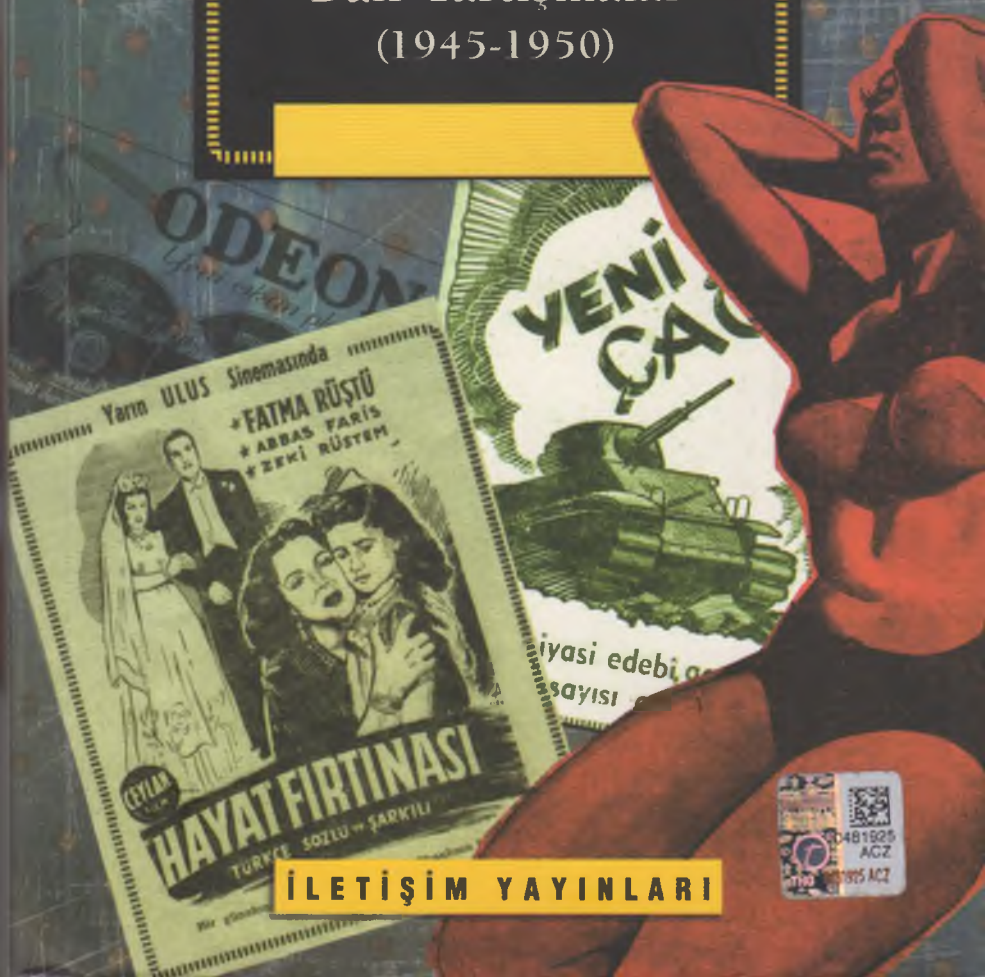
Levent Cantek

Cumhuriyetin Büluğ Çağı

Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)



İLETİŞİM YAYINLARI

LEVENT CANTEK 1969 Ankara doğumlu. Bilkent Üniversitesi'nde Uluslararası İlişkiler Lisans eğitimi aldı, Gazi ve Ankara Üniversitelerinde Gazetecilik yüksek lisans ve doktorası yaptı. Çizgi roman ve mizah ile ilgili çalışmalarıyla tanınıyor. Kültür tarihi ile ilgili çalışmalar yapıyor. Kitapları: *Türkiye'de Çizgi Roman* (İletişim Yayınları, 1996/2002), *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi* (İletişim Yayınları, 2001), *Karaoğlan, Erotik ve Milliyetçi Bir İkon* (Oğlak-Maceraperest, 2003), *Çizgili Hayat Kılavuzu* (der. İletişim Yayınları, 2002/2004), *Çizgili Kenar Notları* (der. İletişim Yayınları, 2007).

İletişim Yayınları 1281 • Araştırma-İnceleme Dizisi 220
ISBN-13: 978-975-05-0557-7
© 2008 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2008, İstanbul
2. BASKI 2013, İstanbul

EDİTÖR Tanıl Bora
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hasan Deniz
DÜZELTİ Özgür Yıldız
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

LEVENT CANTEK

Cumhuriyetin Büluğ Çağı

Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)



iletişim

İÇİNDEKİLER

Önsöz **7**

Giriş **13**

Dönemin Siyasi Tarihini Anlatan Çalışmalar **35**

Kırklı Yılların Basınında Gündelik Yaşama Yansıyan Kültür Temelli Tartışmalar **55**

Dönemin Tipik Bir Yazarı: Mithat Cemal Kuntay **60**

Kültürel Kapitalizm Bağlamında Moda, Popüler Kültür ve "Şimdiki Zaman"a Yönelik Eleştiriler **69**

Aşırı Modernliğin Sonuçları: Bobstil Gençler ve Sosyete Kadınları **89**

Tüketimin-Sosyetenin Kadını **91**

Bobstil **99**

Bir Mücadele Alanı Olarak Sinema **115**

Eğlence ve Terbiye Aracı Olarak Sinema **117**

Çocuk ve Sinema Davası **135**

"Sinema Çocuklar İçin Zararlı Değildir" **138**

Sinema ve Anti-Komünizm **142**

Türk Sinemasının Sorunları **158**

Türkçe Sözlü-Şarkılı Mısır Filmleri **174**

Radyoda Türk Müziği **199**

Radyodan Ayrılan Müzisyenler **204**
Davul Yasağı **222**
Müzik Tartışmalarında Taraflar **227**
Taşralılar, Komünistler ve Diğer "Zararlılar"... ..... **237**
Savaştan Arta Kalanlar **240**
Zararlı Mekânlar ve İstenmeyen Manzaralar **252**
Cinayet Haberleri- Zabıta Mecmuaları **257**
Eski-Yeni Çatışması **268**
Komünizm Tehlikesi **272**

Sonuç **277**

Kaynakça **283**

Önsöz

Bir gün önce ya da yakın geçmişte yaşananları aktaran, yorumlayan ya da hikâyeleştiren gazeteler, tarih çalışmalarının doğal başvuru kaynağıdır. Özellikle yirminci yüzyıl tarihi hakkında çalışan her araştırmacı ister istemez aynı zamanda basın tarihi hakkında çalışmaktadır. Basının –gün be gün– tarih yazdığını söylemek, elbette yanlış ve abartılı olur ancak geçen zamana ilişkin göz ardı edilemeyecek zenginlikte belge ve veri içermektedir. Bir dönemde yaşayan insanların neyi önemsedikleri, neleri tartıştıkları, hangi olguları göz ardı edip hangilerini sahiplendikleri basından gözlemlenebilir. Bir toplumun üzüntü, sevinç ve öfkeleri gazetelerden çıkartılabilir. Elbette ki yazılanların belirlenmesinde gazetelerin ilişkili olduğu toplumsal yapı ve kurumların, maddi uygulamaların payı olduğu hesap edilmelidir.

Tarihçiler çoğunlukla geçmişteki siyasetle ilgilendikleri için gazetelerden bu doğrultuda faydalanmışlardır. Gazetelerin ilk sayfaları, başyazarları ve siyasi haberleri tarih çalışmalarına belge olarak katkı sağlamıştır. Gazetelerin ilke olarak "her şeyden bahseder" olmaları tarihçileri pek etkilememiştir. Gazetelerde yer alan birçok haber, yorum ya da düşünce siyaset dışı görüldüğü için göz ardı edilebilmiştir. Öyle ki, örneğin Türki-

ye'de, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün çoğunlukla siyaset konulu gazete yazılarından seçmeler yaparak çıkardığı *Ayın Tarihi* yayını birçok siyasi tarih çalışmasına temel kaynak olmuştur. Gazetelerin siyaset dışı olduğu için önemsenmeyen bölümlerinin çoğunluğunu gündelik yaşamın ayrıntıları oluşturmaktadır. Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri siyasi tarih çalışmalarında önemsenmeyen ayrıntılarla ilgili bir tarih çalışması yapabilmektir. Siyasi tarih çalışmalarına çokça konu edilmiş, siyasete ilişkin kıstaslarla (örneğin seçimler ya da partilerle) dönemselleştirilmiş bir zaman dilimini farklı bir açıdan incelemek amaçlanmıştır. Bu çalışmayı var eden çıkış noktalarına şu da eklenebilir: Gazetelerde siyaset dışı sayılarak göz ardı edilen bölümler gibi gündelik yaşam kavramı da hem siyaset dışı görülmüş hem de akademik ciddiyetten uzak bulunmuştur. Gündelik yaşamın siyasetle varolan ilişkisini anlatabilme arzusu çalışmamız için teşvik edici olmuştur.

İncelenen konu, olgu ve eğilimlerin, siyasi tarih çalışmalarında önemsenmemesi (ya da kullanılmaması) ve geniş anlamıyla ciddiye alınmaması bu konu, olgu ve eğilimlerin önemsiz-gayri ciddi olduğunu göstermemektedir. Her şeyden önce bu konu, olgu ve eğilimleri tartışan gazeteci-yazarlar, *denetleyici kuşak* olarak adlandırdığımız edebiyat ve gazeteci elitleridir; onların entelektüel duruşları, önemsiz sayılanı dahi önemli kılmaktadır. Önemli-önemsiz ayrımı, ontolojik bir sav olarak idealizme ilişkin bir ayrımdır. Önemsiz olanın önemli ya da tam tersini göstermek gibi bir gayretimiz yoktur. Tarih çalışmalarının amacı geçmişi anlamak ise geçmiş bütünüyle ve eksiksiz incelenmek zorundadır. Daha önce yeterince anlatılmamış, hiç değinilmemiş konu, olgu ya da eğilimlerin incelenmesi geçmişi farklı bir yüzüyle anlamamıza katkı sağlayacaktır diye umuyoruz.

Yazmazsam olmayacak, aklımda yer eden, eksik mi değil mi karar veremediğim bir tarafı var çalışmanın: Sıradan insanların o dönemi nasıl yaşadıklarını anlayabilmek adına, çalışmayı tamamlar nitelikte güncel araştırma tekniklerinden biri olan sözlü tarih görüşmelerine başvurabilirdim. Düşünmedim de-

ğil, örneğin çalışmamızda işçi sınıfının gündelik yaşamlarına dair veriler eksik. Gazetelerde işçiler hakkında yeterli veri yok, gerektiğinde fakirlerden, yoksul halktan acınarak bahsedilmektedir ama şehirde yevmiyeli çalışan vasıfsız işçiler, fabrikalardaki çalışanların iş koşulları ya da hınçla konuşulan Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarındaki garsonlar, hizmet getiren insanlara (ve onların yaşam pratiklerine) hiç değinilmemiştir. Bunu bilmeme rağmen çalışma/yöntem tercihi olarak sözlü tarihe başvurmadım. Bu tercihte, çalışmanın kapsamına alınmamakla birlikte o dönemi yaşayanlarla yaptığım konuşmalar etkili oldu. Şunu fark ettim ki, kırklı yıllar, özellikle savaş koşullarıyla, karartmalar, karneyle dağıtılan ekmek ve ekonomik sıkıntılar ile hatırlanmakta, toplumsal hayata ilişkin aktarılanlar gazetelere endeksli ve bugün ile malul olmaktadır. Gündelik yaşamda konuşulanların gazetelere, gazetelerde konuşulanların gündelik yaşama aksetmesi hatırlananları birinci derecede biçimlendirmekte, gazetelerde yazılanlardan farklı/fazla bir şey söylenmemektedir. Çalışmanın temelini yazılı kültür/gazeteler oluşturmasaydı, bu yöntem öncelikle nelerin hatırlandığı ile ilgili olarak anlamlı olabilirdi diyerek bir karar verdim ve uyguladım. Buna rağmen acele mi ettim, sabır mı gösteremedim diye düşünmüyor değilim.

* * *

Kişisel bir not daha düşmek istiyorum. Bu çalışma bir doktora tezine dayanıyor. Tez havasından çıkartmaya gayret ettiğim için biçimsel değişiklikler yaptım. Gerekli düzenlemeleri yaparken fark ettim ki ne bu tez ne de akademik geçmişim, neşeli anılar içermiyor. 1995 yılından bu yana üniversitede çalışıyorum, pek mutlu olduğumu söyleyemem. Haliyle mutsuz akademisyenlerle bir arada epeyce sene devirmişim. [Bu satırları yazdıktan dört ay kadar sonra yaşadığım mutsuzluğa katlanamayarak çalıştığım kurumdan istifa ederek ayrıldım – L.Ç.] Yüzüme söyleyenler de oldu, ama çoğunlukla bana bir biçimde duyuruldu, "beni çalışkan ama yararsız işlerle uğraşan" biri olarak gören çok sayıda "hoca nasihatiyle" karşılaş-

tım. Anlamaktan yorulmuş gibi görünmek isteyen, sürekli haklı olduğunu düşünen insanlar oldukları için onlardan uzak durmayı tercih ettim. Çocukluğumda bana yasak edilen ve zararlı bulunan pek çok şeyle ilgili çalışmalar yapıyorum. Geçmişte yasak edilen şeylerin bugün küçümsendiğini, faydasız ve anlamsız bulunduğunu görmek beni hırslandırıyor. Doğrusu, küçümsenen ya da önemsiz bulunan; yasaklanan ya da yasaklanmak istenen her şey ilgimi çekiyor. Eski gazeteleri, o küçümseyici dili, cümlelerdeki iştah ve harareti yakalamak için taradığımı itiraf etmeliyim. *Cumhuriyet'in Büluğ Çağı* adını verdiğim kitabıma, isminden içeriğine kadar bir de bu gözle bakılmasını dilerim.

Cumhuriyet'in inşa süreci (1923-1933 ya da 1923-1938) için birçok araştırmacı "Cumhuriyet'in çocukluğu" ifadesini kullanmıştır. Bu çalışmada aynı dönemi izleyen kırklı yılları bir bütün olarak *Cumhuriyet'in Büluğ Çağı* olarak adlandırmayı öneriyorum. Gerek babanın yokluğundan kaynaklanan hayal kırıklığı, gerekse büluğ çağının psikolojik sorunları bir eğretileme olarak kırklı yıllarda yaşananlara uygun düşmektedir. Genç olmak övgüyle anılmayı sağladığı gibi ebeveynin korku ve endişeye kapılması sonucunu getirmektedir. Kırklı yıllarda gençler benzer bir biçimde hal, tavır ve eğilimleri nedeniyle yoğun olarak eleştirilmişlerdir.

Çocuğun dünyası daha çok gerçekle düş arasında çocuk tarafından algılanmış ve özellikle düşlenmiş dünya anlamına gelir. Buna karşılık ergen dünyaya doğrudan bağlıdır; toplum ergenle daha doğrudan ilgilenir ve ergen davranışlarıyla toplum üzerinde etkide bulunur. Ergen, şu ya da bu nedenle ilerleyemediği zaman geçmişe döner ve bir zamanlar ona doyum sağlayan araçlara başvurur. Geçmişe özlem, çocuğun ebeveyni ile edilgin bir birlik içinde mutlu olduğu bir döneme dönme isteğini anlatır. Bu, ebeveyne bağlılık ile onlara başkaldırma arasındaki çatışmayı içerir. Ergen, ebeveyn tarafından desteklenmediğini düşünür, kendisinden hoşlanmadıkları izlenimine sahiptir. Çünkü onlara karşı gelmekte, onları eleştirmektedir. Onlara duyduğu sevgi nefrete, saygı ve hayranlık, horgörü ve

alaya dönüşür. Bunu yaptığında belli ölçülerde özgürleştiğine (benliğini ortaya koyduğuna) inanır. Oysa karşı gelme özgürleştirici değildir, saldırı karşılıklı oluşur; sevgiyi ve güvenliği yitirme korkusu yaratır. Ergen, kişiliğini değerli kılmaya çalışmakta ve bunun için özellikle kendisini başkalarından farklı kılmaya çalışmaktadır. Giyimde, yazıda, üslupta ortaya çıkan özgünlük (hatta acayiplik) budur. Giysi, bilincini kazanmanın simgesidir ve yarattığı tepkiler ergenin kendisine olan hoşnutluğunu artırır. Kırklı yıllara bir eğretileme olarak yakıştırdığımız ergenlik/büluğ çağı ifadesi, döneme özgü eski-yeni tartışmalarına, *denetleyici kuşağın* gençlere, onların sanat ve kültür yaklaşımlarına, moda tercihlerine ilişkin eleştirilerine uymaktadır. Üstelik babanın (Atatürk'ün) yokluğu, kendini ebeveyn olarak konumlandıran *denetleyici kuşak* ile gençler arasında ilişkiyi sertleştirmiştir. Karşılıklı eleştirellik ebeveyni ya da çocuğu yitirme anksiyetesi yaratmakta ve bu, bütünüyle bir kopmaya imkân vermemektedir. *Cumhuriyetin Büluğ Çağı* adlandırmasına önsöz dışında değinmediğimi hatırlatmalıyım. Psikanalizden esinlenerek yapılabilecek bir tartışmayı meraklı ve ehil olanlara bırakıyorum.

* * *

Bu çalışma tez olarak tamamlandıktan sonra yaptıkları okumalarla bana ufuk açıcı yardımları olan Ümit Atabek ve Gamze Yücesan-Özdemir'e teşekkür ederim.

Giriş

Çalışmamızda sıkça kullanılacağı için gündelik yaşam kavramından ne anladığımızı açıklamamız gerekiyor. Gündelik yaşam derken modernitenin belirlediği bir olgu, modernite ile birlikte incelenmesi gereken bir yaşam *alanı* (sphere) kastediyoruz. Burası, toplumu oluşturduğu düşünülen temel değerlerin yaygınlık ve meşruluk kazandırılmaya çalışıldığı alandır. Söz konusu değerlerin farklı sınıf ve konumlardaki insanlar tarafından paylaşılması ya da reddedilmesi nedeniyle bir mücadele alanıdır da. Bir başka deyişle *ideolojinin alenileştiği* bir alandır. Aynı bağlamda gündelik yaşamın dönüşümü derken *toplumun dönüşümü* demek istendiğini belirtelim. Bu tanım ve vurguların ister istemez kamusal alan ve geniş anlamıyla kültür tanım ve vurgularını çağrıştırdığı düşünülebilir. Gündelik yaşam kavramını toplumun sosyal ve ekonomik hayatının dışında düşünmediğimiz için bu çağrışımların olabileceğini baştan kabul ettiğimizi belirtelim. Kültür, Raymond Williams'ın deyişiyle "toplumsal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği, deneyimlendiği ve yeniden keşfedildiği (...) anlamlandırıcı bir sistem" (akt., Corcoran, 1997: 131) veya Stuart Hall'un "bir toplum, grup ya da sınıfa kendi varoluş koşullarını deneyimleme, yorumlama ve anlamlandırma olanağı sağlayan pratik ideolojiler"

biçiminde ifadelendirdiği "yaşanmış pratikler" (akt., Eagleton, 2005: 46) ise gündelik yaşam bu tanım ve ifadelerin dışında değildir. Lefebvre, gündelik yaşamda kapitalizmin yarattığı baskıcı çelişkileri irdelemekten söz ederken kültürü [üretim tarzını] o toplumun kurduğu ve koruduğu tüm pratik ve temsiller olarak görmektedir (1998: 38; Marshall, 1999: 288).

Gündelik derken her gün olan düşünülür; her gün işe gideriz, her gün aynı insanlarla karşılaşırız, her gün aynı saatte işten ayrılır, eve ulaşır, yemek yer, televizyon seyreder, uyuruz ve saire... Genellikle gündelik yaşam için tüm bunların toplamıdır denir. Elbette başka ayrıntılar hatırlanır, nasıl konuştuğumuz, neler yediğimiz, nelerden hoşlandığımız da girer gündelik yaşama. Gündelik yaşam nedir sorusuna genellikle kişisel yaşamlardan, kişiye özgü ayrıntılardan çıkarak cevaplar verilmesi ilginç değildir. Çünkü gündelik yaşam bir sıradanlığı, bir rutini, değişmezliği işaret eder. "Nasıl gidiyor?" sorusuna "hep aynı" ya da "fena değil" diye bir cevap veririz, böyle cevaplar verenleri de sıklıkla duymuşuzdur. Hemen herkes süregiden hayatını özetleyerek bir cevap verir. İlginç bir şey yoktur hayatımızda, önemsediğimiz anlar ya da olağanüstü durumlar dışında bir yeknesaklık içinde yaşadığımızı biliriz. Politik olarak sıradan insanları yücelten, onları öne çıkartan siyasi ve kültürel akımların ilgileri dışında o yeknesaklık ne konuşulur ne de hem birbirine benzeyen hem de küçük ayrıntılarla farklı duran hayatlar hatırda tutulabilir.

Günümüzde gazete ve televizyonlarda yakın geçmişi temel alan gündelik yaşam tarihçileri ortaya çıkmış; belirli bir dönemin modası, tüketim eğilimleri, popüler isim ve akımları, mutfak kültürü, eğlence alışkanlıkları, ilginç gündelik ayrıntıları yazı konusu olarak anlatılır olmuştur. Bu tür yazı ve incelemeler çok eski tarihlerden beri gazetelerde yer almaktadır. Örneğin kırklı yıllarda geçmişi anlatan, tarihten bahseden popüler bir dille yazılmış, oldukça eğlenceli yazılar ve yazarlar vardır. Bugünün bir farkı yazılarda daha çok Cumhuriyet dönemine odaklanılması, bir diğeri de bu yazı ve incelemelerin hatırı sayılır bir arşive dayanarak – araştırılarak yazılmasıdır. Geçmişte, kırklı yıllarda bu tür yazılar, yazarın geçmişine, anı-

larına dayanmaktadır. Bugünün gündelik yaşam tarihçileri ise iyi birer koleksiyoncu ve sahaf müşterisi olarak gözükmekte, yaşamadıkları bir dönemle ilgili neredeyse etnografik özellikler taşıyan çalışmalar yapmaktadırlar.

Gündelik yaşam tarihi gibi bir kavramın yaygınlığından söz edilebilirse bu biraz da gazetelerde yazan, televizyonlarda konuşan araştırmacılardan kaynaklanmaktadır. Ancak bu tür çalışmaların üslubu ve konularına olan yaklaşımlarında siyaset dışı olmak gibi bir tercih söz konusudur. İdeoloji, "bireysel ve toplumsal yaşamın bütün belirtilerinde kendini dolaylı/örtük bir biçimde gösterir" (Portelli, 1982: 15) önkabulü bu tür incelemelerin gündeminde yoktur. Yaygınlıklarını bu tercihleriyle ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır. Bugünkü medyanın sermaye yapısı ve profesyonel gazetecilik mantığı, gündelik yaşam tarihi yazı ve yazarlarının siyaset dışı duruşlarını ayrıca kolaylaştırmaktadır.

Bizim yapmaya çalıştığımız ise meseleye daha kapsayıcı bir noktadan yaklaşmaktır: Tarihin doğal bir süreç olmadığı, insanların belirli dönemlerde tekrarlanan veya kalıcılık gösteren yapı ve olguları, kendi istekleriyle değiştirdiği (tekrarlananları tekrarlanmaktan çıkardığı ve kimi şeylere tekrarlanırlık kazandırdığı) gerçeğiyle Türkiye toplumuna bakılmıştır (Cangızbay, 1996: 114-6). "Tarihin belli bir anında ne değişmiş, neyin değişmemesi istenmiş, ne tür çatışmalar gündelik yaşama yansımıştır" soruları çalışmanın temelinde yer almaktadır.

* * *

Gündelik yaşam derken incelenen dönemde neyin gündelik olup neyin olmayacağı, neyin dışarıda bırakılıp neyin inceleme kapsamı içerisinde alınacağı sorununa ise üç ayrı cevap (kıstas) seçilmiştir. Öncelikle gündelik yaşamı gazeteleri ve dönemin basınını temel alarak incelemek tercih edilmiştir. Bu durum, çalışmanın kapsamını gündelik yaşamdan gazetelere yansıyan konularla sınırlamaktadır. İkinci olarak gündelik yaşamın kapsayıcılığı (genişliği) nedeniyle incelenen dönem içerisinde gazetelerde en çok konuşulan ve tekrarlanan konu, olgu

ve eğilimler seçilmiştir. Bu seçim ister istemez başka kıstaslar belirlememizi gerektirmiş, öncelikli olarak gazetelerin başyazı ya da manşet haricinde kalan, siyaset dışı görülen, genellikle ciddiye alınmayan şehir haberlerine ya da köşe yazılarına, magazin türünde sayılabilecek yorum ve röportajlara (gazetenin tamamını yok saymadan) bakılmıştır. Gazetelerin sayfa sayılarının sınırlı olması, birbirine benzer sayfa düzenlerinin ve içerik yapılarının olması ise işimizi kolaylaştırmıştır. Üçüncü olarak gündelik yaşamda tekrarlanan ve kalıcılık gösteren olgu ve eğilimlerin gazetelere, gazetelerde tekrarlanan ve kalıcılık gösteren olgu ve eğilimlerin gündelik yaşama yansıyacağı ön kabulüyle hareket edilmiştir. Buna bağlı olarak tekrarlanan ve kalıcılık gösteren olgu ve eğilimlerin çatışmacı bir yönü olmasına dikkat edilmiş, bu çatışmacı yönü sermaye birikiminin ve kapitalist rekabetin yönlendirdiği hatırda tutulmuştur. Çatışma olgusunun gündelik yaşam tanımımızda (farklı sınıf ve konumlardaki insanlar tarafından paylaşılması ya da reddedilmesi nedeniyle) önemli bir ağırlığı olduğu hatırlanırsa bu ağırlığın dikkatle korunduğu ayrıca belirtilmelidir.

Çalışmaya temel olarak akademik literatürde demokrasiye geçiş süreci sayılan 1945-1950 yılları arası alınmıştır. Bu tercihimizin de birkaç nedeni vardır. Her şeyden önce kırklı yıllarda Atatürk'ün ölümü (rejimin kurucu babasının yokluğu) nedeniyle bir toplumsal endişe taşınmaktadır, bu endişeye savaş koşullarının sıkıntıları eklenmiş, geleceğe yönelik korkuları artırmıştır. Savaş sonrasında çok partili seçim sistemine geçilmesi korku kadar ümit ve heyecan getirmiş, toplumu hareketlendirmiştir. Dolayısıyla incelenen dönemin gündelik yaşamı bir önceki ya da bir sonraki on yıla göre çok daha "hızlı", değişime açık ve "çatışmacıdır". Bu dönemde tekrarlanan ve kalıcılık gösteren çatışma, olgu ve eğilimler şöyle özetlenebilir. Öncelikle modaya, popüler kültüre (Amerikan kültürünün etkilerine), magazinelleşmeye,[1] değişen ahlak anlayışına yönelik

1 Magazın sözcüğü kırklı yıllarda sık kullanılmamaktadır. Magazinelleşme eleştirisi derken süreli yayınlarda resim oranının yazıya oranla artırılması, siyaset dışı içeriğin öne çıkartılması, abartılı-ticari bir dilin kullanılmasına yönelik ra-

(anti-modernist ve muhafazakâr içerikli) eleştiriler ağırlıklı bir yere sahiptir. Aynı bağlamın bir parçası olarak sinema yoğun olarak konuşulmuş, etkileri ve popülerliği nedeniyle denetlenmesi için mücadele verilmiştir. Süregelen bir tartışma olarak (bir ucu sinemalarda seyirciden büyük ilgi gören Türkçe sözlü-şarkılı Mısır filmlerine dayanan) alaturka müziğiyle ilgili gerilimler vardır. Gençlerin moda tercihleri, şehre gelen taşralılar, şehir hayatının düzenlenmesi/estetize edilmesi, eski-yeni tartışmaları ve kuşaklar arası anlaşmazlıklar gündelik yaşamda (döneme özgü nitelikler de taşıyarak) yer tutan çatışma noktalarıdır. Bu çerçevede doğrudan inceleme nesnesi olmamakla birlikte gerek çok partili hayata dâhil olan muhalif siyasi akımlar (ve onların tepki çeken isimleri) gerekse soğuk savaş koşullarının anti-komünist eylemlerine gündelik yaşam içerisinde yarattıkları korku ve öfke nedeniyle değinilmiştir.

Tarihin "o anı" ile geçmiş arasında siyasal, ekonomik ve kültürel bir süreklilik olduğu fikrini paylaştığımızı belirtelim. Cumhuriyet'in yüzyıl başlarındaki entelektüel birikimden bütünüyle farklı bir kopma ve yeni bir başlangıç noktası olduğuna ilişkin görüşe katılınmamaktadır. İncelenen dönemde ele alınan kimi tartışmaların içeriğinin, daha önemlisi üslup ve mantığın bu sürekliliğin bir parçası olduğu iddia edilmektedir. Zürcher'in 1908-1950 arasını Jön Türk dönemi sayması (1995: 15), yirminci yüzyıl başındaki tartışmaların sonraki kültürel ve sosyo-politik görüşlerin belirleyicisi olduğuna ilişkin savı çalışmamızdaki süreklilik vurgusunun ilhamını vermiştir. Ancak bu sürekliliğin, tekerrürü ima ve değişimi inkâr eden bir vurgusu olmadığı belirtilmelidir. Kastedilen daha çok zihniyet ve kültürel algılamalarla ilgilidir.

* * *

Kırklı yıllarda boş zaman kullanımı yoğun olarak gazete okumak, radyo dinlemek, sinemaya gitmek ve daha çok hafta sonlarına yoğunlaşan kır gezmeleridir. Gazetelerde boş zaman

hatsızlık kastedilmektedir. Bu eleştiriler, yine gazeteciler tarafından çok satan popüler yayınlara yöneltilmiştir.

faaliyetlerinin nasıl gerçekleştirildiğiyle ilgili pek çok yazı ve yorum yer almaktadır. Modern yaşamın yarattığı üslupsuzluk, üslup arayışı ve geçmiş dönemlere ilişkin üslup özlemi, boş zaman faaliyetlerinin değerlendirilmesinde kullanılan en önemli ölçütlerdir. Sinema seyircisini Tiyatro seyircisiyle kıyaslamak, gösterimdeki filmlerin topluma vereceği zarardan endişelenmek, radyo yayınlarının denetlenmesini istemek veya topluma/gündelik yaşama aykırı olduğu düşünülen yayınlarla mücadele etmek, gazeteleri ve köşe yazarlarını fazlasıyla ilgilendirmektedir. Gündelik yaşama aykırı düşen her ne ise, onu saçma, sapkın olarak mahkûm etmek, kimi zaman yasaklanmasını talep etmek bu çabanın parçasıdır.

Yaratılmak istenilen, bürokratik toplumun tesis ettiği, kontrol edilmiş bir tüketiciliğe izin veren bir alandır. Gündelik yaşamın bir kurallar birliğine dönüştürülmesi istenmektedir. Ancak gündelik yaşam ne sistematikleşmiş ne de gazete yazılarında uygulanması istenilen kuralların tesis edilebileceği bir biçime dönüşmüştür. Her şeyden önce gelişmesi beklenen rasyonel toplum yaşamında eski/arkaik irrasyonel tutum, tavır ve eğilimler varolmayı sürdürmektedir. Gazete yazarları ve onların yazıları, gündelik yaşamı bürokratik olarak örgütlemeye çalışan araçlar olarak gösterilebilir. Yazı, gündelik yaşamı bir yönüyle sabitlemektedir. Gündelik yaşamı biçimlendiren, yazarların mücadele ettiği bireyci bilinç, haz almaya, keyfiyete ve bireysel özgürleşmeye dayanmakta, gündelik yaşamı, boş zamanı, aile yaşamını istediği biçimde düzenlemeye devam etmektedir (Lefebvre, 1992: 151). Bu durum, ister istemez kapitalizmin koşullarını yeniden üretmekte; belli bir sınıfın silahı olan bireycilik, gündelik yaşamın üslup çokluğunu/üslupsuzluğunu doğalmışçasına çoğaltmaktadır.

Kırklı yılların entelektüelleri gündelik yaşamı ve gündelik ilişkileri belirleyen bireycilik bilincinin (bunu her isteyenin istediğini yapması olarak okunduğu da söylenebilir) yerine daha başka bir bilincin konulması gerektiğini düşünmektedirler. Onlara göre eğer bu yapılmazsa söz konusu bilinç, gündelik yaşamı, boş zamanı, aile yaşamını, sanatı ele geçirerek toplu-

ma büyük zarar verecektir. Tam olarak hiçbir zaman ifadelendirilmese de bir yabancılaşma eleştirisi yapılmakta, Marksist bir yaklaşımdan çok, insanların çevresiyle, toplumuyla ilişkilerinin koptuğu, bağlantılarının gevşediği (anti-modernist bir eleştirellik) üzerinde durulmaktadır.

Gündelik yaşam ile ilgili önemli çalışmaları olan Lefebvre ve Heller, gündelik yaşama yeni bir bilinçle bakma konusunda kendine yabancılaşmayan *[B]ütüncül İnsan* modeline öncülük vermektedirler. Lefebvre'e göre kendine yabancılaşmış insanlar daha fazla yabancılaşarak, yabancılaşmanın farkına varacak, yabancılaşmadan kurtulmanın yolunu bulabileceklerdir (1992: 250). Heller ise emeğin bölündüğü sınıflı toplumda bireyin kendine yabancılaşan, toplumda nasıl konumlandırıldığını fark ederek kurtulabilen/kendini aşabilen bireylerden söz eder (1984: 20). Yabancılaşmadan kurtulmuş bireyler o kadar önemlidir ki gündelik yaşam, onlar sayesinde kendi çıkarlarından daha önemli olabilecek değerlerle oluşturulabilecektir. Yüce bir hedef için kendini feda etme, arzularımızdan uzaklaşma/feragat etme, kendini başkalarının yerine koyma, onların ihtiyaçlarını gözetmekle gerçekleşebilecek ve böylelikle kapitalizmin egoist, bireyci, hazcı insan modelinin alternatifi oluşabilecektir.

Kırklı yılların entelektüelleri kendiliğinden farkına varma süreciyle ilgili bir yorumda bulunmamışlardır: Sürekli olarak uyarıcı, yol/yön gösterici bir rol biçmişlerdir kendilerine. Toplumun eğitilmesi, kültürel kurumların çoğaltılıp yaygınlaştırılması makro düzeydeki önerileridir. Lefebvre'in ulaşılması gereken bir konum olarak gördüğü [B]ütüncül İnsan oldukları –en azından kendilerini öyle gördükleri– iddia edilebilir, kendilerini tanımlamamış olmalarına rağmen entelektüel öncü, sosyal bir mühendis oldukları da söylenebilir. Amaçlarıyla ilgili olarak düşünüldüğünde Heller'in yabancılaşmadan kurtulmuş bireylerini andırmaktadırlar. Çünkü onlar da fedakârlık yapmaktadırlar, hazlardan uzak yaşamakta, her türlü egoizmle savaşmakta, topluma bunu bir model olarak önermektedirler.

Heller, yabancılaşmadan kurtulmuş bireyin, mensup olduğu sınıf ile doğrudan ilişkiye girmediğini, kendi sınıfının norm ve

düşüncelerini kendine mal etmeyip, özellikle ayrıksı durduğunu vurgular. Kırklı yılların entelektüelleri, çoğu bir önceki yüzyılın son çeyreğinde doğmuş, yaşları 40 ile 60 arasında değişen, aynı zamanda edebiyatla uğraşan –en azından mutlaka ilgili olan– erkek gazeteci-yazarlardır. Üniversite/Yüksek Okul mezunu olup, yabancı dil olarak çoğunlukla Fransızca bilmektedirler. Önemli bir çoğunluğu milletvekili olarak aktif politikaya girmiş ya da resmi devlet görevlerinde bulunmuşlardır. Milletvekilli seçimi atama yoluyla yapılmakta ve yazılan yazıların içeriği bu seçimlerde oldukça etkili olmaktadır. Resmi görevlerde yer almaları, rejimle aralarında organik bir bağ oluşturmuştur. Heller'in yabancılaşmadan kurtulmuş bireylere biçtiği burjuvazi karşıtlığı ya da anti-kapitalist tutumlar, kırklı yılların entelektüellerinde aynı bağlamda düşünülürse eğer "yoktur". Davranış, algı ve eylemlerine bakıldığında kendilerini rejimin bir parçası, bazen bekçisi ve bazen öncüsü olan entelektüeller olarak görmektedirler. Her şeyden önce milliyetçidirler, eleştirelliklerini rejimin kendisine yöneltmek gibi bir niyetleri yoktur. Ortak özellikleri nedeniyle bir cemaat oldukları söylenebilir, rejimin cemaate ve dolayısıyla cemaatin üyelerine sunduğu izin verilmiş eylem alanına kendilerini adapte etmişlerdir. Bu entelektüel cemaate isyan eden ve cemaatten dışlananların rejim aleyhtarı (politik anlamda muhalif) olmaları kadar çoğunluğunun yaş olarak genç (en yaşlıları Sabahattin Ali olmak üzere Necip Fazıl, Aziz Nesin, Mehmet Ali Aybar vd) olması ilginçtir. Aynı cemaatin rejimin beklentilerine uygun yaşamadıklarını düşünerek gençlere yoğun eleştiriler yapması bir kuşak çatışması olduğuna da işaret etmektedir.

Kırklı yılların entelektüellerini ve onların gündelik yaşamla ilişkilerini anlamak adına faydalandığımız kuramcılardan biri olan Heller'in Marksizm'in sınıf kavramından beslenen bir nesneleştirme tipolojisi vardır. Heller, insan deneyiminin öncülü olarak gördüğü *Kendi içinde nesneleştirme* (objectivation in itself) alanında üç bileşenden bahsetmektedir: Sıradan dil, insan yapımı nesneler ve gelenekler. Her üç bileşen de kural ve norm olarak iç içe geçmekte ve insanlar bu alanda edindikleri bilgiyi

kendilerine mal etmektedirler. Hemen herkes dilin kullanımı, ne ve nasıl yapılır bağlamsal bilgisi, neyin iyi ya da kötü olduğu, zorluklarla başa çıkma yolları, düşmanlar, yanlışlar ve doğrular arasından seçim yapmayı bu üç bileşen dolayımıyla kazanırlar. İnsanlar bu bileşenleri öğrenirken birörnekleşmezler, öte yandan bu süreç gündelik yaşamın ön şartıdır. İnsanlar neyi nasıl yapacakları konusunda bilgileri bu bileşenlerden öğrenirler, ancak gündelik yaşamın kendisi bu bileşenlerle (*kendi içinde nesneleştirme* alanından yola çıkarak) anlamlandırılamaz. Gündelik yaşam, kuralları ve sınırları belli, verili bir alandan çıkarak anlaşılamayacak kadar karmaşık/heterojendir. Ayrıca *kendi içinde nesneleştirme alanı*, var oluşu, yaşamın anlamını cevaplayamaz (1984: 256-262; 1990: 50).

Heller, bir başka kategoriden daha bahseder: *Kendi için nesneleştirme* (objectivation for itself). Bütün edebiyat ve anlatı türleri, mitoloji ya da görsel-işitsel temsillerden oluşan bu alan, anlamın sağlandığı alandır (1984: 119-120; 262-6;). Hemen her bileşen yaşama bir anlam katmaktadır. Kendi içinde nesneleştirmenin yabancılaşma (ona özdeş) olmadığını belirten Heller, kendisi için nesneleştirmenin de hiyerarşik olarak yabancılaşmanın üzerinde (veya aşkın) olmadığını ekler. Bu iki alan hayatî bir önem taşımaktadır. İlki gündelik yaşamın meşrulaştırılmasını diğeri eleştirilmesini sağlar. Toplumların devamlılığı ve yeniden üretimi bu iki alanın işlevselliğinden çıkmaktadır. Lefebvre'in gündelik yaşamı yabancılaşmanın ve özgürleşmenin alanı olarak görmesi, Heller ile benzeşmektedir (1995: 54).

Heller'in nesneleştirme tipolojisinin üçüncü bir alanı da vardır: *Kendi içinde-kendi için nesneleştirme* (objectivation in and for itself) alanı (1990: 52). Burada, çeşitli yönlendirici (manipülatif) sosyal, ekonomik ve politik resmi kurumlar yer almaktadır. Diğer iki alanı kontrol eden (yok etmeyen) bu alan uzmanlaşmış kişilerin denetimindedir; bilimsellik, rasyonelleşme, bürokratikleşme, sanatsal ve felsefi uygulamalar/yönlendirmeler bu alandan topluma yayılmaktadır. Heller, gündelik yaşamı rasyonelleştirme çabasını bir tür kolonileştirme çabası olarak görmekle birlikte, hiçbir zaman modernite-

nin egemen dünya görüşünü sağlayan bilimsel-bürokratik dilin gündelik yaşamı ele geçiremeyeceğini (yerini alamayacağını) söyler. Ona göre bu durum "bilimin" başarısızlığını göstermektedir. Ancak oluşturduğu üçlü dengenin kırılgan olduğunu, insanlık için bir tehdidin daima var olduğunu, eleştirelliği yok eden bir dünyayı hatırda tutmamız gerektiğini de ekler.

Heller'in *Kendi içinde-kendi için nesneleştirme* alanına atfettiği özellikler dönem entelektüellerin çoğu eylem ve amaçlarıyla benzeşmektedir. Entelektüeller gelecek ve bugünle ilgili iletişim biçimi, kurallar, kıstaslar belirlemekte, tüm bunları rejimin yaşaması, rasyonalizm, bilim ya da uygarlık adına yapmaktadırlar. Heller, bu alanın bir tür resmiyet taşıdığını söyleyerek, toplumsal yapının kimliğine/ne'liğine uygun olarak yönlendirici ve biçimlendirici davranıldığını belirtmektedir. Entelektüeller toplumsal meşruiyeti pekiştiren görüş, eylem ve olguları, istedikleri biçimde yeniden yorumlayıp üretirken, toplumun var oluşuna/geleceğine tehdit olabilecek eleştirelliği bertaraf etmekte, gerekirse onları marjinalleştirerek dışlamaktadırlar. Bu nedenle Kırklı yıllardaki gündelik yaşama yönelik eleştiri ve düzenleme çabaları dolaylı ve doğrudan politik bir mücadeledir.

Entelektüellerin eleştirdiği hemen her şey gündelik yaşamı anlamlı bir bütünlüğe dönüştürmek içindir, oysa gündelik yaşamın heterojen, dağınık ve denetlenemez bir yapısı vardır. Gündelik yaşamla ilgili görüşlerinden faydalandığımız De Certeau'nun sıradan insanların silahı olarak gördüğü direniş potansiyeli de burada anlam kazanmaktadır. Sıradan insanlar, disiplin ya da disipline etme çabaları karşısında sürekli ihlaller, kaçamaklar yapmakta, fırsatını bulduğu an kuralları kendine malederek değiştirmekte, bozmaktadır (1984: 37; Fiske, 1999: 46). Sinemada sigara içmek, tramvaya asılmak, eğlence yerlerinde nara atmak, kadınların pantolon ya da japone kollu elbiseler giymesi, önerilen edebi ve siyasi şahsiyetlerin yerine sinema yıldızlarının taklit edilmesi vd gibi gündelik yaşamın içinde yer alan küçük ihlallerin entelektüellerin dikkatini/tepkisini çekmesi, yazılarına konu etmesi gösteriyor ki bir müca-

dele sürmektedir. De Certeau'nun kastettiği anlamda bir direniş söz konusudur.

Geniş anlamıyla düşünüldüğünde muhalefet olgusu bir ideoloji, parti, ya da eğilimlerle sınırlı değildir. Bir dilenci ya da marjinal bir kıyafet, rejimin beklentileriyle (varlığı ya da görüntüsüyle) uyumlu olmadığından düzene muhalefet edebilir. Temel kıstas, otoritenin bir olgu, eğilim, olay ya da kişi karşısındaki tutumudur. Eğer otorite bir olgu, eğilim, olay ya da kişiden rahatsızlık duyuyor, yasaklıyor, engel olmaya çalışıyor ya da cezalandırıyorsa varlığına yönelik bir muhalefetle mücadele ediyor demektir. Bu bir dilenci, bir kıyafet, bir şair, bir roman ya da bir katil olabilir ve hepsi farklı gerekçelerle rahatsızlık yaratabilir. Kırklı yıllarda varolan rahatsız edici birçok olgu ve eğilimin otoriteyle ilişkisi benzer bir bağlamda gerçekleşmiştir. Ancak çoğu olgu ve eğilim muhalif olarak adlandırılmamış, muhalefet bağlamında düşünülmemiştir. Muhalif olarak görülenler siyasetle doğrudan ilgisi olan, belirli bir siyasal felsefeye dayanan isimlerdir. De Certeau'nun görüşleri yaşananları anlamlandırmak adına önemlidir, ancak sıradan insanların muhalif eylemlerini "direnişlerini" abartmak, değişim ve toplumsal dönüşüm adına öne çıkartmak (muhalif düşünce ve eğilimleri göz ardı etmeye varan bir) yanlış da olacaktır.

Benzer bir yorum, Lefebvre'in "şehir reformu (resmî alanların işgali ve dönüştürülmesi)" ile De Certeau'nun her yayanın şehir yaşamını farklı deneyimlemesine (yaşamasına) yaptığı vurgu için söylenebilir (1984: 98). Her iki yorumcu da özgürleşmiş bireylerin/yayaların şehrin mekânlarını iktidarın beklediği biçimde algılamayacağını ve dönüştüreceğini vurgulamaktadır. De Certau'nun dönüştürme vurgusu "tahrif etme-tavsatma" ve "varolanı yerinden etme" anlamındadır (1984: 108), Lefebvre şehrin (ve resmi mekânların) işgalinden söz etmektedir. Kırklı yıllarda şehre göç eden taşralılar büyük caddeleri doldurmakta, yaşadıkları mahalle ya da şehirlerde daha önce görmedikleri ışıltı ve hareketliliği izlemektedirler. Şehrin cazibeli mekânları sıradan insanlar tarafından büyük rağbet görmekte, geniş kalabalıklar gün boyu o cadde ve sokakları dol-

durmaktadır. Entelektüellerin bu kalabalıklardan rahatsızlık duydukları, şikâyet dolu yazılarından anlaşılmaktadır. Entelektüellerin tavrı resmi-denetleyicilikle özdeştir; kalabalıkların şehir düzenini bozduğunu düşünmektedirler. O dönem yazılanlara bakılırsa, halkın caddeleri doldurması, "halka açılmak" ya da örneğin yabancı Beyoğlu'nun "halk tarafından işgali/kurtarılması" gibi olumlu bir biçimde anlamlandırılmamıştır. Halkın sokakları, Lefebvre'in tanımladığı gibi dönüştürdüğü düşünülmemiştir, daha çok yozlaşma olarak ifadelendirilmiştir. De Certau'nun kastettiği anlamda sıradan insanların şehri kendi istedikleri biçimde değiştirdiği söylenebilir, ancak bu da şehir modernleşmesinin tipik sonuçları olabilecek direniş ve değişimler olarak tanımlanmalıdır. Her büyük şehir göç alır; şehre gelenler kendilerini olduğu kadar şehri de değiştirirler.

Lefebvre insanların yabancılaşmanın etkilerinden kurtulduğu nadir anlardan biri olarak Karnaval zamanından bahsetmektedir. Modern öncesi dönemlerde yılın belli bir döneminde (örneğin baharın gelişinde) büyük katılımlarla gerçekleşen karnavallar, özellikli bir yaşam anma denk düşmektedir. Karnavallarda yılın geri kalanında disipline edilen, bastırılan her türlü davranış ve eylem serbest bırakılmakta, resmi kültürün biçimlendirdiği değerler geçici bir zaman dilimine özgü olarak alaşağı edilmektedir. Lefebvre, bu geleneğin eski gücünü yitirmekle birlikte karnavalların gündelik yaşamın yabancılaştırıcı etkilerini dönüştüren devrimci potansiyeline inanmaktadır (1992: 202-3). Türk-Müslüman geleneği içerisinde karnaval gibi (cinsellik, israf, cümbüş içeren) özellikli zamanlar yoktur. Kırklı yılların entelektüelleri, karnaval zamanını (içerdiği unsurlar üzerinden) olumsuz bir eğretileme olarak kullanmaktadırlar. Özellikle sinema ve popüler dergilerin yayın zihniyetleri ahlak-dışı bulunmakta, yarattıkları etkiler ve model olarak gösterdikleri yaşam biçimleri yozlaşmış ve anormal sayılmaktadır. Benzer yorumlar Beyoğlu'ndaki gece yaşamı, plajlar ve gazinolar için de yapılmıştır. Karnavalın içerdikleri (cinselliğin serbestliği, yiyecek ve içecek tüketimi, israf ve cümbüş) her zaman karşı çıkılan, kimi zaman Amerikanlaşma, kültürel ka-

pitalizm,[2] modernleşme ile özdeşleştirilen yozlaşma sembolleridir. Lefebvre'in gündelik yaşamı dönüştürmek için önemsediği karnavalesk isyanın bir benzeri, hatta iması dahi, yerli entelektüellerin gündemine gelmemiştir. Tersi de düşünülebilir, örneğin bir benzerlik kurmak gerekirse, karnavalı en çok eleştiren din adamlarıyla sinemayı eleştiren entelektüeller arasında benzerlikler kurulabilir. Sinemalarda yiyecek yenmesi, localarda yaşandığı söylenen cinsel ilişkiler, sinema önlerinde dolaşan genç kızlar, gösterilen filmlere ıslıklar çalıp tezahüratta bulunanlar rahatsızlık yaratmış, gazete yazılarına konu edilmiştir. Filmlerin konusu, kalitesi, etkileri sinemanın popülerliği nedeniyle daima gündemde olmuştur.

Kırklı yıllarda tartışan, gündelik yaşamı tanzim etmek isteyen entelektüellerin kültürel alt yapıları, referans ve reflekslerini etkileyen olgular yüzyıl başlarında şekillenmiştir. Zaten o dönemi yaşayanların Cumhuriyet'in geçmişle bağı olmayan bir kopma/kırılma/milat olduğuna ilişkin bir kabulleri yoktur, yazı ve yorumlarında süreklilik vurgusu kendini hissettirmektedir. 1923'ün bir kopma (öncesiz bir başlangıç) olduğu sonraki dönemlerde güçlenmiş, daha çok o dönemi yaşamayan siyasetçi ve akademisyenler tarafından biçimlendirilmiştir.

Dönem içerisinde çatışmaları yönlendiren "denetleyen/denetleyici" ve "yükselen" başlıkları altında ele alınan iki ayrı kuşak olduğu varsayılmıştır. Kuşakları birbirinden ayıran temel kıstas, "Kurtuluş Savaşı ve rejimin inşasında bulunmaktır". Doğum tarihleri bir önceki yüzyıl (veya 1890-1905 arası)[3] olan *denetleyici kuşak* mensupları, meşruiyetlerini savaşta ve cumhuriyetin kuruluşunda etkin birer aktör olmalarından al-

2 Vurgulanmak istenilen doğrudan kapitalizmin değil, kapitalizmin kültür ve ahlak üzerindeki etkilerine yönelik bir eleştirelliktir. Kapitalizm çoğu zaman Batı ile özdeşleştirilmiş, batılılaşma (teknolojik olmayan) pratiklerine yönelik eleştiriler bu yorumlarda işlevselleştirilmiştir. Bu yorumlar muhafazakâr temellidir.

3 Murat Belge'ye göre, "Türkiye'nin entelektüel hayatına, İmparatorluk son döneminin sert çalkantıları arasında yetişmiş, 1890-1905 arasında doğmuş kuşak yön verdi. Bunlar, tam da bir milli devlet kuruluşu sırasında, bir ayakları zorunlu olarak siyasetin içinde olmak üzere, kültürel-akademik-entelektüel hayatta 'kurucular' rolü oynadılar" (2002: 53). Belge bu kuşağın çoğu isminin alanlarında aşılamamış olmasına dikkat çeker.

maktadır. Bu çalışma içerisinde ele alınan tartışmalardaki etkin isimlerden birkaç örnek vermek gerekirse, Mithat Cemal Kuntay 1885, Peyami Safa 1899, Refik Halid Karay 1888, Vedat Nedim Tör 1897, Yusuf Ziya Ortaç 1895, Hüseyin Cahit Yalçın 1875, Ali Rauf Akan 1899 doğumludur. Yükselen kuşak ise savaşı hatırlamayacak (ya da dönemi çocuk olarak geçiren) gençlerden oluşmaktadır.

Kırklı yılların muhalif isimlerinin önemlice bir kısmı *denetleyici kuşağa* göre oldukça gençtir. Örneğin Sabahattin Ali 1907, Aziz Nesin 1915, Orhan Veli 1914, Mehmet Ali Aybar 1908, Mahmut Makal 1930 doğumludur. Kırklı yıllarda bu kuşakları inkılâptan önce doğanlar ve sonra doğanlar olarak ayıranlar olmuştur (*Ulus*, 13.11.1948). Doğum tarihleri gençleştikçe *denetleyici kuşağın* onlara karşı şüphesi artmaktadır. Denetleyicilerin romantize dili, siyasal muhafazakârlıkla anlamlandırılabilecek atıf ve imalar, geleceğe ve gençliğe yönelik kuşkular, ifşa etme arzusu, tüm tartışma ve çatışmaların asal eksenini oluşturmaktadır. Savaş koşullarının getirdiği yoksunluk, onların daha önce yaşadığı (iyi bildiği) geçmişi hatırlatmaktadır. Genç kuşaklar karşısında önemlerini artıran, tecrübe/olgunluk vazeden siyasi ve kültürel duruşlarını pekiştiren dönemler yaşamışlardır. 1945-1950 dönemi öncesi yaşanan savaş, tedirgin edici bir psikoloji yaratmış, *denetleyici kuşak* buna karşı ahlakı bir sığınak olarak göstermiş, aile (yurt), doğru ahlak ve terbiye ile kurtulabilir düsturu döneme hâkim olmuştur.

Ahlak ve yozlaşma şikâyetleri döneme özgü koşullar kadar *denetleyici kuşağın* siyasi ve kültürel geçmişlerinden kaynaklanmaktadır. Hepsi öncelikle kültür adamlarıdırlar, bütün akıl yürütmeleri kültür temellidir, dönem boyunca iktisadi kalkınmanın nasıl olması gerektiğine dair yorum yapmamışlardır (Kayalı, 2000: 110). Kapitalizmin biçimlendirdiği her türlü olgu ve değişimi ahlaken anlamlandırmaktan ileriye gidememişlerdir. Ekonomiyle ilgili geleneksel zafiyetleri materyalizm karşıtlığıyla ilişkilendirilebilir.

Tanzimat ve Jön Türk edebiyatının *denetleyici kuşağın* siyasi bilinç ve alışkanlıklarında belirleyici etkisi vardır. Siyasi tartış-

maların ve gündelik yaşamla ilgili şikâyetlerinin içinde edebi bir dil, romana özgü tipleştirmeler mutlaka yer almaktadır. Tanzimat edebiyatının ahlaksız alafranga tiplemeleri ile Müslüman Türk ahlakını, Beyoğlu'nun yozluğu ile Müslüman-Türk mahallelerini karşılaştıran anlatı yapısı kültürel donanımlarını belirlemiştir. Hayata bakarken "alafranga alerjisini" korumuş, "yazarken" yeni *Bihruz Bey*'ler ve *Peralılar* aramışlardır. Çoğunluğu aynı zamanda edebiyatçı (romancı) olan *denetleyici kuşağın* gazete yorumları ideal tiplemeler ve gerçekten varolup olmadığı belirsiz romanesk kötüler içermektedir. Tanzimat edebiyatının etkileri konusunda daha geniş bir yorum yapılabilir. Alafranga (batılılaşma) aşırılığı yüzünden sefahate düşüp madden ve manen tükenen genç mirasyedi hikâyeleri sürekli anlatıldığı için romana özgü olmaktan çıkmıştır, geleneksel-sözlü kültüre dâhil olmuş, halk hikâyesi olarak şehirde konuşulur olmuştur. Batılılaşma ve batılılaşmanın maddi yönlerine tutkunluktan hoşnut olmayan (kötü ve günahkâr bulan) bir halk yargısı zaten mevcuttur (Mardin, 1994: 68). Konak ile aileyi, aile ile Türkiye'yi, mahalle ile ahlakı, piyano ile Batı'yı özdeşleştirmek hemen herkesin başvurduğu göndermelerdir. Geleneksel kültürü korumacı bir anti-entelektüelist refleks olmasına karşın bu tavır sorgulanamamaktadır. Çünkü dokunulamaz ve değiştirilmez (olduğu iddia edilen) bir ahlaka dayanmakta, bütünüyle duygusal tepkilerle bu ahlak savunulmaktadır. Tanzimat edebiyatının din temelinde kurduğu karşıtlık sürdürülmekte, Pera/Beyoğlu hiç değişmemiş sayılmakta ya da kötülükten ibaret bir roman kahramanı gibi yaşatılmaktadır. Kırklı yıllarda –bu çalışma çerçevesinde ele alınan tartışmalarda– Pera'nın baştan çıkarıcı yabancı kadınlarının yerini gerektiğinde sinemalar (Hollywood), barlarda çalınan şarkılar, ışıltılı vitrinler, aşkın yerine ikame edilen şehvet alabilmiş, Türk namus ve gururunu tehdit ediyor biçiminde gösterilmiştir.

Denetleyici kuşak yazarları gazetelerde gençliğe/halka rehber olacak metinler yazdıklarına inanmaktadırlar. Lefebvre'in ulaşılması gereken bir konum olarak gördüğü [B]ütüncül İnsanını, amaçlarıyla ilgili olarak düşünüldüğünde Heller'in yaban-

cılaşmadan kurtulmuş bireylerini andırmaktadırlar. Çünkü onlar da fedakârlık yapmakta, hazlardan uzak yaşamakta, her türlü egoizmle savaşmakta, topluma bunu bir model olarak önermektedirler. Yanlışı işaret etmek, yön göstermek, rehber olmak istemektedirler. Hami olmak gibi güçlü bir arzuları vardır; sürekli geçmişe ve deneyime vurgu yapmaları, karşılarındakinin ne yapacağını (asıl niyetini) hemen anlamaları (ya da kendilerini öyle konumlandırmaları) mecaz ve çarpıcı ifadeler kullanmaları bu arzuyu pekiştirmek içindir. Yazdıkları metinler gazetecilik dilinden çok edebiyata yakındır; ele aldıkları konuyu işleyişleri romanesk ve edebidir. Gerçeğin sözcüsü gibi davranmaları yine edebiyattan, romanı yönlendiren ve her şeyi bilen (nasihatçi) modernist yazar dilinden kaynaklanmaktadır. O dönemin gazetecilik anlayışında yorumdan arındırılmış bir haber dili sonraki on yıllara kıyasla gelişmemiştir. *Denetleyici kuşağın* yorumları haber dilini de ister istemez etkilemiş, haberlerin de benzer yorumlarla aktarılmasını sağlamıştır. Bu durum *denetleyici kuşağın* güçlü etkisini göstermekte, mevcut yorumun (ideolojinin) nasıl yaygınlaştığını (yeniden üretildiğini) açıklamaktadır.

Gazetelerdeki mevcut ideolojiyi sınıf çıkarları kadar gazetelerin üretildikleri alanda egemen olan mantık belirlemektedir. Rejimle kurulan ilişkinin yanında gazeteleri yönlendiren (Babıâli'ye hâkim olan), tecrübeli bir gazeteci kuşağının meslek mantığıdır. Bu mantık, bütünüyle "hakikat" iddiasına dayalıdır, tartışmaların nedeni bu hakikat ile uyuşmayan olgu ve olayların varlığıdır. "Hakikat" iddiasının getirisi ise "doğruluk" anlamında bir sınanma değildir; "hakikat" doğrudan doğruya güç ve otoriteyi getirir, onların konumlarını pekiştirir. *Denetleyici kuşağın* hemen her tartışmada izlediği yöntem, karşısına aldığı (eleştirdiği) olguyu yozlaşmış, tehlikeli, yabancı saymak ve bunu kendi üzerine kapanan, tartışılmaz bir söyleme dönüştürmektir. Bu söylemin temelinde hakikat olduğu için anlatıcı (bürokrat-gazeteci-yazar) doğruları aktaran bir üst dille konuşur. Örneğin, eğer halk alafranga (ve/veya Osmanlı'yı çağrıştıran alaturka) kültüründen korunabilirse, ülke-

yi geleceğe taşıyabilecek milli menfaatlere dayalı kolektif bir hareket oluşturulabilecektir. Milli menfaatler, her türlü bireyin ve arzunun üstünde konumlandırıldığı için "hakikat" iddiasını güçlendirmektedir. Öte yandan bu hakikat iddiasının basındaki yaygınlığına (ve denetleyicilik hakkı yaratmasına) rağmen, ne Babıâli ne de Babıâli'nin etkilediği okurların "dünyası" tek sesli ve tartışmasız değildir. Yükselen/genç kuşağın bu yazılarla, *denetleyici kuşağın* dikte ettiği doğrularla hemfikir olmadığı tartışmaların yenilenmesinden anlaşılmaktadır. Tepkilerin basında yer almaması veya suskun kalmaları muhalefetin olmadığı anlamına gelmemektedir.

Sermayenin tartışmalara konu olan kimi olgulara yönelik tavrı da dikkat çekicidir. Halk menfaatleri ve gelecek adına modernizm karşıtlığı yapanlar bunun sermaye karşısında pratikte bir etkisinin olmadığının muhtemelen farkına varamamışlardır, sermayenin biçimlendirdiği arzu, toplumları (ve gelenekleri) değiştirerek onların karşısına her defasında yeni bir "kılıkta" çıkmaktadır. Karşı çıkılan Bobstilliğin yerli sinemada kahraman olması, alaturka müziğin modernleştirilmesi, eleştirilen Amerikanvariliğin kazandığı sükse/moda v.s buna örnek olarak gösterilebilir. *Denetleyici kuşak* yazarlarının eleştirdikleri her şey gündelik yaşamı anlamlı bir bütünlüğe dönüştürmek içindir. Oysa gündelik yaşamı biçimlendiren, yazarların mücadele ettiği bireyci bilinç, haz almaya ve bireysel özgürleşmeye dayanmakta, gündelik yaşamı istediği biçimde düzenlemeye devam etmektedir (Lefebvre, 1992: 151). Bu durum, ister istemez kapitalizmin koşullarını yeniden üretmekte; belli bir sınıfın silahı olan bireycilik, gündelik yaşamın üslupsuzluğunu doğalmışçasına artırmaktadır.

Denetleyici kuşak nefs mücadelesi de vermektedir. Beyoğlu'nu, eğlence mekânlarını, yeni bir alafranga ikonu olarak kullandıkları sinemayı (salonlarını, seyircileri), moda düşkünü genç kızları, plajları gözetlerken (*Akşam*, 2.8.1946) mahalle ahlakının (edeb ve edebiyatın) temsilcisi olarak oradadırlar. Nefsini (arzularını) denetleyemeyen, fedakârlık edemeyen ve yazdıklarından çok yaşadıkları konuşulan yazarlar bu müca-

delenin mağluplarıdırlar. Sabahattin Ali, komünistliği kadar eğlenceye düşkünlüğü ile Beyoğlu ve Taksim'deki gazinolarda sık görülmesiyle hatırlanır (Balkanlı, 1961: 499; Cantek, 2001: 84). Onun snobluğu ve sözde komünistliğinin delili olarak kadın ve eğlence düşkünlüğü gösterilir. Necip Fazıl, Beyoğlu'nda kumar oynarken yakalanmış, kumar oynamadığını, ortamı ve insanları gözlemlemek için orada olduğunu söylese de inandırıcı olamamıştır (*Zafer*, 24.3.1951; Bilginer, 1983: 74). Necip Fazıl'm takiyyeci oluşunun delili olarak bu olay sıklıkla anlatılmaktadır. Her iki olaydaki yargılar yine romana özgüdür, *denetleyici kuşağın* entelektüel gazetecileri kendilerini inandıkları değerler uğruna fedakârca yaşayan, para ve cinselliği reddeden, yaşamları herkesin önünde cereyan dava adamları olarak görmektedirler. Yazarlığı cüreti, riski ve kırılganlığı içeren bir görev saymaktadırlar. Bir Mısır filminden ya da Bobstilden tiksinmek, bir kadının taktığı siyah gözlüklerden rahatsız olmak (*Son Posta*, 10.5.1947; *Akşam*, 7.9.1947), çiklet çiğneyenlerden iğrenmek, genç kızların elbiselerinden, içli şarkıların zararlarından, kendilerince yanlış ve tehlikeli saydıkları şeylerden konuşmak bu görevin asal eksenidir. Onların nazarında Beyoğlu bütün karşıtlıkları içerdiği için bu denli konuşulmaktadır. Yazabilmek için Beyoğlu'na da ihtiyaç duymaktadırlar. Sadece Beyoğlu değil, popüler olan (kitleselleşen) her şeyin yanı başındadırlar. Denetleyicilikleri marjinlere değil, rağbetin olduğu yer, olgu ve olaylara dönüktür.

Denetleyici kuşak, mahalle kültürüyle (halkla) olan ilişkisine özel bir önem biçmektedir. Halkın aşırı batılılaşmaya yönelik tepkisinden daima etkilenmişlerdir. Bobstil'i Bihruz Bey'in devamı olarak sahiplenmeleri bu yüzdendir. Bihruz Bey nasıl Hacivad'ın yeni bir yorumu ise (Mardin, 1994: 57) Bobstil de Bihruz Bey'in yeni bir yorumudur. Türk edebiyatındaki çok sayıdaki Bihruz Bey yorumuna gazeteler ve mizah dergilerinin sağladığı bir katkıdır Bobstil. Bihruz Bey, edebiyatta siyaset yapan –tezli roman örneğidir; Bobstil ise aktif olarak siyasetin içinde olan (ve geçmişe kıyasla edebiyattan uzaklaşan) romancıların gazetelerde ürettikleri (yarı-eğlencelik) bir tiplemedir.

Bobstil'in ve daha sonra Hacığa'nın gazetelerde üretilmesi[4] romancıların değişimini göstermektedir. Artık edebiyattan çok siyaset yapmakta, geçimlerini gündelik siyaset ve gazetelerden sağlamaktadırlar.

Beyoğlu yorumlarında, Bobstil nitelemelerinde ya da moda karşıtlıklarında halk kültürüyle hemfikir olduklarını göstermektedirler. Yazılardaki genel kabule göre kötülük; gayri-insanilik, yabancılaşma ve soğuklukla doğrudan ilişkilidir. Ahlaki bir değer olarak kişiler arasındaki yakınlığa (sıcaklığa) duyulan inanç, kapitalizm ve seküler inancın geçen yüzyıldan bu yana ürettiği derin sarsıntının sonucudur (Sennett, 1996: 324). *Denetleyici kuşağın* maneviyatı içtenlik ve sıcaklık yükseltmekte; güvenlik, huzur ve kalıcılıkla özdeşleştirdiği-samimi insan ilişkileriyle hatırladığı mahalle kültürü neredeyse tanrılaştırılmaktadır. Sıcak insan ilişkilerine duyulan özlem cenneti çağrıştırdığı gibi gayri-insani olgularla, yabancılaşma ve soğuklukla (kötülükle) ilgili yazılanlar da (dinsel benzetmeleri sürdürürsek) bir tür şeytan taşlama ve kimi zaman günah çıkarmadır. Yahya Kemal'in deyişiyle kendisi Bihruz Bey olan Recaizâde Ekrem'in Bihruz Bey eleştirisi yapması (Gürbilek, 2004: 71); Beyoğlu'nda zamparalık yapmakla itham edilen Kuntay'ın Beyoğlu'nu zina ve fuhuş ile özdeşleştirerek suçlamasının nedeni de buradan çıkmaktadır.

Dönemle ilgili olarak hatırlanan CHP-DP çekişmesinin *denetleyici kuşak* açısından büyük bir önemi olmamıştır. İçlerinde CHP ve sonradan DP'den milletvekilliği yapmışlar vardır; konumları gereği aktif siyasete yakındırlar. Asıl ilgilendikleri ise gayri-insaniliği ve yabancılaşmayı toplumsal ilişkilerden temizleyebilmektir. Eleştirilerinin iktidar partisi CHP'ye yöneltildiğini düşünmek (pratikte bu tür bir etkisi olsa da) yanıltıcı/eksik bir tespit olacaktır. Kişiler, partiler ya da kurumlardan

4 Berna Moran, Bihruz Bey tiplemesinin edebiyat tarihi içerisinde farklılaştığına işaret eder. Bihruz Bey'in aptal, cahil ve gülünç olmakla birlikte sonrakilerin okumuş, zeki ve tehlikeli olduğunu, mirasyedi değil alafrangalığı (ticarete girerek) servet yapma yolunda kullandıklarını yazar (1994: 202). Bu ayrımdan ilham alarak Bobstil kadar Hacığa'nın da mizahi Bihruz Bey'in bir çeşitlemesi olduğu varsayılabilir.

çok bir zihniyetle uğraşmaktadırlar. Kalpsiz ve gayri-insani buldukları modernleşmeye gösterdikleri tepkisellik ile milletvekili olduklarında yaşadıkları reel politik sorunlar birbirinden farklıdır.

1945-1950 yılları arasında, gündelik yaşam üzerinde çatışma nedeni olan gerilimli olgu ve eğilimler kronolojik olarak izlendiğinde *denetleyici kuşağın* özgürleşme ve değişim vaadinden çok alışkanlıkla (iyi bildiği, reflekse dönüşmüş tepkilerle) "yazdığı" söylenebilir. Modernizm eleştirileri ile anti-komünizm, popüler kültür eleştirileri ile anti-komünizm iç içe geçmiştir. Örneğin Beyoğlu'nun (yabancı kadınların) karşı konulmaz aldatıcılığının yerine kimi zaman (özne ve eylem olarak) Komünistler ikame edilmiştir. Bu, ilk söylemin-eleştirinin yok olduğu anlamına gelmez ama ellili yıllara doğru yeni düşman kadar popüler değildir artık. Komünistlerin "akıllara durgunluk veren" yöntemlerle insanları doğru yoldan çıkardığı daha fazla konuşulmaktadır. Eleştirinin temelindeki benzerlik nedeniyle "Fantoma Komünistler" (*Ulus*, 4.6.1949) ya da "Kırmızı Bobstiller" (*Vakit*, 5.10.1946) gibi yazı başlıkları kullanılabilmektedir. Komünizmin kamuoyunda bilinen muhalif isimlerle (Sertel'ler, Sabahattin Ali ya da Nazım Hikmet) özdeşleşerek konuşulması modernizme yönelik eleştirilerden farklı bir gelişim gösterse de yabancı, milli birliğe düşman, ahlaksız ve yıkıcı olması nedeniyle benzer bir "düşman" paydasının içindedir. Bu payda gündelik yaşamın içerisinde tekrar eden olgu ve eğilimlere karşı kullanılan (kalıcılaşan) bir anlamlandırma (refleks) birikimidir.

1945-1950 arasının önemi *denetleyici kuşağın* etkisinin yoğun olarak hissedildiği son dönem olmasından kaynaklanmaktadır. Demokrat Parti'nin iktidara geldiği ilk yıllar, kırklı yılları (savaş ve karneler ile) kötü hatırlayan topluma refah ve rahatlama hissi vermiştir. Yeni iktidar topluma gelişme ve değişim heyecanı getirmiş, halkla daha yakın ilişki kuran Demokrat Partililer bu hissiyatın devamlılığını sağlamışlardır. Kırklı yılları kıtlık, savaş ve karnelerle hatırlatarak gündemde tutanlar yine DP'liler olmuştur. Dönemi 1939-1945 arasına sı-

kıştırarak yalnızca o yıllarda yaşananlar ile hatırla(t)mak, DP'nin politik başarısıdır. 1945-1950 yılları arasında yaşanan ve bu çalışmada ele alınan tartışmaların büyük çoğunluğunun belirleyicisi de 1939-1945 yıllarının sıkıntılarıdır. Bir başka deyişle, bu dönemde yapılan her tartışma DP'yi CHP karşısında bir siyasal alternatif olarak güçlendirmiştir.

Denetleyici kuşağın ellili yıllarda bir önceki on yıldaki kadar etkili olamaması üç nedene bağlanabilir. Birincisi, kırklı yıllarda yapılan her tartışmada yer alan şikâyet ve endişeler, DP'ye ümit bağlamış; *denetleyici kuşak* ile doğal olarak DP'yi birbirine yakınlaştırmıştır. İkincisi, bu kuşağın yaşlanarak sayıca azalması, genç kuşak karşısında etkinliğini yitirmesidir. Üçüncüsü, *denetleyici kuşağın* dil, üslup ve mantığını belirleyen edebiyat anlayışının yerine farklı bir romancı kuşağı ve edebiyat anlayışı gelmiştir. Marksizm'den etkilenen bu edebiyat topluma ve hayata kırkların *denetleyici kuşağı* gibi muhafazakâr kıstaslarla bakmamaktadır. Türkiye solu, ellili yılları politik olarak sessizlikle geçirirken, edebiyatçılar, özellikle romancılar önceki on yılla kıyaslanmayacak bir verimlilikle üretmişlerdir. Şöyle söylenebilir: Altmışlı yıllarda sol eğilimli akım ve hareketlerin yükselişinde ellili yılların edebiyatının etkisi vardır. Siyaseti ve toplumu romana özgü üslup ve ifadelerle anlama (ve anlatma) geleneği kırklı yıllardan sonra da sürdürülmüştür.

Dönemin Siyasi Tarihini Anlatan Çalışmalar

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden, 14 Mayıs 1950 tarihine kadar geçen süre, Türkiye'de "çok partili döneme geçiş" biçiminde adlandırılarak, büyük çoğunluğu siyasî tarih temelli olan geniş bir akademik literatüre konu olmaktadır. Cumhuriyet tarihinin en fazla incelenen dönemi olduğunu iddia etmek hiç de abartılı olmayacaktır. Kırklı yılların değerlendirmelerinde altmışlı yıllarda yazılan metinlerin büyük ağırlığı vardır. Bir önceki döneme göre ellili yılları suskunlukla geçiren sol-siyasi yazın altmışlı yıllarda yaşananların nedeni olarak o günleri göstermiştir. Yazılanlarda Marksist bir bakışın hâkim olduğu söylenebilir, bu bakış açısı dönemi inceleyen tüm çalışmaları etkilemiştir. Kırklı yıllarla ilgili siyasi tarih çalışmalarının önemli bir çoğunluğunu o dönemi genç bir öğrenci olarak geçiren yazarların üretimleri ya da akademisyenlerin yönettiği tezler oluşturmaktadır. Siyasal sistemin değişim nedenleri, muhalefetin oluşum koşulları, aynı dönemin sonunda iktidara gelen Demokrat Parti'nin (DP) gelişim seyri bu çalışmaların öncelikle ele aldığı konular olmuştur. Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, değişimin ne kadar ve ne biçimde yaşandığı hakkındaki yorumlar, çalışmaları birbirinden ayıran önemli bir özelliktir.



Savaş bitmesine rağmen izlerini sürdürüyor, 1946 yılında çıkan bir derginin ilanı.

Dönemin siyasal gelişmeleri kabaca şöyle özetlenebilir: Türkiye, 1945 yılının başında stratejik bir kararla mağlup olması kesinleşmiş olan Almanya ve Japonya'ya savaş ilan eder. Bu kararın pratikteki amacı savaş sonrasında *Birleşmiş Milletler*'e kurucu üye olabilmektir. San Francisco Konferansına katılırken Batılı

haber ajanslarına yakın bir gelecekte çok partili bir seçime gidileceği yönünde işaretler de verilecektir. İçeride ise "Milli Şef" İnönü, 19 Mayıs'ta yaptığı konuşmasında demokrasi ilkelerinin daha geniş ölçüde yaşanmasının zorunluluğundan bahseder. Aynı dönemde ortaya çıkan "Sovyetler Birliği ve Boğazlar" sorunu, bu gelişmeleri ilginç bir biçimde hızlandıracaktır. Sovyetler ile 1925 yılında imzalanan Dostluk ve Saldırmazlık Antlaşmasının yeniden ele alınması ile ilgili olarak başlayan görüşmeler, Türkiye'yi endişelendirecek bir sürece girecektir. Sovyetler Birliği, Boğazlar'da kendi lehine yeni taleplerde bulunurken, basında yazılanlara göre resmi olmayan yollarla ülkenin doğusundan toprak dahi isteyecektir. Savaş sırasındaki politikası nedeniyle Sovyetler'e karşı "yalnız" kaldığının farkında olan Türkiye, incelikli bir siyasetle Amerika'yı bu sorunun içine çekmeyi başarır. Türk ve Sovyet basınında yer alan toprak talepleriyle ilgili tartışmaların bu gelişmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir. Sovyetler'in Boğazlar rejimini yeniden düzenlemekten çok Türkiye'yi nüfuz alanına dâhil etmeye çalıştığını düşünen Amerika, mevcut tavrını değiştirerek Türkiye'yi destekleme kararı verecektir.

Türk-Amerikan yakınlaşmasının miladı sayılabilecek bu tarih aynı zamanda *Soğuk Savaş* dönemini de başlatmaktadır. Washington'da ölen Büyükelçi Münir Ertegün'ün cenazesinin Missouri adlı bir Amerikan zırhlısı tarafından İstanbul'a getirilmesi bu gelişmelerin sembolik ifadesi olacaktır.[1] Sovyetler'e

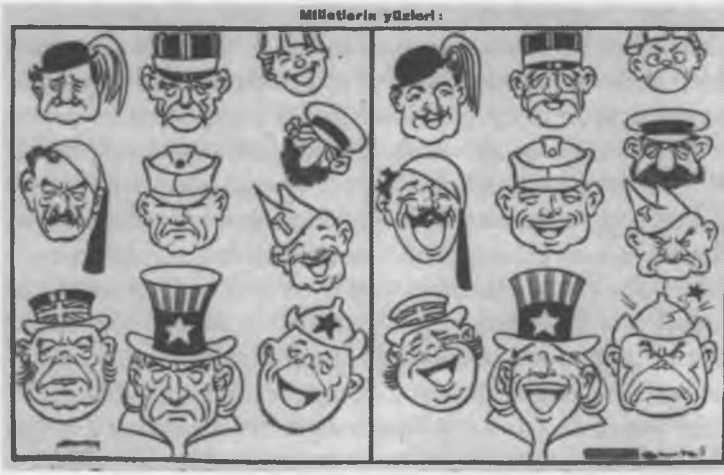
1 Missouri başlangıçta Amerikan sempatisinin sonraki yıllarda aleyhtarlığının simgesi olacaktır. Türkiye'ye gelişinde sitayişle yazılanlar geniş bir literatür oluşturmaktadır. Amerikalıların ziyaretinden büyük mutluluk duyulduğu, bir kurtarıcı gibi karşılandıkları anlaşılmaktadır (Oran, 1970: 61). Amerikalılara sempatiyle Coniler denecektir (*Vatan*, 9.4.1946). Falih Rıfkı, Amerikalılardan "her yuvaya sevinç ve şenlik veren misafirler" olarak söz eder (*Ulus*, 5.4.1946). Fazıl Hüsnü Dağlarca Missouri adlı uzun hamasi bir şiir yazar (*Vatan*, 12.4.1946). Geldikleri gün satışa sunulmak üzere Missouri sigaraları hazırlanmıştır (*Ulus*, 30.3.1946); İstanbul'da genelevlerin olduğu Abanoz Sokağı Amerikalılar için boyanır, temizlenir (Scognamillo, 1994: 47; Tutel, 1998: 23; Öymen, 2002: 513-4). Çoğu gazete manşetlerle Amerikalılara hoş geldin diyecektir. Amerikalıların şehirde rahatça eğlenebilmesi için düzenlemeler yapılacak, her gittikleri yerde sevgi gösterileri olacaktır. Aslında Amerikan ordusu o dönem gittikleri her ülkede benzer gösterilerle karşılanmıştır; Türkiye'nin farkı Amerika'nın galip olarak katıldığı savaşa doğrudan/aktif katılmamış olmasıdır.

karşı Amerika'nın açık desteğini aldığını düşünen hükümet (ve basın), demokratikleşmeyi olduğu kadar anti-komünist bir tepkiselliği de yeni dönemin politikası olarak yaygınlaştıracaktır. Ülke içinde Sovyetler Birliği ile ilgisi olduğu düşünülen hemen her şey "cadı avının" kurbanlarına dönüşecek, şiddetli bir anti-komünizm dönemi yaşanacaktır. Sol eğilimli gazete ve dergiler kapatılacak, tahrip edilecek, cezalandırılacaktır. Yeni kurulan siyasal partilerin anti-komünist olmaları var olabilmelerinin zorunlu bir şartına dönüşecektir. Türkiye açısından dönemin en önemli sonucu, Soğuk Savaş koşullarında sürekli bir Sovyet tehdidi algılaması olacak, *Batı Bloku*'na güvenlik gerekçesiyle yakınlaşmayı zorunlu kılacaktır.

İç politikada bir değişim yaşanmış, çok partili hayatın gereği olarak yeni partilerin kurulmasına izin verilmiştir. Demokrat Parti (DP), en geniş katılımlı muhalefet partisi olarak öne çıkacaktır.[2] Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ile DP arasında kimi zaman gerilimli bir biçimde yaşanan siyasi mücadele, demokratikleşme ve kamusal alanın özgürleştirilmesine önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Bu çerçevede çok partili rejimin sürekliliğini sağlayan hayati bir dönemece 1947 yılında, İnönü'nün 11 Temmuz'da radyodan yayınlanan bildirisi ile geçilir. Bu bildiri, iki parti arasında diyalog çağrısı ve artan gerilimi yumuşatma çabası olarak görülse de, asıl olarak muhalefete verilen bir güvencedir. İnönü, muhalefete baskı yapılmayacağını açıkça vurgulamaktadır. Böylelikle çok partili hayatın geleceği de resmi olarak garantilenmektedir.

Dönem içerisinde biri 1946'da, diğeri 1950'de olmak üzere iki genel seçim olmuş, çeyrek asrı aşkın bir süre iktidarda olan

2 DP'den önce kurulan Milli Kalkınma Partisi (MKP) de vardır. Gerçi parti gerek basın gerekse CHP tarafından ciddiye alınmamıştır. Öte yandan İslamcı eğilimleri olan bir partinin kuruluşuna izin (ve yaşama şansı) verilmesi İslamcı yayınların çoğalmasını sağlamıştır. Basın Kanunun ve CHP'nin liberalleşmesi bu çoğalmayı sağlayan diğer etkenlerdir. *Selamet*, *Hareket*, *Müslüman*'ın *Sesi* ve milliyetçi ağırlığına rağmen *Serdengeçti* dönemin önemli dergileridir. *Büyük Doğu* polemik ve davalarıyla dönemin en çok konuşulan yayınlardan biri olmuştur. 1923 öncesinde İslamcılık akımının sözcülüğünü de üstlenmiş *Sebilürreşad* (1948) ise İslam düşüncesini çıkış noktası olarak alan tek dergi olduğu için diğerlerine göre dikkat çekicidir.



Truman doktrinini destekleyen bir Akbaba *karikatürü (Şevki, 26.3.1947).*

CHP, yönetimi DP'ye devretmiştir. 1950'de yaşanan iktidar değişimi nedeniyle sorulan ilk soru şu olmuştur: Devletle bütünleşmiş bir parti (CHP) kendi yenilgisini ve azlini neden kabul etmiş, hatta bir anlamda hazırlamıştı? (Lewis, 2003: 10). Soru, dönem ve sistem değişikliğini açıklamaya çalışan bütün inceleme ve yorumların asal eksenini oluşturmaktadır: Türkiye hangi nedenler (ve zorlamaların) etkisiyle çok partili bir sisteme geçme gereği duymuştur?

O yıllarda (veya kısa bir süre sonra) yazılan aktüel gazete/dergi yazılarını ayrı tutarsak, dönem hakkındaki ilk bilimsel inceleme, Kemal Karpat tarafından yapılmıştır. Karpat, tek parti rejiminden çok partili sisteme geçişi iç gelişmelerle dış amillerin hazırladığını belirterek, birine diğerinden daha fazla önem vermeden açıklamalarda bulunur. Ona göre, savaş sonrasında demokrasi cephesinin dünyaya hâkim duruma geçmesiyle, Türkiye'nin siyasal rejimini demokratikleştirme zarureti ortaya çıkmıştır (1996: 125), ama bunu, Türkiye'nin çok partili rejime geçişinin biricik amili olarak görmek yanlış olur. Karpat, değişimin nedenlerini sadece dış etkenlere bağlamanın Türkiye'deki mevcut sosyal/kültürel etkenleri inkâr etmek ol-

duğunu düşünmektedir (1996: 129). Ancak, dünyanın değişen politik konjonktürünün muhaliflere tek parti sistemine karşı kullanabilecekleri manevi ve hukukî deliller sağladığını da ekler. Yazarın üzerinde durduğu bir başka etken iç huzursuzluklardır; savaş yıllarında alınan çeşitli toplumsal, siyasi, ekonomik tedbirlerin doğurduğu hoşnutsuzluk o derece ciddi bir hal almıştır ki, olası bir karışıklığa meydan vermemek için demokratik seçimler gibi bir emniyet supabının açılması kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Karpat, çalışmasında mesafeli (ve politik olarak liberal) bir dil kullanırken, dönem hakkındaki birçok çalışmada öne çıkartılan değişim gerekçelerini o denli önemsemeyecektir. Örneğin, Türkiye'nin Sovyetler Birliği'nin tehditleri nedeniyle Amerikan desteğine (ve demokratikleşmeye) yöneldiğine ilişkin bir varsayıma başat bir değer vermemiştir. Dönemin gazete ve dergilerinde Sovyet tehdidinin geniş yer aldığı, ülkenin dış politikasında bu durumun kısmen abartılarak, Amerikan yardımı ve Batı Bloku'na yanaşmak için kullanıldığı görülmektedir. Karpat'ı izleyen ama onunla yeri geldikçe "tartışan" kimi çalışmalarda, bu abartının gerekçeleri üzerinde durulmuştur.

Dönemle ilgili sık başvurulan kaynaklardan biri olan Cem Eroğul, Sovyet taleplerinin yarattığı kızgınlığın Türk egemen sınıflarına yaradığını, kendi çıkarları için son derece tehlikeli olan bütün sol akımları Moskova'yla özdeşleştirerek, düşman ajanı gibi gösterdiklerini belirtmiştir: "Bizde biçimsel demokrasiye geçiş, solun ezilmesine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Bu tutum, savaş sonrası demokrasimizin sınıfsal niteliğini anlamak için önemli bir göstergedir" (1998: 22). Benzer bir yorum Baskın Oran'a aittir. Oran, İkinci Dünya Savaşı süresince toprak ağası, eşraf ve burjuvazinin büyük ölçüde güçlendiğini belirtmektedir: "Türkiye'de bir siyasal değişiklik olursa, bu unsurların siyasal iktidarı şeklinde ortaya çıkacaktır. Böyle bir iktidar, liberalizm icabı ideolojik akımlara cevaz verse bile Sovyet Rusya ile yakınlaşmanın söz konusu olması olanaksızdır (1970: 63). Döneme yine benzer bir çerçeveden baktığı söylenebilecek Doğan Avcıoğlu da Sovyet tehlikesinin İnönü'yü Ba-

tı ile sıkı ilişkiler kurmaya teşvik ettiğini düşünmektedir: "Sovyet tehlikesi üzerine Batılılar ile sıkı ilişkiler kurma çarelerini arayan İnönü yönetimi, Batı kamuoyunda tek parti rejimine karşı o tarihlerde duyulan antipatiyi göz önünde tutarak, çok partili hayata yönelmiştir". Avcıoğlu, bu görüşünü pekiştirecek başka örnekleri ilave etse de, çok partili hayata geçişi dış baskı ve telkinlere bağlamaktan yana değildir. Ona göre, Amerika'nın Türkiye'de demokrasi değil, her şeyden önce bir "ileri karakol" istediği başından beri bellidir (1979: 519). Bernard Lewis, onu izleyerek, "Türkiye'de demokratik normların kabul ya da reddedilmesinin Sovyet tehdidi karşısında Amerika'nın Türkiye'yi savunma ya da bırakma yolundaki kararının üzerinde neredeyse hiç etkisi olmayacağını, Türkiye'nin yöneticileri baştan bilmiyorduysa, kısa sürede öğrenmiş olmalıydı" diyecektir (2003: 11). Oysa Avcıoğlu ve Lewis, bu satırları olayların yaşandığı dönemden yıllar sonra yazmışlardır. İnönü yönetiminin bu kararı alırken ne tür bir beklenti içerisinde olduğunu tahmin etmek güçtür. Kaldı ki, Amerika ile Sovyetler arasındaki gerilimin nereye varabileceğini 1945 yılından kestirmek oldukça zordur.

Tek parti rejimlerine yönelik husumet ve siyasi liberalleşme çabalarının BM'nin kuruluşunda etkili olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca Soğuk Savaş koşullarının hemen oluşmadığı, dünya savaşının galip devletleri olan Sovyetler ile Amerika arasındaki iyimserliğin bir süre devam ettiği tahmin edilebilir bir durumdur. Türkiye'nin Amerika'dan maddi yardım almak ve onun desteğini kazanmak adına ekonomik olduğu kadar siyasi bir liberalleşme sürecine girmeye kararlı olduğu da anlaşılmaktadır. Sovyet sempatizanlığı ile suçlanan, 1945 yılının sonunda gazete binası tahrip edilen *Tan* gazetesinin o günkü sayıları dahi incelense, Amerikan liberalliği hakkında övgü dolu çok sayıda yazı ve inceleme bulunabilecektir.[3] Aslında o

3 Birkaç örnek verilebilir: *Tan*'ın arka sayfasında "Roosevelt'in Hayatı" adlı propaganda amaçlı hazırlanmış bir Amerikan çizgi romanı yayınlanmıştır (20.4.1945-6.5.1945); Ayrıca bkz "Roosevelt'in Dört Hürriyeti" yazı dizisi (17.4.1945-20.4.1945).

dönem çok partili hayatın ve demokrasinin sorunlara çözüm getireceğine ilişkin yaygın bir inanç vardır. İkinci Dünya Savaşı süresince izlenen politikaların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluğu dağıtan bir ümittir bu. Entelektüeller arasında popülerlik kazanan "demokrasi" kavramı, halk içinde CHP husumetiyle karışarak asıl anlamından farklı bir biçime dönüşmüştür. Bir başka deyişle, demokrasi özlemi, CHP karşıtlığıyla özdeşleşecektir.

Dönemi inceleyen birçok araştırmacı, DP'nin bu karşıtlığı kullanarak yükselebildiğini belirtmektedir. DP'nin önemli bir özelliği, CHP'ye karşı oluşan hoşnutsuzluk ve muhalif "kalabalığın" içinde, rejime sadık kalabilmesidir. Rejimin sınırları içerisinde halkı seferber etmeyi başarabilmesidir. Eroğul, rejimin içinde kalmanın şartlarının anti-komünist ve laik olmak; halkı seferber etmenin yolunun ise iktidara karşı ciddi bir muhalefet yürütmek olduğunu söylemektedir (1969: 182). Demokrat Parti, rejimin sınırları içinde olduğunu ispatlamak zorunda kaldığı önemli sorun ve olaylarla karşılaşmış; hemen her durumda anti-komünist ve laik olduğunu ısrarla vurgulamıştır. Partinin kuruluşunda yaşanan *Görüşler Dergisi* ve *Tan Olayı*, sol'la, kendi içerisinden çıkan Millet Partisi, İslamî eğilimlerle ilişkisini belli bir mesafede tutabilmesini sağlamıştır. DP'yi başlangıcında rahatsız eden ve meşruiyet sorunu yarattığı için daha hayati olan sorun ise bir *muvazaa partisi* olduğuna dair suçlamalardır. Taner Timur, Türk demokrasisinin bir *muvazaa* olarak doğduğunu ve İsmet İnönü'nün girişiminde Tek Parti döneminin Serbest Fırkasının model alındığını iddia etmektedir. Ona göre, Serbest Fırka'nın aksine, DP'nin başarılı oluşunun nedeni, hem uluslararası konjonktürün farklı oluşu hem de İnönü'yle devlet başkanlığı vaat ederek onu oyalamayı başaran parti yöneticilerinin becerisidir (2003: 150). CHP içinden çıkan bir parti olarak DP, oldukça temkinli davranmış, gerek rejim muhalifleriyle, gerekse rejimin kendisiyle ilişkisini dengeli bir politikayla sürdürebilmiştir.

DP'nin bu pragmatik tutumu, çoğu araştırmacı tarafından sınıfsal bir özellik olarak tanımlanmıştır. Eroğul, İkinci Dün-

ya Savaşı'nın Türkiye'de yarattığı sorunları aktarırken "vesikalı, sıkıyönetimli ve milli şefli bir idare kurulmuş, halk ezilmiş ve karaborsadan yararlanan yeni bir zenginler zümresi türemiştir. Ezilen halk, iktidara düşman olmuştur. Türedi zenginler ise artık idarede doğrudan doğruya söz sahibi olmayı arzulamaktaydılar" diyecektir (1998: 20). Çalışmasında DP ile özdeşleştirdiği *Türedi Zenginler* deyimi bir başka yerde "Ticaret Burjuvazisi ve Toprak Ağaları" olarak kullanılacak, genelde "Egemen Sınıflar" terimi altında geçecektir (1998: 85). Stefanos Yerasimos ise DP'yi tanımlarken "şehir burjuvazisi" ve "eşraf" birlikteliğinden söz edecektir (1992: 164). Avcıoğlu, "bey, ağa ve tefeci ile komprador nitelikteki kapitalist" veya "Tutucu Sınıflar" demeyi tercih edecektir. Eroğul, daha ayrıntılı bir analizle DP'nin sadece egemen sınıflara dayandırılmasının eksik bir değerlendirme olacağını belirterek partinin halkı siyasal mücadeleye katıcı özelliğine de dikkat çeker: "DP (...), iktidara tamamen sahip olabilmek için bir halk hareketini araç edinen asalak egemen sınıfların siyasal örgütüdür" (1998: 94). Aynı temayı işleyen bir başka ifadesinde "DP, kendisine rağmen ilerici sonuçlar yaratmış, gerici bir harekettir" (1969: 186) vurgusunu yapacaktır. Yerasimos'un DP tanımlaması burjuvaziye dayalıdır; Türkiye tarihini burjuvazinin etkinliklerine bağlayarak açıklamaktan yanadır. Yerli burjuvazinin Cumhuriyetin kuruluşunda bürokratik cihazın başı çektiği ulusal kalkınma çözümünü benimsemek zorunda kaldığını, ancak 1945 sonrasında değişen şartlarla (emperyalizmin himayesindeki liberal kalkınma için) harekete geçtiğini belirtir: "O güne kadar halkı sömürmekte bürokratik cihazdan yararlanan ve perde arkasında kalmayı beceren şehir burjuvazisiyle eşraf, 1945'ten sonra memleketi *memur tahakkümünden* kurtaracak aslan kesilmişlerdi" (1992: 164). Yerasimos, böyle bir sonuca ulaşmak için burjuvazinin planlı hareket ettiğini, ilk olarak bürokrasinin kitlelere yabancılaşmasını sağladığını, ardından üretim araçlarına sahip sosyal sınıfları bürokrasiye karşı birlik haline getirerek onu yalnızlaştırdığını/tecrit ettiğini varsaymaktadır (1992: 164-

5). Çağlar Keyder de benzer bir analiz noktasından hareketle burjuvazinin bürokrasiden ayrılma/kopma gayretine değinir. DP'nin o dönem kullandığı CHP eleştirilerinde sürekli olarak Bürokrat-Burjuva bloğu öne çıkarılmaktadır. Bu blok, Demokratlara göre halk üzerinde siyasi hâkimiyet kurarak toplumu ezmekte ve iktisaden sömürmektedir. Keyder, DP'nin özgürlükçü söyleminin sınıf eğilimini gizlediğini belirtirken, kitleleri harekete geçiren grubun iktidar bloğunun eski üyeleri olan tecrübeli bir burjuvazi olduğundan şüphesi yoktur (1993: 170).

Dönemde yaşanan değişimleri anlatan çalışmalar, değişimi kişilere, bir partiye ya da döneme atfetmeleri nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Değişim, İnönü'nün kişiliğine, CHP'nin sağ bir tandansa evrilmesine ve/veya DP'nin burjuvazinin kontrolünde bir güç olmasına, emperyalizmin yeni bir dünya düzeni yaratma çabasına, burjuvazinin yükselişine bağlanabilmektedir. Yukarıda değinildiği gibi burjuvazinin yükselişi sosyal yapının ve siyasal iktidarın değişiminde en güçlü neden olarak gösterilmektedir. Hemen her çalışmada başat önem atfedilmese de değinilen DP'nin burjuvazinin desteğini aldığı ve son kertede onun çıkarlarının savunuculuğunu yapmasıdır. Ayrıca CHP'nin DP'ye benzeme sürecine girerek, devletçiliğin tasfiyesine yol veren ekonomik liberalleşme çabaları aynı paydada değerlendirilmektedir. CHP ile DP'nin birbirine benzemesine dikkat çeken Boratav, 1950'deki DP iktidarının "siyasal iktidarın sınıfsal içeriğinde (aslında niteliksel bir dönüşüm olmayan) değişme" olarak yorumlamıştır (1998: 73). Ona göre, egemen sınıflar iki ayrı partide iki ayrı yol izlemişler, bu benzeşmeyi bizatihi onlar üretmişlerdir: "Birinci grup, esas olarak DP hareketini örgütlemeye ve desteklemeye yönelirken, kaderlerini CHP iktidarlarına bağlayan ikinci grup, CHP içinde topluma da yansıyan bir temizlik harekâtı başlatacak ve bunu başaracaktır: Köy Enstitülerinin çökertilmesi, üniversitede tasfiye ve ilerici, solcu ve demokrat oluşumların ezilmesi böylece sağlanmıştır" (1998: 75). Timur, bu sürecin her iki partiyi birbirine son derece benzer bir

hale getirdiğini, demokrasinin bir "ikiz partiler demokrasisine" dönüştüğünü belirtmektedir (2003: 82). Benzeşmedeki önemli bir tarih, CHP'nin 1947 kurultayı olmuş, "ılımlılar" olarak adlandırılan grubun yönetime gelmesi, partiyi DP'lilere yaklaştırması, liberalleşme doğrultusunda kimi eleştirileri kabullenmesi ve açıkça halkın güvenini yeniden kazanmayı amaçlaması gibi siyasi sonuçlar içermiştir.

Bu ılımlı ve iyimser atmosferin hemen ortaya çıkan ilk sonucu, CHP'ye karşı sert bir politika izlenmesi gerektiğini savunan DP içindeki bir grubun partiden ayrılması olmuştur. İkinci sonuç, ilki gibi kesin bir sonuç olmaktan çok kimi kesimlerin değerlendirmelerine dayanmaktadır. Buna göre CHP'de 1947 yılında yaşanan dönüşüm, doğrudan doğruya Kemalizme yönelik bir tasfiye hareketi olarak görülmektedir. Avcıoğlu, CHP'yi tanımlarken daha ihtiyatlı ve sempatiyle tanımladığı bir gruptan bahseder. CHP'nin iktidar bloğunun içerisinde olan milliyetçi-devrimci grup, 1945 sonrası etkisizleştirilerek sindirilmiş, geriye donmuş, katılaşmış ve tekelci nitelik kazanmış gruplar ve bürokrasi kalmıştır (1979: 528). Onun milliyetçi-devrimci adlandırması bütünüyle Altmışlı yılların siyasi konjonktüründen beslenen bir yakıştırmadır. "Kemalist hareket, kurulu düzene karşı devrimci, yani solcu bir hareket olduğu halde, solculuk en büyük küfür haline getirilmiştir"[4] (1979: 563) derken CHP içerisindeki milliyetçi-devrimcileri sol olarak anlamlandırdığını da göstermektedir aslında. Avcıoğlu'nun yaklaşımının, dönemi Kemalizme yönelik bir karşı-devrim sürecinin miladı olarak gören Attilâ İlhan ve Çetin Yetkin gibi kimi yazarlara ilham verdiği söylenebilir. Mehmet Ali

4 Kırklı yıllarda Babıâli'de benzer görüşlere sahip istisnai yazarlardan biri Vâ-Nû'dür. Yazdıkları büyük tartışmalar yaratmamıştır ama anti-komünist blok karşısındaki itirazları önemlidir: "Biz Ne Zaman Sağcı Olduk?" yazısına "Biz hani solcu idik? Birdenbire nasıl sağcı kesildik de solculara topyekun komünist yaftasını yapıştırıyoruz" diye başlar: "Atatürk devrinde çok sol olmakla iftihar ediyorduk (...) Devletçilik mefhumu altında devlet sosyalizmine ulaşacağımızı böylelikle memlekette bir ideal içtimai adalet kuracağımızı sanmıştık. Şimdi nasıl oldu da birdenbire sağcılık gayretine düştük? (...) Solculuk düşmanlığını kim yarattı? Bununla millete ne şekilde faydalı olacaklarını umuyorlar" (*Akşam*, 4.3.1948).

Aybar'ın, "İnönü Demokrasisi"[5] deyişinde (1968: 133-4) veya Hıfzı Veldet'in "Statükocu Milli Şef" dönemini Atatürkçülük yönünden bir tavizler ve devrim inancında gerilemeler dönemi saymasında da aynı mantık hakimdir (1972: 19). Doğu Perinçek, Türkiye'nin o yıllarda hızla yabancı sermayenin egemenliği altına girerek yarı-bağımlı bir ülkeye dönüştüğünü düşünmektedir: "Emperyalizmle işbirliği halinde olan komprador-feodal ittifakı, Türkiye'nin bağımsız ve demokratik bir ülke olması için mücadele eden sosyalistlere örgütlenme hakkı tanımamıştır" (1968: 22).

Kırklı yılların sol/sosyalist muhalefetinin iki önemli iddiası vardır. İlki, rejimin İnönü dönemiyle birlikte bir sağ sapma gösterdiğidir. İnönü'ye ve CHP uygulamalarına karşı toplumda oluşan yaygın hoşnutsuzluk bu iddianın popülerleşmesini kolaylaştırmıştır. Bu iddianın içerdiği Atatürk döneminin sol/sosyalist veya Kurtuluş Savaşının anti-emperyalist bir sol hareket olduğu savunması ise "sol" dışında kabul görmüş değildir. İkinci iddia milliyetçilikle ilişkilendirilebilecek (veya yerel aidiyetleri olan) bir sol olmaktır. Sol eğilimli herkes için gerektiğinde Sovyet güdümlü olmadığını vurgulamak bir zorunluluğa dönüşmüştür. TKP'nin her iki iddiaya da mesafeli ve pragmatik yaklaştığı anlaşılmaktadır. Kemalizm ve Atatürk konusunda özel bir itina gösterildiği, üniversite gençliğinin Atatürk'e yönelik duyarlılığına önem verildiği görülmektedir. TKP'yi Türkleştirme çabasının ise parti içinde bir mücadele meselesi olduğu ise 1946'nın iki sosyalist partisi arasındaki (TSP-TSEKP) gerilim nedeniyle tahmin edilebilir.

Dönemin sol tarihi şöyle özetlenebilir: Çıkışı ve yıkılması dâhil olmak üzere her şey *Tan* gazetesi ile başlar. Demokrasiye geçilmesi sol'da (*Tan* sonrası) yeni bir ümit olmuş, hükümet sosyalist partilerin kurulmasına izin vermiştir. Kurulan iki ay-

5 Dönemi tanımlamak için kullanılan adlandırmalar da dikkat çekicidir. Uğur Mumcu, kırklı yılları anlatan kitabına "cadı kazam" deyimini seçmiştir (1996), Şehmus Güzel "Türk Usulü Demokrasi" derken (1997); Mete Çetik, Uğur Mumcu'yu izleyerek dönemin önemli anti-komünist eylemlerinden biri olan 1948 DTCF tasfiyesini anlattığı çalışmasına "Üniversitede Cadı Kazanı" adını vermiştir (1998).

rı sosyalist parti (TSP ile TSEKP) uzun ömürlü olamamış, 16 Aralık 1946 Komünist Tevkifatıyla kapatılmışlardır. Kapatılan partilerle ilgili 1947 TKP davasında daha önce komünistlik suçuyla cezası olmayanlar beraat ettirilmişse de yeniden parti kurulmasına izin verilmemiştir. *Markopaşa*, *Zincirli Hürriyet*, *Başdan* ya da *Geveze* gibi popüler-sol yayınlar çeşitli davalar nedeniyle kısa ömürlü olmuşlar ya da geniş aralıklarla yayınlanmak zorunda kalmışlardır. 1949 yılında *Markopaşa*'nın yayıncısı da olan yazar Sabahattin Ali'nin Bulgaristan sınırında ölü olarak bulunduğu açıklanır.[6] Anti-komünist çevreler Sabahattin Ali'nin ülkeden kaçmak isterken öldürülmesini kullanmış, var olan (ve yaşananlarla gerileyen) sol muhalefet bu cinayetle daha da sindirilmiştir. 1950 yılında seçimler öncesinde siyasi af gündeme geldiğinde Nazım Hikmet'in af kapsamına alınması için geniş kapsamlı girişimler başlar. Nazım Hikmet, açlık grevine girerek siyasi affını ülke gündemine sokmayı başarır (*Zafer*, 8.3.1950; *Vatan*, 8.4.1950; *Ulus*, 16.5.1950). Hükümet temsilcileriyle yapılan görüşmeler (*Zafer*, 5.3.1950; *Vatan*, 5.4.1950; *Ulus*, 7.4.1950; *Ulus*, 10.4.1950), imza kampanyaları (*Nuhun Gemisi*, 12.4.1950), farklı yayınlarda sürdürülen destek yazıları (*Vatan*, 28.1.1950; *Vatan*, 2.2.1950) sonucunda Nazım Hikmet serbest bırakılır (15.7.1950). Dönem içerisinde sol'un başarılı olduğu tek siyasi girişim olmasına karşın Nazım'ın affı, CHP muhaliflerinin, Avrupalı politikacı ve entelektüellerin desteğiyle gerçekleşebilmiştir (*Ulus*, 11.5.1950).

1945-50 yılları arasında, sol addedilen kesim içinde görüşlerini anlatabilme ve bunu geniş kesimlere aktarabilme şansı-

6 Sabahattin Ali Davası basının yoğun ilgisiyle, kapsamlı ilk sayfa haberleriyle verilmiştir. Şöyle söylenebilir: 1945-1950 yılları arasında basının en çok ilgi gösterdiği cinayet davasıdır. Davanın uzaması, karmaşıklaşması biraz da bu ilgiden dolayıdır. Sabahattin Ali'nin ölümüyle ilgili kuşku, verilen ceza hükmüne karşın bugüne kadar aydınlanabilmiş değildir. Dava ile ilgili olarak 1949 yılının 12-19 Ocak, 12 Şubat, 18 Şubat, 30 Nisan, 1-2 Mayıs, 6 Mayıs, 16 Mayıs, 25-26 Haziran, 2-3 Temmuz, 23 Temmuz, 19 Ağustos, 3-4 Eylül, 17-18 Eylül, 2 Ekim, 23 Ekim, 7 Kasım, 13 Kasım, 24 Kasım ve 11 Aralık tarihli gazetelere bakılabilir.



Şevki, Akbaba, *5.12.1946*.

na bir tek *Tan* gazetesi ve başta Sertel'ler olmak üzere gazetenin yazarları ulaşmıştır. *Tan*'ın kapanması ve sonraki siyasi gelişmelerle, sol içerikli gazete ve dergiler (suçla özdeşleştirilerek tanımlandıkları için) düşük satışlarla kısa sürede kapanıp giden marjinal yayınlara dönüşmüşlerdir. *Tan* ve özellikle Sabiha Sertel'in yazdıkları ise o denli çarpıcı bir etki yaratmıştır ki, susturulmalarına rağmen yıllarca onlara cevap ver-

meyi sürdüren gazete yazarları olmuştur. Sertel'ler, kırklı yılların şüphesiz en çok bilinen isimlerindendir. Sertel'lere yönelik kampanyanın sonuçları o kadar sert, bitirici ve tepeden inme olmuştur ki, ne *Tan* gazetesi bir daha varolabilmiş ne de Sertel'ler basında yeniden yazı yazabilmişlerdir. Gazetenin gençlerden (ve anlaşıldığı kadarıyla resmi görevlilerden) oluşan bir kalabalık tarafından tahrip edilmesi, çıkamaz hale getirilmesi hakkında herhangi bir adli işlem olmamış, üstelik olaydan sonra geçmişte *Tan*'da yayınlanmış –ve o tarihte suç duyurusu yapılmamış– yazılardan ötürü davalar açılmış, Sertel'lere ve kimi yazarlarına mahkemelerde eziyetler edilmiştir.[7] Sertel'lerin gerçekten neler yazdıkları, ne yapmaya çalıştıkları böyle bir ortamda önemini yitirmiş, anti-komünist kampanyanın yarattığı "hainler" olarak fişlenmişlerdir.[8]

Yukarıda değinilen CHP-DP benzeşmenin CHP açısından uzun vadede bir katkı getirdiği söylenemez. Feroz Ahmad, "CHP, imajını değiştirmek için ne kadar çabalarsa çabalasın, İsmet Paşa dümendeyken, geçmişle bağlar her zaman güçlü kalmaktadır" (1994: 48) derken İnönü etkisinin altını çizmektedir. Dönemle ilgili çalışmalarda İnönü'nün konumu oldukça ilginç bir biçimde aktarılmaktadır. Demokrasinin gelişmesini teşvik eden, siyasal liberalleşmeye izin veren İnönü "öncülüğü" hasebiyle takdir edilirken, CHP'nin DP'ye dönüşmesinden dolayı eleştirilmiş, "milli şef" uygulamaları nedeniyle suçlanmıştır. Kendi arzusuyla "diktatörlük" haklarından vazgeçen, serbest bir seçimi kaybetmeyi göze alan ve halkın iradesine boyun

---

7 Tan Davası günün basınında geniş yer almış, mahkeme ilgiyle izlenmiştir. 1946 yılının 3 Ocak, 6 Ocak, 13 Ocak, 20 Ocak, 21 Şubat, 5-6 Mart, 17 Mart, 22 Mart, 24 Mart, 14 Nisan, 25 Nisan, 27 Nisan, 15 Mayıs, 20 Mayıs, 23 Mayıs ve 13 Haziran tarihli gazetelerine dava ile ilgili bakılabilir.

8 Sertel'lere yönelik tepkiler uzun yıllar sürmüştür, 24 yıl sonra yaşanan bir gelişme bile geçmişin unutulmadığını göstermektedir. Zekeriya Sertel, 1969 yılında Paris'te dönemin Dışişleri Bakanı Çağlayangil ile konuşur, yurda dönmesinde bir sakınca olmadığı söylenince 17 yıllık gurbetten sonra –Vatanında ölme arzusuyla– Türkiye'ye döner. Ancak o tarihte 77 yaşında olan Sertel, 16 saat hava alanında bekletildikten sonra yeniden sınır dışı edilir. *Hürriyet* haberi ilk sayfadan-manşetten vermiştir (*Hürriyet*, 14.12.1969). Yaşananlar hakkında yazılanlar ise iyimser bir ifadeyle insancıl değildir.

eğen İnönü (Lewis, 2003: 59), özellikle seçimlerin iptal edilip DP'nin kapatılabilmesi imkânını kullanmadığı için (Heper, 1999: 174) övgüye değer bulunmaktadır. Zürcher ise İnönü'nün sadık ama esasen güçsüz olan bir muhalefet tasarladığını ama hesabında yanıldığını, buna karşın beş yıl önce ilan ettiği rotadan (ebedi saygınlığı kazanmak için) şaşmadığını, sözünü tutarak iktidarı nezaketle devrettiğini söyler (1995: 316).

Aynı İnönü, o dönem yaşanan anti-demokratik uygulamaların baş sorumlusu olarak da görülmekte, sol-karşıtı tutumlarından dolayı karşı-devrimci sayılmaktadır. İnönü eleştirileri üç ayrı kesimde değerlendirilebilir. İlki, 1945-1950 yılları arasında (ve/veya İnönü döneminde) mağdur olmuş kesimlerin eleştirileridir. İkincisi, öncelikle o dönemin aktüel eleştirileridir. Siyasal rejime yönelik eleştirilerin dolaylı olarak İnönü üzerinden yapıldığı görülmektedir. Üçüncüsü, Atatürk'ün ölümüyle birlikte Cumhuriyet'in gerilediği düşünülmekte, bunun sorumluluğu en azından milât olarak İnönü dönemine yüklenmektedir. Yukarıda değinildiği gibi özellikle sol-Kemalist tarih yorumlarında bu türden İnönü değerlendirmelerinin ağırlıklı bir yeri vardır (Yetkin, 2002; İlhan, 1999).

Yasal güvence yokluğu ve tek-partiye dönüş imkânlarının açık olması, o dönemin aktüel bir endişesidir. Çoğu incelemede bu sonuçları nedeniyle önemsenmemiş olsa da, DP'yi demokrasinin meşruiyetini garantileyecek bir yasal güvence şartına bağlamış, hemen her konuşma, yazı ya da görüş bu endişeye bağlanmıştır. Muvazaa iddialarına muhatap olan DP'nin yasal güvence arayışı, onu ister istemez gerçek bir muhalefet partisine dönüştürmüştür. Çünkü DP'nin demokrasinin varolabilmesini tek-parti alışkanlıklarına sahip bir devlet partisinin keyfiyetine kaldığına işaret etmesi, Batı'ya endeksli politika üreten hükümette rahatsızlık yaratmıştır. DP'nin her eleştirisi hükümetin demokratik kararlarını hızlandırmış, dışarıdaki görünümünü iyileştirecek uygulamalarını arttırmıştır. DP'nin bunu bir silah olarak kullandığı anlaşılmaktadır.

Öte yandan, yasal güvence yokluğuna ilişkin eleştiriler ve tek parti dolayımıyla hükümeti "samimiyetsiz" bulmanın bir

"bedeli" de vardır. Tek parti rejimine karşı geniş bir muhalefete kaynaklık eden DP kendi içinde sorunlarla karşılaşacaktır. Nihal Kara, tek parti rejiminin kadroları içinden gelen kurucularla bu rejimin meşruluğunun sorgulanması gerektiğini savunan yeni politik kadrolar arasında ortaya çıkan gerilimden söz eder. Ona göre kurucular, partinin her an kapatılabileceği tehdidiyle hem parti-içi iktidarlarını korumakta hem de rejime yönelik tepkileri kanalize ederek yumuşatmaktadır (Kara-İncioğlu, 2000: 212). Bir başka deyişle kapatılma tehlikesi, yasal güvence yokluğu eleştirisi kadar işlevsel olmuştur. Bu da demokrasinin sınırlarını ve rakip partinin biçimini önceden tasarlayan İnönü'nün başarısı sayılmalıdır. Türkiye'nin dışarıdaki "demokratik görünümüne" hassasiyet gösterilmesi ve içeride rejimin bekasına halel getirecek her türlü uygulamadan sakınılması, genellikle partiler-üstü bir mesele olarak görülmüş ve buna uygun davranılmıştır. Her iki parti, aralıklarla birbirlerini bu "sınırların" dışına çıkmakla suçlamışlardır. Suçlamaların rejimin iki önemli düşmanı sayılan komünizm ve şeriatla ilişkilendirilerek kullanıldığı olmuştur.

DP'nin 1950 seçimleriyle iktidarı devralması Türk tarihyazımında genellikle bir dönüm noktası olarak ele alınmaktadır. Zürcher, 1950 Seçimlerinin gereğinden fazla abartıldığını söyleyerek, bunun modern Türkiye tarih yazıcılığının neredeyse beylik bir ifadesi olduğuna işaret eder. Türkiye'nin 1876'tan bu yana parlamenter seçim deneyimlerine (mirasına) dayandığını hatırlatarak "Demokrasi derine kök salmamışsa da ve kolayca sınırlanıp engelleniyorsa da, en başından inşa edilmek zorunda değildir" diyecektir (1995: 317). Keyder, DP'nin seçim zaferinin siyasette değişiklik yarattığı üzerinde durarak devletle partinin, bürokrasi ile siyasetin birbirinden ayrıştığını; siyasetin seçkinlerin tekelinden çıkarak meclisin gerçek bir tartışma platformuna dönüştüğünü belirtmektedir (1993: 163). Yerasimos, 1950'nin çözümsüz polemiklere neden olduğunu belirterek "bazılarına göre 1950, ülkenin iktisadi kalkınmasını sağladı, başkalarına göre ise Türkiye'yi Batı emperyalizmine tutsak eden bir karşı-devrimden başka bir şey değildi"

(1990: 110). Eroğul, 1950 yılının sadece kompradorların zafer yılı olmakla kalmadığını halkın bilinçlenmesinde, gücünü hissetmesinde ve siyasetin erişilmeyecek bir faaliyet olmadığının anlaşılmasında önemli bir adım olduğunu belirtir. Ona göre DP hareketinin özgün yönü de budur (1968: 186). Zürcher, "gerçek taraftara sahip ilk siyasal örgüt olmasından dolayı, DP'yi Türk siyasetinde tamamen yeni bir olgu olarak" tanımlar (1995: 317). Boratav, DP'nin iktidara gelmesinin yaygın bir kanının aksine iktisat politikaları ve ekonominin genel yönelişi üzerinde belirgin bir değişiklik meydana getirmediğini vurgulayarak, iki partinin uygulamalarındaki benzerliğin altını çizmektedir. Timur, iki parti arasındaki farklılığın seçmenleriyle ilgili olduğunu bir değerlendirmesinde belirtir: "14 Mayıs'ta DP, Türkiye'nin kapitalizme en çok açılmış, hızlı bir sosyal değişme süreci içinde bulunan bölgelerinde Türkiye'deki genel ortalamasının üstünde oy kazanmıştır. Buna karşılık, CHP de en büyük oy oranlarına Türkiye'nin en geri kalmış kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin en yoğun olduğu bölgelerde ulaşmıştır" (2003: 147).

İki partinin uygulamalarının benzerliğine karşın seçmen kitlelerinin farklı oluşunun öncelikle siyasal nedenleri vardır. DP'nin sürekli olarak vurguladığı gibi 27 yıllık iktidardan duyulan hoşnutsuzluk, oy tercihlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Ayrıca İstanbul ve İzmir'in büyük burjuvazisinin bürokratik CHP'den çok DP'yi kendilerine yakın bulup desteklediği de bilinmektedir (Avcıoğlu, 1979: 531). Ancak DP'nin kapitalistleşme (modernleşme) sürecini hızlandırıcı bir akım (Timur, 2003: 147) olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Eroğul, "DP'yi iktidar için bir halk hareketini araç edinen egemen sınıfların siyasal örgütü" (1998: 94) olarak tanımlamaktadır. CHP içinden çıktığı için önemli ölçüde onun ideolojisinin izlerini taşımaktadır. Belki de bu yüzden 14 Mayısı izleyen on yıllık DP iktidarı, 1946-1950 döneminin bir kopyası olacaktır. Başlangıçta CHP nasıl hızla DP'lileşmişse DP'de hızla CHP'lileşme sürecine girmiştir (Timur, 2003: 152). Seçimleri kaybeden CHP bu dönemde iktidarı gasp etmiş olarak gördüğü DP'ye karşı adeta

bir devlet partisi olarak muhalefet yürütmüştür. DP ise asker ve sivil bürokrasiyle özdeşleşmiş olan CHP karşısında başlangıçtan itibaren kendisini tehdit altında hissetmiş ve muhalefete karşı bir baskı politikası izlemiştir (Kara-İncioğu, 2000: 214). Bir başka deyişle roller tersine çevrilmiştir.

1950 seçimleri ve dönem ile ilgili istisnai bir yorumu Zürcher yapmıştır. Zürcher, 1950'nin 1908'de başlayan bir sürecin, kendi deyişiyle Jön Türk döneminin sonu olarak görür. Ona göre modern eğitim görmüş bürokrat ve subaylardan oluşan Jön Türkler, devleti/toplumu pozitivist ve gittikçe artan milliyetçi düşüncelerle modernleştirmeye çalışmışlar, çabalarını 1908-1950 arası sürdürmüşlerdir (1995: 15) Çoğu siyasi tarih çalışmasında 1923 öncesine gidilmediği için Zürcher'in dönemlendirmesi farklı bir süreklilik vurgusu (dönemler arası devamlılık) içermektedir. 27 Mayıs sonrasında Yakup Kadri'nin ısrarlı bir biçimde DP için yaptığı İttihatçılar benzetmesi de ilginçtir (Çelen, 2000). Süreklilik vurgusu ve gelişmeleri daha geniş dönemler arasında illiyetler kurarak düşünmek ya dönemi yaşayanlar tarafından ya da daha eski tarihi dönemleri bilen araştırmacılar tarafından yapılmaktadır. Cumhuriyet dönemi siyasi tarihine çoğunlukla süreklilik vurgusu olmadan bakılmıştır.

1945-1950 yıllarının Türk siyaseti açısından önemi, o döneme özgü dönüşümlerin sonraki yıllarda yaşananların temelini oluşturmasıdır. En önemlisi, iktidarı kaybetmeyeceğini düşünen CHP, muhalefet için yeterli düzeyde yasal güvence sağlamamıştır. Ellili yıllarda DP'nin CHP'lileşmesindeki en temel neden belki de budur: Siyasal ortamın bekasının hükümetin elinde olması önemli ölçüde anti-demokratik DP'yi yaratmıştır.

Kırklı Yılların Basınında Gündelik Yaşama Yansıyan Kültür Temelli Tartışmalar

Kırklı yılların gündelik yaşamını ve gündelik konuşmaları etkileyen tartışmalar ister istemez ya gazetelerden[1] (basından) çıkmakta ya da basına yansımaktadır. Gazetelerin gündelik yaşamı birebir yansıttıklarını düşünmek yanıltıcı olur, çünkü gazeteler okur-yazarların (gazetecilerin) bakışlarından (filtrelerinden) süzülerek hazırlanan haber, yorum ve görüşlerden oluşmaktadır. Alt sınıfların, muhaliflerin, kadınların, azınlıkların ya da marjinallerin görüşleri, yaşayış biçimleri ve talepleri gazetelere doğrudan yansıtıl(a)mamaktadır. Gazeteler çoğunluğu ilgilendiren haberlere yoğunlaşmakta, ideolojinin işleyişi gereği aynı zamanda çoğunluğun değerlerini pekiştirmekte ve/veya yaygınlaştırmaktadır.

Gazetelerde sıradan insanlarla karşılaşabilmek olağanüstü olaylar dışında mümkün değildir. Onlarla genellikle adliye haberlerinin aktarıldığı sayfalarda cinayet, intihar, hırsızlık gibi çarpıcı olayların içinde karşılaşılmaktadır. Bu durum kırklı yıllara özgü atipiklik taşıyan bir durum değildir. Sıradan insanların ve kültürel-siyasi azınlıkların basında yer alma biçimi

1 O dönem tabloid boyda haftalık olarak 4 sayfa çıkan yayınlara da gazete denmektedir. Sonraki yıllarda aynı boyutlarda çıkan çok sayfalı haftalık dergilerin çoğalmasıyla bu kullanım unutulmuştur.

kırklı yılların öncesinde ve sonrasında değişmiş değildir. Ancak adliye haberlerine ilişkin kırklı yıllarla ilgili özel bir durumdan söz edilebilir. Bir hükümet politikası olarak savaş sırasında toplumun moralini bozacağı düşünülen kimi haberlere sansür uygulanmış, cinayet ve özellikle intihar haberlerine yasak ve kısıtlamalar getirilmiştir. Bu sansürün cinayet haberlerine olan ilgiyi artırdığı savaş sonrası çıkan (bu tür haberlere/haberciliğe dayanan) bulvar gazetelerinden anlaşılabilir. Bütünüyle adliye haberlerinden oluşan gazeteler (*Cinayet*, *Hadise, Kelepçe* vd) yüksek satışlara ulaşmışlar, hatta diğer gazeteler tarafından cinayetlerin artışının birinci dereceden sorumlusu olarak gösterilmişlerdir (*Kadın Gazetesi*, 24.1.1949).

Kırklı yılların gazetelerde yer alan önemli tartışmaları bütünüyle kültür temellidir. Gazeteler gündemdeki meseleleri bu temel etrafında konuşmayı tercih etmişlerdir. Bu tercih, tartışmayı/konuyu daha iyi bildikleri bir mecraya çekmek olarak da okunabileceği gibi o dönem toplumda neye önem verildiğini de göstermektedir. Örneğin yukarıda değinilen cinayet türü haberlere yoğunlaşarak çıkan gazeteler son kertede ya cinayetleri teşvik etmekle suçlanmış ya da resmi politikaların bir tür fotoğrafı biçiminde yorumlanmıştır. Söz konusu yorumlardan ikincisi gazetelerin aktüel yayınlar olmalarıyla ilişkilendirilebilir, siyaset merkezli eleştirellik mevcut idari ve politik uygulayıcıları doğrudan/dolaylı eleştirmeyi gerektirmektedir. İlk yorum ise gazetelerin kendilerini tanımlama biçimleriyle ilgili olduğu için daha önemlidir. Gazeteler toplumu etkileyip yönlendirdiklerine inanmaktadırlar. Cinayet haberleriyle cinayetlerin artabileceğini düşünmek bunun tipik bir örneğidir. Dönemin politikacıları da gazetelerin etkileme ve yönlendirme gücü hakkında benzer biçimde düşünmektedirler. Nihat Erim, *Ulus* gazetesinde yazdığı bir makalede ilginç bir iddiada bulunacaktır:

> "Herhangi bir hükümet ve parti aleyhinde her gün iki yüz bin gazete nüshası basılırsa bu, korkunç ve önünde dayanılmaz bir halk efkârı hareketini kısa zamanda yaratır. Bir nüsha gazeteyi birkaç kişi okur ve bütün memleketin aydınlar ve oku-

yup yazma bilenleri aleyhine döndü mü milyonlarca seçmeni de beraber çeker" (*Ulus*, 19.11.1947).

Gazetelerin o dönem gerçekten toplumu etkileyip dönüştürdüklerini sınamak bugünden bakarak mümkün değildir. Ancak paylaşılan, hiç sorgulanmayan veya kabul gören bir yargı olduğu için gazetelerin neyi tartıştığı veya neyi tartışmayı tercih ettiği ister istemez önemlidir. Gazeteler zamanın ruhunu ya da yapısını bir ayna gibi yansıtmakla kalmadıklarını yol ve yön gösterdiklerini iddia etmektedirler. Hegel'in modernliğe özgü tespiti "gazeteler, modern toplumların sabah duasıdır" deyişi bu iddianın veciz bir ifadesidir (Anderson, 1993: 50-1). Kırklı yıllarda sadece Türkiye'de değil hemen her ülkede gazetelerin yönlendiricilikleri önemsenerek onlara büyük güç atfedilmektedir. Özellikle geç-modernleşme yaşayan üçüncü dünya ülkelerinde gazeteler, kültürün ve ideolojinin yaygınlaştırılmasının asıl sorumluları olarak görülebilmişlerdir. Bu nedenle Türkiye'de de gazetelerde yer alan tartışmaların içerik ve çerçevesi kitleselleştirilmeye çalışılan entelektüel (ve yurttaş) sorumluluğunun parçası sayılmıştır.

Perry Anderson, modernizmi birbirinin mantıksal olarak tamamlayıcısı olan üç koordinatın belirlediği bir kültürel alan biçiminde tanımlar. Bu koordinatların ilki, *memuriyet rejimleri* ve *bürokrasinin* kurumsallaştırdığı *akademizmin* görsel ya da diğer sanatlar içerisinde *aşırı şekilde resmileştirilen sistemleştirilmesi* olarak gözükür. Kurallara bağlılık, planlanmış/belirlenmiş sanat ve resmi görüşe gösterilen sadakat bunun bir başka ifadesidir. İkinci koordinat, teknoloji toplumları içerisinde ortaya çıkan *roman*dır. Üçüncüsü ise toplumsal *devrimin imgesel yakınlığıdır*. Bu devrim ihtimalinin doğurduğu endişe ve ümit çeşitli düzeylerdedir: Her şeyden önce eski rejimler bir biçimde varlıklarını sürdürmektedirler. Burjuva demokrasisi oturmuş değildir ve eski düzenin çöküşünün getirdiği devrimci sonuçlar halen belirsizdir. Yüzyılın başında [Batı] Avrupa modernizmi, halen geçerli bir geçmiş, halen kuşkulu bir teknik şimdi ve halen belirsiz bir politik gelecek arasındadır. Ya da

başka bir dille ifade edilirse, yarı aristokratik bir yönetim düzeninin, yarı sanayileşmiş bir kapitalist ekonominin ve yarı oluşmuş (veya asi) bir işçi sınıfı hareketinin kesişimindedir (Anderson, tarihsiz: 17-19).

Türkiye, geç-modernleşme yaşayan ve Avrupa-merkezli gelişmelerinin dışında gelişen, benzerliklerine karşın çelişkili ve kendine özgü (idiografik) özellikler taşıyan ulus-devletlerden biridir. Asker-bürokrat seçkinlerin öncülüğünde dedüksiyonist eğilimlerle reformlarını gerçekleştirmiştir. Memuriyet rejimleriyle kurumsallaşan akademizmin ve kültürel anlamda, ulus-devlete kimlik veren, örneklik/öncülük taşıyan kanonik bir edebiyatın (romancıların) varlığı, yeni cumhuriyetin miladındaki en temel karakteristiklerden ikisidir. Toplumsal devrimin imgesel yakınlığı (tahayyülü), heyecanı ve endişesi, kurucu kadroyu harekete geçiren hayatî içgüdüdür. Eski rejimin (Osmanlı) hissedilir varlığı ve devrimin (Cumhuriyetin) sonuçlarının belirsizliği, bir başka deyişle gündelik yaşama yansı(ya)mayan idari müdahalelerin (reformların) geleceği onlar açısından bir ölme-kalma meselesidir. Kendilerine yönelik her türlü eleştiriye gösterilen rahatsızlık ve bastırma isteği bu endişeden kaynaklanmaktadır.

Atatürk'ün ölümü bu endişeleri artırdığı gibi gelecekle ilgili tasarıların akıbetini belirsizleştirmiştir. Devrimin kendisiyle özdeşleştirilen ve rejimin geleceği onun varlığına dayandırılan bir liderin yokluğu, belirli bir ümitsizlik yarattığı gibi yeni bir dönemin de başlangıcı olmaktadır. Böyle birinin yokluğu, önceki dönemin muhalifleri (ya da yeni dönemin aktörleri) için heyecan verici bir başlangıç ihtimalidir. Otuzlu yılların ikinci yarısından itibaren yeni rejime yönelik sınırlı eleştiriler, İkinci Dünya Savaşı ve çok-partili hayatta farklı kimlik ve anlayışların temelini oluşturmuştur. Rejime yönelik eleştirel çerçeve genel hatlarıyla modernizm/kapitalizm öncesi toplumlara duyulan özlem (nostalji), modernleşme ve kültürel temelli kapitalizm karşıtlığından oluşmaktadır. Geniş anlamda geçmişe yönelik idealleştirilmiş referanslarla, modern toplumunun kimi yönlerinin öfkeli bir eleştirisidir ki, bu sosyal politik bir

hareket olan siyasal romantizmle adlandırılabilir (Löwy, 1999: 17-20). Kırklı yılların önemli özelliklerinden birisi o güne değin bir biçimde birbirine yakın duran ve yan yana "yürüyerek" akademizmi ve kültürel anlamda toplumsal öncülüğü/mühendisliği paylaşan entelektüellerin (Denetleyici kuşağın) çeşitli düzeylerdeki gerilimlerle ayrışmasıdır. Yazı dilinin değişimi, Osmanlı'ya yönelik reddi miras ve bu koşulların yarattığı farklı/genç bir nesille, bir önceki yüzyılda doğan kurucu (kırklı yıllarda hâlâ hâkim ve denetleyici olan) entelektüeller arasında yaşanan çatışma ayrışmayı çoğaltan (ve açığa çıkartan) etkenlerdendir.

Rejime yönelik kültür temelli eleştirilerin (üçü de romantizmden beslenen) üç ayrı çevreden geliştirildiği söylenebilir. İlki, doğrudan doğruya gelenekle bağlantılıdır ve erken bir toplumsal durumu yeniden kurmaya çalışan "geçmişe yönelik" bir romantizmdir. Bu eleştiri, ikinci güçlü eleştiri çevresi olan Kemalizm'in çekirdeğini oluşturan romantizmden farklıdır. Biri, geçmiş derken Osmanlıyı ve İslam'ı, diğeri Cumhuriyetin miladını almaktadır. Üçüncü çevre, çözümü gelecekte arayan devrimci romantizmdir. Türkiye Komünist Partisi'nce (TKP) kullanılan bu sol romantizmin referans kaynağı antiemperyalist özelliklerle bezenmiş Kurtuluş Savaşı-Devrim anıdır. İlkinden ayrıldığı nokta, seçtiği çerçevenin miladının kapitalist topluma dayanmasıdır. Kemalist muhafazakârlardan ise, devrime özgü karakteristik ve güdülerin tahrif edilerek hedeften uzaklaşıldığını düşündüğü için ayrılmaktadır. Öte yandan, İslamî eğilimlerin/Osmanlıcıların geçmişe yönelik hayalleriyle birleşmeseler de, onların kapitalizme yönelttikleri romantik eleştirilerini, etik ve kültürel değerlerle derinlemesine yüklü söylemlerini neredeyse duraksamadan benimsemektedirler. Düz çizgisel ve naif ilerlemeciliğin eleştirisini yaparken, onun çelişkilerinden bahsetmekte, hümanist bir bakışla mevcut uygarlığı – geçmişteki cemaatlerle kıyaslayarak – bazı yönleriyle bir sapma olarak değerlendirmektedirler.

Bu çevrelerin eleştirellikleri ile birlikte tanımlanabilecek farklı yaklaşımlardan söz edilebilir. Örneğin, kırklı yılların en

çok tanınan ve konuşulan entelektüeli olan Nurullah Ataç, tüm bu eleştirel görüşlere mesafelidir. Çünkü hatalarına ve kültürel sapmalarına karşın endüstriyel kapitalizmi geri dönüşü olmayan fenomen olarak gören "büyüden kurtulmuş" bir romantizm anlayışına sahiptir. Zaten dönem, entelektüel çevrelerdeki gerilimler (ve giderek ayrışmalar) sonucunda şekillenecek gelişmelere denk düşmektedir. Bu çerçevede taraflar kimi konularda birbirlerine *yakınlaştığı* gibi siyasal eksenlerinin netleşerek *ayrıştığı* bir süreç de yaşanacaktır.

Dönemin Tipik Bir Yazarı: Mithat Cemal Kuntay

Marshall Berman, Nietzsche'nin modernliğin yarattığı değer boşluğuyla baş edebilmek için önerdiklerini yorumlarken, "tarihe yönelmekten" söz açar. Nietzsche, tarihe başvurarak kendine farklı dönemlerden farklı kimlikler seçenlerden bahsetmektedir. Ona göre insanların tarihi bir döneme (ya da geleneğe) model olarak bağlanmaları nafile bir çabadır. Bunu bir kıyafet seçimine benzeterek, sürekli değişen, evrilen hayatın içinde o kıyafetin bugünkü "vücuda" tam oturamadığını belirtir. Mutlaka bir uyarlama gerekmektedir (Berman, 1994: 21). Tarih, dil, din, anane ve kültürü içerecek biçimde kullanılan [G]elenek vurgusu, ancak bugüne uyarlanarak oluşturulmaktadır. Gelenek, bugünün/takvimin koşullarında biçimlenir, ihtiyaçlara göre değişir veya üretilir.

Kırklı yılların entelektüelleri (özellikle muhafazakâr eğilimleri olanlar) dil değişimi nedeniyle tarihle/büyük gelenekle süregelen bağın koptuğunun düşünmektedirler. Bu endişe otuzlu yıllarda da yaşanmamış değildir ancak Atatürk'ün ölümü, Batı medeniyetinin çöküşü olarak görülen "büyük savaş" ve eskiyi bilenlerin sayıca azalması nedeniyle daha fazla önemsenir olmuştur. Bağnaz indirgemecilik [reductionism] ve mekanizm olarak anlaşılan pozitivizm ve akılcılık karşıtı eğilimler (geniş anlamıyla muhafazakârlık) için gelenekle ilgili bağ hayatidir. Onlara göre gelenekle ilgili bağın değil kopması zayıflaması (gevşemesi) dahi toplumda büyük bir değer boşluğu yarat-

maktadır. Akılcı-aydınlanmacı-ilerlemeci felsefeler imkânlar bolluğu vaat etmekle birlikte bugüne (yaşananlara) karşı koyacak, çözüm getirecek yeni değerler üretememektedir.

Muhafazakâr eğilimlerin Kemalizm'e ilişkin yorumları da bu değerlendirmeyle ilişkilidir: Onlara göre Kemalizm, pozitivist ya da hümanist bir hareket değildir. Benzer bir yorum Batı modernliğinin kurucu siyasal gelenekleri olan sosyalizm ve liberalizm için de geçerlidir. Batı modernliğinin sorunlarına cevap olarak doğan bu ideolojilerin Türk modernleşmesini açıklayacak araçlardan yoksun olduğunu iddia etmektedirler. Diğer bir deyişle, Türk inkılâbını ve Kemalizmi, sosyalizm ve liberalizm gibi modern ideolojilere kapalı bir hareket olarak gören muhafazakâr entelektüeller, Türk inkılâbının bu istikametlere doğru ilerlemesinin Batı'da yaşanmakta olan hakikat buhranının Türkiye'ye taşınması anlamına geleceğine inanmaktadırlar (İrem, 2003: 110). Bu anlayışın bir başka ifadesi ekonomizm[2] – kültür karşıtlığıdır, buna göre Batı'daki hakikat buhranının nedeni bu ideolojiler ve onların temelini oluşturan ekonomizmdir. Aşırı bireyciliğe meydan veren, çıkarcı bir toplum yaratan ekonomizm insanların kendi koşullarına yabancılaşmasına neden olmuştur. Muhafazakârlar, kırklı yıllarda yoğunlaşan liberalizm ve Amerikanlaşmayı eleştirirken, daha çok ekonomizmden kaynaklanan indirgemeci [reductionism] toplum ve insan anlayışından yakınmışlardır. Onlara göre cumhuriyetin nihai hedefi olan kültürel kalkınma, bu ideolojilerle gerçekleşemeyecektir. Kemalizmin sadece ekonomizm değil, materyalizm, mekanizm, bireycilik [liberalizm] ve cemiyetçilik [sosyalizm] hastalıklarına düşmeden Türk toplumun yaşamakta olduğu hakikat bunalımına çare olacak bir şekilde geliştirilmesi gerektiğine işaret etmektedirler (İrem, 2003: 112).

---

2 Burada kastedilen toplumdaki tüm olgu, olay ve durumları ekonomik ilişkiler temelinde açıklayan iktisadi determinizm değildir. İnsanların ahlaki değerler, manevi hazlar yerine maddiyatı, kişisel konforu ve hazzı seçmesini anlatan materyalist toplum modeli anlamlandırması ile ekonomizm birarada düşünülmelidir.

Kemalizm'in bu muhafazakâr tavırla özdeş sayılması Kemalizm'in tanımlarını çoğaltmış, karmaşıklaştırmıştır. Çünkü muhafazakârlık sürekli yenilenen bir kavram/durum/akım olan modernizme karşı bir duruş olarak kendini tanımladığı için sürekli yenilenen/değişen/tanımlanan bir kavram/durum/akımdır. Muhafazakârlık, modernizm gibi bir projeye karşı oluşturulmuş bir tavırdır. Bir başka güçlük, modernizmin liberalizm ve sosyalizm gibi siyasi-felsefi toplumsal projelerle özdeşleştirerek algılanmasından çıkar. Sonuçta farklı Kemalizm yorumları, farklı anti-modernist tavır[3] ve savunma refleksleri ortaya çıkarmıştır. Kırklı yıllarda farklı yazarları birbirlerine yakınlaştıran (ya da yakınmış gibi) gösteren bu karmaşadır. Öte yandan tartışma ve arayışların dinamik ve renkli bir dil içeren kaotik bir kültürel hareketlilik yarattığı da söylenmelidir.

Dönemin "yuvasız kalma" korkusu olarak da görülebilecek güçlü bir başka hissiyatı *nostaljidir*. Gelenek arayışı ya da geçmişle bir bağ oluşturma çabası, destansı, ahlâken sağlam, erdemli, eylem olarak tutarlı bir altın çağ özlemine neden olmaktadır. Modernizm eleştirilerinde nostalji güçlü bir motif olarak kendini hissettirmektedir. Bütünlüğün ve ahlâki kesinliğin yitirildiği duygusu, sahici toplumsal ilişkilerin çöktüğü

3 Anti-modernist veya pozitivizm karşıtı görüşlerin kaynağı büyük ölçüde Bergsonculuk'tur. Bergsonculuk, akılcı-pozitivist modernleşme hareketine, doğa bilimlerinin yöntemlerine, "bilimci" anlayışlara, bilgi-bilimsel önermelere karşı çıkmaktadır. Onlara göre insanoğlu kendi yarattığı makineleşmiş toplumun kurbanı haline gelmiştir. Türk muhafazakârları, İttihad ve Terakki ile başlayan akılcı-modernist politikaların manevî hayatın sorunlarına karşı donanımsız ve yetersiz olduğunu düşünmektedirler. Bergsonculuğun cazibesi ise Batı'daki modernist gelişmelere karşı duran tepkisel bir eğilim olmasından kaynaklanmaktadır. Felsefî yaklaşımı, pragmatist, anti-materyalist ve ruhçu özellikler taşımaktadır. Ona göre yaşamsal bilgimizin en önemli kaynağı, zekâdan değil de zekânın içgüdüsel yaratıcılık ile kaynaşmasından doğan sezgiden çıkmaktadır. Bergsonculuk, altmışlı yıllara kadar Türkiye'nin en popüler felsefi yaklaşımlarındandır. Niyazi Berkes anılarında bahseder; gençliğinde, Ankara'da Halkevinde ilk tanıştığı kişi kendisine Bergsoncu mu Durkheimcı mı olduğunu sormuştur (1997: 73). Bu denli bilinen ve atıfta bulunan bir isimdir Bergson. Ayrıca bkz *Ulus*, 13.4.1948; *Ulus*, 29.4.1949; *Ulus*, 15.12.1949; İrem, Nazım (1999). "Muhafazakâr Modernlik, Diğer Batı ve Türkiye'de Bergsonculuk", *Toplum ve Bilim*, Güz.

inancı ve topluma bakarken yabancılaştırıcı/yozlaştırıcı/yalnızlaştırıcı/ "ruhsuzlaştırıcı" alametler gösterme arzusu nostaljiyi güncelleştirmiştir. Nostaljinin belirgin bir motif haline gelmesi, hızlı bir toplumsal değişimin varlığına bağlıdır. Değişimin hızı içinde "özgün bir şeylerin kaybedilmiş olduğu hissi", nostaljinin, farklı siyasal ideolojilerle eklemlendiğinde bile onu muhafazakârlıkla ilişkilendiren bir bileşenidir. Modern olanı dizginleyebilecek, onu (özellikle "dejenere edici" etkilerini) sınırlamakta kullanılabilecek "eski"ler, "geleneksel" öğeler muhafazakar nostaljinin öncelikli konusudur (Bora ve Onaran, 2003: 235-7). Bu karmaşık ama dinamik ortam, tipiklik gösteren yazar ve eğilimlerle izlenebilir.

Mithat Cemal Kuntay, savaşın yarattığı sıkıntılarla iç içe gelişen anti-modernist muhafazakârlığın önemli temsilcilerindendir. Savaş sonrası şekillenen "demokrasi" ortamında bu anlayışını değiştirmiş, azaltmış ya da güçlendirmiş değildir. Yazılarında aktüel siyasete nerdeyse hiç değinmezken özellikle tarihe, İttihat ve Terakki döneminin sosyo-kültürel değişimlerine yönelmeyi tercih etmektedir. 1950 seçimlerinde CHP milletvekili adayı olduğunda dahi bu tutumunu değiştirmemiştir.

1945 yılında *Tan* gazetesinde yayımlanan bir eleştiri, sol çevrelerde yazarın nasıl algılandığını göstermesi bakımından oldukça verimli bir malzemeye sahiptir. Şerif Hulusi imzalı yazı, Kuntay'ı, Mehmet Akif'in etkisinde gelişen "dini edebiyat ekolüne" mensup saymakla birlikte, o ekolün zayıf bir temsilcisi olduğunu vurgulamaktadır. Hulusi'ye göre Kuntay'ın zayıflığının nedeni mutaassıp bir Müslüman olmamasıdır. Dinden ziyade burjuvaziye yakın olmasından dolayı, ruhban sınıfının ihyasını gerektiren bir ideolojiye karşı "lakayttır" [kayıtsızdır].[4] Bu çelişkili durum onu "dini edebiyatla burjuvazi edebiyatı arasında bir intikal [geçiş] şairi" yapmaktadır. Kun-

4 Kuntay'm gazete yazılarında dinin ağırlıklı bir yeri yoktur. Ancak Laiklik ile ilgili yazdığı "Layıklık bir cemiyette Akâ müezzinlerinin, Menemen imamlarının zuhuruna imkân bırakmamaktır" sözleri resmi görüşe olan yakınlığını göstermektedir (*Son Posta*, 11.4.1948).

tay'ı başta Mehmet Akif'e ve dinî edebiyata çeken taassuptan çok maziye olan güçlü muhabbettir. Şerif Hulusi, Kuntay'ı üstadı saydığı Mehmet Akif'le kıyaslayarak:

> "Eksik olan şey, Akif'in şiirlerine hâkim olan o kuvvetli Müslüman imanı, feodal Osmanlı imparatorluğu ideolojisidir. [Kuntay] İslam medeniyetinin malı her şeyi seviyor, o medeniyete hayrandır. Lakin bunu kıymetli bir hatıra olarak saklamak istiyor, belki bunu, şark kari bir oda döşemek için eski bir zevk diye kullanmak istiyor."

... derken onun İslamcı bir ideolojinin taraftarı olmadığını, onlarla bir safta imanla mücadele etmeye razı olmadığını ekliyor. Ona göre bu "lakaydilik" Kuntay'ı Mehmet Akif çevresinden uzaklaştırarak burjuva edebiyatına yaklaştırıyor:

> "1908 Meşrutiyetinden sonra inkişaf etmiş [meydana çıkmış] bir burjuvazi muhiti [çevresi] içinde yetişen Mithat Cemal'in kuvvetlenen bu sınıfla uyuşmasından daha tabii bir şey olamazdı. Gerçi bu devirde de onu Mehmet Akif'le dost görmüyor değiliz. Lakin bu, sadece bir dostluktan ibarettir, o kadar" (*Tan*, 15.10.1945).

Yazının ikinci kısmı, yazarın deyişiyle Kuntay'ın ikinci devresindeki burjuvazi şairliğiyle ilgilidir. Yenilik karşısında haşyet [korku] duyan bir muhafazakârın edası ve mazi hayranlığı sürüyorsa da bu Şerif Hulusi'ye göre:

> "Fransız romancı Georges Duhamel'in[5] makine ve maddi medeniyeti yadırgamasından veya Abdülhak Şinasi Hisar'ın *'Fehim Bey ve Biz', 'Boğaziçi Mektupları', 'Çamlıca'daki Enişte*miz' adlı kitaplarındaki mazi hasretinden farklı bir şey değildir; tamamıyla alaburjuvaz [burjuva tarzı] bir duygu, bir antika merakıdır".

---

5 Duhamel, o dönem Türkiye'sinde sevilen Fransız romancılardandır. Yazının yazıldığı tarihlerde altı romanı Türkçeye çevrilmiştir. Suut Kemal Yetkin, Halit Fahri Ozansoy gibi isimlerin çevirilerini ve tanıtımlarını yaptığı Duhamel'in Salavin dizisi dini inancı olmamasına rağmen ahlaki kurtuluşu arayan "küçük insan"ın hayatına dayalıdır.

Yazarın Kuntay eleştirisine bir çekince koymak gerekiyor. Mazi hasretini ya da maddi medeniyeti yadırgamayı bir antika merakı/duygusuna bağlamak eksik bir tanımlama olacaktır. Çünkü bu, Kuntay'ın sadece haz temelli duygusal yazılar yazdığını söylemek demektir. Mecazlara dayalı yazı biçiminin olması Kuntay'ın analitik ya da belli bir siyasi-felsefi düşünceye dayanmadığını göstermez. Aksine, Kuntay'ın yazıları, kendi döneminin gazetelerinde yayımlanan ve etkileri oldukça geniş olan muhafazakâr yazının yetkin örneklerindendir. Siyasal tavrı ise mazi hasreti ya da maddi medeniyetin eleştirisiyle sınırlı değildir; güçlü bir toplumsal sorumluluk duymakta, özellikle edebiyata görev/öncülük atfetmektedir.

Kuntay'ın eleştirelliği kimi zaman kendisini eleştiren sol çevrelerde dahi benzerlikler taşıyabilmektedir. Örneğin, başta Orhan Veli [Kanık] olmak üzere *Garipçiler* olarak adlandırılan şairlerden hoşlanmadığını gösteren birçok yazı yazmıştır ki dönemin TKP'sinin benzer eleştirileri vardır.[6] "Sen ki şairsin evet, türküyü terk et te biraz/Zaferin kaç senedir beklenilen şiirini yaz" dizeleri onun "Islık Çalan Genç Şaire" şiirine aittir (*Son Posta*, 11.1.1946). TKP'nin desteklediği *Dikmen* dergisinde yazılar yazan İlhan Berk, *Tan* gazetesinde çıkan makalesinde benzer bir ifade kullanarak Garipçileri "tehlike" olarak tanımlayacaktır. Makalenin genel çerçevesi gerçekçi şiire karşı olduğu için Suut Kemal'e [Yetkin], beşeriyeti eleştirdiği için Yahya Kemal'e ve Garipçilerin hamisi olduğu için Nurullah Ataç'a yöneliktir. Berk, Nurullah Ataç'ın muhafazakârlaştığın-

6 Orhan Veli ve Garipçiler'in başlangıçta Nazım Hikmet'in belirlediği bir şiir anlayışına tepki olduğu belirtilmiştir. Hatta Yalçın Küçük, Orhan Veli'nin Nazım'a alternatif olarak CHP tarafından öne sürüldüğünü de iddia etmiştir (1985: 548). Attila İlhan da Garipçilerin CHP tarafından korunduğunu pek çok kez belirtmiştir (1991: 11). Buna karşın Orhan Veli ve arkadaşlarının toplumcu, burjuvaziyle hesaplaşan bir şiir anlayışları olduğu açıktır (Oktay, 1993: 874-5). Garipçilerin ellili yıllara doğru şiir anlayışlarının daha da değiştiği, toplumcu şiir anlayışına yakınlaştıkları iddia edilebilir. Orhan Veli'nin *Hür* ve *Zincirli Hürriyet* gibi sol gazetelere yazılar yazması bu yakınlaşmanın göstergesi sayılabilir (Hür, 15.2.1947; *Zincirli Hürriyet*, 12.4.1947). Yine ayrıca Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat, Nazım Hikmet'in affedilmemesini protesto etmek ve ona destek olmak için açlık grevi yaparlar (*Ulus*, 12.5.1950; Oktay, 1986: 416-7).

dan söz ederek, savunduğu sanat anlayışına edebi anlamda "saldırır". Yazının Ataç özelinde Garipçilere saldıran, dönemin sol çevrelerinde şairlerin ve şiirin nasıl değerlendirildiğini gösteren bir içeriği vardır. Berk'e göre Ataç'ın hamisi olduğu Garipçilerin şiir anlayışı şöyledir:

> "Şairin dünya ile alakası muhitinden [çevresinden] ibarettir. Şair kendi öz duygularını söyler. Güzel laflar etmeye gelmiştir. Söylemek mühimdir, ister sayıklasın, isterse abur cubur söylesin, yeter ki onları güzel söylemesini bilsin. Sonra şiirin realite ile hiçbir alakası yoktur. Şairin (...) siyasetle hiçbir ilgisi yoktur. Sanatçı yazdıklarına siyaset karıştırmamalıdır. İnsanların felaketlerine sebep olan ideolojilerle de alakası yoktur. Onlar hakkında bilgi sahibi olabilir, hatta sanatkâr bu ideolojinin adamı da olabilir. Fakat onları sanat hayatına karıştıramaz. Mesela ona göre şair faşist olabilir, fakat şiirlerinin başına oturdu mu faşistliğini unutmalıdır. Yani bir yarısıyla faşist olan sanatçı bir yarısıyla şairdir" (*Tan*, 21.11.1945).

Sanatın yığının değil zümrenin olduğunu düşünen (*Son Posta*, 5.12.1946), anti-komünist Kuntay ile TKP sempatizanı/yanlısı yazarların Garipçileri benzer biçimde eleştirmesinin nedeni toplumsal sorumluluktur. Orhan Veli'yi milletine/halkına karşı sorumsuz davranmakla suçlamaktadırlar; Kuntay, onun şiirine "küçük sanat oyuncakları" demektedir (*Son Posta*, 5.5.1947).

O devrin "moda" olan yaygın eleştirelliğine bakıldığında bir muhafazakâr ile "solcuyu", bir İslamcı ile Turancıyı (ya da Milli Türk Talebe Birliği'nin[7] temsilcilerini) bir araya getiren, benzer

7 Birlik, 1946 yılında İstanbul Üniversitesi öğrencileri arasında kurulmuş (*Son Posta*, 22.12.1946), kırklı yıllarda birçok anti-komünist etkinlik düzenlemiştir. 1947 yılında Komünizmle mücadele edeceklerine dair bir beyanname yayınlarlar (*Tanin*, 7.11.1947; *Cumhuriyet*, 14.12.1947). Basından geniş bir destek almışlardır. *Hürriyet*'ten: "Birliğin mücadeleci gençleri biz uyusak dahi gözlerini dört açmış [komünizme karşı] bekliyorlar" (*Hürriyet*, 7.6.1948). Çarpıcı bir eylemi Nazım Hikmet'in affedilmesi üzerine gerçekleştirmişlerdir: "Milliyetçi gençler arasında beliren teessürün sembolik bir ifadesi" olarak Birlik Başkanı Suphi Baykam iki gün açlık grevine girmiştir (*Ulus*, 16.7.1950).

bir paydadan konuşturan önemli bir başka unsur *kültürel kapitalizm eleştirisidir*. Bu eleştirelliği yerel motiflerle besleyen ve bunun temelini oluşturan ise farklı yorumlarıyla Kemalizm'dir. Örneğin Kuntay, Şerif Hulusi'nin deyişiyle Atatürk'e karşı *modern divan methiyeciliği* yaptığı gibi, Kemalizm'in –genelde– ilgilenmediği kadar *maziye* [yakın geçmişe] ilgi göstermektedir. Şerif Hulusi'nin dini edebiyat ile burjuvazi arasında geçiş şairi saydığı Kuntay, anti-modernist bir muhafazakârlık ile Kemalizm arasında da benzer bir konumda sayılabilir. Öte yandan bu konumun Kuntay'a özgü olduğunu söylemek de abartılı olur. Bir yazısında "insan her şeyden evvel takvimin malıdır. Devrinin dışına çıkan veyahut önünde yürüyen azdır. Onun için insanları kendi takvimlerinin sayfalarına irca etmeyerek [çevirmeyerek] muhakeme etmek haksızlık olur" (*Son Posta*, 19.1.1946) biçiminde belirttiği gibi Kuntay da o devrin "doğrularının" yarattığı bir yazardır, yorum ve değerlendirmeleri dönemin pek çok yazarı tarafından paylaşılmaktadır.

Kuntay'ın yorumlarıyla dâhil olduğu *kültürel kapitalizme* yönelik eleştirel payda, dönemin kabul gören hemfikir olunan görüşleri içermektedir. Bu eleştirel paydanın referansları üç temel başlık altında özetlenebilir. İlki, genel anlamda *modernizm karşıtlığıdır*. İkincisi, *moda ve popüler kültür karşıtlığıdır* ki yaygınlaşan Amerikan kültürüne karşı duyulan hoşnutsuzluğa dayalıdır. Üçüncüsü *kuşak çatışması* olarak tanımlanabilecek bir olgudur. Gençlere ve modern *iş hayatına dâhil olmuş kadınlara* karşı gelişen bir husumettir. Gençlere ve kadınlara karşı moda ve popüler kültür dolayımıyla– bütünüyle kültürel kodlardan oluşan bir söylemle saldırılmaktadır. Eleştirilerde kişiye özgü gibi duran ama benzerlikleri nedeniyle ortak karakter özellikleri olarak gösterilebilecek tavır ve yaklaşımlardan söz edilebilir. Eleştiri sahipleri kültürel geçmişleri, yaşları ve zevkleri itibarıyla kendilerini (okur ve halk karşısında) ebeveyn olarak konumlandırmaktadırlar. Kuntay, yaşı, tecrübesi, yaşam zevkleri, yazarlığı ve entelektüel itibarı nedeniyle kolay eleştirilebilecek bir konumda değildir. Aksine doğruları göstermek için yazmaktadır. Bir hissiyat olarak kendine layık gördüğü

konum olgunluk içeren, gerektiğinde paylayan ve seven, gerçeğin ne olduğunu bilen biri olmaktır. Tarihten anlattığı olay ve olgular, bu konuma layık gördüğü isimlerin başından geçmektedir. Zevkleri ve yaşam biçimi sıradanlığın dışında, kişiliğini yansıtması için az bulunur niteliktedir.

Fethi Naci, yıllar sonra Kuntay'ın tek romanı olan *Üç İstanbul*'u yorumlarken onun yazar kişiliği hakkında ilginç tespitlerde bulunmuştur. Bu tespitler Kuntay'ın kişiliğinde kırklı yılların önemli köşe yazarlarının tutumlarını, bu çalışma çerçevesinde ele alınan tartışmalarda aktif olarak yer alan isiınlerin (denetleyici kuşağın) entelektüel duruşlarını niteleyicidir. Buna göre Kuntay, [Üç İstanbul'da] "çok iyi tanıdığı bir çevrenin insanlarını, konakların, köşklerin, yalıların insanlarını anlatır (...) hep konaklarda, yalılarda geçer olaylar. Sokak yoktur. Sokak olmadığı yerde elbette halk da yoktur". Kuntay yalnız "yukarı tabakaları" değil, halkı da küçümser, han kahvecisinden söz ederken "aşağı halkın" sözlerini ağzından kaçırıverir. Gene han kahvecisi için "teneffüsü vapurlardaki ikinci mevki kokuyordu" der. Fethi Naci'nin Kuntay hakkındaki eleştirileri iki açıdan özetlenebilir. İlkini, kendini beğenmişlik olarak tanımlar:

> "Belli, yalnız kendini beğeniyor Mithat Cemal! Herkes namussuz, herkes aptal, herkesin kültürü yüzeysel... Bu kendini beğenmişlik romanın bütününe sinmiş; kişilere bakışını olduğu gibi üslubunu da etkilemiş: Süslü ifade, paradoks ve vecize merakı..." (1994: 31).

İkincisi, yüzeyselliktir, sorunlara bakarken ekonomiyi göz ardı etmektedir:

> "Mithat Cemal, temeldeki [ekonomik] oluşumu gereğince değerlendiremediği için, gözlerini toplumun yüzeyine vuran kokuşmaya dikmiştir (...) dönemin ekonomik-politik-sosyal gerçekliğini gereğince bilmediği için 'yobazlık' gibi 'taassup' gibi yüzeyde kalan yorumlarla yetinir. Bölük pörçük gözlemlerden öteye geçemez, tutarlı bir dünya görüşüne ulaşamaz. Mithat Cemal, toplumun yalnızca çürüyen yanını görmekte

direnir (...) Emekçi halk yoktur onda, olsa olsa 'fakir insanlar' acınacak insanlar vardır. Mithat Cemal, çürüyen toplumun içinde serpilip gelişmekte olanı görmez" (1994: 33-4).

Taner Timur da romandaki seçkinci yaşam ayrıntılarının zenginliğine dikkat çekerek, Kuntay'ın gerçek yaşamına göndermeler yapar:

> "[Romandaki] tiksinti, lüks ve konforlu bir hayat tarzından çok siyasal rejimin niteliğine yönelmiştir. Maçka'da 'eski ve seçme eşya ile döşeli güzel bir apartmanda' oturan, yemeklerini sadece Abdullah Efendi lokantasında yiyen, otomobilden başka araç kullanmayan [Beyoğlu Noteri] yazarın Osmanlı köşklerini ballandıra ballandıra anlatması boşuna değildi. Ve bu konuyla ilgili betimlemeleri Osmanlı kibarzadelerinin tarihçilerin pek üstünde durmadıkları konforları hakkında bize bir fikir verirler. Aynı bağlamda Abdülhak Şinasi Hisar'ın Osmanlı mutfağı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Osmanlı mimarisi ve klasik müziği ile ilgili tasvirleri, yozlaşmış bir imparatorluktan kalmış haşmet [büyüklük] serpintileriyle bizi tanıştırırlar" (1991: 223).

Kültürel Kapitalizm Bağlamında Moda, Popüler Kültür ve "Şimdiki Zaman"a Yönelik Eleştiriler

Kültürel kapitalizme yönelik eleştirellik detaylandırıldığında doğal olarak "bugünden" duyulan hoşnutsuzlukla karşılaşılmaktadır. Bugüne ilişkin tanımlar romantik eğretilemelerle ifadelendirilmektedir. Kuntay, yaşanan dönemi "ayakta yiyenlerin, ayakta ölenlerin, ayakta okuyanların sür'at asrı" olarak tanımlar örneğin (*Son Posta*, 26.6.1946). Ercümend Ekrem Talu ise insanların birbirleriyle konuşamaz, sohbet edemez haline gelmesinden (bugünden) yakınarak "eski zamanın zıddına olarak geçim genişledikçe vakit daralıyor-modern hayat adını verdiğimiz *riyalı, hasetli, kasıtlı* (abç) toplantılarda çene çalınıyor amma sohbet edildiği yoktur" diyecektir (*Son Posta*, 13.1.1946). Ev ve



Eski adamlar, geleneği temsil eden ahşap evler ve mahalleler. Hepsi, modernizm ve kültürel kapitalizm karşıtlığında yıllarca sembol olarak kullanıldılar (Münif Fehim, 1947).

mahalle, yaygın bir eğretileme olarak modernizm eleştirilerinde kullanılmaktadır. Örneğin Kuntay, idealize ederek anlattığı "ev" ile "bugünü" sıklıkla kıyaslamaktadır:

> "Eskiden manevi bir ev vardı ve bu iki odalı evin bile bu manevi bünyesi güzel bir boşluk, bitmez bir derinlik taşırdı ve

bu ev müessesesiydi. Çocuğun büyük terbiyesi, kadının seciye gururu, erkeğin sert şefkati, en küçük olan tahta eve bile manevi bir hacim verirdi. Bu, intiharsız, boşanma davasız, kavgasız, gürültüsüz, hatta sessiz evdi. Ve bu ev ölüsünü bir haftada unutmaz, hastasını bir gün bile bakımsız bırakmaz, komşusunun ıstırabını fiilen paylaşırdı" (*Son Posta*, 18.10.1946).

Neşet Halil Atay, "Mahallelerin Ölümü" adlı yazısında savaşın yarattığı tahribat nedeniyle mahallelerin bozulduğunu, zengin-fakir bir arada yaşayamaz olduğunu, sert sınıfsal ayrımların ortaya çıktığını iddia eder:

> "Dar geçimliler, harp zenginleri ile tek çatı altı sayılan bitişik evlerinde rahat edemez oldular. Mahalle yumağı çözülmeğe başladı. Bazen uzadı, bazen koptu veyahut karmakarışık düğüm oldu. Fatihliler Şişli'de, Eyüplüler Kadıköy'ünde, Mevlanakapılılar Aksaray'da göründüler. Eski İstanbul'da mahalle, baba evinden çok daha güç değiştirilirdi" (*Ulus*, 8.2.1945).

Şehir hayatında göçle yaşanan nüfus değişimlerini modernleşme ve kapitalizmin doğal/tipik bir sonucu olarak görmeyip endişelenmek, bugün ve gelecek için korkmak dönemin anonim endişelerinden biri olarak gösterilebilir. Yorumlar bir eşik noktasındaymış gibi geçmişle, özlem duyulan ve idealize edilen bir zaman dilimiyle kıyaslanarak yapılmaktadır. Herkesin birbirini tanıdığı bir dünya tek kelimeyle güzel ve güvenlidir.[8] Benzer yorumları sadece mahalle methiyelerinde değil modern sanata ilişkin eleştirilerde de bulabilmek mümkündür. Vedat Ne-

8 Nurullah Ataç'ın, yaşatılan mahalle özlemine karşı eleştirel yazıları vardır. Mevcut (yaygın-paylaşılan) mahalle övgüsü içinde yazdıkları istisnai ve marjinal kalmaktadır: "Uza (mazi) özleminin söyleyip duruyor. Bende eskinin, geçmiş günlerin özlemi pek bulunmadığı için iyice tadamadım o yazıyı. Eski turağın kişileri birbirleriyle ilgilenirler, birbirlerinin acılarını da sevinçlerini de paylaşırlarmış. Birbirlerinin dedikodusunu da ederlerdi. Mehmet Kaplan: 'Eski mahalle adamları, hiyerarşi ve içtimai münasebetler dolayısıyla sağlam bir karaktere sahiptiler demiş; bir de düşünsün: Eski turağm kişileri hep büyüklük küçüklük kaygıları gözettiklerinden 'sonra ne derler? Tasasile ezildiklerinden ya ikiyüzlülüğe düşerler ya içlerinde bir takım eğilimleri körletirlerdi' demek daha doğru olmaz mı?" (*Ulus*, 24.2.1948).

dim Tör, savaşın bitiminde yazdığı yazılarda toplumsal bir tasarı olarak düşünülebilecek "ruh kalkınması" kavramı etrafında gelecek dönemi betimlemeye çalışmaktadır. Walter Benjamin'i anımsatan bir yorumla tekniğin sanatı etkilemesine değinir:

> "On dokuzuncu yüzyılda *teknik*, *güzel*'den boşandı Kendi başına buyruk ve kendi kendine bir gaye olmaya yeltendi. O zamandan beri de *çirkinlik*, adeta moda oldu. Dört yanımız çirkin eserlerle sarıldı" (*Vatan*, 8.6.1945).

Tör'ün vurgulamak istediği, tekniğin maddi bir kalkınma getirmekle birlikte sanatın özgünlüğünü bozarak, birörnekleştirdiği, doğal olarak ruh kalkınmasını (ve kültürlü milleti) yaratamadığıdır. Kuntay, "gelenekten" yola çıkarak koşut sayılabilecek yorumlarda bulunur:

> "Eskiden insanlar 'el işi' idi. Şimdi 'fabrika eşya'sına döndü. Bir insanda binlerce insanı görüyoruz. Görüştüklerimiz sade teaddüd [tekrar] ediyor, tenevvü [çeşitlenme] etmiyor" (*Son Posta*, 15.4.1947); "Evler birbirine, sokaklar birbirine, insanlar birbirine benziyor. Tek binalı, tek sokaklı, tek insanlı şehir ne tenhadır yarabbi!" (*Son Posta*, 13.2.1946).

Ona göre bu benzerliğin en önemli nedeni sinemadır:

> "Bugünkü insanların dalaletini [sapkınlığını] *kitaptan ziyade sahne* (abç) idare ediyor. Başka milletlere şimdi bu vasıta ile *Amerika*[9] saç takıyor, bıyık takıyor, hatta tebessüm takıyor. Yalnız gülmek, yalnız yürümek hususunda değil hatta dayak atmak hatta dayak yemek hususunda bile sanırım ki Amerikalı olmak ihtiyacını duyanlar yok değildir. İnsanlar esvap [giysi] giyerdi, şimdi moda giyiyor. Ve bilhassa Amerika modası" (*Son Posta*, 25.1.1946).

Şevket Rado geçmişteki Avrupa hayranlığının değerden düştüğünü, onun yerine Amerika hayranlığının geldiğini belirte-

9 O dönem Hukuk Fakültesi'nde öğrenciler arasında yapılan bir ankette sorulan "Amerika deyince aklınıza ne geliyor?" sorusuna öğrencilerin yüzde doksanı "sinema" cevabını vermiştir (*Son Saat*, 19.3.1947).

rek "kıta değiştiren modayı bari bu sefer gülünç hale gelmekten kurtarsak!" (*Akşam*, 20.6.1946) diyecektir.[10] Bu değişimi çizdiği karikatürle hicveden Ratip Tahir Burak, iki işadamını (o günün yaygın deyişiyle tüccarı) konuşturmaktadır. İlki, Amerika'dan yapacakları sipariş için piyasanın ihtiyaçlarını öğrenmiş, onları sıralamaktadır. Diğeri, bununla ilgilenmeyerek niyetini açıklar:

> "Darlıktan bana ne, sen yüzde yüz getirecek işe bak! Kâr dediğin ihtiyaç duyulan eşyadan değil, kimsenin adını bilmediği, rengini görmediği şeylerden çıkar. Daha modası geçmeden çoraptan, baş, diş fırçasından askı ve kemere kadar naylon, 948 modeli mayo, pudriyer, ayna, tarak, para edecek ne kadar *lüzumsuz mal* (abç) varsa onlardan iste!" (*Ulus*, 26.5.1947).

Ratip Tahir, kendi çıkarı için sorumsuz davranan kapitalisti olumsuzlayarak çizmekle birlikte asıl olarak bu ürünleri tüketenleri-toplumu eleştirmektedir. İhtiyaç olarak arananlar, lüks tüketim mallarıdır. Aynı konuda yazan Ali Rauf Akan, döviz sıkıntısına değinerek sinemaya harcanan paralardan şikâyetçi olur:

> "Birçok ithal malları döviz yoksulluğundan sınırlarımızdan içeriye giremezken memlekete akın eden şarkılı, sözlü, renkli, danslı bir ithal malı var: Film! Yabancı memleketlerden makine getireceksiniz, getiremezsiniz. Zira döviz yoktur. Kumaş ithal edeceksiniz, edemezsiniz: Formaliteler çoktur. Fakat Marlene Dietrich'in bacakları, Ginger Rogers'in kalçaları için –bir Deli İbrahim hovardalığı ile– harcadığımız dövizlerin haddi hesabı yoktur! Bizde sinema, canlı manken imalathanesidir. *Seri halinde bobstil* (abç) yetiştirir: Beyazperde, yeni bir idealin 'garbe' açılan penceresidir, Holivut medeniyetine ulaştırır. Takma sakallı genç haydutların macerası, ekseriye gangster

10 Baskın Oran, muhtemelen kendi çocukluğundan hatırladığı, Kırklı yılların sonunda, çocuklar arasında söylenen bir oyun şarkısını, Amerika imajının nasıl geliştiğine dair bir örnek olarak kullanır: "Bir-ki-üçler, yaşasın Türkler/Dört-beş-altı, İtalya (veya Polonya) battı/Yedi-sekiz-dokuz, Alman (veya Ruslar) domuz/On-onbir-oniki, Amerika birinci" (Oran, 2001: 1949).



Reklamda şoför koltuğunda bir kadın resmedilmiş, oysa o yıllarda kadınların ön koltukta oturması dahi uygunsuz bulunuyordu (1948).

> filmi gösterilen bir sinema salonunda başlar, bir tevkifhane otomobilinin içinde sona erer; lüks kurbanı *'sözde kızlar'ın*[11] (abç) sinema localarında başlayan serencamı [olayı] devam eder" (*Son Telgraf*, 13.2.1946).

Açık bir sinema eleştirisi yapılıyor gibi gözükse de Akan'ın eleştirdiği sinema değil denetimsizliktir, inkılâba ve halk terbiyesine uygun olmayan filmlere harcanan dövize hayıflanmaktadır. Yanlış film tercihleri toplumu yozlaştırmakta, ahlaki bir değer boşluğu yaratmaktadır. Dolaylı olarak söz konusu edilen (rahatsızlık yaratan) ticari kaygılar ve kâr amacıdır. Sinema, ekonomizmi ve maddi amaçlar peşinde koşan insanları çoğalttığı için tehlikelidir. Necip Fazıl, bu yozlaşmanın sorumluluğunu yetersiz yöneticilere bağlayarak, asıl nedenleri "içtimai, ticari ve idari bir zümre havasında ve birbirini halkalayan hazırlıksız plansız, anlayışsız ve kabiliyetsiz *ferdi tertipler zincirinde* aramak lazımdır" diyecektir (*Son Telgraf*, 6.6.1946). Yanlışlıklar konusunda, Vedat Nedim Tör, önce mide sonra ruh; önce sağlık sonra sanat veya önce ekonomi sonra kültür gibi ayrımlar yapılarak hata yapıldığını düşünmektedir:

11 Peyami Safa'nın aynı adlı romanına yapılmış bir gönderme. Roman, biri Doğu'yu (mistisizmi), diğeri de Batı'yı (materyalizmi) temsil eden iki erkek arasında kalan havai bir kızın hikâyesine dayanır. Safa'nın romanlarında bu anlatım klişesini yinelediği görülmektedir. Server Bedi adıyla yazdığı *Sinema Delisi Kız* (1935) benzer nitelikte (adından da anlaşılan) klişe ve eleştiriler içermektedir.

"Maddi kalkınmanın ön plana alınması, ruh kalkınmasının bir hayli ihmal edilmiş olması, maddi kalkınmayı da geciktirmek, verimsizleştirmek suretile öcünü alır. Yalnız midesini düşünen, yalnız vücut hazlarına düşkün, her şeyi maddi gelir ile ölçen, ruhları yüksek heyecanlara kapanık gençlerin sayısı gittikçe çoğalıyor. Çünkü onların ruh kalkınmasını sağlayacak hemen hiçbir şey vermiyoruz. Ruh gıdalarının başlıca kaynakları *gangster filmleri ve çalgılı meyhanelerdir* (abç)" (*Vatan*, 8.7.1945).

İbrahim Alaettin Gövsa, genç neslin popüler kültüre olan düşkünlüğünden duyduğu rahatsızlığı dillendirirken bu yeni ilgiye gösterilen hoşgörülü yorumları da eleştirir:

"Maçları ve filmleri kaçırmayanlar, tanınmış pehlivanların kategorilerini ve kilolarını ezbere bilenler çok. Belki bunları da bir çeşit merak sayanlar ve bugünkü merakların o yola girdiğini söyleyenler bulunabilir. Fakat ben o türlü alışkanlıkları ve [inhimakleri] basit birer sürüklenme hadisesi gibi görüyorum ve bilhassa bir şahsiyetin ifadesi olan içten doğma sabit ve heyecanlı isteklerden ayrı birer *pasif hal* (abç) gibi mütalaa ediyorum" (*Hürriyet*, 13.8.1949).

Gövsa'nın pasif hal dediği bir tür hipnoz halidir. Anlatının içerdiği mesaj pasif bir ruh hali içinde kabullenilmektedir. Çocuk dergilerinin içerikleri de benzer nedenlerle eleştirilmektedir. Ali Rauf Akan, fikri takibini sürdürerek Tör'ün meyhaneler ve gangster filmleri için yaptığı eleştiriyle bir arada okunabilecek tarzda çocuk dergilerinin biçemine dikkat çeker:

"Holivud'dan gangster filmi getirmeğe ve Beyoğlu'nda bir ikinci Alkazar sineması açmağa yetecek kadar sermayesi olmayan müteşebbis bir posta kutusu kiralıyor, bir iki kovboy ve gangster romanı tercüme ettiriyor, ateş, duman ve kan kokan bir iki tabanca klişesi yaptırıyor. Kırmızı, yeşil, bıçaklı, piştovlu, renk renk, cins cins dergi, Alkazar sinemasının el ilanları gibi çocuklarımızın ellerinde –furya– dolaşıyor. Çocuğunu gangster filmleri gösteren sinemaların kapıları önünden

bile geçirmeyen baba, kovboy filmlerinin dergi şekline sokulmuş kordelasım yavrusuna kendi eliyle götürüyor" (*Son Posta*, 10.2.1946). Bu dergiler çocuklarımıza ne veriyor? Temiz bir dille yazılmış çocuk edebiyatından başka herşey: Gangster filmciliği bu dergilerin sayfalarında. Arsen Lüpen romancılığı bu sayfaların sütunlarında. Ve çocuktan başka herkese, otuzluk kapıcıya, altmışlık emekliye hitap eden bu dil bu sütunların içinde. Renk renk, cins cins dergilerden çocuklarımızın kulaklarına tabanca sesleri yükseliyor, burunlarına barut kokuları yayılıyor, gözlerine kanlı maceralar aksediyor. Fakat bir su şırıltısı gibi temiz ve bir tatlı masal kadar pürüzsüz çocuk edebiyatı dilini ne kulakları işitiyor ne gözleri görüyor (*Son Telgraf*, 1.5.1946).

Çocuk dergiciliğinde o günlerin en çok konuşulan meselesi çizgi romanlardan oluşan dergilerin kazandığı ticari başarıdır. Otuzlu yılların son yarısından (özellikle 1939 yılında *1001 Roman* dergisinin çıkışından) itibaren eleştiriler yoğunlaşmıştır. Çizgi roman ağırlıklı dergilerin çocuklardan gördüğü ilgi basında endişe dolu yazılar yazılmasına neden olmuştur.[12] Gerçi tamamı yabancı kaynaklı olan bu çizgi roman dergilerin yayılma hızı savaşla birlikte ivmesini yitirmiş ve ellili yıllara kadar otuzlardaki çıkışını yakalayamamıştır ama Batı'da, özellikle Amerika'da yaşanan çizgi roman karşıtı hareketlerin akisleri Türkiye'de de ortaya çıkacaktır. Bundaki önemli neden Ameri-

12 Birkaç örnek verilebilir: Naci, Enver (1941), "Gençlik Ne Okuyor?", *Yeni Adam*, 6 Sonteşrin; Serpil (1941), "Çocuk Edebiyatı", *Yeni Adam*, 6 Sonteşrin.; Eriş, Resai (1944), "Macera Edebiyatı", *Yeni Adam*, 28 Eylül; Ataç, Nurullah (1946), "Çocuk Edebiyatı", *Ulus*, 18 Mart; Rado, Şevket (1946), "Çocuk dergiciliğinde Kötü bir Örnek", *Akşam*, 31 Mayıs. Mesele, Meclis'te de tartışılmış, Tezer Taşkıran Milli Eğitim Bütçesi tartışılırken çocuk ve gençler için yapılacak her çeşit yayının Milli Eğitim Bakanlığı tarafından idaresini önermiştir. Taşkıran, çocuk ve gençlik psikolojisi ve pedagojisine vakıf bir teşekkül kurulmasını, çocuklarımızın yayın bakımından başıboş bırakılmamasını istemiştir (*Ulus*, 24.12.1946). Ertesi gün Reşat Şemsettin Sirer şöyle bir cevap verir: "Kötü mecmuların tesirlerini önleyecek en iyi vasıta iyi mecmualardır. Nasıl ki kötü gazetenin tesiri ancak iyi gazete ile önlenebilir. Onun için elimizden geldiği, gücümüzün yettiği kadar iyi dergiler çıkarılmasına çalışacağız. Ve bu istikametteki neşriyatı himaye edeceğiz" (*Ulus*, 25.12.1946).

ka'daki gelişmelerin, Türkiye'deki endişelere denk düşmesi, adapte edilebilir olmasıdır. Çizgi roman karşıtlığı konusunda Vedat Nedim Tör öncü isim olacak, çıkarttığı dergilerde bir politika olarak bu karşıtlığı savunacaktır. Uzun yıllar Ankara Radyosunun yöneticiliğini ve Basın Yayın Umum Müdürlüğü'nü yapan Tör, kırklı yıllarda sermayesi tamamıyla özel teşebbüse ait olan Yapı Kredi Bankası'nın kuruluşunda bulunur. Kısa süre içerisinde Banka'mn çıkarttığı *Doğan Kardeş* çocuk dergisinin yayın yönetmeni olacaktır (1945). İki yıl kadar sonra kurulan ekiple *Readers Digest* tarzı, *Aile* adlı üç aylık bir dergi daha çıkartırlar (Rado, 1990: 143-4). Her iki derginin mevcut çocuk dergileri ve çizgi roman karşıtlığı konusunda önemli bir ağırlığı vardır. *Doğan Kardeş*, çizgi romanlara geniş yer ayıran dergilere karşı hep örnek gösterilen, terbiyevi özelliklerinden takdirle bahsedilen bir yayın olmuştur.[13] *Aile* ise kısa ömrüne rağmen, çizgi roman karşıtı görüşlere genişçe yer vermiş, hatta Amerika'da çizgi roman karşıtlığının sembol isimlerinden biri olan Frederic Wertham'ın bir yazısını Türkçeye çevirerek kullanmıştır (*Aile*, Kış 1949).

Wertham'ın çizgi romanın çocukları suça teşvik ettiği yönündeki iddiaları sadece Amerika'da değil hemen her yerde etkili olacak, Amerikan çizgi romanlarının popüler olduğu her ülkede bir biçimde konuşulacaktır. Çizgi roman karşıtlarından biri olan (ironik bir biçimde sonraki yıllarda Türkiye'ye çizgi roman getirip satan bir ajansın sahibi olacak) Ali Rauf Akan, aynen Wertham gibi çizgi roman ile suç ilişkisinin üzerinde duracak, Fransa'daki gelişmeleri aktararak

13 Doğan Kardeş'in çıkışında yapılan tek eleştiri Esat Adil'e aittir. "Yeni Bir Asilzade" başlığını taşıyan yazı derginin pahalı olan fiyatından söz etmektedir: "Çapı ve kalitesi ne olursa olsun bir çocuk mecmuasının 50 kuruş fiyatla satılması bence, milli koruma hükümlerine aykırı bir hareket olur (...) Fikir ve terbiye mevzuu üzerindeki ihtikar [karaborsa] bizce, kumaş ihtikarlarından çok daha vahimdir. 50 kuruşu ödeyemediği için çocuğunun kederinden daha büyüğüne kapılan yoksul aile babalarının duygularına iştirake mecburum. Bu sebeple mecmuanın çıkışını kutlamayacağım" (*Tan*, 28.4.1945). Dergiye ilişkin övgü ve destek yazıları için bkz *Tasvir*, 1.5.1945; *Ulus*, 31.5.1945, *Vatan*, 3.7.1945

> "çocuk suçlarının artması Fransız Parlâmentosunda endişe uyandırmış (...) Tedrisat Birliği Başkanı 'Biz Tarzan'a karşı mücadeleye geçtik' demiştir. Zira Tarzan, küçük beyinli-kuvvetli bazulu insanın fikre galebesi demektir. Fransız çocuğunu saran tehlike bizim çocuklarımızı da tehdit ediyor (...) çocuk dergilerinin sahifeleri barut kokuyor; çocuk romanlarından kan fışkırıyor (...) çocuklarımızı Tarzan'ın elinden, gangsterin kucağından, ham kuvvetin terbiyesinden ne zaman kurtarmağa çalışacağız? *Sinirleri kovboy halatına, beyinleri Tarzan kafasına, duyguları gangster yumruğuna benzedikten sonra mı*? (abç)" (Aile, İlkbahar, 1949).

diyecektir. Vedat Nedim Tör, "çocuklarımız iki eli tabancalı, suratı maskeli haydut edebiyatıyla mestoluyorlar" (1950: 12), biçiminde hayıflanacak, *Aile* dergisinde çıkan bir başka yazıda "artık kız çocuklarımız bile işaret parmaklarını tabanca namlusu gibi uzatarak 'pen pen!' diye büyükleri korkutmaya kalkıştıklarına şahit olmuyor muyuz?" diye sorulacaktır (Aile, İlkbahar, 1950). Yine aynı dergide yapılan anketlerde, yayıncıları "fikir ve his simsarlığı"; dergileri "çocuklarımızın zihinlerini bulandıran neşriyat"; öyküleri de "çocuklarda vaktinden evvel inkişaf eden bir avantür hevesi uyandırmak" biçiminde suçlayan görüşler belirtilecektir. Bu görüşler sonraki yıllarda da tartışılacak, pedagojik gereklilikler kadar yayınevlerinin ticari tercihleri eleştirilecektir.

Köşe yazarlarını temelden rahatsız eden yayıncılığın ticari kaygılarla yürütülmesidir. Kalitesiz buldukları yayınların çok satması onları daha da rahatsız etmektedir. Refik Halid Karay, abartılı renk kullanımı ve resimli sunumun yayınların ciddiyetine zarar verdiğini düşünmektedir:

> "Kitaplarımızla dergilerimizin renkli kapaktan ve renkli resimden kurutulup ciddi şekle girdiğini ne zaman göreceğiz? Bugün dış memleketlerden gelen birinin tütüncü dükkânlarına asılı veya kitapçı camekânlarına dizili neşriyata hayretle baktığına 'alaca' cazibesine kapılmış kekliğe dönmemek için acele acele geçip gittiğine şüphe yoktur. Hele ucuza maledilen

birkaç formalık polis romanları cinsinden kitapçıklar yan yana sıra sıra dükkân kenarlarına mandallanınca o kadar bayağı bir manzara alıyor ki insanın bunlar hakkında da Belediye zabıtası nizamnamesine *teşhir yasağı konulmasını* (abç) isteyeceği geliyor (...) Kapakları gördüğünüz gibi, boya küpüne batırıp çıkarmazsak kitap satamıyoruz diyorlar. Evet ama okuyucuyu o zevksizliğe alıştıranların yine kendileri olduğunu unutmasınlar" (*Akşam*, 8.1.1946).

Popüler kültür ürünlerine, dolaylı olarak Amerikanlaşmaya ve tüketim kültürüne yönelik eleştirilerden kadınların da nasibini aldığı görülmektedir. Onların lüks mallara özenmesi ve tüketimi arttırması "ahlâk" bağlamında ele alınarak yozlaşma göstergesi sayılmaktadır. Modernleşme eleştirilerinde sıkça geçen ev ve mahalle idealleştirmelerinde kadınlar da kullanılmakta, bugünün genç kızı mutlaka olumsuzlanarak aktarılmaktadır:

"Dünkü kızlarımız çalışıyorlardı da bugünküler ömürlerini boşuna mı geçiriyorlar? Ne münasebet! Dün gömlek düğmesi diken parmakların çoğu bugün radyo düğmesi ayarlıyor. Sedef tırnakların üzerine yüksük yerine kızılboya sıvandı. Nakış örneklerinin yerini model katalogları aldı. Henüz eller iğne tutacak çağa gelmeden ayaklar, bacaklar dans figürlerinin en oynaklarına alışmış bulunuyor. Çeyiz sandığına el işleri yerleştirilmiyor amma kütüphane raflarına aşk romanları istif ediliyor. İlk genç kızlık gururu piyano tuşları üzerinde istibdada başlıyor. Roman sahifelerinde yorulan gözler sinema perdesinde dudak dudağa yapışan çiftleri seyrederek dinleniyor. Dünün melankolik genç kızı, bugünün yüksek tansiyonlu, gergin sinirli genç bayanıdır. İç üzüntülerini cumba ardında inleyen yanık maniler yerine apartıman pencerelerinden fışkıran opera naraları avutuyor. Manikürle pedikür on parmağın marifetini yirmiye çıkardı. Velhasıl, dünkü genç kız çalışıyordu, bugünkü de boş durmuyor" (*Akşam*, 1.6.1946).

Cemal Refik'in bu ironik yazısı, çalışmayan yalnızca tüketen genç kız tiplemesine yöneliktir.[14] Yapılan karşılaştırmalar bütünüyle dün-bugün ayrımına dayalıdır. Refik Kordağ ise kadınların ve geleneklerine bağlı mahallelerin değişimini moda ve tüketim kültürünün yarattığı tahribat olarak görür. Tüketim kültürünün insanları duygusal olarak etkilediğini, harcamaların ihtiyaçtan çok arzu temelli olduğunu belirtmektedir. Ona göre yaşanan "hissi ihtilalin değişmez hükümdarı" bir tüketim (ve arzu) nesnesi olan ipek çoraptır (modadır), yapılan karşılaştırmada "dün'e" ilişkin gündelik yaşam ayrıntıları yine kullanılmaktadır:

> "Pencereleri fesleğen saksılarıyla süslü, basık tavanlı, beyaz patiska perdeli odalarında gergef işleyip, ut çalarak ömür tüketen ve kendi kendine yeten nice genç kızlar görüldü ki; ipek iç çamaşırı, dantel sutiyen ve ipek çorap satan mağazaların vitrinleri önünde baygınlıklar geçirdiler ve nihayet, suyu pınardan avuciyle içmeye alışanlar, gün geldi ki şerefe kristal kadeh kırmayı öğrendiler. Hülasa, öylesine bir hercümerç oldu ki; Fatih, Çarşamba, Aksaray, Sineklibakkal, Edirnekapı, Sultantepe ve Çamlıca gibi İstanbul'un ananelerine bağlı Müslüman mahalleleri birer birer tarihe karıştı. *İhtiyaç yerini lükse bıraktı ve lüks ihtiyaç oldu* (abç)" (*Tan*, 15.11.1945).

Refik Halid Karay'ın ifadesiyle "Bir lokma bir hırka değil bir lokma bir çorap" devrinde yaşanmaktadır (*Akşam*, 2.2.1945). Refik Kordağ, dudak rujuna ve ipek çoraba harcanan parayı anlatırken

---

14 Deniz Kandiyoti, "Bihruz Bey'in Kız Kardeşi: Alafranga Kadın" başlığı altında Türk edebiyatında kötü-dejenere-Batı taklitçisi genç kadın tiplemelerinden bahsederken Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanındaki *Tango Kız* tiplemesine değinir Batıcılık, "modaya düşkün" ahlaksız kadınlar kisvesinde evlere girerek, ailenin ahlaki dokusunu çürüttüğünden (1997: 136) Tango-Kız bütünüyle kötüdür. Tango-Kız "dinini, milletini sevmeyen, mahallesine, ailesine isyan eden, ırzını, namusunu satan, her günahı işleyen ve böyle, Allah tarafından bin türlü hastalıklara, hırıldaya hırıldaya gebertilen mel'un karı demektir" (1997: 143).



Büyük Doğu'nun ahlakçı kapaklarından biri. Çizgiler, Markopaşa'*nın "kızıl" çizeri Mim Uykusuz'a ait (1947).*

> "Amir, memur, hizmetçi, amele, işçi hulasa çalışan her kadın aldığının en azından yarısını evliler kocalarının kazancından mühim bir kısmım her ay itirazı, temyizi olmayan bir haraç gibi muntazaman bu insaf tanımayan muazzam müstebidin eteklerine avuç avuç saçmaya mahkûm bulunuyor" (*Tan*, 15.11.1945).

diyecektir. Murat Sertoğlu'na mektup yazan okuyucu ise bu çorapların imalatının yasaklanmasını ya da üretimde zorlayıcı tedbirler alınmasını önerir. Çoraba harcanan paralar nedeniyle aileler ekonomik zorluk içindedir:

> "Bir kadın bir ayda aşağı yukarı iki çorap eskittiğine ve bunların fiyatları da aşağı yukarı 4,5-6 lira[15] arasında olduğuna göre her kadın ayda on lira çorap parası veriyor demektir. Esasen fakir olan milletimiz bu parayı ödemek için kendi gıdasından kesmekte, görenek [moda anlamında] kurbanı zavallı kızlarımız gıdasızlık yüzünden zayıf ve nahif bir hale düşmekte ve birçok aileler fakrı zaruret içinde çırpınmaktadır" (*Tanin*, 26.3. 1946).

İpek çorap gerek savaş sırasında gerekse sonrasında o kadar çok konuşulmuştur ki modernizm, ya da tüketim karşıtlığının sembollerinden birine dönüşmüştür. Karay, çorap işini "moda sapıklığı" olarak ifadelendirecek (*Akşam*, 3.3.1945); Avni Refik Bekman, çoraptan hareket ederek

> "Lüks eşyaya karşı olan açlığın, maddi şeylere ve kıymetlere tapmanın yirminci yüzyıl Avrupa'sını ne hale getirdiği gözlerimizin önünde durmaktadır. Avrupa medeniyetinin yıkılışı sebeplerinden biri de şüphesiz Avrupa insanının hudutsuz ihtiraslarıdır" (*Ulus*, 10.9.1946).

diyecektir. Peyami Safa da Bekman ile benzer bir yargıya sahiptir, Avrupa'da savaşta yaşananların önemli bir nedeni lüks ve safahatın yarattığı tahribatlardır:

---

15 Aynı yıl içerisinde gelen ithal Amerikan çorapları ile fiyatlar 125-150 kuruşa düşer ve Şevket Rado bütün vatandaşlar adına hükümete teşekkür eder (*Akşam*, 22.7.1946).

"Lüks ve sefahat çok daha kol kola gezerler. Büyük medeniyetlerin yıkılış devirlerinde bu ikisinin birbirine yapışırcasına yaklaştığı ve dost olduğu görülmüştür. Çünkü bir medeniyet, insanın insandan daha üstün manevi değerlere inancını kaybettiği zaman, güzeli maddenin pırıltılarından, iyiyi kendi rahatından ve saadeti geçici keyiflerinden başka bir şeyde aramadığı zaman yıkılır. Aralarında büyük farklar olmakla beraber, lüks ve konforlu sefahatle birleşik bir mana almağa başlaması, insanın varlık telakkisindeki soysuzlaşmasının gereğidir" (*Ulus*, 4.11.1948).

Lüks ve safahat düşkünlüğünün doğal bir sonucu da ailenin dağılmasına neden olan boşanmalardır.[16] Ali Rauf Akan, lüks ve sefahatin sembolü olarak gördüğü ipek çorabı boşanma nedeni olarak da gösterir:

"Lüks yüzünden boşanmalar! Bir çift ipekli çorap uğrunda evlenen genç kız yine bir çift ipekli çorap yüzünden boşanıyor" (*Son Telgraf*, 23.3.1946).

Kadın konuşulurken konu mutlaka lüks ve sefahat düşkünlüğüne getirildiği gibi *Beyoğlu* ile de ilişkilendirilmektedir. Romanesk bir imge olarak kullanılan Beyoğlu yabancıdır, insanların benliklerini kaybedebilecekleri bir mekân, baştan çıkarıcı tekinsiz bir "dünya", Kuntay'ın "bir türlü, tamamen, bizim olamadı" dediği yerdir (*Son Posta*, 6.5.1947):

"Beyoğlu'nda, çocukken Türk'ü arardım; ihtiyarladım hâlâ arıyorum. Bir karakol binasıyla ve iki aşçı dükkânıyla bir memleket milli olmaz. Manevi binalarla ve yerli abidelerle milli olunur. Şeyh Galib'in mezarından başlayan Beyoğlu, Mahmut Şevket Paşa'nın kabrinde bitiyor, fakat arası bomboş" (*Son Posta*, 27.4.1948).

16 Akan'ın iddialı sözlerine rağmen yazının yazıldığı tarihteki boşanma oranları o denli yüksek değildir. İstanbul'da 1938 yılında 5898 çift evlenirken 455 çift boşanmıştır, bu rakamlar 1946'da 8762'ye 598 olarak değişmiştir (Nüfus Hareketleri İstatistiği, 1953: 11, 45).

Beyoğlu, Akan'm deyişiyle "ne işe, ne eve, ne çocuğuna ne de cemiyete bağlı olan fakat lüks ve konfor içinde yaşayan dişi parazitlerin" mekânıdır (*Son Telgraf*, 31.10.1946). Kuntay'a göre Beyoğlu'nda terbiye "saat yediden sonra can çekişmekte, yan sokaklarda vefat etmektedir" (*Son Posta*, 4.10.1947); "Beyoğlu'nda bazı camekânlar var ki sinsi veyahut sersem birer pusudurlar. Evvela bazı dükkânlar kendileri değildirler. Bütün hüviyetile Samatya'dırlar, Balattır'lar, Balıklı'dırlar;[17] fakat Avrupa kokmak için ellerinden geleni, hatta gelmeyeni yaparlar" (*Son Posta*, 6.5.1947). Kuntay, Beyoğlu yorumlarını o denli aşırıya vardırır ki, Ankara'nın güzelliğini Beyoğlu'suz olmasına bağlar (1944: 23). Beyoğlu Noteri olması nedeniyle hayatının önemli bir bölümünü Beyoğlu'nda geçiren, Recep Peker'in "Pera Zamparası" diyerek küçümsediği (Ayhan, 2000: 259) Kuntay'ın yaşadığı yere olan karşıtlığı ilginçtir. Ancak bu trajik olmaktan çok edebi-mecazi bir karşıtlık olarak gözükmektedir. Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanının kahramanı Adnan da benzer bir çelişki yaşamaktadır:

> "Adnan, Beyoğlu'ndan romanını yazdığı satırlarla iğrenirdi. Fakat gittiği zaman, Beyoğlu'nu yazdığı kadar fena bulmuyordu. Hatta orada oturabilirdi" (1998: 49).

Kuntay'ın dâhil olduğu kuşağın Beyoğlu ile olan ilişkisi bir tür aşk-nefret ilişkisine benzetilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşanan hayatın tezatlarından biri olarak "Beyoğlu'nda yaşadığımız, eğlendiğimiz halde onu sevmemeliğimiz, ondan bahsetmeyi gülünç bulmamızı" gösterir: "Muhayyilemiz onu bir türlü beğenmiyor" (2000: 100). Tipik bir itiraf değildir, Tanpınar beğenmemeleri nedeniyle entelektüellere hak verip, gerekçeler sıralayarak onları savunur. Ama söz konusu ettiği gerekçeler süregelen Beyoğlu antipatisinden farklı değildir. Sahici İstanbul mahalleleri karşısında Beyoğlu taklittir vs... Oysa Beyoğlu bütün Türkiye ve İstanbul'dan farklı olan bir yerleşim yeri, ilginç bir hayat merkezidir. Şehrin kalbi (Yesari, 1950: 77), "bü-

17 Kuntay, o dönem İstanbul'unda daha çok halkın rağbet ettiği çay bahçeleri ve içkili ucuz eğlence yerlerinin olduğu semtleri kullanarak bir karşıtlık yaratıyor.

yük" (Tirali, 1948: 9) ya da ana caddesi (Burak, 1992: 59; Akbal, 2003: 48) sayılan Beyoğlu, İstanbul'a gelenlerin mutlaka uğradıkları bir yerdir (Atasü, 2003: 106). Bütün şehrin ışıklarının söndüğü, hemen herkesin uykuda olduğu saatlerde Beyoğlu ışıl ışıldır. Sinemalar için gelen kalabalığı, Avrupalı vitrinleri, güzel ve çekici kadınları, az bulunur otomobilleri bir başka yerde görebilmek mümkün değildir. Ziya Osman Saba'nm deyişiyle "sanki bir gizli kuvvet tarafından çekilip, Beyoğlu'na hep çıkılmaktadır" (2003: 15). Naim Tirali'nin ifadesiyle:

> "Caddenin adamı büyüleyen, kendine çeken, dayanılması güç bir görünümü, gürültüsü, hareketi vardır. Koca kentin, uzak yakın her semtinden kadınlar, kızlar, çocuklar, gençler, yaşlılar, hiçbir konuda uyuşamayacak o kadar değişik insan bu anlaşılmaz tutkuya kaptırarak kendilerini, soluğu Büyük Cadde'de alırlar" (1948: 9-10).

Peyami Safa, *Fatih Harbiye* romanında kahramanlarından Neriman'ın Beyoğlu'na her çıkışında "büyük bir seyahat" yapmış gibi hissettiğini yazar. "Halis Türk Mahalleleri" ile Beyoğlu arasındaki fark, Kabil'le New York arasındaki fark kadardır (1993: 28). Tirali, herkese uygun eğlence yeri olan sinemalara gelenlerin, küçük memur ve esnafın karısı kızının karşılaştığı renkli reklâmların, yanıp sönen yazıların ve kalabalığın, onlar için bir masal dünyasından farksız olduğunu düşünür. Kalabalık vitrinleri "hayranlıkla dakikalarca seyreder" (1948: 13-4). Tanzimat'tan bu yana yaşatılan (yazılan) tutkulu (ve edebi) öfkeye rağmen yazarlar da o ışıltılı Beyoğlu'nda, çoğunluğunu muhtemelen alt sınıfların ve gençlerin oluşturduğu kalabalığın içinde "piyasa"[18] yapmaktadırlar.

---

18 İtalyanca "satıcıların mal satmak için bir araya geldiği yer, pazaryeri, meydan" anlamındaki *piazza*'dan geldiği söylenir, İspanyolcada bir yol üzerinde gidip gelerek gezinme/gezinti anlamındaki *paseo* da vardır. *Piyasa etmek/yapmak*, dolaşmak anlamında kullanılan bir deyim olmuştur. Beyoğlu, her iki açıdan da bir piyasa merkezidir. Eser Tutel anılarında mağazaların vitrinlerini seyretmenin, camın arkasında kadeh tokuşturanlara göz ucuyla da olsa şöyle bir bakmanın, şık hanımları, beyleri süzmenin, modayı izlemenin, pastanelerine girip çıkmanın, Beyoğlu kültürünün temelini oluşturduğunu yazar (1998: 38).

Beyoğlu için yazılanlara bakılırsa, yazarları genç kızları kandıran vitrinlerden iğrenir (*Son Posta*, 19.7.1948), caddeyi ve arka sokaklarını lanetler (*Son Saat*, 17.5.1947; *Enis*, 2000), bangırdayan müzikten (*Akşam*, 12.6.1946), sıcak gelen biradan (*Akşam*, 17.5.1946), peynirin kalitesizliğinden (*Akşam*, 17.6.1946), şikâyetçi olacak kadar iyi bildikleri ayrıntılardan bahsederler, anlaşılabileceği gibi yaşanan anın içinde, oradadırlar. O sahte, aldatıcı, uçarı cazibeyi tanımlarken bile heyecanlıdırlar, ne yazarlarsa yazsınlar şehrin (Türkiye'nin) hiçbir yerinde olmayan ve yaşanmayan cezbedici bir hayatı anlatmaktadırlar. Refik Halid Karay, bir hafta sonu yazısında Beyoğlu ve Beyoğlu'yla özdeşleşen Hacıağalardan söz eder. İşlerinin bozulmasıyla memleketine geri dönmek zorunda kalan (döndüğü sanılan) Hacıağaların İstanbul'u özleyeceklerini "hele yarın kış çatınca, kasabaya hazin bir akşam loşluğu basınca" dalıp dalıp o ışıltılı şehri düşüneceklerini hikâyeleştirerek anlatır:

> "Şu saatte Taksim meydanının elektrikleri yanmıştır; her taraf cıvıl cıvıldır. Çalgılı gazinolar dolmaya, saz sesleri yükselmeğe başlamıştır. Ayten mi desem Marika mı yoksa Perihan mı takmış takıştırmış Tarlabaşı'ndaki pansiyonundan çıkmış, salına sallana, etrafa lavanta kokusu yaya dağıta bar yolunu tutmuştur. Şimdi ben orada olsaydım gözünü sevdiğim karaborsaya sürülmüş yağın, balın, Amerikan bezi veya manda gönünün kârını cebime yerleştirmiş, çoktan taksiye kurulmuştum. Ne cin gibi garsondu o *Sotiri* (abç)... Masamı kapatmıştı; kapıdan görününce her işi bırakmış, koşmuş karşılamıştı. Kasadaki herif de yerinden kalkmış, selama durmuştu. Sofram nasıl da donanır, ahbaplarla dolar, bir işaretimle *üç kız birden* (abç) nasıl da can atarcasına koşardı" (*Akşam*, 16.6.1946).

Karay iyi bildiği bir hayatı anlatmaktadır; lanetlemek, alay etmek ya da ifşa etmek için yazıyor olsa da anlatırken heyecan duymaktadır. Yazar olarak uzakta değildir, Hacıağa'nın masasının yakınındadır masası, anlatımındaki coşkuya bakılırsa şehvetle izlemektedir olanları. Hislerin ölümünden, şehvetin aşkın yerini almasından nefretle bahseden yazar, Hacı-

ğa'nın bir işaretiyle zengin masasına çağırdığı üç kızı bir serap gibi anlatmaktadır. "Serap" ise yasak edilenleri – bilinçaltını resmetmektedir. Anlatıların antitezi ağır, olgun, oturaklı, erdemli Müslüman mahalleleridir. Eski bir konak, kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel bir sanat, aşkı, ruhu ya da geleneğin gücünü temsil eden yaşlı kuşaktan biri o Müslüman mahallesinin simgesi olabilmektedir. Beyoğlu ise Avrupa'dır ve Tanzimat romanlarındaki baştan çıkarıcı (meşum) kadın gibidir. Ali Rauf Akan,

> "Beyoğlu, Paris parfümleri, Holivut robları, arjante kürkler, pırlantalar içinde pırıl pırıl ışıldayan, fakat ipek çamaşırlarının altındaki frengi[19] yaralarından irin sızan, teni kir kokan göz aldatıcı bir aşüfteyi andırmaktadır" (*Son Telgraf*, 22.2. 1946).

derken en az Karay kadar heyecanlı ve romantik (romanesk) bir dil kullanmaktadır. Beyoğlu sadece mutlak kötülükle dolu bir yer değildir, anlatıcıların dilinde kesin olarak kadındır. Bu baştan çıkarıcı "Avrupalı Kadına" (Batı'ya) kapılanlar da ister istemez medeniyeti ancak gözleriyle gören Bobstil gibi kadınsı-süslü erkekler, Hacıağa gibi parasını yediren kıt görgülü taşralılar ya da taklit etmekten başka bir şey bilmeyen kadınlardır. Romanlarda geçen Beyoğlu kurbanları iyinin ve doğrunun ne olduğunu bilmelerine rağmen "güzel kötünün" cazibesine kapılır, ama mutlaka romanesk bir eşik noktasında aydınlanarak, namus, iffet ve gurura dayalı Müslüman-Türk ahlakını hazza dayalı bencil, maddeci bir ahlaka tercih ederler. Bu nahif gerilimin sürekli tekrarlanması romanlardan köşe yazılarına ve gündelik konuşmalara kadar yayılması doğruluğunun delili sayılmıştır. Beyoğlu'nun halk arasında "Doğru yol" adıyla bi-

19 Kuntay bir yazısında demirbaş dört düşmanımız diye sıralar: "verem, sıtma, frengi, fukaralık" (*Son Posta*, 26.12.1947). Sıralanan üç hastalık ta romanesktir ve yerli edebiyatta hayati öneme sahiptirler. Ama frengi hepsinden daha çarpıcıdır. Romanlardaki Batı hayranı-Alafranga tipler eninde sonunda frengi olurlar. Frengi yozlaşmanın göstergesidir. Beyoğlu ile frengi, alafranga ile frengi sıklıkla bir arada kullanılmaktadır. Sifiliz (sypilis) hastalığı için seçilen isim bile frenge (yabancıya) ait anlamındadır.

linmesi bu yaygın doğruluğu tersyüz eden bir ironidir. Romanların sonunda mutlaka kazanılan nefs mücadelesini gerçek hayatta çoğunlukla *doğru yol* kazanmaktadır. En azından gençlerin ve mesai bitiminde çalışanların bu *doğru yolu* merakla (ve arzuyla) seyrettikleri açıktır. Hacıağanın bir işaretiyle masasına çağırdığı üç kadın, pahalı bir kıyafet, herkes tarafından görülür olmak, dilediğince para harcamak, mükellef sofralar hazırlatmak ve tanınmak ne kadar kötülenirse kötülensin cezbedicidir. Nefs mücadelesi ve fedakârlıktan bu denli bahsedilmesinin nedeni de budur. Hem romanesktir hem de yazarların bilebildiği tek kurtuluş formülüdür. Beyoğlu'nda eğlenilmesine (ve haz alınmasına) rağmen sevilmediğinin ifade edilmesi, perhizci-dünyevi hazlardan uzak yaşam modeliyle var olan entelektüellerin (denetleyici kuşağın) doğal sakınımcı tavırlarından kaynaklanmaktadır. Entelektüeller Beyoğlu'nu sevdiklerini açıkça itiraf edemezler, deyim yerindeyse bu "perhizi bozmak-sonu aforoza varan bir yola girmek" demektir. Beyoğlu'nu sevmek, entelektüel olmamakla-Türkiye'yi sevmemekle özdeşleşmiştir. Beyoğlu'nu sevmemek ve onu nefretle tanımlamak ise yaşanan hayatın dışında kalan romanesk bir iddia, edebi bir yalandır. Kuntay ve Tanpınar'ın Beyoğlu mekânlarında kendileri gibi kültür adamlarıyla zaman geçirdiği gazetelere yansımış değildir. Gazete yazarlarının/entelektüellerin Beyoğlu ile kurdukları mesafe, gündelik yaşam ile ilgili eleştirelliklerinde de kendini hissettirmektedir. Nasıl bir yaşam sürdürürse sürdürsünler, perhizci, fedakâr ve ileriyi gören (bilen) olduklarına ilişkin bir iddiaları vardır. Yaşanan zamana yönelik eleştirelliklerinde kullandıkları ifade ve yorumlar sinema, moda, tüketim arzusu, kadınlar, çocuklar, gençler ve hepsini içeren bir sembol olarak Beyoğlu üzerine yoğunlaşmaktadır. Rejime karşı sorumluluk duyan, toplumu (ve rejimin yöneticilerini) uyarmak ve yönlendirmek isteyenlerin (denetleyicilerin) erkek yazarlar olmaları, tartışmaların kuruluş ve anlatım biçiminde belirleyicidir.

Aşırı Modernliğin Sonuçları: Bobstil Gençler ve Sosyete Kadınları

Lefebvre'ye göre, toplumun amacı tatmindir. Yaşadığımız dünyada bilinen, tasarlanan tüm ihtiyaçlarımız tatmin edilsin istenir. Ona göre ihtiyaç, bir boşluğa benzemektedir ve tüketim/tüketici tarafından –doyma arzusuyla– doldurulmaktadır. Tatminin elde edilir edilmez aynı düzenek tarafından tahrik edilmesi ise işin doğasından kaynaklanmaktadır. İhtiyaç, verimli hale gelmesi için, her defasında bir öncekinden farklı bir biçimde yeniden uyarılmaktadır. Böylelikle ihtiyaçlar, tüketimin manipülasyonlarının belirlediği bir düzenekte, tatmin ve tatminsizlik arasında salınıp durmaktadır (1998: 83). İhtiyaçların eskime sürecinin kısalması, yerlerini yeni ihtiyaçlara bırakması gerekmektedir. Buradaki geçicilik ve buna bağlı olarak "yenilenme" kültü, modernliğin özünü vurgulamaktadır.

"Modern" mantığın ilk elden yayıcıları o dünyanın dilini taşıyan basılı yayınlardır. Siyasal dilin taşıyıcıları oldukları kadar, arz-talep dengesi içindeki konumlarıyla tüketime yönelik olarak magazinin de aracıdırlar. Türkiye'de de farklı bir gelişme göstermemişlerdir. Bu yayınlar incelendiğinde, Cumhuriyet döneminde Otuzlu yıllardan itibaren modernleşme eğilimlerinin yoğunlaştığı ve bunun tüketim alışkanlıklarıyla örtüştüğü gözlenir. Gündelik yaşama ilişkin etkileri, dergi ve gazetelerde rejimin hedefleriyle eşgüdümlü olarak tartışıldığı kadar, iç sayfalardaki tefrika ve fotoğraflarda, özellikle karikatürlerde yer almaktadır. Bir sosyal görev olarak, kontrolden çıktığı/ifrata kaçtığı düşünülerek batılılaşma ve tüketim taleplerine karşı çıkıldığı, diretildiği de görülmektedir. Gündelik yaşamın sürekli tanzim edilmesi çabası, kontrolden çıkacağı endişesinin hâkim olduğuna işarettir.

Öte yandan aynı yayınlarda tüketim toplumu ve magazinleşmeyi arttırdığı düşünülebilecek bölümlerin ağırlıklı bir yeri de vardır. Aşk ve his romanı adı altında yayımlanan tefrikalarla, sinema magazini ve gençlikle özdeşleştirilerek aktarılan "cemiyet haberleri" tözleri itibarıyla benzeşmektedir. Batı'daki

örneklerinden kopyalanarak aktarılan karikatür ve illüstrasyonlar, matbaa/baskı imkânlarının yeterince gelişmemesi nedeniyle kullanılmayan fotoğrafın[20] yerine ikame edilmiştir. Söylemi, göstergeleri ve göndermeleri Hollywood etkisiyle tanımlanabilecek bu çerçeve, gündelik yaşamı, *denetleyici kuşağın*/entelektüellerin beklentilerinin dışında kalan farklı "kodlarla" düzenlemektedir. Bu okuyucunun *gördüğü şeyi düşleyeceği, düşlediği şeyi göreceği* bir düzenektir. Anlatılarda hem yaşanabilir hem mümkün olmayan ilişkiler, kıyafetler, evler, mekânlar resmedilmektedir. "Hikâyeler" coşku, cazibe ve bambaşkalık içermektedir. Bu sebeple tanzim taleplerini içeren "kavgacı" görüşlerin kolaylıkla tepkisini çekebilecek bir dünyadır. Öte yandan ne çok tanzim talebiyle ve zorlamayla karşılaşırsa o kadar az uyum sağlayabilecek bir düzendir de.

Gündelik yaşama dair çatışmalar, insanları sorunları için çözüm bulamadıklarında kurgusal çözümlere yöneltmektedir. Böylelikle sıradan insanların sorun ve çözüm arayışları imgesel bir düzeye geçmekte, *denetleyici kuşağın*/entelektüellerin (rejime yönelik "korumacı" müdahaleleri, estetizm arayışları ve edebi "gerçekçiliklerinin") husumetini çeken bir "kaçış çerçevesine" eklenmektedir. Bu imgesellik tüketim talepleri nedeniyle başka nesnelere, yaşamlara, "anlara", mekânlara ve arzulara bağlanan bir dünyadır. Dolayısıyla özlemler, "gerçeklerden" ve ülkenin geleceğinin garantisi sayılan hedeflerden sapma olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan önemli bir açmaz vardır: Denetleyici kuşağın çatıştığı dünyanın ayrıntıları imgeseldir. Duygusallık ve düşle bezenmiştir, toplumsal bir statüye dönüşecek kadar sıklıkla bahis konusu edilmişlerdir. Tefrikalarda, reklâmlarda veya cemiyet haberlerinde geçen eğlenceler, köşkler, kotra gezintileri, gazinolar vd... her biri ken-

20 Gazetelerdeki fotoğraf kullanımı sınırlı olduğu için basın fotoğrafçısı sayısı da azdır. Aynı fotoğrafçı tarafından pazarlandığmdan fotoğraflar birkaç gazetede birden yayınlanabilmektedir. Magazin sayfalarında yer alan resim ve fotoğrafların çoğunluğu ise Beyoğlu'nda satılan yabancı (özellikle Fransız) dergilerinden alınmaktadır. Bu dergilere harcanan dövizden yakınan bir yazı için bkz Emeç, Selim Ragıp (1949), "Baldırbacak Resimlerine Harcanan Dövizler", *Son Posta*, 13 Şubat.



Sinema dergileri uzun yıllar öncelikle Hollywood'a ve magazine yoğunlaştılar. Kısa ömürlü dergilerden biri (1946).

di imgesel bağlamı içerisinde ele alınmaktadır ve "resmedilen" biçimleriyle gündelik yaşamın bir parçasıdırlar. Kuralların sıkıcılığını ve uyumlulaştırma çabalarının gerilimini yumuşatmaktadırlar. Duygu ve düşle bezenen imgeleri reklâmı andırmaktadır. Reklâm, yalnızca bir tüketim ideolojisi sunmakla kalmamaktadır çünkü tüketicinin tasarımına da sahiptir, bir başka deyişle kendi idealiyle örtüşen bir tüketici "ben"i de sunmaktadır. Bu anlamda entelektüellerin/denetleyicilerin çatıştığı bir başka "yaşamın" ayrıntıları, sıradan insanların rahatlamak/tatmin için araç olarak gördüğü metalardır. Bütün anlatılanlar, tüketime açılmıştır. İmgesel tüketim ile gerçek tüketim arasındaki sınırların muğlâklığı, tüketimin hayal kırıklıkları yaratan niteliklerini beslemektedir.

Tüketimin-Sosyetenin Kadını

Rejime yönelik *şeriat* ve *komünizm* gibi bütünlüklü/sabitlenmiş düşmanları bir yana bırakırsak, gündelik yaşam içerisinde denetleyici kuşak/entelektüel eleştirilerin en önemli nesnesi

gençler ve kadınlardır. Belirli bir tüketim pazarı içinde düşünüldüğünde, en önemli tüketiciler de onlardır. Modernizme, tüketim arzusu ve eğilimlerine ilişkin eleştiri de onlara yönelmektedir. Örneğin Avni Refik Bekman'a göre yaşanan ahlâkî buhranın nedenlerinden birisi anormal yaşayış tarzlarıyla sosyete kadınlarıdır:[21]

> "Öyle bir Türk kadım görmek isteriz ki, lüks hayattan nefret etsin, sefahat âlemlerinden sakınsın, kocasının getirdiği meşru kazançla kanaat ederek mütevazı bir hayata razı olsun, lüks ve sefahat temayülleri yüzünden eşi ile geçinemeyerek mahkemelere düşmesin" (1946: 2).

Bekman, yazı boyunca "eğlenme ihtiyacı ile sefahati birbirinden ayırt etmenin gerekli" olduğunu belirtmektedir.

> "Sinema, tiyatro ve konser gibi medeni ve nezih eğlencelerin şüphesiz çalışan bütün insanlar için kesin bir ihtiyaç olduğunu işaretlemek lazımdır. Ancak ifrat derecesine [aşırılığa] varan bu sefahat [eğlence düşkünlüğü] temayüllerinin [eğilimlerinin] aile üzerindeki menfi [olumsuz] tesirlerini uzun uzadıya izah ve tahlile bilmem lüzum var mıdır?"

Bekman, kadının toplum içerisindeki sınırlarını belirlemek istemektedir. Olumsuz bir içerikle tanımladığı, neredeyse sınıfsal bir ayrıma tabi tuttuğu – "sosyete kadını"nı anlatmaktadır. Yapılmaması gerekenleri yaparak bir model oluşturmaktadır sosyete kadını:

> "Kadınların esas meziyetlerini teşkil eden faziletleri unutarak umumi yerlerde bile kendilerine yakışmayan bir tarzı çizme-

21 Aynı mantığı taşıyan ve kırklı yılların ilk yarısında yayınlanan Turan Aziz Beler'in *Türedi Ailesi* (1943) adlı romanı, İstanbul sosyetesinden bir aileyi anlatır. Roman döneme göre önemli bir sansasyon yaratır ve dolaylı olarak anlatılan aile yazarı dava eder (*Ulus*, 16.12.1943). Beler'in mahkûmiyetiyle sonuçlanan dava, "Türedi" deyişinin popüler olmasını sağlamış, "modern yaşam" süren zengin gençler için kullanılır olmuştur. Beler'in savunmasını yapan Suad Tahsin Türk, Türedi Ailesi Davası'nda yaptığı savunmayı iki ayrı broşür/kitapta toplamış, Beler üç yıl sonra *Tüylendi Ailesi* (1946) adlı bir başka roman daha yazmıştır.

ye, sabahlara kadar içki ve poker masaları başında sinirlerini yıpratan âlemlerde yaşamaya başladılar".[22]

Falih Rıfkı Atay, aynı konuya değindiği bir yazısında kadının tüketim taleplerinin yuva yıktığını belirtmekte, onun mutlak görevlerini işaretlemektedir:

> "(...) Kadın kocasını çorap için sıkıştırır, borca sokar, zayıfsa hırsız bile eder. Fakat çorap olmazsa, manto ister, yeni deyimle 'çangırtı' ister. Erkekte verecek para veya kadında erkeği imkânsızca bile itaat ettirecek kuvvet bulundukça, iştah camekân değiştirir durur. Kadına yuvasını korumak, yuvasının şeref ve bahtiyarlığını kıskanmak, koca namusunu kendinin ve çocuklarının namusunu edinmek, sonra, bu faziletlerini yuvasından vatana doğru yaymak terbiyesini vermeğe bakalım" (1965: 42).

Server Bedi (Peyami Safa) o dönem yeni çıkan çoksatar *Hürriyet* gazetesiyle özdeşleştirdiği bir kadın portresi çizecektir. Hollywood özlemi, moda tutkusu, apolitizm yaptığı olumsuzlamanın içeriğini oluşturmaktadır:

> "Geçen gün bir davette salondan içeriye, moda mecmualarından birinin renkli kapağından fırlamış, genç, güzel ve süslü bir kadın girdi. Tavus kuşu kadar süslü ve kibirliydi. Fikir bahislerine karışmıyor, karışmak zorunda kalırsa yavan şeyler söylüyordu. Fakat sinema, Hollywood, moda, Amerika ve sevişme bahisleri açılınca, şirin bir mahalle kadını gibi bül-

22 Alıntılarla tezat oluşturan, evlilik hayatını (ve anneliği) eleştiren, o dönem hatırlanan bir şiirden söz edilebilir. 1942 yılında *İnkılâpçı Gençlik* dergisinin ilk sayısında yayınlanan Salah Birsel'in şiiri basında tepkilerle karşılaşır. Ahlak bozucu-evlilikten soğutucu olduğu suçlamasıyla mahkemeye verilen şiir aklanmasına rağmen, savcılıkça temyize gidecek, yeniden beraat kararı alması epey sürecektir: Şiir şöyledir: "Sen şimdi kocanın evinde otururşun/Ve saçların eskisi gibi değil/Geceleri yemekten sonra/Çorap söküğü dikersin/Belki de ellerin soğan kokar/Senin kocan bir suratı çirkin adam/Ağzı açık uyur/ve senin vücudun bozulur çocuk doğurdukça" (Birsel, 2002: 127-130). Şiirin eleştirisi için bkz Karay, 1943: 17-20. Şiir sadece romantizme yönelik eleştirelliği (gerçekçiliği) nedeniyle değil, edebiyatta eski-yeni çatışmasının parçası olarak da konuşulmuştur.

bül kesiliyordu. Çiklet çiğnediği için Türkçeyi ağzında yuvarlayarak Amerikan şivesiyle konuşuyordu. Onun süslerini, bütün vücudunu kaplayan cici bici donanmasını, fikir seviyesinin düşkünlüğünü ve amiyane sevimliliğini görünce hatırıma *'Hürriyet'* gazetesi geldi. Bu kadın onun canlı sembolü gibiydi" (1948: 2).

Babıâli'de baskı tekniği ve özellikle görselliğiyle çığır açan, Amerikanlaşma eleştirilerinde ilk akla gelenlerden biridir *Hürriyet* gazetesi.[23] Hakkındaki olumsuzlamanın bir kadın üzerinden yapılması, basındaki mevcut sosyete ve yuva yıkıcı talepkâr kadın tiplemelerinin varlığıyla ilgilidir. Denetleyici kuşak/entelektüeller içindeki erkek çoğunluğun toplumsal yaşamdaki kadın ve kadınsılığa duyduğu düşmanlık/rahatsızlık bu özdeşleştirmenin (küçümsemenin) nedeni olarak gösterilebilir.

Bu olumsuzlamaya karşın, rejimin kurucu söyleminde kadınların toplumsal yaşam vitrininde bulunmaları istenmektedir. Kadınlar, modernliğin, uygarlaşma ve kentleşmenin simgesidir. Rejimin görsel olarak kendini temsil ettiği her sahnede (scene) kadınlar mutlaka yer almaktadır. Türk Anası inkılâpçılığın ve milliyetçiliğin anlatısal olarak karşılığıdır. Bekman'ı rahatsız eden rejimin kadınlar için belirlediği sınırların tahrif olmasıdır. Atay'ın beklediği tüketim arzuları karşısında direnecek bir kadındır. Oysa Bedi'nin karikatürize ettiği gibi kadın, konum olarak reklâmların, melodram ve magazinin nesnesi ve öznesi olabilmektedir. Moda, erotizm, güzellik hususunda hem tüketicidir, hem de o tüketimin/metanın simgesidir. Gündelik yaşamı tanzim etme-örgütleme çabası karşısında böyle bir kadın kaçınılmaz olarak rahatsızlık yaratmaktadır:

"Kadın mantoyu giysin, pırlanta isteyecek, pırlanta gelsin, Büyükada'da köşk özleyecek, köşke yerleşsin, otomobil ara-

23 *Hürriyet*'in diğer gazetelerden farkı ilk sayfadan başlayıp iç sayfalardan devam eden başyazıyı ilk sayfada bitirmesi (kısaltması), görselliği artırıp magazin bölümlerini genişletmesidir. Başyazıyı kısaltması, magazini siyasete ikame etmesi eleştirilmiş, gazete değil günlük mecmua çıkarttığı söylenmiştir (Faik, 2001: 245; Öymen, 2004: 158-168).



"Güzel bir Parisli bayan gibi parlak saçlar nasıl temin edilebilir?" (1949)

yacak ve nihayet kocasından, *Tarzan yapılı, bıyıkları henüz terlemiş bir delikanlı* (abç) ile köşkte kendisini yalnız bırakmasını isteyecek! Mahkemeler, ipekli çorap, Arjante kürk ve plaj sefasının arkasında gizlenen hakiki sebepleri anlasalar ve hislerine gem vuramayan bu azgın dişilerin yüzlerindeki maskeyi sıyırsalar da yine geçinemeyen çiftler hakkında boşanma kararını vereceklerdir. Bunu önleyemeyiz. Fakat *yetişen kızlarımıza*, evde, *okulda temiz bir yuva kurmanın gayelerini öğretebilir, evlilikte feragatin ne demek olduğunu anlatabilirsek* (abç)

lüks yüzünden boşanmaların yarınki nesillere sirayetini pekâlâ önleyebiliriz" (*Son Telgraf*, 23.3.1946).

Ali Rauf Akan'ın kadınları/ahlakı kurtarmak için düşündüğü eğitim önerisinin bir çeşitlemesini Murat Sertoğlu yapar. Önerisi eğlence mekânlarında resimler ve yazılar asmaktır. Herkese işini, görevini anlatacak yazı ve resimlerle

"Tek bir vatandaşı bile kurtarsak kârdır" (*Tanin*, 19.2.1946).

diyecektir. Nusret Safa Çoşkun ise kadınların tüketim arzularını ve lüks mallara olan düşündüklerini eleştirirken "taklit etmenin" tehlikelerinden bahseder:

"Yalnız kâseler boşalmıyor, karakter gevşiyor, ocaklar yıkılıyor. Bu moda ve lüks salgınının karşımıza iktisadi, içtimai, ahlâkî bazı meseleler çıkardığını inkâr edebilir misiniz?"

Onun önerisi (savaş sırasında uygulanan) lokanta vitrinlerinde yasak edilen yemek teşhirini hatırlatarak sorulmuş bir sorunun içindedir:

"Büyük mağazaların vitrinlerinde bir teşhir sadeliğini esas tutacak kadar zecri [yasaklayıcı] tedbirlere başvurmak zorunda kalacak mıyız?" (*Son Posta*, 22.1.1948).

Kadınlar söz konusu olunca ümitsiz olanlar, öfkeyle –neredeyse kadın düşmanlığı raddesinde– yazı yazanlar vardır. Mithat Cemal Kuntay "Bu Kadınlar Propaganda ile Yola Gelmez" başlıklı yazısında kadınların kendilerine yönelik eleştirileri dinlemediğini, itiraz ettiklerini anlatır. Kuntay'ı rahatsız eden (yazı yazdıran) görüşlerin DP söylemlerini hatırlatan liberal bir içeriği olduğu rahatlıkla söylenebilir.

"Lüks te ne imiş? Evvela bunu tarifi yapılmalı değil mi imiş? Kimse kimseye karışamazmış. Dileyen istediğini giyer, istediğini atarmış. Kazananın harcamak ta hakkı imiş. Giydiklerinde, kuşandıklarında gözleri kalanlar lüksü büyütüyor, memleket ölçüsünde bir mesele olarak gösteriyorlarmış (...) Bunların memleketle, devletle iktisatla ahlakla zaruretlerle hiçbir

alakası yoktur. Onları memleket hesabına en küçük fedakârlığa, teşvik edemezsiniz. Memlekette ne olup bittiğinden haberleri yoktur. Devlet başkanının, hükümet reisinin ismini bile bilmezler. Ellerine gazete aldıkları şüphelidir[24] (...) Bizim memlekette lüksle mücadele için yalnız propaganda asla ve kat'a kâfi değildir. Müeyyide lazımdır, yasak lazımdır, ceza lazımdır. Yoksa böyle baş döndürücü bir süratle hüsrana doğru yuvarlanmakta devam ederiz" (*Son Posta*, 22.7.1948).

Kuntay'ın kadınlara yönelik güvensizliği herhangi bir yazıya ya da kamuoyunca bilinen bir kadının görüşlerine dayandırılmış değildir. Örneğin "Kimse kimseye karışamazmış. Dileyen istediğini giyer, istediğini atarmış. Kazananın harcamak ta hakkı imiş" gibi bir görüşün gerçekten biri tarafından dillendirilip dillendirilmediği belirsizdir, en azından gazetelerde bu görüşleri içeren haber ya da makale yayınlanmamıştır. Kuntay, temel olarak sosyal yaşamın içinde yer alan (görünen) kadından hoşnut değildir.[25] Ona göre modern yaşam kadını sokağa çekmektedir. Kadın evden çok sokakta görülmektedir artık: "Ve bu muzaffer sokağın çok defa ariyet [ödünç] adı da var. Diş Hekimi, terzi, şapkacı, çay, sinema, konser [sokağın bu müstear isimleri arasında konferans henüz yok]" (*Son Posta*, 12.8.1947). Kuntay'ın kadın modeli ise mazidedir, doğal olarak romantik ifadelerle tanımlanmış idealize edilmiş, romanesk bir tiplemedir:

24 Bir Cemal Nadir karikatüründe iki Bobstil genç konuşuyor. Erkek soruyor "Sen hangi partiye taraftarsın beybi". Kalp çerçeveli güneş gözlüğü takan, mantar topuklu ayakkabısı, vücudu saran dar kıyafeti olan genç kız cevaplıyor: "Kokteyl partiye!" (*Akbaba*, 21.6.1945). Bahsi geçen kokteyl, Beyoğlu'nda pikap çalan içkili salonlara verilen addır (Yesari, 1950: 29).

25 Kazım Nami Duru iş hayatındaki kadınlardan şikâyetçidir, onları süslü bulmaktadır. Yazdıklarına bakılırsa anneliği öne çıkartılmış, doğal olarak cinselliği geriye itilmiş bir kadın arzu edilmektedir: "[bu kadınlar] dairelerde yanlarında çalıştıkları erkek arkadaşlarını melek mi sanıyorlar? Onların önünde, iş arasında, el çantasını çıkarıp, rujunu tamamlayan, penbesini artıran kızlar-genç kadınlar, erkek arkadaşları üzerinde ne tesir husule getirdiklerini bilmiyorlar mı? Bu hali kadınlık izzeti nefsiyle nasıl uyuşturabiliyorlar? (...) Kadın sade giyinerek de süslü olabilir. Onbinlerce kişinin aç, çıplak bir halde yaşadığı bu şehirde bir takım kadınların böyle aşırı süslenerek gezmelerini yiğit yürekliliğe aykırı görürüm" (*Son Posta*, 26.5.1948).

"Mazinin 'hamfendi'sini değil, fakat 'hanım efendisi'ni çok severim. Bu ikinci telaffuzda Türk cemiyetinin kremi var. Servetini, sınıfını, hissettirmeyecek, esvabını çivi gibi taşımayarak, güzelliğinin farkında olmadığı kanaatini vererek ve elmasını vitrinleşmeden takarak, insanları rahatsız eden gururların hiçbirini benimsemeyerek ve sade namusunun gururunu mizaçlaştırarak sütün vekarile ve dal yumuşaklığıyla yürüyen oturan 'Türk Hanım Efendisi' cemiyetin manen dayandığı varlıktır" (*Son Posta*, 30.6.1947).

Kuntay'ın mazide yaşayan kadını üst sınıflardandır; hanım efendi, küçük bir çocuğun ebeveynini ya da büyük annesini hatırladığı gibi tanımlanmıştır. Gerçek hayatta varolamayacak kadar insani zaaflardan uzak biridir. Daha önemlisi anlaşıldığı kadarıyla sokakta değil evde (konakta) yaşamaktadır. Nihad Sami Banarlı ise "masum ev kadını"ndan söz eder: Mütevazı, temiz, dinlendirici bir orta sınıf annesini örnekleştirmektedir. Kendi sanatkar eliyle dikip giydiği basma entarisi içerisinde gösterişli vitrinlerdeki yalancı güzelliklerden çok daha güzel ve hakikidir (1946: 18). Hanım efendi ya da masum ev kadını, nasıl anlatılırsa anlatılsın romanesk bir erdemlilikle modern yaşama tezat olarak kurgulanan bir kadın tanımlanmaktadır. Peyami Safa kadının toplum içindeki varlığının yarattığı gerilimden bahsederken Kuntay'a göre "felsefi" ama daha iddialı bir yorumda bulunur. Sosyal yaşamda kadınların çoğalmasıyla kolektif aklın gerileyeceğini düşünmektedir. Ona göre objektif görüş ve soğukkanlılık isteyen erkek meslekleri vardır, kadınların erkek gibi çalışmaları hem imkânsızdır, hem de doğru olmaz:

"Meselelerimizin çoğu 'akıl' ve 'gerçek' arasındaki uygunsuzluktan doğar. Akıl ister ki hem kadın cemiyet içinde erkek gibi çalışsın hem de vücut ve ruh yapısına ait özellikleri saklasın. Gerçek buna imkân vermez: Yargıçlık, avukatlık, cerrahlık... gibi *erkeğe has düşünce ve ifade vasıfları, objektif görüş ve soğukkanlılık* (abç) isteyen mesleklerde, kadının fazla şefkat ve hassasiyetini muhafaza etmesi mümkün olsa bile doğru olmaz. Hele iki-üç senede bir doğuran ve her doğurdukça bebe-

ğinin yanında aylarca kalması lazım gelen bir kadının *analık vazifeleriyle iş hayatını uzlaştırması da* (abç) mümkün olmaz (...) Paris Üniversitelerinde erkekten ziyade kadın öğrencinin bulunması, Batı'da bu davanın daha büyük bir buhran namzet olduğunu gösteriyor ve *Avrupa zekâsında haklı endişeler* (abç) uyandırıyor" (*Ulus*, 16.12.1949).

Safa'nın "erkek" sözlerinde öne çıkan önemli bir iddia vardır. Kadınların objektif olamayacaklarına inanmamakta, yapamayacakları işler olduğunu düşünmektedir. Safa, cumhuriyetin kendisiyle özdeşleştirdiği meslek sahibi erkeklerle eşit olan kadın modeline inanmamaktadır. Şöyle de söylenebilir, erkekler arasında ancak erkek gibi davranarak varolan cumhuriyet kadınları simgesel olarak vardırlar ama mesleki olarak başarılı olmaları mümkün değildir. Kadınlar annelik görevleri nedeniyle ister istemez geri planda kalmakta, toplumsal yaşamda yer alma arzuları tehlikeli olabilmektedir. Kadınların kamu yararı ve kolektif zekâ adına geri planda kalmaları doğru bir tercih olacaktır.

Bobstil

Gençler, gündelik yaşam içinde kadınlardan daha ataktırlar. Ama bu konumlarını otoriteye "göre" sınamamışlardır. Katılmak konusunda kadınlardan daha istekli olmakla birlikte, gündelik yaşamla ilgili bildikleri örgütleyici iradenin (otoritenin) öğrettikleriyle sınırlıdır. Ve o öğreti etnosentiriktir, yeni deneyimlere açık değildir. Her farklılık ifrat, yozlaşmış ya da hain olarak tanımlanabilecek, marjinalleştirilecektir. Otorite karşısında her yenilik arayışı/isteği daha en baştan endişe ve cezalandırma arzusuyla karışık bir hissiyat yaratmaktadır. Gençler için düzenlenen gündelik yaşam bilgisi, Babalığı ve Anneliği, kültürü, sadakati ve dayanışmayı besleyen bir olgunluk ideolojisidir. Kurucu cumhuriyet kadrolarının gençlere yüklediği görev, aynı sadakati öne çıkartan bir oğul söylemidir. Ratip Tahir'in karikatüründe yaşlı bir adam yanındaki gence

öğütler vermektedir: "Bizim zamanımızda gençler kahveye çıkarlarsa, bir köşeye oturur, ihtiyarları dinler, tefeyyüz ederlerdi" [feyz alırlardı]. Halkevlerinden yetişmiş olan gencin cevabı, inkılâbın beklentileriyle uyumludur:

> "Bizim zamanımızda da ihtiyarlar, halkevlerine giderlerse, bir köşede oturup, gençlerin başarılarını görüp, dinleyerek iftihar ederler" (*Ulus*, 23.2.1947).

Atatürk'ün/Babanın emanetidir, cumhuriyet. Gençler de bu emanetin muhafızları. Oysa gündelik yaşamın örgütlenmesi içinde "Gençler", bu emaneti taşıyamayacağı baştan bilinen ya da şüpheyle karşılanan, kendi dünyasını yaşayan, Lefebvre'nin deyişiyle marjinal bir kesimdir. Kurucu kadroyu oluşturan entelektüellerin husumetini çekmeleri de bu marjinalliklerinden kaynaklanmaktadır. Gençler için "Sosyete Kadını"nda olduğu gibi yine pejoratif bir içerikle çeşitli tanımlamalar yapılacak, örneğin "Bobstil" denilecektir. Yüzyıl başlarında ülke gerçeklerinden bihaber yaşayan "aslını inkâr eden haramzade"nin kimi zaman ironik kimi zaman da öfkeyle anlatılan, çoğunlukla Recaizâde Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki "Bihruz Bey" tiplemesiyle yaygınlaşan (romanesk) eleştirinin yeni bir yorumudur, Bobstil. Deyim, otuzların ikinci yarısından itibaren ülkeye giren Swing müziğinin gençler arasında yürüme, dans etme, konuşma biçimlerindeki etkilerinden yola çıkarak uydurulmuştur.[26] Omuzları sarkık uzun ceketler, altından beyaz ya da parlak renkli çorapların gözüktüğü kısa paçalı boru pantolonlar, yüksek yakalı gömlekler, ince kravatlar, alına düşürülmüş bir perçem, ince bıyıklar, güneş gözlükleri ve kalın taban-

26 İngilizce'deki "kendinden üstün saydıklarına göze batarcasına, yaltaklanarak öykünen ya da onlarla bayağıca yoldaşlığı kollayan kimseler" için söylenen snob veya yapaylık ve özentili inceliğiyle temayüz etmiş bir edebiyat ve sanat üslubu olan dandy (dandysme) deyişleri Bobstil tanımlamaları içinde yer almaktadır (Özel, 1981: 95-6). Bobstil ister istemez züppeliği çağrıştırmaktadır. Kırklı yıllarda züppe denildiğinde akla gelenlerden biridir. Hikmet Münir'in deyişiyle "züppe diye, bugün giyim bakımından bobstili tanıyoruz. Çalım bakımında lüzumundan fazla çıtkırıldımı, konuşma bakımından ihtiyaç olmadığı halde Frenkçe konuşanları, yaşayış bakımından parası yetmeyecek yerlerde bulunanları da sayabiliriz" (1946: 6).

lı ayakkabıları ile cumhuriyetin ilk büyük modası sayılabilir (Ormanlar, 1999: 58). Hikmet Feridun Es, Bobstillerin fotinlerinin üstü podösuet, altı deri, yandan düğmeli olduğundan söz eder (*Akşam*, 14.2.1946). Refik Halid Karay, "züppe kılık" dediği kıyafetten verdiği tek ayrıntı "koltuk altında üç metre acaip desenli kumaş"tır (*Akşam*, 3.3.1945). Bobstilin kıyafetiyle ilgili ayrıntılar verilmesi, kıyafetlerle anılması onu herkes tarafından bilinecek bir biçimde tipleştirme çabası olarak görülebilir. Bihruz Bey de "Müselles yaka, murabba ceket, mustatil pantolon, çizgi baston, daire pabuç" (*Son Posta*, 9.4.1947) ve sair kıyafetlerle tanımlanmış Fransızca konuştuğu (!) (ya da bildiği) mutlaka belirtilmiş bir tiplemedir. Fransızca vurgusu Bobsitil'deki İngilizce konuşmak (!) kadar önemlidir. Kuntay'ın deyişiyle "Osmanlı hükümetini beğenmeyenler, yabancılar arasında en çok Fransızlardı, yerliler içinde de Fransızca bilenler" (*Son Posta*, 2.10.1946) biçiminde bir önyargı vardır. Ahmet Mithat, Fransızca eğitimi almış kişiler arasında Türkçe söz bulma güçlüğü çekiyor gibi görünme modasından söz eder (Strauss, 2000: 366). Bihruz Bey'in Fransızca konuş(turul)ması sadece yaygınlık nedeniyle seçilmiş değildir, edebi olduğu kadar siyasi bir tercihtir de.

Bobstil tanımlaması yapılırken sosyete kadınında olduğu gibi lüks (ve moda) düşkünlüğüne, Bihruz Bey'de olduğu gibi Batı özentisine vurgu yapılmaktadır.[27] Osman Şevki Uludağ, Bobstillerin kıyafetlerinin gülüp geçileceğini, ancak asıl önemli olanın ahlâk anlayışları, konuşma biçimleri ve Türklükten uzaklaşmaları olduğunu söyleyecektir:

> "Ne milliyet farkı, ne eşin ayrılarak başkasına gitmesi, yüzlerde bir kırgınlık hâsıl etmiyordu. Konuştukları dil karmakarışıktı.

27 Batı özentisine (yabancılığa) vurgu yapan veya snob olanı açığa çıkarmaya çalışan köşe yazarlarının Bobstili farklı biçimlerde kullandığı görülmektedir. Kırklı yıllarda yaygın olarak Garipçiler kadar sol kesim de bobstil olmakla eleştirilmiştir. Kuntay'ın Marx'ı ve Valery'i hiç bilmeden, "ilkini çocukluktan beri diğerini günlük gazete gibi bir bakışta anlayanları" hicveden yazısı (*Son Posta*, 21.12.1946) veya Peyami Safa'nın "Kırmızı Bobstiller" (*Vakit*, 5.10.1946) makalesi örnek olarak verilebilir. Sabahattin Ali'yi züppe ve snob komünist sayanlar olmuştur (Balkanlı, 1961: 499).

> Temiz Türkçe, onların lisanında garip bir eda ile söyleniyordu (...) İşte *sinemanın yetiştirdiği Bobstil* (abç). Bunlar memleket ve millet için kaybolmuş elemanlardır"[28] (1943: 83).

Her toplum "yabancılarını" yaratır, ama bu yabancılar her toplumun kendine özgü koşulları ve gelişmeleriyle doğrudan ilgilidir. Züppelik, Bihruz Bey ya da Bobstil olmak, kültürünü inkâr etmek demektir ki, bu vatana ihanettir ve "felaketi" getirir. Bunu gören, uyaran ve toplumsal ahlâkı temsil eden entelektüeller (denetleyici kuşak) bir üst-ben gibi hareket etmektedirler. Sinema ya da moda, "kumar ve fuhuş" gibi Türk toplumuna dışarıdan gelen kötülüklerdir. Sinema, toplumun maneviyatında yeri olmayan ilişki biçimleri, maddiyat ve cinsellikle dolu öyküler anlatmaktadır. Moda, lüks ve sefahat dolu bir yaşama açılan penceredir. Geçiciliği nedeniyle modernliğin özünü vurgulayan moda, istikrar, denge ve sağlamlık ile tam bir çelişki halindedir (Lefebvre, 1998: 86). "Özenti içerisindeki gençler dışında itibar görmemektedir". Karay, "yarın asırdır gördüğüm en komik (en sevimsiz, en iğrenç) kıyafet" dediği (*Akşam*, 22.6.1947) bobstil kıyafetini kenar mahalle terzilerinin diktiğini söylerken bobstil delikanlının da çok defa *kenar mahalle çocuğu* olduğunu iddia eder[29] (*Akşam*, 3.3.1945). Aynı

---

28 1940 tarihli bir Bobstil karikatürüne yazılmış Selim Sırrı Tarcan yorumu oldukça ilginçtir. Karikatürde Bobstil genç, sırtına aldığı kanepeyle yürüyüşünü değiştirmeye, vücudunu biçimlendirmeye çalışırken, geleneği temsil eden dedesinin sorusuyla karşılaşır: "Aman evladım taşınıyor muyuz?" Gencin cevabı üslup ve mantık olarak rahatsız edici biçimde kurgulanmıştır: "Yok be Moruk! Sırtımı Bobstil formasına sokmak için eksersiz yapıyorum". Tarcan, bu karikatürden yola çıkarak "yozlaşmış" gençleri uyarır: "Atatürk gençliğine hitap ediyorum. Biz ırkımızın günden güne güzelleşmesine çalışıyoruz. İçinde zeka ve irfanımızı sakladığımız vücudumuz ecdadımızın bize emanetidir. Onun mühendisi ve mimarı olmaya bakın! Onun biçimini bozmak hem emanete hıyanet etmek, hem neslimizi inkisara [kırılma] sürüklemektedir" (*Ulus*, 24.11.1940). Karikatürün bir abartı sanatı olduğu düşünülmeden yazılan eleştirinin asıl amacı disipline etmektir.

29 Gençlik ile ilgili eleştirilerde söz konusu gençlerin genellikle zengin çocukları oldukları düşünülmektedir. Karay'ın iddiası bu nedenle istisnadır. Peyami Safa, "Avare Gençlik" adlı yazısında gençliğin durumunu anlatırken şöyle der: "[Bu gençler] İstanbul'un *züppe bir semtinde* (abç) çoğu yabancı okullara giden, bütün zevki stadyumdan, sinemadan, Güler'in çayından, sambadan ve Ja-

yazar Veronica Lake taklidi olan bir kadından duyduğu rahatsızlığı söyle anlatmaktadır:

> "Benzemiş miydi? Mademki bana o sinema yıldızını hatırlatmıştı, benzemiş olacaktı. Ama benzeyen tarafı sadece bir gözünü örten perçemden ibarettir; evvela esmerdi sonra toparlak çehreliydi; boysuz bodur oluşunu da hesaba katmak lazım. Kadın yürüdü gitti; ben kendimde hafif bir sinirlilik hissettim. Zira alıcısı olmasak da bu derece kötü ve yersiz bir taklitle karşılaşmak insana hoş gelmiyor, rahatsızlık veriyor (...) benzediğine inandığı yıldız gibi tavırlar (...) hakiki sahibininkine benzemez, acındırıcı bir komiklikten ibarettir" (*Akşam*, 2.3.1946).

Hüseyin Cahit Yalçın ise moda yaratan, onları izleyerek taklit eden bir nesil çıkartan Amerikan filmlerindeki "mesut hayatın" nedeni olarak güzellik ve servetin gösterilmesinden yakınır:

> "(...) Hâlbuki içimizden pek çoğu çok güzel ve çok zengin olmadan yaşamak mevkiindedir. Saadetsizliklerin ve ruhi hastalıkların çoğu sahte ölçülere kıymet verilmesinden neşet ediyor (...) Amerikan filmlerinin genç ruhlar üzerinde yaptığı tesirleri çocuklarımızda hayret ve dehşet ile görüyoruz. Bu çocuklar *bizim çocukluğumuza* (abç) benzemiyorlar" (*Ulus*, 10.12.1949).

Marcuse'nin deyişiyle geleneksel/yüksek kültür, özellikle de edebiyat, gündelik yaşamın sıradanlığının üstünde ve ona karşı ideal bir dünyayı koruyarak ideolojik ve tutucu bir rol oynar; ruh güzelliği, maddi dünyanın sefaletini telafi ettiği için övülür; ruhun özgürlüğü, bedenin sefaletini ve köleleşmesini mazur göstermek için kullanılır. Ruh yatıştırıcı bir etkiye sahiptir; ruhun hazları gövdeninkilerden daha ucuz ve daha tehlikesizdir (Löwy, 1999: 183). Refik Halid Karay'ın bir romanı

---

le ile fingirtiden öteye geçmeyen bir High Life zümresinden midirler?" Safa, bu önyargıyı hatırlatırken mukaddes değerlere olan kayıtsızlığın sadece zengin çocuklarında varolmadığını belirginleştirmektedir (*Ulus*, 20.7.1950).

tanıtırken[30] yaptığı eleştiri, popüler romanlardaki hazcı ve materyalist dünyaya yöneliktir:

> "...eseri, frenk tarifile *Dikişçi Kız* ve *Kapıcı Kadın* romanlarına alışmış okuyuculara tavsiye edemeyeceğim. İçinde aradıklarını bulamayacaklarından dolayı öfkelenecekleri muhakkaktır; zira dekorlar ve tipler o sınıfın haz alacağı cinsten değil; vaka Suadiye'de geçmiyor; Taksim gazinosunda düğün yapılmıyor, kotra gezintileri sırasında Çam Limanında denize girilmiyor ve köşk bahçelerinde tenis oynanmıyor. Miras bırakan hala, zengin kocaya varan öksüz kız, milyonere damat olan meteliksiz genç gibi hayal okşayıp ümit verici talih cilvelerine rastlamıyorsunuz. İş berbat... Hep dünkü Anadolu, eski Ankara, memur ve halk tabakası" (*Akşam*, 1.10.1945).

Bir TKP yayını olan *Nuhun Gemisi* adlı *Mizah* gazetesinde hayali bir okuyucu mektubuna verilen cevap benzer bir yaklaşıma dayalıdır. Okuyucunun yazdığı mektup şöyledir:

> "*Hürriyet*, *Yıldız*, *Karikatür* okuyorum. *Life*'a aboneyim. Yerli romanlardan Yakılacak Kitap, Seven Ne Yapmaz, Allahaısmarladık ve tercümelerden Amber'e hayranım. En sevdiğim filmler Gilda, Öldüren Puse, Çıldırtan Aşktır. Sülalece CHP'ye kayıtlıyız. Tiyatroyu evvel ahir severim. Revülere bayılırım. Bilin bakalım ben neyim?"

---

30 Karay'ın bahsettiği roman Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı*'dır. Kırklı yıllarda romancıların memurluk, mebusluk ya da tercüme yapmaktan romanı unuttukları (*Akşam*, 12.1.1946), Türk romanının bir duraklama geçirdiği düşünülmektedir (*Son Telgraf*, 26.8.1946). Dikmen Yıldızı dışında köşe yazarlarını heyecanlandıran romanlar ise Cevat Şakir'in *Aganta Burina Burinata* (*Son Telgraf*, 10.4.1946). Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (*Son Posta*, 4.1.1947; *Ulus*, 24.5.1949) ve Tanpınar'm *Huzur*'udur. Beğenilen romanların popüler aşk romanlarıyla kıyaslanması ise bir alışkanlık ve cemaat içi bir övgü olmalıdır. 1931 yılında çıkan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu okuyan Ahmet Hamdi Tanpınar da benzer ifadeler kullanmıştır: "Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyeci muhayyilenin tabii malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta [orta yaşlı] bekârlarla muhtekir [vurguncu] kızların aşklarını bir tarafa bırakıp da sakattan hastaneden bahsedebiliyor?" (akt., Oktay, 1993: 1230).

Mektuptaki abartı, mizahi ve politik gerekçelerle açıklanabilir; gazetenin[31] cevabı –mektuba yaptığı yorum– ise oldukça ciddidir:

> "Tuzunuz herhalde kuru. Aşktan, cinsi duygulardan, havaiyattan başka meşgaleniz yok. Rica ederiz başka kapıyı çalınız" (*Nuhun Gemisi*, 9.11.1949).

Her iki alıntı, entelektüel sorumluluklar ile popüler beğenilerin çatışmasını ve apolitikleşen eğilimlerin getirdiği gerilimleri aktarmaktadır. Mithat Cemal Kuntay'ın Hollywood hayranı gençlere yönelik hicvi aynı paydada değerlendirilebilir:

> "Sen aşk ara, hâlâ Holivutlarda dolaş da/Hamitlere aşıkdı, benim neslim o yaş da (...)/zira o nesildik ki, fikir yıldızımızdı / Yıldızlarımız, çünkü ne oğlandı ne kızdı/Zira o zamanlar Holivutsuzdu şu dünya/Yıldızlarımız hepsi sakallıydı[32] evet ya!" (*Son Posta*, 3.10.1945).

Şiir, Hollywood fetişizmine karşı yazılmıştır, idealize edilen ise şairin kendi kuşağıdır. İslamcı-muhafazakâr çizginin önemli dergisi *Büyük Doğu*, bu eleştiriyi yinelemektedir. Dergi, döne-

---

31 *Nuhun Gemisi*, yüksek satış ve popülerlik yakalayan *Markopaşa* gazetesini izleyerek çıkan mizah yayınlarından biridir (1949-50). TKP, *Mizah* gazetesi ilgisini kullanarak *Nuhun Gemisi*'ni çıkarmış, DP'nin iktidara gelişiyle yayını durdurmuştur. İmzasız yazılardan oluşan gazete Zeki Baştımar ve Abidin Dino tarafından hazırlanmıştır.

32 Kuntay geçmişle bugünü kıyasladığı sayısız yazısında sakal ile bıyıksızlık ikiliğini örnekleştirmiştir. Aynı dönem gazetelerde yayınlanan bir tıraş bıçağı reklâmı aynı mantığı –ama Kuntay ile karşıtlık oluşturacak biçimde – kullanmıştır. Dünkü Şair-Bugünkü Şair sloganıyla sunulan reklâmda sakallı bir divan şairinin üzeri çarpılanmış, genç bir kızın yanağından öptüğü bıyıksız-sakalsız-kravatlı genç bir şair karikatürü öne çıkartılmıştır (*Son Posta*, 4.3.1946). Şevket Rado, reklâmın isabetli bir yorum yaptığını belirtir ve eski şairlerin "süfli, yüzünü köpek yalamaz, saçları bir karış, yakası yağ lekeli, pantolonu ütü, kundurası boya yüzü görmemiş" adamlar olduğunu iddia eder. Rado'ya göre temiz giyinen, üstüne başına özen gösteren delikanlıların da şair olabileceğine inanıldığı için aileler çocuklarının şair olmasına izin vermiş, bugün şair sayısı artmıştır (*Akşam*, 6.3.1946). Bugünden bakıldığında ilgi çekici olan genç erkeklere yönelik bir ürünün reklâmında şair imgesinin kullanılmasıdır. Bıyıksızlığın modernliğin göstergesi sayılması ise günümüze değin geçerliliğini korumuştur.

minin 75 entelektüeli ile yaptığı ünlü anketlerinde bu eleştiriyi teyit ettirecek sorular sormuştur. "Yetişen nesiller, irfan, ahlâk, iman ve terbiye bakımlarından kazanılmış bir dava manzarası arz ediyor mu?" veya "Fikir, sanat, ilim ve edebiyat pilanında otuzundan aşağı gençler yüzde yüz sönüklük ve hiçlik göstermekte mi?" (*Büyük Doğu*, 2.11.1945) gibi sorular bir iki istisna dışında onaylanarak cevaplanmıştır. Lefebvre'ye göre gündelik yaşamın içinde gençler, ailelerinin yaşamlarına benzememekle birlikte ona paralel, kendilerine özgü ve "bambaşka" olacak bir gündelik yaşam istemektedirler. Varlıklarıyla ve yeni değerleriyle de mevcut olanı etkilerler. Ama her zaman için sıra dışı kalacaklardır. Değer oluşturamadıkları gibi, başarısız da olacaklardır bu girişimlerinde. Ona göre her iki taraf açısından bir hayal kırıklığı yaşansa da, otoriteye kıyasla gençler üzerinde kolaylıkla telafi edilemeyecek sayıda tatminsizlikler doğmaktadır (1998: 94). Bobstil tanımlamasının, "Bihruz Bey"i izlediğini düşünürsek, otoritenin "farklı" bir durum ve tehdit karşısında kendini yenilediğini göstermektedir. Ancak bunun gençler tarafından yinelenen, topluma karşı sürekli bir reddedişle biçimlenen bir karşılığı da vardır. İlginç olan "dünün" her karşı çıkışının, "bugün" bizzat gençler tarafından tüketilen tercih edilen bir ürüne dönüşmesidir. Bobstil tanımı, ideolojik bir savaşımın sonucu olarak üretilmiş, otorite tarafından çeşitli biçimlerde yaygınlaştırılmış olmasına rağmen, onun kontrolünden ve müdahalelerinden kurtularak yeniden açığa çıkmıştır.

Ellili yıllarda büyüyen Türk Sineması pazarı kendi mantığı içerisinde biri iyi diğeri kötü adamı oynayan iki Bobstil tiplemesi çıkaracaktır: Ayhan Işık ve Önder Somer. Tüketim toplumunun mantığına denk düşen bir değişimdir bu. Hollywood, Yeşilçam ve onun yıldızlarıyla yerli kültüre dâhil olmuştur. Bobstil tiplemeleri, ilk halinden farklı olarak yerelleştirilmiş bir içeriğe sahiptir artık. Özellikle Ayhan Işık, aynen Hollywood/Clark Gable örneğini izleyerek – magazin basınında "Kral" namıyla anılacak, buna karşın Önder Somer "kötü adam" rolleriyle kolektif hafızada yer etmiş olabilecek Bobstillikle ilgili husumetlerin taşıyıcısı olarak tüketilecektir. Buna karşın Işık

ve Somer'in yıldız olarak öne çıktıkları hiçbir dönemde, Bobstil'in pejoratif/olumsuz mirası konuşulmamıştır. Gençler arasında konuşma biçimleri, giyimleri ve tavırları taklit edilen yerli yıldızlardır onlar. Hollywood'un tüketimi sonucunda üretildikleri ve bu üretim sonrası iç pazarda tüketildikleri üstünde pek durulmayacaktır.

Gündelik olanın "anlamsızlığı", ancak mevcut durumdan başka bir biçime taşındığında anlam kazanacaktır. Bobstillik otorite nezdinde tepki çekmese yazılı kültüre taşınmayacak, fragmente özellikleri anlamlı bir bütün olarak yorumlanmayacaktır. Bobstil olumsuzlanarak tanımlanırken, dağınık ve değişken biçimi sabitlenmektedir. Oysa Bobstillik, tüketim mantığının ve pazarın kurallarının yarattığı bir modadır. Ve üreticilerinin beklemediği bir içerikle, yere ve zamana göre farklılaşarak yaygınlaşmıştır. Moda, onların da elinden kaçmıştır aslında. Tüketicisini zenginlik, mutluluk, aşk gibi çeşitli göstergelerle besleyen bir içeriğe sahiptir, ona imgesel bir yaşam sunmaktadır. Ahlâkçı tepkilerin yoğunluğu, Bobstil'in cinselliğe olan göndermelerinden kaynaklanmaktadır. Rejim ya da denetleyici kuşak/entelektüeller tarafından sabitlenen Bobstil kişiliği, gece yaşamına düşkündür, bol para harcamakta, karşı cinsle çok sayıda ilişkiye girmektedir. Hakkında çizilmiş karikatürler bir eleştirellik taşımakla birlikte, tüketim ve magazin mantığının parçası olarak erotik sayılabilecek özelliklere sahiptir. Kadınlar oldukça güzeldir ve kıyafetleri bir "seksapel" çekicilik içermektedir. Bir başka deyişle, iktidar tarafından tanzim edilen Bobstil tiplemesinin imgeselliği bastırılanı geri çağırmaktadır: Çok eşlilik ve kolay seks.[33] *Büyük Doğu*'da çıkan bir yazı bu durumdan "acıyla" bahsetmektedir:

---

33 Flört hepsini içeren bir kavram olarak kullanılmaktadır. Kuntay, Naylon Aşk ile Klasik Aşkı konuşturduğu bir fıkrasında flörte değinir. Klasik Aşk, kendisiyle Naylon Aşk'ı mukayese etmektedir: "Bir anda doğuyorsun fakat yarını saatte bitiyorsun. En sabırlı delikanlı en güzel kıza iki üç saat aşık oluyor. Benim kendime mahsus eşyalarım, adamlarım ve olaylarım vardı: Çiçek, zehir şişesi, gözyaşı eşyamdı; deli hekimleri adamımdı; sabahsız uykusuzluklar, içli manzumeler, kokulu mektuplar eşyalarımdı. Senin topu topu bir kelimen var: Flört! (..) *Radyo musikiyi, sinema sahneyi öldürdü, bu bir tek kelime de beni* (*Son Posta*, 23.3.1947).



Plaj karikatürleri dönemin ve sonraki uzun yılların erotizm membaı oldular (Ramiz, 1946).

"Seneler ilerledikçe insanlık hayvanlaşıyor ve tıpkı köpekler gibi erkekler dişilerin arkasından koşuyor, her şeyi yapıyor içinde hiçbir murakabe [kontrol, denetim] hissi duymuyor" (Ertüz, 1948: 15).

Dönemin popüler mizah dergilerinden *Şaka*'da çıkan bir karikatür de aynı mantığı çağrıştırmaktadır. Bir tiyatro oyunu –yüksek kültür– izleyen Bobstil, yanındaki genç ve güzel kadına sarılarak "Burada iş yok Darling.. Gel biz yine bir sinema locasına yahut plaja gidelim!" (*Şaka*, 17.6.1947) der. Sinema locası ve plajın cinsellikle ilgili yan anlamları vardır, öte yandan Bobstil'in ceket cebinden Keklik adlı bir dergi de gözükmektedir. Keklik ismi, dönemin mizahçılarının "yoz, ahlâksız ve Bobstil" buldukları erotik *Bıldırcın* dergisine gönderme yapmaktadır.[34]

Yazı ve karikatürlerin ima ettikleri bir parantezi hak etmektedir çünkü Freud'un uygar toplumların insan doğasındaki cinsel ve saldırgan dürtülerle çatışarak kurulduğuna dair görüşlerine oldukça yakındır. Uygarlık, içgüdülerimizin bastırılması üzerine kurulmuştur. İnsanların doğumundan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olmakta, bu bilinçdışı arzular da kendini dil sürçmesi, hatalı hareketler, rüyalar, şakalar ve nevrozlarla simgesel bir tarzda biçim değiştirerek göstermekte ve tatmin yolları aramaktadır (*Tura*, 1996: 40). Freud, her bireyi toplumun muhtemel bir düşmanı olarak görmektedir; çünkü insanlar, yıkıcı arzular taşımakta, ayrıca toplumda tembel, mantıksız ve ortak yaşama ayak uyduramamış kişiler çoğunlukta bulunmaktadır. Ona göre toplum sürekli olarak kitlelerin direncini ve uyuşukluğunu yenmek zorundadır. Kabaca iki tür tedavi yöntemi önermektedir. İlki, toplum, hangi yoldan olursa olsun, bireylerinden beklediği talepleri azaltmak zorundadır. Ancak ve ancak böylelikle insan, içgüdülerinin ve dürtülerinin güçlü baskısından bir derece kurtulabilir. İkincisi, insanın iç-

34 Uzun yıllar mizah dergileri ve çizerleri erotizmin membaı olmuşlardır. Mizah dergilerinin erkek berberlerinde bulunmasında (ve bu biçimde tanımlanmasında) erotik içeriklerinin payı vardır. İncelenen dönem içerisinde müstehcenlik gerekçesiyle toplatılan yayınların önemlice bir kısmı ya mizah dergisidir ya da çeşitli dergilerde karikatüristlerin çizdiği kadın resimleri nedeniyledir: *Çapkın* (*Tasvir*, 23.2.1947; *Cumhuriyet*, 15.3.1947, *Vatan*, 7.5.1947; *Tanin*, 25.5. 1947); *Bıldırcın* (*Cumhuriyet*, 5.4.1947); *Mizah* ve *Salon* (*Son Posta*, 8.12.1947); *Peri* (*Yeni Sabah*, 27.9.1949).

güdüleri ve dürtüleriyle olan mücadelesinin bilincine varması ve geliştirilmiş akılcı denetim mekanizmaları yardımıyla dürtüsünü kültürel etkinliğe dönüştürme yeteneğini artırmasıdır (Dobrenkov, 1999: 19-20). Freud'un yaklaşımları, gündelik yaşamı tanzim çabalarıyla koşuttur. Bir makro anlatıdır, içgüdülerin biyolojik gerçekliği, tarihsel materyalizmdeki üretimin ekonomik gerçekliğine benzer bir rol oynamaktadır. Buna göre psikanaliz, Marksist tarih felsefesi gibi bir doktrindir, onun ekonomiye dayanması gibi biyolojiye dayanır. Oysa gündelik yaşamın bu denli özgül bir içeriği yoktur, tanzim çabaları ve bu anlamda geliştirilmiş stratejilerin dışında kalan yaşam alanı olduğu söylenebilir. Bir marjinallik taşımaktadır, ama bu çoğunluğun marjinalliğidir. Tanzim çabaları ve uyumlulaştırma stratejileri tarafından kontrol edilmek istenen bir alandır, gündelik yaşam. Kuramsal düşüncelerden çok deneyimlerle tanımlanmalıdır (Maffesoli, 1989: v). Düşüncenin gündelik yaşamı yakalamak istediği andan itibaren, gündelik yaşam Freud-yen tabirle bilinçaltına kaçmaz, ama yakalanamaz. Aynı zamanda her yerde karşımıza çıkabilir: Reklâmlar, turizm, spor vs tatmin olanakları.

De Certau, tanzim çabalarının ta kendisi olan bilim ve yazının yaşamı "işgal" ettiğini belirtirken geriye kalanın deneyimler alanı olduğunu belirtmektedir. Hayatı anlamanın yolu deneyimler alanından geçmektedir. Buna göre herhangi bir dili, o dili konuşanlardan daha iyi bilmek, o ülkede o dili konuşanlardan daha iyi konuşabileceğini göstermez. De Certau'nun yaklaşımı pozitivizm karşıtı metodolojilerin sıklıkla kullandığı bir noktayı işaretlemektedir: Araştırmacının ilgilendiği nesnenin parçası olması. Lefebvre de benzer bir görüşe sahiptir. Ona göre gündelik yaşamı anlamak için öncelikle orada bulunmak, onu anlayarak onu kabul etmemek ve ona karşı eleştirel bir mesafeyle durmak gerekmektedir. Bu çerçevede öncelik, orada bulunmak kadar onu anlamak ve ona karşı bir eleştirellik taşımaktan geçmektedir. Bunlardan herhangi birisinin olmaması anlamayı imkânsızlaştırmaktadır. De Certau'nun yaşam, bilim ve yazı aracılığıyla gündelik yaşamı işgal ettiklerini söylediği

entelektüeller gündelik yaşamın dışında değildirler, ama sürekli bir kaçma arzusu taşımaktadırlar. Bunu sağlayacak gelişkin ve örgütlenmiş, kendilerine özgü egosentrik kaçış yöntemlerine sahiptirler; düşler, sanat, yüksek kültür, imgeler vs onların en iyi yardımcılarıdır. Ancak kaçma arzuları, gündelik yaşamın kıyılarında ikamet etmelerine neden olmaktadır. Ve bu kıyılar/marjlar, gündelik yaşamdan kopmayı –orada olmadan ya da onu anlamadan– oradan uzaklaşmayı kolaylaştırabilmektedir. Gündelik yaşamın üzerinde vasilik hissiyatıyla hareket etmeleri de hesaba katılırsa; tanzim, sadakat ve dayanışma isteyen, varolanın savunuculuğunu yaparak bağnazlaşan bir örgütlenmenin parçası olmalarına imkân vermektedir.

Toplumu sürekli uyarmak, tedavi yöntemlerini uygulamak yaşamı işgal/kolonize eden dilin parçasıdır. Gündelik yaşamın içerisindeki eylemlerin hepsi mantıklı değildir oysa. Bütün davranış ve eylemleri mantığa büründürmek mümkündür ama akıl kadar, yaşanan deneyimler, hissiyatlar, arzular da bu davranış ve eylemlerin bir parçasıdır. Bobstilliği içgüdüsel/cinsel çağrışımlarla tanımlamaya çalışıldığında biçim değiştirme imkânı vardır, örneğin bir bütünlük göstererek kapalı bir devreye dönüşen (üretim-tüketim-üretim) moda ve tüketim pazarının argümanlarıyla tarif edilebilir. Ya da Bobstilliğin yaygınlaşmasını muhalif bir güç ve gizli akıl olarak –şiddeti ve çılgınlığı çağrıştırarak– otoriteye karşı direniş mevzisi biçiminde görebiliriz.

Gündelik yaşamın alanı hem arzunun mekânıdır hem de değildir; bilinçaltını çağrıştırdığı kadar ekonomi-politiğin çizdiği sınırlara da dâhildir. Argonun yazılı kültüre geçtiği anda argo olmaktan çıkmasına benzemektedir. Gündelik yaşamın içinde imgeselliğin işlevi kaçışı sağlamaktır. İş ile tatil, ev ile iş karşı karşıya getirilir. Dinlenme çalışmanın, çalışma dinlenmenin ikamesidir. Bir bütün halinde, gündelik olan ve gündelik olmayan diye ele alındığında maddi (pratik-duyumsal-tüketilebilir) ve idealdir (veya ideolojiktir; tüketilen şey tasarım, imge, gösteren, dil ve üstdildir). Bir yanıyla bütünleşmiştir, gündelik yaşamın akılcı örgütlenmesi çerçevesinde bir tüketim

sistemine doğru gider; bir yanıyla parçalıdır, hiçbir zaman sistemleşemez, tamamlanamaz, hep dışlanır, tehdit altında kalır. Bir yanıyla tatmindir, ihtiyacın kısa ya da uzun vadede karşılanmasıdır, doygunluktur; diğer yanıyla tatminsizliktir, arzu her defasında yeniden ortaya çıkar. Bir yanıyla belli bir kişilik atfeder, nesnelerin seçimi, tasnifi ve sıralamasında bir özgürlük vardır; diğer yanıyla gerçekliği ortadan kaldırır, şeylerin ve onlara dair imgeselliklerin yığını içindedir. Gündelik yaşam karşılıklı olarak birbirinin güvencesi ve ikamesi olan şeylerin sistemidir, tutarsızlıkların birlikteliğidir (Lefebvre, 1998: 141-2). Gündelik yaşam, farklı, olağanüstü, tanımlanmış, yapılanmış ve ayrı ayrı çözümlemeye tâbi tutulan etkinliklerin ardında kalan şeydir. O, tüm etkinliklerle derinden bağlantılıdır ve tüm farklılıklar ve çatışmayla sarmalanmıştır; onların buluşma yeri, onları bir arada tutan şey, ortak alandır. Gündelik yaşam insanları biçimlendiren bütüncül ilişkilerin özetidir. Her zaman parçalı ve tamamlanmamış bir yapısı olsa da, bu ilişkileri –arkadaşlık, aşk, iletişim ihtiyacı, oyun vs.– kuran ve tanımlayan bir tarafı vardır (Lefebvre, 1992: 97).

Simmel, yaşamın devamlılığı için form dediği biçimlendirmelere ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. Bu ihtiyaç tipiktir, ama kritik olan bu formların bir kez oluştuktan sonra sabitleşerek çelişki yaratmasıdır. Yaşam dur durak bilmeyen sürekli bir akıştır ve bu akışı herhangi form belirleyemez. Yaşam, yaşam olması nedeniyle forma muhtaçtır ama yaşam, yaşam olması dolayısıyla formdan daha fazlasına muhtaçtır. Yaşam bu çelişkiye tutukludur (Simmel, 1999: 25). Formlar, statik ve direngen bir hâl alarak sabitlendiklerinde, her defasında yenilenmeye zorlanırlar. Yaşamın ötesinde ve üzerinde bir içeriğe ihtiyaç duyarlar; değişen dinamikleri ve geçici kaderleriyle yaşamın özüne, onun parçalarının her birinin karşıtlarla ve çelişkili formlarla işbirliği halindedir. Bununla birlikte formlar, bu karşıtlığı inkâr ederler ve kendilerini cesaretle yaşama karşı sunarlar (Simmel, 1971: 393). Yaşam, kaçınılmaz olarak kendisini besleyen ve tüketen kuvvetlerin, savaşların, zaferlerin, kısaca gücün üst üste yığılmasıdır. Bobstil'in reddedilmesi ve

kabul edilmesi, uyumlulaştırılması ya da direnmesi böyle bir yığından çıkmaktadır. Bastırma ve kaçma, zorlama ve uyarlama gündelik yaşamın tarihini oluşturmaktadır.

De Certau'ya göre gündelik yaşam kültürü, kapitalizmin/tüketimin sağladığı kaynakların/kültürel endüstrinin ürünlerinin yaratıcı, beğeniye dayalı kullanımında yatmaktadır. Bu çerçevede alt sınıfların bu kaynaklara karşı yaptıklarını, strateji ve taktikler bağlamında bir dizi çatışma eğretilemesiyle anlatmaktadır. Zayıflar; hantal, yaratıcılıktan yoksun ve aşırı örgütlenmiş güçlülerin dayatmaları karşısında hileye başvurmaktadır. Ona göre gündelik yaşam kültürü de, bu dayatmaya karşı kullanılan aldatıcı uyarlamalar içinde aranmalıdır. Kendi mekânlarından/alanlarından yoksun olmaları, önceden teşkil edilmiş güçler ve temsiller ağında hareket etmek zorunda kalan alt sınıfları kurnaz, inatçı direniş etkinliklerine yönlendirmektedir (De Certau, 1984: 18). Rasyonelleşmiş, yayılmacı, merkezileşmiş, gösterişli üretime; saldırılarıyla, fragmente yapısıyla, kaçak avlanışıyla, yorulmak bilmeyen sessizliğiyle, kendisine dayatılanları kullanma sanatında gösterdiği sözde görünmezliğiyle tanımlanan ve tüketim diye adlandırılan bambaşka bir üretimle karşılık verilmektedir (De Certau, 1984: 31). Refik Halid Karay'ın Bobstillerin kenar mahallelerden çıktığını düşünmesi bu çerçevede anlamlandırılabilir. Bobstillik, kenar mahalle çıkışlı olmasa bile bir moda veya sınıf atlama aracı/göstergesi olarak oralarda kullanıldığı söylenebilir.

Gençler, kültürel alanda ve bir önceki kuşakla konuşurken Bobstil'i yadsısa da, dış görünümünü ondan hareketle yeniden yorumlamaktadır. Kırklı yılların sonundan itibaren açılan "Artist Yarışmaları"na[35] katılan gençler, bu yorumlamayı çeşitli bi-

35 *Yıldız* ve sonraki yıllarda *Ses* dergisinin (ve daha sonraları gazetelerin) açtığı yarışmalarla sinemaya giren sayısız isim olmuştur. Yarışmalardan önce gazete ilanları da verilmiş, "yakışıklı erkekler" ve "güzel genç kızlar" aranmıştır. Yetenek yerine güzellik aranması günün basınında hararetle eleştirilmiş, yapımcılar tercihleri nedeniyle suçlanmışlardır. Artist ilanları ile ilgili eleştiriler için bkz *Akşam*, 21.3.1946; *Akşam*, 16.5.1946. Bu yarışmaların yapımcılar açısından önemi ise tiyatrocu oyuncuların tekelini yıkabilmek, yeni ve dinamik bir

çimlerde kullanmışlardır. Ayhan Işık, böyle bir yarışmayla sinemaya girmiş, belirli bir özlem ve paylaşımın karşılığı olarak popülerleşmiştir. Bir Bobstil yorumu olarak yeniden üretilmiştir. Bobstil bir modadır ve modanın geçiciliği nedeniyle unutulmuştur. Pejoratif içeriği başka biçimlere, moda ve eğilimlere yüklenmiştir. Onun komikleştirilerek tanımlanması ideolojik bir tercihtir ki bir moda olarak Bobstil için de kendisini alay konusu eden insanların (geçmişin) "modası" komiktir. Komik olan dünün modasıdır, yarının modasının ne olacağı spekülatiftir ve tahayyüle dayanmaktadır. Modanın bugün için varoluşu ve kendini yarına kalacakmış gibi farklılaştırması ideolojik tözünden kaynaklanmaktadır. Gündelik yaşama yön verenlerden biridir, moda. Gündelik yaşamda kendine "yer bulamayanlar" için paralel bir "yaşam" sunmaktadır. Ayrıcalıklı olma imgesiyle mevcut anlamları zapt etme imkânı sağlamaktadır. Gençler, modanın ve tüketimin başatlarıdırlar. Tüketime açılan neşenin, üstünlüğün, şehvetin ve ayrıcalıklı olmanın göstergeleridirler. Gençlik durumu zevkin ve tamamlanmamışlığın eşanlamlısı haline gelir, çünkü bu durumlara ait göstergelerle tüketilmektedir. Gençlik genç olmaktan kaynaklanan bir neşeyi, genç olmanın gereklerini ve gençlik duygusunu dışa vurur; gençlik, genç olma imgesine ve toplumsal bir konuma dönüşmüştür. Bu çerçevenin/yörüngenin dışında kalanlara bu imgeyi taklit etmek/benzemeye çalışmak kalmaktadır.

Bobstil, bu çerçevenin bir ürünüdür; moda olması, taklit edilmesi, imgesinin gençlik üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Kurucu kadronun ve entelektüellerin, "denetleyicilerin" rahatsızlık duyması ise, temelde tüketim toplumuyla girilen bir çatışmadır. Kapitalizmin uyumluluk yeteneği ve hızı, gündelik yaşamı tanzim etme çabasını tahrif edecek ve geride bırakacak raddede süratlidir. Onun imgeselliği ve çağrıştırdık-

---

sinema dili/görüntüsü yakalayabilmektir. Yönetmen Faruk Kenç, o yıllarda kendisiyle yapılan bir röportajda amatör artistlerden yeterince başvuru gelmediğinden yakınır ve Şehir Tiyatrosu oyuncularını fotojenik olmamakla, tiyatro ve filmciliği ayırt edememekle eleştirir (*Tasvir*, 15.4.1945).

larıyla savaşmak, geleneksel/yüksek kültürün donanımlarıyla mümkün değildir. Daha doğrusu aslolan gündelik yaşam karşısında kesinliğin olamamasıdır (Maffesoli, 1996: 145). Bu örgütleyici iradenin stratejik hatası değildir; bunun nedeni üstesinden gelinemez bir şeyin ona karşı koymasıdır. Bu şey, belki de, zorlama karşısında imgesel olana kaçan, kendi göstergelerini kendisi ortaya çıkarken –ya da çıkmadan– yaratan [A]rzudur. Bobstil, nasıl tanımlanırsa tanımlansın devamlılık gösterecek, farklı isim ve tanımlamalarla arzunun sonuçlarından biri olacaktır.

Bir Mücadele Alanı Olarak Sinema

Kırklı yıllar sinemasının yerli sinemanın gelişim seyri içerisinde ağırlıklı bir yeri yoktur. Ancak hâkim sinema yaklaşımları, *denetleyici kuşağın* sinemaya dair tanım ve algılamalarını anlayabilmek için oldukça "verimli" bir malzemeye sahiptir. Ayrıca kırklı yıllar, devletin sinemaya yönelik yasal iyileştirme ve düzenlemeler yaptığı, film üretim ve ithalatının arttığı bir dönemdir. Öte yandan, film ve seyirci sayısındaki artış ahlâkî yozlaşma şikâyetleriyle koşut olarak kültürel kapitalizm eleştirilerini çoğaltmıştır. Sinemaya yönelik tepkiler meclise taşınacak, filmlerin sansürüne ve kontrolüne dair görüşlerden oluşan çok sayıda gazete ve dergi yazısı yayımlanacaktır.

Türkiye'de 1923-1938 yılları arasında "Muhsin Ertuğrul Sineması" olarak adlandırılan "tek adam dönemi"nin ürünlerini ve istisnai çabalarını bir yana bıraktığımızda geriye kalan (yabancı filmlere dayalı) bir gösterim sinemasıdır. Yapımevleri kârlı ve görece risksiz olan film ithalatına ve gösterim için daha fazla salon bulmaya/açmaya yönelmişlerdir. Bu yönelimin pratikteki nedeni, yerli filme dair beklentilerin mevcut imkânların çok üzerinde olmasıdır. Siyasal iktidar ve entelektüeller/denetleyici kuşak nezdinde beklentilerin yüksek olması, sinemayı anlamlandırma biçimlerinin de belirleyicisidir. Yerli film üretiminin beklenen düzeyde bulunmaması, iktisadi anlamda, yeterli ve güçlü özel sermayenin olmaması, siyasal ikti-

darın alanı teşvik edici düzenlemeleri yapmaması ve hepsinden önemlisi ülkenin geç sanayileşme sürecinin sorunlarıyla malûl, oldukça dar bir pazara sahip olmasıyla açıklanabilir. Sinema, devletin müteşebbis olarak içinde bulunduğu sanayileşmede öncelikli alanlardan biri değildir. Sinema gösterimi için gerekli teknolojik donanım ülkenin sınırlı sayıda şehrinde mevcuttur. Örneğin, elektrik bile, başkent Ankara'nın şehir merkezindeki mahallelerin önemli bir kısmına Cumhuriyetin ikinci yirmi beş yılında gelebilmiştir. Yeşilçam olarak adlandırılan yerli sinemanın ülke çapında yaygınlık kazanması ve film sayısındaki olağanüstü artış, altmışlı yıllardaki sanayileşmenin sonuçlarıyla paraleldir.

Sinema, o dönemin tartışmalarında kültürel anlamlarıyla konu edilmektedir; öncelikle bir eğlence aracıdır ve bu anlamıyla ne tiyatro ne de edebiyat olarak görülmektedir. Eğlence aracı olarak tanımlanan tüm popüler ürün ve sanatlar gibi sinema da küçümsenmiş, yozlaştırıcı bulunmuş, çoğu oldukça ahlâkçı olan tepkilerle tanımlanmıştır. İkinci aşama, bu tepkilere rağmen halkın bu yeni eğlence aracına gösterdiği ilginin, siyasal iktidar lehine nasıl kullanılabileceği sorusu ile başlar ki, [yoğunlaşma] miladı Otuzlu yıllar olan Halk Terbiyesi tartışmalarıyla bir arada düşünülmüştür. Üçüncü aşama, ilk iki tanımlama biçiminden beslenerek, İkinci Dünya Savaşı sonrasında güçlenen anti-komünist endişelerdir. Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılı sonrasına devredilecek olan da bu sonuncusudur. Sinemanın, Cumhuriyetin kuruluş/inşa sürecine ilişkin tartışılma biçimi ve halk terbiyesi/eğitimi konusunda nasıl kullanılabileceğine dair görüşler, ellili yıllardan başlayarak gereksizleşerek unutulacaktır. Ahlâkçı tepkiler ise ülkenin sansür tarihinin içinde varlığını sürdürecektir. Öte yandan bizim aşamalı olarak aktardığımız tanımlama biçimlerini kronolojik bir sırayla düşünmek yanlış olacaktır. Filmlerin ahlâksız veya komünizm gibi "cemiyet düşmanı" bir içerikle sunulmasından endişe duyanlar, onu nasıl sansür edebileceklerinden, kontrol altına alarak halk terbiyesi gayesinde nasıl kullanılacaklarından söz etmekte, yerli sinema üretimlerinin rejimi ihyacı ve birleştirici

olması gereken "yönünü" ısrarla belirtmektedirler. Bir başka deyişle bütün anlamlandırma biçimleri iç içe geçmektedir.

Eğlence ve Terbiye Aracı Olarak Sinema

Sinema öncelikli olarak bir dinlenme ve eğlence aracı olarak görülmektedir. Osman Şevki Uludağ,[36] sinemayı günün tek eğlencesi olarak tanımlayarak "Az bir para karşılığında (...) rahat bir koltuk üstünde günün yorgunluklarını başka bir alem seyrederek dinlendirmek" diyecektir (1943: 5). Necip Ali, "gündüzün hayat mücadelesinden yorgun ve bitap düşen insanların geceleri huzur ve istirahatlarını ekseriya sinemada aradıklarım yazacaktır (akt., Uludağ, 1943: 105). Refik Halid Karay, sinemayı "dindirici ilaç" biçiminde tanımlayacaktır:

> "Harbler, felaketler, ekonomik buhranlar içinde kıvranan bugünkü insanlığa – tedavi değilse de teskin edici bir ilaç olarak sinema büyük hizmette bulunmuştur. Sinema icat edilmeseydi halk ıstıraplarını hekimsiz ve reçetesiz dindirmek imkânından mahrum olacaktı" (*Akşam*, 14.11.1946).

Buna karşılık sinemanın eğlence amaçlı oluşu – ticariliği eleştirilmeyecek değildir. Peyami Safa,

> "(...) film, sathî ve adi ilhamın mahsulüdür. Cemiyetin bütün tabakalarına birden hitap eder. Üstelik ticarî zaruretlerle, kültür ve ahlâkî seviyesi çok aşağı tabakaların hoşuna gitmek gayretindedir. Sonra onun ifade vasıtaları akıldan, zekâdan, hassasiyetten ziyade kontrolsüz muhayyileye, ihtiraslara ve içgüdülere hitap etmeğe müsaittir."

diyecektir (*Ulus*, 14.6.1948). Hüseyin Hulki, sinema iptilası [düşkünlüğü] karşısında oldukça çaresiz kalındığını, tek çö-

---

36 Uludağ, sinemanın çocuklar üzerindeki zararlarına dikkat çeken ve bu konuda çeşitli çalışmalar yapan bir milletvekilidir. Uludağ gibi asıl mesleği tıp doktorluğu olan Fuad Umay bu konuda çalışan bir başka milletvekilidir. Her iki isim cumhuriyetin ilk yirmi beş yılında sinemaya yönelik (özellikle çocuklar ile ilgili) sansür ve yasal düzenlemeler oluşturulması için çok çalışmışlardır.



Resmedilenlerin resmedilme biçimlerinin espriyle bir ilişkisi olmasa da genç kız sinemaya zam geldiği için sevgilisiyle eskisi kadar buluşamadığından yakınıyor (Şevki, Akbaba, *12.3.1947).*

zümün sanatsal ve pedagojik değeri olan filmlere yönelik bir ilgi oluşturabilmek olduğunu söyler: "[Bu] sinema firmalarının ticari mahiyetteki zihniyetlerinin tedricen [giderek] değişmesine, daha iyi şeyler aranmasına hizmet edecektir" (*Vakit*, 13.9.1946). Orhan Seyfi Orhon, sinemayı sevmediğini anlattığı bir yazısında tiyatro ile karşılaştırmalar yaparak, popülerleşmeden duyduğu rahatsızlığı dillendirir:

> "Sinemayı (...) saygısız kalabalığı için sevmem. Tiyatroya bir mabede girer gibi, az çok huşu içinde girilir, artistlere karşı hemcinslerimize gösterilmesi gereken muaşeret [iyi geçinme] ve saygı kaideleri büsbütün unutulmaz (...). Sinemanın kalabalığı tiyatronunkinden daha az saygılıdır. Önünüze bir çift gelir oturur. Başındaki acayip şapkasıyla sizi maskeleyen kadın bu kadarla kalsa gene iyi! İkide bir yanındakine eğilip bir şeyler fısıldar. Görüş zaviyeniz [açı] mütemadiyen [sürekli] değiştiği için kâh sağa, kâh sola kıvrılarak onlara uymak zorundasınız. Ne yapacaksınız, bir sanat eserini vecdile seyret-

meğe değil, *vakit geçirmek için, eğlenmek için* (abç) gelmişler" (*Ulus*, 3.6.1946).

Yine Peyami Safa, sinemayı tiyatro ile karşılaştırdığı yazısında "paylayıcı" bir tonla şöyle diyecektir:

> "Tiyatroyu fethetmeğe kalkışan sinema boşuna bir cengâverlik sevdasındadır. Kendi hudutları içinde kalmalı, yeni ve zengin bir sanat şubesi oluşunun gururunu ve şımarıklığını sahne şaheserlerine sataşmağa kadar vardırmamalıdır" (*Ulus*, 1.2.1949).

Safa ve Orhon'a ait üç alıntı, sinema kadar sanatı da tanımlamaktadır. Orhon, sinemayı sanat saymasına rağmen, tiyatro ile karşılaştırarak küçümsemektedir. Elitizm, sanat tanımlamalarının belirleyicisidir; sinema, ticari zorunluluklar nedeniyle kültür ve ahlâk seviyesi düşük kesimler içindir. Ticarete dayalı olması, sanatsal biçimini günbegün tahrif etmektedir. Tiyatro ise buna karşıt biçimde tasvir edilmektedir: Elit, saygın, edepli ve aydınlanmacıdır. Vedat Nedim Tör, kültürlü milleti yaratacak olan ruh kalkınması için tiyatroya ihtiyaç olduğunu düşünerek bir iddiada bulunur:

> "Halkın, gençliğin ruhunu inceltmek, memleket sevgisini, mesuliyet duygusunu arttırmak, heyecanlanma kabiliyetini yükseltmek, yani idealist bir nesil yetiştirmek için tiyatro biçilmiş kaftandır. *İyi bir tiyatronun açılması on hapishanenin kapatılması demektir*" (*Vatan*, 11.7.1945).

Buna göre sanat, ahlâkî bir güç olarak, halkın eğitiminden sorumlu olmalıdır. Ayrıca tiyatronun önemsenmesi, bizzat siyasal iktidarın seçicilik tekelinde olmasıyla doğrudan ilgilidir. Cumhuriyetin nihai amaçları doğrultusunda kullanılan devrimci romantizm (ve olumlu tipler) sahnelenen oyunlarda belirgin olarak öne çıkmaktadır. Siyasal iktidarın sahnelenecek oyunları seçmesi, neyin faydalı neyin zararlı olacağını bilebilmek (ve ona göre tercih etmek) anlamına gelmektedir. Bu seçicilik, geleceğe yönelik bir hazırlık/yatırım olduğu kadar bir

endişedir de. Sinemanın tüketicisi olan seyirci, tiyatro seyircisine kıyasla kontrol dışı ve ne yapacağı belirsiz bir kitle olarak görülmektedir. Safa ve Orhon'un, tiyatroya ve seyircisine yönelik tercihlerinin nedeni de budur.

Bu eleştirilerin yazıldığı tarihten çok değil elli yıl kadar önce benzer ifade ve yorumların tiyatro için yapılması ilginç olduğu kadar doğaldır. Modernleşmenin sonuçlarından (çelişkilerinden) sayılabilecek bir olgu olarak, popülerleşen sanatlar halktan ilgi görmekte, önceden tasarlanamayan tepkiler alınabilmektedir. 19.Yüzyılın son çeyreğinde Murat Efendi takma adıyla yazan Werner adlı bir Avusturyalının, seyrettiği bir tiyatro gösteriminden aktardıklarına bakılırsa oyunlar, kolluk kuvvetlerinin varlığına rağmen oldukça edepsiz, saygısız ve kaotik bir ortamda sahnelenmektedir. Sahne, yoğun bir sigara dumanının arkasından güç bela görülmektedir. Seyirciler sürekli bir şeyler yemekte, bağırış ve çağırış içinde oyunculara laf atmaktadır. Salon, petrol ve tütün kokmaktadır (And, 1999: 113-4). Hüseyin Rahmi, *Tebbessüm-i Elem*'de aynı seyirciye ve Tiyatroya alayla yaklaşır: Oyuncuların nezleli sivrisinek gibi sesleri vardır. Ahali, büyük bir meftunlukla kadınların baldırlarına, butlarına, göğüslerine, gerdanlarına bakmaktadır. Seyirciler arasından ah'lar of'lar yükselmektedir. Zulüm, öldürme, hainlik, mertlik her şey vardır ama ruhlara bir tesiri yoktur (akt., İleri, 1999: 33-4). Kırklı yıllarda benzer şikâyet ve yorumlar sinemalar için yapılmaktadır. Eser Tutel anılarında öpüşme sahnelerinde muhakkak bir yerden birinin kelimeleri çiğneyerek "iyyi muuuuz" diye bağırdığını anlatır (1998: 129). Şinasi Nahit Berker, halkın film seyrederken dışarıdan getirdiği yemekleri yediğini, bağırıp çağırarak filme tepki verdiğini anlatır, salonlarda mutlaka sigara içilmektedir:

> "Öndeki sıraları 'suni sis' kapladı. Projektörün ışığı dalga dalga akıp gidiyor. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz derler. İşte bu doğru... Zira kalın bulut dalgası, yemekten sonra sigarasızlıktan bunalan tiryakilerindir. Bunlar iki büklüm olup öndeki sıranın arkasına katlanırlar ve bir iki hafif 'şimşek' ça-

kar. Bir iki nefes yanan sigara, şapkanın altına veya avucunun içine, ciğerdeki duman veryansın salonun ortasına... Alimallah, dumanı halka halka çıkarıyorlar" (*Ulus*, 1.4.1949).

Ayrıca kırklı yıllarda tiyatro oyunlarının, kantoların büyük şehirler dışında nasıl izlendiğini tahmin edebilmek güç değildir. "Saygıdeğer tiyatro seyircisinin" bir mit olduğu açıktır. Arzu edilen bir seyirciden söz edilmektedir; okur-yazar, şehirli, fikir gazetelerini izleyen, "roman" okuyan, dil bilen, edepli erkek ve hanımefendiler... Öte yandan denetleyici kuşak/entelektüeller arasında yaygınlık kazanan tiyatro-sinema karşılaştırmalarına muhalefet edenler yok değildir. Nurullah Ataç, bu karşılaştırmayı anlamsız bulduğu gibi sinemanın yeni bir sanat olduğunun da farkındadır, seyirci meselesine hiç değinmez:

> "Tiyatroyu göklere çıkarırcasına övüp de sinemayı kötülemeye kalkanlara kanmayın, ne dediklerini bilmiyorlar. Onlar daha sinemanın tiyatrodan büsbütün başka, apayrı bir sanat olduğunu bile anlayamadılar (...) Doğrusunu isterseniz *insanlığı sinemadan önceki sinemadan sonraki* (abç) diye ikiye ayırabiliriz. Sinema bizim dünya görüşümüzü, tabiatı, insanları, anlayışımızı değiştirdi" (*Ulus*, 4.2.1946).

Reşad Feyzi Yüzüncü ise hâlâ sinemanın zararlarının konuşulmasını anlamlı bulmamaktadır, artık tedavi safhasına geçilmelidir:

> "Biz, hâlâ sinemanın içtimai yaralar açan tarafını münakaşa etmekle meşgulüz. Başkaları bu yaranın tecrid [ayırma] ve tedavisine girişmişler, onu, tabir caizse bir karantinaya kapatmışlar ve sinema konusunun büyük sanayi davasını istismara, güzel sanat tarifile de nesilleri terbiyeye başlamışlardır" (*Son Telgraf*, 12.5.1946).

Yüzüncü, Batı ile Türkiye'yi karşılaştıran, Batı'yı olumlayan tipik bir yorum yapmaktadır. Kapitalizm ile ahlakçı itirazların arasındaki gerilimin şu ya da bu şekilde çözüldüğünü düşünmek abartılı bir yorumdur. Sinema, Türkiye'deki kadar dün-

ya'da da tartışılmaktadır. Asıl mesele Türkiye'de sinemanın film ithaline ve gösterimine dayalı (yabancı) olmasıdır, bu durum *denetleyici kuşağın* endişe ve korkularını doğal olarak artırmaktadır. Öncelikli olarak sinema, sanatın yararı ve sorumluluğu gibi, milli kimliklerin inşa sürecinde başvurulan kaynaklardan biri ol(a)mamıştır. Toplumun gelişiminde aktörlüğü/öncülüğü olmasına dair bir inanış/kabul yoktur. Milli kimliğin inşasında roman ve tiyatronun oynadığı rol, sinema için düşünülememiştir. Yine de sinemanın gösterdiği gelişim nedeniyle "halk terbiyesi"nde bir eğitim aracı olarak kullanılmak istemesi, bu anlayış ve yaklaşımların zaman içinde farklılaştığını göstermektedir. Ki bu tüm dünyada gelişen kolektivist eğilimlerle koşuttur.

Lev Troçki, "Votka, Din ve Sinema" başlığını taşıyan 1923 tarihli bir makalesinde sinemanın nasıl ve hangi amaçlarla kullanılması gerektiğini yazarken, bu kolektivist eğilimin parlak bir örneğini çizmektedir:

> "Eğlenceyi, ahlâk hocalarının vaazlarından hatta her türlü eğitim gözeticisinden uzak bir kolektif silah haline getirmeliyiz" (2000: 35).

Troçki, Türkiye'deki entelektüellerle benzer bir biçimde sinema tutkusunu "sıkıcı, düşünceleri dağıtma, dinlenme ihtiyacı, yeni ve imkân dışı bir şeyi görme isteğidir" diyerek tanımlayacaktır, sinemada seyredenlerden hiçbir şey beklenmemekte hatta okur-yazar olmaları bile gerekmemektedir. Seyircilerin sinemaya bu kadar büyük bir tutkuyla bağlanmalarının nedeni budur. Troçki, durumdan faydalanılarak, sosyalist eğitim için sarf edilen enerjinin bu alana aktarılmasını önerir:

> "Bana sahip çıkın diye bas bas bağıran bu silah, propaganda için en üstün silahtır; teknik, eğitim ve sanayi propagandası için, alkole karşı propaganda için, halk sağlığı olsun, politika olsun. aklımıza gelen her türlü propaganda için en iyi silahtır. Burada, herkesin anlayacağı, herkes için çekici, herkesin aklında kalabilecek ve hatta gelir kaynağı bile olabilecek bir propaganda söz konusudur."

Troçki, meyhanelerin ve kilisenin en büyük rakibi olarak sinemayı görmektedir: "Sinema, ne pahasına olursa olsun sahip çıkmamız gereken bir araçtır" (2000: 36). 1929 yılında CHP'nin resmî yayın organı *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde "Sinema Ders Vermek İçin En Eyi Bir Vasıtadır" başlıklı bir yazı yayımlanır. Yazı, hem Troçki'nin düşünceleriyle koşuttur hem de Türkiye'de sinemanın eğitim aracı olarak kullanılmasıyla ilgili görüşlerin ilk örneklerinden biridir:[37]

> "Ticari maksatla yapılmış filmlerin mekteplerde [gereğinden fazla] kullanılması doğru değildir. Çünkü bunlarda hakikatten uzaklaşmamağa fazla itina edilmediği gibi lisan ekseriya çok bozuk ve fazla hissidir. Mektep filminde ise çocuğa eşyanın ve mevzuun hakiki mahiyeti hakkında yanlış bir fikir vermeme[k için] lisanın çok temiz ve pürüzsüz, vazıh [açık] ve terbiyevî bir vakara [ağırbaşlılık] malik [sahip] olmasına dikkat etmek lazımdır (...). Oxford'da en büyük bir sinemanın sahibi çocuklar için hususi matineler yapmıştır. Bu matinelerde gösterilecek programlar hocalardan müteşekkil [kurulmuş] bir heyetin tasvibine [onayına] arz edilmektedir [sunulmaktadır]. İntihap edilen [seçilen] kuru ders mevzuları değil, çok meraklı aynı zamanda terbiyevî şeylerdir" (*Hakimiyeti Milliye*, 11.7.1929).

Falih Rıfkı (Atay), 1934 yılında yazdığı "Gurbetsizleştirmek" adlı yazısında köy ve kasabalara götürülecek arabalı sinema uygulamasının faydalarından bahseder:

> "Sesli sinema, en mükemmel Avrupa tiyatrosunu veya operasını ayağa getiriyor: Anadolu'nun birçok yerinde bizim kadar zevki olan, bizim kadar sanata susamış olan insanlar, medeniyetin bu kadar kolaylaştırmış olduğunu *rüya halinde görüp*, içlerini çekmemelidirler. Her kasaba, Türkiye'ye gelen her filmi görmelidir. Bu kasabalar, yalnız başlarına ne sinema idare

37 Ayrıca Bkz Nilgün Abisel'in "1928-1938 Dönemi Türkiyesinde Sinema Üzerine Düşünceler" başlıklı makalesi geniş bir dergi taramasına dayalı olup verimli bir kaynaktır (1994: 9 – 66). Necmettin Sadak'ın 1922 tarihli "Memleketimizde Sinemanın Tesirleri" adlı yazının Necip Sarıcı tarafından yapılan çevirimi de ilgi çekicidir (Klaket, Yaz 1999: 29-30).

edebilirler, ne de sesli sinema makinesi satın alıp film kirası verebilirler. Seyyar sinema ise idare ve film kirası *masrafını* birkaç kasabayı dolaşarak mükemmel çıkarabilir" (*Hakimiyeti Milliye*, 26.5.1934).

Seyyar sinemaların rejimin hedef ve beklentilerine uygun filmler gösterebileceğinin düşünülmesi (ve önerilmesi) ellili yılların sonuna kadar aralıklarla gazetelere haber olmuştur.[38] Sinema gösterim makinelerinin ithalatına yönelik kolaylıklar kırklı yılların ikinci yarısında gerçekleşebilmiş, o tarihten itibaren gezici gösterimler yapan kişiler ortaya çıkabilmiştir.[39] Dönemin genç yönetmenlerinden Şadan Kamil de jenaratör ithalinin sinemayı yaygınlaştırdığına işaret etmektedir:

> "Jenaratörün gelmesi demek her yere bir sinema kurulması demekti o zaman için. Köy köy dolaşan filmciler vardı. Bir arabaya veyahut da eski bir kamyonete bir jenaratör koyuyorsun, bir de projeksiyon makinesi köylerde kahve kahve dolaşıyorsun. Sinema kendiliğinden kahve gösterileri ile halka ulaştı. Halkın da sanki böyle bir eğlenceye ihtiyacı vardı (Sekmeç ve Ormanlı, 2000: 20).

Eğitim amaçlı filmler yapılmamış değildir (*Ulus*, 15.2.1946; *Ulus*, 8.8.1949). Gerek Halkevleri gerekse Basın Yayın Müdür-

---

38 1949 yılında İngiltere'den sinema kamyonu getirme teşebbüsüyle ilgili haberler yayınlanır. Hükümetin başvurusu üzerine British Council dokümanter filmler gösterecek bir kamyonu Türkiye'ye göndermeye karar vermiştir. Filmler, kamyonun arka kapağında veya kurulacak bir perdeye yansıtılacak, gerekirse makineler Halkevlerine taşınacak gösterimler oradan yapılacaktır (*Son Posta*, 3.2.1949). Gerçekleşmemiş daha eski tarihli bir başka öneriyi Muhsin Ertuğrul yapar. Ertuğrul'un "Yeni Çağın Şenlik Katarı" adını verdiği tasarısı her bir vagonu farklı bir amaçla hazırlanmış bir tren fikrine ayrılmıştır. Tiyatrocular, Konferansçılar, Sinemacılar ve Sağlıkçılara birer vagon verilecek, son vagon ise kütüphane olarak hazırlanacaktır. Tren her durduğu yerde tiyatro ve film gösterileri yapacak, konferanslar verecek, ahalinin sağlık sorunlarıyla uğraşacaktır (Perde-Sahne, Haziran 1943).

39 *Ankara'da Sinemalar Vardı* adlı kitapta film makinisti Behiç Köksal, yaz aylarında Adana bölgesinde ve Ankara'nın ilçelerinde yaptığı seyyar filmcilik deneyimini ve yaşadığı zorlukları anlatır (Karagözoğlu, 2004: 130-4). Köksal, 1951 yılında seyyar film işine girmişse de iş yapacak yerler hakkında daha önce iş yapanlardan bilgi alarak yolculuklara başlamıştır.



Sinemaların yaygınlaştığının en önemli göstergelerinden biri gazetelerde çıkan sinema makinesi ilanları (1948).

lüğü tarafından haber ve propaganda nitelikli filmler üretilmiş, sinemalarda gösterim öncesinde kullanılmıştır.[40] Ancak, sinema öncelikle bir eğlence ve "kaçış" aracıdır. Sansür ve denetleme kurullarının düzenleyemeyeceği/baskı altında tutamayacağı bir arzu nesnesidir. Genellikle kapitalizm ve tüketim kültürü eleştirileriyle bir arada ele alınan sinema, Amerikan tarzı yaşama yönelik özlemlerle özdeşleştirilmektedir. Mithat Cemal Kuntay, modayı eleştirdiği bir yazısında Amerikalı olma büyüsünün yaygınlaşmasını sinema etkisine bağlar:

> "İnsanların yakında artistler gibi bedbaht olmaya, onlar gibi öldürmeye, hatta ölmeye başlayacaklarından korkarım. Çok sık okuduğumuz İstanbul cinayetlerinde bile kim bilir ne kadar *sinema artisti* (abç) var" (*Son Posta*, 25.1.1946).

Hüseyin Cahit Yalçın, aynı soruna değindiği bir yazısında "[Hollywod] macera filmlerinin ne kötü bir nasihatçi rolünü oynadığı hangimizin gözüne çarpmıyor?" hatırlatmasında bulunur (*Ulus*, 28.7.1949). *Son Posta* gazetesinde (**) imzasıyla çıkan bir fıkrada sinemanın "okul" olması, bir genç kız modeliyle eleştirilmektedir:

> Sinemaya girerken yürüyüşü başka idi, çıkınca başka oldu. Hatta bakışları da değişti. Hatta gülmesi de, konuşuyor bakın, konuşması da değişmiş. Genç kız evine girdi, odasına çıktı, aynanın karşısındadır. Saçının tuvaletini değiştirdi, dudaklarının boyasını bir türlü sürdü. Aynanın karşısına eğiliyor, düze-

40 1937 yılında çıkan 3122 nolu kanun gereği "esas filmlerle birlikte teknik veya öğretici bir filmin gösterilmesi mecburi" tutulmuşsa da bu kanun film azlığından (kolay yanıp-yıprandığı için kalitesizliğinden) dolayı yeterince işletilememiş gözükmektedir. Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü 1944 yılında bu konuda yeni çalışmalara başlayacağını duyurur (*Ulus*, 7.3.1944). Verimli bir sonuç alınmadığı anlaşılmaktadır. 1947 yılında Mecliste Başbakan Yardımcısı Faik Ahmet Barutçu, dokümanterlerin kolay yanabilen malzemeli 35 milimetrelik filmlerle çekildiğini, kalitelerinin artırılması gerektiğinin kendisine söylendiğini açıklar (Ayın Tarihi, Aralık, 1947: 61). 1950 yılında Amerikaların Marshall Planı hakkında sinemalarda gösterilmek üzere iki film hazırlandığına dair haberler yayınlanır (*Ulus*, 28.4.1950). Ellili yıllarda bu tür filmlerin üretimlerin arttığı (dolayısıyla sinemalarda gösterildiği) bugünkü Kültür Bakanlığı arşivlerinden anlaşılmaktadır.

liyor, elleri ile işaretler yapıyor, gülüyor, surat asıyor. *Sinema mektepten* (abç) aldığı derse çalışıyor, dokunmayın!" (*Son Posta*, 6.10.1946).

Reşat Feyzi Tütüncü, sinemayı muhalefetle özdeşleştirdiği bir fıkrasında *doktor tarafından sinemaya gitmesi menedilmiş* bir çocukla konuşur. İlk tespitleri sinemanın yaygınlaşması ile ilgilidir, geçmişte rahatsızlık yaratan kahvehanelerle kıyaslar:

> "Oturduğumuz semtin kahvehanesi çoktu. Şimdi sineması çok mahalleler arasına katıldık. Sinema, eski İstanbul'un mahalle kahvesinden daha müstebit [despot] bir genişleme kudreti ile iç sokaklarımıza kadar nüfuz ediyor. Artık haylazların toplandığı yer kahve köşesi değil karanlık sinema salonlarıdır".

Tütüncü'nün konuştuğu (ve kendi deyişiyle Holivud'a gidemediği için muhalif olan) genç çocuk: "Tarzan'dan büyük artist olurum. Burada sanatın kıymeti bilinmiyor ki. Sanatkâr ruhlu çocuklar yetiştirilmiyor ki" diyecektir. Yazar, Hollywood'un manasını ve ehemmiyetini kavrayamadığı için ironiyle kendisini de eleştirir:

> "Yeni neslin en büyük azabı! Böyle bir adama nasıl tahammül edilir" (*Son Telgraf*, 4.11.1946).

Sinemanın eğitim amaçlı olarak kullanılmak istenmesi, Troçki'nin deyişiyle *ne pahasına olursa olsun sahip çıkılması* gereken bir propaganda silahı/aracı olarak görülmesiyle ilgilidir. Eğitim söz konusu olduğunda, sinemanın neyi nasıl anlattığı sorusu da beraberinde gelecektir ki sonucu sansür düzenlemeleridir. Şükrü Esmer'in deyişiyle "Beyazperde (...) insanların hayatları, düşünceleri ve terbiyeleri üzerindeki en büyük tesiri yapan unsurdur" (*Ulus*, 7.1.1943), ancak sinema ve film(ler) gittikçe bayağılaşarak tehlike olmak yolunda hızla ilerlemektedir (Uludağ, 1943: 3). Kemal Zeki Gençosman, "Holivood batakhanesinden gelen cıvık sevda melodileri çocukların dillerinde dolaşıyor. On vilayetimizin adını doğru dürüst söylemesini beceremeyenler, batakhane yıldızlarının sülalelerini ezber-

den okuyabiliyorlar. Yol kesen, kasa soyan, adam öldüren haydutlar, kahramanlık örneği olarak taptaze dimağlarda yer tutuyor" demektedir (*Ulus*, 3.1.1943). Ali Rauf Akan, "yeryüzünde elindeki dövizin mühim bir kısmını sinema şeridine ayıran, fakat sinema şeridinden hiç mi hiç faydalanamayan nadir memleketlerden biriyiz" yakınmasında bulunur (*Son Telgraf*, 13.2.1946). Hilmi Malik, sinemanın etkilerinden bahsederken denetlemeden (sansürden) yanadır:

> "Sinema perdeleri üzerinde gördükleri sun'i hayatı yaşamak isteyen çocuklarımız ne kadar çoktur. Demek ki sinemada kuvvetli bir psikoloji vardır. Bunun içindir ki ulusal filmler çoğalıncaya kadar, hariçten gelecek filmlerin memleketimizde sıkı bir kontrol altına alınması behemehâl [mutlaka] lâzımdır" (akt., Uludağ, 1943: 103).

Malik'in işaret ettiği sorunla ayrıntılı olarak ilgilenen Osman Şevki Uludağ olacaktır. Düşüncelerini önce "Çocukların Görebilecekleri Sinema Filmlerinin ve Tiyatro Piyeslerinin Tahdidi" başlıklı 9.6.1943 tarihli kanun teklifiyle Meclise taşıyacak daha sonra "Çocuklar Gençler Filmler" adıyla kitaplaştıracaktır. Yazarının film üreticileri, dağıtım ve gösterim firmalarını eleştirdiği, kendisini ahlâkçılıkla suçlayan kesimlerle tartıştığı bir kitaptır bu:

> "Sinema dünyaya geldiği zaman *sanat* (art) değil *zanaat* (métier) idi. Hedefi ise *ticaret* idi. Şimdi *zanaat sanatlaşmış*, fakat *ticaret vurgunculuk* şeklini almıştır (1943: 9); "Filmci acayip kişidir. *Put yapar, herkesin ona tapmasını ister*" (1943: 13); "Filmcinin değişmeyen bir prensibi vardır: İnsanları hayvanlaştırmak. Aşk, para, ihtişam... tarihin ezeli rüyalarıdır" (1943: 16); Filmci yeni put oldukça ona göre mevzu da bulunur, isterse kirli de olsun, her zevki diri tutmak için imkânlar aranır ve bulunur" (1943: 17); Filmci için ahlâk ve sosyal mecburiyet çok defa onun kendi anlamında ve kafasında yaşayandır. Filmler sahibine kazanç getirmekten başka hedef tanımazlar" (1943: 18).

Uludağ'ın "filmcilere" yönelik eleştirilerine ilk tepkiler İstanbul sinemacıları adına Türk Filmcilik Şirketinden gelir, sansürden geçmemiş tek film göstermediklerini belirterek: "(...) memleketimizde halkımıza fenalığın mürevvici [taraftarı] olan, kötülüğün mükâfatlandırıldığını alkışlayan bir tek film bile gösterilmiş değildir" diyeceklerdir. Sinemacıları asıl rahatsız eden Uludağ'ın çocuklara yönelik tasarımlarıdır:

> "(...) sinemalara gelen halkın yarısından fazlasını çocuklar teşkil etmektedir. Çocukların gelmesini yasak etmek memleketimizde henüz inkişafa [gelişmeye] başlayan bu mesleği öldürecek ve birçok yerlerde sinemaların kapanmasını intaç edecektir [sonuç verecektir]" (akt., Uludağ, 1943: 110).

Uludağ, cevaben, sinemacıların "fenalığı teşvik eden, kötülüğü mükâfatlandıran filmler getirdiğini" söylemediğini, sinemaların kapanmasını değil halka faydalı olarak çoğalmasını istediğini belirtir. Sinema aracılığıyla yaygınlaşan, gazete ve dergilere sirayet eden anlayışı eleştirmek ise kendi açısından zordur (!):

> "Bu yayınlarla savaşılamaz, onlara dil uzatılamaz, gençlerin bunları okumasında zarar olabileceği söylenemez ve böyle bir hareket kalkanlar hemen şiddetli hücumlara uğrarlar. Öyle bir eda ile insana ahlâk hocası derler ki ahlâk anlamı, bütün dünyada kalkmışta siz hâlâ mızraklı ilmihâl devrini yaşıyorsunuzdur" (1943: 16).

Uludağ, kendisini ahlâkçılıkla suçlayanlara yalnızca bu ironik eleştirileri getirmez, sinemanın tehlikelerini de sıralar:

> "Serbest aşkı gösteren bir film, daldan dala konan bir çapkın, nüfus defterindeki kayıtları değiştirip askerlikten kaçmaya yeltenen bir vatansız... Örneklerini beyaz perdenin sahnelerinde yayan bir selüloide şeridi, içtimaî ve ahlâkî bakımdan bir bozguncu veya kundakçıdır".

Bu yüzden şahsına yönelik ahlâkçılık suçlamalarıyla ilgilenmemektedir. Kitabında ispat etmeye çalıştığı, çeşitli ülkelerde-

ki uygulamalarla örneklediği temel varsayımı şudur: Çocuklar ve gençler her filmi görmemelidir:

> "Esasen bütün filmleri büyüklere de göstermiyoruz. Bizde de filmler sansür ediliyor. İnsanlardan bazı şeyleri saklamak, onları propaganda ve telkinler karşısında bulundurmamak her aklı başında memleket gibi bizim de tuttuğumuz yoldur. Büyükler için film tahdidi yaparken küçükler için de yaşlarına göre bu işi yapmak elbette gereklidir" (1943: 22).

Uludağ, dönemin tıp ve psikoloji otoriteleri olan Fahreddin Kerim Gökay ve Mustafa Rahmi'den yaptığı alıntılarda, büluğ çağının tehlikelerinden, "okulu ve işi bir tarafa bırakarak" sinemanın esiri olan çocukların durumlarının vahametinden söz etmektedir:

> "[Çocuk] Sinemaya gitmek için para bulamazsa defter ve kalem almak bahanesiyle annesinden aldığı parayı sinemaya verecektir ve ilk yalancılığa başlayacaktır. Bu da yetmezse evden para aşırmağa kalkacaktır. İlk hırsızlığı yapacak, filmlerin telkini karşısında kaldıkça ahlâksızlığın her türlüsüne alışacaktır (1943: 24-25).

Bugün için aşırı ihtimamlı sayılabilecek bu düşüncelerin bir başka boyutu filmlerin cinsellikle ilintili içerikleriyle ilgilidir:

> "Filmler arasında aşkı bayağılaştıran ve hayat güzelliğinin (...) yalnız cinsî münasebetten ibaret olduğu telkinini veren ne kadar çok örnek var. Filmciler bunları bol bol sunuyorlar ve onların istedikleri yalnız para kazanmaktır. Anti sosyal denilen bu gibilerin beyaz perdede aksettirdikleri sahneleri başında kavak yelleri esen gençlere göstermek ileri derecede saflık olur. Bu sahneler cemiyetin ahenk ve huzurunu bozan toksinlerdir. Müthiş birer tehlike ajanıdırlar. Hayata karşı açılmağa başlayan bir goncayı birdenbire solduran sam yelinin yakmasından korumak, bugünkü cemiyetlerin işi olmaktadır" (1943: 32).

Çocukların-gençlerin terbiyesini bozacağı düşünülen ahlâka aykırı film ya da sahneler, sansür tartışmalarının konusu ola-

rak çeşitli yazarlarca dillendirilmektedir. Necip Fazıl Kısakürek, *Büyük Doğu* dergisinde "İktidar Bizde Olsa Ne Olur?" başlığı altında yazdığı İslamî gelecek tasavvurunda yeni bir düzenlemeye kadar sinemanın yasaklanacağını belirtir (1948: 2). Doğan Nail Altuncuoğlu, okullu genç kızların ahlâkî bir çöküntü içinde olduklarını anlatarak "sinemaların en geriye düşen koltuklarıyla konuşun, sizlere çok şey anlatacaklardır" diyecektir (1947a: 15). Hilmi A. Malik, sinemaya sevişmek için gidenlerden bahseder. Ona göre bu tip insanlar, sinemanın en gerilerini, locaları ve karanlık yerleri tercih ederler. Filmden çok seyircileri izlemek için gelenler de vardır ve bu iki zümre ahlâk düşkünleridir: "Cinsi zevklerini tatmin için bu gibi yerleri randevu ittihaz [kabul] ederler yahut avlarını burada avlamak için sinemaya giderler" (akt., Uludağ, 1943: 43). Şevket Rado, sinemanın aşkı "şapka giyip şapka çıkarmak gibi gündelik meşgaleler arasına sokmasından" şikâyetçidir (*Akşam*, 17.3.1948). Fethi Kardeş, Beyoğlu-İstiklal caddesinde bir sinema önünde koluna girerek birlikte film izlemeyi teklif eden kızın davranışlarından duyduğu şaşkınlığı anlatmaktadır. Genç kız "Düşünme bayım; film çok güzel! Baksana hep güzel artistler oynuyor. Haydi bir loca bileti al da girelim. Eğleniriz" diyecektir. Kardeş, bir dostunun ağzından sinema localarındaki bu "ticaretin" ayrıntılarını aktaracaktır (1946: 15). Şevki Uludağ da buna benzer-sonu kürtaja varan hikâyeler anlatacaktır (1943: 46-7). Fuhuş (Ertüz, 1948: 15), lüks tüketimi (Koçu, 1947: 6), iş yaşamında kadın (Ertüz, 1947: 15), plajlar (Özkök, 1946: 15; Altuncuoğlu, 1947b: 15), çaylar, dans partileri (Tankaya, 1948: 15) ve nihayet kürtaj[41] üzerine (Muhsinoğlu, 1946: 15) yazılanlar mutlaka sinema ile ilişkilendirilmekte, yaşanan dönem kıyametvari bir eşik noktasındaymış gibi tanımlanmaktadır. İlginç olan dönemin Türk filmi eleştirilerinde de benzer bir ahlâkçı kaygının var olmasıdır. Altuncuoğlu, taklitçilikle suçladığı sinemamızdaki tek başarının

41 Kürtaj 1965 yılına kadar Türkiye'de yasaktır. Kırklı yıllarda kürtaj yaptıranlar ve yapan doktorlar hakkında yazılanlar sadece suç nitelemeleriyle değil ahlakçı tepkilerle doludur.

"erkekte ve kadında yalnız öpmeği becermekten ibaret kaldığını" iddia edecektir[42] (1947c: 15).

O döneme değin doğrudan sinemayı temel alarak yapılmış tek alan araştırması 1932 tarihlidir ve Hilmi A.Malik'e aittir.[43] Birçok yazar ve düşünce adamını telaşlandıran, Malik'in çalışmasında kullanılan rakamların sinema ile ilgili endişeleri körükleyen biçimde değişerek artmasıdır. Malik, 1932 yılında ayda 1.950.000 kişilik [abartılı bir] seyirci ortalaması hesap etmiştir (1933: 16). Yine Malik, gösterimde olan filmlerin %95'inin "aşktan, hırsızlıktan açık saçık hayattan, içki alemlerinden, serbest sevgiden, tiyatro ve sinema hayatından, cinsi tahrik edici danslardan, dinden, zengin ve lüks hayattan" (1933: 45) bahsettiğini belirtirken geriye kalan filmlerin "terbiyevi, zirai ve iktisadi hayata ait olduğunu" yazacaktır (akt., Uludağ, 1943: 87). Şevki Uludağ ise 1940-1942 yılları arasındaki filmlerin bir dökümünü yapacak, gösterimi reddedilen film oranının binde yedi olduğunu belirtecektir. Filmlerle ilgili kontrolden memnun değildir, 1943 Eğitim Şurasında Tahir Taner tarafından verilen çocuk cürümleri etütleri ve Fahrettin Kerim Gökay'm 1923-1936 yılları arasında aynı konuyla ilgili yaptığı çalışmaları temel alarak sinemanın suça teşvik edici unsurlarından bahsedecektir:

> "Derler ki, her roman her faciayı ve her ahlâksızlığı yazar, sinema da böyledir. Ancak sonunda perde kapanırken ahlâk

42 Öpüşme/sevişme sahnelerinin dönemin sınırlı erotik görüntüleri olması nedeniyle epey ilgi çektiği anlaşılmaktadır. Herkesin meseleye Altuncuoğlu kadar ahlakçı baktığı da söylenemez. *Vatan* gazetesinde *Günahsızlar* (1944, Faruk Kenç) filmi hakkında bir kritik yazan Seyfettin Orhan, erkek oyuncunun sevgilisinin saçlarını şefkatle okşamasını ironiyle anlatır ve "o sevişme sahnesinden sonra onların çocukları olacağını ummuyoruz" (*Vatan*, 19.12.1945).

43 Çalışma ile ilgili bir değerlendirme için bkz Evren, Burçak (1993). "Başlangıcından Günümüze Sinema-Seyirci İlişkileri", *Antrakt*, Ocak. 1934 yılında Burhan Asaf [Belge], sinemanın etkileri hakkında İstanbul Üniversitesi'nin araştırmalar yapmasını önerir ve Hilmi Malik'ten söz açar: "Gerçi Hilmi Malik Bey arkadaşımızın bu hususta ufak bir tecrübesi vardır. Fakat Hilmi Malik Bey tek başına ve kendi vasıtalarıyla çalışan bir münevverdir. Bir Üniversite, profesörlerinin kadrosu ve kendine verilen vasıtalar ile bunu çok daha esaslı bir surette başarabilir". Yazının tamamı için bkz Burhan Asaf [Belge] (1934), "Sinema ve İlim", *Hakimiyeti Milliye*, 10 Haziran.

üste çıkar, zalim ceza görür, adalet muzaffer olur (...) nihayette gelen ufacık bir sahnenin adı Varak-ı mihr-i vefadır. Onu kim okur, kim dinler? Cürümler ve cinayetler de gösteriyor ki, (asıl) bu son sahneler ekseriya farkına varılmadan geçiyor. Madde karşısında felsefe yapmağa kalkışmak boş şeydir" (Uludağ, 1943: 91).

Onun bütün çabası çocuklar ve gençlerin izlediği filmlerin düzenlenmesidir. Bu nedenle dünyanın çeşitli ülkelerinden verdiği yasal düzenleme örneklerini sıralamaktadır. Uludağ'la hemfikir olan Kemal Zeki Gençosman, sinemayı olumsuz bir çerçeve içinde anlatırken, yerli film örneklerine de değinecektir:

"Bir yandan ana baba, bir yandan okul fakat öbür yandan da bunların yaptıklarını yıkan, verdiklerini geri alan sinema... Beyazperdenin bir mektep olduğunu kim inkâr eder? Ancak bugünün şartları içinde bu perdelerin müspet terbiye vasıtası olamayacakları anlaşılmaktadır. Bizim stüdyolarımız, bir ikisi şöyle böyle, fakat üst tarafı gayet cıvık eserler verdiler. Türk filmi, yerli film diye günlerce haftalarca yaftaları dolaşan bir kordeladan hatırda kalanlar, çifte nara sesleri ve kaşık şakırtılarıdır.[44] Çocuğa göstermek şöyle dursun, bunlara Türk damgası vurulmasına göz yummak bile büyük müsamahadır (...) çocuklarımızı göz göre göre haydutlar ve cıvık aşklar peşinde koşturmayalım, yazıktır" (*Ulus*, 3.1.1943).

Gençosman'ı sinema hakkında yazmaya iten olay, İzmirli öğretmenlerin gerçekleştirdiği ve kendisinin takdirle karşıladığı düzenlemelerdir:

"İzmir öğretmenleri, terbiyeleri kendilerine verilmiş olan çocukları sinema batağına karşı korumak için elbirliği etmişler. Vardıkları karar, okulun müspet terbiye hamlesine karşı gelen

44 Türk filmlerinde müzik ve eğlence sahnelerinin özellikle kadın dansözlerin (göbek dansının) kullanımı o kadar yoğundur ki sinema araştırmacıları bu dönemi sinemamızın göbek devri olarak tanımlamışlardır (Özgüç, 1985: 30). Sinemada göbek dansına ve dansözlere erotik bir unsur olarak yetmişli yıllara değin alışkanlıkla başvurulmuştur.

sinemanın sadece aşk ve macera dolu bozuk ve bozguncu havasını dağıtmak, zararlarını önlemektir. Bu menfi hamle ile mücadele şekli de gayet basittir: sinemalara gelen filmler önce bir öğretmen heyeti tarafından görülecek, zararsız ise, sinemanın tatil günlerinde talebe saatleri yapmasına müsaade edilecektir, zararlı ise, o film için talebe saatlerine müsaade olunmayacaktır" (*Ulus*, 3.1. 1943).

İzmir'deki bu uygulama işlerlik kazanabilmiş mi belli değildir. Ayrıca İzmir Valiliğinin aldığı bu karar, ülkenin her yerinde uygulanmış değildir. Böyle bir uygulama, bürokratik işlemleri bir kat daha artırmaktadır. Film denetleme ve sansür kurulundan geçmiş herhangi bir filmin, öğretmenler tarafından yeniden izlenerek değerlendirilmesi sinema sahiplerini de rahatsız etmiş olmalıdır. Filmlerin hangi ölçütlere göre yeniden seçileceği belirsizdir ve daha da önemlisi, filmlerle ilgili sorumluluk resmî denetleme kuruluna değil de film üreticilerine ve gösterim yapan salon sahiplerine yüklenilmektedir. İzmir'deki uygulamalardan övgüyle söz edilmesi, bu gelişmenin arzu edildiğini göstermektedir. Bir başka deyişle, sansür ve denetlemeye yönelik ikinci bir kurul –ya da araç– oluşturup, ilgiliyi aradan çıkarma amacı taşınmaktadır. Bu çerçevede gerek Şevki Uludağ ve gerekse Kemal Zeki Gençosman film ithalat firmaları ve sinema salonu sahipleriyle tartışmalara gireceklerdir. Uludağ, çeşitli ülkelerdeki sinemanın zararlarına yönelik çalışmalardan ve sansürle ilgili uygulamalardan bahsederken, asıl amacı ülkenin geleceği olan gençlerin ne seyredeceklerinin devlet tarafından belirlenmesidir. Kültür temelli bir kapitalizm eleştirisi, ülkenin otoriter ve totaliter rejimlerden farklı bir rejim olduğuna dair vurgular, ahlâkçı endişeler ve halka yönelik bir güvensizlik bütün tartışmaların belirleyicisidir. Liberalizme ve kültürel çoğulculuğa dair kimi yaklaşımlar ise gerçekçi değildir. Onlara göre sinema mutlaka denetlenmesi gereken bir araçtır. Terbiyevî amaçlar etrafında üretilmesi ve düzenlenmesi bir zorunluluktur.

Çocuk ve Sinema Davası

Sinemanın denetlenmesi ile ilgili kırklı yıllarda ilginç bir dava yaşanır. 1945 yılında Polis, rutin kontrollerinden[45] birini yaparken İstanbul-İpek sinemasında farklı bir uygulamaya girişir. Seyirciler arasındaki 12 yaşın altındaki çocukların velileri ve onları sinemaya soktuğu için sinema müdürü hakkında suç duyurusunda bulunulur. Üç çocuk velisi ve müessese müdürü Asaf, zabıtlar tutulduktan sonra adliyeye sevk edilir. Suç duyurusu, gösterimdeki filmi o yaştaki çocukların seyredemeyeceğine ilişkin polis kanaatinden kaynaklanmıştır. Film, sansür kurulunda denetlenmiş, gösteriminde bir sakınca bulunmamıştır. Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu 8. maddesine dayanarak filmin ahlaka ve umumi terbiyeye uygun bulunmadığı anlaşılmaktadır ama ne film gösterimden kaldırılmıştır ne de sinema kapatılmıştır. Ayrıca yaşları 8 ile 10 arasında değişen üç çocuk gündüz seanslarına alınırken sinema müdürünün belirttiği gibi Belediye nizamnamesine uygun davranılmıştır. Müessese müdürü Asaf suçlamalar karşısında şunu diyecektir:

> "Evet, bu yaşta çocukları sinemaya kabul ediyoruz. Fakat bunun bir suç olduğunu yeni öğrendim. Zira belediye nizamnamesi de altı yaşından büyük çocukları gündüz sinemaya kabulden bizi menetmiyor".

Sinema müdürünün avukatı filmin "terbiyevî" mahiyette olduğunu savunurken, savcılık filmin öpüşme sahnelerinin fazlalığını göz önüne alarak terbiyevi olamayacağı görüşündedir. Veliler ise çocuklarını sinemaya göndermekle kendilerini ceza mahkemesine düşürecek bir kabahat işlemediklerini düşünmektedirler. Mahkeme, filmin "terbiyevi" olup olmadığının bilirkişi tarafından incelenmesi kararını verir. Edebiyat Fakültesi Pedagoji Profesörü Sabri Esad Siyavuşgil ile Lise Felsefe öğret-

45 Mevcut kanunlara göre sinemaların denetlenmesi sağlık, meslek ve güvenlik açılarından yapılmaktadır. Belediyeler sinemaları sağlık, temizlik ve işyeri ehliyetinin şartlarına uygun olup olmadıklarını göre denetlerken, polis ve sıkıyönetim komutanlığı kamu aleyhine yayın ve gösterim yapılıp yapılmadığına bakabilmektedir. Bkz Öçal, 1979: 24.

meni Hatemi Senih Sarb[46] ehlivukuf [bilirkişi] olarak atanır. Melek sinemasında yapılan özel bir seansla film bilirkişiye yeniden izlettirilir. Senih Sarb, "pek fazla öpüşme sahneleri" bulunması nedeniyle filmi terbiyevi bulmazken, Siyavuşgil bu tür sahnelerin büluğa ermemiş çocuklar üzerinde kötü bir etki yapmayacağını ileri sürecektir. Ona göre bu tür Amerikan filmlerinde çocuğu "ışık, musiki, dans gibi bedii [estetik] taraflar sürükler; bilakis böyle filmlerin çocuğu hayata hazırlama bakımından faydaları bile vardır" (*Tan*, 26.4.1945). Mahkeme, iki ayrı bilirkişinin farklı görüşleri olması nedeniyle üçüncü bir bilirkişiye gerek görecektir. Hukuk ve İktisat Fakültesinden Prof. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu üçüncü bilirkişi olarak filmi özel bir seansla izler, onun verdiği karar Senih Sarb ile aynıdır. Mahkemenin basında ilgiyle karşılandığı söylenebilir. Çocuk terbiyesi ve sinema ilişkisi bir yana, mevcut yasalar çerçevesinde nasıl bir ceza verileceği de belirsizdir. Sinema müdürü ve Velilerin suçu/sorumsuzluğu hangi gerekçeyle değerlendirilecektir. Esat Adil Müstecaplıoğlu'nun Adiloğlu imzasıyla yayımlanan "Önce Eşek sonra Semer" yazısı bu çelişkili durumu eleştirmektedir:

> "Bütün sinema kapılarında yıllardan beri herkesin okuya okuya kanıksadığı şöyle bir ilan asılıdır: 'Gündüzleri 6 yaşından geceleri 12 yaşından küçük çocuklar sinemaya kabul edilemez'. Yine yıllardan beri bu ilanın asılı olduğu kapıdan gündüz ve gece milyonlarca çocuk girip çıkmış, bu yasağın hükmü milyonlarca defa ihlal edilmiştir (...) Bu yasak, tamamıyla çocuk sağlığını korumak endişesinden doğmuştur (...) Fakat çocuk terbiyesini koruma işi ne olacak? Filmleri sansür eden bir heyet vardır. Bu heyetin mevzuuna göre her film için ayrıca şu kararı vermesi lazımdır. Bu filmi çocuklar seyredebilirler. Yahut bu filmi çocuklar seyredemezler. Her film için de kız ve erkek çocuk yaşları ayrıca tasrih edilmelidir [belirtil-

46 Mahkemedeki diğer iki bilirkişiye göre daha az tanınan Hatemi Senih Sarb (1898-1960), Liseler için Mantık, Felsefe, Psikoloji ve Sosyoloji kitapları yazan bir öğretmendir. Ölümünden sonra da uzun yıllar kitapları Milli Eğitim tarafından kullanılmıştır.

melidir] (...) ehlivukufu teşkil eden profesörler beyhude yorulmaktadırlar. Bugünkü yasağın pedagojik hiçbir gayesi yoktur. O, sadece çocuk sıhhatini korumayı düşünmüştür"[47] (*Tan*, 27.4.1945).

Üç ayrı bilirkişinin iki ayrı görüş belirtmesinden sonra sinema müdürünün avukatı Orhan Arsal, Senih ve Fındıkoğlu'nu eleştiren bir savunma yapar: "Dünya yüzünde bir tek psikolog gösteremezsiniz ki 6 ile 12 yaş arasındaki çocuklarda cinsi münasebet insiyaklarının herhangi bir şekil ve vasıta ile tezahür edebile[ce]ği iddiasında bulunsun. Çocuğun fizyolojik teşekkülü tamamlanmadan bu mümkün olmaz." Avukat, Siyavuşgil'in raporunun esas alınmasını isteyerek müvekkilinin durumundan da bahseder:

> "Biz bu hadiseyi felsefe ve fikir bakımından inceliyoruz. Fakat yanımda lâl ve ebkem [dilsiz, söz söylemeye muktedir olmayan] dinleyen, yükseldiğimiz felsefi temaşadan başı dönen biri var, müvekkilim. Belediye gündüzleri 6 ile 12 yaş arasındaki çocuklar sinemaya kabul eder, ben onu bilirim diyor. Müvekkilimin beraatını isterim" (*Tan*, 23.5.1945).

Savcılık ise sinema müdürü ve velilerin cezasının Umumi Hıfzıssıhha Kanunu hükümlerine göre verilmesini ister. Aslında dava için verilen karar tam anlamıyla bir ara çözüm olacaktır. Bir yanda film denetiminde çocuklar için ayrı bir değerlendirme yapılmaması nedeniyle sinema müdürü ve velilerin gayri kanuni davranmamış olmaları diğer yanda sinemanın çocuk ve halk terbiyesini tahrif ettiğini düşünen bir kamuoyunun varlığı söz konudur. Mahkemenin kararı bu ara çözüme uygun olur, mevcut kanunlara göre suç olmayan suç için ceza verilir ama bu ceza ertelenir:

> "Mahkeme hadiseyi umumi hıfzıssıhha kanunu hükümlerine aykırı görmüş ve sinema müdürünü 5 gün hapse, 10 lira para

47 Birkaç *yıl* sonra Şevket Rado sadece çocuk filmleri gösteren bir çocuk sineması kurulmasını önerir. Çocuk terbiyesi ile ilgili tüm tartışmaların bu sinema ile önemli ölçüde azalacağını düşünmektedir (*Akşam*, 17.3.1948).

cezasına, çocuk velilerini de 3'er gün hapisle 5'er lira para cezasına mahkûm ederek, cezalarını tecil etmiştir" (*Tan*, 5.6.1945; *Ulus*, 5.6.1945).

"Sinema Çocuklar İçin Zararlı Değildir"

Kırklı yıllarda –öncesinde ve sonrasında– sinemanın çocuklara zararlı olmadığına ilişkin istisnai görüşü olan neredeyse tek isim bu davada bilirkişilik yapan Sabri Esat Siyavuşgil'dir. Siyavuşgil, bu görüşlerini mahkemeler dışında da aralıklarla gazetelerde yazmış, genel eğilimden farklı düşündüğünü özellikle belirtmiştir. Bu konuda tespit edebildiğimiz ilk yazısı 1944 tarihlidir, ayrıca broşür olarak basılmıştır. Aşk ve his romanlarının haktan gördüğü ilgi üzerine yapılan eleştirilere yönelik yazısında bu tür romanların insanlara gündelik yaşam karşısında bir rahatlama sağladığını iddia eder. "Aşkı uğrunda dünyaya aldırış etmeyen, türlü mihnetlere [sıkıntı] göğüs geren ve sonunda ya sevgilisine kavuşan yahut bu yolda can vererek evliya mertebesine eren kahramanı" düşünerek insanların huzursuz ruhlarının sükûna erdirmektedir. Aynı yazıda çocukların ilgi gösterdiği hikâyelere de değinerek, olumlayıcı bir yaklaşımda bulunur:

> "(...) Şüphesiz çocuklar, kahramanın ejderhalarla boğuşmasını, velhasıl hikâyenin tabiatüstü, masal unsurlarını severler. Bu harikuladelikler, onlardaki coşkun muhayyilenin en tabii gıdasıdır. Hayalinde kendini roman kahramanının yerine koyan çocuk, bir an olsun, kendi aciz hayatını unutur. Bugün bazı psikologların gösterdiği gibi, çocuğun şuur altında kuvvetle yaşayan gerilik duygusu, hikâyenin bu harikulade imkânlar âleminde zararsız bir tatmin sahası bulur" (*Ulus*, 1.8.1944).

Siyavuşgil, eğlenceli ile faydalıyı sentezleyerek eğitim yapılmasından yana olduğu için yorumlarında bu düsturu sürdürmektedir (1941: 10; 1946: 34). Bir başka yazısı beş yıl kadar sonra doğrudan sinema ile ilgili olarak yazılmıştır. Yazıya "si-

nemanın çocuklar üzerinde zararlı tesirleri olduğunu iddia edenler gittikçe çoğalıyor" diye başlar:

> "Çete kurup ev soyan, yüzlerine maske geçirip ellerinde tabanca ile soygunculuk eden, para koparmak için ötekine berikine tehdit mektupları gönderen birkaç çocuğun gazetelere akseden maceraları, bazılarımızda bu kanaati kuvvetlendirdi. Çarşı Pazar hırsızlığı, yankesicilik, ufak tefek kaçakçılık veya kaptı kaçtı vakaları gibi öteden beri çocukların işlemekte olduğunu bildiğimiz suçlara son zamanlarda bu yeni tip hadiselerin katılması dikkati hayli çekmiş olacak ki, bazı muharrirlerimiz, hemen kaleme sarılarak, bütün kabahati sinemaya yüklediler."

Siyavuşgil, yaklaşımları abartılı bulduğunu belirterek gerekçelerini sıralar. Öncelikle haydutluk filmlerinin etkilenildiğinden şüphelenebilecek adam öldürme, soygunculuk, tehdit vb gibi suç olayları az olmasına rağmen gazeteler tarafından abartılmakta, haberler heyecanlı bir dille tüm ayrıntısıyla aktarıldığı için hemen herkesin dikkatini çekerek gereksiz bir telaşa neden olmaktadır. İkincisi, sinema salonlarının sayısı nüfusa oranlandığında çok azdır. Macera filmlerinin yaratabileceği etki bu azlık nedeniyle doğal olarak sınırlıdır. Ayrıca İstanbul Kriminoloji Enstitüsünün mahkûm çocuklar arasında yaptığı ankete göre suçlar yüzde 76 nispetinde köylerde, sineması olmayan yerlerde, büyük şehirlerin dışında işlenmektedir. Ona göre köylerde suç işleyen çocukların haydutluk filmlerinin tesiri altında kaldıklarını iddia etmek sadece abestir.

Siyavuşgil, toplumda [basında] kökleşmiş bir kanaat olduğunu söyler, sorgulanmadan kabul gören bu kanaate göre çocuk, taklitten hoşlanan bir mahlûktur. Beyaz perdede gördüğü haydutluk maceraları, kendisinde suç işlemeğe karşı bir eğilim yaratır (meyil uyandırır) "ve bu meyil, nihayet bir gün, münasip bir fırsat zuhurunda patlak verir". Siyavuşgil, işledikleri suçlarda sinemanın etkisi olduğu zannedilen çocukların, taklit çağını çoktan geçmiş, büluğa [mürahıklığa] girmiş, hatta ilk gençlik devresine ayak basmış delikanlılar olduğunu belirtir. Bu çağda olanların en önemli psikolojik özelliği, bir karakter

buhranı geçirmeleridir. Siyavuşgil, bu dönemde çocukluktan kalma taklit eğilimi kuvvetini kaybedildiğini söyleyerek ekler:

> "Kaldı ki haydutluk filmlerinde, daima, hakkı ve adaleti temsil eden taraf, sonunda galip gelir; kötülük edenler ise mutlaka cezalarını görürler. Bu çeşit filmleri seyreden bütün normal çocuk ve delikanlılar (...) bir an bile sendelemeden vazifesini muvaffakiyetle başaran polis hafiyesinin tarafından olurlar. Onun çektiği sıkıntılara üzülürler, ancak onun zaferini alkışlarlar. Bu çeşit filmlerin oynatıldığı bir sinema salonunda çocukların arasına katılan büyükler heyecandan tepinen yavruların sık sık kimi alkışladıklarını pekala görmüşlerdir."

Siyavuşgil, o dönem sürekli göz ardı edilen bir meseleye dikkat çekmiştir. Çocuklar, filmlerde kötülerle değil kötülere karşı savaşan kahramanla özdeşleşmektedir. Oysa o dönem filmleri çocuklar için zararlı sayan yazılarda filmler iyi-kötü, mutlu son gibi ayrımlar yapılmadan değerlendirilmektedir. Siyavuşgil kendini katmadan "filmlerin çocuklar ve delikanlılar tarafından seyredilmesini faydalı bulan psikologlar bile vardır" diyerek bu görüşü savunanların bilimsel gerekçelerini anlatır. Buna göre insan doğası vahşi bir kökenden gelmektedir. Çocuklar atalarından miras aldığı sert ve yırtıcı özü oyunlarla harcayıp rahatlar, "kendisini ilerde rahatsız edecek anti-sosyal ilca [içtepi, impulsion] ve meyillerden kurtulur". Siyavuşgil bu mantıkla "hoyratlık ve şiddet sahnelerini ihtiva eden filmleri" izleyen çocuklarda "düğümlenmek tehlikesini gösteren bu kaba ilca ve meyillerin bir temaşa heyecanı içinde zararsızca akıp gitmesine sebep olur" diyecektir:

> "Psikanalistlerin tabiriyle dışa mecra bulup ruhi bünyeyi zehirlenmekten kurtarır. Haydutluk filmlerinin moda olmadığı, hatta sinemanın dahi icat edilmediği devirlerde çocuklar, yine bazı *sathi düşünenleri* (abç) telaşa verecek oyunlarla bu kötü mirastan kurtulma yolunu buluyorlardı."

Bu alıntıda dikkat çekici olan şehirli çocukların sokakta ya da kendi aralarında oyun oynamadıkları, bu oyunların yerini sine-

manın doldurduğu iddiasıdır. Siyavuşgil'in muhtemelen yaşadığı çevreden hareketle düşündüğü, ayrıca bu filmlerin oyunları etkilediğini hesap etmediği anlaşılmaktadır. Siyavuşgil, sinemayı tanımlarken çocuğa hayal kurma imkânı tanıyan (gösteren) bir eğlence olduğunu söyler. Ona göre bu olumlu özellik nedeniyle ahlaki sapmaların olması oldukça güçtür. Çocuk rahatlayarak, benliğindeki vahşi eğilimleri boşaltarak sinemadan çıkar:

> "Beyazperde, insanı kendi iç âlemine kapanmaktan kurtarır; onu, kendi mahremiyetinin karanlık dehlizlerine dalmaktan alıkoyar. Sinemada çocuk veya büyük bütün varlığımızla bize gösterilen macerayı yaşarız, adeta kendi ruhumuzu beyaz perdeye aksettirip film kahramanlarının sergüzeştine atılırız. Büyükler, gördükleri her sahneye, hareketsiz bir davranışta iştirak ederler ve film devam ettiği müddetçe kendi kuruntularından sıyrılarak, beyazperdenin akışı içinde yaşarlar. (...) Çocuk da büyükten fazla olarak bütün ruhu ve vücudu ile beyaz perdedeki macerayı yaşar ve sonunda artık iştibak [örülmüş] haline gelmiş muhayyilesi anormal ve marazi [hastalıklı] bir faaliyete geçiremeyecek kadar boşalmış olarak sinema kapısından çıkar. Çocuk kendisine benzettiği film kahramanının gürültülü ve kavgalı sergüzeşti içinde kendi boğuşma meyillerini harcamış ve düğümsüz bir sükûna kavuşmuştur. İşte bunun içindir ki sinemada haydutluk filmlerinin bile, çocuğu uzak cetlerinin [atalarının] kötü mirasından kurtarmak gibi terbiyevi bir rolü olduğuna inanan psikologlar vardır" (*Yeni Sabah*, 12.5.1949).

Siyavuşgil, ilginç bir biçimde popüler kültüre ilişkin tartışmaların içinden konuşmaktadır. İyimserliği bir yana, yazı ve görüşleri döneme özgü çoğu dogmatik olan görüşlere karşıt olması nedeniyle anlamlıdır. Sürekli eleştirilen, mahkemelere düşen yayıncı, gösterimci ve yapımcı gibi işin ticari yönüyle uğraşan kesimler tarafından başvurulan bir kaynak olması yine döneme özgüdür. Çünkü popüler kültür ürünlerine farklı bir açıdan bakan (ya da bunu yazan) nerdeyse tek isimdir. Sinemanın kazanacağı yaygınlık ile bu durum ilerleyen yıllarda değişecektir.

Sinema'da Anti-Komünizm

Kırklı yılların ikinci yarısında filmlerin denetlenmesi ile ilgili tartışmalar önemli ölçüde biçim değiştirir. Daha önce çocuk ve halk eğitimine aykırı olduğu düşünülen filmlere odaklanan gazeteler (ve köşe yazarları) bu kez soğuk savaş ve antikomünist kampanyalardan etkilenir olmuşlardır. Filmlerin nasıl denetlendiği, nasıl denetlenmesi gerektiği yine tartışılmaktadır ama asıl mesele komünizm propagandasına nasıl karşı konulacağı olmuştur. Aynı dönemde iki ayrı film (*Çanlar Kimin Çalıyor* ile *Vatan ve Aşk*) basında epey tartışılmıştır.[48]

"Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamname", İkinci Dünya Savaşı'nın hemen başında yürürlüğe girer (19.7.1939). Temel amaç, halka gösterilecek olan yerli ve –özellikle– yabancı filmlerin gösterim öncesinde denetlenmesidir. Buna göre filmler, iki ayrı şehirde, Ankara ve İstanbul'da seçilecek bir salon veya sinemada bir komisyon tarafından izlenerek değerlendirilecektir. Ankara ve İstanbul'da iki ayrı kontrol komisyonu oluşturulmasının nedeni bürokrasiye ve sektöre kolaylık sağlayabilmektir. Bu nedenle denetlemelerdeki asıl ağırlık İstanbul Film Komisyonu'na düşmektedir. Film yapım ve ithalat şirketlerinin İstanbul'da yoğun olarak faaliyet göstermesinin bir sonucudur bu. Ankara Film Kontrol Komisyonu'nun daha çok aktüel ve dokümanter (belgesel) filmleri incelediği söylenebilir. Film komisyonun bir film hakkında karar veremediğinde veya verilen karara (resmî) ilgililer tarafından itiraz edildiğinde İçişleri Bakanlığı, filmi yeniden incelemek üzere Ankara'da bir komisyon daha oluşturmaktadır. Bu üst komisyona, Ankara İl Film Komisyonu'yla karıştırılmaması için Merkez Film Kontrol Komisyonu adı verilmiştir. Bu üst komisyonun ayrıcalığı kararlarının kesin sayılmasıdır. Bir

48 Bu filmler basında tartışılabildiği için bilinmektedir. Yoksa anti-komünist tepkiler nedeniyle (gösterim izni olmasına karşın) gösterimden kaldırılan filmler olmuştur. Örneğin İstanbul'da Sirkeci-Azeri sinemasında oynayan bir Sovyet filmi Üniversiteli gençlerin sinema müdüründen *rica etmesiyle* (abç) gösterimden kaldırılmıştır (*Ulus*, 7.1.1947). Ayrıca Bkz *Zincirli Hürriyet* 5.4.1947.



Vatan ve Aşk *filminin gazete ilanı (1949).*

başka deyişle verilen kararlara itiraz hakkı ve yargı yolu ilgili nizamnamenin 17. maddesi gereği kapatılmıştır.

Filmlerin kontrolünde kararlar; kabul, şartlı kabul ve red biçiminde uygulanmaktadır. Denetlenen filmlerin toplamı içerisinde bütünüyle reddedilen filmlerin oranı hem Ankara hem de İstanbul Film Kontrol Komisyonlarında yüzde 5'i geçmemektedir. Filmlerin ikinci kez kontrol edildiği Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda bu oran daha düşüktür. Örneğin komünizm propagandası içerdiği gerekçesiyle incelenen *Çanlar Kimin Çalıyor* ile *Vatan ve Aşk* filmlerinin gösterime girdiği 1948 ve 1949 yıllarında Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda 229 film denetlenmiş, bunlardan 20'si şartlı kabul edilirken sadece 9 filme gösterim izni verilmemiştir (Onaran, 1968: 174-

8). *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* gösterim izni verilmeyen dokuz filmden biridir. *Vatan ve Aşk* filmi ise daha farklı bir süreçten geçmiş, önce İstanbul daha sonra Ankara sinemalarında gösterilmiş, CHP Rize milletvekili Fahri Kurtuluş'un mecliste verdiği sözlü önergeyle başlayan tartışmalar sonucu gösterimden kaldırılmıştır. Film, denetleme mekanizmasının işleyişi hakkında verimli bir malzemeye sahiptir. İstanbul Film Kontrol Komisyonu tarafından incelenmiş ve film hakkında ortaya atılan iddialar düşünülürse "milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi veya içtimai ideoloji propagandası" yaptığına ilişkin herhangi bir karar verilmemiştir. Hatta film, kimi sahnelerin çıkartıldığı bir "şartlı kabul" sonucuyla bile değerlendirilmemiştir. Bu örnekten de anlaşıldığı kadarıyla kimi zaman Film Kontrol Komisyonlarının nihai kararlarına rağmen filmler gösterimden kaldırılabilmektedir. Ayrıca taşrada yerel idare amirleri, Vali veya Emniyet Müdürlükleri filmleri gösterimden kaldırabilme yetkisine sahiptirler.[49] Ayrıca filmleri kontrol eden komisyonların üyeleri bütünüyle idare mekanizmasından seçilmektedir. Valilik, Emniyet Genel Müdürlüğü, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı ve Genelkurmay'dan seçilen temsilcilerden (delege) oluşan bir komisyondur bu. Genel Kurmay Başkanlığı temsilcisi, kural olarak, yalnızca askerliği ilgilendiren filmlerin kontrolünde komisyona dâhil olsa da uygulama farklı gerçekleşmiştir. Genel Kurmay Başkanlığı temsilcisi, yabancı filmlerin denetlenmesi sırasında daimi bir üye haline gelmiştir. Neredeyse kendiliğinden oluşan bu durum, filmlerin incelenme mantığını da göstermektedir. Filmler, iç güvenliğin gereği olarak "adli vaka" biçiminde incelenmektedir. Sinemanın sanat olup olmaması komisyonun temel sorunu değildir.

Tartışmaları çerçevesinde ele aldığımız iki filmin temel özellikleri, dolaylı olarak Film Kontrol Komisyonu kararlarının

49 Sadece filmler değil tiyatro oyunları da yasaklanabilmektedir. *Radyo* dergisinde yayınlanan, çeşitli defalar sahnelenen "Cimri Radyo Alıyor" oyunu bir komiserin kararıyla Tarsus'ta yasaklanır. Komiser gerekçe olarak "bu eser tecedd üd [yenilik] fikirleri baltalayıcıdır. Ancak İstanbul muhitinde oynayabilir. *Tarsus gibi geri bir muhitte ters anlaşılır*" demiş, Polis-Vazife ve Salahiyet Kanuna istinaden eseri temsil ettirmemiştir (*Son Posta*, 28.4.1948).

eleştirilmesini sağlamış olmalarıdır.[50] Her iki filmin gösterilmemesinin nedeni anti-komünist endişelerdir. Komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle gösterim izni alamamış veya sonradan yasaklanmışlardır. Filmlerin ortak özellikleri ise her ikisinin de edebiyat uyarlaması olması ve konularını İspanya İç Savaşından almalarıdır. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, Hemingway'in; *Vatan ve Aşk*, Graham Greeen'in romanlarından sinemaya aktarılmışlardır. Bu özellikler, filmlerle ilgili tartışmalarda doğal olarak yer alacak, konuşulacaktır.

Çanlar Kimin İçin Çalıyor, 1947 yılında önce roman olarak yayımlanır. Vahdet Gültekin'in Türkçeleştirdiği kitap, Türkiye Yayınevi tarafından piyasaya sürülmüştür. Yayınevinin tercihi, romanın filme aktarılması ve yakın bir gelecekte Türkiye'de gösterilme olasılığı ile doğrudan ilgilidir. Kitabın gazete ilanlarında bu durum satışı artırıcı bir etken olarak görüldüğünden kullanılmaktadır. *Ulus* gazetesinde yapılan kitap tanıtımında "Pek yakında Ankara Sinemasında gösterilecek olan filminde Maria rolünü Ingrid Bergman, Robert Jordan rolünü ise Gary Cooper oynamışlardır" denmektedir (*Ulus*, 6.4.1947). Film Türkiye'ye gelmeden magazin haberleri de yayınlanmıştır (*Vakit*, 31.8.1946). Filmin ithalatçısı Lale Film, muhtemelen aynı yılın son çeyreğinde İstanbul Film Kontrol Komisyonu'na gösterim izni almak alabilmek için başvurur. Komisyon, filmi mahzurlu bulmakla beraber nihai/son kararı Merkez Film Kontrol Komisyonu'na, Ankara'ya bırakır. Mart ayının sonunda tekrar incelenen filme gösterim izni verilmez, *Ulus*'ta çıkan habere göre film "aşırı sol fikirleri gayet ustaca telkin ettiğinden Türkiye'de gösterilmesi mene-

50 Film Kontrol Komisyonu'nun çalışma pratiklerine ilişkin elimizde bir veri yok. Maarif Müfettişliği sırasında komisyon üyeliği yapan İbrahim Alâettin Gövsa, bir yazısında film şirketlerinin baskısı nedeniyle istifa ettiğine değinir: "memlekette film getirmek ticaretile uğraşanlar, bu kontrolün üstünkörü geçmesi için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Her biri normal olarak iki saatte görülüp anlaşılabilecek uzunluktaki filmlerden üçünün, dördünün bir saat içinde çevrilip heyete derhal imzalatılmak istendiğine çok defa şahit oldum. Hatta bunun asla caiz olmayacağı kanaatile etraflı bir rapor yazarak kontrol işinden, hayli eğlenceli olmasına rağmen çekilmiştim" (1946: 17).



Romanın 1946 yılında çıkan gazete ilanı.

dilmiştir" (*Ulus*, 27.3.1948). Filmle ilgili tartışmalar bu karar sonrası gerçekleşir.

Ulus gazetesi yazarlarından Feridun Osman Menteşoğlu, kararın birçok âli veya vâhi [boş] heyete ders verecek kadar önemli olduğunu vurgulayarak, övgüler sıralar:

> "Heyet. komünizmin gayeleri için satın al[dığı] bir sanat vasıtasıyla halka dinletmek istediği bir sinsi çana –tam halk tabiriyle– ot tıkamıştır. Heyet (...) Türk şuurunun ne olabileceği hakkında şerefli bir ibret tablosu çizmiştir. Böyle bir hükümle öğünebiliriz. Ne mutlu anlayabilene!"

Menteşoğlu, o kadar heyecanlı bir yazı yazar ki ona göre "filmi görmeğe ve üzerinde düşünmeye" bile gerek yoktur:

"Çanlar Kimin İçin Çalıyor? Eskiden Hıristiyan müminler içindi. Fakat şimdi? Proletarya adına irtikâp edilmekte olan [suç işlenen] korkunç bir vahşet diktatörlüğü için. Çanlar Kimin İçin Çalıyor? Allahım, yalnız bu isim başlı başına bir propagandadır, filmi görmeğe ne hacet var?"

Bu iddialı hükmünün gerekçeleri de vardır: Film, İngiltere ve Amerika'da yasaklanmış, üreticileri hakkında soruşturma açılmıştır. Aynı gerekçelerle filmi ithal edenleri de eleştirir:

"Acaba bu sayın zat veya zevat, Amerika'da siyasi bir skandal çıkarmış, İngiltere'de yasak edilmiş bir filmin Türkiye'de gösterilmemesi lazım geldiğini kendi aklıselimleriyle takdir edememişler mi? Türkiye'de bu filmin işi ne?" (*Ulus*, 28.3.1948).

Aynı gün çıkan bir haberde ise ithalatçı firmanın filmde böyle bir telkinin olmadığı iddiasıyla karara itiraz edeceği yazmaktadır. Aynı haberde Şirketin 200 bin liralık maddi zarara girdiği belirtilmektedir. Üç gün sonra Menteşoğlu yeni bir yazı yazar, filmin romanının çok daha önce yayınlandığını öğrenmiştir:

"Dün münevver bir arkadaş bana haber verdi ki, meğer bu meşhur eser, iki sene evvel feci bir Türkçeyle alelacele dilimize çevrilmiş, kötü bir kâğıda basılarak yayınlanmış. Hatta bilmem kaçıncı baskı bile yapılmış. Havadisten duyduğum teessürü hakkıyla izah etmek icabetse, şu ibareleri yazmak yerine hüngür hüngür ağlamam lazım gelirdi (...) Türk hissiyatının kendi yurdunda ve kendinin milli bir hükümeti devrinde komünistlerin bu derece oyuncağı olması zannedersem hazin bir mahkûmiyettir. Fakat Türk hissine, Türk vicdanına atılan bu tokat, eğer Türk infialini kükreterek harici propaganda karşısında artık biraz kendimize gelmemize [neden] olacak reaksiyonu yaratırsa minnettar olmalıyız."

Yazı, komünizme karşı nasıl savaşılması gerektiğine dair önerilerin yanı sıra "komünist fikirler yayan bir kitabın (...) beşinci baskısı yapılır da nasıl bir tek resmi makamın haberi olmaz" biçiminde serzenişle sonlanır:

> "Türkiye'de kitapları, neşrinden sonra olsun, okuyup mütalaasını bildiren bir mercii yok mudur? Yoksa bu kadar tehlikeli bir devirde bu derece çözük bir basın kontrolü –daha doğrusu kontrolsüzlüğü– doğru mudur?" (*Ulus*, 31.3.1948).

Menteşoğlu'nun filmi (sonradan romanı) içeren eleştirisine cevap, ithalatçı firmadan gelir. *Ulus* gazetesine gönderilen açıklamaları Menteşoğlu kendi köşesinde cevaplarıyla birlikte kullanmayı tercih edecektir. Haliyle bu tutum cevap hakkını doğuracak, Lale Film ile Menteşoğlu arasında *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filmiyle ilgili (Hükümetin/Partinin resmi gazetesinde) bir tartışma başlayacaktır. Kararlarına yargı yolu kapalı olan bir komisyona karşı dolaylı –Menteşoğlu'nu kullanarak– bir savunma yapılmaktadır.

Açıklamalar, Menteşoğlu'nun iddiasının aksinedir. "[Film] Amerika ve İngiltere şöyle dursun, memleketimiz haricinde dünyanın hiçbir memleketinde menedilmiş değildir" karşı savıyla başlar. Filmin üreticileri hakkında soruşturma açıldığı da doğru değildir:

> "Filmde sol fikirleri telkin eden hiçbir şey yoktur (...) Bugün Amerika sol fikirleri yayanlar aleyhinde şiddetli mücadelelerde bulunurken bunu Amerika'nın bütün dünyaya yayacağını hiç kimse kabul etmez. Film baştanbaşa demokrasinin ve cumhuriyetin galebesi lehinde canlandırılmıştır" (*Ulus*, 10.4.1948).

Lale Film, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filminin "daha yüksek salahiyetli [yetkili] bir aza [üye] tarafından" tekrar kontrol edildiğinde gösterim izninin alınacağından emin olduğunu da belirtir. Yazının tamamı bu talep için yazılmış gibidir; filmin yalnızca Türkiye'de yasaklandığının vurgulanması, Kontrol Komisyonu'nda Dışişleri Bakanlığı temsilcisinin aleyhte oy kullanıldığının belirtilmesi ve Amerika'nın komünist bir filmi pazarlamayacağının hatırlatılması, filmin yeniden incelenmesini sağlayabilmek içindir.

Menteşoğlu'nun cevapları kişisel olduğu kadar film hakkındaki kararı savunmaya yöneliktir. Filmin İngiltere'de oynatıl-

madığını resmi bir makamdan öğrenmiştir; filmin oyuncu ve üreticileri hakkında Hollywood'ta açılan soruşturmalardan Lale Filmcilerin haberi olmamasını ilginç bulmaktadır.[51] Filmin masumiyeti için Amerikalı yapımcıların bilgisine başvurulması anlamsızdır:

> "(...) Bir adamın hem suçlu hem hâkim olamayacağını aklıselimleriyle bulamamışlar! Ankara Sansür Heyeti tarafından Türk milletinin menfi cereyanlardan korunması zaruretiyle verilen 'Bu Film Türkiye'de Gösterilemez' kararı karşısında Lâle Şirketinin dosyasındaki telgrafın ne kıymeti vardır? (...) bu muhterem şirket, Genelkurmay mümessilleri 'filmin gösterilmesinde milli müdafaa bakımından büyük mahzur vardır' dedikten sonra benim başkasına inanacağımı mı sanıyorlardı?" (*Ulus*, 10.4.1948).

İki hafta sonra Lale Filmin yeni açıklamaları Menteşoğlu'nun yeni cevabıyla birlikte yayımlanır. Lale Film, Menteşoğlu'nun kendisine aktarılan malumatı araştırmadan yazısına delil olarak almasını eleştirmektedir. Açıklamalarına göre film, ilk kez Londra'da ve daha sonra İngiltere'nin çeşitli şehirlerinde sorunsuz bir biçimde gösterilmiştir. İlkine göre daha ayrıntılı verilen açıklamaların önemli bir farklılığı daha vardır. Filmin bütün dünyada sol matbuatın tecavüz ve tenkidine uğradığı belirtilerek 1947 yılı Haziran-Temmuz tarihli çeşitli Fransız gazetelerinden örnekler verilmektedir, üstelik "bu film *solculukla alakası bulunmayan* İspanya ve Türkiye haricinde yalnızca solcu cereyanların hâkim olduğu memleketlerde gösterilmemiştir". Lale Film, filme asıl solcuların karşı çıktığını ve (kastedileni doğru anlamışsak) Doğu Bloku'nda "yasaklandığını" vurgulayarak, Türkiye'de verilen kararın yanlışlığına işaret etmektedir. Dolaylı bir dille de olsa, anti-komünizmden hare-

51 Joseph McCharty'nin anti-komünist kampanyası sonucu kurulan Amerikan-aleyhtarı Etkinlikler Komisyonu'nun Hollywood'da açtığı soruşturmalar kastediliyor. Türkiye'de bu komisyon ile ilgili haberler aralıklarla yayınlanmıştır. Bkz "Moskofluk Propagandası Yapan Tanınmış Sinema Artistleri" (1949), *Son Posta*, 28 Nisan.

ket edilmesine karşın film hakkında resmi ve gayrı resmi komünist makamlarla aynı karar verildi denmektedir. Şirketin açıklamalarında ilginç olan bir başka husus, solculukla ilgisi olmayan ülkeler olarak İspanya ve Türkiye'nin bir arada anılmasıdır. Filmin doğal olarak Franco İspanya'sında gösterilmesi yasaktır; İspanya'nın yakın ilişkiler kurduğu ülkelerde bu tür filmlerin gösterilmemesi için çabaları olduğu da bilinmektedir. En azından *Vatan ve Aşk* filmi için resmi başvurularda bulunduklarını Meclis'teki tartışmalar nedeniyle öğrenmiş bulunuyoruz. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* romanı ya da filmi için bir başvuruları olup olmadığı ise belirsiz. Menteşoğlu'na dönersek, Lale Film'in açıklamalarına karşı oldukça kısa, ayrıntılarla ilgilenmediğini gösteren, yazılanları önemsemeyen "öfkeli" sayılabilecek bir cevap verir:

> "Türkler hesabına gaye olan mevzu, makalecik, cevapçık, filmcik. beş on paracık yerine Türk milli müdafaasıdır (...) Yazar bey diye hitap etmek, bana gaflet isnat etmek hakkı belki bu şirketçiğin kasalarındaki kudretçikten doğuyordu! (...) soruyorum: Mahut film hakkında Sansür Heyetinin 'Türkiye milli müdafaası için muzırdır" kararından sonra acaba bu Baycıklar neyi ispat etmek istiyorlar?" (*Ulus*, 26.4.1948).

Bu sözler tartışmanın bittiğini göstermektedir aslında. Menteşoğlu, devletin yüksek menfaatlerini, otoritenin kararlarının tartışılmazlığını hatırlatırken, karşı taraf maddi çıkar peşinde koşmakla suçlanmaktadır. Ona göre Lale Film'in asıl derdi, filmin gösterilmemesi nedeniyle uğradığı zarardır; filmin gösterime girdiği takdirde yaratacağı tahribata ilişkin bir endişeleri olmamıştır. Menteşoğlu'nun anti-kapitalist bir tavrı yoktur ama yazılarından hatırlatırsak kendi deyişiyle "kazanç ve refahtan evvel vatan" gelmelidir (*Ulus*, 10.4.1948), daha önemlisi:

> "Memleketin (...) istilası kastına karşı milli şuuru yalnız mevzilerde nöbet bekleyen asker sınıfı uyanık tutmaz. Bunda mütefekkirden cahiline kadar bütün vatandaşlara düşen vazifeler

vardır. Bunlar arasında film getirten veya kordela çevirenlerin rolü mühimdir" (*Ulus*, 28.3.1948).

Alıntılar dönemin tipik entelektüel/denetleyici kuşak görüşünü yansıtmaktadır; ilki, cumhuriyetin kurucu kadrolarından alınan fedakârlık yapan, gündelik ve dünyevi hazları göz ardı ederek bir ideal uğruna yaşayan "devrimcinin" düsturudur. İkincisi, yoğun olarak Dünya Savaşı'nda hissedilen "Beşinci kol" endişesinin, komünizmle hemhal olmuş aktüel biçimidir. Ülkelerin "topla tüfekle" değil ideolojik olarak fethedildiği düşünülmekte, Almanya'nın kendinden çok daha güçlü ordu ve ülkelere karşı kazandığı zaferler buna bağlanmaktadır. Milli şuurlarını kaybetmiş ülkeler fethedilmeye mahkûmdur. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* gibi ünlü Hollywood yıldızlarının oynadığı bir film, ülkeyi fethetmeye çalışan ideolojiyi sempatik göstereceği için "baştan ayağa" tehlikelidir. Menteşoğlu'nun filmin yasaklanmasını takdirle karşılaması veya filmi ithal edenleri sorumsuzlukla suçlamasının nedeni budur.

Bir yıl kadar sonra gösterime giren *Vatan ve Aşk* filmi de benzer tartışmalar yaratacaktır. Hatta "teşbihte hata olmaz", Lale Film ile Menteşoğlu'nun "rolünü" *Cumhuriyet* gazetesi ile Fahri Kurtuluş'un aldığı, "sahne ve diyalogların" bir yıl sonra tekrarlandığı söylenebilir. *Vatan ve Aşk* filmi İstanbul'da gösterimde iken CHP Rize Milletvekili ve Bolu Bölgesi Parti Müfettişi Dr. Fahri Kurtuluş (d.1912) filmin komünizm propagandası içerdiğine dair beyanatlar verir. Kurtuluş, 1946-1950 yılları arasında hemen her türlü anti-komünist oluşum içerisinde aktif olarak yer alan (ve çoğunlukla bu etkinliklere öncülük eden) sansasyonel bir isimdir. Halkevlerinde, öğrenci derneklerinde veya Komünizmi Tel'in Mitinglerinde romantik ve heyecanlı konuşmalar yapmaktadır.[52] Oldukça saldırgan ve aksiyoner bir dili olan Kurtuluş, komünizm aleyh-

52 Bedii Akın'ın [Bedii Faik] Türkçesinin kötülüğü ile ilgili mizahi fıkraları (*Son Saat*, 19.8.1946) olsa da Kurtuluş aralıklarla gazetelere yazı yazmaktadır. Bu yazıları konuşma ve konferansları kadar iddialı ve kavgacıdır. Örneğin Sabiha Sertel'in "Tevfik Fikret, İdeolojisi ve Felsefesi" kitabı hakkında günlerce süren uzun bir eleştiri yazısı yazmıştır (*Tanin*, 12-18.2.1947).

tarlığını o denli "şiddetle" yapmaktadır ki, kimi zaman sorumluluğunu yerine getirmediğini düşündüğü resmi kurum ve makamlarla dahi çatışabilmektedir. Örneğin *Vatan ve Aşk*'ın komünizm propagandası yaptığını iddia ederken aynı zamanda Film Kontrol Komisyonu'nun iyi çalışmadığını da vurgulamaktadır. Ancak beyanatlarla yapılan *ihbara* karşı garip bir gelişme olur ve Kurtuluş'un iddiasını kontrol etmek isteyen *Cumhuriyet* gazetesi (muhabirleri) film şirketinin özel olarak düzenlediği seansta filmi izler. *Cumhuriyet*, Kurtuluş'la aynı fikirde değildir ve bunu ayrıntısıyla yazar. Onlara göre filmin komünizmle ilgisi yoktur. *Vatan ve Aşk*, İstanbul-Beyoğlu Lale ve Ar, Kadıköy-Süreyya sinemalarından sonra Ankara'da 31 Ocak – 6 Şubat tarihleri arasında Ankara Sinemasında gösterilir.

Sonraki gelişmelerden anlaşıldığı kadarıyla Ankara'daki gösterim sırasında film hakkında iki ayrı şikâyet olacaktır. Fahri Kurtuluş'un şikâyeti üzerine film, Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından tekrar incelenmeye alınır; aynı tarihlerde, İspanyol Elçiliği filmin gösterimden kaldırılması için İçişleri Bakanlığı'na başvurur. Filmi tekrar inceleyen Komisyon, 4 Şubat tarihli raporunda "*Vatan ve Aşk* filminin komünist propagandasıyla ilgisi olmadığını ve gösterilmesinde mahzur bulunmadığını" belirtir. İspanyol Elçisinin ricası ise Dışişleri Bakanlığı tarafından Emniyet Genel Müdürlüğüne bildirilmiş, Genel Müdürlük de film sahiplerini davet ederek "dost bir memleket hükümetini incitecek mahiyette olan bu filmin programdan çıkarılmasını telkin etmiştir" (*Vatan*, 16.2.1949). İçişleri Bakanı Emin Erişirgil'in ifadesiyle "film sahipleri filmi o günden itibaren göstermemişlerdir". O dönem filmlerin gösterimde kaldıkları süre düşünülürse, *Vatan ve Aşk* gösterimden erken kaldırılmış değildir. Bir haftalık gösterim süresini tamamlamıştır, bir başka deyişle Emniyet Genel Müdürlüğü'nün "rica ve telkini" bu sürenin sonuna denk gelmiş olmalıdır. Bu rica ve telkinin asıl olarak filmin tekrar gösterime girmesini engellediği açıktır. İş yapan-iyi hâsılat getiren filmler yaz aylarında yeniden gösterime girmektedir. *Vatan ve Aşk*, hakkındaki

"olumlu" komisyon raporlarına rağmen gösterimden kaldırılmış, Dışişleri Bakanlığı, Emniyet ve çeşitli milletvekillerinin dâhil olduğu bir tartışmanın kurbanı olmuştur.[53]

Filmle ilgili tartışmalar, bu gelişmelerle sonuçlanmış değildir. Aksine, yukarıdaki ayrıntılar sonraki gelişmeler nedeniyle açığa çıkmıştır. Fahri Kurtuluş, filmi yeniden inceleyerek verilen "komünist propagandası içermemektedir" kararına karşı Mecliste sözlü soru önergesi verir.[54] Böylelikle film gösterimden kaldırıldıktan on gün sonra yeniden gündeme taşınır. İçişleri Bakanı, filmlerin kontrolü hakkında serzeniş ve şikâyetlerle karşılaşınca "Bu iş şimdi bir tüzükle yapılmaktadır. Tetkik sonunda bu tüzüğün bugünkü şartlara uymadığı anlaşılırsa (...) değiştirme yoluna geçeriz ve tatmin edici bir hale getiririz" demek zorunda kalacaktır. Fahri Kurtuluş, Bakanın açıklamalarından sonra kürsüye gelerek birçok arkadaşından filmin zararlı ve tahripkâr olduğunu duyduğu için *Vatan ve Aşk*'ı izlediğini, aynı görüşleri Basın Yayın Umum Müdürlüğü'nün de taşıdığını ve bunu İçişleri Bakanlığına bildirdiğini belirtir. Basın Yayın Umum Müdürlüğünün tetkik için

---

53 Tartışmalara rağmen *Vatan ve Aşk* Mart ayında İstanbul'da küçük sinemalarda tekrar gösterime girmiş, 12 Nisan 1949 tarihli CHP Meclis Grubu toplantısında film yeniden konuşulmuştur. İçişleri Bakam'nın açıklamalarına göre film sahibiyle görüşülerek *Vatan ve Aşk* tamamıyla gösterimden kaldırılmıştır (*Ulus*, 13.4.1949). Oysa 22 Nisan 1949 tarihli Cumhuriyet'te çıkan ilana bakılırsa film İstanbul-Ar sinemasında gösterilmektedir. Film şirketinin kamuoyundaki Kurtuluş'a yönelik hoşnutsuzluğu (filme gösterilen merakı) kullanmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

54 Kurtuluş sadece *Vatan ve Aşk* filmini gündeme getirmemiş, MEB klasikleri arasında yayınlanan Lermantov'un *Vadim* adlı romanında komünizm propagandası yaptığını iddia etmiştir. Kurtuluş iddiasını çeşitli yazı (*Ulus*, 12.2.1949) ve konferanslarla sürdürmüştür (*Yeni Sabah*, 13.3.1949). Bu iddianın ardından basında Lermantov'un Türk düşmanı olduğu yazılmış, birçok köşe yazarı Fahri Kurtuluş'un film konusunda olmasa bile en azından bu konuda haklı olduğunu söylenmiştir. Bkz Safa, Peyami (1949), "Türk Düşmanlığı ve Klasikler", *Ulus*, 14 Şubat; Rado, Şevket (1949), "Dostumuzu da Düşmanımızı da Bilelim" Akşam, 19 Şubat. Kaflı, Kadircan (1949), "Mihail Lermantof", *Yeni Sabah*, 15 Mart. Lermantov'un 1945 yılında tercüme edilerek yayınlanan kitabının yıllar sonra hatırlatılması, anti-komünizmin yalnızca aktüel gelişmelere değil geçmişe yönelik olarak da eylem alanının genişlettiğini göstermektedir. Bu tartışmalara Kemal Karpat da değinmiş (1996: 301) *Vatan ve Aşk* filminden söz etmediği gibi yanlış bir tarih vermiştir (1948). Ayrıca Bkz Avcıoğlu, 1979: 566.



Kitabın film uyarlaması nedeniyle çıkan yeni reklamı. Dönemin ünlü ressamı Sururi'ye çizdirilmiş.

başvurduğunu İçişleri Bakanı konuşmasında belirtmemiştir. Sonradan Kurtuluş'un müdürlüğe gidip filme dair dosyayı gözden geçirdiği anlaşılır. Ankara Sinemasında filmi gören birinin şikâyeti dosyaya bir not olarak iliştirilmiş, Kurtuluş da bu pusulayı Umum Müdürlüğünün görüşü veya raporu sanarak açıklamıştır. Filmin komünizm propagandası içerdiğine ilişkin görüşleri ise Menteşoğlu'nun *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filmi için söyledikleriyle benzerdir. Kurtuluş, halkın hissiyatından faydalanmak için filmin adının özellikle *Vatan ve Aşk* konulduğunu, yazar Graham Greene'in, filmin yapımcıları olan Warner kardeşlerin ve filmde rol alan oyuncuların solcu olduklarını, bu yüzden Amerika'da sorguya çekildiklerini, böyle filmlerin Amerika'da bile yasaklandığını belirtir. Asıl sansasyon yaratan sözleri bu "delil" ve açıklamalarından sonra gelir. *Cumhuriyet* gazetesinin filmde propaganda unsuru

görmemesini üzüntüyle karşıladığını söyleyerek, kendisini anlayışsızlıkla itham eden gazetenin bilerek veya bilmeyerek ideolojik bir zaafa zebun [düşkün] bulunduğunu iddia eder (*Ulus*, 16.2.1949). Meclis kürsüsünde *Cumhuriyet*'te film hakkında yazılanları okuyan Kurtuluş eleştirisini gazetenin geçmişini de irdeleyerek sürdürür:

> "Cumhuriyet bu işte gafletin tâ içindedir. Cumhuriyetin sahipleri içinde, Abidin Daver müstesna, hepsinin komünizm taktiğine dair ders almağa ihtiyaçları vardır. Vaktile Alman taraftarlığı yapmış olan bu gazete şimdi de menfaatini başka sahalarda mı arıyor?" (*Yeni Sabah*, 16.2.1949).

Bu sözler ertesi gün *Cumhuriyet* gazetesinde "CHP Meclis Grubunda Çirkin Bir Tecavüz" başlığıyla manşet olur:

> "Bütün kabahatimiz onun 'komünist propagandası yapıyor' dediği film için bizim 'böyle bir şey yok' dememizdi. Hükümet, filmde komünist propagandası bulunmadığını bildirerek bu bedbaht adamın taşkınlığı karşısında bizim fikrimize iştirak etti" (*Cumhuriyet*, 16.2.1949).

Ertesi gün Mecliste yeniden söz alan Kurtuluş, *Cumhuriyet*'i suçlayan görüşlerini sürdürür:

> "Böyle mühim ve milli bir dava karşısında *Cumhuriyet* gazetesi gibi duygusuz kalamazdım (...) Beni şovenizm ile ithama kalkışıyorlar. Benim davam hakiki milliyetçiliktir. Benim ideolojim şovenizm değildir (...) Menfaatimi her şeyden üstün tutsaydım ben de başka sahalara sapardım. Benim ailemin içinde de ecnebi kadınla evli olanlar bulunurdu. Yayla apartmanı kurandan olurdum. 1926'da Türk milletinin biricik gözbebeği ordusuna maliyet fiyatından çok üstün, yirmi sekiz liraya dürbün satan bir adamın oğlu olurdum" (*Yeni Sabah*, 17.2.1949).

Cumhuriyet bu sözlere "Müfteri, Fikir Düşmanı Bir Softaya Cevap" (17 Şubat) ve "Kudurmuş Yobaza İkinci Cevabımız" (18 Şubat) başlıklarını taşıyan Nadir Nadi yazılarıyla iki gün

cevap verir.[55] Aynı dönem *Ulus* gazetesinde Yavuz Abadan imzalı bir başyazı çıkar. Hükümete ve dolayısıyla İnönü'ye yakınlığı olan Abadan, isim vermeden tarafları –daha çok Kurtuluş'u– sükûnete çağıran bir yazı yazmıştır. Aslına bakılırsa, dönemin ruhunu yansıtan tipik bir başka yazıdır; tartışmaların yarattığı hararetten uzak durmakla birlikte ifadelerde anti-komünizmin belirgin bir ağırlığı vardır. Komünizmin manevi tahrip silahlarından söz eden Abadan, tartışmaların bu ideolojinin gelişimini kolaylaştırdığını düşünmektedir:

> "[Y]ersiz ve sebepsiz vehimlerle gelişigüzel isnatlar, mücadele azmimizi kırmaktan başka bir şeye yaramaz. Onun için komünizme karşı mücadelede azimli olduğumuz kadar soğukkanlı ve gerçek düşmanı tayinde isabetli olmak her vatanseverе düşen milli bir borçtur. Nerede ve kim olduğunu hepimizin iyi bildiği düşmanı unutup sağ-sol diye birbirimize düşmenin sırası değildir."

Cumhuriyet, makaleyi birinci sayfasından alıntılayarak kullanır (*Cumhuriyet*, 20.2.1949). Polemik, *Vatan ve Aşk* filmiyle başlamışsa da başkalaşmış önemli ölçüde kişiselleşmiştir. Kurtuluş, gazeteyi mahkemeye verecek ve yaklaşık bir yıl sürecek iki ayrı dava süreci başlayacaktır. Dönemin Basın Kanunu gereği gazete sorumluları mahkûm olacak, tekzipler yayınlanacak (*Ulus*, 25.10.1949), kırk günlük hapis cezası ertelenecektir (*Yeni Sabah*, 4.1.1950; *Zafer*, 11.1.1950). Ancak bu tartışma ve

55 Bu tartışmalarda *Cumhuriyet* gazetesi Fahri Kurtuluş'a Fahri Tatavla demeyi tercih edecektir. Bu tür bir tanımlamayı daha önce *Markopaşa* gazetesi yapmıştır (Markopaşa, 5.11.1948; Cantek, 2001: 156). Tatavla, İstanbul'daki Rum nüfusunun yoğun olduğu tarihi semtlerden biridir. Güzin Dino, anılarında yirmili yılların sonunda Tatavla'da geçen çocukluğunda Türklerin Tatavla'yı basacakları dedikodusuyla babasının apartmanlarına büyük bir Türk bayrağı astığını anlatır (1991: 73). Tatavla, Rum olmak anlamındadır. Çok açık olmamakla birlikte Kurtuluş'un soyadı kanunu öncesinde bu lakapla anıldığı veya daha önce bu soyadını taşıdığı, Tıp Fakültesindeki arkadaşları arasında bu şekilde tanındığı iddia edilmektedir. Asıl amaç Türkçü ve anti-komünist Fahri Kurtuluş'un hayatındaki bir tezadı vurgulamaktır. Kurtuluş'un arkadaşları *Ulus*'a gönderdikleri mektupta Tatavla lakabının duymadıklarını belirtme gereği duyarlar (*Ulus*, 2.3.1949).

mahkeme sürecinin Fahri Kurtuluş'a da faydası olmayacaktır. Yarattığı tartışmalar siyasi kariyerinin sonunu hazırlayacak, bir sonraki dönem milletvekili adayı olarak gösterilmeyecektir.[56]

Bu uzun tartışmaların asıl katkısı, anti-komünizm hezeyanı içinde ilk kırılmalardan biri olmasıdır. Solun her türlü görüşüne karşı şiddetli bir muhalefet yürüten *Cumhuriyet*, bu olayda müfteri ve yobaz saydığı milliyetçilerden kendini ayrına gereği duymuştur. Aslında sadece Cumhuriyet değil benzer siyasi duruşa sahip birçok gazete ve gazeteci ortak hareket edecektir. Örneğin Bedii Faik, genç kuşağın etkin anti-komünistlerinden biri olmakla birlikte "kırmız kravat takmanın şüphe ile karşılandığı bir devirde yaşandığından" söz eder (*Cumhuriyet*, 20.2.1949). Bu ortak hareket ve şikâyetlerin en önemli nedeni, Kurtuluş'un saldırgan konuşmalarının yarattığı tazyiktir.[57] Gazete, tartışmalar sürerken biraz da inadına olacak *Vatan ve Aşk* romanının tercümesini tefrika olarak yayınlamaya başlar (*Cumhuriyet*, 24.2.1949). Doksan üç gün süren tefrikanın duyurularında yazar Greene, "koyu bir Hıristiyan, mutaassıp bir komünist ve faşist düşmanı" olarak tanıtılır (*Cumhuriyet*, 22.2.1949). Ne Kurtuluş'un ne de gazetenin yazarı tanımlama biçimlerinin "sakin" olmadığı açıktır. Polemik gereği (ya da haklı çıkmak için) yazarın siyasi duruşu abartılmaktadır.

---

56 Kurtuluş'un CHP'den ayrılmaya zorlanması Eminönü Halkevinde yapacağı konuşmaya izin verilmemesiyle açığa çıkacaktır. Kurtuluş, halkevinin merdivenlerinde kendisini dinlemeye gelenlere yapığı kısa açıklamada partiden istifa etmeyerek mücadelesini sürdüreceğini söyler (*Son Posta*, 9.3.1949). Milli Türk Talebe Birliği, milliyetçi kesimlerin tepkisi nedeniyle Kurtuluş'u Tıp Birliği'nin davet ettiğim, konferansın iptaliyle ilgilerinin olmadığım açıklamak zorunda kalır (*Son Posta*, 10.3.1949). Yaşananlar milliyetçiler (özellikle Eminönü Halkevinde toplanan Turancılar) ile CHP arasında bir gerilimin arttığını göstermektedir, konuyla ilgili haberler gazetelere de yansımıştır (*Vatan*, 5.1.1949). CHP aynı yıl içerisinde Türk Ocaklarının yeniden faaliyetine izin vererek denetimsiz bir milliyetçiliğe karşı siyasi bir hamle yapar (10.5.1949). Bkz *Ayın Tarihi*, Mayıs 1949: 85-6.

57 Kurtuluş bu kampanyaya karşı yalnız değildir. Milli Türk Talebe Birliği, Tıp Birliği, *Yeni Sabah* gazetesi Kurtuluş'a açık destek vermektedir. *Ulus* gazetesinde Kurtuluş'a gelen destekler haber yapılmaktadır. Buna göre sınıf arkadaşlarından (*Ulus*, 2.3.1949), gençlerden (*Ulus*, 1.3.1949) çeşitli illerden (*Ulus*, 10.3.1949; 21. 3. 1949) gelen destek telgrafları, ortak imzalı mektuplar vardır.

Özetlersek, filmlerle ilgili tartışmalar, öncelikle sansür mekanizmasının kendisine ve işleyişine dikkat çekmiştir. İyimser bir yorumla anti-komünist bir tepkiselliğin belli ölçülerde yumuşamasını sağlamıştır denilebilir. Aktüel etkileri de gösterilebilir: CHP'nin anti-demokratik uygulamaları nedeniyle liberalleşmeye zorlandığı bir seçim sürecinde parti aleyhine kullanılabilecek bir malzeme olmuştur. Hollywood filmlerinin bile anti-komünizm adına kullanılmasında Amerika'daki Mc Chartyciliğin etkileri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bir başka deyişle bir Amerikan "modası" olarak ülke siyasetine sirayet etmiştir. Şu da hatırlanmalı: İki filmin de özünde anti-faşist bir mücadele olan İspanyol İç Savaşını arka plan almaları, dolaylı politik göndermeler içermeleri dikkat çekmelerinin nedeni olmuştur. Tartışmaların hararetini yükselten bir başka etken roman, öykü, radyo oyun ya da filmlerin etkilerinin önemsenmesinden kaynaklanmaktadır. Kitle toplumu kuramlarından beslenen aktüel görüşlere göre iletişim araçlarının ve popüler kültür ürünlerinin iletileri, uyarıcıdırlar ve bireylerin/izleyicilerin dünyalarını güçlü biçimde etkilemektedir. İzleyiciler iletilere benzer tepkiler verdikleri gibi, uzun vadede tutum ve davranışlarında da benzer değişimler yaşanmaktadır.[58] Bu ön

58 Kitle toplumu kuramına göre, bireyler, kitle iletişim araçlarının katkılarıyla oluşan bir toplumun parçasıdırlar. Kitle iletişim araçlarına *bağımlıdırlar*; *tembel*, *edilgen izleyiciler* olarak *sözcük mermilerine* (word bullets) maruz kalmaktadırlar. İletişim araçları tarafından gönderilen iletiler, kitle toplumu tarafından aşağı yukarı aynı şekilde algılanmaktadır. İletiler, uyarıcılardır ve bireylerin dünyalarını güçlü biçimde etkilemektedir. Daha da önemlisi iletilere benzer tepkiler veren bireylerin tutum ve davranışlarındaki olası değişmeler de benzerdir. Gazeteler ve radyo propaganda aracı olarak kullanılmış, Naziler bu araçları kullanarak yükselişe geçmiştir. Tüm uluslara yayılma tehdidi oluşturmuşlardır. Modern toplumun getirileri yaşanmaktadır: Geleneklerin yokolduğu, insanları birarada tutan dayanışmacı ilişkilerin ortadan kalktığı düşünülmekte ve çeşitli ölçülerde de yaşanmaktadır (Jowett ve Donnell, 1992: 185-195). Medyanın güçlü etkilerine yönelik anlayışların değişimi, Lazarsfeld ve arkadaşlarının çalışmalarıyla gerçekleşecektir. Buna göre, kitle iletişim araçları sanıldığı kadar etkili değildir. Kullanım ve doyumlar çalışmalarının temelini oluşturan bu anlayışta, edilgin izleyiciden etkin izleyiciye geçilmekte, insanların aynı iletilere tabi olsalar da farklılıkları sebebiyle algılamalarının da farklı olabileceği görüşü yaygınlaşmaktadır. Ancak bu görüşlerin o dönem Türkiye'de bilinmesi mümkün değildir, ayrıca savaşın etkileri hâlâ çok güçlüdür.

kabul, her türlü iletinin denetlenmesini hem zorunlu hem de tartışmalı kılmaktadır. İrdelediğimiz iki ayrı filmin abartılarak tartışılması büyük oranda bu ön kabulden çıkmaktadır.

Türk Sinemasının Sorunları

Kırklı yılların (sadece kırklı yıllar değil, televizyon popülerleşene kadar zamanın) en büyük eğlencesi sinema olmuştur. Yaygınlaşma biçimi göz önüne alındığında sürekli büyüyen bir endüstri koludur sinema. Cumhuriyet döneminde her geçen on yıl bir öncekine göre, film üretimin arttığı, sinema salonlarının çoğaldığı, devletin alandan elde ettiği vergi gelirinin yükseldiği görülmektedir. Halkın sinemaya gösterdiği ilgi hem *denetleyici kuşağın*/entelektüellerin, alanın kontrol edilemez popülerleşmesinden duydukları endişeyi, hem de film üreticilerinin devletten çalışma koşullarının iyileştirilmesine yönelik taleplerini arttırmaktadır. Türk sinemasının içinde bulunduğu şartları değiştirmek ve onu farklı ülke sinemalarıyla rekabet edebilir hale getirmek, dönemin konuşulan konularındadır. Türk sinemasının sorunları, mevcut nitelikleri ve gelecekle ilgili beklentileri basında farklı biçimlerde yer almaktadır. Kırklı yıllarda Türk sinemasını kurtarmak, entelektüel, ekonomik ve kültürel ilgiye dönüşmüştür.

Savaşın sonunda "mevzu fikdanı [eksikliği], teknik noksanı, rejisör yokluğu, sakal bolluğu" biçiminde alaycı bir tonla eleştirilen (*Tan*, 29.4.1945) veya sadece pedagojik olarak araçsallaştırılması istenilen Türk sineması, ülkenin liberal ekonomiye yönelik olarak geçirdiği evrimle birlikte farklı değerlendirilmeye başlamıştır. Her şeyden önce, devletin kendilerine karşı gösterdiği ilgisizlikten (ki buna "himayesizlik" denmektedir) yıllarca şikâyet eden film yapımcıları ekonomik teşvikle ilgili öneriler getirmeye, birlikte hareket etmeye başlamışlardır (*Ulus*, 3.2.1947). Bu önerilerin basında yaygın olarak kullanımı, yerli film üretiminin desteklenmesine ilişkin geniş bir mutabakat olduğuna işaret etmektedir. Türk sinemasını kurtarmak modaya dönüşen bir ilgi olduğu kadar, entelektüel bir sorumluluk biçi-

minde görülür olmuştur. Bu kanının yaygınlaşmasındaki en büyük pay, geçmişle kıyaslandığında, haklarını savunan, arzulu ve talepkâr hareket eden film yapımcılarınındır.

Dernekleşmek, basın toplantıları düzenlemek, Ankara'da bürokratlarla görüşmeler yapmak, özel röportajlar vermek, kimi film eleştirmenleriyle/yazarlarla tartışmaya girmek, bu dönemin film yapımcılarının aktif olarak yer aldıkları yeni eylemlerdir. Sorunlarını görünür kılmak konusunda oldukça başarılı oldukları rahatlıkla söylenebilir. Çünkü görüş ve taleplerini basında tartışılır hale getirmişlerdir. O dönemin fıkralarına dahi konu olmaları bu yaygınlaşmanın bir başka sonucu olsa gerektir: "Ramazan topunun neden atılmadığını soran kaymakama, 'bunun en az yirmi nedeni var' diye sıralamaya başlamış: 'ilki parasızlık' dediği anda kaymakam, 'gerisini anlatmana gerek yok' diye sözünü kesmiş". Türk sinemasının sorunları sıralanırken bu fıkradan mutlaka bahsedilmekte, mizahi bir dille yapımcılar sadece "para istemekle" eleştirilmektedirler (*Ulus*, 6.4.1947).

Yapımcılar ise ısrarla sınırlı sermayeyle film çevirmek zorunda kaldıklarını söyleyerek, vergilerin ağırlığından ve devletin kendilerine karşı ilgisiz kalmasından bahsetmektedirler. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına konuşan İhsan İpekçi, Türk sinemasının kötü filmler üretmesinin üç önemli nedeni olduğunu belirtir örneğin: "1- Sermayesizlik, 2- Himayesizlik, 3- Vergiler" (*Akşam*, 19.3.1947). Basında onlara hak veren yazılar çıkar, Muvaffak İhsan Garan, bir filme harcanan ortalama 40-50 bin liranın ancak 4 yılda toplanabildiğini yazar (*Vatan*, 18.12.1946). Tunç Yalman, gazetelerde yazılan ve yıllardır sinemacıların söyledikleri şikâyetleri özetleyerek sıralar: "Teknik bilgi ve malzeme eksikliği, parasızlık ve resmi makamların bu mevzua karşı gösterdiği alakasızlık" (*Vatan*, 5.7.1947). Basında yazılanlar çerçevesinde düşünüldüğünde film yapımcılarının takas şartı ve sinemalara yerli film gösterme mecburiyeti getirilmesini istedikleri anlaşılmaktadır. Bütün beklenti asıl olarak, üretim maliyetlerini azaltabilmektir. Öncelik ise vergi indirimine ayrılmıştır. Yapımcılara göre bir



İpek Film Stüdyosundan bir fotoğraf. Cahide Sonku, yönetmen Kani Kıpçak ve diğer çalışanlar Life dergisine poz vermişler (1947).

yerli filmin maliyetinin en az dörtte birini vergiler teşkil etmektedir (*Tanin*, 16.2.1947). Film çevirmek için getirilen boş filme, dolusundan farklı olmayan gümrük resmi ödenmekte, Amerika'da 4-5 kuruş olan negatifin metresine 80 kuruş alınması yapım maliyetini sınırlamaktadır (*Tasvir*, 5.5.1945; *Cumhuriyet*, 21.2.1949). Yerli filmlere rüçhan hakkı [yasal öncelik hakkı] tanıyarak, bunların kazanç vergilerinin indirilmesi istenmektedir. Devletin gösterilen filme yerli veya yabancı ayrımı yapmamasından yakınılırken, aynı vergi ve rüsum oranlarının ödenmesinin yanlışlığı anlatılmaktadır (*Tanin*, 16.2.1947). Bir yönetmen, *Yayla Kartalı* oyunundan, tiyatroda sahnelendiğinde yüzde 20, sinemaya aktarıldığında yüzde 75 vergi alınmasına anlam veremediğini söyler:

> "Buradaki farkın sebebi neden ileri geliyor bir muammadır? Çünkü ikisi de aynı şeydir ve tiyatrodan daha çok kazanç sağlamıştır" (*Son Saat*, 26.6.1947).

İhsan İpekçi, dönemin Mısır filmlerine değinerek, mevcut durumda devletin yerli filmleri desteklemesinin vergi kazancını arttıracağına işaret eder (*Akşam*, 19.3.1947).

Yapımcıların isteklerinden biri de yurtdışından film alımında takas yoluna gidilmesi, para yerine yerli film verilmesidir. Buradaki amaç, Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek değildir, asıl rakip olarak gözüken, Mısır filmlerinin yaygınlaşmasını engellemektir. Bir yönetmen bunu açıkça da söyler: "Yerli filmlerimizin inkişafı [ilerlemesi] için istediğimiz birinci şart Arap filmlerinin memleketimize takas mukabili girmesidir" (*Son Saat*, 26.6.1947). Rıfkı Konay bir hesap da yapar:

> "Her sene 30-40 Mısır filmi gelmektedir. Bunların her biri 15 veya 20 bin liraya satın alınmaktadır. Bunları Türkçeleştirmek için harcanan en aşağı 10 bin lirayı da eklersek, bir Mısır filmi bize 25-30 liraya mal oluyor demektir. Satın alındıkları fiyat üzerinden hesap edecek olursak, senede 600.000 liralık dövizin harice gittiği anlaşılır" (*Vakit*, 30.5.1946).

Mısır'daki gelişmiş sinema sektörünün karşısında yerli filmlerin düşük kalitesi ticarete dayalı bir takas için elverişli görünmemektedir. Takas ısrarı, Mısır filmlerinin ülkeye girişini sınırlamaktan başka bir amaç taşımamaktadır. Mısır filmleri, Türkçe sözlü Arap müziğiyle dublaj yapılmakta, ilanlarında Münir Nurettin ve Safiye Ayla gibi, dönemin ünlü şarkıcıları kullanılmaktadır. Türkçeleştirilmiş içerikleriyle uzun yıllar halkın yerli film ihtiyacını karşıladıklarından, film yapımcıları Mısır filmleriyle rekabet ederken, devletten avantajlar elde etmek istemektedirler.

Takas kadar önemle üzerinde durulan bir başka talep, sinemalara yerli film gösterme mecburiyetinin getirilmesidir. Yerli filmlerin ne kadar gösterimde kalacağı veya kaç film gösterileceği tartışılmıştır. Her sinemanın bir sene boyunca en az iki ay yerli film göstermeye mecbur tutulması önerilmişse de (*Tanin*, 30.10.1947), yerli film üretiminin bunu karşılayabilecek sayıda (ve verimlilikte) olmaması ve serbest ticaret ilkelerinin yaygınlaştırılmasına yönelik dönemsel eğilim, bu oranın

daha makul bir seviyeye çekilmesine neden olmuştur. Her sinema için yılda en az iki film gösterme mecburiyeti önerisi basında yaygınlaştığı gibi, yerli filmciler tarafından İçişleri Bakanlığı ve Basın Yayın Umum Müdürlüğü aracılığıyla hükümete de iletilmiştir (*Akşam*, 9.5.1947). Mısır filmleriyle ilgili kıyaslamalar, yerli film gösterme mecburiyeti önerilerinde de görülmektedir. Mısır Hükümeti'nin sinemasını himaye ederken yapımcıların vergi yükünü azalttığı (bizdeki gibi yüzde 75 değil, yüzde 12 vergi aldığı), her sinemanın ayda bir hafta olsun mutlaka yerli film gösterme mecburiyeti olduğu yazılmaktadır (*Son Posta*, 24.2.1946). Hollywood'a göre, rekabet edilebilir bir sinema olarak görülen Mısır filmciliğinin devletle kurduğu ilişkinin bir model olarak önerilmesi ilginçtir. Devletten beklenen himayeciliğin bir benzeri basından istenmektedir. Yerli filmlerin müsamahalı bir biçimde değerlendirilmesi, Türk sinemasının içinde bulunduğu şartlar göz önüne alınarak eleştiri yapılmaması talep edilmektedir (*Tanin*, 26.3.1947). Fikret Adil yapımcıların oluşturduğu Yerli Film Yapanlar Cemiyetini eleştirdiği bir yazısında sürekli tekrarlanan talepleri de değerlendirir:

> "Yerli film yapanlar, filmlerinin muvaffakiyetsizliklerinin iki başlıca kabahatini Arap filmleriyle matbuatın menfi tenkitlerine atfediyorlardı. Bizleri Arap filmlerine karşı hücuma sevk ettiler, menfi tenkitlerimizi onlara tevcih ettiler ve böylece kendilerini kurtarmağa çalışıyorlar. Hayır, işte tekrar soruyorum, yerli film yapanlar Arap filmlerini bizzat getirip sahte Türkçe film imiş gibi sokanlara karşı ne yapıyorlar ve aralarında böylesini yapanlar var mı yok mu?" (*Tanin*, 27.9.1947).

Türk sinemasını kurtarmak, içinde bulunduğu koşulları ve dolayısıyla üretilen filmlerin niteliğini değiştirmek konusunda entelektüellerin de görüşleri vardır. Onların görüşleri film yapımcılarının ekonomi temelli taleplerinin aksine kültüreldir. Ve hatta yapımcıların, salon sahiplerinin ticari zihniyeti eleştirilmektedir. Sinemanın ticari bir meta olarak kültürel ve pedagojik amaçlarından uzaklaşması rahatsızlık yaratmaktadır. Ti-

cari zihniyetle girişilen mücadele, denetleyici kuşakla/entelektüellerle film yapımcıları arasındaki en önemli anlaşmazlık olarak gösterilebilir. Şevket Rado, halkın perdede cinayet, ihanet, şehvet, cümbüş seyretmekten hoşlandığını iddia eden yerli film üreticilerini eleştirir:

> "[Bunların] topladığı alakadan gelecek kârı kolay kolay feda edemiyor: 'Mademki kâr vardır, onu gidip toplayalım, biz ahlak hocası değiliz ya' diyorlar. Bu kâra vasıta olarak tuttukları sanatkârlar da 'biz geçinmek zorundayız. Vebali sermayedarların boynuna deyip' işe sarılıyorlar. Onların teselli buldukları taraf da mevzuda cinayetin ve şehvetin dozunu az vermek, böylelikle sermayedarın aşırı isteklerini mümkün olduğu kadar kısmak" (*Akşam*, 7.11.1947).

Oyuncu Cahit Irgat da benzer bir görüştedir: "Ticaret zihniyeti sanat mefhumunu dördüncü, beşinci plana düşürüyor. Bundan dolayı da iyi film yapılamıyor" (*Vatan*, 10.2.1948). *Tanin* gazetesine konuşan "isimsiz" bir rejisör de durumdan rahatsızdır:

> "Geçen gün stüdyoya taşradan sipariş için gelen sinema işletmecisi şöyle dedi: 'İçinde göbek ve şarkılar olan yerli filmlerimizin hepsini gönderiniz'. Tabii stüdyo sahibinin gözleri parladı" (*Tanin*, 8.8.1947).

Taşralı sinema sahiplerinin talepleri Türk Sinemasının sorunları konuşulurken yıllarca gündeme gelmiştir. Şerif Halil Başa, taşralı sinemacıların taleplerinin sinemayı yönlendirmesinin nedeninin yeterli sermayesi olmayan yapımcılar olduğunu söyleyecek, yerli film yapımcılarının bir filmin parasını toplamadan ikincisini yapamadıklarına işaret etmektedir[59] (*Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 1.2.1947). Şevket Rado, yerli film-

59 İpekçiler dışında güçlü bir sermaye grubunun sinemaya yatırım yapmaması en önemli sorun olarak gözükmektedir. Yapım maliyetini düşürebilmek için filmler sessiz çekilip stüdyoda seslendirilmeye başlanır. Faruk Kenç'in bulduğu bu yöntem Türk sinemasının maliyet sorununu asgari bir düzeye çeker. Sorun olarak anlatılanlar "buna rağmen" sorun olanlardır. Bkz Duruel, 1999: 37.



Dönemin melodramlarından birinde oynayan, unutulmuş kadın oyunculardan Sema Seren (1949). Filmin adı neredeyse hikâyeyi anlatıyor: Ayşe'nin Duası.

lerdeki seviye düşüklüğünü "patronlara" ve "taşralı sinema salon sahiplerine" bağlayarak, sinema çalışanlarından duyduklarını aktarır:

> "İstanbul'dan yerli film almaya gelen taşralı sinema sahipleri filmi seyretmeğe hiç lüzum görmeden film sahibine soruyorlarmış:
>
> – Bu filmde göbek havası, çıplak oynayan kızlar var mı?
>
> – Var, hem de nasıl!
>
> – Bar sahneleri, öpüşme var mı?
>
> – İstediğin kadar
>
> – Köy düğünü, cinayet, alaturka şarkılar, meyhane havaları var mı?
>
> – Hepsi tamam
>
> – Kaç para istiyorsun?
>
> – 750 lira
>
> – Al paranı ver filmi!
>
> Eğer taşralı sinema sahibi sorduğu suallere menfi cevap alırsa kendisine filmi ne kadar methederse etsinler, 150-200

liradan fazla para vermiyormuş, 'kâr getirmez' diyormuş, 'iki günden fazla gösteremem, zarar ederim' diyormuş. İlle aradığı gibi film istiyormuş" (*Akşam*, 23.5.1947).

Sinema salonlarının iş yapmıyor gerekçesiyle sanat filmlerini iki üç günde gösterimden kaldırması köşe yazılarına konu olmakta, işletmecilerin seyirci çokluğuna rağmen daha fazla kâr etme kaygısıyla topluma zarar verdiği iddia edilmektedir (*Son Posta*, 21.11.1947). Sinema salonlarının işletmecileri hakkında ilginç bir şikâyeti Refik Halid yapar. Gittiği bir filmin, sinemacının isteği doğrultusunda kısaltılarak yeniden kurgulandığını fark ederek bunu yazısına konu eder. Orijinalindeki ahlaki mesajın bütünüyle çıkartıldığını öğrenen Karay, filmden geriye kalanın ahlaksızlık, cinayet ve denaset [kirlilik] propagandası olduğunu yazacaktır: "Böyle olduktan sonra sansür neye yarar?" (*Akşam*, 15.2.1947). Yazı ilgi çekecek, Karay'ın bir sonraki yazısına bakılırsa, işletmeci adli makamlarca uyarılacaktır. Ancak Karay, ne bu uyarıdan ne de gelişmelerle ilgili kendisine verilen malumattan memnun olacaktır:

> "Sansür mührünü taşıyan bir filmin mahiyetini değiştirmek, resmi evrak üzerinde silinti yapmak nev'inden bir suçtur. Suç olduğunu sinemacılara anlatmak için Emniyet Müdürlüğü ele geçen bu vesileden daha geniş ölçüde istifade etmeliydi. Hâlâ da edebilir"[60] (*Akşam*, 5.3.1947).

Filmin daha çok seans yapabilme adına kısaltılması, bir başka deyişle, ticari zihniyete kurban edilmesi, sansür ve denetleme taleplerini artırmaktadır. Karay'ın karşılaştığı ticari müdahalenin benzeri özellikle dublajda yaşanmakta, yabancı filmler Türkçeleştirilirken abartılı ve çoğu zaman komik eklemeler yapılmaktadır. Kemal Emin Bora, gitar çalan bir kovboyun şarkısını Münir Nureddin'in söylemesinin salonda kahkahalar ko-

60 Sansüre farklı bir film versiyonunun gönderilmesi ya da sansürden geçmiş filmin farklı biçimlerde gösterilmesi Türk sinemacılığında sık karşılaşılan ticari uygulamalardandır.

pardığını anlatır (*Son Posta*, 3.7.1946). Nihat Emiroğlu, filmin orijinal kopyasında Batı müziği ile "dans eden rakkasenin bedii [estetik] hareketlerine çiftetelli" uydurulduğundan söz eder (*Yeni Sabah*, 12.7.1946). Ercümend Ekrem Talu, İzmir marşı ile hayvan sürmenin milli duygularımızı rencide ettiğini düşünmektedir (*Son Posta*, 21.9.1946). Dublaj için seçilen filmlerin hafif (ticari) filmler olması (*Vatan*, 26.1.1946), filmlere seçilen isimlerde orijinaline sadık kalınmaması (*Akşam*, 15.2.1946) eleştirilmekte, sinemada bütünlüklü bir zihniyet değişikliği arzusu çeşitli yazarlar tarafından dile getirilmektedir.

Refik Halid Türk sinemasında yanlış bulduğu zihniyetin sorumlusu olarak yapımcıları gösterir:

> "Kötü senaryolar alıyorlar ve nadiren müracaat ettikleri tanınmış imza sahiplerine de senaryonun gayet avami, melodramatik, tabancalı kamalı, çengili, çalgılı, düğünlü dernekli, bilhassa bayağı olmasını şart koşuyorlar".

Karay, uzmanlaşmış yönetmenlerin yokluğunu da yapımcılara bağlar. İnsan yetiştirmek için yatırım yapmamaktadırlar:

> "Filmcilik dünyasını gezmiş görmüş rejisörler yetiştirmiyorlar, piyasada bulunan heveskârları devşiriyorlar" (*Akşam*, 9.5.1947).

Amerika'da sinemacılık eğitimi gören ve yapımcı olarak piyasaya giren Turgut Demirağ'm görüşleri de benzerdir: "Üç sene stüdyoda çalışan dördüncü sene rejisör oldum diye ortaya çıkıyor. Pek tabii bu filmden hayır beklemek doğru olmaz" (*Vakit*, 21.8.1946). Şerif Halil Başa da film yönetmeni bolluğuna dikkat çekerek sorular sorar:

> "Bu rejisörler, hangi tiyatro sahnesinde uzun yıllar saç ağartmışlar, hangi yabancı memleketteki stüdyolarda yıllarca figüran, aktör veya kameraman, rejisör yardımcısı olarak çalışmışlardır? Bildikleri hangi yabancı dilden tiyatro ve sinema tekniğine dair eserler okumuşlardır? Hangi tiyatro veya sinema okulundan diplomalıdırlar? Kendi memleketlerinin nere-

lerini gezip görmüşlerdir? Bu yurdun davalarını, adet ve ananelerini, insanların yaşayışlarını, hayat telakkilerini incelemişler midir? Hiç değilse bu konularda kaç tanecik eserler okumuşlardır?" (*Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 22.2.1947).

Fikret Adil, aynı konuya değinerek Türk sinemasında en önemli eksikliğin bütün işleri tek başına yapan yönetmenlik kurumunun işleyişine bağlar:

> "Ayrı ayrı bilgi, hüviyet isteyen ve başlı başına birer meslek haline gelmiş bu işlerin, tek kişi uhdesinde toplanması, kolayca bertaraf edilebilecek kusurların meydana çıkmasına sebep oluyor" (*Tanin*, 15.1.1947).

Murat Sertoğlu, sinemacıların sürekli olarak maddi taleplerde bulunduklarını insan ve insan kabiliyetini sürekli göz ardı ettiklerini yazar (*Tanin*, 20.3.1947). Şerif Halil Başa, sorun olarak senaryoya verilen paranın düşüklüğünü gösterir:

> "Bizde film yapıcılarının, senaryolara, şimdiye kadar beş yüz liradan fazla para verdiklerini işitmedik. Memleketimizde 20 ile 50 bin lira arasında para harcanan filmlerin senaryoları 500 liralık olursa –ki senaryo filimin esası demektir– böyle bir senaryonun bir sanat değeri taşıyıp taşımayacağını tahmin etmek kolaydır (*Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 22.2.1947).

Senaryo söz konusu olduğunda çoğu edebiyatçı –ya da edebiyata yakınlığı– olan gazeteciler geçmişte halk tarafından sevilen Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Osman Cemil gibi romancıların çalışmalarının kullanılmasını önermektedir (*Vatan*, 30.3.1945), en azından bu yazarlar ismen mutlaka geçmektedir. Filmlerin kalitesizliğine edebiyatçıların bulduğu çözüm yine edebiyatın içindendir. Hem sinemanın farklı bir anlatım dili olduğuna ilişkin teknik bir birikim yoktur hem de Mithat Cemal Kuntay'ın "Bizim neslimizin tek eğlencesi mesleğinin haricinde şeyler okumaktı. Fakat ne de olsa okumak" (*Son Posta*, 16.11.1946) dediği gibi okuryazarların eğlence anlayışı halktan farklıdır. Ancak sinemanın popülerliği



Mısır filmlerine alternatif olarak üretilen Türk filmlerinden biri (1947).

hemen her entelektüelin ilgisini çekmektedir. Yazar olarak popüler olmuş her romancı sinema için bir çözüm olarak akla gelmektedir.

Tüm şikâyetlere karşın, "Nasıl daha iyi yerli film üretebiliriz?" sorusuna somut cevaplar veren son derece azdır. Yapımcılar maddi sıkıntılarından söz açmakta, çoğu eleştiriye katıldıklarını da açıkça ifade etmektedirler. Şevket Rado, en doğru-

sunun "film yapmamak" olduğunu ironiyle söyler (*Akşam*, 7.11.1947). Murad Sertoğlu, film çevirmekten vazgeçip dokümanter ve eğitici filmlere yönelmeyi önerir (*Tanin*, 27.4.1947). Nahid Sırrı Örik, devletin Türk filmciliğini hem himaye hem de yakından denetlemesi gerektiğini düşünmektedir. Yurt dışından teknisyenler getirilmeli, üretilen filmleri inceleyecek bir kurul oluşturulmalı, bankalardan maddi destek sağlanmalıdır (*Tanin*, 17.1.1946). Şerif Halil Başa, yapımcıların sermayelerini birleştirerek "ortak film" üretmelerini önerir (*Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 15.11.1947). Rıfkı Konay da birkaç madde halinde önerilerini sıralar. Ona göre ilk yapılması gereken devletin ya da bankaların[61] desteği ile modern bir stüdyo kurulmasıdır. İkinci olarak vergi muafiyeti ya da indirimi yapılması şarttır. Üçüncüsü sinemalara yerli film gösterme şartı getirilmesidir. Dördüncüsü bankalardan alınacak kredi için kolaylık tanınmasıdır. Beşincisi sinema eğitimi veren okullar açılmalı ve yurt dışına eğitim amaçlı öğrenci gönderilmelidir. Konay son olarak üreticileri teşvik etmek için ödüllü film yarışmaları düzenlenmesini önerir (*Vakit*, 30.5.1946).

Bu birkaç istisna dışında öneriler genellikle sansürle ilgilidir. Şakir Palancıoğlu, yerli filmlerin senaryolarının bir heyet tarafından hazırlanmasını önerir. Palancıoğlu'nun denetleme önerisinin ikinci safhası, tamamlanan filmlerle ilgilidir. Buna göre, senaryosu çekim öncesi denetlenen filmler, gösterime çıkmadan halk efkârından oluşan bir jürinin sansüründen geçecektir. Böylelikle, hem düşük kalitedeki filmlerin gösterime girmeleri engellenecek, hem de iyi film çevirmeyen yapımcıların çalışma koşulları ağırlaştırılacaktır (*Tanin*, 30.10.1947). Palancıoğlu'nun sansürle ilgili önerisinin ikinci safhası kimi yazarlarca benimsenerek yinelenir. Şevket Rado, yabancı filmlere yapılan kontrolün benzerini yerli filmlere uygulamak için neden beklenildiğini yazar: "Üzerine titrediğimiz ahlak kıy-

61 Bankaların öneri/çıkış yolu olarak gösterilmesi ekonomik yapının değiştiğinin bir göstergesidir. 1948 yılında ülkede 35 ulusal 7 yabancı banka faaliyet halindedir. Bir on yıl sonra bu rakam toplamda 61'e ulaşmıştır (Rozaliyev, 1978: 205-6)

metlerini, zevk kıymetlerini koruyacak bir jüri nerede?" (*Akşam*, 22.4.1947). Benzer bir yorumla yerli filmlerin sansürden geçmesi gerektiğine ilişkin talebi Sedat Simavi de paylaşır (*Hürriyet*, 18.5.1948). Ancak, gerek dönemin liberal eğilimleri, ticareti teşvik eden maliye politikaları ve kolektif hareket eden film yapımcıları birliği, senaryo ve film denetlemesinin/sansürün yatırımcı aleyhine düzenlenmesini (bitmiş bir filmin bütünüyle yasaklanması gibi) engellemiştir.

Sansürün sinemaya zararlı veya filmciliğin en büyük sorununun denetleme kurullarının varlığı (ve keyfi edimleri) olduğuna ilişkin gazete yazıları ise yok denecek kadar azdır. Yerli ve yabancı filmlere ilişkin denetlemelerde/sansür müdahalelerinde kullanılan ahlaki, kültürel ve politik kıstasların pratikte nasıl işlediği çok açık değildir. Bir filmin nasıl sansürlendiği ancak o filmle ilgili bir tartışma yaşandığında belirli ölçülerde anlaşılabilmektedir. Yoksa gösterimde olan bir filmin sansürden nasıl geçtiği, orijinalinden ne denli farklılıklar içerdiğini tespit edebilmek mümkün değildir. Cavid Yamaç'ın *Tanin* gazetesinde yayınlanan, sansürden şikâyet eden bir yazısı, o dönemin filmlerinde olağan sayılan müdahaleleri resmetmektedir ki, uygulamalarla ilgili sayılı belgelerden biri olarak görülebilir. Yamaç, filmlerde telefon açan birinin "Alo" veya eskiyi çağırdığı için "Efendim" diyemediğini, her defasında muhatabını tanır gibi, "A siz misiniz?" diye konuştuğunu anlatır. Aynı yazıdan filmlerde "papaz" kelimesinin kullanılmadığını, "Kont, Lord, Marki, Baron, Kontes, Leydi v.d." gibi asalet unvanlarına yer verilmediğini öğreniyoruz (*Tanin*, 10.10.1947). 1949 yılında İstanbul Filmciler Cemiyeti'nin Ankara'ya gelerek, İçişleri Bakanlığı ve Basın Yayın Umum Müdürlüğü'ne ziyaretlerde bulunarak, sansürle ilgili taleplerde bulundukları da biliniyor (*Ulus*, 5.3.1949). Film kontrol komisyonları ile yapımcılar arasında süregelen, basına da çoğu zaman yansımayan, bir denetleme biçimi tartışması olduğu varsayılabilir. Aynı varsayıma göre, film yapımcılarının ekonomik çıkarlarını korumak adına sansüre ilişkin müzakereci bir tutum takındıkları söylenebilir.

Devletle yapılan ekonomi temelli müzakerelerden biri de, film ithal eden şirketlerle ilgilidir. O dönemin uygulamalarına göre, dışarıdan alınan filmler için devlet sabit satış fiyatları belirlemektedir. 1947 yılının başından itibaren şirketlerin bu sabit fiyattan film satmayacaklarına ilişkin haberler yayınlanır. Film İthal Şirketi, Başbakan ve Maliye Bakam'na telgraf çekerek eski fiyattan film satamayacaklarını, ellerinde 4 haftalık stok olduğunu bildirir örneğin (*Tanin*, 29.1.1947). Yine gazetelerde sinema biletlerine zam yapılmasını isteyen salon sahipleriyle ilgili haberler de sık görülmektedir[62] (*Ulus*, 2.11.1946; *Akşam*, 23.1.1947; *Ulus*, 14.9.1948; *Vatan*, 8.7.1949). Bilet fiyatlarıyla ilgili yapımcıların da önemli bir çabası olmuştur. Yerli filmlerden alınan vergiler 1948 yılında yüzde 75'ten yüzde 25'e indirilir (Kimi gazete haberlerinde, oranlar 70 ve 20'dir).

Bu indirimle ilgili iki gazete haberinden söz edilebilir. İlkinde, salon sahiplerinin yerli filmlere uygulanan vergi indirimini biletlere yansıtmalarıdır ki, yine eleştirilmiştir. Belediye Gelir ve Resimleri Kanunu'nda yapılan bu değişiklikte, bilet "giriş fiyatları değişmeksizin" şartının koyulması gerektiği öne sürülmüştür. Çünkü rekabet içindeki sinemacılar yerli filmlerin bilet fiyatlarını düşürmekte, gelir miktarı bir yabancı filme kıyasla azalmaktadır (*Son Posta*, 22.8.1948). İkincisi, film şirketlerinin kendi filmlerini oynatabilmek için sinema salonu kiralamalarıyla ilgilidir. Vergi indirimi öncesinde, 3.000-3.500 liraya kiralanan salonlar, değişiklik sonrası 5000 liraya yükselmiştir (*Cumhuriyet*, 21.2.1949). Birbirleriyle çelişen iki haberden çıkartılabilecek ilk sonuç, yapımcının bilet fiyatlarında indirim yapmadığı, mevcut düzenlemeye uyduğudur. Sinema işletmecisi ise rekabet ortamına uyarak, elindeki ürünü (ucuzlatarak) cazip hale getirmeye çalışmaktadır. Sinema işletmesinin filmi ne kadar liradan aldığı veya dağıtım firmasına ne kadar

62 Gazetelerde ayrıca sinemalarda damgasız bilet kullanmak (*Son Posta*, 20.2.1947; *Vatan*, 22.1.1949), lüks mevkideki koltuk sayısını artırmak (*Vatan*, 11.1.1949; *Yeni Sabah*, 5.7.1949), salonlarda görülen fareler (*Tanin*, 17.1.1946) ve hastalık gibi haberler de yer almaktadır.

pay verdiği belirsizdir. Ancak haftalık olarak düşündüğümüz kira bedeline bakılırsa, en düşük-ikinci mevki bilet fiyatı olan 50 kuruşla, beş seansta günde en az iki bin kişinin film seyredeceği farz edilmektedir. İstanbul ve diğer illerin ayrı değerlendirildiği bilet fiyatı ayarlamalarında, lüks mevki, birinci mevki ve ikinci mevki gibi giderek ucuzlayan miktarlar belirlenmekte, üstelik her salondaki mevkiler (ve koltuk sayısı) belirli oranlarda sabitlenmekte, işletmenin arzusuna göre değiştirilememektedir (*Ulus*, 2.3.1947).

1949 yılında İstanbul sinemalarında uygulanmak üzere hem vergi indirimi hem de birinci sınıf sinemalarında lüks koltuk ve balkon bilet fiyatlarına zam yapılır. Bu uygulama, Belediye Meclisi ve ısrarla zam isteyen sinema salon sahiplerinin basında eleştirilmelerine neden olacaktır. Belediyenin hata yaptığı, halkı düşünmeden karar verdiği iddia edilmiş, bilet zammının geri çekilmesi için kamuoyu oluşturulmaya çalışılmıştır. Gazeteler ortak hareket eden salon sahiplerine karşı tavır alarak onları açgözlülükle suçlamışlardır. *Yeni Sabah* gazetesi gelişmeleri günlerce birinci sayfa haberi yaparak salon sahiplerini şiddetle eleştirmiş (25.6.1949 – 9.7.1949); *Hürriyet* ne kadar çok kâr ettiklerini göstermek için bir önceki yıla ait listeler yayınlamıştır (*Hürriyet*, 2.7.1949). Salon sahipleri ortak imzalı mektup ve açıklamalarla rakamları yalanlasalar da (*Hürriyet*, 8.7.1949) sinema ve para ilişkisi ilk kez bu yoğunlukta konuşulmuştur. Bu kadar para konuşulması bir başka değişim göstergesidir.

O dönem yapılan tartışmaları "Türk Sinemasını Kurtarmak" başlığı altında özetlediğimizde karşımıza çıkan tablonun önemli bir sonucu vardır. Tartışmalardaki ekonomik talep ve gerekçeler yeni aktörler nedeniyle giderek ağırlıklı bir yer kazanmaktadır. Önceki dönemlerde devlet ve hükümet politikaları olarak görülen kültür temelli talep ve şikâyetler, yeni liberal iktisat düzeninin değiştirdiği yaşamın gereği olarak hem azalmakta hem de ekonomik talep dengesinde sinemanın kâr amaçlı üretildiğinin daha çok hatırda tutulduğu anlaşılmaktadır.

Türkçe Sözlü-Şarkılı Mısır Filmleri

Türkiye'de 1938-1950 yılları arasında gösterime giren Mısır filmleri melodram temelli özellikleri ve müzik ağırlıklı biçimleri nedeniyle büyük bir ilgi görmüştür. Bu ilginin nedenleri o dönem Arap-Fars etkisinde olduğu düşünülerek önceleri yasaklanan sonra radyolarda sınırlı olarak kullanılan – ve resmî kurumlardan önemli ölçüde kısıtlanan Türk müziğiyle ilişkilendirilmektedir. Filmlerde kullanılan müziğin yasaklanan/dışlanan ya da sınırlanan Türk müziğiyle aynı paydadan çıktığı düşünülmektedir. Tespitin doğruluğu, o dönem iktidarının Mısır filmleriyle ilgili yaptırımlarıyla sınanabilir.

Mısır filmlerinin Arapça sözlü şarkılarla gösterimi yasaklanmıştır. Bu zorlama, beklenenin aksine filmlere olan ilginin artmasına neden olmuştur, çünkü bu defa Türkçe söz yazımına girişilmiş, bu sözlerle yeniden bestelenen –ya da yeniden biçimlendirilen– şarkılar ise dönemin önemli sanatçıları, yorumcuları tarafından seslendirilmiştir. Böylelikle bu yasak, filmlere olan ilgiyi arttırdığı gibi, Doğu müziğini ve doğal olarak Osmanlı'yı çağrıştıran sunum ve usullere karşı takınılan resmi görüşün dışına çıkılmasına (bastırılanın açığa çıkmasına) neden olmuştur. Bir başka deyişle, Mısır filmleri sinemaya özgü özelliklerinden çok Türk müziğine yönelik bir talebi karşılamıştır. Müzik ve eğlence sektöründeki yapısal değişimleri hızlandıran bu gelişme, birçok yorumcu ve besteci için bir çalışma alanı da yaratmıştır. Filmlerin melodram özellikleri ve şarkılı içerikleri, yerli filmleri de benzer bir anlatısal yapı içerisinde üretime zorlamış, bu gelişme Ellili yıllara doğru Mısır filmleri ithalini gereksizleştirmiştir. Türk sinemasında film üretiminin artması kadar Amerikan-Hollywood ürünlerinin ithaline dayalı pazar büyümesi de Mısır filmleri döneminin bitmesine bir neden olarak gösterilebilir.

Türkiye'de Mısır filmleri ile ilgili tartışma ve incelemeler, biri müzik diğeri sinema merkezli iki kaynağı temel alarak oluşturulmuştur. İlki, Yılmaz Öztuna'nın "Türk Musikisi Ansiklopedisi"dir. İkincisi, çeşitli yazı ve kitap çalışmalarıyla



1947.

Türk Sinema Tarihinin çerçevesini çizen Nijat Özön'dür. Her iki yazarın Mısır filmleriyle ilgili betimleyici yaklaşım ve yorumları, konuyla ilgili hemen her türlü araştırma ve inceleme için kaçınılmaz bir başvuru kaynağı olmuştur. Bu kaynakların neredeyse istisnasız olarak sorgulanmaksızın kabulü, inceleme alanlarının derinliğine karşın konularına olan hâkimiyetlerinin bir göstergesi sayılabilir. Ya da böylesi bir sorgunun kaynakları kullanan incelemeler için ikincil bir mesele olduğu düşünülebilir. Her ne olursa olsun, Mısır filmleriyle ilgili oluşturulan çerçeve yanlış, eksik ya da abartılı ve daha da önemlisi hiç tartışılmadan kabul gören özellikler/unsurlar içermektedir.

Nijat Özön, Mısır filmlerini sevmemektedir; "Türk halkı olarak bu filmleri beğenmemizin ardında *Doğulu toplumlara özgü ezikliğimiz* ve yarınların ne getireceğinden emin olamayışımız ve rastlantıya olan düşkünlüğümüz yatar" demektedir (akt, Kırel, 1995: 62). Mısır filmlerinin müzikal ve melodram ağırlığından yola çıkarak belirtilen bu anlayışın, Ziya Gökalp'in Doğu müziği yorumlarıyla benzeştiğini hatırlatabiliriz. Ziya Gökalp'in müzik felsefesini açıklayan bölümler, *Türkçülüğün Esasları*'nda şöyle geçmektedir:

"Bugün biz, üç tür müzikle karşı karşıyayız... Bunlardan hangisi bizimki? Doğu müziği hastalıklı bir müzik ve rasyonel değil. Halk müziği, bizim kültürümüzü sunmakta. Batı müziği, medeniyetimizin müziği. Bu yüzden, hiçbiri bize yabancı olmamalı. Bizim doğal müziğimiz böylece, halk müziğimizle Batı müziğinin birleşiminden doğacaktır" (Gökalp, 1987: 127; Stokes, 1998: 61).

Gökalp'in Doğu müziği hakkındaki saptaması başta Atatürk olmak üzere dönemin önemli isimlerince paylaşılan bir görüştür. Atatürk, Doğu müziğinin Türk'ün çok münkeşif [açık] ruh ve hissini tatmine kafi gelmediğini söyleyecektir (Paçacı, 1999: 22). Özön, Mısır filmlerini Doğu'ya özgü özelliklerle anlamlandırdığı kadar, "kötü sinema örneği" ve giderek Yeşilçam sineması olarak adlandırılan yerli filmlerle özdeşleştirecektir. Öztuna ise filmlere yalnızca Türk müziği tartışmaları içerisinde bakarken, öncelikle filmlerin değiştirilen müzikal içerikleriyle ilgilenmektedir. Özön'ün aksine filmlere daha olumlu yaklaşmaktadır. En azından filmlerin övgüye değer yanlarından bahsetmektedir. Öte yandan filmlerde kullanılan şarkılardaki vokal yeteneklerin fazla öne çıkartılmasından, enstrüman kullanımındaki zafiyetlerden de şikâyet etmektedir[63] (Stokes, 1998: 144).

Özön ve Öztuna'nın Mısır filmleriyle ilgili anlatım ve yaklaşımları, onları izleyen araştırmacılarla bir arada şöyle özetlenebilir: Mısır filmlerinin Türkiye'ye girişi dönemin olağanüstü koşullarıyla ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı sebebiyle, Avrupa yoluyla film ithali imkânsızlaşacaktır. Özön, savaş döneminde Türkiye'deki yabancı filmlerin durumunda büyük bir değişim olduğunu belirtir. Savaştan önce Avrupa ile Amerika sinemaları aşağı yukarı aynı ölçülerde temsil edilirken, savaş bu oranı değiştirir; Fransız filmleri beyazperdeden kaybolur, bütün çabasını dokümantere yönelten İngiltere'den hikâyeli film gelmemektedir. Savaşla birlikte propagandaya ağırlık ve-

63 Kırklı yılların Türk müziği taraftarlarının da benzer eleştirileri olmuştur. Örneğin Refi Cevad Ulunay "[bu filmlerde] Sadettin Kaynak yahut Selahattin Pınar yahut da Sadi Işılay şıpın işi besteliyorlar" diyecektir (*Yeni Sabah*, 26.10.1949)



1947.

ren Alman ve Sovyet filmleri ise, tarafsız Türkiye için "fazla nazik" bir durum yarattığından perdeye sınırlı olarak ulaşmaktadır. Geriye kalan Amerikan sineması için Avrupa yolundan Türkiye'ye girebilme imkânı da kapanmıştır (Özön, 1962: 116). Amerikan sineması, endüstriyel anlamda büyük bir gelişme gösteren ve Ortadoğu'da belirgin bir hâkimiyet kuran Mısır sineması aracılığıyla Türkiye'ye girebilecektir.

Özön, film ithalindeki bu zorunlu değişimin bir başka sonucunu daha belirler:

> "Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye'yi bulan Amerikan filmleri yalnız gelmedi, yanı sıra, bizim için yeni olan bir sinemanın, Mısır sinemasının ürünlerini de getirdi (1962: 117).

Türkiye'de gösterime giren ilk Mısır filmi olan *Aşkın Gözyaşları*, seyircinin büyük bir ilgisiyle karşılaşır. Özön, bu film hakkında şunları yazacaktır:

> "Film, Şehzadebaşı'nda gösterildiği vakit, *sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu*. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı tutum bakımından "tiyatrocuların" [kastedilen Muhsin Ertuğrul'dur] filmlerinden hiç başkalığı olmayan bu ve bunun gibi filmleri el üstünde tutuyorlardı" (1962: 117).

Bu film Türkiye'ye Mısır filmleri akınını başlatacaktır.[64] Özön'ün film hakkında yazdıkları üç açıdan değerlendirilebilir. İlki, filmin gördüğü ilgiyle "sinemanın camlarının kırılması, trafiğin durması" tanımlaması vardır ki, sonraları popüler olan her film için kullanılacaktır. Filmlerin sinematografik yetersizliğine karşın halktan gördüğü ilgi vurgulanmaktadır. Örneğin Agâh Özgüç'e göre, Mısır sinemasıyla özdeşleştirilerek anlatılan Vedat Örfi Bengü'nün filmleri, melodram sinemasının en kötü, düzeysiz ve ilkel örnekleri olmasına karşın Anadolu sinemalarında iş yapmış, kapılar kırılmıştır (2000: 97). Özön, üç yıldan beri yerli film seyretmemiş seyircinin filme

64 Mısır filmlerine gösterilen ilgi, filmlerin şarkı ve romanlarının da satılmasına yol açmıştır. Hafız Burhan (Sesyılmaz) *Aşkın Gözyaşları*'nın Türkçeye tercüme edilmiş güftesini plağa okumuş ve bu plak döneminin en çok satılan plaklarından biri olmuştur (Öztuna, 1987: 50) Filmleri Arapçadan tercüme eden Selami Münir Yurdatap senaryoları hikâyeleştirip ucuz fiyatlarla satılan romanlara dönüştürmüştür. *Aşkın Gözyaşları* (1940), *Mes'ut Günler* (1941), *Leyla ile Mecnun* (1941) bunlardan birkaçıdır. Dönemin popüler oyuncularından Yusuf Vehbi imzasıyla çıkan *Günah Çocuğu* (1947) benzer bir mantıkla yine Yurtadap tarafından kaleme alınmıştır.



1949.

duydukları ilginin nedenlerini açıklamamakla birlikte ipuçları da vermektedir. Oyuncular ünlü Arap şarkıcılarıdır ve fesli-entarili kişiler yer almaktadır filmde. Seyircinin kendi geçmişiyle ve müziğiyle filmi ilişkilendirdiğine dair bir ima vardır. Üçüncüsü, Mısır filmleri mevcut yerli film üretim biçimlerinden ve anlatısal özelliklerinden ayırmadan tanımlamaktadır ki, onlara getirdiği her türlü eleştiriyi Mısır filmleri için de kullanacaktır. Özön şöyle demektedir:

> "1938-1944 yılları arasında yurdumuzda çevrilen yerli filmlerin sayısı, aynı dönemde Türkiye'ye gelen Mısır filmlerinin sayısına eşitti. Mısır filmlerinin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktü. Anlayış bakımından tiyatrocuların filmlerinden zerrece başkalığı olmayan – böyle bir başkalık olmasına zaten imkân yoktu. Çünkü Mısır sineması da Türkiye'den giden bir *Türk tiyatrocusu olan Vedat Örfi Bengü* (abç) tarafından, onun attığı temeller üzerine kurul-

muştu – Mısır filmleri, malzeme ve teknik açısından o vakit ki yerli filmlerden hiç olmazsa bir parmak ilerideydi. Bundan dolayı Mısır filmleri tiyatrocuların kötü etkisini artırdı, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük rol oynadı" (1968: 21).

Özön bu ortamda yenilik yapmak isteyenler için koşulların da yetersiz olduğunu düşünmektedir. Çünkü yenilikçilerin, karşısına çıktıkları seyirci de tiyatrocuların ve Mısır sinemasının ürünlerine alışmış olan geri bir seyirci topluluğudur (1962: 145; 1968: 22).

Aşkın Gözyaşları gerçekten büyük bir ilgi görmüştür. Özön'ün klasikleşmiş tanımlaması olan "kapıları, camları indiren" film olduğuna dair bir gösterge o günlerde yayınlanan bir gazete ilanında da bulunabilir:

> "Fırtına, soğuk, yağmura, çamura rağmen *Aşkın Gözyaşları* Türkçe sözlü, Arabça şarkılı filmini İstanbul'un dört bucağından sinemamıza akın eden sayın halkı vası salonları istiaba kafi gelmiyor. Kadıköylüler, Üsküdarlılar, Boğaziçililer, Beşiktaşlılar ve İstanbul'un her semtinin halkı *Aşkın Gözyaşları*'nı seyretmek için koşuyor. Anadolu şehirleri bu filmi sinemalarında geçirmek için sıra bekliyor" (*Son Posta*, 1.1.1939).

Bir başka ilanda "Taksim sinemasında 4 haftada 120.000, Azak ile sinemamızda (Ferah) 2'şer haftadan 4 haftada 150.000 kişinin seyrettiği *Aşkın Gözyaşları*" denecektir[65] (*Son Posta*, 4.1.1939). Bu arada filmin (o dönem Türk ve Mısır filmleri gösteren) Taksim sinemasında 6 ay gösterimde kaldığı yanlıştır (Kırel, 1995: 61). O dönem sinemaların yeni film sezonuna Kasım ayında girdikleri düşünülürse, Şehzadebaşı Ferah sinemasında Ocak 1939 başındaki ilanlarında 9. ve son

65 Seyirci rakamları ile ilgili bir kıyaslama yapmak gerekirse İstanbul Belediyesi İstatistiklerine göre 1939 yılındaki seyirci sayısı bir önceki yıla kıyasla yüzde yirmi beş oranında artmıştır. 1934 yılında 3 milyon civarında olan biletli seyirci sayısı 1939'da 7 milyona ulaşmıştır (1944: 476-481). 1939'daki artışta gösterimdeki Mısır filmlerine (özellikle *Aşkın Gözyaşları*'na) gösterilen ilginin katkısı büyüktür.



Sadece Türk filmleri değil pek çok yabancı film Mısır filmlerinin yarattığı modayla yeniden biçimlendirildiler. İngiliz yapımı Nicholas Nickleby için seçilen isim Mısır filmlerini çağrıştırıyor (1948).

hafta ibaresi geçmektedir. Film daha sonra İzmir ve Ankara başta olmak üzere ülke pazarında dolaşmıştır. Örneğin Ankara'da Sus sinemasında 1939'da oynar, yıllar sonra yazlık sinemalarda gösterimleri de olacaktır.

Filmin kazandığı başarı yapımcıları Mısır'a yönlendirir. İpek Film-Fitaş'ın dışında (Özön, 1962: 117) *Lale Film* de, Mısır'dan film ithaline başlayacaktır. Lale Film ilk kez ne zaman bu çalışmaya başlamıştır, belirsizdir. Ancak Sabahat Filmer'in yazdıklarından çıkartılabilir; satın aldıkları "Hurmalar Altında" filmi (Akçura, 1995: 44) Türkiye'de 1943 yılında gösterilmiştir. Mısır filmleri piyasanın iş yapan filmleri olarak on yılı aşkın bir süre, yapımcıları Mısır'a yöneltecektir. Savaştan sonra yeni kurulan birçok dağıtımcı firma ve yapımevi bu yoldan kazanç elde etmeye çalışacaktır.

Seyirciden gördüğü büyük ilgiye karşın Mısır Filmleri hakkında basında herhangi bir biçimde olumlu yazı (ya da yorum) çıkmaması ilginçtir.[66] Mısırlı sinema oyuncuları hakkın-

66 Attila Ilhan bir gazete yazısında Mısır (Arap) filmlerinin yabancı filmlere rağbet eden seçkin kesimde bir şaşkınlık yarattığını yazar: "Türk film piyasasında Arap filmleri boy gösterince, hesapta olmayan hayli yoğun bir seyirci kesiminin farklı düşündüğü meydana çıktı: Halk!" (*Cumhuriyet*, 1.1.2001).

da magazin haberleri yayımlanmamış değildir ama bu tür yazılarda da filmler hakkında "hararetli" bir övgü yapılmamıştır. Fikret Adil, film yapımcılarının yerli filmleri himaye edilebilmesi adına basından/gazetecilerden Mısır filmlerini eleştirmelerini istediğini yazıyor (*Tanin*, 27.9.1947). Böyle bir talebin tüm basını etkilediğini düşünmek abartılı olur. Öte yandan filmlere yönelik husumet ve eleştirel mesafeliliğe rağmen yakalanan popüler ilginin açıklaması, okur-yazar oranının düşüklüğü,[67] gazete satışlarının azlığı veya entelektüeller ile geniş halk kitleleri arasındaki kopukluk olarak gösterilebilir. Şevket Rado. Mısır filmlerinin gördüğü rağbetin nedenini hâlâ anlayamadığını söylerken oldukça samimidir ki bu "itiraf" yukarıda belirtilen kopukluk ile bir arada düşünülebilir (*Akşam*, 16.1.1947). Refik Halid, filmlerin gördüğü ilginin seyircideki şarkı dinlemek-Türkçe işitmek arzusundan kaynaklandığını söyleyerek ekler:

> "O filmlerin [başarısı] basit görüşlü, yufka yürekli çoluk çocuğa gözyaşı[68] döktürmesinden ileri geliyor" (*Akşam*, 8.12.1945).

---

67 Münir Nureddin, iyi bir Türk filminin nasıl yapılacağına dair görüşlerini aktarırken şöyle der: "[Bir film] muhakkak sur'etle müzikli olmalıdır. *Bırakınız dili anlaşılmasın* (abç), musikisi var ya, bu kâfidir ve istenen tesiri yapacağına emin olabilirsiniz (Perde-Sahne, Teşrinievvel, 1943). Sesli Sinemaya geçildiğinde seyircinin müziksiz bir filmi yadırgayabileceği, anlatılanları anlamayabileceği düşünülmüş ilk dönemlerde müzikal filmlere ağırlık verilmiştir. Otuzlu yıllardaki Amerikan müzikalleri Mısır filmlerinin ilhamı olmuştur. Ayrıntılar için Bkz Konuralp, Sadi (2004). *Film Müziği, Tarihçe ve Yazılar*, Haz. L.Cantek-R.Çavaş. Oğlak Yayınları, İstanbul.

68 Gözyaşına Mısır filmleri konuşulurken mutlaka değinilmektedir. Bugün bir küçümseme olarak "okunsa da" o dönem özellikle filmlerin gazete ilanlarında seyirciye neredeyse gözyaşı garantisi verilmektedir. "Emir'in Kızı Leyla" (1949) filminin ilanından: "ölen babaları, anneleri, kardeşleri, karıları ve çocukları için gözyaşı dökmeyen en katı yüreklileri bile coşturarak hıçkırıkla ağlatacak bu aşk faciasını küçük büyük, kadın erkek bütün Sayın Ankaralılar geliniz görünüz" (*Ulus*, 10.10.1949). Şevket Rado, filmlerin ve yeni çıkan romanların ilanlarında geçen "ağlamaktan gözleriniz kızaracağı" sözü verilmesinden hareketle, yaşanan/yaşanmış sıkıntılı günlere rağmen insanoğlunun ağlama arzusu duymasını bir tür haz/lezzet olduğunu iddia eder (*Akşam*, 22.5.1946).



Savaşla yoğunlaşan ve ticari olarak kazançlı bir modaya dönüşen melodram, yayıncılığı da etkiliyor.

Karay, filmleri küçümsemekle birlikte alaturka müzik yasağına da atıfta bulunmaktadır aslında. Benzer bir vurguyu Nihat Emiroğlu yapar, ikinci-üçüncü sınıf şarkıcıların bu filmlerde toplandığını söyleyerek Mısır filmlerini saz salonlarına benzetir (*Yeni Sabah*, 12.7.1946). CHP yayını *Ulus*'ta yapılan imzasız bir açıklama ise daha farklıdır:

> "Arap filmlerinin gördüğü rağbet Türk filmi diye ortaya konulmuş olanların basitliği yüzünden halkta uyanan bir tepkinin ifadesidir" (*Ulus*, 7.2.1947).

Seyircinin Türk filmlerini beğenmeyerek ikame edebileceği filmlere yönelmesi olağandır da neden Amerikan değil de Arap (Mısır) filmlerinin tercih edildiği bu yorumdan anlaşılmamaktadır. Ancak aynı yorumdan filmlerin açıkça dillendirilmese bile "hayranlık" yarattığı da düşünülebilir. Karay yazısında bu hayranlığı eleştirir:

> "Mısır filmciliğini gelişmiş sananlar aldanıyorlar (...) dünya çapında şeyler değillerdir" (*Akşam*, 8.12.1945).

Hayranlık ya da küçümseme, nasıl ifade edilirse edilsin, Mısır filmlerinin piyasayı işgal ettiğinin, sinemacılığı ve yerli üretimi etkilediğinin herkes farkındadır. Nusret Safa Çoşkun, Mısırlılar yüzünden "vıcık vıcık" melodramlara alıştığımızı, artık ne konulardaki mantıksızlık ne de teknik sorunlarla ilgilenemez olduğumuzu düşünmektedir:

> "İçinde ihanet, aile faciası, cinayet, intihar, bir de meşhur solistlerimizden birinin birkaç şarkısı oldu mu, sinema kapılarında birbirimizi eziyoruz".

Çoşkun'un asıl hayıflandığı filmcilerin bu modadan etkilenerek taklide başlamasıdır (*Son Posta*, 21.11.1947). Muvaffak İhsan Garan, bir yerli filmi Arap filmleri seviyesinde başarılı bulduğunu söyleyerek ironik bir sonuç cümlesi yazar:

> "Maalesef mi demeli yoksa 'çok şükür' mü?.. Artık orasını bilmiyorum" (*Vatan*, 4.12.1946).

Esat Adil, bu modadan o denli yakınmaktadır ki, filmler hakkındaki yorumu politik mücadelesinin bir parçasıdır:

> "[Gericiliğe] son zamanlardaki Beyoğlu'nda sık sık rastlamaktayım. Şimdi de film olmuş, sinemalarda göbek atmakta ve yalelli söylemektedir" (*Tan*, 12.5.1945).

Yusuf Ziya Ortaç, "Şark Musikisi" ile "Arap filmlerini" bir arada düşman olarak tanımlayıp, büyük bir tehlikeden söz eder. Karşılaştırma yaptığı eski düşmanlar Osmanlıyı çağrıştırmaktadır:[69]

> "Şimdi medrese yok, şimdi tekke yok, şimdi saray yok. Fakat şimdi her meyhanede bir şark musikisi ve her sinemada bir Arap filmi var. Anadolu baştanbaşa bu fesli, yaşmaklı, yalelli

69 Mısır filmleriyle ilgili bu endişe sinemalarda ilk gösterime çıktıkları tarihten itibaren yaşanmıştır. Orhon Tolon'un *Yıldız* dergisinde iktibas edilen karikatüründe Beyoğlu sinemalarının önünden geçen bir Akşamcı "Şeyhin Oğlu, Şeyhin Aşkı, Şeyhin Kerameti" gibi filmlerin afişlerine bakarak "Vay anam vay! Bu akşam bana ne oldu böyle? 1939'da mıyım 1919'da mı? Tekkeler Sokağına mı düştüm be!" (Yıldız, 1.3.1939)

> filmlerle mest oluyormuş! Bu yeni düşmandan korkmalıyız: Beyazperde Divan Edebiyatının beyaz kâğıdından; meyhane zurnası tevekkül şairinin kamış kaleminden çok kuvvetlidir" (*Akbaba*, 10.10.1946).

Türkiye'de kaç tane Mısır filmi gösterildiğine dair çelişkili rakamlar vardır. Örneğin Özön, 1938-1944 yılları arasında 16 Mısır filmi gösterildiğini belirterek bu filmleri orijinal isim ve yönetmenleriyle birlikte liste halinde verir (1962: 117). Öztuna ise 1938-1948 arasındaki on yıllık dönemde 130 Mısır filmi gösterildiğini yazacaktır (1987: 50). Tekelioğlu, bu rakamı "yaklaşık 150" olarak değiştirecektir (1995: 171). Öztuna'yı kullanan Tekelioğlu'nu bir yana bırakırsak, her iki rakamın kaynakları açıklanmamıştır. İthalatçı firmalardan elde edilebilecek film isim ve sayıları başlı başına bir araştırma konusu olabilir. Biz bu çalışma çerçevesinde 1938-1950 yılları arasında gazeteleri inceleyerek gösterime giren Mısır filmlerinin bir listesini çıkartmaya çalıştık. Önemli bir sınırlılığımız vardı, kimi filmlerin ilanlarında ne üreticilerin ne de müzisyenlerin isminin geçmemesi listemizi kısıtladı. Ancak yine de Öztuna'mn rakamlarının kimi açılardan abartılı buluyor, örneğin sadece Sadettin Kaynak'ın 85 Mısır filminin müziklerinin uyarlamasını yaptığını düşünmüyoruz (1969: 98).[70] Bizim tespit ettiğimiz Türkiye'de o dönem gösterime girmiş Mısır filmi sayısı 110'dur ve bunun çok fazla değişmeyeceğini düşünüyoruz. Özön'ün 1938-1944 yılları arasında 16 Mısır filmi gösterildiğini iddia etmesi de yanlıştır. Yalnızca 1944 yılında 15 film gösterilmiştir. Gerçi Özön, bu konuda kesin konuşmadığını belirten bir paragraf yazacaktır:

> "Savaştan sonra Mısır filmleri önce azalmış, sonra tamamıyla kesilmiş olmakla birlikte, din duygularını sömüren birkaç Mısır filmi, – Ellili yıllarda – İstanbul sinemalarından Anadolu sinemalarına kadar yaygın bir sömürme alanı buldu" (1962: 149).

---

70 Zeki Tükel'in *Radyo Haftası* için hazırladığı *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi*'nde yer alan Sadettin Kaynak maddesinde bestecinin "50'den fazla Arap filminin müziğini yaptığı" belirtilmiş (1952: 470).

Özön, Mısır filmlerinin bir dönem kaybolduktan sonra ilkinden farklı olarak başka bir biçimde çıktığını belirtiyor. Konumuzun dışında olduğu için biz yalnızca ilk söylenenlerle ilgileniyoruz. Bizim tespitlerimize göre 1944 yılında Mısır filmleri en yüksek rakamına çıkar, sonra bir düşüş gösterse de 1947 ve 1948 yıllarında, 1944 rakamlarına yeniden ulaşır. Bir başka ifadeyle azalma ve sonradan kesilme yoktur. Hatta 1945-1950 yılları arası gösterime çıkan Mısır filmleri sayısı, 1938-1944 arasında gösterime çıkan Mısır filmleri sayısından fazladır. Bir başka nokta olarak, Öztuna'yı kaynak alarak sıklıkla tekrarlanan –bu arada Özön'ün hiç değinmediği– bir başka yanlıştan söz edilebilir. Öztuna, 1948 yılında Mısır filmlerinin ithalinin ve Mısır film müziklerinin çalınmasının Matbuat Umum Müdürlüğünce yasaklandığını iddia eder (1987: 50; Özbek, 1991: 341; Tekelioğlu, 1995: 171; Stokes, 1998; 140; Tekelioğlu, 1999: 150). Böyle bir yasak olduğunu düşünmüyoruz. Örneğin 1949 yılında Ankara sinemalarında gösterilen 8 Mısır filmi vardır, kaldı ki 1948-1949 sezonunun açılış filmleri, bir başka deyişle Kasım ayında gösterime girip, 1949 yılında yazlık sinemalarda tekrarlanan filmler bu listeye dahil edilmemiştir. Özön'ün bu tür bir yasaklamadan söz etmemesinin nedeni de budur. Bize göre, Mısır filmlerinin azalmasındaki tek neden Türk sinemasıyla ilgili "korumacı" devlet müdahalesidir. 1 Temmuz 1948 tarih ve 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu, yabancı filmler için gayrisafi hâsılatın %70'ine, yerli filmlerdeyse ancak %25'ine kadar eğlence resmi alınmasını öngörmektedir. Böylelikle Belediyeler, sağladıkları gelirin[71] büyük bir kısmını yerli sinemacılara bırakacaklardır (Özön, 1995: 335). Bu düzenlemenin getirisi zaman içerisinde anlaşılacaktır.[72] 1948'den önce-

71 Yasaklama iddialarında hesaba katılmayan önemli bir unsur da belediyelerdir. Sinemalardan aldıkları resim ve vergiler Belediye gelirlerinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. İş yapan, seyirci çeken "Arap filmlerinin" yasaklanması büyük bir gelir kaybı getirecektir.

72 İlhan Arakon, 1948 yılındaki vergi indiriminden dolayı salon sahiplerinin Türk filmlerine rağbet ettiğini, bu gelişmenin sinema piyasasına (yerli üretime) büyük hareket getirdiğini belirtiyor (akt., Berktaş, 2005: 102-3). Lütfi Akad ta anılarında daha çok Anadolu sinemalarından talep geldiğini vurguluyor (2004: 37).

ki on yılda çevrilen yerli film sayısı 37 iken, 1948'den sonraki on yılda yerli film toplamı 411'e yükselecektir (Özön, 1995: 336). Yerli sinemanın Mısır sinemasını piyasadan uzaklaştırması yalnızca altyapısal nedenlerle de açıklanmamalıdır. Dönemin sinemacıları arasında bu türden bir talebin olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen Faruk Kenç, 1944 yılında *Perde Sahne* dergisinde "Arapça Filmler Türk Halkının Zevkini Bozuyor" başlıklı bir yazı yazacaktır (akt., Scognomillo, 1998: 112). Nusret Safa Çoşkun "Mısır filmleri ile halkımızın zevk seviyesini düşürdük ve böyle filmler ister hale getirdik" derken yönetmen Kani Kıpçak'ın çaresiz kaldığına işaret etmektedir (*Son Posta*, 5..11.1947). Kerime Nadir, 1946 yılında, *Seven Ne Yapmaz*[73] romanı için kendisiyle görüşmeye gelen *Atlas Film*'in yapımcılarıyla ilgili anılarını şöyle aktarmaktadır:

> "O zamanlar Türk filmciliği yeni bir kıpırdanma içinde idi. Hatta birçok firma, Arap filmleri furyasından kurtarmak için büyük atılımlara hazırlanıyordu (1981: 101).

Bir başka isim, ellili yılların melodramlarının ve "kapıları-camları indiren" hâsılat filmlerinin ünlü yönetmeni Muharrem Gürses'tir ki ismi ve film anlatım biçimi Mısır sinemasının bir uzantısı olarak görülecektir. Gürses, kendisiyle yapılan bir röportajda Mısır filmleriyle ilişkisini anlatacaktır:

> "Bir dönem Türkiye'yi Arap filmleri istila etmişti. Bir gün bütün prodüktörleri topladım ve 'biz Arap filmlerini buraya sokmayacağız' dedim. Kararlıydım, 'melodram tarzında öyle eserler yazacağım ki en iyisi olacak' dedim ve yaptım. Ve Arap filmleri hâkimiyetini yıktık (...) *Aşkın Gözyaşları*nı izlediğim zaman 21-22 yaşlarındaydım. Filmi izlerken hıçkıra hıçkıra ağladım. Ve hep 'bu filmi biz nasıl yaparız?' diye düşündüm.

73 Film, Kerime Nadir'in senaryosuyla ve 7.3.1947 yılında Taksim Sinemasında yapılan gala ile gösterime girmiştir. Filmin şarkılarını Münir Nurettin ve Safiye Ayla okumuş, Nurettin filmde de oynamıştır. Film iddiasına karşın Mısır filmlerinden sunum ve içerik (konu) olarak farklı değildir. Film hakkında iyimser bir eleştiri için Orhan Mete'nin aynı adlı yazısına bakılabilir (*Son Posta*, 8.3.1947).

> O sıralar hiçbir Türk filmi *Aşkın Gözyaşları* kadar tutmuyordu. Ben yapınca çevremdekiler, 'Aaa Muharrrem Arap filmlerini taklit ediyor' diye beni tenkit ettiler. Ben o filmleri taklit etsem, o filmlerin aslı gelir benimkiler iş yapmazdı. Demek ki onun üstüne çıktım ki, dışarıdan getirmediler o filmleri" (Kırel, 1995: 62).

Gürses'in Mısır filmlerine karşı geliştirilen işbirliği hakkındaki iddialarına, Özön, "dinsel sömürü içeren filmlerin ithaliyle" ilgili bir yazısında değinecektir:

> "Yerli filmlerle rekabet etmesin diye Arap sinemasının öbür filmlerine [kastedilen melodramlardır] kapıyı sımsıkı kapatan sinemacılar, izleyiciyi sömürmek için dört elle Arap dini filmlerine sarıldılar" (1995b: 231).

Mısır filmleri dönemi Öztuna'nm belirttiği gibi bir yasaklamayla değil, korumacı yasaların yardımını alan yerli sinemanın üretimleriyle bitmiştir demek daha doğru olacaktır.

Mısır filmleriyle ilgili çalışmalarda (yukarıda değindiğimiz) bir başka yasaktan da söz edilir. Filmlerin Arapça sözlü şarkılarla gösteriminin yasaklanması, daha çok müzik tartışmaları içinde değerlendirilmektedir. Özbek, *Aşkın Gözyaşları* filminin çok rağbet görmesi üzerine, Basın-Yayın Genel Müdürlüğünün Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesinin yasaklandığını belirtiyor. Ona göre 1938 yılında yapılan bu yasaklama, film müziği adaptasyonu sanayinin doğmasına neden olmuştur. Bu filmlerin müzikleri bazen Türkçe sözlerle aynen alınarak bazen de esinlenme yoluyla yeni bestelerle piyasaya sürülmektedir (1991: 154). Tekelioğlu, bu gelişmenin dönemin "tekke kökenli ve işsiz bestecileri"[74] için yeni bir iş alanı doğduğunu belirtecektir (1999: 150). Özbek ve Tekelioğlu'nun aksine Stokes, yasaklama tarihini bir on yıl ileriye götürecektir:

---

74 Yazar, bir başka yazısında yalnızca "iyi bestecileri" demeyi yeğleyecektir (1995: 171). Hafız Burhan ve Sadettin Kaynak gibi müzisyenler sebebiyle bu değişikliği yaptığı düşünülebilir. Öte yandan bu değişikliğin merkez-çevre gerilimini belirginleştirmesi için tercih edildiği de düşünülebilir.

> "1948'de hem Türkiye'ye film ithali hem de Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınması, Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından yasaklandı. Bunun sonucunda Türkiye'de Mısır filmlerini Türkçeye çevirip taklit eden ikinci bir endüstri oluştu" (1998: 140).

Yasaklamayla ilgili üçüncü tarih Kırel tarafından verilir:

> "1942 yılında Mısır filmlerinin, Arap kültürü etkisindeki Adana, Mersin gibi illerde Türk diline olumsuz etkide bulunduğu gerekçesiyle sadece Türkçe dublajla oynatılmasına izin verilir." (1995: 61)

Bu üç tarihten 1948 ile ilgili görüşlerimizi belirtmiştik. 1942 yılı ise bir başka çalışmayla doğrulanmaktadır. CHP Genel Sekreterliğinin, İçişleri Bakanlığına yolladığı 10.2.1942 gün 8/44280 sayılı yazısı Kırel'in kullandığı kaynaktır. Tikveş'in daha önce yayımladığı bu belgeye göre CHP Genel Sekreterliği "Arap diliyle çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğünü ve bunun Türk diline karşı sevgiyi baltaladığı gerekçesiyle bu filmlerin İçişleri Bakanlığınca yasaklanmasını istemektedir. İçişleri Bakanlığı, o zamanın tek partisi olan CHP'nin bu görüşünü İstanbul Kontrol Komisyonu'na bildirerek "Arap diliyle çevrilmiş filmlerin" bazı illerde gösterilmesinin doğru olmayacağını belirtmiştir (Tikveş, 1968: 97). Yukarıda değinilen İstanbul Kontrol Komisyonu, Savaş öncesi endişeler nedeniyle kurulmuştur. Temel amacı yerli ve daha çok yabancı filmleri denetleyebilmektir (*Ulus*, 1.8.1939). Film Kontrol Komisyonu, 1939-1940 sinema sezonundan itibaren çalışmalarına başlayacaktır.[75] Bu çerçevede bir yasaklama tarihi olarak 1939 ya da 1940 daha uygun gözükmektedir. Film Kontrol Komisyonu kararlarına ilişkin istatistikler kullanan Alim Şerif Onaran başlangıç tarihi olarak 1940 yılını almıştır, öncesi yoktur. *Aşkın Gözyaşları*'nın ilk gösterime çıkış tarihi

75 Bu komisyon 19.7.1939 tarihli 2/11551 sayılı kararname ile yürürlüğe girmiş, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname gereği oluşturulmuştur. Mevzuat ve uygulamalar için Bkz Onaran, 1968: 132-188.

düşünülerek tercih edilen 1938, mantıken de yanlışlanabilir. Film sezonunun yıl sonunda açılması, filmin gösteriminde herhangi bir kesinti olmaması Mısır filmleriyle ilgili bir yasaklamanın en azından *Aşkın Gözyaşları* filminden kaynaklanmadığını düşündürüyor. Ayrıca dönemin parti yayını olan *Ulus*'ta filmler hakkında bir şikâyet ve yasaklama ile ilgili haber-yazı olmaması da önemlidir. Kaldı ki, yasaklama sonucu ortaya çıktığı belirtilen adaptasyon yabancı filmlere zaten sıklıkla uygulanmaktadır. Yabancı filmlere mutlaka ilave sahneler koyularak filmler bir biçimde yerlileştirilmektedir. Yönetmen Faruk Kenç, ilk çalışmalarını bu tarzda yapmıştır:

> "Filmlerin içerisine yerli sahneler koyardık. Dansöz ya da komiklerden kim varsa, mesela Dümbüllü'nün parçasını koyardık. Filmi sözde Türkçeleştirirdik"[76] (Arslanbay, 1993: 25).

Besteci Sadettin Kaynak filmlerden bahsederken yapımcıların isteği üzerine dublaj edilmiş bir Mısır filmine (Harunreşid'in Gözdesi, 1942) Türk müziği döşediklerini ve filmi iki versiyon halinde Beyoğlu sinemalarında gösterime soktuklarını anlatıyor. Türk müzikli film Arap müzikli filmden üç misli fazla hâsılat edince ithalatçı firma (İpek Film[77]) Türkçe müzik döşemeyi sürekli olarak uygulamaya karar veriyor. Sadettin Kaynak, yazısında bir yasaklamadan değil bütünüyle ticari tercihlerle oluşturulmuş bir yapıdan söz ediyor. Aynı yazıda bir başka "itirafta" bulunuyor, Türk müziğinin filmlerdeki rolünü anlatırken "yabancı filmlerin Türk musikisine büründükten sonra aldığı hüviyet ile baştan başa Türk malı olduğu kanaati uyandırmak" diyecektir[78] (1944: 17). Bunun bir kanaat ol-

---

76 Bu tür filmlere o dönem montaj film denmektedir (Tongur, 1948: 35).

77 İpek Film (İpekçiler) o dönem, Varlık vergisi nedeniyle büyük bir mali kriz içindedir. İpek, Melek, Sümer sinemaları ve Fitaş filmcilik hesabına 1 milyon yüz bin TL vergi ödemişlerdir (*Tasvir-i Efkar*, 18.12.1942; Gökmen, 1991: 60). İpekçilerin kendilerini maddi sıkıntıdan çıkartacak bir yol aradıkları açıktır.

78 İlhan Arakon, kırklı yıllarla ilgili anılarında dublajlı seyrettikleri Amerikan filmlerindeki oyuncuları Türk sanan köylülerle karşılaştıklarını anlatıyor (akt., Berktaş, 2005: 103).

maktan çıkıp resmi makamlarca bile kabul edildiği anlaşılmaktadır. Dublajı yapılan filmler, yerli film sayılarak denetlenmekte, daha önce ülkeye girerken sansürden geçtikleri için Türkçeleştirilen bölümler ve yapılan ilaveler incelenmektedir (Tongur, 1948: 35-6).

O dönem kullanılan Yerli film-Türkçe film ayrımından bahsedilebilir. Uzun bir dönem "Türk filmi" tabiri kullanılmamış, üretilen Türk filmlerine özellikle gazetelerde yerli film denilmiştir. Rüştü Şardağ, üretilenleri beğenmeyenlerin "Türk ya da milli" demekten utandıkları için "yerli kelimesinin siperliğine gizlendiklerini" düşünmektedir (*Vatan*, 30.3.1945). Fikret Adil de "yerli film" dememeyi tercih ettiğini gerekçesiyle açıklar:

> "Yerli tabirinde umumiyet itibarile küçülten bir mana vardır ve garplılar, bu tabiri medeni olmayan diyarlara gittikleri zaman orada oturanları 'yerlileri' kendilerinden ayırt etmek için kullanırlar".

Yine Fikret Adil'in açıklamasıyla Türkçe film ise o dönem şu anlamda kullanılmaktadır:

> "Dilimize çevrilen, hususi tabirile 'duble' edilen [dublaj] filmlere sinemacılar 'Türkçe film' diye müphem bir sıfat takmışlardır. Bundan maksatları halkı bizim memlekette bizim artistlerimiz tarafından yapılmış bir film gösteriyorlarmış gibi bir nevi iğfal etmektir. Filhakika bu gibi filmlerin ilanlarında yabancı ve asıl artistlerin isimleri olmadığı halde dublaj yapan ses ve söz artistlerinin isimleri görülür, asıl filmin rejisörünün adı yazılmaz da, dublaj rejisörünün adı konulur"[79] (*Tanin*, 27.9.1947).

Filmlerin müziklerini yerli besteci ve yorumculara yaptırmak ise zaten uygulanmaktadır. Hâsılat yapacağı düşünülen ya da müzikal ağırlığı olan filmler için tercih edilen bir yoldur bu. İlk kez 26 Ocak 1939'da İstanbul İpek ve Saray sinemalarında gös-

79 Ferdi Tayfur, Mahmut Moralı ve Kani Kıpçak ilanlarda adı geçen dublaj rejisörleridir.

terime çıkan. başlıca rollerini Ramon Navarro ve Mirna Loy'un oynadığı *Şeyhin Aşkı* filmi buna örnek olarak verilebilir. Filmin ilanına bakılırsa "...musiki kısmını tertip ve idare eden Cevdet Kazan [Kozan], Gazel ve Şarkılar Mustafa Çağlar"a aittir.[80]

Bu çerçevede adaptasyon –her film için olmasa bile– zaten uygulanmaktadır, yasaklama bunu bir zorunluluk haline getirecektir. Yasaklamanın başlangıcı ise belirsizdir. Gazetelerde çıkan, Mısır filmlerinin ilanlarında, yerli yorumcu ve bestecilerin isimleri yoğun olarak 1942-43 sonrasında geçmektedir. Yasaklamayla ilgili araştırmacılar tarafından verilen tek belgenin aynı döneme denk düşmesi bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Mısır filmlerinin 1942 yılında savaş koşullarında "memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı bulunduğu" düşünülerek yasaklandığını kabul edersek akla şu soru gelmektedir: Bu yasaklama ne kadar sürmüştür? Tikveş, belgeyle ilgili yazdıklarında bu konudaki fiili sansürün 1957 yılına kadar sürdüğünü belirtmektedir (1968: 97). 24 Ocak 1958'de yapılan sansür tüzüğündeki değişiklikleri kastettiği düşünülebilir. Aslında yasaklama nedenleri ortadan kalkmış, ellili yıllara girerken –yukarıda belirtildiği gibi– Mısır sinemasının yerini dolduran bir yerli sinema oluşmuştur.

Mısır filmleriyle ilgili çalışmalarda Vedat Örfi Bengi ismi de sıklıkla geçmektedir. Öztuna'da değinilmeyen, Özön'de ise Mısır filmleriyle ilgili ağırlıklı bir yere sahip olan Bengü'nün Mısır sinemasını kurucusu olduğu iddia edilmektedir.[81] Özön,

80 Bu film bir yıl önce gösterime giren *Şeyh Ahmet* (The Sheik Step Out, 1937) adlı filmin yakaladığı ticari başarı nedeniyle ithal edilmiştir. Ramon Navarro adlı Meksikalı oyuncu Şeyh Ahmet olarak ünlenince yapımcılar onun daha eski tarihli 1933 yapımı The Barbarian filmini getirmişlerdir. Her iki film de Amerikan yapımıdır. Şeyh Ahmet müzikal olduğu için daha kolay adapte edilmiş, Sadettin Kaynak filme özgün besteler yapmıştır, öyle ki "Ay Doğdu, Batmadı mı?" şarkısı popüler olmuş, yıllarca Şeyh Ahmet adıyla bilinmiştir. Şeyh Ahmet'in ticari başarısı yerli yapımcıları Mısır filmlerini nasıl kullanacakları konusunda ilham vermiş olmalıdır. Şeyh Ahmet filmi hakkında Nazım Mirkelam'ın "Şeyh Ahmet ve Sadettin Kaynak" yazısına bakılabilir (Cinemascope, Ekim 2000).

81 Benzer bir mantığa Öztuna da sahiptir. *Aşkın Gözyaşları* filminin solisti ve ebstecisi olan Abdülvehap'ın Tamburi Cemil Bey'in hayranı olduğu, Mısır müziğinin Klasik Türk müziğini yağmalayarak ortaya çıktığını iddia etmektedir (1987: 49).

Bengü'yü olumsuz biçimde tanımlamaktadır. Ailesi, hareketli yaşamı ve aşkları ironiyle anlatılmaktadır. Ancak asıl ilginç olan Mısır filmlerinin "kötü" etkisinden sorumlu tutulmasıdır. Özön'e göre Bengü, Türk sinemasına dolaylı ve dolaysız olumsuz etkilerde bulunmuştur:

> "Dolaylı etkinin nedeni Bengü'nün 1926-27 yıllarında kuruluşunu sağladığı Mısır sinemasının (...) Türkiye'ye akın etmesiydi. Bir on yıl sonra da (1948) Bengü, doğrudan doğruya Türkiye'de yapıma katılarak bu kez dolaysız etkisini sürdürdü" (1962: 141).

Bengü'nün İstanbul, Paris, Viyana ve Mısır'da geçen renkli yaşamından verilen ayrıntılar içinde en ilginci, Hazreti Muhammed'in yaşamını filme çekmek için aldığı teklifle Mısır'a gitmesidir. Filmin çekimine izin verilmeyecek, Bengü kimi kaynaklara göre ülkeden kaçacak, kimilerine göre bir süre tutuklu kaldıktan sonra serbest bırakılacaktır. Ancak gerek Paris'teki gerekse Mısır'daki bağlantıları sebebiyle Mısır'daki sinema serüvenini sürdürecektir. Özön, Bengü'nün Mısır'da kalarak yaşadıklarından dolayı "intikam" aldığını belirtir:

> "Ertesi yıl Bengü, intikamını fazlasıyla aldı: yapımcı, rejisör, oyuncu, senaryocu olarak Mısır sinemasının ilk eserlerin ortaya konmasında en önemli kişi olarak yer aldı ki, Bengü'nün attığı temeller üzerine kurulan Mısır sineması, endüstri alanındaki gelişmesine rağmen sanat bakımından bugüne kadar belini doğrultmak imkânı bulamadı" (1962: 141).

Bu hem Mısırlı sinemacıları aşağılayan hem de Bengü'nün abartıldığı yanlış bir saptamadır. İlginç olan, bu saptamanın hiç sorgulanmamasıdır. Özön'ün izleyen birçok kaynak Bengü'den Mısır sinemasının kurucusu olarak bahsetmektedir (Özgüç, 2000: 96). Kırklı yıllarda tespit edebildiğimiz kadarıyla böyle bir yargı ya da yorumda bulunulmamıştır. Tespit edebildiğimiz tek yorum Nusret Safa Çoşkun'undur. O da Bengü'nün Mısır filmlerini taklit eden sinemacılığı hakkındadır:

"Vedat Örfi'nin Mısır filmciliği bize rehber olalı zaten Mısır kokulu eserler buram buram kokmaya başladı"[82] (*Son Posta*, 18.2.1948).

Mısır sineması altyapısal anlamda gelişmelerini Türkiye'den çok daha hızlı gerçekleştirmiştir. Örneğin 1908 yılında ülkenin beşi Kahire'de üçü İskenderiye'de olan 10 sineması vardır. 1917'de bu rakam 80'e ulaşır (Almulla, 2000: 1). Türkiye'de bu rakamlara Otuzlu yılların sonunda ulaşılmıştır. Mısır sinemasıyla ilgili kaynaklarda "kurucu" özelliği atfedilerek bahsedilen isimler arasında Bengü geçmemektedir. Yapımcı olarak Banker Talat Harb, yapımcı-yönetmen ve oyuncu Togo Mizrahi, Lama Kardeşler daha çok zikredilen isimlerdir. Kaldı ki Mısır sinemasının bir endüstri olarak güçlenip yaygınlaşmasında Ümmü Gülsüm, Leyla Murat, Abdülvehap, Ferit Atraş gibi şarkıcı-oyuncuların büyük katkısı vardır. Arab Ambassador dergisine göre, Vedat Örfi, *Marcos Movie Company*'in temsilcisi olarak Mısır'a gidecek, Yusuf Vehbi ile anlaşarak peygamberin yaşamı ile ilgili bir film çalışmalarına başlayacaktır. Ancak kısa bir süre içinde bu filmin çekilmeyeceği, onun yerine "Allah'ın Nidası" adlı yeni bir filme başlanacağı duyurulacaktır. Fakat bu film yarım kalacak, "Leyla" adıyla Stephane Rosti tarafından tamamlanacaktır. Örfi, daha sonra üç film yapacaktır. Bu filmlerin ilkinde Fatma Rüştü'yle de bir anlaşmazlığa düşecektir. Tiyatroyu da deneyen Örfi'nin oyunları sansürlenince 1930'da Mısır'dan ayrılacaktır. Bizdeki kaynaklarda Türkiye'ye dönüşü 1931 olarak geçmektedir (Özgüç, 2000: 96).

---

82 Kırklı yıllarda melodram ve aşk romanlarının da yoğun olarak tüketildiğini söylemek gerekiyor. Gerek Çoşkun gerekse Bengü gazetelerde tefrika edilen aşk ve his romanları yazmışlardır. Bengü'nün *Hergün* gazetesinde yayınlanan "Kasırga" (1948), "Ölmeyen Aşk" (1948-9), Çoşkun'un *Zaman* gazetesinde yayınlanan "Kader Değişmez" (1949), "Gönül Bir Defa Sever" (1949) örnek olarak verilebilir. Çoşkun, melodramatik öğeler kullanan yazarlığı nedeniyle Türk film yapımcılarının da ilgisini çekmiş, *Kılıbıklar* (1947, V.Ö. Bengi) filmi onun senaryosundan uyarlanmıştır. Ancak film beğenilmemiş, Çoşkun hakkındaki eleştirilere cevap vermek zorunda kalmıştır (*Tanin*, 10.11.1947; *Son Saat*, 4.12.1947; *Son Posta*,6.12.1947).

Örfi hakkındaki en önemli iddia, Mısır'da, 1958 yılında Arap-İsrail gerilimi sırasında ortaya atılacaktır. Gazetelerde Örfi'nin Yahudi olduğu yazılır. Buna göre Mısır'da kaldığı günlerde Yahudi Joseph Swanson ve Elli Deri ile birlikte hareket edecektir ki; Deri, *Film Kaw Kub Mısr* adlı film şirketinin sahibidir (Arab Ambassador, 1.8.1999). Bu iddia doğru ise, Örfi'nin dini kimliğinin önemi şuradadır; Mısır sinemasının etkili isimlerinin büyük çoğunluğu Yahudi'dir. Önemli bir kısmı İsrail krizi nedeniyle ülke içinde yaşanan "Cadı Avı"nın kurbanı olmuştur. Örneğin Leyla Murat'ın filmlerinin birçok Arap ülkesine girmesi yasaklanacak, Mısır hükümeti onun masum olduğuna dair açıklamalar yapmak zorunda kalacaktır. Örfi, Yahudi olmasa bile bir göçmendir ve Mısır sinemasını –ve Tiyatrosunu– kuran yatırımcı, yönetmen ve oyuncuların büyükçe bir kısmı ya Yahudi ya da göçmendir. Togo Mizrahi, İtalyan asıllı bir Yahudi'dir; İbrahim ve Bedir Lama, 1925 yılında Mısır'a göç etmişlerdir. Ferid ve Esmehan Atraş, Suriye'den gelmiştir. Leyla Murat, Faslı Yahudilerdendir. Aslında İtalyan, Alman, Yunanlı, Fransız, Macar, Rus ve İranlı sayısız insan Mısır sinemasında çalışacaktır. Mısır'da sinema 1935 yılında kurulan stüdyoları ve yan sanayiyle bir endüstriye dönüşmüştür. Bu anlamda Örfi'nin Yahudi olup olmaması önemli değildir. Örfi, aynı yıllarda Mısır'a göç eden sayısız maceraperesten biridir sadece. Lama kardeşler, ülkeye ilk geldiklerinde tek kelime Arapça bilmemektedirler. Bu yüzden Örfi'yi Mısır sinemasının kurucusu olarak göstermek yanlıştır. Onu bir serüvenci saymak, Özön'ün ironiyle tiyatrodan çok dişi tiyatrocularla ilgilendiğini söylediği Örfi için daha doğru olacaktır (1962: 141). Yoksa Örfi ya da Mısır sinemasını olumsuzlayarak diğeriyle özdeşleştirmek aşağılayıcı bir tutumdur. Ayrıca Mısır sineması, yalnızca melodramlar ya da dini filmler üretmiş de değildir.

Kırklı yıllarda Mısır filmlerinin içeriği küçümsendiğinden, ticari kazanca yönelik kültürel bir mesafe olduğundan mevcut başarıyı kabul ederek nedenleri hakkında düşünen sınırlı sayıda yorum vardır. *Akşam* gazetesinde imzasız çıkan bir yazıda

Mısır filmlerinin büyük gelir getirmesinin nedeni olarak Mısır'daki sinema salonlarının çokluğu ve Arapça konuşulan ülkelere satılabilmesi gösterilir:

> "Bize gelince, birkaç büyük şehir müstesna, vilayet merkezlerinde bile adam akıllı sinema binası yoktur (...) Mısır filmleri memleket dışında en az 25-30 milyonluk bir halk kütlesi tarafından seyrediliyor. Bizim için böyle bir mahreç [kaynak] yoktur. Bu itibarla yapacağımız filmler ancak kendimiz için olacaktır. Bunu göz önünde tutmak lazımdır"[83] (*Akşam*, 24.3.1946).

Türkiye'de Mısır filmleri, ulusal sinema tanımlamalarının muğlâklığını göstermesi açısından tipiklik taşımaktadır. Andrew Higson, ulusal sinemaları değerlendirirken o ülkede üretilen filmler kadar, o ülkede gösterime giren yabancı filmlerin de hesaba katılması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre gösterime çıkmış/dolaşıma girmiş filmlerin nasıl değerlendirildiği, nasıl algılandıkları, entelektüel ve popüler beğeniler arasındaki gerilimler ulusal sinema tanımlamalarının belirleyicileridir. Bir başka ifadeyle ulusal sinemalar, ülke pazarındaki tüm filmlerle haklarında üretilen söylemlerin çeşitliliği ve aralarındaki ilişkiler, farklı izleyici topluluklarının anlama biçimleri ve o biçimlerin algılanışlarıdır (1989: 36-46). Mısır sinemasının başlangıç dönemlerinde Alman ve Amerikan sinemasının etkisinde olduğu belirtilmektedir. Mısır'ın çevre ülkelere yayılarak hâkimiyet kurduğu bu dönem için kullanılan etki vurgusunu, dâhil olduğu ülke sinemaları ile birlikte düşündüğümüzde, bir etkilenmeler sanatı olarak sinemanın, ulusal sinemalar anlamında tanımlanmasının ne derece güç olduğu ortaya çıkacaktır. Mısır filmlerinin Türkiye serüveni, dönemin ve Türkiye'nin kendine özgü koşulları sebebiyle bu güçlüğün önemli bir göstergesidir. Filmler, Türkiye'de alafranga-alaturka müzik tartışmalarından etkilenecek, plak sanayinin gelişimiyle bir arada yürüyecektir. Birçok yorumcu ve besteci için yeni bir

83 Aynı yoruma Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin 1947 yılında çıkardığı "Filmlerimiz" broşüründe yer verilmiştir.

kazanç kapısı oluşturacak, Radyo'dan ayrılarak eğlence sektörüne katılacakların sayısı ellili yıllara doğru giderek artacaktır. Mısır filmlerinin gazete ilanları plak ya da eğlence reklâmlarından farksızdır. *Acı Hatıralar* filminin gazete ilanı şöyledir:

> "Yürekler paralayıcı bir mevzu. Acıklı, elemli bir dram! Türkçe filmlerin şaheseri! Artistler: Yusuf Vehbi, Rakiye İbrahim. Bu filmdeki şarkıları eşsiz ses kraliçemiz Safiye Ayla ilk defa olarak söylemeyi kabul etmiştir. *Musiki adaptasyonu ve besteler* içli sanatkârımız üstat Selahattin Pınar. Türküler: Aziz Şenses ve arkadaşları. Ayrıca 36 kişilik seçkin bir saz heyeti. Düğün havaları-köy şarkıları ve saire" (*Ulus*, 18.9. 1944).

İlanlarda göze çarpan en önemli husus filmlerin adaptasyon müziklerle "yerlileştirilmesidir" ve müzik aracılığıyla gerçekleştiği için sinemanın dışındaki tartışmalara oturmaktadır. Nusret Safa Çoşkun, Mısır filmlerine gösterilen ilgiyi radyoda Türk müziğine uygulanan kısıtlamalara bağlar:

> "Bir zamanlar radyodan Türk musikisini kaldıranlar Türk dinleyicisini Arap'a muhtaç edenler, bu halkın selim zevkini nasıl baltaladıklarının bu suretle düştükleri gafletin bilmem farkında mıdırlar? Bugün Arap'ın musikisi, Arap'ın filmi rağbette ise, bu yüzden halkın zevk seviyesi düşmüş ise bunun yegâne amili ve mesulü radyoda Türk musikisi ile oynamaya kalkan şuursuzlardır. Bir zamanlar halkın Ankara radyosunu açmaz olduğunu unutmayalım" (*Son Posta*, 5.8.1948).

Mısır filmlerine getirilen adaptasyon şartı resmi müdahaleyle gerçekleştirilmesine rağmen sonuçları itibarıyla resmi müzik politikasının dışında kalmıştır. Türk müziği boşluğunu arzu edildiği gibi Batı müziği değil, radyo ve filmlerden dinlenilen Arap müziğinin doldurduğu görülmüştür (Öztuna, 1987: 69). Radyo ve film/plak/gazino karşıtlığında belirginleşen eğlence anlayışında, Mısır filmleri ilgi gördüğü gibi, bir o kadar da eleştirilecektir. Arap müziği, yoz müzik, arabesk ve Mısır filmleri hep aynı paydadan beslenerek söylemleştirilmektedir. Oysa ne arabesk Türkçe sözlü Mısır müziğidir ne de arabesk

filmleri Mısır melodramlarının taklididir (Stokes, 1998: 142). Türk sineması örneklerinin de benzer içerik ve sunumla üretilmesi yerlileşmenin bir başka sonucudur. Mısır filmleri ve yerli sinema örnekleri özdeşleşme düzeyinde birbirine yakınlaşmıştır. Bu özdeşleşme iki açıdan değerlendirilebilir. İlk ayağı Mısır filmlerinin yerli yapımlarda taklit edilmesidir ki çeşitli çalışmalarda belirtildiği gibi bunun en belirgin ve ilk örneği Muhsin Ertuğrul'un *Allahın Cenneti* (1939) filmidir. Mısırlı şarkıcı-oyuncu geleneğini izleyerek Ertuğrul, filmde Münir Nurettin'i oynatmıştır (Onaran, 1981: 258; Özgüç, 1990: 47; Stokes, 1998: 140). Bu taklit zamanla değişerek bir üslup izleyiciliğine dönüşmüştür. İkincisi, Mısır filmlerine yapılan Türkçeleştirme ve müzikal adaptasyondur. Mısır sineması ve yerli film ilanlarının içerikleri neredeyse aynıdır. Filmlerdeki şarkılar, yorumcular, besteciler ve hatta saz heyetleri ilanlarda kullanılmaktadır. Mısır filmlerinin başarısı, adaptasyonlara ve yerlileştirilmiş içeriklerine bağlanmalıdır. Yerli sinema ürünleri Mısır filmlerine eklemlenerek pazara girecek, giderek bir varis gibi onun yerini alacaktır. Bu çerçeveye devletin korumacı müdahale ve teşvikleriyle yerli sinemanın gelişimini kolaylaştıran alt yapısal değişimler de ilave edilmelidir. Her ne olursa olsun, Mısır filmleri yerli sinemayı hareketlendirmiştir. Böylelikle seyircisinin beklentilerini yakalayamayan sinema geride kalmıştır. Film yapımcısı Hürrem Erman, Mısır filmlerinin Türkiye'deki seyirci profilini değiştirerek pazarı genişlettiğini anlatacaktır:

> "Bu filmlerin Türk seyircisi üzerinde büyük etki yaparak onun sinemaya başlamasına başlıca amillerden biri olduğunu sanıyorum. Mesela, diyelim ki, "Aşkın Gözyaşları" filmine kadar, Aksaray'lı Ayşe Hanım'la Nurhayat Hanım hamsofuluk içinde hiçbir esasa dayanmayan telkinlerin etkisi altında sinemaya gitmeyip evinde oturan hanımlardı. Abdülvahap ile Yusuf Vehbi Beyler onları evinden çıkarıp sinemaya getirdi. Bu, en iptidai şekliyle bir sinemaya gitme zevkinin başlamasıydı" (Dorsay v.d., 1973: 26).

Türkiye'de ulusal sinemanın tanımı yapılırken, 1938 sonrası gelişen pazarda yerli film yerine ikame edilen Mısır sineması-nın etkileri hesaba katılmalıdır. Ve o Mısır sineması adapte edilerek yerlileştirilmiş bir içerikle o etkiyi sağlamıştır.

Radyoda Türk Müziği

Kırklı yıllarda çok konuşulan olgulardan biri müziktir. Radyo-da çalınan müzikler, Mısır filmleri, merak edilen müzisyenler, gelişen plak sektörü, gazinolar, sinema salonlarında verilen konserler yaşamın (ve eğlencenin) merkezindedir. Türk müzi-ğinin yasaklanması, küçümsenmesi, Batı müziğinin üstünlük-leri veya bize yabancı olması vs gazetelere-köşe yazılarına ko-nu olurken müzikle ilgili reklâmların çokluğu da bir değişi-min göstergesidir. Türk müziği-alaturka müzik tartışması ge-rek otuzlu yıllarda gerekse sonraki dönemlerde konuşulmuş-tur ama kırklı yıllarda hemen her gazetede plak, film, konser reklâmları çoğalmış, müzik, kârlılığını sürekli artıran bir sek-töre dönüşmüştür. Özellikle savaşın bitimiyle birlikte bu sek-törün büyüklüğü geçmişle kıyaslanmayacak bir oranda artmış-tır. 1945 yılında yaşanan müzik tartışmaları bu değişimi vur-guladığı gibi süregelen alaturka-alafranga müzik geriliminin yeniden konuşulmasını sağlayacaktır.

1945 yılı Bütçe görüşmelerinde konu Radyo programlarına gelir, gelmesi de beklenmektedir. Çünkü gazetelerde radyodan ayrılan sanatçılar çerçevesinde bir tartışma yaşanmaktadır. Türk musikisinin dışlanması, sanatçılara karşı yapılan kötü muameleler, ücretlerdeki düşüklük ve alaturka-alafranga me-seleleri konu edilmektedir. Türk musikisinin kullanımının radyoda artırılmasına yönelik taleplerle, bu müziğin Atatürk dönemindeki tanımlamalarına başvurarak yapılan savunmalar tartışmaların gerilim hattını oluşturmaktadır. Ziya Gökalp'in Atatürk tarafından da paylaşılan, Türk musikisini Doğu'ya öz-gü ağır-aksak, rahvan ruh hali taşıdığı için milli ruhumuzun enerji ve dinamizmini yansıtamadığı görüşü, alaturka taraftar-larına karşı kullanılmaktadır.

Atatürk'ün alaturka müzik aleyhindeki görüşleri, çoğunlukla, biri, 1934 yılı Meclis açılışında, diğeri 1928 yılında yapılan bir toplantıdan olmak üzere iki konuşmasından çıkarılmaktadır. 1928 yılında kalabalık bir müzisyen ve davetli topluluğu önünde, Sarayburnu Parkı Gazinosunda Doğu müziğinin Türk'ün şen ve şatır karakterine uymadığını söyleyecek, ardından, 1934 yılındaki meclis açılış konuşmasında bu sözlerini bir başka biçimde yineleyecektir. Mecliste yaptığı konuşma radyolarda Türk musikisinin yasaklanmasına neden olacaktır:[84]

> "Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları (...) musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu yüzeyde [sayede] Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim" (*Hakimiyeti Milliye*, 2.11.1934).

Basında konuya ilişkin destekleyici yazılar çıkmıştır:

> "Medrese ve mektep nasıl yan yana yaşayamaz idi ise, Şark ve Garp musikilerinin birlikte yürümelerine imkân yoktu. Alaturka musiki gazelleri, şarkıları ve aletleri ile genç ve öz inkılâp havası içinde ihtiyar ve her şeyden usanmış, her şeyden şikâyetçi bir sesle ağlıyordu. Eğer büyük inkılâbın ruhumuzdaki akislerini musiki ile resimle, heykelle, şiir ve mimari ile dışarı vermezsek, onun içimizde yaşamakta olduğuna nasıl güvenebiliriz"[85] (*Hakimiyeti Milliye*, 3.11.1934).

Burhan Asaf [Belge] da destekleyicilerden biridir:

---

84 Bu yasaklamanın 1936 yılının Temmuz ayına kadar uygulandığı anlaşılmaktadır (Kocabaşoğlu, 1980: 84).

85 Bu siyasi karar sonucu alaturkayı popüler beğenilerle yeniden biçimlendirmek isteyen İstanbul Musiki Birliği ve onun yayın organı olan *Nota* Dergisi de kendi kararları ile faaliyetlerini durdururlar. Kararın alanla ilgili herkesi etkilediği anlaşılmaktadır. Nota Dergisi için Bkz Tekelioğlu, Orhan (1999b). "Türk Musiki İnkılâbının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması", *Toplumbilim*, sayı 9, Mart.



Münir Nurettin'li bir radyo reklamı (1949).

"Alaturkayı içimizde sevenler bulunabilir. Ve kimse bize 'onu sevme' diyemez. Fakat bizler, giden adamlarız. Aramızda, istibdat devrinin göreneklerinden bile kurtulamamışlar vardır. İnsan, bir madde değil ki, onu bütün kusurlarından ve bütün kirlerinden yıkayabilelim. Yalnız, biz giden adamlara karşı bir de gelen adamlar vardır. Bunlar çocuklarımızdır. Koskocaman ve eşsiz bir inkılâbı onlar için yaptığımızı bir an unutacak olursak küçüklük etmiş oluruz. İşte bu gelen adamlar bakımından alaturkanın hiçbir manası kalmamıştır. Bizler mektuplarımızda ve kendi aramızda eski yazıyı kullana kullana bu dünyadan gideceğiz. Fakat ötekiler, bu yazıyı tanımıyorlar. Bu yazıyı ne kadar ortadan kaldırırsak, borcumuzu o kadar iyi ödemiş oluruz. Musiki işinde de tıpkı böyledir. Ortalıkta alaturka bırakmayacağız ki, ortalık, bizlerin değil gençliğin olsun" (*Hakimiyeti Milliye*, 7.11.1934).

Burhan Asaf'ın görüşü –sözleri– sonraki dönemlerde sıklıkla kullanılacak, farklı yazarlar tarafından tekrarlanacaktır. Örneğin Şevket Rado bir yazısında şöyle diyecektir:

"İnce sazdan ve gazelden hoşlandıkları halde garp musikisinin memlekette yerleşmesini isteyenler *idealisttirler. Nefislerinden fedakârlık eden insanlardır.* Atatürk bu idealistlerin başında gelir. Garp musikisine düşmanlık edenler bu idealin gerçekleşmesini geri bıraktırırlar" (*Akşam*, 15.3.1946).

Türk müziği yasağı, önceleri örtük, Atatürk'ün ölümünden sonra giderek alenileşen tepkilerle karşılanacaktır.[86] Cumhuri-

86 Bu tepkiler, bir serzeniş olarak Atatürk'e de söylenmiştir. Yasaklama döneminde Yunus Nadi Bey "Paşam, alaturka şarkılardan, türkülerden bizi mahrum etmesinler, zevkimize duygularımıza müdahale edildiğinden inciniyoruz" dediğinde Atatürk şöyle bir cevap verecektir: "Ben de hoşlanmıyorum, fakat inkılap yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakarlıklara katlanmak mecburiyetindedir" (akt., Ayangil, 1998: 2985). Falih Rıfkı Atay, bir yazısında "İnkılâpçı demek, Osmanlı ve Şark olmayan demektir" derken uygulamaların yönüne işaret etmektedir (*Ulus*, 3.10.1947). Yine Atay, *Çankaya* adlı kitabında Atatürk'ün Alaturka müziğini sevmesine rağmen devrimci karakteri nedeniyle bu kararı aldığını belirtir: "Sevdiği musiki alaturka, inandığı garp musikisi idi. Evinden alaturka musikiyi eksik etmemişken, milli eğitimde yalnız Batı musikisini tutmuştur. Daima, musikisiz devrim olmaz sözünü tekrar eder, çocukla-

yet reformlarının gündelik yaşam üzerinde en açık biçimde hissedildiği alan müziktir. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse üst düzey bürokratik reformlar geniş toplum kesimlerinin yaşamlarında herhangi bir değişiklik yaratmamıştır. Dil devrimi bile sadece okuryazar kesimleri etkileyecek, kitlesel bir muhalefetle/tepkiyle karşılaşmayacaktır. Oysa müzik, Osmanlıyı çağrıştırdığı[87] gerekçesiyle tasfiye edilmeye girişildiğinde hoşnutsuzlukla karşılaşacak, (o dönem söylenenlerle ve sonradan yazılanlara bakılırsa) halk alışkın olduğu müziği bulabilmek için *Arap radyolarına* (orta dalgadan Kahire'ye) yönelecek, plak ve gazino sektörünün gelişimiyle talep edilen/itibar gören devlet sanatçıları yüksek ücretlerle piyasaya çalışacaklardır. 1940 yılında mecliste konuşma yapan Maarif Vekili Hasan Ali Yücel belki de şöyle demek zorunda kalacaktır:

> "Bizde asla bir inhisar [tekel] zihniyeti yoktur. Devlet konservatuarında da böyle olacaktır. Dışarıda çiftetelli çalmasınlar diye karar verecek zihniyette insanlar değiliz. Radyosunu çevirdiği zaman opera dinlemek isteyen onu dinler, isteyen *Mısır'ı* (abç)[88] açıp çalınmakta olan herhangi bir peşrevi ve saz semaisini dinler. Hiç kimseye mutlaka bunu dinleyin demiyoruz" (*Yeni Adam*, 30.5.1940).

---

rımızın ve gelecek nesillerin musikisi garp medeniyetinin musikisidir derdi. Garp musikisinin ancak pek hafiflerinden zevk almakla beraber, hemen hemen bütün inceliklerini kavradığı alaturka musiki ile onun arasında ve alaturka lehine bir mukayese yaptığını hatırlamıyorum" (1984: 410).

87 Adnan Saygun, Çankaya Köşkünde, Osmanlıca sözlerinden ayıklanarak yeniden yazılan güftesi ve piyano ile icra edilen melodisiyle sunulan bir şarkı için Atatürk'ün şunları söylediğini anlatır: "Efendiler, O sözler Osmanlıcadır ve onun musikisi Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçe'dir ve bu musiki Türk musikisidir. Yeni Sosyete! Yeni Sanat!" (akt. Paçacı, 1999: 23).

88 Radyoda Arap Radyolarının tercih edildiği sık kullanılan iddialardandır. Halkın Ankara Radyosunu boykot ettiği, beğenmediği, dinlemediği alaturka tartışmalarında sürekli tekrarlanmıştır. İstanbul Belediyesi İstatistiklerine göre 1940 yılında on yedi milyonluk Türkiye'de toplam 78, 237 adet radyo vardır (1944: 551), bu rakamın (gazetelerin İstanbul merkezli konuştukları düşünülürse) 34, 396'sı İstanbul'dadır. Karşılaştırma için: Resmi istatistiklere göre 1950 yılında Türkiye'deki toplam radyo sayısı 320,953'e, İstanbul'da 115,737'ye yükselmiştir.

1945 yılı müzik tartışmaları geçmişin birikimini (süregelen yargı ve eleştirileri) taşıyarak yaşanacaktır. Doğallıkla (olageldiği gibi) sonuçlanmayacaktır ama müzikle ilgili farklı görüş ve düşünceleri taşıyan verimli bir içeriğe sahiptir. Dört yıl kadar sonra Pevami Safa'nın sözleri tartışmaların sürekliliğine işaret etmektedir:

> "Tanzimat'ın ortaya koyduğu bütün ikilikleri Cumhuriyet inkılâbı tasfiye etti. Fakat musikimiz hala bu alaturka-alafranga ikiliğini yaşıyor. İçinden nasıl çıkacağız? İşte bir mesele ki, hiçbir zaman kanun ve nizamla onun hakkından gelmek imkânı yok!" (*Ulus*, 3.12.1949).

Müzik tartışmalarında (bugün dahi) kullanılan görüşler ise şöyle özetlenebilir: Bir görüşe göre tek ve biricik müzik Batı müziğidir, Türk müziği terk edilmeli, yerine Batı müziği benimsenmelidir. Çünkü Batı müziği çokseslidir. İkinci görüşe göre Türk müziği büsbütün başka bir müziktir ve en mükemmel olanıdır. Türk müziği bizim için yeterlidir; üçüncü görüş ise Batı müziğinin tüm araçlarından yararlanılarak Türk müziğinin iyileştirilmesini (ıslah ve terakki edilmesini) savunanların görüşüdür (Kocabaşoğlu, 1980: 81-82). Bu çerçeve 1945 yılında yaşanan müzik tartışmalarının da belirleyicisidir.

Radyodan Ayrılan Müzisyenler

Cemil Sait Barlas, Bütçe görüşmelerinde radyo programlarıyla ilgili şikâyetlerini dillendirirken, basında yer alan tartışmaların sonucu olan bir konuşma yapar:

> "Halk-köylü, pazar sabahları kahvede oturduğu zaman radyoda duyduklarından bir şey anlamıyorlar. Halk, davul-zurna istiyor, radyoyu halk türküleriyle pehlivan havalarıyla süslemelidir (...) *Halk, cenup radyolarını aramaktadır*" (*Ulus*, 19.12.1945).

Bu kısa alıntı, üç açıdan tahrik edici bir eleştiridir. İlki, halkın radyoda dinlediklerinden bir şey anlamadığını ve yayınlardan

hoşnut olmadığını iddia etmektedir. İkincisi, radyonun nasıl bir yayın politikası izlemesi gerektiğine işaret etmektedir: "Halk türküleri, pehlivan havaları ve davul-zurna kullanılmalıdır". Üçüncüsü ise bir uyarıdır, genel bir endişeyi anlatmaktadır: Halk, hoşnutsuzluğu nedeniyle Arap radyolarını dinlemeye yönelmiştir ki, dönem entelektüellerini/denetleyici kuşağı milli birliğin sürekliliği konusunda karamsarlığa iten bir konudur. Muzaffer Sarısözen'in[89] bu tartışmalardan bir yıl sonra yazdığı bir yazıdan yapılacak alıntı, radyonun ve müziğin hangi amaçlar çerçevesinde düşünüldüğünü gösterdiği gibi aynı yaklaşım içinde "zamanın ruhunu" taşıyan örtük bir endişe de yok değildir:

> "Memleket türkülerinin sık tekrarlanması başlıca iki amaç güden bir eğitim konusudur. Bunlardan birisi, yurt havalarından ruh ve renk alarak kurmaya çalıştığımız modern Türk müziğinin bütün yurtta kolayca anlaşılmasına ve benimsenmesine zemin hazırlamaktadır (...) İkinci amaca gelince, bu da doğrudan doğruya bir millet bütünlüğünün tam kendisidir. Biz onları seve seve tekrarlarken bütün yurttaşların kalbinde milli bir tören havası esmeye başlar" (1946: 5).

Sarısözen'in "türkülerin memleketi tek duygu haline getirmesi" arzusu, radyonun temel amaçlarıyla koşuttur.[90] Barlas'ın halkın Doğu radyolarını tercih ettiğini söylemesi ise bu amaçla çelişkili olan, endişe verici bir sonuçtur. O dönem ülkede büyük ilgi gören Mısır filmlerinin şarkılarının Arapça sözlerle gösteriminin denetlenmesi benzer bir endişeden kaynaklanan kontrol girişimidir.

Barlas'ın ardından kürsüye çıkan Osman Şevki Uludağ,[91] da-

---

89 Ankara Radyosu Yurttan Sesler Korosu Şefi olan Sarısözen'in en önemli özelliği köyleri dolaşarak türkü derleyiciliği yapmasıdır. Türk müziği arşivinin oluşumundaki katkıları kadar yorum ve derleyiciliğindeki seçim ve kıstaslar da eleştirilmiştir (Özbek, 1991: 329).

90 Kırklı yıllardaki konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Cantek, L. (1999). "Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi ve Ritüellerin Medya Metinlerine Dönüştürülmesi", *Folklor/Edebiyat*, sayı 20.

91 Uludağ, Alaturka müziğin önemli savunucularından biridir. 1936 yılında Devlet Konservatuarı haline getirilen Musiki Muallim Mektebi müfredatına Türk

ha net ve doğrudan konuşarak gazetelerde tartışılan konuları gündeme getirecektir. Radyonun memlekette bir mesele halini aldığını, dedikodular yapıldığını belirtirken, basında sanatkârlara para tevziinde [dağıtımında] adaletsizlik ve radyoda Türk müziğini idare edenlerin memleket müziğine kasıtta bulunulduğuna dair yazılar çıktığını söyleyecektir. Basında çıkan eleştirilerle taraf olan bir yorumla konuşmasını sürdürür:

> "Radyodan artistler kaçıyormuş, kaçanlar olabilir, fakat bunlar kaçırılıyor arkadaşlar (...) Ruhu tahrip edilmiş bir adam nasıl başkasının ruhunu eğlendirebilir? Ve artistler diyorlar ki: Bizi icbar ediyorlar [zorlama], bize hakaret ediyorlar... Kendi aralarında yaptıkları ve büyük şeflerin aralarında bulunduğu bir içtimada [toplantıda] bir artist şöyle demiştir: 'Ben kadir bilir, haysiyet tanır adamlarla çalışmak isterim, hakaret görürsem çalışmam' demiştir. Nihayet kasıt vardır ve bu hususta da artistler diyorlar ki, bizi içimizden yıkmak istiyorlar, ta ki biz buradan ayrılalım ve 'eh! Ne yapalım artist yok ki, kaçıyorlar' densin de bu servis kapansın" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 179).[92]

Uludağ'ın konuşması, radyo ile ilgili şikâyet ve eleştirileri resmiyet nezdinde açığa çıkaracak, basında tartışılan konuların meclise taşınmasını sağlayacaktır. Milletvekilleri tamamı muhafazakâr temelli görüşlerle peşi sıra kürsüye gelerek konuşmalar yapacaktır. Mazhar Müfit Kansu, radyoda Türk müziğine daha fazla yer ayrılmasını önerir: "Radyonun vazifesi biraz da halkın zevkini efkârı umumiyeyi tatmin edecek hizmette bulunmaktır. Garp musikisi çok büyük yüksek bir tekniktir. İnkâr etmiyorum. O da olsun. Fakat hiç olmazsa bizim musikimiz de yarı yarıya söylensin". Kansu, radyodaki ayrılmaları "kötü yönetim"e bağlamaktadır:

---

müziğinin dâhil edilmesi için Hüseyin Sadeddin Arel ile birlikte yoğun bir mücadele vermiştir.

92 Metinde kısaltılarak kullanılan 19.12.1945 tarihli kaynak TBMM *Tutanak Dergisi*'nin Dönem VII, Cilt 20, Toplantı 3, 14. Bileşimden, 21.12.1945 tarihli kaynak Dönem VII, Cilt 20, Toplantı 3, 16. Bileşimden alınmıştır.

"Sonra diyorlar ki, sanatkârları tutamıyoruz, dışarıda çok para kazanıyorlar, bizde kalmıyorlar. Hepsiyle görüştüm. Bugün 200 lira alan bir adam, şimdi gecede kemanı sayesinde 60 lira alıyor. Kendisine radyo bu kadar para veremez, ayda 1800 lira vermeğe imkân yoktur dedim. Biz parasında değiliz, 40-50 lira zam ile otururuz, fakat tahkiri [aşağılama] ne yapacağız? Ne tahkiri? Orada bunlara karışan bir adam, efendi sen sazını at da git bakkal dükkânı aç demiş. Bizim izzeti nefsimiz yok mu diyorlar ve bugün işbaşında bulunanlardan terk etmek isteyenler de vardır, çünkü tahkire hedefiz diyorlar. Arkadaşlar, İstanbul'a teşrif edin, pazar günleri dört beş yerde içkisiz saz vardır. Akşama kadar devam ediyor. Yer yoktur, bulamayarak girilemiyor. Ne içki var, ne bir şey. Huşula dinleniyor. Öksüren bile yoktur. Bu ne demektir? Demek ki bu meyhane müziği değildir. Efkârı umumiye zevkini bununla tatmin ediyor. Efkârı umumiyeye hürmet edilmelidir" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 184-5).

Berç Türker, konuşmacıları destekleyecektir:

"Milli Türk musikisi memleketten asla kalkmamalıdır fikrindeyim. Çünkü her milletin kendine mahsus milli bir musikisi vardır. Evet, garp musikisi fevkalade güzel bir musikidir, bendeniz de öğrenmişimdir, fakat bu milli musiki değildir. Eğer biz milli musikimizi kökünden baltalarsak bu bizim için ayıptır ve züldür (Bravo sesleri)" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 185).

Dönemin Basın Yayın Umum Müdürü Nedim Veysel İlkin eleştiriler karşısında kürsüye çıkar. İlkin, konuşmasına radyo programlarının nasıl hazırlandığı ve hangi aşamalardan/kontrollerden geçerek tamamlandığını anlatarak başlar, ancak, asıl amacı Uludağ'ın eleştirilerini cevaplamaktır:

"Yalnız Türk müziği bakımından değil, aynı zamanda garp müziği bakımından da eleman sıkıntısı içindeyiz. Bu bakımdan bazı arkadaşların, bilhassa halkça sevilmiş olan bazı arkadaşların radyodan ayrılmış olmaları bizi, hepimizi müteessir etmiştir [üzmüştür]. Bu teessürümüz ne kadar samimi ise bunun etrafında yapılmış neşriyat da o kadar az samimidir. Bu

arkadaşların istikbali için, istikballerini temin için Basın Yayın Umum Müdürlüğü elinden gelen her şeyi yapmaktadır. Geçen senelerde bütçeye esaslı paralar koymuşuzdur. Bu arkadaşlar 400 lira almakta idiler ve gidenler içinde de 400 lira alan sanatkârlar vardır. Diğer artistler de buna göre para alırlar. Belki hakikat itibarile emeğini, hissini, gönlünü sanata vermiş olan bir artiste verilecek para değildir, azdır. Fakat ne yapalım ki bugünkü imkânlar ancak buna müsaade etmektedir (...) giden arkadaşların hiçbir vakit fena muameleye, hakaret gördüklerine dair bir şeye şahit olmadım, belki bana aksettirilmedi bilmiyorum. Fakat her halde bütün artistler üzerinde titremekte olduğumuzu söylersem bu ifadenin samimiyetinden emin olabilirsiniz (...) musikiye kasıt diye bir şey yoktur. Bilakis milli musikimiz ilimizde ve yabancı memleketlerde milli varlığımızı tanıtacak kuvvetli silahlardan biridir. Böyle bir silaha kast edilir mi? Radyonun böyle bir silaha kastetmesi gayri varittir (...) Türk musikisinde yapılmış olan daraltmaya gelince haddi zatında daralma gibi bir şey gözüküyorsa da geçen devreye –kıyasla– on beş dakikalık bir ilave yapılmıştır. Son devrede yaptığımız programa bilhassa memlekette ve bize komşu olan memleketlerde çok aranılan ve kültürümüzün tanıtılması bakımından çok faydalı olduğunu düşünerek Klasik Türk musikisi ilave ettik. Bundan başka üzerinde en çok durduğumuz bir musiki kolu daha vardır: Yurttan Sesler. Her sene bunu toplamak için arkadaşlarımız Anadolu'nun en uzak köşelerine kadar giderler, köylüleri dinlerler ve söyledikleri plaka alınır, notası yapılır, buraya dönüşlerinde işlerler" (*Son Posta*, 20.12.1945).

İlkin'in uzun açıklamalarına meclis içinde ve basında karşı cevap ve eleştiriler gelir. Ancak, yukarıda belirtildiği gibi konuyu meclise taşıyan yazı ve yorumlar çok daha önceden başlamıştır. Savaşın bitimiyle eğlence sektöründeki gelişmeler, radyo sanatçılarının memurluktan ayrılmalarına neden olmaktadır. Yeni açılan eğlence yerleri ve gazinolar, plak firmaları ve sinema (dublaj stüdyoları) onlar için yeni bir kazanç kapısıdır

(*Tasvir*, 25.10.1945). Nedim Veysel İlkin de kimi konuşmalarında bu durumun altını çizmektedir:

> "Sanatkârlar birer memurdur. Biz onlara günde 15-20 liradan tutun da 50-60 liraya kadar tabii ki para veremeyiz. Radyomuzdan ayrılmalarının sebebi sırf budur" (*Son Posta*, 7.11.1945).

Birkaç yıl sonra Mefharet Yıldırım bir röportajında aynı gerekçeyi kullanır:

> "[Radyodan ayrılmaya] Mecburdum. Çünkü 290 Lira maaş nerede, bunun birkaç misli fazlası nerede (...) bu kadar az para ile bu nankör meslekte bir istikbal temin etmeğe imkân var mı?" (*Akşam*, 7.1.1947).

Bu açıklamayı bir "itiraf" olarak okumak mümkündür, çünkü müzisyenlerin para için sanat yaptıklarının düşünülmesini istemedikleri anlaşılmaktadır. Para için radyodan ayrıldığını söylemenin itiraftan başka bir karşılığı yoktur.

Ancak radyodan ayrılan sanatçıların sayısı arttıkça, Türk müziğine önem verilip verilmediğiyle ilgili tartışmalar sürekli gündemde kalmaktadır. *Vatan* gazetesinde Faruk Fenik imzasıyla "Radyo idaresi Türk Musikisine Düşman mı?" başlığını taşıyan bir yazı yayınlanır:

> "Mefharet Yıldırım, Mustafa Çağlar, Sadi Hoşses ve Şinasi Güralp çoktan ayrılmış ve İstanbul'a bile gitmişler. Hakkı Derman, Şerif İçli, Celal Tokses, Tahsin Karakuş da ayın 22'sinde radyodan ayrılmış olacaklarmış. Hepsi kontratlarını yapmış ve İstanbul için biletlerini bile almışlar."

Faruk Fenik'in yazısı aslında radyoda hâlihazırda çalışan sanatçılarının görüşleriyle oluşturulmuştur. İsim geçmemekle birlikte, radyo yöneticilerinin ayrılan sanatçılarla ilgili eleştirilerine cevap verilmektedir:

> "Biz maddeye tapan insanlar değiliz. Maddeye tapmadığımız içindir ki, sanatkâr olduk. Fakat burada kıymetimizi takdir

eden yok. Alaturka müziği günden güne öldürüyorlar. Eskiden radyoda yüzde 40 alaturka musiki varken, bugün 20-22'ye indirildi. Türk musikisinin yerine alafranga musikiyi ikame etmeğe çalışıyor ve adeta bizi zımnen istiskal [soğuk davranma] ediyorlar. Buradan gidersek üzülecek değil, memnun olacaklardır (...) Radyoda isim yapıyor ve sonra piyasaya çıkıyorlar, biz onların reklâmcısı değiliz dediler (...) 7 ay için 21 bin liraya bir gazino ile mukavele yapan Mefharet Yıldırım'ın ağlaya ağlaya gidişini ve stüdyoda iki defa düşüp bayılmış olduğunu görenler, onun maddeye tapmadığını herhalde takdir ederlerdi (...) Sadi Hoşses hasta idi. Raporunu dinlemediler. Memuriyette rapor iki ay içindir. İki ay işine gelmeyen bir memur müstafi addedilir dediler. Memur zihniyeti ile bir millet musikisi idare edilir mi? Bize çok para istiyorsunuz 200-300 lira nenize yetmiyor, umum müdüründen yüksek alacak değilsiniz ya diyorlar. Umum müdür giderse, yerine bir başka umum müdür gelir. Fakat bir Refik Fersan giderse yerine bir başka Refik Fersan gelmez diyoruz. Derdimizi kime anlatabiliriz ki? (...) Türk musikisi, Mesut Cemil gibi bir şefin idaresinden, gittikçe melezleşiyor ve ölüme doğru gidiyor. Mesut Cemil, ekseriya değil, her zaman, Cemil Bey'in oğlu olduğunu unutup, nabza göre şerbet veren bir memur vaziyetine düştü (...) ve her gün Türk musikisi saatlerinden kırpıp alafranga musiki saatlerini besliyor" (*Vatan*, 18.10.1945).

Radyo çalışanlarının şikâyetlerinin anlatıldığı bu alıntıdan birkaç sonuç çıkartabilir. Birincisi, memur maaşları ile gazinoların verdiği ücretlerin arasında on kata varan büyük bir farklılık görülmektedir. Ayrılıklarda ekonomik nedenlerin belirleyici olduğu açıktır. İkincisi, "memur zihniyeti ile çalışmak" kalıp sözü kullanılır, radyo yönetimi sanatçılarla olan ilişkilerinde bürokratik hantallıkla[93] suçlanır olmuştur. Radyo sanat-

93 Bürokrasiye yönelik hantallık söylemi çok-partili dönemin sık kullanılan eleştirilerindendir. Birçok siyaset bilimcisi DP'nin iktidara gelişini burjuvazinin bürokrasiyle ilişkisini kesmesine bağlamaktadır. Gazetelerdeki bürokrasi eleştirisi kırklı yıllara özgü değildir. Ancak kırklı yıllarda bu eleştiriler DP'nin ik-

çılarına yüksek ücretlerle çalışma imkânı tanıyan sözleşme hakkının verilmesi istenmektedir.[94] Ve son olarak, bütün resmî uygulamalar ve tercihlerden Türk müziği şefi olan Mesut Cemil Tel sorumlu tutulmaktadır. Ünlü müzisyen Tamburî Cemil Bey'in[95] oğlu olmasından başlayarak, kötü muamelelerden otoriter kişiliğine varıncaya kadar Mesut Cemil, alafranga-alaturka müzik tartışmalarının merkezindedir: "Türk musikisinin silinmesine gayret sarf edenlerin başında eski bir Türk musikisi üstadı babanın oğlu Mesut Cemil gelmektedir". Bir başka yazıdaki iddiaya göre Mesut Cemil, radyodan ayrılmak isteyenleri ikna etmek isteyen umum müdürüne karşı çıkarak şöyle diyecektir:

> "Aman efendim, hepsi gitsin siz korkmayın, ben keman çalarım, ut çalarım, tambur, kanun ve lavta çalarım. Eksikliklerini hissettirmeyiz. Biz işi yürütürüz" (*Vatan*, 24.10.1945).

Söylenenler oldukça abartılıdır. Bir yandan radyonun uygulamaları eleştirilmekte, öte yandan bunun sorumluluğu Mesut Cemil'e yüklenilmektedir. Bu, "Şah'a konuşamayıp Vezir'e duyulan öfkenin" tipik bir örneği sayılabilir. Aynı metinde Mesut Cemil ile ilgisi olmayan suçlamalar yapılmaktadır:

> "Sırf maaş almak için radyoya doldurulan bazı alafrangacılar alaturka faslından dolgun tahsisat alırken, [radyoda] asıl dinlenenlerin yarı aç yarı tok bir vaziyette çalıştırılmaları, bu yetmiyormuş gibi kaçmalarını temin için elden gelenin yapılması bugün Ankara radyosunda ne kadar kötü bir zihniyetin hâkim olduğunu göstermektedir" (*Vatan*, 24.10.1945).

---

tidara gelmesini kolaylaştırmıştır. Vâ-Nû'nün "Altı Büyük Türk Düşmanı" fıkrası da ilginç bir bürokrasi (ve CHP) eleştirisidir: "İnşallah, maşallah, 'bakalım', 'komisyona havale edildi', 'incelenmektedir', 'tedbir alınacaktır'" (*Akşam*, 17.1.1946).

94 Radyoda sözleşmeli sanatçı çalıştırılması ellili yıllarda gerçekleşecektir, ancak liberalleşme eğilimleri kırklı yıllarda da kendini gösterecektir. 1949 yılında radyo'da reklam yayınları başlar (Çankaya, 2000: 22).

95 Tamburi Cemil Bey'in kırklı yıllarda hâlâ konuşuluyor olması sanatkârlığı kadar Yahya Kemal'in kendisine gösterdiği kişisel hayranlıktandır.

Mesut Cemil, yalnızca bu dönem değil uzun yıllar müzik ile ilgili bütün yazı, yorum ve iddialarda ismen, çoğunlukla da olumsuz bir biçimde geçecektir.[96] Bir gazinoda öfkeli bir dinleyicinin ayağa kalkarak

> "Mesut Cemil gelsin de görsün! Türk musikisine ihanet ettiğini, babasının ruhunu da tazip ettiğini hiç düşünmüyor mu acaba?"

dediği gazetelere geçecektir (*Vatan*, 31.10.1945). Cemil'i savunan yazılar da aynı kavgacı havayı taşımaktadır. Peyami Safa, Server Bedi imzasıyla 1948 yılında yazdığı bir makalesinde "Musiki Sarhoş Eğlencesi Değildir" başlığını kullanarak Mesut Cemil'i müdafaa edecektir:[97]

> "...klasik musikimizi canlandıran ve okul denebilecek bir çığır açan insan hakkındaki iftiranın en tabii cevabı şudur: Keşke herkes bu manada alaturka düşmanı olsaydı... O zaman başta Atatürk, İnönü ve bütün inkılâbımızın suratına bakmadığı, bir aralık da İstanbul Konservatuarını bile Kristal gazinosu haline çevirmeğe başlayan meyhane musikisinin yanında mübarek milli vasfı sarhoş naralarıyla zedelenmekten kurtulurdu" (*Ulus*, 28.9.1948).

Türk müziği ve bestecileri hakkında çalışmaları olan Yılmaz Öztuna Safa'dan yıllar sonra benzer nitelikte iddialı bir yorumda bulunacaktır: "Musiki tarihimizi yazacak olanlar, fevkalade bir koro şefi olan Mes'ut Cemil'den önceki dejenere icra ile ondan sonraki, onun büyük eseri olan temiz icra arasındaki uçurumu belirtmeyi ihmal edemeyeceklerdir" (1969: 31). Mesut Cemil kadar olmasa bile Kırklı yılların ünlü Kültür Ba-

---

96 Mesut Cemil. DP döneminde İstanbul Radyosu Müdürlüğüne getirilir (1952). Radyodaki uzun yıllara dayanan tecrübesinin yanında siyasal iktidar ile kurduğu pragmatik ilişki bu seçimde belirleyici olmuştur. Mesut Cemil, 1955 yılında hükümetin izniyle Bağdat'a konservatuara kurucu olarak gider ve dört yıl orada kalır.

97 Mesut Cemil'in hakkında çıkan yazılara hakaret davası açtığı da olmuştur. *Haftalık* gazetesinin sahibi Münir Hayri Egeli'nin bir yazısı ile ilgili hakaret davası için bkz (*Ulus*, 16.2.1948; *Ulus*, 3.7.1948)

kanı Hasan Ali Yücel de bu eleştirilerden payını alacaktır. Öztuna'nın "Türk musikisinde bizzat bestekar olmasına rağmen devrimcilik psikozu ile karşı koydu" dediği (1987: 69) Yücel gerek popülerliği gerekse bakanlık görevi nedeniyle çoğu tartışmada ismen geçmektedir. Radyodan ayrılan ses sanatçılarından olan Tahsin Karakuş, yaşadığı bir olayı anlatırken, Yücel'i eleştirmektedir:

> "Alaturka musiki düşmanlığı (...) Yücel tarafından bize hakaret edilmek suretiyle en büyük tezahürünü gösterdi. Dört sene evvel miydi ne idi. Mes'ut Cemil Türk musikisi korosunu Ankara Konservatuarına götürdü; orada Türk musikisine ait seçilmiş parçaları okuduk. Canım Itrî'den, Dede'den, Dellalzade'den... Şef de izahatta bulundu. Bu toplantıda Maarif Vekiliyle Yahya Kemal de vardı. Hatta Yahya Kemal, Itrî'ye ait bir de şiir okumuştu. Konser bitti, artık dağılıyoruz. Hasan Ali, Konservatuar talebelerinden bir kaçı ile yanımıza geldi. Ve talebeye dönerek "Bu akşam dinlediğiniz musikiden ne anladınız" dedi. Talebeden biri sükût etti. Bir diğeri müstehzi bir eda ile 'Bize hiç yabancı gelmediğini...' dedi. Bu cevaba kızan Bakan "canım bu musikinin ne bestesinde ne güftesinde mana vardır diyerek misaller gösterdi. Bu misallerden biri 'saçlarıma ak düştü' diye başlayan şarkıydı (...) güya kuvvetli bir nükte kahkahası savurarak 'be birader saçlarınıza ak düştü ise saçlarınızı boyatınız' dedi. Diğer bir misal olarak da merhum üstat Ahmet Rasim'in 'Lebi rengine bir gül konsun' şarkısını ele aldı. Bunu da "ilahi; üstüne gül konsun, bülbül konsun karga konsun, manda konsun; en alttan bir tanesini çek de seyreyle sen gümbürtüyü' diye Türk edebiyat ve musikisini sözde tenkit etti ve nefretlerini belirtti (Muhsinoğlu, 1945: 15).

Karakuş'un anlattığı olay, dört yıl kadar sonra tekrarlanabilecek, "bir ayrılma nedeni" olacak kadar önemli olmayabilir. Ancak küçümseme ve dışlanma hissiyatının çeşitli biçimlerde yaşandığını ve ayrılma nedenlerinden biri olarak hatırda kaldığını göstermektedir. Bu çerçeveye tartışmaların genel görünümünü tamamlayan bir radyo savunması eklenebilir:

"Garbın şiirine, hikâyesine, romanına, tiyatrosuna, mimarisine, resmine, heykeline yakınlık duyguları besliyoruz; o zevklere göre yazmak, söylemek, resim yapmak, temsil vermek, mermer yontmak istiyoruz da iş musikiye gelince neden garp musikisini hudutlarımızdan içeri sokmak istemiyoruz anlaşılır şey değildir."

Şevket Rado imzalı yazı, radyodan ayrılan sanatçılar nedeniyle artan eleştirilere karşı yazılmıştır:

"Radyoda alaturka musikinin azlığından şikâyet eden bir zata göre şu hakikatmiş: 'Türk kulağı ve Türk ruhu kendi musikisine yakın olan *Arap musikisini*, kulağına hoş gelmeyen güftelerine rağmen kendisine büsbütün yabancı olan garp musikisinin çok sesli eserlerine daima tercih eder'. Böyle bir hakikat şüphesiz yoktur. Tiyatrolarımızda nasıl ortaoyunu yerine garbın piyesleri ve bizim onlara uygun tiyatro eserlerimiz temsil ediliyorsa, tezhip ile beraber nasıl resim de yapıyorsak, Âşık Garip hikâyesi yerine nasıl roman yazmaya çalışıyorsak elbette ki alaturka ile beraber garp musikisi öğrenmeye mecburuz. Garbın romanı, tiyatrosu, mimarlığı, resmi bize şimdiden yabancı gelmiyor; musikisi ne zamana kadar yabancı gelecek? Hacı Bey'in *yalellisini* (abç) tanıyan Türk kulağı neden garplı bir musiki ustasının senfonisini tanımak istemesin? (...) Ankara radyosunun değeri olan Türk musikisini ihmal ettiğini sanmıyorum. *Üst tarafı meyhanelerde bol bol çalınıyor*" (*Akşam*, 5.12.1945).

Rado'nun yazısının sonunda yer alan meyhane müziği bir kavram olarak tüm tartışmalarda [yıllarca] mutlaka kullanılmıştır.[98] Örneğin "İçkisiz Salon" ifadesini alaturkanın meyhane ile özdeşleştirilmesine karşı geliştirilmiş savunmacı bir ifade sayabiliriz. Müziğin "öksürmeden", "sessizce ve huşu" içerisinde dinlendiğinin belirtilmesi, onu, dönemin sanat modeli sayılan tiyatro ya da opera gibi sahne sanatlarına yakınlaştırma

98 Alaturka müziğine yakın olan Mithat Cemal Kuntay'dan bir alıntı: "Güzel sanatlar öksüz. Zümrenin zevkine münhasır olması kimsesizliğini büsbütün çoğaltıyor. Güzel sanatların en mesudu, son zamanda bizde musikidir, fakat güzel talihini yeni kulüp rakısına borçlu olarak" (*Son Posta*, 5.12.1946).



Kırklı yıllarda çıkan plak reklamlarından.

çabasıyla ilgilidir. Çünkü klasik müzik konserleri bu çerçevede tanımlanıp sunulmaktadır. Peyami Safa, bir yazısında musikinin nasıl dinleneceğini şöyle anlatır:

> "...Bir konserde musiki sıçrayarak, zıplayarak, hoplayarak değil, her güzel ve büyük şeyin insan ruhuna telkin ettiği vakar içinde, insan vücuduna empoze ettiği diklik ve hareketsizlik nizamı içerisinde dinlenir" (*Cumhuriyet*, 5.9.1937).

Nusret Safa Çoşkun da alaturka müziğin piyasa koşullarıyla biçimlendirilmesinden duyduğu rahatsızlığı dillendirmektedir. Asıl bozulmanın şarkıların icrasında ve sahnede yaşandığını belirtir. Özellikle kadın sanatçıların birbirleriyle girdikleri rekabet nedeniyle alaturka müziği ve sanatı tahrif ettiklerini dü-

şünmektedir.[99] Sonuçta yapılanlar alaturka müziğin [dekoru, mizanseni, elemanı ve havasıyla] laubalileşerek asaletini kaybetmesine yol açmaktadırlar.

> "Okurken gülen, çalarken sahneyi bırakıp çekilen, sahneden halkla konuşan, şarkıları adeta skeç haline sokan sanatkarlarımıza tesadüf etmekteyiz. Alaturkayı, alaturka mizansenlerle laubali bir şekilde arzetmek musikimizin itibarını düşürüyor, halkın musikimize ve sahneye karşı olan saygısını azaltıyor. Piyasanın, Türk musikisinin itibarı, prestiji üzerinde pek hassas davranması lazımdır" (*Son Posta*, 3.9.1949).

Fikret Adil de benzer bir yorumda bulunur. Ona göre Türk musikisi sanatkârını beklemektedir. Piyasadaki yorumculardan taklitçiler ve "esnaflar" olarak söz eder:

> "Bu artist mukallitleri bizi hiçbir vakit tatmin etmiyor. Onlar, fındıkçı kızlar gibidir, bizi doyurur, mestiye [sarhoşluğa] götürür (...) şarkılar okuyan bayanlarla baylar da birer sanatkârdan ziyade birer esnaftır" (*Tanin*, 19.3.1946).

Kuntay ise piyasadaki alaturka örneklerin "sanatı" ve "maziyi" taşımadığını, güzellik ve estetik ölçülerini yansıtmadığını belirterek toplumun bu azlıkla yetinmesinden rahatsızlık duyduğunu söyler:

> "Fena musikiden hâlâ memnunuz. Hususi bir talihsizlik. Bir cemiyetin bu derece az şeyle memnun olması iyi bir alamet değildir. Söylenen şarkıların güfteleri de başka bir felaket. Sokak musikisi, meyhane musikisi, dans musikisi her millette vardır

99 *Yayla Kartalı* (1945, Muhsin Ertuğrul) filminde bir bestesi kendisinden izinsiz olarak usulsüz okuduğu için Sadettin Kaynak, şarkıyı okuyan Cahide Sonku aleyhine tazminat davası açar (*Vatan*, 11.1.1946; *Ulus*, 12.1.1946). Sonku mahkemede şarkıyı rol gereği sarhoş biri gibi söylemesi gerektiğini, bilerek usulsüz okuduğunu iddia eder. Dönemin iki popüler ismi arasındaki dava gazetelerde hayli tartışılır. Şevki Uludağ konuyla ilgili yazısında Sadettin Kaynak'a yüklenir, amacı Cahide Sonku'yu savunmak değildir: "Sonku'nun yerinde olsaydım, davacıya yargıç huzurunda şu suali sorardım: Gazinolarda, çalgılı kahvehanelerde notayı ve usulü hiç bilmeyen kimseler sizin şarkılarınızı hangi usulle okuyorlar" (*Vakit*, 30.10.1946).

ve bu musikilerin güfte kısmı her memlekette kötüdür. Fakat klasik musiki, hele bizde, hiç böyle olmamalıdır (...) Yalnız aşktan, yalnız hicrandan ibaret iki mefhumlu bir musiki yalnız dinlenildiği vakit değil düşünüldüğü zaman da hazindir. Mazimizin bir sesi vardı, onu kaybettik yenisini de bulamadık[100] (...) bir millet evvela heykelinde, tablosunda, romanında, şarkısında okunmalı. Sonra tarihinde..." (*Son Posta*, 12.8.1947).

Meclis'teki tartışmalara dönersek, Nedim Veysel İlkin'in açıklamalarından sonra tekrar kürsüye gelen Osman Şevki Uludağ, maaştan ücrete geçerek sözleşmeli çalışması düşünülen radyo sanatçılarıyla ilgili sorular sorar. İlkin, bu konuda bütçe görüşmelerinden sonra daha ayrıntılı ve yoğun olarak ilgileneceğini bildirir. Ancak alaturka-alafranga müziğiyle ilgili (aynı muhafazakâr damardan beslenen) karşıt görüşler farklı kişilerce sürdürülecektir. Hamdullah Suphi Tanrıöver, Gökalp'in ve Atatürk döneminin hâkim görüşlerinden faydalanarak radyodaki Türk müziğini eleştirir:

"*İstanbul musikisi*, Bizans, İran ve Arap musikisi değildir, fakat Türk musikisi de değildir. Türk musikisi Anadolu'daki halk musikisidir. Türk musikisi *Anadolu* üstünde yayılmış olan halk musikisidir. Bizim musikimiz bu halk musikisinin motifleri işlenmek suretiyle doğacaktır. Ben İstanbul musikisini hasta bir name olarak görmüşümdür, duymuşumdur (...). *Hepsi feryat hepsi uzun bir inilti*. Sizi temin ederim bu güfteleri dinlediğimiz zaman içimizde *kara sevdadan* başka bir şey bulamazsınız.[101] Hatta yarı şaka yarı ciddi bir gün arkadaşlarıma

100 Yahya Kemal'in "çok insan anlayamaz eski musikimizden/ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden" dizeleri kabul gören bir anlayışın ifadesidir (Akt., Hızlan, 1995: 85-7). Yahya Kemal'in entelektüel ve kültür adamı olarak ağırlığı herkesi etkilemektedir. Onun sadık izleyicilerinden Ahmet Hamdi Tanpınar "musikimizi tanımadığımız halde ithama kalktık; onu bayağı, bize yabancı, zevksiz bulduk. Tabiatının zıddı olan şeyleri ondan istedik ve mahiyetini yapan meziyetlere göz yumduk" derken Yahya Kemal ve Kuntay'ı tamamlamaktadır (1996: 363).

101 Burhan Felek, konuyla ilgili eleştirel bir yazı yazar: "Garp musikisinin hüzün veren yüzlerce parçası yok mudur? Operaların hemen hepsi trajedi değil midir? Hüzün vermekse bu da hüzün verir. Bereket ki (...) Türk musikisinin

dedim ki rakip milletler var, düşman milletler var, *bu musikiyi altı ay onlara dinletiniz hiç olmazsa 25 sene tehlikeden kurtulmuş oluruz*, onlar usanır, tehlikesiz bir hale gelir (...) Oysa radyo, *vatan çocuklarını* vatan ve milli tarih hissiyle dolduracak yayınlarda bulunmalıdır."

Bu sözlerden sonra kürsüye Muhittin Baha Pars gelir. Tanrıöver'in konuşmasından duyduğu şaşkınlığı belirterek, Türk müziğine yönelik resmî yorumları eleştirecektir:

> "Garp musikisi bir milyarder çocuğudur, ihtimama lâyık ve şayandır; pohpohlanır, kucaklarda büyütülür ve büyütülmüştür. Bugünkü kemale gelmiştir. Fakat bizimki zavallı bir öksüzdür. Radyoda bir sığıntı, Maarif Vekâletinde bir mürteci, bir yobazdır! (gülüşmeler). Şimdiye kadar bu öksüzün elinden kim tuttu? İstibdatta softalar, Cumhuriyet'te teceddütçüler [yenilikçi], inkılâpçılar hücum ettiler. Bu zavallı musikiyi kim tetkik [inceledi] etti? Türk musikisi bizim servetimizdir. Musikimiz ilerlememiş diyenlere hak veriyorum. Ne yaptınız da ilerlemesini istiyorsunuz? Sonra başka bir şey... Musikimiz meyhane musikisi imiş, musikimiz uyuturmuş! Alafranga, Garp musikisi diyeyim barlarda çalınmıyor mu? Türk musikisinin azametli tarafları olduğunu neden söylemiyorsunuz?" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 191).

Pars'ın hemen arkasından kürsüye gelen Şevki Uludağ, Tanrıöver'in müziğin Türk olmadığına ilişkin sözlerine oldukça sert bir tepki verir:

---

hüznünden kurtulmak için dinlenmesi istenen bu parçaların sözlerini içimizde bilen ve dinlerse anlayan devede kulak değil, devede piredir. Garp musikisi insanı terbiye eder. Bizim musiki atalet [gevşeklik] verir. Ruhları ağırlaştırır. Onun için falan filan! Size bunun aksini gösteren iki canlı misal: Türk cumhuriyetini kuranlar, sevk ve idare edenler garp musikisi dinleyerek ruhlarını terbiye etmiş değildiler. Aldıkları ruhi gıdanın hâsılası önümüzdedir. Buna karşın bütün Hitler Almanya'sı Alman musikisi ile terbiye edilmişti. Alınan neticede meydanda... Musikinin karakter üzerine tesiri inkâr edilemez. Lakin bunda garp ve şark diye ayırma yapmak bilmem reva [uygun] mıdır? (*Cumhuriyet*, 27.12.1945).

"Benim talebe bulunduğum zaman kurduğumuz Türk Ocaklarının başında gördüğüm ve bu ana kadar da kendisine karşı hayranlığımı muhafaza ettiğim Tanrıöver'e karşı cevap vermemi bana çok görmeyiniz. Türk musikisi denilen musiki bizim değilmiş. Sayın Tanrıöver, Türk musikisi Türkündür. Elimde 400 seneyi mütecaviz zamanlardan alınmış ve bu zamana kadar yaşamış notalar var, bugünkü karakterini bildirirler. Elimde Orta Asya'dan Ruslarca toplanmış bir musiki var ki bize aynı musikiyi gösterir. Sorarın, *bu memlekette bir Yahudi, bir Ermeni musikisi var mıdır*? Musevilerin Sinagoglarında terennüm ettikleri [okudukları] ilahilerin *aslı bizden alınmış* ve bizim Müragalı Abdülkadir'in bizim Itri'nin, şunun bunun eserleri değil midir? Bu da mı *gayri milli musikidir*, bu da mı başkasının musikisi Tanrıöver?" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 194).

Tanrıöver tekrar kürsüye gelir[102] ve eleştirileri göz önüne alarak müzik tanımlamasını daha ayrıntılı anlatır:

"Ben demin kastettiğim İstanbul musikisini, *matem musikisini* tutmuyorum. *Türk milletinin manevi sıhhati için* tutmuyorum. Sizin aranızda bütün ömrünü Türk milletinin ömrüne vermiş olan Selim Sırrı Tarcan radyonun notalarını ve bestelerini bana getirdi. İçinde bir tane yoktu ki hasret olmasın, feryadı figan olmasın –şairler yazmış sesleri!– Yazmışlarsa bunu tekrar etmeğe lüzum var mıdır? Şiirdeki çöküntü yetmez mi? Bir de musiki ile halkı tekrar zehirleyelim mi? (...) Asya'da Mabutlar oturur. Eskiden bizde Sultanlar 'tahtneşin' olurdu. Bugün Hindistan mabetlerinde Brahma oturur, Siva oturur, Vişnu oturur, Çin'de Buda oturur, Siyam'da Kosensinde başka Allahlar oturur. Eski Yunan'da, Roma'da Allahlar ayaktadır, oturmazlar. Ben, oturmuş, bağdaş kurmuş Allahlar etrafında asır-

102 Bu tartışmalar alaturka müzik karşıtı Cemal Nadir tarafından bir karikatüre konu edilir. "Ankara Radyosunda Yeni Bir Fasıl Heyeti" başlıklı karikatürde alaturkacılar hicvedilmektedir. Osman Şevki Uludağ "Ağlasa da sızlasa da hakkı var", Hamdullah Suphi Tanrıöver "Çare bulan olmadı bu yareye", Muhiddin Baha Pars ise "Pek yazık oldu dil-i biçareye" şarkılarını –üçü de kendi havasında ve birbirini dinlemeden– söylemektedir (*Cumhuriyet*, 21.12.1945).

lardır *diz çökmüş milletleri uyuşturan içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum*" (*Tutanak Dergisi*, 19.12.1945: 195).

Tanrıöver'in konuşmasında belirginleşen bir İstanbul karşıtlığı vardır, bu Gökalp ile başlayan Anadolu milliyetçiliği ve Köycülükle anlamlandırılacak bir içeriğe sahiptir. Buna göre İstanbul'la özdeşleştirilen müzik türü acı, elem ve kederden başka bir şey vermeyen bir "matem havasıdır". İstanbul deyişi, Milli mücadele döneminden kalmadır ve İstanbul karşıtlığını çağrıştıracak biçimde kötü, yoz ve gereksizdir, meyhanelerde kullanılır. Öte yanda, bu tür bir müzik uyuşturucu olarak görüldüğü için Selim Sırrı'nın adı geçmektedir. Bir Türk'ün nasıl zinde ve enerjik bir beden taşıması gerektiğine dair görüşleri ve çalışmaları vardır, Selim Sırrı'nın. Eskiye ve Türk'ü uyuşturmaya yönelik her türlü düşünce ve uygulamanın karşısındadır. Radyo'daki konuşmalarında insanları beden terbiyesine yönelik pratikler yaptırtmaktadır. Resmî dairelerden okullara ve halkevlerine varıncaya kadar çeşitli yerlerde onun düsturları üzerine bina edilmiş kolektif spor saatleri uygulanmaktadır. Doğu toplumlarıyla karışan Türk milletinin sağlığını ve zindeliğini yitirdiği düşünülmekte, beden terbiyesi ile aslına (özgün haline) dönmesi amaçlanmaktadır. Bu çerçevede, müzik uyuşukluğun neden ve sonuçlarından biridir. Tanrıöver'in konuşmasından anlaşıldığı kadarıyla, Selim Sırrı da radyonun mevcut yayınından hoşnutsuzdur. Alaturka müziğin radyoda yayımlanması/tekrarlanması savunulan beden ve zihin terbiyesine zarar vermektedir.

Beden terbiyesi ile ilgili biri konumuzla doğrudan diğeri (hâkim bir anlayışı yansıtan popüler bir romandan alınma) dolaylı ilgiye sahip iki alıntı aktarılabilir. İlkinde, gazetelere yansıdığı kadarıyla sanatçılar radyoda kendilerine yaptırılan beden eğitimi ve ses derslerinden rahatsızlık duymaktadırlar: "Radyo sanatkârlarına çocuk muamelesi yapılıyor. Her birisi Türk musikisinde üstat olan sanatkârlara jimnastik ve ses dersi veriliyor. Bu yaştan sonra bir 'nefes al nefes ver! Kolları yana aç kolları kapa diye ne jimnastik dersi ne de a! o! u! diye ses

dersi alabiliriz" (*Vatan*, 18.10.1945). İkinci alıntı, Faik Ökte'nin aynı yıl yayınlanan *Bir Aşk Masalı* adlı popüler romanından, anlatıcı kahraman Nail'i rahatsız eden mesele Selim Sırrı'yı haklı çıkaracak türdendir. Paris'le İstanbul'un her şeyini kıyaslayan Nail'in asıl derdi insanlarla ilgilidir:

> "Beni en ziyade üzen hemşerilerimin *hırpaniliği, miskinliğidir*. Burada insanlar uzun bir hastalıktan sonra sanki *nekahet devri* geçirmektedir. O kadar renksiz, mecalsiz hareketsizdirler. Herkes akşam tenezzühüne [gezintisine] çıkmış gibi aheste beste, manasız ve maksatsız yürümektedir. Hele o giyinişlerdeki lâubalilik, hırpanilik... (...) gözüme çarpan hususiyetlerden biri de vücutlarımızın çirkinliğidir. Gençler umumiyetle kavruk ve zayıftır. Orta yaşlılar daha haraptır. Çoğunun saçları dökülmüş, battal bir hâl almışlardır... Kadınlarda manzara daha kötüdür. Umumiyete yakın bir ekseriyetle boylar kısadır. Bacaklar ya kısa kalın yahut eğri ve vücutta büyük bir yük teşkil etmiştir [oluşturmaktadır]. Bel inadına bir karınca vücudunda olduğu gibi incelerek bir boğum halini almış, kalçanın ve göğsün genişliğindeki nispetsizliği [oransızlığı] göze çarpar bir hale sokmuştur (...) Bu vücutta ecnebi kadınların hareket kabiliyetini aramak zaten beyhudedir [boşunadır]. İçimden köprübaşında bir atölye kurmak, *rendeleyerek-törpüleyerek* kadınlarımızın vücutlarını düzeltmek geçti. Devlet idaresinin başında olsaydım muhakkak ki bütün memleketi her sabah mecburî [zorunlu] *vücut eksersizlerine* tâbi tutar. Bu *çerçöp nesli tasfiye ederdim*. Düşünüyorum ki dedelerimiz muhakkak bu yapıda değildi... Bu *vücuttaki erkeklerle*, bu *karikatür kadınların* doğuracağı çocuklarla, Çin'den İtalya'ya, Sibirya'dan Hind'e gitmeğe imkân yoktu. Onlar ata biner, ok atar, kılıç kullanırdı. Bütün dünya beğendiği erkeğe Türk gibi kuvvetli derdi. Yavaş yavaş milli sporlarımız öldü. Garbın sporlarına adapte olamadık. Bu yüzden *bu karikatür nesil türedi*" (Ökte, 1945: 172-3).

Bu uzun alıntı, benzer cümlelerle ve bu kadar açık olmasa da Selim Sırrı'nın görüşleriyle paralellikler taşımaktadır. Miskinlik, anlamsızlık, cansızlık ve durgunluk, spordan ve ırksal

özelliklerden uzaklaşmanın sonucudur. Bu "çerçöp ve karikatür nesil", beden terbiyesi ile tasfiye edilmelidir. Romandan yapılan alıntı faşizmin tipik bir karşılığıdır. Bu kesin ve sert yargılar, mevcut durumu yarattığı düşünülen her türlü nedene/etkiye karşı öfkelidir. Müzik tartışmalarında taraflar Türk müziğine radyoda ayrılan zamanın artırılmasıyla ilgili çatışırken, Selim Sırrı, bu müziğe tamamen karşıdır. Benzer görüşlere sahip olan Tanrıöver'in *Istanbul musikisi* olarak adlandırdığı alaturka müzik, miskinlik ve uyuşukluk verdiğini iddia ettiği matem/yas müziğidir.[103]

Davul Yasağı

Meclisteki yaşananlar basına yansıyınca konuşmacılardan yapılan alıntılarla tartışma çeşitlenecektir. *Akşam* gazetesinin "Dikkatler" başlıklı köşesinde Cemil Sait Barlas'ın kullanılmasını önerdiği "Davul Zurna" ile ilgili bir fıkra yayımlanır. Fıkra, Barlas'ın ismini kullanmadan bu görüşe karşı çıkmaktadır:

> "Radyonun sırf 'keyif verici' bir şey olduğunu sananlara 'efendim halk böyle istiyor' diye vakti kerahette [namaz kılmanın mekruh olduğu, akşamcıların içkiye başladığı zaman] piyasa sazı isteyenlere ibret dersi! İşte köy halkı da davul zurna istiyormuş. Daha geniş bir demokrasi başlayabilir. Dayanabilene aşk olsun! Bereket versin, aklıselim, radyodan 'keyif verici' değil zevk terbiye edici bir şey bekliyor. Herhalde milletvekili de o sözleri ciddi söylememiştir; ders olsun

103 1934 yılında *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yayımlanan "Neşe" başlıklı imzasız bir fıkra benzer bir tespitten hareket ederek Osmanlıyı ve geçmişi eleştirir: "Osmanlı, somurtkan ve sükûtî idi. Gülmek hafifmeşreplik, 20 yaştan aşağı büyüklerin arasında ağzını açmak saygısızlıktı. Bizim neslimizin çocukluk resimlerine bakınız. Hepsi daha sekizer yaşında birer Tanzimat efendisine benzer. Böyle bir terbiye âlemi içinde *musiki* (abç) gülmez, oynamaz ve şakramazsa yahut hatip, geveze sıfatını alırsa, hayret etmemek lazım gelir. Denebilir ki 1908'de gülmek kışkışlıktan çıktı; çocuklarımız büyükleri ile büyükler sokakta ve kürsüde gene o tarihten beri konuşuyor" (*Hakimiyeti Milliye*, 23.2.1934). Alıntıdaki cumhuriyet ile süreklilik içinde tanımlanan 1908 vurgusu bir yana, somurtkanlık ve hareketsizlik ile ilgili genel bir eleştiri içerisinde müziğin bir "neden" olarak gösterilmesi önemlidir.

diye söylemiştir. Zira ciddi ciddi radyoda davul zurna teklif edecek bir münevver [entelektüel] tasavvur edemiyoruz" (*Akşam*, 21.12.1945).

Şevket Rado tarafından yazıldığını düşündüğümüz fıkranın aktüel bir göndermesi olmakla birlikte o "an" ve o söze yönelik bir eleştiri değildir, fıkranın yazarı uzun yıllar süren müzik tartışmalarında taraflardan biridir. Örneğin Demokrat Parti iktidara geldiğinde radyoda alaturka müzik saatleri artırılmış o da aynı köşede şunları yazmıştır:

> "Radyomuzda alaturka musiki saatleri daha da artırılıyor. Garip fikir şu: Garp müziğini Garp radyolarından da dinliyoruz. Bizimkilerde kendi eserlerimiz duyulsun. Fakat hakikatte bu da demokrasinin bir cilvesi: *Kalabalığın suyuna gitmek*! (abç) Münevver ve rehber bir sınıftan beklenen pedagojik muvaffakiyet [başarı] şudur ki yalnız suyuna gitmemeli, öğretici-yükseltici yaratıcı da olabilmeli. İşte bu vazifenin ifası [yerine getirme] beklenir" (*Akşam*, 5.11.1950).

Öte yandan Rado'nun davul-zurna meselesinde, alaycı bir dil kullandığı bölümler, yine *Akşam* gazetesinde yazan Refik Halid Karay'a da bir göndermedir. Otuzlu yılların sonunda af kanunu ile ülkeye dönmesine izin verilen Refik Halid, politikayla doğrudan ilgili olmayan, gündelik yaşama ilişkin yazılar yazmaktadır. Siyaset hakkında yazmama tercihi, siyaset odaklı Babıâli'nin ve siyasal otoritenin tepkisini çekmemek içindir. Birkaç istisna dışında (mizah yazıları yüzünden sürgün yaşadığı ve yazarsa dikkatle okunacağı için) mizah da yazmamıştır. Ancak bu, Karay'ın imalı-örtük gerektiğinde kaçmaya hazır pragmatik bir dille muhalefet etmediğini de göstermemektedir.[104] Alaturka müzik tartışmalarında davul çalınmasının yasak olmasına ilişkin yazılar yazmaya başlar. Cumhuriyet Bay-

104 Yıllar sonra kendisiyle röportaj yapan Meral Çelen'e kişiliğini ve siyasal duruşunu şöyle açıklayacaktır: "Siyasi kanaatimi niye sormuyorsunuz... Yoo söylemem... Ben muhalifim evladım. En iyi hükümetten en kötü hükümete kadar hepsine muhalifim. Şimdi yapmıyorum. Ama yapanlar hoşuma gider" (Zübük, 19.4.1962).



O tarihlerde köylü radyo dinleyebiliyor muydu tartışılır, ama reklamlarda kullanılıyordu (1949).

ramı ertesinde yazdığı "Gene Davul Hakkında" başlıklı yazısı bu çabanın bir sonucudur:

> "Bizim nesil için bayram sabahları davul sesi işitmemek, şehrin üstünde davulların uzaklaşıp yaklaşan, alçalıp yükselen gümbürtüsünü dinleyememek hâlâ bir eksiklik olmakta devam ediyor. Davulsuz bir bayramı hâlâ anlayamıyor, öyle bir bayramın yüreklere lüzumu kadar çarpıntı ve neşe vereceğini hâlâ kavrayamıyoruz (...) Bütün milli semboller arasında bayraktan sonra gelen davuldur" (*Akşam*, 30.10.1945).

Karay, mecliste Barlas'ın davul-zurna ile ilgili sözlerinden ve "radyoda davul zurna teklif edecek bir münevver tasavvur edemiyoruz" iddiasındaki fıkradan hemen sonra "Yine Davul Sesi" başlıklı bir daha yazı yazar. Ve elbette kendi üslubuyla sadece Davul'dan da söz etmeyecektir:

> "Davul zurnayı isteyenler yalnızca köylü değildir. Biz şehirliler ve az çok musikiden anlayanlar da istiyoruz. Hele bayram günlerinde bunun ihtiyacını şiddetle, hasretle, bütün çocukluk ve gençlik hatıralarımız uyanarak içten duyuyoruz. Yıl-

lardan beri her vesile ile davuldan bahsetmek fırsatını kaçırmadığımı bilmeyen kalmadı. Davulu tiryakice bir züppelik olarak istemediğime kendim eminim (...) Bu sesi hiç işitmemiş, ne davul görmüş ne de zurnaya rastlamış şehirli bir Türk çocuğu –kendi oğlum– bir bayram günü nasılsa akıl edilip radyomuzda çalınan davul zurna neşesini öyle derin, gönülden hissetmiş ki dedelerinin ruhu ile birlikte duyduğuna inanıp iman getirmiştim. İngilizler 'fifre' denilen düdüğü, İskoçyalılar 'gayda'yı daha birçok milletler kendilerine mahsus bir takım musiki aletlerini –orkestrada yerleri kalmadığı halde– benimsemiş, muhafaza etmişlerdir (...) *Hiçbiri caz moda oldu, asıl musiki yüksek musikidir, bunları bırakalım, unutalım iptidaî manzarasından kurtulalım diye düşünmüyor*; bilakis sürüp giden tesirine, *uyandırdığı heyecana bakıyor*. O heyecanın asıl hususiyeti *her sınıf ve her yaşta vatandaşı kuvvetle sarmasında – sarsmasında ve aradaki ayrılığı – gayriliği kaldırarak bütün kitleleri tek yürek halinde çarptırmasındadır*. Nitekim geçen yaz ilkokullar töreni esnasında davul çalmağa başlar başlamaz stadyumda on bin kişi (...) tek vücutmuşçasına yerinden oynamıştı. Bizim seyran, toplantı, şenlik sesimiz davuldur (...) Davulu yalnız radyoda işitmek yetmez; her şenlikte kendisini ve peşi sıra gidenleri de görmeliyiz" (*Akşam*, 22.12.1945).

Karay'ın yazdıklarından ilk çıkartılacak sonuç gündelik yaşam içerisinde davul kullanımının yasak olduğudur, davulun şehir yaşamında yeri yoktur. Davul ve zurna ile karşılaşmamış bir nesilden söz edilmektedir. Birkaç gün sonra Şevket Rado köşesinde "Odada Davul" başlıklı bir yazı yazar. Açıkça Barlas'a ve dolaylı olarak Karay'a yönelik mizahi özellikler taşıyan abartılı bir yazıdır bu. Radyo stüdyolarında davul çalmanın anlamsız olduğunu iddia ederek, bunun müzik eğitimiyle ilgisizliğini vurgulamaya çalışır:

"Radyomuz musiki yayınını davul zurnaya inhisar ettirince (...) musikimize bağlı birkaç mesele kökünden halledilecektir. Şark musikisini bilenler azalıyor diye ikide bir sızlanmaya

artık yer yoktur. Garp musikisi öğretimi de durdurulabilir. Davul notasız çalındığından kompozitörlerin eserlerini basacak bir nota matbaasına lüzum kalmaz. Şark musikisini icra edenler gibi garp musikisini icra edenler de radyodan ayrılacakları için Radyo idaresinin masrafı da hayli azalır" (*Akşam*, 26.12.1945).

Rado, bu yazıyı yazma nedeni olan konuşma ve yazıda ima dahi edilmemiş bir meseleyi tahrif ederek tartışmanın seyrini bir kalem kavgasına dönüştürmektedir.[105] Oysa ne Barlas ne de Karay, müzik eğitiminin ilgasına [kaldırılmasına] yönelik herhangi bir yorum yapmışlardır. Süregelen bir tartışmanın içeriği yinelenmektedir. Kırklı yıllarda davul (kimi zaman zurna) meselesi aralıklarla konuşulmuş benzer bir alaycılık ve savunma sürdürülmüştür. 1949 yılında Refi Cevad Ulunay, züppelik saydığı alaturka, davul-zurna karşıtlığı için şunu söyler örneğin:

> "Kim ne derse desin ben zurnayı severim, davula da bayılırım. Hele ikisi beraber olursa bana iki katlı bir neşe verir. Güzel raks eden bir çengi de hiç fena değildir. Gazel, köy düğünü, alaturka musiki en sevdiğim milli zevklerimdir. Şu bizim kabuğunu beğenmeyen kestane beylerimize öyle bir tutuluyorum ki" (*Yeni Sabah*, 6.11.1949).[106]

---

105 "Alaturkacı" E.Ekrem Talu, bu tartışmaları anlamsız bularak asıl meseleden uzaklaşıldığını yazar, ona göre "davul tozuyla" uğraşılmaktadır (*Son Posta*, 8.1.1946). Bir başka yazısında sanat kitlenin ruhuna hitap ettikçe alaturkanın ölemeyeceğini söyler. Alaturka "bu yurdun taşına, toprağına varıncaya kadar öyle sinmiştir ki baharda öten bülbül, korulukta çağlayan dere Betoven'in değil Farabi'nin motiflerini terennüm eder" (*Son Posta*, 29.1.1946).

106 Yazının ilginç tarafı Karay'ın yakın arkadaşı, onun gibi 150'liklerden (affedilen siyasi sürgünlerden) olan Ulunay tarafından yine Şevket Rado'ya hitaben yazılmış olmasıdır. Ulunay, Türk müziği hakkında en çok yazı yazan gazetecilerden biri sayılabilir. Bkz "Türk Musikisi ve Kabuğundan Çıkan Çürük Kestaneler" (*Yeni Sabah*, 23.10.1947); "Türk Musikisi ve Bir Sa'nat Vasiyetnamesi" (*Yeni Sabah*, 13.11.1947); "Türk Musikisine ait Bazı Düşünceler" (*Yeni Sabah*, 29.11.1947). Ulunay, ilginç bir başka örneği yine 1949 yılında verir. Cumhuriyet'te çıkan Nureddin Şazi Kösemihal'ın "İstanbul Radyosu Faaliyete Geçerken" başlıklı yazısında "hiç olmazsa inkılâbımızın otuzuncu senesine yaklaşırken İstanbul radyosunu şark musikisinden kurtaramaz mı-

Müzik Tartışmalarında Taraflar

Maliye ve Milli Eğitim Bütçeleri konuşulurken Suut Kemal Yetkin, yeniden müzik tartışmalarına değinir. Ona göre müziğimiz geçmişte kalmıştır: "Dünkü musikimizi radyoda ve konservatuarda canlandırmaya çalışmak sanatın kanunlarına karşı koymaktır". Alaturkacıların bir biçimde sözcülüğünü yapan Muhiddin Baha Pars, bu sözler üzerine konuşmacı olarak tekrar kürsüye gelir. Alaturkanın radyodan kaldırılmak istendiğini ve bunun alıştırarak yapılmaya çalışıldığına dair düşüncelerini yineler:

> "Radyo, yalnızca terbiyevi bir vasıta değildir. O halkın biraz da zevk ve eğlence vasıtasıdır. Halk sevdikçe onu devam ettirmeliyiz. Teceddüt [Yenilik] taraftarlarının vazifesi bu bestekârları hazırlayarak halkın sevebileceği çeşitten Türk ruhuna uygun eserler verebilmelerini temin etmektir [sağlamaktır]" (*Son Posta*, 22.12.1945).

Pars, alaturkaya yönelik uygulamaları eleştirdiği gibi, önemli bir ayrım da yapar. Radyonun yalnızca eğitim amaçlı olmadığını söylemek, radyoyla ilgili şikâyet ve endişelerin büyükçe bir kısmını eleştirmek anlamına gelmektedir. Çünkü eleştirilerin yoğunlaştığı nokta, radyonun bir eğitim, kültür ve propaganda aracı olması gerektiği ama mevcut haliyle radyonun sadece bir eğlence aracı olarak yanlış kullanıldığı yolundadır (Özbek, 1991: 149).

Müzik tartışmalarında hemen herkes Türk ruhuna yaraşır eserlerin radyoda yayımlanmasını bir zorunluluk olarak belirtmektedir. Bu ortak çerçeve içinde Alaturkacılar, mağdur edil-

---

yız?" yazılmıştır (9.9.1949). Ulunay, alaturka tartışmalarının keskinliği içinde cevaplar: "Hayır beyim! Kurtaramazsınız... Çünkü Türk musikisi garp musikisinden daha ileridedir ve bizim ruhumuzu okşayan milli musikimizdir. Bizler nasıl müdafaa ettiğiniz garp musikisine taarruz etmiyorsak siz de bizi rahat bırakınız. Ama ille dediğimiz olacak derseniz elinizde kuvvet olduğu için belki radyodan kaldırtabilirsiniz. *Türk musikisinin radyodan kalkması memleketten kalkması demek değildir. Bunu tecrübe edenler pek güzel bilirler*!! (abç)" (*Yeni Sabah*, 21.9.1949). Kösemihal'in yazdıkları ve ona verilen cevaplardan biri olan Laika Karabey'in makalesi için bkz. *Cumhuriyet'in Sesleri* (1999: 115-117).

diklerini vurgulayan ve kimi zaman halk dalkavukluğu ile suçlanmalarına neden olacak kadar popülist bir tutumla kendilerini tanımlamaktadırlar. Buna karşılık eleştirileri, rejime karşı dolaylı, dönemin yöneticilerine ise doğrudan yönelmektedir. Muhafazakâr bir söylemleri vardır. Tartışmalar içerisinde farklı gruplardan biri de, herkes tarafından suçlanan Batı-Alafranga müziği taraftarlarıdır. Esasen, bu grubun "kimler" olduğu/kimlerden oluştuğu muğlâktır. Çünkü her ne yapılırsa yapılsın, Türk'e özgü-onun ruhuna şayan bir müziğin üretilmesi konusunda bir uzlaşma vardır. Konservatuardan Batı müziği değil, Anadolu ve Batı müziğini kullanarak bir sentez çıkması beklenmektedir. O yüzden yalnızca Batı-Alafranga müziğini istemek, ifrata [aşırıya] kaçmak demektir ki ortak bir eleştiri konusudur. Bir başka ifadeyle Batı-Alafranga müziği taraftarları tartışmacıların "ortak düşmanı" olma işlevine sahiptir. Tarafların düşünsel çerçevesini oluşturan (ve düşmanlık üreten ideoloji) ise muhafazakârlıktır.

Her toplum ulaşmak istediği toplumsal düzene yönelik tehlike-tehditler üretir. Ve bu tehdit ve tehlikeler özellikle abartılırken, toplum karşısında aslında oldukça zayıf ve önemsizdir. Modern toplumlar, kendi düzenlerinin kalıcılığından emin olamadıkları için, tehdit ve tehlikelerin varlığına ihtiyaç duyarlar ve bunlara karşı bir "zihniyet kalesi" oluşturma yoluna giderler. Yapılmak istenen, bastırılmış olanın savaşılacak ve fethedilecek somut bir düşman halinde vücuda getirilmesidir. Yalnızca Batı müziğini dinlemeyi istemek, kabul gören bir görüş değildir. Batılı yaşam tarzı ve özleminin yozlaşmış sayılacağını bilmek, önemli bir baskı aracıdır. Türk gibi yaşamak, yüzümüzü kaybetmemek, toprakla bağlarını koparmamak türü "yerlici" görüşler sıklıkla konuşulmakta, çeşitli yazılarda konu edilmektedir. Batılı olmak, Türk örf, adet ve ritüellerinden uzaklaşmak, mevcut düzenin yaşadığı –ya da ondan yola çıkıp sentezleyerek– yaşamayı amaçladığı ilkeleri ters yüz eden yıkıcı bir güç olma anlamına gelmektedir. Ercümend Talu, bir yazısında:

> "Noel gecesini (...) evlerinde Noel ağacı kurarak kutlayan tatlı su Türk aileleri bile var (...) Türk dükkânında Noel Baba, Türk ailesinde Noel ağacı ve Noel şenliği... Ne münasebet? Salomon'un mevlit okuttuğunu, Pandelin'in kurban kestiğini, Artin'in aşure pişirip dağıttığını hiç gördünüz mü?" (*Son Posta*, 30.12.1945).

diyecektir. Noel ile ilgili bir başka yazıyı Mithat Cemal Kuntay yazar, gelenekten uzaklaşıldığını düşünmektedir:

> "Eğer örf ve adet koleksiyonu yapmaya kalkışacaksak yalnız Katoliklerden Noel Ağacını almak yetmez, Yahudilerden Ağlama Duvarını, İranlılardan Muharrem Ayinini, eski Asurilerden ve eski Araplardan nevhagerleri de alalım ve kendimiz olmaktan kurtulalım, yani milli bir cemiyet olmaktan çıkalım, örfler ve adetler koleksiyonu olalım. Fakat ırkımızın asil cevherini yabancı yamalardan yapılmış bir bohçaya sarmak yasaktır" (*Son Posta*, 30.12.1946).

"Yüzümüzü Kaybetmeyelim" adlı bir başka yazısında aynı aşırılıktan ve topluma yönelik bir tehlikeden bahsetmektedir:

> "Her milletin bayraklaşan yerli bir yüzü vardır. Bu yüzümüzü kaybetmeyelim; yani başkası olmayalım (...) Tahsil çağında Fransız gibi ressam, İngiliz gibi hekim, evet! Fakat hayatta Fransız gibi, İngiliz gibi Türk hayır! Yüzümüz vatanımızın devamıdır" (*Son Posta*, 1.9.1945).

Her iki yazarda da benzer bir endişe ve "suçlu" vardır ki yarının bugünden daha iyi olacağını vaad eden öngörüyü muğlâklaştırmaktadır. Öte yandan o suçlunun varlığı, aynı zamanda gelecekle ilgili ümitlerin hüsrana dönüşmesini engellemektedir. Sürekli tanımlanan (tekrarlanan) suç ve suçlular, bu ümidin yaşamasını sağlamakta, "bütün bunlara rağmen" dönülmemesi gereken bir yolu işaretlemektedir. Yavuz Abadan, "Türk İnkılâbının Fikri Karakteri" yazısında bunu vurgulamaktadır:

> "Herkes, bilir ki Türk inkılâbı her şeyden önce milli benlik ve hâkimiyeti kurtarma, milli cevhere dayanan yeni bir hayat te-

lakkisi yaratma, yeni ileri ve müreffeh bir yaşayış nizamı kurma (...) davasıdır" (*Ulus*, 28.5.1943).

Bu düsturu, müzikle birlikte düşündüğümüzde "ihanet içinde olan"lar milli benlikten koparak sadece Batı müziği dinleyenler, onu bir yaşam tarzı olarak benimseyenlerdir. Ecvet Güresin bu eğilimi, aktüel bir endişeyle birleştirerek şöyle anlatmaktadır:

> "Eski Türkiye'de baskı altında yetişmiş olan gencin *alkole* alışmasına alaturkanın o *baygın* ve *açık saçık şarkıları* nasıl yardım etmişse, yeni Türkiye'nin *modern gencini* de şaraba, viskiye, fuhşa götürmeye Amerikan *zencilerinin yamyam ruhlarının ifadesi* olan musiki yardım edecektir" (1941a: 10).

Refik Halid Karay, bir yazısında "müziğin hiçbir tarzı önlenmesini gerektirecek kadar zararlı olamaz. Zaman hükmünü verir" (*Akşam*, 16.3.1946) diyecektir ama bu görüş kırklı yıllardaki müzik tartışmalarına (ve tartışmaların şiddetine) bakılırsa hiçbir zaman kabul görmeyecektir. Müziğin insanları içkiye alıştırdığı, kötü alışkanlıklar kazandırdığı düşünülmekte özellikle caz ve alaturka için bu tür suçlamalar yapılmaktadır. Yukarıda görüşlerini alıntıladığımız Güresin'in sözleri, bu nedenle oldukça önemlidir, devrin entelektüelleri arasında (denetleyici kuşakta) yaygın olan bir eğilimi işaret etmektedir. Buna göre "Caz" olarak adlandırılan Amerikan tarzı müzikleri dinleyen gençler "ihanet" içindedirler. Tanımlanışları nerdeyse bir "günah" kalıbıyla yapılmaktadır. Tanımlayanın gözünde bu gençlerin beğenileri (ve dolayısıyla kendileri) mevcut değerlere günahkârca saldırı niteliği taşımaktadır. Günahı cezalandırmak, toplumu düzenlemenin olumlu bir uğraşıdır. Baltacıoğlu, radyonun kusurlarını sıralarken "dans plakları afettir" diyecektir:

> "Radyomuzun çok zayıf ve mazeret kabul etmez bir tarafı da hiçbir sanat ve kültür değeri olmayan, çoğu Amerikan veya İspanyol dans plakları çalmasıdır. Bunların yabancı ve hasta melodiler yaydığı da düşünülsün. Türk halkını bu zevk canavarlarıyla rahatsız etmemelidir. Radyomuzda çalınan dans

plakları birer afettir! *Böyle şeyler çalmaktansa radyoyu susturmak daha doğrudur*" (1944a: 2).

Kuntay, bir gazete haberinden yola çıkarak ilginç bir caz eleştirisi yapar ve mazi ile bugünü kıyaslar. Yazının başlığında yer alan "modern aşk" deyişi neyin eleştirildiğini de açıklamaktadır aslında:

> "Dünkü nesil sazla aşık oluyordu, bugünkü nesil cazla. İki musikiyi yan yana düşünmeme sebep geçen gün gazetelerde okuduğum bir havadistir: *Bir kız sevdiği erkeği kaçırmış*! (abç) Bu kız, cazın kızıdır. Sazın kızını erkek kaçırırdı. Saz, ferdin sinirlerinde mevzun bir sarsıntı idi. Fakat caz, cemiyetin yıkılırken çıkardığı sestir. Erkeğin kızı kaçırması, iki ferdin evlerinin hususi bir zelzelesiydi. Kızın erkeği kaçırmasıydı cemiyetin yer deprenmesi. Eskiden kızın gözleri "kibir"di, erkeğin gözleri "istirham"dı, bu sazın erkekle kızıydı. Şimdi kızın gözleri yıldırım telgrafıdır, erkeğin gözleri taaddütsüz mektuptur, bu da cazın erkeği ve kızıdır (...) Ahlaksızlık her devirde vardır. Yalnız bazı nüanslardır ki, ahlak bozukluğunu hususileştirir: Gazetelerde okuduğumuz erkek kaçırma vakasında olduğu gibi. Kızın sevdiği erkek tarafından kaçırılmasını bekleyecek kadar uzak ve güç olmaması yukarıda değindiğim acı nüanslardan biridir. Bu lafıma siz isterseniz, ihtiyarlığın mahrumiyetin sesi deyin. Ben de şu "erkek kaçırma" vakasına, müsaadenizle *cemiyetin yıkılırken çıkardığı gürültünün, cazın eseridir diyeceğim*" (*Son Posta*, 28.9.1945).

Müzik tartışmalarında bir başka grup, Ziya Gökalp'in görüşlerini izleyen Anadoluculuk ve Köycülük taraftarlarıdır. Türk müziğinin hakiki Türk müziği olmadığını düşünmektedirler. Onlara göre bu müzik alaturka, "piyasa" ve "İstanbul müziğidir", bunun da nüvesi meyhanedir:

> "*Kahve ve meyhanelerin* (abç) pis havasını zehirleyen ve işret [içki] kokan bu sesler esefle diyebilirim ki, bugün Türk gençliğini de zehirlemiş bulunuyor. Ruhumuza işlemiş olan bu müziğe esir olan biz, öz ve temiz, bir su gibi berrak olan asıl

Türk müziğini ihmal etmiş ve bugün tamamen unutmuş bulunuyoruz. Öz müziğimizin kaynağı *İstanbul değil*, Türkün iç yurdudur"[107] (Dölensoy, 1946: 6).

Bu yargı, terbiyevî ve ahlâkçı bir karşıtlıklar dizgesi oluşturmaktadır: Kirlilik ve pislik, İstanbul ve Anadolu, yabancı ve asıl/öz olan gibi. Peyami Safa, bir yazısında, alaturkanın "yabancılığını" (Türk olmamasını) vurgular:

> "Alaturkacılarımızın en büyük hatası alaturkayı Türk sanmalarıdır. Alafranga nasıl Fransız demek değilse ve bütün hayat üslubu ve anlayışıyla Hıristiyan – Garp demekse, alaturka da Türk demek değildir."

Ona göre Alaturkacıların istediği İslam-Şark kültürüdür ve onlar yalnız musikiye değil, belki onun entarisine ve bağdaş kurmasına da bayılmaktadırlar. Oysa zaman değişmiştir:

> "Artık Süleymaniye tipinde yeni bir bina yapamayacağımız gibi asrının bestelerini de yeniden yaratamayız (...) Eski Türk ve Osmanlı eserlerinden –ne teknik, ne üslup, ne makam, ne dünya görüşü– yalnız ilham alabiliriz. Bizi kendi cevherlerimize bağlayan milli ruhu yaşatmak ve ebedileştirmek için onların ruhundan bize ancak ilham radyasyonları gelebilir. İşte milli budur. Makam değildir. Çünkü makam tekniktir ve tekniğin milletlerarası bir ifade haysiyeti olmak lazım gelir. Alaturka makamlar bu haysiyetten mahrumdurlar"[108] (*Ulus*, 28.12.1946).

---

107 Anadolu'nun veya Türk köylüsünün alafranga müzik karşıtlığında kullanıldığı da olmuştur. *Tasvir* gazetesinde yayımlanan "Türk Müziğine Ayrılan Program Kısadır" adlı haberde bir köylüden (!) gelen mektuptan alıntılar yapılır: "Biz yabancı memlekette mi oturuyoruz? Yoksa Türkiye'de miyiz? Artık radyoyu çevirmeğe cesaretimiz kalmadı. Bu cesareti ne zaman gösterecek olsak spiker şimdi Mozart'tan veya Puçini'den bir parça dinleyeceksiniz diyor. Bu bizleri çileden çıkarıyor ve radyomuzu hırsla kapıyoruz (..) Kahveye çıkıp radyo dinlemek istiyoruz. Fakat imkânı var mı? Dan dan dan!! Sabah karanlığı başlıyor, iki saat alafranga on beş dakika Türkçe... Nedir bu Allah aşkına.... Memlekette ya radyoyu kaldırsınlar ya da bu kötü zihniyeti..." (*Tasvir*, 15.12.1945).

108 Safa, CHP'nin değişmeye çalıştığı (özeleştirilerde bulunduğu) bir dönemde yazdığı bir yazısında, iki ayrı kültür ve medeniyeti Osmanlı ve Türk adıyla tipleştirerek konuşturur. Yukarıda savunduğu yaklaşımı bu küçük alegoride sürdürmektedir. Türk, "senin tesirin altındayım fakat emrin altında değilim.

Alaturkanın evrensel olmadığına dair bir başka vurguyu Ecvet Güresin, daha erken bir tarihte *Yeni Adam* dergisinde yayımlanan "Musiki Buhranı" yazı dizisinde yapacaktır:

> "Alaturka musiki taraftarları memleketimizde ekseriyeti teşkil etseler de insanlık âleminin içinde küçük, hem de çok küçük bir ekaliyet [azınlık] olarak yer alırlar" (1941b: 9).

Safa, alaturkanın abartılmasında "Osmanlı Münevveri" olarak adlandırdığı olumsuz bir tiplemenin katkısı olduğunu düşünmektedir. Osmanlı Münevverleri, Doğu'ya has sanat ve bilgi değerlerinin Batı medeniyeti eserlerinden üstün olduğunu iddia etmektedirler: "Bu inanç onları edebiyatta Divan hayranlığına ve aruzculuğuna, süsleme sanatlarında tezhipçiliğe, musikide alaturkacılığa götürür". Safa, "Doğu-Doğulu" yargısını izleyerek, Osmanlı münevverleri dediği kesimi şöyle tanımlayacaktır:

> "İdare sanatında tamamıyla idare-i maslahatçı [işi oluruna bırakma], yüze gülücü, atlatıcı ve savsaklayıcıdır (...) bir inkıraz [çöküş] tipi olduğu için tembelliğin ve irade gevşekliğinin belirtilerini verir: Rehavetli ve hülyalıdır. Boğazına düşkündür. Batı medeniyetinde hayran olduğu şey yalnızca konfordur. Epiküryendir, Divan Edebiyatına, bilhassa Nedim'e hayranlığı buradan gelir." Safa bu özellikleri siyasal olarak da adlandıracak, takiyyeci [niyetlerini gizleyici] oluşlarına dikkat çekecektir: "Osmanlı münevveri tipi, bütün bu vasıflarıyla elbette muhafazakârdır. Fakat oportünist olduğu için, inkılabın gergin yıllarında, hayran olduğu eski tarih ve kültür değerlerine en ileri inkılapçılardan fazla saldırmak riyakârlığını yapmıştır" (*Ulus*, 23.2.1948).

Müzik konusunda yapılan tüm tartışmalarda, kimi zaman taraflara katılmadığını belirten farklı yaklaşımlar da olmuştur.

Çünkü sen artık yoksun, çünkü ben artık reşidim" derken Osmanlı "demek bana olan bağlılığını inkâr etmiyorsun" diye sorar. Peyami Safa, Türk'ün ağzından ideolojik doğruyu gösterir: "Ne münasebet! Ben sana olan bağlılığım üstünde duran muhafazakârlarla da benim sen olmadığımı anlayan inkılâpçılarla da beraberim. Fakat seni kendim zannedecek kadar *irtica softası* ve seni tanımayacak kadar da *inkılâp softası* (abç) değilim" (*Ulus*, 5.5.1949).

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, kendine özgü üslubuyla, tartışmaların hararetine kapılmadan, daha çok Gökalp'in görüşleriyle çatışan bir üçüncü yol iddiasında bulunmaktadır. Gökalp'i sosyolojik ve bilimsel iddiaları nedeniyle muhatap aldığı anlaşılmaktadır:

> "Bundan aşağı yukarı on sekiz yıl önce yine bu çekişme oluyordu. Bir yanda alaturkacılar 'milli musiki budur' diyorlar, bir yanda da alafrangacılar '*musikinin millisi olmaz, musiki tektir ve Garp musikisidir*' diyorlardı. Gökalp *halk melodilerini armonize etmekle* milli musikinin yaratılacağı kanaatinde idi ve bunu *Türkçülüğün Esasları* adlı broşürüne aldığı bir makalede söylemişti. Benim iddiam ise ayrı idi. Ben musikide ikiliği reddetmemekle birlikte, milli musikinin halk melodilerini armonize etmekle elde edilebileceğine inanmıyordum. Bence musikide millileşme 'armonileşme' işinden ibaret kalamazdı. Bence milli musiki probleminin halli için üç şart gerekti: 1) *Avrupa musiki tekniğini kayıtsız ve şartsız olarak bilmek*, 2) *Milli bir şahsiyet* (Milli gelenekler) *sahibi olmak*, 3) *Artistik yaratıcılık*. Bu anlayışa göre milli musiki 'Garp tekniğine kayıtsız ve şartsızca vakıf olan ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkâr ruhunun meydana çıkardığı esrarlı heyecandır'. Bu tarifi bundan on sekiz yıl önce *Millet* gazetesinde çıkan bir makalemle vermiştim ki bu makale sonra *Sanat* adlı kitabıma alınmıştır. Sanatkâr yaratacağı eserin milliğini, yani Türk olmasını nasıl sağlayacaktı? Gökalp'e göre iş, halk melodilerini armonize etmekten ibaret kalıyordu. Bence sanatkâr bu melodilerle *milli şahsiyetini yoğurmalı*, fakat *yeniyi hür olarak yaratmalıdır* (...) yeni, kopya ile değil, yaratma ile meydana gelir. Böylece bir milli sanatkâr şahsiyetinin meydana getireceği yeni eserlerle geçmişteki eserler arasında mutlaka kendiliğinden bir benzerlik olacaktır ki bu, musikinin geleneğidir" (1944b: 2).

Baltacıoğlu, aksini iddia etse de, görüşleri bir farklılık taşımamaktadır. Halk ezgilerini armonize etmekten ibaret saydığı Gökalp'in görüşleri cumhuriyet döneminde resmiyet kazana-

rak zaten geliştirilmiş, Avrupa'ya müzik eğitimi almak üzere sanatçılar gönderilmiştir. Yurda dönen bütün sanatçıların iddiası, Baltacıoğlu'nun fikirleriyle aynıdır. Teorik olarak kurucu kadronun ve entelektüellerin hemfikir olduğu bir görüştür de. Evrenselden yerele, yerelden evrensele taşınmak ortak bir hedef ve beklentidir. İlk dönemlerde yapılmış klasik müzik/alafranga eserlerin işledikleri temalar isimlerinden çıkarılabilir: Ahmet Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu", Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe"si, Cemal Reşit'in "Karagöz"ü, Necip Kazım Akses'in "Çiftetelli"si gibi...[109]

Mecliste yaşanan tartışma, cumhuriyetin müzik politikalarının yarattığı gerilimlerden beslenmektedir. Alaturkaya yönelik eleştiriler uzun bir müddet sessizlikle karşılanmış, milliyetçi ve muhafazakâr savunmalar ise ancak kırklı yıllarda meşruiyet kazanabilmiştir. Çok-partili sisteme geçilirken farklı siyasal düşüncelerin oluşmasına imkân tanıyan "ılımlı" atmosfer bu meşruiyeti kolaylaştırmıştır. Savaşın bir sonucu olan ekonomik kıtlığın ve yaygınlaşan kapitalist kültürden duyulan entelektüel endişelerin tazyikinin de hesaba katılması gerekmektedir. Kırklı yıllarda sinema, müzik ve eğlence sektöründeki gelişmeler, alaturkacılara olan ilgiyi arttırmış, birçok sanatçı radyodan ayrılarak eğlence piyasasına geçmiştir. Ancak bu sonuç, ekonomik nedenlere ya da sektörün gelişmesine bağlanmamış, kültürel (ve romantik) ifadelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Radyodan ayrılan sanatçılar, alaturka müziğin dışlanması ile ilgili olarak ele alınmış, "milli" bir değerin yok sayılmasına tepki olarak konu edilmişlerdir. Yaşananlar geçmişte yeterince konuşulamamış –ya da suskun kalınmış– bir meselenin ele alındığı bir rövanş fırsatı olarak da görülebilir. Çünkü başlangıçta dönemin yöneticilerine yönelen suçlamalar sonraları genişleti-

109 Müzik tartışmalarında bu örnekler konuşulmuş, Türk müziği taraftarlarınca beğenilmemiştir. İddia edilenin aksine bir sentez olmadığı düşünülmektedir; Ekrem Karadeniz, Batı müziğinin Türk müziğinin yerini tutamayacağını "çünkü bizim his ve heyecanlarımızı ifadeye muktedir değildir. Yunus Emre Oratoryosu bunu bize ispat etmiştir. Bu oratoryo Yunus Emre'yi tanıtmaktan çok uzak kalmış ve onu kendisine hiç yakışmayan bir kisveye büründürmüştür" diyecektir (*Yeni Sabah*, 27.12.1946).

lerek CHP ve Tek Parti eleştirisine dönüştürülmüştür. CHP'nin halkın gündelik arzularını önemsemeyen askeri-sivil bürokrasi ile DP'nin ise kültürel ve entelektüel kaygılarla ilgilenmeyen zenginleşen taşra eşrafı ve burjuvaziyle özdeşleştirilmesinde bu tartışmaların katkısı olmuştur. Ellili yılarda "Alafranga müzik milli değildir", "alafranga konserleri ilgisizlikten boştur" türü görüşler hâkimiyet kazanacak, sol içerikli "sanat savunmalarına" neden olacaktır. Yoz müzik sayılan Arabeskin başlangıcının kırklı yıllardaki müzik sektöründeki gelişmelere, Mısır filmlerinin "yerlileştirilmesine" ve nihayet Demokrat Partinin iktidar olmasına bağlanması bu anlamda manidardır. Mısır filmlerine, alaturka müziğe ve daha sonraları Arabeske yöneltilen "suçlamalar" aynı damardan beslenmektedir.

1945 yılında Mecliste ve basında yaşanan alaturka tartışmalarının harareti gelişen kapitalizmin radyo yıldızlarını "transfer" etmesinden çıkmıştır. Devletin kontrolündeki bir alana "özel sektör" tarafından yapılan müdahale "alaturkanın" ekonomik olarak kârlı bir yatırım olduğunu göstermektedir. Alaturka sanatçılarının yüksek ücretlerle radyodan (sonraki yıllarda da sürecek[110]) ayrılmaları, üretim biçiminin sermayenin ve kapitalist yapının gerektirdiği türde değişeceğini işaret etmektedir. Kırklı yıllarda yaşanan müzik tartışmalarında sermayenin alaturkayı kendi ihtiyaçları çerçevesinde dönüştürmesinden söz edilmemiştir. Konuşulanlara müziğin nerede ve nasıl tüketildiğine odaklanan, ileride bir seçim malzemesine dönüşecek olan bir hesaplaşma hâkimdir. Alaturka etrafında tartışılan her görüş, rejimin kültür politikalarının tartışılması anlamına gelmektedir. Ama sermayenin alaturkayı bir "ihtiyaç nesnesi" haline getirmesi ve bunu "beslemesi" mesele edilmiş değildir. Her şeyden önce sermayenin devletin tekelindeki "kültürel" bir alana girişimci olarak dâhil olunması konusunda ideolojik bir hazırlık yoktur. Milli bir değerin kadirbilmez-

110 Nusret Safa Çoşkun'dan: "Bir yerde, Türk musikisi, Ankara Radyosu lafları geçti mi, yüreğim ağzıma gelir. Bilirim ki radyoda Türk musikisi meselesi mevzuu oldu mu, mutlaka altından çapanoğlu çıkar. Bu çapanoğlu da mutlaka radyodan kıymetli bir ses, saz sanatkârım çıkarır" (*Son Posta*, 5.8.1948).



1949.

likle meyhane köşelerine düşürülmesinin acı, endişe ve öfkesi yaşanmakta, yazı ve tartışmalara yansıtılmaktadır. Sermayenin girişimci olarak dâhil olduğu an dönüştürdüğü bir "metalaşma sürecinden" ziyade, çeki düzen verilmesi gereken "resmi" bir sanattır, alaturka müzik. Tartışmaları belirleyen düşünceler kültür temellidir. İronik olan şudur ki, alaturkanın sembolik ihtiyaç olarak yeniden tüketim mekanizmasını kuran ideolojik payandası bu kültür temelli tartışmalardan çıkmaktadır. Talebi yaratan ve yönlendiren sermaye yapılanmasını kolaylaştıran unsurlardan biridir bu tartışmalar. Basın aracılığıyla reklâmı olmakta, ürüne ideolojik biçim verilmektedir. Az bulunması, yasaklanması, farklı metalaşma süreçlerine (plak, film, gazino) girebilmesi tüketiminin sürekliliğini sağlamaktadır.

Taşralılar, Komünistler ve Diğer "Zararlılar"...

Savaş koşullarının yarattığı zorunlu kısıtlamalar nedeniyle çok sayfalı olarak çıkmalarına izin verilmediği için kırklı yılların gazeteleri 4 ya da 8 sayfadan oluşmaktadır.[111] Ellili yıllara

111 İkinci Dünya Savaşı koşullarında gazetelere getirilen sayfa sayısı sınırlaması, 1946 yılında kaldırılmıştır ama gazeteler maliyetler nedeniyle 8 sayfayı hafta sonları hariç pek aşamamışlardır.

doğru ekonomik koşulların iyileşmesine rağmen sayfa sayısı artmamıştır. Gazeteler büyük oranda yazı ağırlıklıdır, baskı imkânlarının elverişli olmaması nedeniyle fotoğraf her sayfaya bir ya da iki tane düşecek kadar azdır. Gazetelerin görselliğini önemli ölçüde karikatüristler ve gazete ressamı adı verilen illüstratörler oluşturmaktadır. Gazetelerin ilk sayfası olağanüstü bir haber ya da gelişme yaşanmadığı takdirde güncel siyasi gelişmelerle ilgilidir. Sayfanın soldan ilk sütünü genellikle gazetenin başyazarına aittir (ki bu başyazarların önemlice bir kısmı gazetelerin de sahibidirler), burada yazılan yazılar mutlaka siyasi gelişmelerle ilgili olup, "devamı..." iç sayfalara aktarılan uzun yazılardır. Başyazıların gazetenin siyasi ve kültürel olgunluğunu gösteren oldukça ciddi, yön gösterici ve çözüm önerici nitelikte olması beklenir. Başyazarların milletvekilliği yapmaları ya da devlet görevlerinde bulunmaları şaşırtıcı değildir. Mithat Cemal Kuntay bir yazısında;

> "Avukatlar, hâkimleri tamamlar, başmuharrirler de devlet adamlarını. Zaten her başyazar, takriben bir memleketin devlet adamlarındandır."

derken bu yakın ilişkiyi vurgulamaktadır (*Son Posta*, 30.9.1947). Başyazarların (ya da önemli gazete yazarlarının) devletle kurdukları bu organik ilişki bir önceki yüzyılda başlamış, süregelmiştir. Kuntay aynı yazıda bu durumu 1908'i milat alarak değinir:

> "Birkaç tane başmuharririmiz var ki onları da rejim yaratmadı, Meşrutiyetin başmuharrirleridirler ve Cumhuriyet, kendilerini 1908 inkılâbından teslim aldı. Rejim zamanında yetişen başyazarlarımız o kadar azdır ki saymaya iki elimizin parmakları çok gelir."

Ön sayfada yer alan bir başka köşe yazısı daha vardır, sağ altta iki sütuna yayılmış, daha kısa (genellikle o köşede başlayıp biten) ve popüler (çarpıcı) bir dille yazılmış yazılardır bunlar. Saygınlığı olan, edebiyatla uğraşmış, zengin bir yazım diline sahip olan yazarlara verilen bu köşelerde genellikle gün-

delik yaşama dair konular işlenir. Başyazar ile fıkra yazarı arasında bir işlevleri vardır, yazar olarak ağırlıkları tecrübelerinden, daha çok okunur olmalarından ve dile olan hâkimiyetlerinden kaynaklanır. Refik Halid Karay, Refii Cevat Ulunay, Mithat Cemal Kuntay, Peyami Safa gibi ünlü yazarlar hangi gazetede yazarlarsa yazsınlar bu köşelerin sahibi olmuşlardır.

Gazetelerin ikinci veya üçüncü sayfaları makaleler, yurt haberleri, adliye-şehir haberleri, ön sayfadan devam eden yazılar, tefrikalar, iktibaslardan oluşur. Resmi ve özel ilanlar bu sayfalarda görülse de çoğunlukla son sayfada toplanır. Özel ilanlar içinde film ilanları ve kadınlara yönelik tüketim malzemelerinin ağırlıklı bir yeri vardır. İkinci ve üçüncü sayfalarda köşe yazıları da kullanılır. Bu yazılar gündelik yaşamla ilgili kolay okunan, yaşamın içinde olan (yaşadıklarını da aktaran) isimler tarafından yazılır. Fikret Adil, Şevket Rado, Va-Nü, Cemal Refik, Nahid Sırrı Örik, Nusret Safa Çoşkun bu köşelerin bilinen yazarlarıdırlar. Özellikle hafta sonları geçmişten bahsederken gündelik yaşamı anlatan sohbet yazıları yer alır, bu yazıları daha çok yaşlı-üstad sayılan meslekte kırk yılı yakın/aşkın bir süredir çalışan gazeteciler yazmaktadır. Bir kural olmasa bile bu yazıların ön sayfanın köşe yazarları tarafından yazıldığı söylenebilir. Hafta içinde sürdürülen mantık Pazar yazılarında genişletilmekte tarih/geçmiş, tecrübe ve birikim aktarılmaktadır. Gazetelerde gündelik yaşamı temel alan bir başka köşe, şehir röportajları olarak adlandırılabilecek genellikle adliye muhabirleri tarafından hazırlanan bölümlerdir. Bu köşelerde şehrin çeşitli mahalleleri, yaşayanları, sorunları, çelişkileri yansıtılır. Ancak kullanılan dil mesafeli ve konuşulanları doğrudan –konuşanların diliyle– aktarmayan, "kıssadan hisse" vermeye çalışan bir gazete yazarının –üst anlatıcının– diline benzemektedir. O nedenle bu tür köşeler başlıklarda kullanılan röportaj deyişiyle uyumlu değildir. Tercih edilen dil ile ilgili olarak dönem özgü bir yaklaşımdan söz etmek gerekiyor. O dönemin gazetelerinde halkı, halktan insanları ve gündelik yaşamı anlatan yazılarda üslup olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar etkisi çok belirgindir. Gazete yönetimleri ünlü romancının halkla kurdu-

günu düşündükleri yakın temasın bir benzerinin bu tür yazılarda yeniden tesis edilmesini istemektedirler. Bu nedenle çoğu röportaj, makale ve gözlem hikâyeleştirilmekte, Hüseyin Rahmi mizahı ve anlatım dilinin bir benzeri öne çıkartılmaktadır. Hıfzı Topuz, anlarından oluşan *Eski Dostlar* kitabında *Akşam* gazetesinde tanıdığı *Mahkeme Koridorları* adlı köşenin sahibi Cemal Refik'in o dönem Ahmet Rasim ya da Hüseyin Rahmi çapında bir yazar olmasının beklendiğini anlatır (2000: 56). Ahmet Rasim ya da Hüseyin Rahmi olması beklenen sadece Cemal Refik değildir. Hemen her gazete yüzyıl başlarından kalma bir gazetecilik anlayışıyla Ahmet Rasim ya da Hüseyin Rahmi aramaktadır.

Gazetelerde gündelik yaşamı (kullanılan dili, beğenileri, sıradan insanları etkileyen ayrıntıları) doğrudan aktaran bölümler, köşe yazıları dışında çok sınırlıdır. Bu durum sayfa azlığı kadar gazetecilik anlayışından kaynaklanmaktadır. Dönemin gazeteleri –geçmişten gelen alışkanlıklarla– siyaseti temel alarak yayın yapmakta, bunu bir ciddiyet ve olgunluk göstergesi saymaktadırlar. Gündelik yaşama ilişkin yazılan hemen her yazının –önemli ölçüde– şikâyetçi veya eleştirel olduğu düşünülürse, şikâyet edilen/eleştirilen gündelik yaşam ayrıntılarının gayri ciddi ve amiyane (veya olgunlaşmamış) görüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca gazete okuruna onların yaşamlarında olmayan, bilmedikleri, merak ettikleri "bir başka dünya"yı anlatma arzusu bir gazetecilik düsturu olduğu gibi ticari bir gerekliliktir. Gündelik yaşamın tekdüzeliği "hep aynı" ya da "ne zaman düzelecek" anafikrine sıkışmış haber ve yorumlarla yansıtılmaktadır.

Savaştan Arta Kalanlar

Gündelik yaşamla ilgili konuşan bir başka gazeteci kesimi karikatürcülerdir. Kimi gazeteler ön sayfada başyazının yanında ikinci bir köşe yazısı yerine karikatürist kullanmayı tercih etmişlerdir. Gazetenin ilk sayfasında kullanılan karikatürler çoğunlukla gazetenin o günkü manşetiyle (veya başyazarın



İslami ve erotik dergileri eleştiren bir Akbaba *karikatürü: "Perhiz - Lahana turşusu" (23.4.1947).*

değindikleri ile) ilgilidir. Ancak gündelik yaşama odaklanan köşe yazılarına ikame edildikleri için güncel siyaset (politika-politikacı) dışına çıkarak yorumlarda bulunmaktadırlar. Bu yorumlar karikatürlerde genellikle vatandaş olarak tipleştirilen iki kişinin (fıkra mantığındaki) konuşmasıyla aktarılır. İlki soru sorar, ikincisi cevap niteliği taşıyan çarpıcı bir yorumda bulunur. Karikatüristler gazetelere maliyet getirdikleri için çok-satan yayınlarda yer alabilmektedirler. Yazıdan çok görselliğe dayanan çok-satan bir gazete yaratmak isteyen Sedat Simavi, Babıâli'nin önemli gazete ressamı[112] ve karikatüristini *Hürriyet*'te toplamıştır (1948). Onlardan biri olan Sururi de diğer meslektaşları gibi gündelik yaşama ve yaşananlara karşı eleştirel bir gözle bakmakta, hem çizdikleri hem de fıkra niteliğinde çarpıcı alt yazılarıyla dönemi anlatmaya çalışmaktadır. 1949 yılında çizdiği bir karikatürde "İkinci Dünya Harbinin Bıraktıkları" başlığını kullanarak altı "madde" sıralar:

112 Gazete ressamı fotoğrafın yerine geçen illüstrasyon ve portre resimlerinde kullanılır. Karikatür yerine fotoğraf gerçekçiliğinde (photo-realistic) çizgiyle üretim yapıldığı için bu tür sanatçılar ressam olarak anılmaktadır.

"Gecekondu, Hacıağa, Kara Borsa, Tramvay Sefası, Hava Parası, Dolmuş" (*Hürriyet*, 3.7.1949).

Sururi'nin çizerek sembolleştirdikleri gerek savaş sonrasında gerekse sonrasında çok konuşulmuş, herkes tarafından bilinen, şikâyet edilen olgulardır. Hemen hepsi savaş ekonomisi ve enflasyonun yoğun yaşandığı yılların sonuçlarıdır. Almanya'nın savaş öncesi, dünya piyasa fiyatlarının üzerinde yaptığı ödemelerle buğday stoklamasına gitmesi, Türkiye'de belli bir dönem için üretim alanlarının genişlemesine ve köylünün buğday ekimine ağırlık vermesini sağlamıştır. Bu göreli refah dönemini izleyen savaş koşulları, hububat ürünlerine belli oranlarda el koyan devletten mal kaçırılmasına ve stoklamaya giderek, serbest piyasada fahiş fiyatlarla satılmasını sağlamıştır. Büyük toprak sahiplerinin büyümesini kolaylaştıran, tarım kaynaklı sermaye birikimini hızlandıran bir süreç başlamıştır. Bu kaotik yıllar bir popüler simge üretir: Çukurovalı/Adanalı toprak zenginleri, Hacıağalar. Sözcüğün basit çağrışımı düşünülürse hem sözde sofuluğu hem de feodal ağalığı (iki ayrı olumsuzluğu) bir arada kullanarak hicveden bir adlandırma tercih edilmiştir. Bir aşağılama içermekle birlikte yoğun olarak mizahi metin ve karikatürlerde espri olarak yer almıştır. Hacıağa ile espri genellikle birlikte var olmuştur. Kurnaz görünümlerine rağmen, kadın satıcıları, fahişe ve gazino-bar sahipleri tarafından kandırılmaları, taşralı farklılıkları ve şehir yaşamıyla ilgili uyumsuzlukları gülme vesilesi olarak öne çıkartılmaktadır. Öte yandan Mihri Belli anılarında o dönem yüzleri gülebilen tek kesimin hacıağa ve karaborsacılar olduğunu yazar (1989: 211). Popüler gazeteciliğin ehlileştirdiği bir eleştiriyle ilgili ilginç bir tezattır yazdıkları. Belli, aynı tespitin ardından Beyoğlu'nun arka sokaklarında on bir – on iki yaşlarında kızların satıldığım ekler.[113] Fuhuş ve fahişelik, hacıağa-

113 Kadircan Kaflı, bir yazısında İstanbul'daki fahişe sayısına ilişkin rakamlar vererek yorumlarda bulunur: "Raporlara göre İstanbul'da genel evlerdeki fahişelerin sayısı 500'den ibaret olduğu halde hususi surette faaliyette bulunanlar 5000 tahmin ediliyormuş. Gizli randevu evlerinde baskına uğrayıp muayeneye sevk edilenler 1500'ü geçmiştir. Bunlar her seans için 25-100 lira alıyorlarmış. Yirmi beş sene evveline kadar fuhuş İstanbul'un kozmopolit ka-

lık ve karaborsa ile bir arada hatırladığı bir olgudur.

Çukurova, verimli topraklarından çıkan hâsılayı pazara taşıyabilecek bir ulaşım sisteminin üzerindedir. Bu, bölgedeki toprak sahiplerinin ürettiklerini paraya dönüştürebilmelerini kolaylaştıran en önemli etkendir. Aynı dönem, toprak büyüklüğüne göre bir oranlama yapmadan, ürünlerinin 1/4'ünü devlete satma zorunluluğunun getirilmesi, büyük arazi sahiplerinin serbest piyasada yüksek fiyatlarla satacağı malın oranının artmasını sağlamıştır. Böylelikle Çukurovalı – Adanalı büyük toprak sahipleri, kazandıkları bu büyük birikimle İstanbul'a gelmeye, savaş nedeniyle açlığın ve yoksulluğun yaşandığı bir dönemde tezat oluşturarak eğlence yerlerinde görülmeye başlamışlardır.[114] İstanbul'a taşınan bu para, ekmeğin karneyle dağıtılmasına karşın gazino ve barların sayıca artmasına, Hacıağa olarak adlandırılan bu zengin toprak ağalarının istediği biçimde eğlence anlayışının değişmesine yol açacaktır. *Yurt ve Dünya*, *Markopaşa* gibi sol, *Büyük Doğu* gibi İslamî-muhafazakâr dergilere ve hatta iktidar yanlısı yayınlara kadar geniş bir kesim kültürel bir kapitalizm eleştirisini, karaborsadan zengin olanlara, hovarda ve müsrifçe para harcayanlara dolayısıyla

---

dınlarına mahsustu (...) Şimdi maalesef onlara iş kalmadı ve bu toprakta doğdukları halde 'bizim' demeğe dilimiz varmayan bahtsız kadınlar piyasayı doldurmuş bulunuyorlar (...) bu facianın başlıca sebebi harb ve yoksulluktur. (...) Modanın lüksün, taklidin de rolü vardır fakat pahalılık kadar değildir. Dini ve ahlaki terakkilerin zayıflamasının da başlı başına bir sebep teşkil edemeyeceğine kaniim; zira insan tabiatında fuhuş ihtiyacı yoktur. Hali vakti yerinde zaruri ihtiyaçlardan azade bir kadın bu işi yapamaz; nitekim mütehassısların raporları İstanbul'daki 5000 fahişenin ancak yüzde birinin evli olduklarını tespit etmiştir (*Yeni Sabah*, 1.5.1949). Rakamlar abartılı olabilir, vesikalı (resmi kayıtlara girmiş) kadın sayısı dışındaki her rakam spekülatiftir. Örneğin Scognamillo, İstanbul'da 1922'de 2000, 1930'da 532 vesikalı kadın çalıştığını yazarak bir çelişki olduğuna işaret eder (1994: 85). 1950'de İstanbul'un nüfusu 1.179.666'tır.

114 Çeşitli metin ve karikatürlerde Hacıağalar (ve tüccarlar) şişman olarak tipleştirilmişlerdir. Kırklı yıllarda CHP'liler ve sonraki yıllarda sağ partileri destekleyen burjuvazi için benzer yorumlar yapılmış, mutlaka şişman-kilolu, kendinden başka kimseyi umursamayan çıkarcılar olarak tanımlanmışlardır. Kuntay, hiçbir şeyden memnun olmayan bir tüccardan "zenginliği karnından taşmaktadır" diye söz eder: "Gözlüğü Almanyalıydı, purosu Kübalı, kol saati İsviçreli, kravat incisi Londralı. Fakat gerdanı çok yerli" (*Son Posta*, 15.9.1946).

hacıağalara yöneltecektir. O güne değin ticareti vurgunculuk olarak yapan açgözlü sinsi tüccar eleştirisi gayri-Müslimler (özellikle Yahudiler) için yapılırken bu kez Anadolulu-yerli birilerine ikame edilmiştir. Yazılanlara bakılırsa savaş yıllarında 2000 yeni milyoner ailesi doğmuştur. İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Bülteni tüccarların % 1000'e varan oranda kâr ettiklerini iddia etmektedir (*Akşam*, 10.9.1946; Rozaliyev, 1978: 193). Hacıağalar çok kısa süre içerisinde şaşırtıcı büyüklükte paralar kazanmışlardır. Ancak Hacıağa daha çok şehir argosunda, mizah dergilerinin erotik içerikli kadın-erkek ilişkilerine malzeme teşkil ederek konuşulmaktadırlar. Muammer Karaca ve Renan Fosforoğlu gibi ortaoyunu üslubunu sürdüren tiyatrocular bu tiplemeyi komikleştirerek, ellili yıllarda sinemaya taşınmasına neden olacaklardır. "Köyden İndim Şehre" bu dönemin tipik bir mizahî deyişidir. Adanalı zengin toprak ağası, İstanbul'a okumaya gelen hovarda erkek çocuklar, pavyonlar, şarkıcı kadınlar, metresler genellikle komedi formunda anlatılacaktır.[115]

Sururi'nin sıraladığı altı olgu bu sürecin bir parçasıdır. *Hacıağa* ve *Kara Borsa* gelişmeleri doğrudan çağrıştırmakla birlikte *Hava Parası* ve *Gecekondu* da dolaylı olarak bu sürecin parçası olarak görülmüştür. Mesken buhranı olarak tanımlanan sorunun nedenlerinden biri olarak Hacıağalar gösterilmiştir.[116] Hacıağaların tuttukları garsoniyerlerin bir ev kıtlığı yarattığı düşünülmüş, o kıtlık yüzünden de ev sahiplerinin hava parası is-

115 Şevket Rado, gezi notlarından derlediği bir yazısında Hacıağa nitelemesinin Adana'da sevilerek benimsendiğini yazar. Adana'da gündelik hayatta hemen herkes birbirine Hacıağa diye hitap etmektedir (*Akşam*, 25.11.1950). Bu benimseme öncelikle hemşerilik sempatisine, sonra da bütün olumsuzlamalara rağmen çağrıştırdıklarına (para, kadın ve eğlence) bağlanabilir. Hacıağa nitelemesinin ellili yıllarda farklı kullanımları da olmuştur. Orhan Seyfi Orhon, Hacca gitmek için kanuna aykırı istifçilik yapanlara "Hacıağa" demektedir (*Zafer*, 16.7.1955).

116 Hacıağalar o dönem birçok olumsuz gelişmenin sorumlusu sayılmışlardır. Örneğin gazinolarda çok para harcadıkları için gazino sahipleri büyük paralar harcayarak "hanende ve sazende tutmuşlar, Ankara Radyosunda çalgıcı kalmamıştır" (*Son Telgraf*, 21.6.1946). Buna göre Ankara Radyosu sanatçılarını İstanbul'a çeken iktisadi değişimi Hacıağalar yaratmıştır.

temeye başladıkları iddia edilmiştir (*Yeni Sabah*, 15.2.1950). Gecekondu ise dolmuş gibi daha çok kırklı yıllarda yaygınlık kazanmış, dile yerleşmiş bir olgudur. Otuzlu yıllardan itibaren kendisine ait olmayan arsa üzerinde imar yasalarına aykırı olarak kullanıcıları tarafından (özellikle Ankara'da) inşa edilen evlere bu isim verilmiştir. Ratip Tahir'in sorunla ilgili karikatürlerden biri bu tanımlamayı yansıtmaktadır (çerçevede pazarlık yaptıkları anlaşılan iki kişi vardır):

> "– İki oda bir mutbah, aylık kırk lira, yıllık peşin ala.. Anlaştık, bir kere de evi görelim
>
> – Orası kolay, hele bir konturatı yapalım, istediğin yerde bir gecede evi kuralım" (*Ulus*, 21.5.1947).

Sururi ise İstanbul yaşamını temel alarak gecekondulardan bahsederken şehre gelen taşralıların değiştirdiği bir yaşamı anlatmak istemiştir.[117] *Dolmuş* da artan nüfus ve ulaşım sorununa taksicilerin bulduğu bir başka çözümdür. Dolunca yola çıkan ve özel kişilerce işletilen bir tür toplu taşıma sistemi olan dolmuş (Tekeli ve Okyay, 1978: 8-9) kırklı yıllarda bir önceki on yıla kıyasla büyük bir hızla artmıştır. Dolmuşların çoğalması (taksiye tercih edilmesi) ekonomik olarak bir gerileme, savaş koşullarının yarattığı zorunluluk olarak görülmüştür. İllerleyen yıllarda Türkiye'de otomobil sayısının artışıyla beraber gazetelerde dolmuşlar, İstanbul'un simgesi (Tutel, 1998: 98), medeniyet ölçütü sayılan (Nazif, 1946a: 5) tramvaylardan daha sık konu edilecektir. Sururi'nin "Tramvay Sefası" olarak adlandırdığı ise sonraki yıllarda Fortçuluk (Fransızca frotter'den gelen sürtme, değdirme) anlamında kullanılan toplu taşım araçlarındaki cinsel tacizdir (Aktunç, 2002: 116). Sururi'nin çizdiklerinden anlaşıldığı kadarıyla o dönem tramvaylar-

117 Gecekondular beraberlerinde farklı toplumsal sorunlar getirmişler, daha önce düşünülmemiş birçok mesele gazetelerde tartışılır olmuştur. Örneğin taşralılar (işçiler) oturdukları gecekonduların yıkılmasını önleyebilmek için günlük gazetelere mektuplar göndermişlerdir (*Vatan*, 15.10.1948; Güzel, 1998: 212). Vâ-Nû de bir yazısı için seçtiği başlıkta gecekonduların/taşralıların beraberlerinde getirdikleri bir soruna işaret etmektedir: "Gecekondunun Kardeşi: İmam Nikahı" (*Akşam*, 5.3.1950).

daki kalabalıktan faydalanarak kadınlara yönelik cinsel taciz yapılmaktadır.[118] Şevket Rado bir yazısında tramvayları "laboratuar" olarak adlandırır:

> "Tramvaylarımızın ahlak ve adet incelemeleri için en elverişli vasıtalar olduğunu, yeni bir keşifmiş gibi söylemeye bilmem lüzum var mıdır?" (*Akşam*, 14.3.1946).

Karikatürlerdeki tacizci erkekler sert mizaçlı, argo kullanan, başıboş genç serseriler olarak sembolleştirilmişlerdir. Bugün kullandığımız dilde "Maganda" olarak adlandırılan erkekleri çağrıştırdıkları söylenebilir. Maganda tanımlaması, genellikle şehir yaşamına uyum sağlayamamış, kendi kurallarını dayatan, meydan okuyan, görgüsüz taşralı erkekler için kullanılır. Sururi'nin tramvaylarda tacizcilik yapan erkeklerden kastettiği de şehre yeni gelen taşralılardır. O dönem bu tür erkeklere verilmiş özel bir isim yoktur ama kimi zaman, yüzyıl başlarında söylenen "Herif" (*Son Posta*, 25.7.1946) ya da otuzlu yıllarda geçen "Apaş"[119] deyişinin kullanılmıştır (*Akşam*, 24.11.1947). Uşakla eşek arası yaratıldıkları, palabıyıklı, kulağı küllü külhanbeyi oldukları yazılmış (*Son Posta*, 17.5.1946) çeşitli semt ya da mahalle isimleriyle de (Kasımpaşa, Galata, Tophane vd) anılmışlardır (*Son Posta*, 20.9.1949; Yesari, 1950: 53-9). Bu tür yerleşim yerlerinin iş merkezlerine kolay ulaşılan semtler olması, köylerinden İstanbul'a gelenlerin bu semtlerde toplanmasına neden olmaktadır. Kabadayı ile

118 Tramvaylardaki kimi kadınların erkekleri baştan çıkardıklarını düşünenler de vardır. Refik Halid Karay, bunu yazmıştır da! Kadınlar arasında moda olan Japonez elbiseden bahsederken: "Tramvaylarda nadiren rastladığımız öyleleri [Japonez elbiseli] hele ayakta kalıp da ellerini başımızın üstünden geçirerek pencere demirlerini tuttukları ver kayışa asıldıkları zaman *değme bar kızı kıyafetinden* fazla tesir hâsıl ettikleri, *erkekleri zor duruma soktukları* ise şüphe götürmez bir hakikattir. Hulasa koltuk altı yırtmaçlı elbise ne sokak ne daire kılığıdır; bunlarla *yabancı erkek içine girilmez*" (abç) diyecektir (*Akşam*, 20.8.1947).

119 Sıfat ve isim olarak Fransızcadan geçmiştir. Türkçede western filmlerinden dolayı bilinen Apaçi yerli kabilesinin adıdır. Serseri ve külhanbeyi anlamında Fransızca bilenler tarafından kullanıldığı/o yolla yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. 1948 yılında *Son Saat* gazetesinde Eşref Şefik imzalı "Paris Apaşlarından İstanbul Kabadayılarına" adlı bir tefrika yayınlanmıştır.

taşralı yoğunluğunun bu semt ya da mahallelerde görülmesi tesadüf değildir. Yine bu muhitlerde kahvehane ve (külhanilik gereği) hamam sayısı da hatırı sayılır ölçüde yüksektir (Bkz Tekeli, 1996: 30; Tanilli, 2000: 137-146). Sonraki yıllarda etnik çağrışımları da olan Hıdır ya da Kırro gibi ifadelerin kullanılmaması taşralıların daha çok yakın illerden geldiklerini işaret edebilir[120] (Ellili yıllarda Hırbo da denmiştir, Bkz. Kozanoğlu, 1953). Kıyafetleri ve konuşma biçimleri, yine karikatürlerde kullanılan külhanbeyi ve kabadayı sembollerine çok yakındır. Omuza asılı ceketleri, bileklikleri, yukarıya doğru kıvrılmış bıyıkları, bellerine sardıkları kuşakları ve kabzası gözüken bıçaklarıyla[121] yetmişli yılların sonuna kadar bir kabadayı tiplemesi olarak resmedileceklerdir. Karikatüristler onları komikleştirilerek anlatmalarına rağmen köşe yazarları ve gazeteciler onlardan şikâyetçidir. Vâ-Nû, taşralılara ve aylaklara iyi davranılmadığını düşünerek;

> "İşçi sınıfı meseleleriyle yan yana lümpen sınıfın meseleleri de üzerinde uzun uzun düşünülecek bir konudur. 'Dağılın! Savulun! Kalabalık etmeyin! Bit geçiriyorsunuz, uyuz bulaştırıyorsunuz! İskelede pis gömlekle yalınayak gezmeyin' ile halledilir davalardan değildir" (*Akşam*, 10.4.1947).

diyecektir ama pek taraftar bulduğu söylenemez. Gazetecilerin "halkçılık", "halktan-yoksuldan" yana olma iddiaları ile "halkın eğitilmesi" gerektiğine ilişkin görüşleri (kendilerine seçtikleri rol) her zaman uyumlu değildir. Vedat Nedim Tör, halkın eğitilmesi için "Nezaket Seferberliği" yapılması gerektiğini düşünmektedir:

---

120 1950 nüfus sayımına göre Rize, Gümüşhane ve Trabzonluların 1945-50 yılları arasında İstanbul'a en çok göç veren iller olduğu anlaşılmaktadır. 1955'te taşralı nüfusta rekor 42,588 sayısı ile Kastamonululara aittir (Öngör, 1961: 65).

121 Nurettin Artam, "şu kör olası bıçak, mendil gibi para cüzdanı gibi pardösü gibi herkesin her yerde taşıması lazım gelen nesnelerden midir?" derken Ceza Kanununun şiddetlendirilmesini önerir (*Ulus*, 22.1.1947). Aynı yıl Polis cinayetlerin artışı nedeniyle bıçak taşıyanları karakola götürmeye, bıçakları toplamaya başlar (*Ulus*, 1.6.1947). Bıçak taşımaya getirilen yasağa yönelik ihlaller aralıklarla gazetelere konu olacaktır (*Hürriyet*, 23.12.1949).

"Gazetelerimiz ve Karikatür dergilerimiz *İstanbul terbiyesi* (abç) dışına çıkan hareketlerimizi daima açığa vurmalıdırlar. İstanbul terbiyesinin halk arasında yayılması ve bir itiyat [alışkanlık] halini alabilmesi için planlı bir elbirliği yapmalıdırlar" (*Vatan*, 13.5.1945).

Tör'ün "İstanbul Terbiyesi" olarak idealleştirdiği, geçmişte var olduğuna (ya da her şeyin "şimdiki zamanda" bozulduğuna) inandığı, okur-yazarlar arasında bilinen ve paylaşıldığını düşündüğü bir ahlaki düzeydir. Ona göre gündelik yaşamda yaygınlaştırılması (ve temel olması) gereken bir referans noktasıdır. Halk arasında yaygınlık kazandırılmasını istemesi de mevcut gündelik yaşamdan duyulan rahatsızlık nedeniyledir. Şehre gelen taşralıların beraberlerinde getirdikleri (mevcut olanla uyumsuz) davranış biçimleri okuryazarları rahatsız etmektedir. Neşet Halil Atay, "Şehirde Yeni Tipler" başlıklı yazısında şehirde daha önce hiç görmediği insanlarla karşılaştığını endişeyle anlatır:

"Sokaklarında, evlerinde, insanlarında eskiden kalma şeyler ararken İstanbul'da yepyeni (...) apayrı bir insan kalabalığına rastladım (...) Bu kalabalık etrafımda o kadar çoğaldı, eski-yeni İstanbul ile aramda öyle kalın ve sık dokunmuş bir perde haline geldi ki; İstanbul'u onlarsız göremez ve düşünemez oldum. (...) Dar sokakta, büyük caddede, eski mahallede, yeni apartmanda, vapurda, otobüste, tramvayda, köprü üstünde, köprü altında her yerde bunlara rastlanır. (...) Bir yalnız adam tek başına banyosunda neler yapabilirse yatak odasında karısıyla ne konuşabilirse bunlar en kalabalık caddede ve yüzlerce kişi arasında onu yaparlar. Duvarların diplerini, köşelerini kirletirler, hiç tanımadıkları kadınlara açık saçık teklifler yaparlar. (...) Beğendikleri, hoşlarına giden kadınlara istediklerini, çekinmeden açıkça söylerler. (...) Yağmursuz günlerde ve kalabalığın az olduğu saatlerde İstanbul yaya kaldırımları üzerinde gözlerinizi yere indirmeyiniz, yalnız görecekleriniz-den değil, etrafınızdakilerden iğrenirsiniz" (*Ulus*, 7.3.1945).

Atay, yazıyı (entelektüeller anlamında) okur-yazarlara hitaben yazarak yaşadığı endişeyi onlarla paylaşmaktadır: Şehir eskisi gibi değildir, İstanbul terbiyesini hiçe sayan insanlar çıkmıştır ortaya. Geçim sıkıntısına düşerek İstanbul'a gelmek zorunda kalan taşralılar ağır savaş koşullarından çıkmış İstanbul yaşamını daha da kötü etkilemişlerdir. Çünkü İstanbul'da 1938'de 100 olan geçim endeksi 1948'de 345,8'e çıkmıştır (Küçük İstatistik Yıllığı, 1952: 223). Bir yanda yaşanan yokluklar diğer yanda daha önce görülmedik ölçüde yoksul ve köylünün şehrin her an görülebilecek yerlerinde her geçen gün artan bir hızla ortaya çıkması endişeleri kat be kat artırmaktadır.[122] Karaborsa, karneyle yiyecek dağıtımı ve ortaya çıkan yoksullar kıtlık korkusunu güçlendirmektedir. Sokağa düşmek, o yoksullardan birine dönüşmek konuşulan konulardandır. Ayrıca sıkıntılar yoksullardan tedirgin olmayı gerektirmekte, onlara yönelik husumet çoğunlukla terbiye kıstaslarıyla açıklanmaktadır. Şehre gelen taşralılar da tedirgindir, yaşama tutunmaktan başka çareleri yoktur. Şehir yaşamının terbiye kıstaslarının kimileriyle yeni karşılaşmaktadırlar. Asıl özellikleri İstanbullulardan daha arzulu –kurtulmak adına– çalışmalarıdır. Çoğu işçi olarak kimileri de küçük esnaf olarak çalışmaya başlamıştır. Fahri Celal "Şehirdeki Köylü" başlıklı yazısında özellikle esnaflardan şikâyet ederken taşralılardan söz edecektir: "Muhakkak olan insanoğlu kötüdür. Fakat şehre yerleşen köylü pek yamanlarından oluyor" (*Ulus*, 11.7.1948). Şehre tutunmak, sınıf atlamak adına hırsla çalışan (ve satan) bu yeni insanlar, ticaretten oldum olsa hazzetmeyen okur-yazarların nezdinde romanesk kötülerdir, onları akıllı değil, kurnaz ve fırsatçı bulmaktadırlar. Neşet Halil Atay'ın bir başka yazısı banliyöde çalışan işçilerle ilgilidir:

122 Cihat Burak, "Geçmiş Zaman Olur ki- 1946" adlı hikâyesinde İstanbul'da yaşanan taşralı-köylü akınını anlatır: "Bu taşralı akını Anadolu'dan kopup gelmiş bir kalabalıktı; bugünkü gibi istila ve işgal eder gibi değil, ayaklarının ucuna basa basa havayı koklayarak giriyordu bu kalabalık, hiçbir zaman burjuvazisi olmayan, olmamış olan bu toplumda bu olay kırk yaşında kızamık çıkarmağa benziyordu ilerinin burjuvazisi olacak bu toplum tabana yerleşmeye başlıyor, köprü başlarını tutuyordu" (1992: 54-5).

"Bunlar dört lirayı dört lira değerinde iş görüyoruz diye istemiyorlar, zaten bu değerde bir iş de görmüyorlar. İsteyince, direnince veriyorlar diye dört lira istiyorlar. İşin can alacak noktası direnebiliyorlar. Zora kalırlarsa dileniyorlar, hamallık yapıyorlar yanında katık aramaksızın bir ekmek parası, yirmi otuz kuruş çıkarıyorlar ve bu bitinceye kadar dayanıyorlar; sırtlarındakilerin eskiliği, yırtıklığı, ayaklarının çıplaklığı, karınlarının boşluğu gibi ilgilendirmiyor. İhtiyaçları yok. Parayı sevdiklerinden belki değil, fakat paranın değeri hakkında bir fikirleri olduğundan şüphe edilebilir. (...) İnsan bunlara bakarken, sömürgelerde veya endüstriyalizmin büyüme çağlarında çiftçi memleketlerde yapılan zorlamaları daha iyi –anlamasa bile– kavrıyor" (*Ulus*, 4.3.1945).

Halil Atay, sadece işçileri "insanlık ve medeniyet dışı" olarak görmekle kalmamakta, (anlamadığını belirtse bile) sömürgeci zihniyetin yerel halkla kurduğu baskıcı ilişkiyi bir çıkış yolu olarak onaylamaktadır. Yazdıklarından anlaşıldığı kadarıyla çalışanların iş bulamadıklarında dilenmek zorunda kalmaları onda bir vicdani rahatsızlık yaratmamaktadır.[123] Halil Atay bunu bir ahlaki düşkünlük olarak ifadelendirse bile görüşleri ekonominin (ve siyasetin) ahlaki değerlerden arındırılması olarak okunabilir. Çoğu tarım işçisi olan bu insanlar yaptıkları işe göre ücret alan vasıfsız çalışanlardır. Üstelik savaş koşulları nedeniyle çalışma saatleri uzatılmış, hafta tatilleri kaldırılmış bir çalışma yaşamına dâhil olmuşlardır (Güzel, 1998: 220). Toprak ve toprak ürünlerinin fiyatları yükselip toprak sahipleri zenginleşirken onların ekonomik durumları giderek kötü-

123 Neşet Halil Atay, CHP'nin 1943-1948 yıları arasında yayınlandığı *İstanbul* dergisinin yöneticilerinden biridir. Şükran Kurdakul, anılarını içeren bir konuşmasında Atay'dan "halkçı niteliği olan bir adamdı" diyerek dergideki tutumundan olumlu bahseder (Sönmez, 1978: 85). "Halkçı" yorumu metinde kullanılan alıntılarla bir arada düşünüldüğünde çelişkilidir. Üstelik Kurdakul gibi solculuğundan dolayı gerek kırklı yıllarda gerek daha sonraları sıkıntı çekmiş bir edebiyatçı tarafından ifade edilmektedir. Türk siyasetinde köycülük söylemi uzun yıllar halkçılık [ve işçi sınıfı] söyleminin yerine ikame edildiği için kastedilen halkçılık, şehrin dışında (Anadolu'da) yaşayan halk için kullanılmış olabilir. Veya halkçılık edebiyata özgü, reel hayatın dışında kalan romantik bir iddiadır.

leşmiş, tarım işçiliğinden koparak büyük şehre göç etmişlerdir. Yaşadıkları yer ile bağlarını tam koparmamışlar, en azından ailelerini yanlarında getir(e)memişler, bir olasılık olarak hasat zamanı para kazandıkları ve iyi bildikleri işlerine dönmeyi düşünmüşlerdir. Atay'ın yorumu bu iktisadi dönüşümle ilgili değildir, o bütünüyle hazcı bir yorumla estetiğe yoğunlaşmaktadır. İşçilerin çalışma koşulları, iş garantileri, gelecek endişeleri, sorunları ya da ihtiyaçlarından çok şehir yaşamına getirdikleriyle ilgilenmektedir. Fahri Celal'in küçük esnaflarla ilgili şikâyeti de benzerdir, savaş koşulları ve esnaflara karşı güvensizlik yaratan karaborsa (ve şayiası), bir İstanbullu gibi yaşamayan-konuşmayan taşralıları (Yeni İstanbulları) okur-yazarlar nezdinde antipatikleştirmiştir. Üstelik bu yeni esnafın etik kuralları hiçe sayarak keyfiyetle daha çok para verene mal sattığı bir dönem yaşanmıştır.

Varlık Vergisi'yle azınlıklara ait birçok işyeri Anadolulu sermaye sahiplerine satılmış, bu değişim İsrail'in kuruluşuyla başlayan Yahudi göçüyle sürmüştür. Birçok Yahudi işyerlerini değerinin çok altında fiyatlarla satarak İsrail'e göç etmiştir. Ekonomik olarak sınıflar arasında bir hareketlilik yaşanmaktadır. Marx "Serveti olmayan ancak enerjisi, dayanıklılığı, yeteneği ve iş zekâsı olan bir insan kapitalist olabilir" derken alt sınıfların yukarıya doğru bir toplumsal hareketlilik gösterebileceklerini söylemektedir (Edgell, 1998: 93). Bu hareketlilik ister istemez iktidarın işine gelmekte, yönetilenlerin önde gelenlerinin asimile olması yönetiminin sağlamlaşmasını kolaylaştırmaktadır. Üstelik Türkiye'deki sınıfların sabitlenmediğini, sürekli bir değişim içerisinde olduğu, göçlerden kaynaklanan yukarıya doğru bir hareketliliğin yaşandığı görülmektedir. Bu değişim doğal olarak emniyet supabı işlevi sağlayarak kontrolü kolaylaştırmaktadır. CHP aleyhindeki yoğun propagandaya karşın sınıfsal olarak yukarıya doğru hareket halinde (en azından ihtimali) olan proletarya ve küçük burjuvazinin bir tepkisi olmamıştır.

Zararlı Mekânlar ve İstenmeyen Manzaralar

Modernleşen şehir, iş imkânları ve gelişen yaşam koşulları nedeniyle taşralılar için bir cazibe merkezidir. Genişleyen caddeler, elektrikle aydınlanan sokaklar, ulaşım araçlarının bolluğu, vitrinler, sinemalar, sosyal yaşama karışmış kadınların çokluğu bu cazibeyi besleyen unsurlardır. Şehir yaşamı sadece o yaşamı kuranlara, onu anlatanlara değil herkese (onu kuranların ve anlatanların hoşlanmayabileceklerine de) açıktır. Daha önce bu kadar çok kadını, camı, ışığı, betonu, insanı görmemiş insanların şaşkınlık ve merakla ortalıkta olmaları rahatsızlık yaratmaktadır. Vâ-Nû'nün ifadesiyle seyyar satıcılara, aylaklara, lümpenlere "Dağılın! Savulun! Kalabalık etmeyin! Bit geçiriyorsunuz, uyuz bulaştırıyorsunuz! İskelede pis gömlekle yalınayak gezmeyin" diyenlerin söylediklerinden bir rahatsızlık duymadıkları anlaşılmaktadır. Gündelik yaşamda, görünür alandaki kılık kıyafet ve davranış biçimi bu insanların yaşam koşullarından daha önemlidir. *Ulus* gazetesine yazılmış bir okur mektubu kılık-kıyafet hususunda çarpıcı bir talepte bulunur:

> "Bulunduğumuz semtte bazı kimseler günün muhtelif saatlerinde pijama ile sokakta dolaşmaktadır. Bu yakışık almayan bir haldir. Belediye zabıtasının bu gibi vatandaşlara ihtarda bulunması çok faydalı olacaktır (*Ulus*, 7.8.1947).

Halil Atay'ın yazdıkları ile kıyaslandığında bu talep oldukça masumdur ama "estetik düzeni" bozan fakirleri, işçileri, aylakları, dilencileri, hamalları, pijamalıları görmek istemeyen güçlü bir arzu burada da mevcuttur. Çok bilinen bir örnek olan Ankara Valisi Nevzat Tandoğan'ın kasketli, poturlu "gayri-modernleri" bulvarda dolaştırmaması Ankaralı okurun mektup yazacak kadar hiddetli olan itirazını meşrulaştırmaktadır. Onlara göre modern şehrin bir vitrin olması, o vitrinde var olacakların seçilmesi ve denetlenmesi gerekmektedir.[124] Görüntü-

124 Benzer bir estetik sorun "çiklet" meselesinde yaşanır. 1947-8 yıllarında Amerikan sakızları satılmaya başlar, gazetelerde reklâmları yayınlanmaktadır ve gündelik hayatta sakız çiğneyenlerin sayısında bir artış olur. Biçim değiştire-

ye odaklanmak ve mevcut olandan rahatsızlık duymak, sadece entelektüellerin (entelektüel görünmek isteyenlerin ya da yöneticilerin) estetik kaygılarından kaynaklanmamaktadır, ayrıca bir Avrupalı modern bir şehir olmak istendiğinden Batılıların ne düşüneceği de büyük önem taşımaktadır. Mithat Cemal Kuntay, alt sınıfların eğlence biçimlerinden duyduğu hoşnutsuzluğu anlatırken "memleketin hüviyetinden" bahseder:

> "Vakıa her sınıfın bir eğlence üslubu vardır; fakat bu üslup bir memleketi küçülten bir ifade taşımamalıdır. Sokaklarda *ayı oynatanlar* hâlâ niçin vardır? Bu sefaletin adı hâlâ niçin *eğlencedir*? Bir hayvanı burnunda zincirle çekerek *Beyoğlu'ndan geçen* ve seyirci arayan[lar] asfalt sokaklardan hâlâ niçin sıkılmıyorlar? Pis şey sade çamur mudur? Ayıp şey sade sokak köpeği midir? (...) *Memleketin hüviyetini* rahatsız edecek bir manzarayla ekmek parası kazanmak kimsenin hakkı değildir. Bu türlü çalışmanın yanında *tembellik daha makuldür* ve *dilencilik daha masum*" (*Son Posta*, 15.11.1946).

Görüntü temizliği ile ilgili nerdeyse takıntı sayılabilecek ısrarlı bir düzenleme arzusu (benzer nedenlerle) geçmişte en çok kahvehaneleri etkilemiş, özellikle Batılıların ilgisini çeken kahvehane görüntüleri rahatsızlık yaratmıştır. Kahvehaneler,

---

rek "çiklet" adını alan yeni "moda" ve tüketim alışkanlığı gazetelere yansır. Hemen herkes sakız çiğneyenlerden rahatsızdır, sağlıksızlığı ile ilgili iddialarda bulunulmasına karşın daha çok estetik olarak hoşnutsuz olunmuştur. Refik Halid, "ismi şeving güm telaffuzunda Amerikanlaşsa dahi" sakızı sevmediğini, o çiğneniş biçiminin değişmediğini söyler (*Akşam*, 16.10.1947). Çiklet çiğnemeyi kadını sayma, kadınlarla özdeşleştirme eğiliminin öne çıkması da bu hoşnutsuzluğun bir parçasıdır. Peyami Safa "Sakızı seven kadınların dedikoduya da bayıldıklarından emin olunuz" diyecektir (*Ulus*, 6.9.1948). Nurettin Artam, sakız çiğnemeyi modernlikle ilişkilendirmenin yanlış olacağını hatırlatarak genç erkekleri uyarır: "Modern görünmek için her yerde geviş getirmek ve arkasından balon şişirmek mi lazım?" (*Ulus*, 8.11.1948). Resmi makamlara yönelik çağrılar karşılığını bulur ve İstanbul İl Sağlık Müdürü Faik Yargıcı açıklama yapmak zorunda kalır: "Bunları toplamağa yetkimiz olmadığı için elimizden ancak halkı ikaz etmek ve bunların çok zararlı olduğunu söylemek geliyor. Eğer salahiyetimiz olsa bugün piyasada tek çiklet bırakmayız" (*Ulus*, 7.11.1948). Yıllar sonra Yeşilçam'da sakız çiğneyen erkek ve kadınların olumsuz (lakaydi, dejenere) tipler olarak kullanılması belli bir kültürel birikimden kaynaklanmaktadır.

aylakların, kabadayıların, "Şark'a özgü" ilişki biçimlerinin, bezginliğin, tembelliğin kaynağı sayılmıştır. Kırklı yıllarda bir önceki on yıla kıyasla kahvehaneler çoğalmıştır ama haklarında süregelen eleştiriler geçerliliğini korumaktadır. Nusret Safa Çoşkun kahvehanelerin "uyuşuk nesiller" yaratacağını düşünerek endişeyle;

> "Uyuşuk yetiştirilen gençlik memleket menfaatlerini ağır fedakârlıkları icap ettirdiği zamanlarda vazifelerini layıkıyla yapamaz. Fransız gençliği de Almanlar gibi yetiştirilmiş olsaydı, Fransa bu savaşta bu kadar çabuk çökmezdi. Fransa'nın çabuk yıkılmasındaki amillerden biri de budur... Bunu kimse inkâr edemez" (*Son Posta*, 24.11.1948).

derken Mithat Cemal Kuntay kahvehanelerle mücadeleyi önermektedir:

> "Sükûtu sigara dumanından ve musikisi tavla gürültüsünden teşekkül eden delikler ve dükkânlar... İnsanların günde on saat oturduğu ve bir genç adamın ancak bir ihtiyar adam kadar kımıldadığı kahvehanelerle mücadele etmeliyiz" (*Son Posta*, 6.1.1946).

Sait Faik, o dönem kıraathaneler hakkında yazdığı bir yazıda bu türden eleştirileri ukalaca bulduğunu söyleyerek sürekli olarak "bünyemizi için için kemiren şu tembel yatağı kahvehaneler" denmesini alaycı bir dille eleştirir. Böyle yazanların hem ukalalıklarını hem de ciddi ve ahlaklı görünümlerini pekiştirmeye çalıştıklarını iddia eder (2005: 313). Şehirdeki "yeni tiplere" (taşralılara) oldukça sakin yaklaşan Vâ-Nû kahvehaneleri de benzer bir mesafeyle yorumlar, geçmişteki uygulamayı abartılı ve yanlış bulmaktadır:

> "Bir zamanlar hepimizde öyle bir fikir hâsıl olmuştu ki güya İstanbul'un ve diğer Türk şehirlerinin kahvehaneleri ortadan kaldırılırsa memleket kurtulacak! 'Şunları dağıtmalı, kapatmalı! Köklerine kibrit suyu ekmeli' (...) Hepimize kahvehanelerden bir irkilme, bir tiksinme gelmişti. 'Buraları içtimai temas yeri-



1949.

dir. Kahvehaneler de olmasa büsbütün kabuğumuza çekilmiş bulunacağız' diyenleri mugalâta yapıyor sayıyorduk. (...) Kadının sosyeteye girmesile müvazi [paralel] olan kahvehanelerin yeni icaplara uyamaması yüzünden –Dördüncü Sultan Murad'ın cellât kuvvetile indiremediği bir darbe– müthiş bir darbe Türkiye kahvehanelerinin üzerine indi. (...) Orta sınıfa dayanan yepyeni bir eğlence cihazı kurulurken eski kahvehanelerin ruhundan ilham almalarını gönül ne kadar diliyor. Kadınlı erkekli bir çardak altında, havuz başında on – on beş kuruşa toplanıp konuşacak, serinleyecek, küçük bir oyun oynayacak, sohbet edecek, intiba ve düşünceleri karşılıklı nakledecek *klüpvari kahvehanelere* (abç) büyük ihtiyaç vardır" (*Akşam*, 15.6.1946).

Vâ-Nû sonuç cümlesinde okur-yazarlık içeren kulüp biçiminde bir kahvehane önermektedir. Kahvehanelere karşı

farklı yaklaşımları olmakla birlikte Kuntay da benzer şeyler yazmıştır:

> "Kahveden maksadım içilen değil oturulan kahvedir. Kulüpten muradım da yalnız kâğıt oynanılan değil kitap da okunulan kulüptür" (*Son Posta*, 6.1.1946).

Bir başka yazısında "bir kulübün açılması, birçok sefil kahvehanenin kapatılması demektir. *Bir takım insanlar* (abç), kahvehanelerden kurtulacak, maddi ve manevi konforlu bir salonda toplanacaktır" diyecektir (*Son Posta*, 20.4.1948). Kuntay'ın kurtulacak saydığı bir takım insanlar avamdan değil, avamın kahvehanesinde oturmak zorunda kalan *zümredir*. Bir yazısında "yarabbi yalnız nüfusumuzu çoğaltma, avamımızı azalt" temennisinde bulunan Kuntay, avamın biçim verdiği hiçbir olguya yakın değildir. "Sefil Kahvehaneler" derken sadece edebi bir tercihte bulunmamaktadır, hissederek yazmaktadır. Kuntay kadar avam karşıtı ve elitist olmasa da kahvehaneleri dönüştürmek isteyen siyasal iktidarın da buna benzer bir tasarrufu (politikası) olmuş, kırklı yıllardaki şikâyetlere bakılırsa istenen sonuç alınamamıştır. Öte yandan ne kadar şikâyet edilirse edilsin kimi kahvehaneler okur-yazarların uğrak yerlerindendir. Sait Faik'in "kıraathaneye gitmemiş bir üniversitelinin tahsilini yarım sayarım" (2005: 313) deyişi bir gösterge sayılabilir. Bir başka yazısında *Yirminci Asır* dergisini çıkartan genç edebiyatçıların Asmalımescit'teki bir kahvede [Elit] yaptıkları toplantıya katılır (2005: 224-230; Birsel, 2002: 167-8). Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* kitabında kendi deyişiyle [şehrengiz ilhamıyla] "Kahvengiz" yaparak Beyoğlu'ndaki kahvehane, pastane ve meyhaneleri anlatır. Lebon, Nisuaz, Ankara, Elit, Baylan gibi mekânların müşteri ve müdavimlerinin tarihini anlatan Birsel, o dönem "kulüp" tanımına giren yerler olduğunu ispat etmektedir. Hatta kahvehanelerden şikâyet eden yazarların (örneğin Kuntay'ın) uğrak yeri olan mekânlardır bunlar. Anlaşıldığı kadarıyla türlü eleştirilere konu olan Avrupalı Beyoğlu'nu olumlu taraflarıyla anlatmaya yanaşılmamaktadır ya da yazarlar kendi tercihleriyle halkın gidebileceği yerler arasında

ayrım yapmaktadır. Bütün kahvehanelerin Birsel'in aktardığı gibi "edebi mahfel" işlevi gördüğünü söylemek elbette mümkün değildir. Ancak en azından her türlü kahvehanenin her gün gazete aldığı, müşterilerinin okuması için gazeteleri masalara bıraktığı o dönem anlatılanlardan anlaşılmaktadır.

Cinayet Haberleri-Zabıta Mecmuaları

1947 yılında *Son Posta*'da kahvehane müşterilerinin nasıl gazete okuduğuyla ilgili magazin ağırlıklı bir yazı yayınlanır. Cemalettin Bildik'in yaptığı röportajda uzun yıllar Garsonluk yapan birinin deneyimleri aktarılmaktadır. "35 yıldır" kahvehanelerde çalışan Ali Caniç, anlattıklarına bakılırsa gazetelerin hangi sayfalarını okuduklarına bakarak müşterilerin karakterlerini bilebilmektedir.

Gazete okurlarını kendine göre dokuz türe ayıran Caniç "1-serlevhacılar 2-baş makaleciler 3-cinayetçiler 4-fıkracılar 5-ilancılar 6-resimciler 7-haberciler 8-hikâye ve romancılar 9-hayvarcılar" dan söz eder. Ona göre gazetelerin sadece başlıklarına ve manşetine bakanlar işleri "tıkırında giden adamlardır. Bunların oturup da uzun boylu yazı okumaktan canları sıkılır. Gazetelerin serlevhalarına [başlıklarına] bir göz atarlar işte o kadar. Şayet o serlevhalarda emlak ve akar üzerine iyi bir kanun hazırlığından bahsediliyorsa yazıyı okurlar. Altın satışları mevzuu bahis ise yazıyı asla kaçırmazlar. Siyasetten bahseden serlevhalarda da ancak yeni bir harb onları alakadar eder". Caniç'in yorumuna göre "serlevhacılar" üst gelir seviyesinden, o dönem yapılan tanımlamalar etrafında düşünülürse ticaretle uğraşan –belki karaborsacılık yapan– ve pek sevilmeyen insanlardır. Başmakale okuyanların çoğunluğunu ise emekliler oluşturmaktadır. Caniç, "son senelerde gençler arasında da baş makale okuyanlara ve yazı etrafında münakaşaya girişenlere de rastlanıyor" dese de başyazarların kuşak olarak yaşlandığını, gençlerin ilgisini yakalayamadığını işaret etmektedir. Bir başka tespiti cinayet haberleri okuyanlarla ilgili yapar. Ancak bu yorum basında endişeyle paylaşılan ve bilinen



Şiddetli eleştirilere karşın polisiye türü gazetelerde yaygınlaşıyordu. Muhsin Saya'nın bir polisiye hikâyeye çizdiği illüstrasyon (1949).

bir içeriğe sahiptir: "Cinayetçiler okurların en kalabalık grubudur (...) dikkat etmişimdir: En ziyade elden ele dolaşan gazete o cinayeti resimlerile tafsilatlı şekilde yazandır". Caniç'e göre fıkracılar ikiye ayrılmaktadır. Gençler ve işsizler, güldüren ve iğneleyici, emekliler ise ciddi olanlarla ilgilenmektedir. Resimciler "resim altlarındaki kısa yazıları okumak suretile edindikleri malumatı kâfi gören tez canlı insanlardır", karikatür meraklısı olduklarından kimi zaman o köşeleri kahveye ait gazeteden keserek usulcacık götürenlere bile rastlamaktadır: "Lakin diyor karikatürün altındaki yazı öyle bir yazı olacaktır ki adeta iğneli fıçı (...) muhalifi de muvafığı da hoşlanır bundan". Caniç'in haberciler dediği okurlar ise gazetelerde yazılanları kamusal alanda dolaşıma sokan, konuşulur kılan insanlardır: "Bu gibilerin gazetelerden öğrendikleri herhangi bir haberi güya yerinden kendileri almış yahut da gizlice kulakla-

rına fıslanmış gibi mahallede şuna buna söylemekten, tramvayda vapurda dedikodusunu yapmaktan son derece hoşlanan garip tarafları vardır". Caniç, hikâye ve roman tefrikalarını izleyenleri "aylaklar" olarak tanımlarken o günün argosunda geçen "hayvarcıların" ise gazetedeki bulmacalarla uğraşanlar olduğunu söyler (*Son Posta*, 21.5.1947).

Tipik bir magazin haber-röportajı olmakla birlikte kahvehane müşterilerinin gazete ile olan ilişkileri hakkında yapılmış ilginç yorumlar içermektedir. Gazeteci-yazarlarının (denetleyici kuşağın) kahvehane derken akıllarına gelen, kulüp (ya da kıraathane) olarak tanımladıkları "edebi mahfellere" gelebileceği düşünülen insanlarla bu gazete okurlarının bir benzerliği yoktur. Ali Caniç'in anlattığı dünya sıradan insanlara aittir; gençler, başyazıları okumamakta, resimlerle eğlenceli kısımlarla ilgilenmekte, üstelik tefrikaları takip edenler (her gün bu sabrı gösterenler) "aylaklar" olarak nitelenmektedir. Bu haber-röportajda dönemin köşe yazarlarının ilgisini çeken bir tespit olmamış ki sonradan herhangi bir yorum yazılmamıştır. Ancak yapılsaydı, müşterilerin cinayet haberlerine gösterdikleri merak hakkında yorum yapılırdı.

Gerek savaş sırasında gerek 1945 ertesinde suç oranının ve cinayetlerin çoğaldığına ilişkin endişeli yazılarda büyük artış olur.[125] Bu olumsuzluğun nedenleri olarak çoğunlukla ekonomik buhran, siyasal iktidarın zafiyetleri, şehre yeni gelenlerin uyumsuzluğu, sinemanın etkileri ve polisiye konulara ağırlık

125 Aynı dönem "Karakolda ayna var ayna var/Kız kolunda damga var" sözleriyle hatırlanabilecek *Fosforlu Cevriye* adlı anonim İstanbul türküsünün popülerliği salt melodik özelliklerine bağlanamaz. Suat Derviş'in ellili yıllarda sürgünde iken yazdığı, 1968 yılında Türkçeye çevrilerek yayınlanan *Fosforlu Cevriye* adlı bir romanı vardır (İleri, 2002: 129). İlki kadar meşhur olmasa da (kitaplaşmamıştır) Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yine şarkıyı temel alan "Karakoldaki Ayna" adlı tefrikası *Hafta* dergisinde yayınlanmıştır (6.2.1953-24.7.1953). Şarkıyı temel alan *Fosforlu Cevriye* (1959, Aydın Arakon) ve *Karakolda Ayna Var* (1966, Halit Refiğ) adlı sinema uyarlamaları da olmuş gişe başarıları kazanmışlardır. Kırklı yıllarda Fosforlu'nun popülerliği nedeniyle benzer temalı (güfte olarak) türküler ortaya çıkmış, sonraki yıllara aksetmese de Fosforlu kadar söylenip çalınmıştır: "Ey mustantik mustantik/Tabancamı ver bana/Bir hayırsız yar için/idam verdiler bana..." bu türkülerden biridir (Yesari, 1950: 14).

vererek çıkan bulvar gazetelerinin popülerleşmesi gösterilmiştir. Resmi rakamlara bakılırsa gerçekten bir artış vardır, örneğin savaştan önceki dört yıl 299.124 kişi mahkûm olurken, savaş sırasındaki dört yılda bu rakam 374.737'e yükselmiştir (*Vatan*, 30.8.1945). Hasan Tanrıkut'un araştırmasına göre 1947 yılında İstanbul'da 1357 öldürme ve yaralama yaşanmıştır, bu günde 3-4 öldürme ve öldürme kastı taşıyan olay anlamına gelmektedir[126] (*Vatan*, 21.7.1948). Rakamların endişe verici değişimi nüfusun artışına (göçlere, şehir modernleşmesinin sancılarına) bağlanabilir ancak gazeteciler ve okurları üzerindeki sarsıcı etkiyi adliye haberlerinin basında yeniden (eskisinden farklı biçimde) yer alışı yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde toplumun moralini bozacağı düşünülen olayların (özellikle intiharların) haber olarak kullanılmasında sınırlamalar getirilmiştir.[127] Refik Halid Karay, bu sınırlamanın beklentilerin üstünde bir etki yarattığını düşünmektedir:

> "13.6.1938 tarihinde iyi bir maksatla o maddeye [38. madde] eklenen birkaç fıkra gazetecileri gerçekten güç bir duruma sokuyor ve çok defa acıklı bir haberi gülünç şekilde yazmağa, acı haberi tuhaflaştırmaya zorluyor. Mesela biri önce karısını sonra kendini vuruyor; fakat intiharların gazete sahifesine geçmesi yasak olduğundan muharrir bu vakanın ikinci kısmını sözüm ona kanuna uydurarak gizlemek için 'katil telaşla kaçarken yere yuvarlanmış ve kaması böğrüne isabet ederek ölmüştür' diyor. (...) Kötüsü şu ki bir kaza neticesinde başı dönüp balkondan düşen, ayağı kayıp denize yuvarlanan, te-

126 O dönem Ankara özelinde yapılan bir araştırmaya göre 1938-1946 yılları arasında "öldürme, yaralama, dövme ve hakaret" gibi olaylar en çok Mayıs-Eylül ayları arasında gerçekleşmektedir (*Ulus*, 16.7.1947). İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen adli olay ve davalarla ilgili resmi istatistiklerin değerlendirilmesi için bkz Adiloğlu [Esat Adil] (1945). "Cinayet Modası", *Tan*, 6 Mayıs.

127 İlgili madde 1931 yılında çıkmış, 1932 yılında değişiklikler geçirmiş, 1938 yılında yeniden düzenlenmiştir: "Memleket dahil ve haricindeki intihar vakaları ile okullarda ve fakülte ve enstitülerde disiplini bozacak mahiyetteki vakaları gazetelerin intişar ettiği mahallin en büyük mülkiye amirinden mezuniyet almaksızın neşretmek memnudur [yasaktır]". Ayrıca "intihar edenlerin ve teşebbüs eyleyenlerin vakaya taallük eden [ilişkin] resimleri basılmaz" şartı da konmuştur (*Akşam*, 13.7.1946).

mizlerken silahı patlayan her şahıs hakkında aklımıza gelen 38inci maddenin yasağı dolayısıyla gene o mezmum [ayıp] fiildir. Yani yayılmasından korktuğumuz fiilin sayısı olduğundan fazla kabarmakta, zihnimizde boş yere çoğalmaktadır" (*Akşam*, 15.5.1945).

İntihar haberlerinin dolaylı olarak anlatılması özellikle karikatürcülerin diline dolanmış, dönemin en sevilen üreticisi olan Cemal Nadir'in birçok çalışması köşe yazılarına ayrıca konu olmuştur. Falih Rıfkı Atay'dan:

> "Cemal Nadir'in bir karikatürü vardır. Gazetelerde intihar havadisi yazmak yasak olduğu için, ne söz dolambaçları bulduğumuzu bilirsiniz: Ya tabanca düşüp başını adamcağıza döndürüp patlamıştır. Ya kama kınından çıkıp yerde dikine durmuş, adamcağız da tam kalbinden onun üstüne düşmüştür. Yahut balkon kapısı açılarak, parmaklık kızcağızı belinden kavrayıp sokağa atmıştır vs Cemal Nadir'in intihara karar veren kahramanı gazetelerin usullerine göre ölmeği o kadar güç bulur ki çok daha kolay bulduğu yaşamağa karar verir" (*Ulus*, 11.5.1947).

İntihar haberleri ile ilgili oto-sansür niteliği taşıyan, bizzat gazetelerin sürdürdüğü bir uygulama ellili yıllarda bile uygulanmıştır. Bir örnek: Devrin ünlü oyuncularından Nevin Seval'in intihar teşebbüsü benzer bir biçimde aktarılır. Sanatçı, yere düşmüş, elindeki meyve bıçağı da kalp nahiyesine yanlışlıkla saplanmıştır (*Ulus*, 1.5.1950). Benzer bir oto-sansür uygulaması cinayet haberleri ile ilgili olarak varolsa da özellikle kırklı yılların ikinci yarısında ticari nedenlerle cinayet haberleri ön sayfalarda geniş yer almaya, yazı dizisi olarak ayrıntılı bir biçimde aktarılmaya başlamıştır (*Yeni Sabah*, 17.9.1949). Cinayet haberlerini temel alarak çıkan bulvar gazetelerinin çokluğu, polisiye romanlar, gangster filmleri ve hatta aşk cinayetlerine gösterilen ilginin fazlalığı köşe yazarlarını rahatsız etmektedir. Vedat Nedim Tör, polisiye edebiyatının incelenmesi gerektiğini düşünenlerdendir:



"Rakı ucuzladıktan sonra kim demiş hayat pahalı diye?" (Şevki, Akbaba, *29.1.1947).*

"İnsan öldürmek İstanbul'da adeta heyecanlı bir spor halini aldı. Her gün bir rezalet rekoru kırılıyor. Katiller, mahkeme kapılarında "yaşa, varol" diye alkışlanıyorlar. Ve gazeteler bu birbirinden düşkün vakalar için sütun yarışına çıktılar. Şehri-

mizde cinayetlerin böyle bir salgın halini almasında acaba *haydut ve gangster edebiyatının* ve ilimlerinin korkunç bolluğu hiçbir rol oynamıyor mu? Krimonoloji Enstitüsü bu meseleyi bir inceleyip aydınlatsa, birçok pratik kararların alınmasını kolaylaştırabilir!" (*Ulus*, 13.2.1946).

Şevket Rado, aşk cinayetlerine dikkat çekerek bunların nedenlerinin ucuz aşk romanlarında aramak gerektiğini iddia eder:

"Aşkın daima bir tabanca sesiyle sona ermesi, herhalde aşktan başka bir sebeple işlenen sokak cinayetlerine ve kötü aşk romanlarına vergi bir hadise olsa gerektir. İstatistik meraklıları gündelik hadiselerin rakamlarını aramakla meşgul oldukları için henüz romanlar üzerinde rakamlı kararlar vermeğe vakit bulamadılar" (*Akşam*, 22.2.1946).

Cinayetlere neden olarak gösterilen mecralardan biri de sinemadır. Orhan Ural'ın bir karikatüründe sinema önünde duran iki genç aralarında konuşmaktadırlar, arka fonda Gangster Aşkı, Fantoma-Çalınan Elmas gibi film afişleri görülür.

"– Buradan çıktıktan sonra nereye gideceksin?
– Ya bir kuyumcuya, yahut bakkalı soymaya" (*Tanin* 27.1.1946).

Benzer yorum ve yaklaşımları farklı köşe yazarlarında bulmak mümkündür. Cinayetlerin artışı popüler kültüre, boyalı basına ya da ucuz edebiyata bağlanmaktadır. Nurettin Artam'dan:

"Burada da İstanbul'da da hâlâ gazeteci çocukların ağızlarından şu çığlığı duyuyoruz: 'Cinayeti yazıyor!'. Bu çığlıklar sessiz sedasız işlenmiş cinayetleri adeta seslendiriyor. Cinayet bolluğuna tüy diken bu çığlıklar dolayısıyla yapılmış iki güzel karikatür gördüm. Bir tanesi Ramiz'indi. Gazeteci Çocuk şöyle bağırıyordu:
– Bugün cinayet olmadığını yazıyor!
Bir tanesi de Cemal Nadir'in . Bunda da çığlık şöyledir
– Yarınki cinayeti yazıyor" (*Ulus*, 15.3.1946).

Nahid Sırrı Örik gazetelerin cinayetlerini öne çıkartarak yayın yapmasından şikâyetçidir:

> "Hiçbir gazete satışını bu korkuya böyle meraklara ve bu çeşitte tedbirlere borçlu olmamalıdır. Aksi takdirde, bari cezaevinde yatan namlı katillere aylık bağlamak, kurbanlarına da birer mezar yaptırmak ihmal olunmasın..." (*Tanin*, 29.1.1946).

Mithat Cemal Kuntay, "her sabah, her gazetede" gördüğü cinayet haberleri ile ilgili bir çalışma yapılmasını, cinayetlerin neden arttığının incelenmesini önerir. Kendine göre bulduğu gerekçeler gazetelerdeki (cevap olarak konuşulan) genel eğilimi yansıtmaktadır:

> "Mademki bir cemiyette hiçbir hadise yalnız yapandan, yalnız yapılandan ibaret değildir. Mademki her hadise görülmeyen başka hadiselerin görülen halkalarından biridir ve mademki her yapılan şey, uzak ve anonim ellerin müşterek eseridir. Son zamanlarda artan katillerin manevi ve meçhul ortaklarını da araştırmalıyız. Bu anonim suç ortakları da kimlerdir yahut nelerdir? *Mektepsizlik mi? Ailesizlik mi? Cemiyetimizde 'camiasızlık' mı? Müellifler mi?* (abç)" (*Son Posta*, 16.1.1947).

Lamia Onat, çözüm için net konuşanlardandır. "Büyük hastalıkların verilen perhizler gibi muvakkat manevi yasaklarda cemiyetin hasta uzviyetinde şifalı tesirlerini göstermekte gecikmeyecektir" diyerek cinayetlerin önlenmesi için gerekirse "konusunu cinayetlerden alan zabıta roman ve sinema filmlerine kadar" yasaklamalar yapılabileceğini ima eder (*Kadın Gazetesi*, 14.6.1948). Bir başka kadın yazar İsmet Kür de yasaklamayı önerenlerdendir:

> "Hükümetin intihar vakalarının neşrini menetmiş olduğunu biliyoruz. Cinayetlerin de aynı şekilde neşrini menetmek çok yerinde bir karar olur kanaatindeyim" (*Kadın Gazetesi*, 24.1.1949).

O gün oldukça popüler olan bu kanaatlerin dışında kalan, farklı yaklaşımlara sahip görüşler de vardır. Onlar cinayetlerin

artışını ekonomik gelişmelere ve savaş koşullarının yarattığı sıkıntılara bağlamaktadır. Murad Sertoğlu "Bütün bu faciaların ortadan kalkabilmesi daha doğrusu azalabilmesi ancak ve ancak iktisadi durumun iyileşmesine bağlı bulunmaktadır" (*Tanin*, 3.2.1946) derken Reşad Feyzi Yüzüncü, aşk cinayetlerinin çoğalmasıyla ilgili yazarken yaygın inanıştan farklı düşündüğünü söyler:

> "Bence aşk maskeli cinayet salgınının başlıca sebebi gözyaşları ile bezenmiş adi bir romantizm değil, İkinci Cihan Harbinden yeryüzünde kalan diş gıcırtısı ve zorbalık artığıdır" (*Son Telgraf*, 9.3.1946).

Kırklı yılların sonunda yeniden faaliyete geçecek olan Esat Adil'in Türkiye Sosyalist Partisi'nin (TSP) bilinen isimlerinden biri olacak kırklı yılların genç dergicilerinden Hasan Tanrıkut'un [Hilmi Ziya Ülken'in asistanıdır] cinayetlerle ilgili araştırmasında yaptığı yorum, basında yer alan (onun yüzeysel bulduğu) görüşlere yönelik bir eleştiri de içermektedir:

> "Cinayetlerde ekonomik durumun doğrudan veya dolayısıyla yaptığı etki çok önemlidir. (...) Kayıtlarda kıskançlık, sarhoşluk, münazaa [kavga] gibi basit kelimelere irca edilen [döndürülen] şey aslında bütün bir iktisadi-içtimai meseledir ki, bütün olarak göz önüne alınmadıkça mahiyeti kavranamaz. Ekonomik bünyede hâsıl olacak değişmelerin ferdi davranışlarda değişiklikler meydana getirmeyeceğini düşünmek büyük bir yanlıştır. (...) fakat hadise sathi görünüşü ile şöyle ortaya konur: Aile terbiyemiz bozuldu, anaya hürmet hisleri, evlat muhabbeti, iffet duygusu öldü" (*Vatan*, 21.7.1948).

Tanrıkut'un veya cinayetleri ekonomik sıkıntılara bağlayan diğer yazarların görüşleri kamuoyunda önemsenmemiştir. 1949 yılında Savcılık, *Hadise*, *Cinayet*, *Ayna*, *Dehşet*, *Kelepçe* ve *İmdat* adlı polisiye olayları haber yapan, hikâyeleştiren "zabıta mecmualarını" toplatma ve yayınları durdurma kararı alır. Gerekçe olarak "halkın ahlaki duygularına tesir edecek ve bunları kötü hadiseler işlemeye sevk eyleyecek şekilde neşriyat"

yapmaları gösterilmiştir (*Son Posta*, 9.8.1949). Siyasal iktidarın kamuoyunda konuşulan ve endişe uyandıran suçlar ve cinayetlerle ilgili bir sorumlu aradığı anlaşılmaktadır. İsmet Kür'ün aynı yıl içerisinde özellikle *Kelepçe* hakkında yazdıklarına bakarsak, dergi, cinayetleri teşvik ettiği kadar müstehcenliğiyle de tehlikelidir:

> "Evvela dergi kapaklarımızı şöyle bir gözden geçirelim: İşte yarı beline kadar çıplak bir Holivud züppesi... Etekleri kasıklarına kadar açık bir kadın bozuntusu. Bir hizmetçiye sarkıntılık eden kabak kafalı bir budala. Bir tabanca etrafına sıralanmış muhtelif kafalar, çıplak bacaklar, açık saçık kadınlar... Arada da tozlanmış, dura dura rengi kaçmış ağır başlı bir dergi. (...) Mesela *Kelepçe*'nin dördüncü sayısının arka sayfasındaki resimleri vasıflandırmak için 'müstehcen' kelimesi gayet zayıftır. Üst tarafından 'öldürülen artist' yazılı olan bu dört poz fotoğraf kim bilir kaç okul öğrencisinin derslerine vermesi gereken aklını, günler günü üstüne çekmiştir (...) Bu mecmuada o haftanın bütün cinayet ve hırsızlıkları türlü fotoğraflar, büyük puntolu harflerle gençlerde adeta *cinayet hırsızlık arzusu uyandıracak kadar yağlandıra ballandıra anlatılıyor* (abç). O kadar anlatılıyor ki katil günün kahramanı olarak kalplerde kafalarda yaşamağa başlıyor" (*Kadın Gazetesi*, 24.1.1949).

Zabıta dergileri davası olarak basında yer alan gelişmeler çok kısa süre içerisinde sonuçlanmıştır. "Bu tür matbuatın suça müsait dimağlara tesir edip etmeyeceği" hakkında Ordinaryüs Profesör Şükrü Baban [Gazeteci Cihat Baban'ın kardeşi], Hilmi Ziya Ülken ve Profesör Dr Sulhi Dönmezer bilirkişi olarak atanır (*Hürriyet*, 27.8.1949; *Son Posta* 27.8.1949). Davada yazılarda suç unsuru olup olmadığının incelenmesine de odaklanan bir rapor hazırlanır (*Son Posta*, 7.9.1949). Ancak "mahkeme bu gazetelerin neşriyatında mahzurlu bir taraf görmeyerek sanıkların beraatine" karar verir (*Yeni Sabah*, 9.10.1949). Aslında nasıl sonuçlanacağı baştan belli olan bir davadır, bu yayınlar diğer gazetelerden farklı olarak bol resim-

li ve az yazılı bir bulvar gazeteciliği yapmaktadırlar. İlgi görmeleri, yüksek satışlara ulaşmaları Babıâli'de bir endişe yaratmış, mevcut gazetecilik anlayışının dışına çıkılması bir tehlike olarak görülmüştür. Bu gazetelere yönelik kampanyayı yine gazeteciler sürdürmüş, ısrarla adli mercileri uyaran yazılar yazmışlardır. Bir başka ifadeyle bu tartışmalar aynı zamanda gazeteler arasındaki bir mücadelenin parçasıdır. Nizamettin Nazif, gazetelerin eskisi gibi "her şeyden bahseder" kaydıyla çıkmasa da, umum müdürlüğündeki beyannamelerinde bu ibarenin yer aldığını hatırlatır. Ona göre bu "her şey" dönmüş dolaşmış üç şeyden ibaret kalmıştır: "Polis-skandal haberleri, tefrika ve tercümeler, yazarlarının iddiası ölçüsünde kalan fıkra ve makaleler" (1946b: 8). Peyami Safa değişen gazetecilik anlayışını, nüfus değişimine ve okur sayısının artışına bağlar:

> "Bana öyle geliyor ki, okuyucu seviyesi, biri aşağıya öteki de yukarıya doğru iki zıt hareket istikametindedir. Onu en az iki kategoriye ayırabiliriz! Yığın ve aydın seviyesi. Biri alçalıyor, öteki yükseliyor. Yığın seviyesinin düşmesi, okur-yazarların çoğalmasındandır. Bu, ilk bakışta, paradoksal görünür. Değildir. *Eskiden gazete okuyanların çoğu münevverlerdi. Yığın basını* denilen kategori bizde yoktu. Okuma öğrenenler çoğalınca münevver okuyucu sınıfı içine kültürü olmayanlar da katıldı (...) *okuyanların çoğu münevver olmadığı için basın seviyesi düşüyor*[128] (...) gazetelerimizin hemen hepsi, fikir seviyelerini bu iki hareketten yalnız birine yığının isteklerine kaptırdığı için aydın okuyucularda da halis *Fikir* gazetesi hasreti artıyor (*Ulus*, 29.12.1949).

Peyami Safa'nın deyişiyle okur sınıfı içine kültürü olmayanlar girince "yığın basını" ortaya çıkmış ve "Basın seviyesi" düşmüştür. Ayrıca yukarıda değinilen baş-yazarları daha çok emeklilerin okuduğunun belirtilmesi gibi bir kuşak çatışması

128 Bedii Faik anılarında Peyami Safa'nın demokrasiye sıcak bakmadığını, kırklı yıllardaki rakamlara göre nüfusunun yüzde 22'si okur-yazar olan bir ülkede, bir çobanla kendisinin aynı oy hakkına sahip olmasını dengeli bir tutum olarak görmediğini yazar (2001: 191).

(ya da değişimi) söz konudur. Yeni çıkan gazetelerde kullanılan sözcük sayısı azalmakta,[129] resim oranı giderek yükselmektedir. Bu tür bol resimli gazetelerin ticari başarı kazanması Meşrutiyetten bu yana gazetecilik yapanları ya da o günlerin deyişiyle "inkılâptan önce doğanları" şaşırtmaktadır.

Eski-Yeni Çatışması

Peyami Safa, "Boyu boyumuzu aşan bir nesil yetişti ki, ne Arap harflerini ne eski muaşereti ne Mecelleyi ne de eski edebiyatımızın atasözü haline gelmiş müfred ve beyitlerini biliyor" derken geçmişle bağın koptuğunu, onun köprü nesil dediği [her iki dönemi de yaşamış] ara neslin yok olmasıyla, inkılâp neslinin çok daha zor duruma düşeceğine inanıldığını söyler. Entelektüeller arasında öyle bir endişe oluşmuştur ki

> "[Şimdiki gençler] hafızasını kaybetmiş bir amnezi hastası gibi dalgın ve tasasız, geçmişten geleceğe doğru akan mana sellerini genç bir mandanın boş gözleriyle seyredeceklerdir" (*Ulus*, 13.11.1948).

Peyami Safa, mesafeli olmakla birlikte bu endişenin gençlere karşı bir önyargı oluşturduğunun farkındadır. Aslında söz konusu güvensizlik dönemin hemen tüm tartışmalarında dolaylı olarak kendini hissettirmektedir. Kültürel anlamda kapitalizm eleştirileri, modernizm karşıtlığı, basın eleştirileri çoğu zaman politik ayrışmalardan çok bir kuşak çatışması içermektedir. Halkın, Safa'nın deyişiyle "yığın"ın ilgi gösterdiği her türlü mecra, kültürel olgu ve oluşum, geçmişle kıyaslanarak (doğal olarak "inkılâptan önce doğmuş" yazarların eleştirisiyle) konuşulmaktadır. Benzeri olmayan bir moda, bir ifade, argo sayılabilecek bir söz, bir film, bir şiir dizesi, bir eğlence yeri veya bir sanat akımı bu gerilimi açığa çıkarabilmektedir. Geç-

129 O günün gazetelerinin ilk sayfalarında kullanılan sözcük sayısı 1800-2000 arasında değişmektedir. Manşet ve başlıkların büyümesi, fotoğraf kullanımının artması, yazı-görsellik dengesinin ikincisinden yana değişmesi bu sayıyı giderek azaltmıştır.

mişle ilgili kıyaslamalardan rahatsızlık duyan Nurullah Ataç, Garipçiler'e yönelik eleştirilerden birini (özellikle Hececiler'in yazdıklarını) cevaplarken ironik bir gönderme yapar:

> "Birinci büyük savaştan önce de, sonra da Avrupa'da birçok sanat çığırları denendi, bence bunlar yanlışlarıyla dahi sanat sınırlarının genişlemesine yardım ettiler, insan aklına büyük kazançlar sağladılar. Hepsini anlayamıyoruz diye 'acaiplik' demeğe de hakkımız yoktur. Enver Naci Gökşen'in yazısında [Yeni Adam, 21.2.1946] canımı sıkan asıl o değil. *Bobstil* ne demek oluyor? Yeni sanatın, yeni şiirin şu yahut bu biçim giyinmekle bir ilgisi olmadığını bilir. Bizim gençliğimizde yani *Hececiler* denilen şairlerin okunduğu günlerde birçok delikanlılar göğsü kabarık memeli ceketler giyerlerdi; Bunun için Hececiler'e o türlü giyinmeden çıkarılmış bir ad takıldı mı? Uzun ceketle genişçe bir pantolonun o memeli ceketlerden daha çirkin olduğunu da sanmıyorum; ancak o kadar çirkin" (*Ulus*, 26.2.1946).

Bu tür yazılar sadece kalem kavgası olarak okunmuş, geçmişle bugün arasında yapılan yorumları etkilememiştir. Geçmişin/mazinin anlatımı bir "olgunluk ve haklılık" adına bugünü olumsuzlamak için kullanılmaktadır. "Maziden" söz eden bir kurucu entelektüel (denetleyici kuşak) karşısında genç kuşağın, ülkeye yeni giren bir modanın veya popüler olan herhangi bir olgunun savunusunun "edebi" ve "fikri" olarak yeterli gücü yoktur.[130] Gazeteler ve gazeteciler, olgunluk ideolojisine uygun olarak kendilerini ebeveyn konumunda görerek donanımsız, tecrübesiz ve akli baliğ olmamış (hatta kadınlar söz konusu olduğunda akılsız) saydıkları "küçük ve zayıflara"

130 Bu gençlerin hiç konuşamadıkları anlamına gelmez. Özellikle savaş sırasında genç kuşağın manifestomsu çıkışları olmuş, çeşitli biçimlerde edebiyatın büyük isimlerine (yaşlı kuşağa) yönelik eleştiriler yapılmıştır. Abidin Dino ve Sait Faik imzasıyla çıkan bir bildiriden: "Jeune Turc tipiyle devrimi, Edebiyatı Cedide ile sanatı, Kamusu Felsefe ile düşünüşü kurduğunu sanan Tanzimat sonrası sanat ve düşünce adamı, gününde ne geçmişi ne geleceği, ne Doğu'yu ve ne Batı'yı anlayabilmiş mucize çapında koskoca bir ahmaktır" (Birsel, 2002: 99). Ayrıca bkz Özçelebi, 1998: 35-46.

(genç, kadın ve çocuklara) karşı sürekli uyarıcı, düzenleyici ve paylayıcılardır.

Kırklı yıllarda (gelenek, kültür ve tarih ile özdeşleşmiş bir) maziyi temsil ettiğine inanılan tek isim vardır: Yahya Kemal. Ona gösterilen saygı ve ihtimam o kadar güçlüdür ki şair konuşulurken mutlaka cemiyet, gelenek, yaşama şekli, mimari, musiki ve eski şiirden söz edilmektedir. Dil değişimi nedeniyle geri dönülmez bir tercihte bulunulduğu, eski adamlar birer birer yitikçe geçmişle bağın kopacağı görülmektedir. Yahya Kemal, iyi bir şair olmasından çok insanlara geçmişi hatırlatmaktadır, ona maziye bakar gibi bakılmaktadır (Birsel, 2002: 87). Cevdet Kudret, Yahya Kemal'in 1908'den beri bu hissi verdiğini ima eder:

> "Tanzimat döneminde Şinasi, Namık Kemal ve arkadaşlarının ateşli çabalarıyla Divan Edebiyatı bırakılmış Batı Edebiyatı yoluna girilmişti ama eski zevk ve eski kültür kafalardan kazınmamış olacak ki, Yahya Kemal'in Divan şiiri yolundaki gazel ve şarkılarına dört elle sarılmışlardı" (1991: 90).

Gelenekçilerle en çok çatışan, muhafazakârlar nezdinde aşırılıkların yazarı olarak görülen Nurullah Ataç[131] da doğal olarak "yenilikçilik" ile söze girip Yahya Kemal'i anlatır; farklı bir noktadan yazmakla birlikte Kudret ile benzer bir sonuca ulaşır:

> "Yahya Kemal bir başlangıç değil, bir sondur. Kendinden önce de bilinen, var olanı olgunlaştırmıştır, yetkinleştirmiştir, bize yeni bir yır [şiir] kaynağı göstermemiştir" (*Ulus*, 9.12.1949).

---

131 Nurullah Ataç, kırklı yılların her yazdığı merak edilen, en çok okunan edebiyat otoritesidir. Çoğu edebiyat tartışmasında rejimle veya İnönü ile özdeşleştirilmiş, resmi görüşü temsil ettiği iddia edilmiştir. En yoğun eleştiriyi ise Türkçeyi kullanma biçimi nedeniyle almıştır. Ataç, 1948 yılından sonra yazılarında eski dile ait sözcükleri ayıklayıp, yeni ve Türkçe olduğunu düşündüğü tilcikler (sözcükler) kullanmıştır. Öyle ki bu uğurda Nurullah olan adını bile eskiyi çağrıştırdığı için bırakmıştır (*Ulus*, 10.6.1949). Bu çabasına karşın Ataç'ın yazıları "Yeni Osmanlıca" olarak adlandırılmıştır. Ataç eleştirileri için bkz *Son Posta*, 22.4.1948; *Ulus*, 24.12.1949; *Vatan*, 25.12.1949. Ataç'ın o dönem kullandığı sözcüklerin dökümü için bkz Cantek, Levent (2004), "Bir Nurullah Ataç Sözlüğü İçin Girizgâh (1948-1949)", *Turnalar Uluslararası Türk Dili Dergisi*, Ocak-Mart.

Her iki yorumun da ilginç bir tespiti vardır; Kudret, yeniye rağmen eskinin arandığını, o arayışın Yahya Kemal'i yarattığını iddia eder. Ataç ise eskinin yeniden yorumlandığını/yenilendiğini ama yeni olmadığını söyler. Yahya Kemal, eski şiiri eskisinden farklı bir biçime sokmuştur. Eski ölmemiştir ve eski başka bir şeye dönüşmüştür. Yahya Kemal tutkusu, eskinin (her ne biçimde olursa olsun) yeniye direndiğini göstermektedir. Ona gösterilen sempati bu sebeple şairliğinden çok hatıra getirdiklerindendir.

Kırklı yıllarda eski-yeni tartışmalardan beslenen bir edebiyat skandalı yaşanır. İsmail Hami Danişmend, 16. ya da 17.yüzyılda yaşamış bir kadın şairin dörtlüklerini bulduğunu iddia edip yayınlamaya başlar. Rabia Hatun adlı kadın şairin şiirleri ilgi görür, *Aile* dergisi yüksek telif karşılığında bu şiirleri yayınlamaya başlar (Aile, Yaz, 1948). Rabia Hatun'un şiirlerindeki tuhaflık zamanla açığa çıkar, şiirler yüzyıllar önce değil bugün yazılmıştır. Nihad Sami Banarlı, bu şiirlerin dil, vezin, uyak ve söyleyiş bakımından yakın tarihli olabileceğini yazar (*Hürriyet*, 12.6.1948). Danişmend karşı çıkar, basından da destek alır (*Akşam*, 7.7.1948; *Akşam*, 17.7.1948, *Son Posta*, 5.7.1948; *Son Posta*, 22.8.1948; *Son Posta*, 2.9.1948). Yahya Kemal'e gösterilen sempatinin bir benzeri (yine maziyi simgeleyen şiirleriyle) Rabia Hatun'dan eksik edilmemiştir. Ama tartışmalar öyle bir noktaya gelir ki Danişmend, şiirleri rahmetli karısının yazdığını iddia ederek itirafa zorlanır (*Akşam*, 31.8.1948), basından tepkiler aldığı gibi (*Ulus*, 11.1.0.1948; *Ulus*, 23.11.1948) genç gazetecilerden Bedii Faik ile mahkemelik olurlar (*Ulus*, 18.10.1948; *Son Posta*, 17.12.1948). Olay kısa süre içerinde kapanır, davanın sonuçları pek konuşulmadan örtbas edilir (*Yeni Sabah*, 19.1.1949; Kasım, 1984: 28-30; Kocakaplan, 1991: 41-47; Faik, 2001: 149-160). Asıl önemli gözüken eski-yeni tartışmasında taklit yoluyla ticari fayda sağlanmasıdır. Danişmend, eski şiire (eskiyi andıran bir biçime) yönelik ilgiyi kullanarak ticaret yapmıştır, şiiri alınır satılır bir mala dönüştürmüştür. Yapı Kredi'nin maddi desteğiyle çıkan *Aile*, yüksek telif ödeyerek bu şiirleri satın almış, kendi reklâmını da yapmıştır. Piyasa koşullarının etkilediği bir başka ge-

lişme Yahya Kemal'in Kavaklıdere Şaraplarının reklâmlarında yer almasıdır. Hemen her gazetede yer alan ilanlarda Yahya Kemal imzasıyla iki mısra kullanılmıştır: "Biz veda etmek üzereyiz kedere/Getir ahbaba bir Kavaklıdere". Maziyi, geleneksel zamanı, mimariyi, taassubu, müziği temsil ettiği düşünülen şair, bu reklâmla, üstelik çocukça yazılmış mısralarla gerçek dünyaya teslim olmuştur. Gizemlileştirici ve kendine hizmet eden üstelik anti-kapitalist görünümlü olan romantik içerik boşalmıştır. Yahya Kemal'in maddi sıkıntıda olduğu düşünülerek Pakistan Büyük Elçisi olarak atanması, bu reklâm sonrasıdır. Şairin temsil ettiği değerlerin korunması adına böyle bir seçimde bulunulduğu düşünülebilir (*Ulus*, 11.1.1948).

Komünizm Tehlikesi

Komünizm ve İslamcılık, Falih Rıfkı'nın deyişiyle "Kızıl ve Kara" (*Ulus*, 19.6.1949) rejime yönelik en tehlikeli düşmanlar olarak görülmüş, her fırsatta cumhuriyeti yıkmaya ya da bölmeye çalışmakla suçlanmışlardır. Komünizm ve İslamcılık ile özdeşleştirilen, gündelik yaşamda konuşulacak kadar bilinen ve sakınılan isimler (yayınlarıyla bir arada hatırlanan) *Büyük Doğu* dergisi-Necip Fazıl Kısakürek ile *Tan* gazetesi-Sertel'lerdir. Antikomünizm dönem boyunca güçlenen bir toplumsal reflekse dönüştüğünden sol karşıtlığı *Tan* ve Sertel'ler isimleriyle sınırlı kalmamış, Necip Fazıl ise başlangıçtaki husumetten (daha önemlisi cezai yaptırımlardan) büyük ölçüde kurtulmuştur.[132]

İslamcılık, Osmanlı ve Saltanatı çağrıştırdığı için cumhuriyetin kuruluşundan itibaren reddedilmiş, her türlü İslami eği-

132 Necip Fazıl, mahkeme salonlarına çoğu zaman Üniversiteli öğrenci gruplarının desteğini alarak girmiş; bu gruplar da yargıyı etkilemeye çalışmışlardır. Örneğin kapalı oturumda sürdürülen bir davada kapılar yumruklanmış "adaletin kapısı açık olur" sloganları atılmıştır (*Yeni Sabah*, 12.12.1947). O dönem solun herhangi bir davasında lehte bir kalabalık olmadığı gibi bu türden bir tepki hiç yaşanmamıştır. Necip Fazıl ve *Büyük Doğu* davaları için 1947 yılının 10 Mayıs, 6 Haziran, 22 Haziran, 30 Temmuz, 6 Ağustos, 15 Kasım, 19-21 Kasım, 5 Aralık, 10-12 Aralık gazetelerine; 1949 yılının 24 Şubat, 2 Kasım, 11 Kasım, 16 Kasım, 24 Kasım, 19 Aralık, 22 Aralık gazetelerine; 1950 yılının 27-8 Nisan ve 12 Mayıs tarihli gazetelerine bakılabilir.

lim (ilke olarak birbirleriyle iç içe geçmiş) cumhuriyet ve laikliğe bir tehdit olarak karşılanmıştır. Kırklı yıllarda da durum çok farklı değildir, rejim öncelikli olarak milliyetçilik, laiklik ve cumhuriyetçilikle tanımlanmakta, mevcut eğitim sistemi, gündelik siyaset ve gazetelerin savunduğu (meşrulaştırdığı) değerler bu eksene dayanmaktadır. Rejimin komünizm ile ilişkisi ise özellikle savaşın hemen sonrasında şiddetlenmiş, Türkiye Sovyet tehdidine karşı, Batı Bloku'nda, özellikle de Amerika'nın yanında yer almayı tercih etmiştir. Bu yeni siyasal durumda komünizme karşı yalnızca Türk milliyetçiliğine başvurulmamış, toplumda daha sağlam dayanakları olan İslam da kullanılmıştır. Böylelikle kırklı yılların ikinci yarısından itibaren İslam ve milliyetçiliği yakınlaştıran yeni bir siyasi çizgi oluşmuştur. Bir başka ifadeyle başlangıçta Osmanlı ve Saltanat karşıtlığı nedeniyle cumhuriyet ve laikliğe dayanan Türk milliyetçiliği biçim değiştirerek İslam ile ortak bir paydada buluşmuştur (Koçak, 2002: 609). Kırklı yıllar bu sürecin miladını oluşturmaktadır. Milliyetçi ve İslamcı kesimler anti-komünist eylemlerde ortak hareket etmişlerdir. Aynı nedenden ötürü savaşın hemen ertesinde rejime karşı etkili bir muhalefet yapar gördüğümüz *Büyük Doğu*'yla özdeşleşmiş olan Necip Fazıl Kısakürek, 1947-1950 arasında anti-komünist eylemleriyle gazetelere konu alan, konferanslar veren,[133] takdir toplayan bir isme dönüşmüştür. Zaten aynı dönem anti-komünist faaliyetlerin örgütlü olarak gerçekleştiği görülmektedir. 1949 yılında kurulan Komünistlikle Mücadele Cemiyetinin Beyannamesi örgütlenmeyi mahallelere yayma amacı taşımaktadır:

> "Cemiyetimizin milli vazifesine kıymetli himmetlerini katacak yurttaşlarımızın bundan sonra bulundukları mahallelerde asgari üç kişilik bir kurucu heyeti teşkil ile bunu bir mazbata

133 Bu konferanslarda din vurgusunun öne çıktığı görülmektedir. Kısakürek "komünizmde manevi değerlerin baskı altında olduğunu, Allah korkusu bulunmadığını belirterek, bu sebeple vicdan ve fikir hürriyetinin mevcut olmadığını" söylemektedir (*Yeni Sabah*, 16.4.1949). Bu söylem içerisinde demokrasi ile özdeşleştirilen vicdan ve fikir hürriyeti gibi kavramların Allah korkusu ile bir arada yer alması ayrıca önemlidir.

ile tespit ettikten sonra müracaatlarını yapmaları rica olunur" (*Vatan*, 8.1.1949).

İrtica[134] sayılan İslami muhalefet ile komünizmi özdeşleştiren, her türlü muğlâklığın ardında komünistlerin olduğuna inanan güçlü bir paranoya gelişmiştir.[135] Eylemleri önceden tahmin edilemez, nerdeyse engellenemez *Beşinci Kol* adı verilen gizli bir örgütten söz edilmekte, ülkeyi nasıl işgal edeceklerine ilişkin planlar basında aralıklarla gündeme getirilmektedir. Ali Rıza Eren "Komünistler, fakir ve dar gelirli muhitlerden; endüstri, maden, tarım ve yapı işçilerinin yaşamlarından mübalağalı birer sefalet tablosu uydururlar, kurtuluş çaresinin komünistlik olduğunu, bunun da anavatanı Sovyet Rusya'da bulunduğunu telkin ederler" diye yazarken bir "uzman" olarak uyarılarda bulunmaktadır. Ona göre irticanın altında bile komünizmin parmağı vardır:

> "Komünistler, (...) gayri memnunlardan, irtica zihniyeti taşıyanlardan, (...) gücenik idealistlerden mürekkep kuvvetli bir komünist Beşinci Kolu vücuda getirmeğe, grev hakkının tanındığı memleketlerde de mütemadi grevler kışkırtarak o memleketin iktisadi kalkınmasını baltalamağa ve yıkımını sağlamağa ve bu suretle Sovyet orduları istilasına hazır hale sokmağa çalışırlar" (*Ulus*, 29.6.1949).

Peyami Safa, irticanın komünizm kadar tehlikeli olmadığını düşünmektedir: "Cahil yığın üzerinde meczubun tesiri inkâr edilmez; bir şeyh bozuntusu ve bir üfürükçü peşine bir kasaba

134 O dönem rejim aleyhtarı İslamcılara genellikle Ticanî denmektedir. Kemal Pilavoğlu adlı İslamcının kurduğu tarikat ile ilgili davalar (1943-4) toplumsal hafızada yer etmiş olmalı ki İslami muhalefet Ticanî olarak adlandırılmaktadır.

135 Örneğin Fahri Kurtuluş, çeşitli illerde çıkan yangınları komünistlerin çıkardığım iddia etmektedir. Çeşitli konferanslarında, meclis önergelerinde bu inancını dile getirmiş, iddiaları nedeniyle Cumhuriyet Savcılığı'na çağrılmıştır. 1947 yılında verdiği bir konferansta İzmir ve İstanbul ithalat depoları, Ankara Garajı ve MEB binasında çıkan yangınları komünistlerin çıkardığını söylemiş (*Vatan*, 25.12.1947; *Yeni Sabah*, 29.12.1947); Şefik Hüsnü'ye ait adli sicil belgelerinin 1933 yılında İstanbul Adliye Sarayı'nda çıkan yangında yanması ile ilgili meclise soruşturma önergesi vermiştir (*Akşam*, 10.2.1949).

halkını takıp sürükleyebilir; Arapça ezan okuyanların peşine takılabilecek meczup sürüleri de yok değildir. Fakat bu zıpırların tesir sahaları mahduttur". Safa'ya göre din adına aşırılıklar içine girenler ne yaparlarsa yapsınlar öncelikle entelektüellerin direnişiyle karşılaşırlar. Ayıca dünya ölçüsünde kültür ve politikaları olmadığı için "ihtilal metotları ve taktikleri yoktur; yabancı bir devletten fikir veya direktif almadıkları için dayandıkları bir teşkilatlı kuvvet de yoktur. Bunlara haddini bildirmek zor değildir". Safa asıl tehlikeyi aynı kıstaslar nedeniyle komünizmde görmektedir:

> "Halkın yoksulluğunu ve geçim zorluğunu ortadan kaldıracağını vaad eden bir ideolojinin bilgiye, mükemmel usul ve taktiklere dayanan, hesaplı ve teşkilatlı hareket ve tesirlerinin sahası da çok geniştir. Dünya ölçüsünde bir organizmaya bağlı olan bu fikir ve hareketle boğuşmak zordur. Bizi başında meczupların bulunabileceği mahalli hareketlerden ziyade başında münevverlerin bulunabileceği dünya ölçüsünde bir yığın kaynaşması düşündürmelidir" (*Ulus*, 15.2.1949).

Safa için yaşanan zaman, "kapitalist nizamın geri pozitivist ve maddeci varlık telakkisi nedeniyle derinden sezilen bir depremi andırdığından" (*Ulus*, 12.4.1949) komünizm bu fırsatı değerlendirmek istemektedir. Komünizm ile irtica arasında yapılan kıyaslamaların kırklı yılların son iki yılında yoğunlaşması, asıl düşmanın ısrarla komünizm olduğunun vurgulanması "tarihi Rus düşmanlığının" dışında üç temel nedene dayandırılabilir. İlki, anti-komünizmin din ile ittifak kuran dünya politikasına; ikincisi, CHP'nin 1947 sonrası sağa kaymasına, Şemsettin Günaltay'ın başbakanlığında İslami eğilimlerle (din ile) uzlaşılmasına ve son olarak Babıâli'nin kanaat yönlendiricisi yazarlarının (güdük dindarlıklarına rağmen) dini, yaşanan hayat için mistik ve edebi bir çözüm olarak gören iyimserliklerine bağlanabilir. Bu nedenlerle rejimin düşmanı olarak gösterilen yayınlara yönelik tutum dönem içerisinde değişmiştir.

Sonuç

Bitirirken, tekrara düşmek pahasına, gündelik yaşama ilişkin çatışmaların içeriğini ve sonuçlarını niteleyecek birkaç tespit yapılabilir. Bu tespitler, *denetleyici kuşağın* mesele ederek gazetelere taşıdığı, gazeteler ve köşe yazarları arasında yaşanan tartışmaların sonuçlarıyla ilgilidir. Öncelikle, Amerikanlaşma ve magazinelleşmeye karşı geliştirilen kapitalizm eleştirileri kültür politikalarının tartışılması sonucunu getirmiştir. İkincisi, ilkini tamamlar niteliktedir: Söz konusu tartışmalar kültür temellidir; *denetleyici kuşağın*/entelektüellerin, sermayenin devletin tekelindeki kültür alanına müteşebbis olarak girmesi konusunda ideolojik bir hazırlıkları yoktur. Denetleyici kuşağın kültür adamlarından oluşması tartışmaların niteliğini belirlemektedir. Hiçbiri temelde kapitalizme ve yeniliğe karşı değildir. Onları asıl ilgilendiren bu yeniliğin ya da kapitalizmin getirdiği ürün, olgu ya da eğilimin mahalle ahlakını tehdit edip etmemesidir. Özellikle Hollywood'un etkileri, halkın sinemaya gösterdiği yoğun ilgi Amerikanlaşmaya yönelik eleştirileri çoğaltmıştır. Üstelik siyasal liberalleşme nedeniyle tek parti döneminin modernleşme (aşırı batılılaşma olarak anlamlandırılan) tercihleri de eleştirilmeye başlamıştır. CHP'nin Amerika'ya yönelik yoğun siyasi ilgisi, kapitalizm ve popüler kültüre

yönelik eleştirilerle örtüşmüş, çıkan tartışmalar ister istemez (dolaylı olarak da olsa) rejimin kültür politikalarını tartışılması sonucunu getirmiştir. Kırklı yılların son çeyreğinde CHP'nin parti gazetesi olan *Ulus*'ta yazmaya başlayan Peyami Safa, hem rejim ile ilgili (rejim adına değil) özeleştirilerde bulunacak (sıklıkla inkılâp softalarından – pozitivistlerden – şikâyet edecek) hem de Amerika'yı kültürel anlamda modernist-muhafazakârların kabul edebileceği biçimde tanımlamaya girişecektir:

> "Bir Amerikan filminde gördüğünüz şey, spor, dans ve... Âşıktaşlıktan ibarettir. (...) Bütün coşkunluklarını çeviklik ve adale gururundan, zenci ritminden ve sıçramalarından, kapı arkası dudaklaşmalarının sık sık ele verdiği hayvanca bir duyu azgınlığından alan bu gençliğin hali, dünyamızın yakın geleceği hesabına ürkütücüdür. Amerika bu mu? Hayır, *Amerika bu değildir* (abç). Amerika'da, tekniğin gelişmesini terazileyebilecek nispette bir manevi yükseliş yatmaktadır. Avrupa'da da aynı hâl. Tek cephesini gördüğümüz bir dünya bizi her zaman aldatabilir. Öteki cephesini gözden kaçırmayalım" (*Ulus*, 11.1.1949).

Safa'nın anlattığı Amerika, Türkiye'ye (Türkiye'deki Amerika algısına) oldukça uzaktır. Görülen, bilinen Amerika ise Hollywood hikâyelerini satan sermayenin tercih ettikleridir. Sinema ve sansür olgusunun çok tartışılmasının nedeni de budur. Yıllarca alafranga ve Batı eleştirisi yapan *Denetleyici Kuşak* kontrol edemediği (başa çıkamadığı) yeni bir ideolojik düşmanla karşı karşıyadır. Sinema, uzun yıllar ucuz, basit ve yoz bir halk eğlencesi olarak görülmüş, rejimin siyasi geleceğini pekiştirecek öğretici filmler çekilmesi önerilmişse de maliyetlerin yüksekliği ve teknik donanımsızlık nedeniyle uzak durulmuş (seyredilmiş) bir alan olmuştur. Oysa kırklı yıllara girerken satılan bilet sayısı her yıl artan bir oranda patlama yapmıştır. Sinema tekniğin ilerlemesiyle dublaj kalitesi yükselmiş, devletin denetimindeki alaturka müziği (devletin tekelinden çıkarılarak) kullanılmaya başlamıştır. Denetleyici kuşağın sermayenin kültür alanına müteşebbis olarak girmesi



"Dünya kızı: Hür Amerika'ya bağlıyım!" (Ramiz, Mizah, *15.11.1946).*

konusunda ideolojik bir hazırlığı yoktur. Alaturka müziğini satmak isteyen sermaye, radyodaki sanatçılarla dolgun ücretli sözleşmeler yapmış, hem yerli sinemanın hem de plak sektörünün değişimini (büyümesini) sağlamıştır. Denetleyici kuşağın gelişmelere verdiği tepki bütünüyle ahlakidir. Çoğunlukla alaturka sanatçılarına kötü davranıldığı için radyoda istifaların (ayrılmaların) gerçekleştiğine inanılmaktadır. Sermayenin bu değişimi yarattığına ilişkin herhangi bir yorum yoktur. Müziğin içeriği, Türk olup olmaması, nasıl söylendiği, ruhları ve bedenleri uyuşturup uyuşturmadığı konuşulmuştur ama sermayenin müzik, besteciler ve yorumlar üzerindeki etkisi neredeyse hiç akla gelmemiştir. Yönetim hataları, haksızlıklar ve çeşitli ahlaki hassasiyetlerin önemsenmesi *denetleyici kuşağın* donanımlarıyla ilgilidir. Beyoğlu'nu yoz, yabancı kültürlere yataklık eden (mutlaka Türk olmayan) bir hain olarak gös-

termek de buna benzemektedir. Doğal olarak "işbirlikçilik" din ya da etnik kökenle değil maddi çıkarla ilgilidir. Osmanlı devletindeki en büyük emperyalizm ajanları (işbirlikçiler) tüm siyasal kilit mevkileri tutan "Müslüman" paşaları arasında çıkmıştır (Timur, 1991: 223). Tüm tartışmalar ahlakı içerecek şekilde kültür temellidir ve her ne olursa taraflar, akımlar, eğilimler, dinler, ülkeler tipleştirilerek, bir insanmış gibi kişileştirilerek anlamlandırılmaktadır. Mutlaka ikilikler yaratılmakta mağdur olanın karşısına hazcı, hürmetsiz ve kozmopolit bir kötü konmaktadır.

Gazetelerde yer alan, gündelik yaşamı etkileyen tartışmaların etkileri ile ilgili olarak şu da söylenebilir: Moda ve sinema bağlantılı tartışmalar, o ürünlerin sembolik ihtiyaç olarak yeniden tüketim mekanizmasının kurulmasını sağlar. Bu tartışmalar, talep yaratan ve yönlendiren sermaye yapılanmasını kolaylaştırır. Basın aracılığıyla reklâmları olduğundan ürün albenisi yüksek ideolojik bir biçim kazanır. Bobstilin anlatımı ve sunumu bugünkü anlamıyla bir moda sayfasını andırmakta, radyodan ayrılan bir sanatçı, cinsel ilişkinin bolca yaşandığı Beyoğlu, şikâyet edilen bir gazete veya eleştirilen bir şairin basın aracılığıyla reklâmları olmakta, yazılanlar ürüne albenisi yüksek ideolojik bir biçim vermektedir. Üstelik eleştirilenler moda ve tüketim eğilimleri ise ne denli olumsuz bir içerikle anlatılırsa anlatılsın, kapitalizmin uyumluluk yeteneği ve hızına karşı koyamayıp sonraki dönemlerde popülerleşmekte, kabul görerek yaygınlaşmaktadır. Ayhan Işık'ın bobstil kıyafetiyle ama mahalle kültürünün parçası olarak ("delikanlılık raconu" taşıyarak) ellili yıllarda kazandığı artist şöhreti bu yaygınlaşmanın yerel bir örneğidir. Hollywood dünyanın bütün kültürlerine olduğu gibi, Türk(iye) kültürüne de sızmış, moda ve tüketim eğilimlerini büyük ölçüde belirlemiştir. Yerli sermayenin Hollywood modasını ve gençler üzerindeki etkisini kullanması bu "sızmayı" (dâhil olmayı) hızlandırmıştır. "Amerikan malı" olmak belirli bir kaliteyi (yerliden daha iyi olmayı) garantileyen bir moda olmuştur. Sakız/çiklet zaten vardır ama Amerikan sakızı/çikleti bir satış (ve etki) patlaması yapmıştır.

Sakız/çiklet hakkında yapılan estetik temelli yorumlar kapitalizmin gücü ve yaygınlaşma hızı karşısında anlamsız kalmıştır. Benzer bir yorum, sürekli eleştirilen çizgi romanlarla ilgilidir. Çocukların ruh sağlığını bozacağı, şiddete yönlendireceği düşünülen, yasaklanması, satışına sınırlamalar getirilmesi istenilen çizgi romanlar Amerikanvariliği – özellikle western kültürünü – temel alarak yaygınlık kazanmışlardır. Kırklı yılların rahatsızlık yaratan, ünlü *1001 Roman* dergisinin yüksek satışlı ticari başarısı Hollywood'u taklit eden (başlangıçta sinema romanı olarak adlandırılan) çizgi romanları sayesindedir. Yabancı kahramanlar ve hikâyeler Türkleştirilerek sunulmaktadır. Amerikanvariliği satan sermaye, *denetleyici kuşağın* husumetine karşı bu ara çözümü bulmuştur. Ellili yıllara doğru bu çözüm de gereksizleşecek, bütünüyle Amerikan malı olmak satışı kolaylaştıracaktır. Beyoğlu ile ilgili şikâyetler de Beyoğlu'na yönelik (onu konuşulur ve sürekli hatırlanır kılan) ilgiyi yaratmıştır. Her İstanbul'a gelenin uğramak isteyeceği, İstanbul ile özdeşleşen Beyoğlu, yarı-mitik bir cazibe noktası olmakla kalmamış, emlak fiyatlarının ve kiraların her geçen gün arttığı, kapitalizmin yeni ve moda olanı sattığı, sunduğu ve pazarladığı büyüyen bir ticaret merkezine dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

A. Dorsay, N. Coş, E. Ayça (1973), "Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma", *Yedinci Sanat*, Ağustos.

Abasıyanık, Saik Faik (2005), *Hikâyecinin Kaderi*, YKY, İstanbul.

Abisel, Nilgün (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi, Ankara.

Ahmad, Feroz (1994), *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınevi, İstanbul.

Ahmad, Feroz (1995), *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Ahmad, Feroz ve Bedia Turgay Ahmad (1976), *Türkiye'de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi (1945-1971)*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Akad, Lütfi (2004), *Işıkla Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Akan, Ali Rauf (1949), "Haydut Edebiyatile Mücadele", *Aile*, İlkbahar.

Akbal, Oktay (2003), "İstanbul Köylüsü", *Beyoğlu Öyküleri*, Der. Semih Gümüş, Adam Yayınları, İstanbul.

Akçura, Gökhan (1995), *Aile Boyu Sinema*, YKY, İstanbul.

Aktunç, Hulki (2002), *Büyük Argo Sözlüğü*, YKY, İstanbul [ilk baskısı 1990].

Almulla, Hessah (2000), "Culture Centers – Cinema", http:www.sogang.ac.kr/-burns/auc-cult/anc-cinema.html. 27 Nisan.

Altuncuoğlu, Doğan N. (1947b), "Plajlarımız", *Büyük Doğu*, 14 Kasım.

Altuncuoğlu, Doğan N. (1947a), "Mekteplilerimiz", *Büyük Doğu*, 29 Mayıs.

Altuncuoğlu, Doğan N. (1947c), "Türk Filimciliği", *Büyük Doğu*, 26 Aralık.

Anday, Melih Cevdet (1998), *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1946].

Anderson, Benedict (1993), *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul.

Anderson, Perry (Tarihsiz), "Modernlik ve Devrim", *Modernizm, Post-Modernizm ya da Kapitalizm*, (der)., Perry Anderson ve Ellen M.Wood, Bilim Yayıncılık, İstanbul.

Aren, Sadun (1968), *100 Soruda Ekonomi El Kitabı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Arslanbay, Hülya (1993), "Faruk Kenç", *Antrakt*, Eylül.

Asaf, Burhan (1934), "Türk Musikisi", *Hakimiyeti Milliye*, 7 İkinciteşrin.

Asaf, Burhan [Belge] (1934), "Sinema ve İlim" *Hakimiyeti Milliye*, 10 Haziran.

Atasü, Erendiz (2003), "Toz", *Beyoğlu Öyküleri*, Der. Semih Gümüş, Adam Yayınları, İstanbul.

Atay, Falih Rıfkı (1965), *Pazar Konuşmaları*, Dünya Matbaası, İstanbul.

Atay, Falih Rıfkı (1984), *Çankaya*, Bateş Yayınları, İstanbul [İlk Baskısı 1961?].

Avcıoğlu, Doğan (1979), *Türkiye'nin Düzeni*, Tekin Yayınevi, İstanbul [12. Baskı].

Ayangil, Rühi (1998), "Cumhuriyetin Müzik Devrimi", *Yeni Türkiye*, Eylül-Aralık.

Aybar, Mehmet Ali (1968), *Bağımsızlık, Demokrasi, Sosyalizm, Seçmeler 1945-1967*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

Ayda, Adile (1951), "Çocuk Yayınları", *Yeni Adam*, Yaz.

Ayhan, Ece (2000), "Bir Kent Kütüğü Denemesi: Beyoğlu", *Türk Edebiyatında Beyoğlu*, Haz. Selahattin Özpalabıyıklar, YKY, İstanbul.

Balkanlı, Remzi (1961), *Mukayeseli Basın ve Propaganda*, Ankara.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1944a), "Radyomuzun Kusurları" *Yeni Adam*, 24 Şubat.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1944b), "Musikimiz Milletten Karar Bekliyor", *Yeni Adam*, 14 Aralık

Banarlı, Nihad Sami (1946), "Vitrin", *Yedigün*, 31 Mart.

Bedi, Server (1935), *Sinema Delisi Kız*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

Bedii Faik (2001), *Matbuat, Basın, Derken Medya 1*, Doğan Kitap, İstanbul.

Beki, Akif (2004), *Kara Liste, Basın Tarihinin En Büyük Sırrı*, Alfa Yayınları, İstanbul.

Bekman, Avni Refik (1946), "Ahlâki Buhran", *Ulus*, 17 Ekim.

Belen, Fahri (1960), *Demokrasiden Diktatörlüğe*, İstanbul Matbaası, İstanbul.

Beler, Turan Aziz (1943), *Türedi Ailesi*, Kenan Matbaası, İstanbul.

Beler, Turan Aziz (1946), *Tüylendi Ailesi*, Kenan Matbaası, İstanbul.

Belge, Murat (2002), "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", *Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, (der.) Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul.

Belli, Mihri (1989), *Mihri Belli'nin Anıları, İnsanlar Tanıdım*, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Berkes, Niyazi (1997), *Unutulan Yıllar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Berktaş, Esin (2005), "İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Yerli Filmcilik", *Toplumsal Tarih*, Temmuz.

Berman, Marshall (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ-B. Peker, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bilginer, Recep (1983), "Necip Fazıl Kısakürek", *Yazko Edebiyat*, Ağustos.

Birsel, Salah (2002), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayıncılık, İstanbul [5. Baskı].

Bora, Tanıl (1997), "Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri", *Toplum ve Bilim*, Güz, sayı 74.

Bora, Tanıl (2002), "Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi", *Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, (der.) Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bora, Tanıl ve Burak Onaran (2003), "Nostalji ve Muhafazakârlık, Mazi Cenneti", *Muhafazakârlık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Ed. Ahmet Çiğdem, İletişim Yayınları, İstanbul.

Boratav, Korkut (1998), *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, Gerçek Yayınevi, İstanbul [ilk baskısı 1988].

Burak, Cihat (1992), *Yakutiler*, Simavi Yayınları, İstanbul.

Burhan Arpad (2000), *Bir İstanbul Var İdi*, Doğan Kitap, İstanbul.

Burke, Peter (2000), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1994].

Cangızbay, Kadir (1996), *Sosyolojiler Değil Sosyoloji*, Öteki Yayınevi, Ankara.

Cantek, Levent (1999), "Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi ve Ritüellerin Medya Metinlerine Dönüştürülmesi", *Folklor/Edebiyat*, sayı 20.

Cantek, Levent (2001), *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Cantek, Levent (2004), "Bir Nurullah Ataç Sözlüğü İçin Girizgâh (1948-1949)", *Turnalar Uluslararası Türk Dili Dergisi*, Ocak-Mart.

Celal, Peride (194?), *Atmaca*, İstanbul: İnkılâp.

Corcoran, Farrell (1997), "Kültürel Çalışmalar", *Kitle İletişim Kuramları (Okuma Parçaları)*, Der. ve Çev. Erol Mutlu, A.Ü.İlef Yayını, Ankara.

Çankaya, Özden (2000), "Türkiye'de Radyo Yayıncılığının Öyküsü", *İstanbul Radyosu*; YKY, İstanbul.

Çavdar, Tevfik (1996), *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)*, İmge Kitabevi, Ankara.

Çelen, Gülru (2000), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Cumhuriyet Dönemi Siyasal Gelişmeleri Üzerine Düşünceleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü T.C. Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Çelen, Meral (1962), "Refik Halid Karay'la Bir Konuşma", *Zübük*, 16 Nisan.

Çetik, Mete (1998), *Üniversitede Cadı Kazanı, 1948 DTCF Tasfiyesi ve Pertev Naili Boratav'ın Müdafaası*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Çiftçigüzeli, M.Cemal (1994), "Gazeteci Necip Fazıl", *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara.

Çiğdem, Ahmet (1997), "Muhafazakârlık Üzerine", *Toplum ve Bilim*, Güz, sayı 74.

De Certau, M. (1984), *The Practice of Everyday Life*, University of California Pres, Berkeley.

Demirel, Tanel (2002), "1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci Eğilimler Üzerine Bazı Değinmeler", *Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, (der.) Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul.

Dino, Güzin (1991), *Gel Zaman Git Zaman*, Can Yayınları, İstanbul.

Dobrenkov, V.I. (1999), *Marksizm ve Psikoanaliz*, çev. Ali Özdoğu, Sorun Yayınları, İstanbul.

Dölensoy, Remzi (1946), "Şark, Garp Ve Türk Müziği", *Büyük Doğu*, 18 Ekim.

Duruel, Senem (1999), "Türk Sinemasında Prodüksiyon Sistemi ve Film Şirketlerine Toplu Bir Bakış", *Klaket*, Yaz.

Eagleton, Terry (2005), *Kültür Yorumları*, çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Edgell, Stephen (1998), *Sınıf*, çev. Didem Özyiğit, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Enis, Reşat (2000), "Gonk Vurdu'dan", *Türk Edebiyatında Beyoğlu*, Haz., Selahattin Özpalabıyıklar, YKY, İstanbul.

Eriş, Resai (1944), "Macera Edebiyatı", *Yeni Adam*, 28 Eylül.

Eroğlu, Ebubekir (1993), "Büyük Doğu: Bir Anket", *Yedi İklim*, Mayıs.

Eroğul, Cem (1969), "Demokrat Parti 1946-1960", *AÜ SBF Dergisi*, Cilt XXIV, Haziran.

Eroğul, Cem (1998), *Demokrat Parti Tarih ve İdeolojisi*, İmge Kitabevi, Ankara [ilk baskısı 1970].

Ertuğrul, Muhsin (1943), "Yeni Çağın Şenlik Katarları", *Perde Sahne*, Haziran.

Ertüz, H.N. (1947), "İş Hayatında Kadın", *Büyük Doğu*, 7 Kasım.

Ertüz, H.N. (1948), "Fuhş, Fuhş, Fuhş..", *Büyük Doğu*, 9 Ocak.

Esmer, Şükrü (1943), "Herşey Sahte", *Ulus*, 7 Ocak.

Evren, Burçak (1993), "Başlangıcından Günümüze Sinema-Seyirci İlişkileri", *Antrakt*, Ocak.

Evren, Burçak (1999), "Sinemamızda Akımlar, Modalar ve Salgınlar", *Cumhuriyet Modaları*, Tarih Vakfı Yayınları, Istanbul.

Fethi Naci (1994), *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul

Gençosman, Kemal Zeki (1943), "Beyazperdenin Zehirli Derslerine Karşı", *Ulus*, 3 Ocak.

Gökalp, Ziya (1987), *Türkçülüğün Esasları*, İnkılap, İstanbul [İlk baskısı 1952?].

Gökmen, Mustafa (1991), *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, İstanbul.

Gövsa, İbrahim Alaettin (1946), "Sinema Hastalıklarile Savaş", *Yedigün*, 14 Temmuz.

Gün, Fahrettin (2001), *Sebilürreşad Dergisi Ekseninde Din-siyaset ve Laiklik*, Beyan Yayınları, İstanbul.

Gürata, Ahmet (2000), "Türkiye'de Mısır Sineması", *İletişim*, Güz.

Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark* (Edebiyat ve Endişe), Metis Yayınları, İstanbul.

Güresin, Ecvet (1941), "Musiki Buhranı", *Yeni Adam*, 16-23 İlkteşrin.

Güzel, Mehmet Şehmus (1998), "İkinci Dünya Savaşı Boyunca Sermaye ve Emek", *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950*, (der.) D. Ourtaert ve E.J. Zürcher, çev. Cahide Erkiz, İletişim Yayınları, İstanbul.

Güzel, Şehmus (1997), *Türk Usulü Demokrasi*, Doruk Yayıncılık, Ankara.

Heller, Agnes (1984), *Everyday Life*, Londra: Routledge and Kegan Paul.

Heller, Agnes (1990), "Can Everyday Life be Dangered", *Can Modernity Survive*, Polity Press, Cambridge.

Heper, Metin (1999), *İsmet İnönü*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Hızlan, Doğan (1995), "Yahya Kemal Üzerine Dağınık Düşünceler", *Nar*, Mart-Nisan.

Higson, Andrew (1989), "The Concept of National Cinema", *Screen*, 30(4).

Hoyi, İbrahim (1943), "Hayatı, Muhtelif Düşünceleri ve Görüşleri ile Münir Nureddin", *Perde-Sahne*, Teşrinievvel.

İleri, Rasih Nuri (2002), "Yakın Tarihimizden Portreler I, Suat Derviş-Saadet Barane", *Kırklı Yıllar I*, Tüstav Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attila (1991), *Gerçekçilik Savaşı*, BDS Yayınları, İstanbul.

İlhan, Attila (1999), *Ufkun Arkasını Görebilmek*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

İlhan, Attila (2001), "Seyirciyi Yüceltmek mi, Kullanmak mı?", *Cumhuriyet*, 1 Ocak.

İrem, Nazım (1999),"Muhafazakâr Modernlik, Diğer Batı ve Türkiye'de Bergsonculuk", *Toplum ve Bilim*, Güz.

İrem, Nazım (2003), "Bir Değişim Siyaseti Olarak Türkiye'de Cumhuriyetçi Muhafazakârlık: Temel Kavramlar Üzerine Değerlendirmeler" *Muhafazakarlık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Ed. Ahmet Çiğdem, İletişim Yayınları, İstanbul.

İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1936-1939 (1944), İstanbul Belediyesi Neşriyat ve İstatistik Müdürlüğü Yayını, İstanbul.

Jowett, Garth ve Victoria O. Donnel (1992), *Propoganda and Persuasion*, Sage, Newbury Park.

Kandiyoti, Deniz (1997), *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, Çev, Aksu Bora vd., Metis Yayınları, İstanbul.

Karabey, Laika (1999), "Musikimize Yersiz Bir Düşmanlık", *Cumhuriyet Modaları*, Tarih.Vakfı Yayınları, İstanbul.

Karagözoğlu, İnal (2004), *Ankara'da Sinemalar Vardı*, Bileşim Yayınevi, İstanbul.

Kara-İncioğlu, Nihal (2000), "Türkiye'de Çok Partili Sisteme Geçiş ve Demokrasi Sorunları", *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*, (der.) E. Kalaycıoğlu-A.Yaşar Sarıbay, Alfa Yayınları, İstanbul.

Karakurt, Esat Mahmut (1944), *İlk ve Son*, İnkılâp, İstanbul.

Karay, Refik Halid (1943), *Makiyajlı Kadın*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

Kardeş, Fethi (1946), "İstiklal Caddesi", *Büyük Doğu*, 22 Mart.

Karpat, Kemal (1971), *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1962].

Karpat, Kemal (1996), *Türk Demokrasi Tarihi*, Afa Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1967?].

Kasım, Mehmet (1984), "Edebiyatımızda Rabia Hatun Muamması", *Milliyet Sanat*, Eylül.

Kayalı, Kurtuluş (2000), *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kaynak, Sadettin (1944), "Türk Musikisi ve Türk Filmciliği", *Perde-Sahne*, No. 26.

Keyder, Çağlar (1993), *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1989].

Kırel, Serpil (1995), "Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses", *Antrakt*, Aralık.

Kısakürek, Necip Fazıl (1948), "İktidar Bizde Olsa Ne Olur", *Büyük Doğu*, 12 Mart.

Kocabaşoğlu, Uygur (1980), *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, AÜ SBF Yayınları, Ankara.

Kocakaplan, İsa (1991), "Rabia Hatun Skandalı", *Türk Edebiyatı*, Ekim.

Koçak, Cemil (2002), "Türk Milliyetçiliğinin İslam'la Buluşması", *Milliyetçilik, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, (der.) Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul.

Konuralp, Sadi (2004), *Film Müziği, Tarihçe ve Yazılar*, Haz. L.Cantek-R.Çavaş, Oğlak Yayınları. İstanbul.

Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1953), "Karakoldaki Ayna", *Hafta Dergisi*, 6 Şubat-24 Temmuz.

Kösemihal, Nureddin Şazi (1999), "İstanbul Radyosu Faaliyete Geçerken", *Cumhuriyet Modaları*, Tarih Vakfı Yayınları İstanbul.

Kudret, Cevdet (1991), *Kalemin Ucu*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Kuntay, Mithat Cemal (1944), *İkiler ve Ötekiler*, Ülkü Basımevi, İstanbul.

Kuntay, Mithat Cemal (1998), *Üç İstanbul*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Küçük İstatistik Yıllığı 1947-1950 (1952), İstatistik Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara.

Küçük, Yalçın (1985), *Aydın Üzerine Tezler Cilt 5*, Tekin Yayınevi, İstanbul.

Kyvig, David E. ve Myron A. Marty (2000), *Yanıbaşımızdaki Tarih*, çev. Nalan Özsoy, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, Henri (1990), *Karl Marx*, çev. Raşat Fuat Barener-Rasih Nuri İleri, Anadolu Yayınları. İstanbul.

Lefebvre, Henri (1992), *Critique of Everyday Life*, Verso, London.

Lefebvre, Henri (1995), *Yaşamla Söyleşi, Sosyalizm, Günlük Yaşam, Ütopya*, çev. Emirhan Oğuz, Belge Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, Henri (1998), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, Metis, İstanbul.

Lewis, Bernard (1991), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara [4. Baskı].

Löwy, Micheal (1999), *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*. çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı, İstanbul.

Maffesoli, Micheal (1989), "The Everyday Perspective", *Current Sociology*, cilt. 37, Num. 1, Spring.

Maffesoli, Micheal (1996), *Ordinary Knowledge*, Polity Pres, Cambridge.

Makal, Mahmut (1991), *Bizim Köy*, Çağdaş Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1950].

Malik, A. Hilmi (1933), *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Kitap Yazanlar Kooperatifi Yayınları, Ankara.

Mardin, Şerif (1994), *Türk Modernleşmesi*, (der.) M.Türköne-T.Önder, İletişim Yayınları, İstanbul [3. Baskı].

Marshall, Gordon (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Mirkelam, Nazım (2000), "Geçmişte Sinema Fırtınaları, Şeyh Ahmet ve Sadettin Kaynak", *Cinemascope*, Ekim, sayı 14.

Moran, Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul [4. Baskı].

Muhsinoğlu, Nejat (1945), "Yine Alaturkacılar", *Büyük Doğu*, 30 Kasım.

Muhsinoğlu, Nejat (1946), "(Kürtaj) Faciası", *Büyük Doğu*, 19 Temmuz.

Mumcu, Uğur (1996), *40'ların Cadı Kazanı*, um:ag Vakfı Yayınları, Ankara.

Münir, Hikmet (1946), "Züppelikten Kaçma Züppeliği", *Yedigün*, 13 Ocak.

Nadir, Kerime (1945), *Uykusuz Geceler*, İnkılâp, İstanbul.

Nadir, Kerime (1981), *Romancının Dünyası*, İnkılap ve Aka, İstanbul.

Nazif, Nizamettin (1946a), "Tramvay", *Yedigün*, 5 Mayıs.

Nazif, Nizamettin (1946b), "Günlük Gazetelerimiz", *Yedigün*, 16 Haziran.

Nesin, Aziz (1994), *Soruşturmada*, Adam Yayıncılık, İstanbul.

"Neşe" (1934), *Hakimiyeti Milliye*, 23 Şubat.

Nüfus Hareketleri İstatistiği: Evlenme, Boşanma ve Ölümler 1938-1951 (1953), TC Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü, Ankara.

Okay, M.Orhan (1993a), "Piramidin Zirvesine Doğru", *Yedi İklim*, Mayıs.

Okay, M.Orhan (1993b), "Siyasi ve Fikri Yazılarının Dışında Büyük Doğu", *Yedi İklim*, Mayıs.

Okay, M.Orhan (1994), "Sanat ve Edebiyat Dergisi olarak Büyük Doğu", *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara.

Oktay, Ahmet (1986), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S Yayınları, İstanbul.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-50*, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.

Onaran, Âlim Şerif (1968), *Sinematografik Hürriyet*, TC İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları, Ankara.

Oran, Baskın (1970), "Türkiye'nin Kuzeydeki Büyük Komşu Sorunu Nedir? (Türk-Sovyet İlişkileri, 1930-1970)", *A.Ü. SBF Dergisi*, Cilt XXV, Mart.

Oran, Baskın (2001), "Amerika İmajı", *Türk Dış Politikası Cilt 1, 1919-1980* Ed. Baskın Oran, İletişim Yayınları, İstanbul.

Orhon, Orhan Seyfi (1955), "Hacı Ağalar", *Zafer*, 16 Temmuz.

Ormanlar, Çağla (1999), "İkinci Dünya Savaşı'yla Gelen Modalar", *Cumhuriyet Modaları*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Öçal, Akar (1979), *Türk Sinema Hukukuna Toplu Bir Bakış*, Eskişehir İTİA, Sinema TV Yüksek Okulu Yayını, Eskişehir.

Ökte, Faik (1945), *Bir Aşk Masalı*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

Öngör, Sami (1961), *1950-1955 Devresinde Türkiye'de İç Göçler*, Türk Coğrafya dergisi, Yıl XVII, sayı 21'den ayrı baskı, İstanbul.

Öymen, Altan (2002), *Bir Dönem Bir Çocuk*, Doğan Kitap, İstanbul.

Öymen, Altan (2004), *Değişim Yılları*, Doğan Kitap, İstanbul.

Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim, İstanbul.

Özçelebi, Hüseyin (1998), *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1939-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özdalga, Elizabeth (1997), "Tasavvuf Bahçelerinde Dolaşan Bir Milli Kahraman: Necip Fazıl Kısakürek", *Toplum ve Bilim*, Güz, sayı 74.

Özel, İsmet (1981), "Züppelik ve Kültür", *Yazko Edebiyat*, Ekim, sayı 12.

Özgüç, Agâh (1985), "Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri", *Videosinema*, Temmuz-Ağustos.

Özgüç, Agah (1990), *Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agâh (2000), "Vedat Örfi Bengü", *Tombak*, Nisan.

Özkök, Midhat (1946), "Plaj", *Büyük Doğu*, 6 Eylül.

Özlem, Doğan (1998), *Tarih Felsefesi*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

Özön, Nijat (1962), *Türk Sinema Tarihi*, Artist Reklam Ortaklığı Yayını, İstanbul.

Özön, Nijat (1968), *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi, Ankara.

Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya I*, Kitle Yayınları, Ankara.

Öztuna, Yılmaz (1969), *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, MEB, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz (1987), *Türk Musikisi: Teknik ve Tarihi*, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, İstanbul.

Paçacı, Gönül (1999), "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Parla, Jale (1993), *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Perinçek, Doğu (1968), *Türkiye'de Siyasi Partilerin İç Düzeni ve Yasaklanması Rejimi*, A.Ü. Hukuk Fakültesi Yayını, Ankara.

Portelli, Hugues (1982), *Gramsci ve Tarihsel Blok*, çev. Kenan Somer, Savaş Yayınları, Ankara.

Rado, Şevket (1990), "Türk Matbaacılığında ve Mecmuacılığmda Yenilikler", *İbrahim Müteferrika Matbaası ve Türk Matbaacılığı*, Yayın Matbaacılık Tic.Ltd. Şti. İstanbul.

Rocheblave-Spenle, Anne Marie (1980), *Ergenlik Psikolojisi*, çev. Bekir Onur, Maya Yayıncılık, Ankara.

Rozaliyev, Y.N. (1978), *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişme Özellikleri (1923-1960)*, Çev. Azer Yaran, Onur Yayınları, Ankara.

Saba, Ziya Osman (1952), *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Saba, Ziya Osman (2003), "Kış Gezintileri", *Beyoğlu Öyküleri*, Der. Semih Gümüş, Adam Yayınları, İstanbul.

Sadık [Sadak], Necmettin (1999), "Memleketimizde Sinemanın Tesirleri", (der.) Necip Sarıcı, *Klaket*, Yaz.

Safa, Peyami (1937), "Meyhaneye Düşen Musiki", *Cumhuriyet*, 5 Eylül.

Safa, Peyami (1993), *Fatih-Harbiye*, Ötüken Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1933?].

Sami, Mebrure (1941), *Yalan*, İkbal Kitabevi, İstanbul.

Sarısözen, Muzaffer (1946), "Halk Türküleri ve Milli Sazlarımız", *Ulus*, 5 Aralık.

Scognamillo, Giovanni (1994), *Beyoğlu'nda Fuhuş*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Sekmeç, Ali ve Okan Ormanlı (2000), "Şadan Kamil ve Bir Dönemin Sineması", *Klaket*, Mart-Nisan, sayı 14.

Sennet, Richard (1996), *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. S. Durak-A.Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Serpil (1941), "Çocuk Edebiyatı", *Yeni Adam*, 6 Sonteşrin.

Simmel, Georg (1971), *On Indviduality and Social Forms*, (der.) D.N. Levine, University of Chicago Pres, Chicago and London.

Simmel, Georg (1999), *Çatışma Fikri ve Modern Kültürde Çatışma*, çev. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul.

Siyavuşgil, Sabri Esat (1941), *Muhit ve Terbiye*, CHP Yayını, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara.

Siyavuşgil, Sabri Esat (1944), "Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları", *Ulus Güzel Sanatlar İlavesi*, 1 Ağustos [(1944), *Roman ve Okuyucu*, Kenan Matbaası, İstanbul].

Siyavuşgil, Sabri Esat (1946), "Ahmet Mithat Efendi, Mürebbi", *Üniversite Konferansları 1945-1946*, Ayrı Basım, İstanbul.

Siyavuşgil, Sabri Esat (1949), "Sinema Çocuklar İçin Zararlı mıdır", *Yeni Sabah*, 12 Mayıs.

Sönmez, Tekin (1978), "Tekin Sönmez'in Şükran Kurdakul'la Uzun Bir Söyleşisi", *Sanat ve Toplum*, Kasım-Aralık.

Stokes, Martin (1998), *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim, İstanbul.

Su, Mükerrem Kâmil (194?), *Çırpınan Sular*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

Su, Mükerrem Kâmil (1943), *Sızı*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

Su, Mükerrem Kâmil (1946), *İnandığım Allah*, İnkılâp, İstanbul.

Şenol, Funda L. (2003), *Kimlik ve Mekân: Yazılı ve Sözlü Anlatılarda Ankara'nın Söylemsel İnşası*, A.Ü. Sosyal Bilimler Ens. Gazetecilik Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi.

Tanilli, Server (1996), "Geçen Yüzyılda İstanbul'da Kabadayılar ve Külhanbeyleri", *Osmanlı Imparatorluğunda Yaşamak*, Ed. Paul Dumont, François Georgeon, Çev. Maide Selan, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tankaya, Osman (1948), "Gençlik ve Çaylar", *Büyük Doğu*, 2 Nisan.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996), *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul [ilk baskısı 1970?].

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), "Beş Şehir'den", Türk Edebiyatında Beyoğlu, Haz., Selahattin Özpalabıyıklar, YKY, İstanbul.

Tanyol, Cahit (1999), "Necip Fazıl ve Büyük Doğu Olayı", *E Dergisi*, Ekim.

Tarcan, Selim Sırrı (1940), "Bob Stil", *Ulus*, 24 Kasım.

Tatar, Mustafa (1979), *Türkiye'de Film ve Film Senaryoları Sansürü*, Türkiye ve Ortadoğu AIE, Kamu Yönetimi Lisansüstü Uzm. Prog, Ankara.

Tekeli, İlhan (1996), "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, Ed. Paul Dumont, François Georgeon, çev. Ali Berktay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Tekeli, İlhan (1998), *Tarihyazımı Üzerine Düşünmek*, Dost Kitabevi, Ankara.

Tekeli, İlhan ve Okyay, Tarık (1980), *Dolmuşun Öyküsü*, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği Yayınları, Ankara.

Tekelioğlu, Orhan (1995), "Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arkaplanı", *Toplum ve Bilim*, Güz.

Tekelioğlu, Orhan (1999a), "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılâbının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Tekelioğlu, Orhan (1999b), "Türk Musiki İnkılâbının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması", *Toplumbilim*, Mart.

Thompson, Paul (1999), *Geçmişin Sesi*, çev. Şehnaz Layıkel, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Tikveş, Özkan (1968), *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Timur, Taner (1991), *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul.

Timur, Taner (2003), *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*, İmge Kitabevi, Ankara.

Tirali, Naim (1948), *Yirmibeş Kuruşa Amerika*, Yeşil Giresun Matbaası, İstanbul.

Tongur, Mustafa (1948), "Film Kontrolü Mevzuatımız Hakkında Düşünceler", *Polis Dergisi*, Ocak.

Topuz, Hıfzı (2000), *Eski Dostlar*, Remzi Kitabevi, Ankara.

Tosh, John (1997), *Tarihin Peşinde*, çev. Özden Arıkan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Tör, Vedat Nedim (1950), "Caz Hayranlığı", *Aile*, Kış.

Troçki, Lev (2000), *Gündelik Hayatın Sorunları*, Yazın Yayıncılık, İstanbul.

Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tutel, Eser (1998), *Beyoğlu Beyoğlu İken*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Tükel, Zeki (1952), *Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi*, Radyo Haftası Neşriyatı, İstanbul.

Türk, Suad Tahsin (1944a), *Türedi Ailesi Davasında Kürtaj Cinayeti*, Işık Basımevi, İstanbul.

Türk, Suad Tahsin (1944b), *Türedi Ailesi Romanının Müdafaası*, Işık Basımevi, İstanbul.

Uludağ, Osman Şevki (1943), *Çocuklar Gençler Filmler*, Kader Basımevi, İstanbul.

Velidedeoğlu, Hıfzı Veldet (1972), *Türkiye'de Üç Devir*, Sinan Yayınları, İstanbul.

Wertham, Frederic (1949), "Gangster Hikâyeleri Zararlıdır", *Aile*, Kış.

Yerasimos, Stefanos (1990), "Tek Parti Dönemi", *Geçiş Sürecinde Türkiye*, Der. İ.Cemil Schick-Ertuğrul Ahmet Tonak, Belge Yayınları, İstanbul.

Yerasimos, Stefanos (1992), *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye*, çev. Babür Kuzucu, Belge Yayınları, İstanbul.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1947?), *Filmlerimiz*, Cemiyet Yayını, İstanbul.

Yesari, Asîf (1950), *İşte Beyoğlu*, Rafet Zaimler Yayınevi, İstanbul.

Yetkin, Çetin (2002), *Karşıdevrim*, Otopsi Yayınevi, İstanbul.

"Yurda Gelen Zekeriya Sertel Hudut Dışı Edildi" (1969), *Hürriyet*, 14 Aralık.

Zurcher, Erik Jan (1995), *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

SÜRELİ YAYINLAR

Akbaba 1945-1949
Akşam 1945-1950
Aile 1948-1950
Ayın Tarihi 1945-1950
Büyük Doğu 1945-1948, 1949-1951
Cumhuriyet 1945-1950
Gün 1946
Hergün 1948
Hür 1947
Hürriyet 1948-1950
Kadın Gazetesi 1948-1950
Markopaşa 1946-1947, 1948-1949
Nuhun Gemisi 1949-1950
Son Posta 1945-1950
Son Saat 1946-1948
Son Telgraf 1946
Şaka 1947
Tan 1945
Tanin 1946-1947
Tasvir 1945-1947
TBMM Tutanak Dergisi 19.12-21.12.1945
Ulus 1945-1950
Vakit 1946-1947, 1949
Vatan 1945-1950
Yedigün 1945-1947
Yeni Sabah 1946-1947, 1949
Yıldız 1939-1950
Zafer 1950-1951
Zaman 1949
Zincirli Hürriyet 1947

Türkiye'nin çokpartili hayata adım attığı 1945-1950 döneminde "açılıp saçılan", sadece politika değildi. Cumhuriyetin kuruluş sürecinin, Tek Parti döneminin ve İkinci Dünya Savaşı'nın endişeli günlerinin biriktirdiği basınç azaldı, gündelik hayatta, toplumsal ilişkilerde bir canlanma yaşandı. Dünya biraz daha yakına geldi, "mevzular" çeşitlendi, popüler kültür olanca cazibesiyle serpilmeye başladı. Levent Cantek, tutkularla endişelerin birlikte boy attığı bu "uyanış" dönemini, "Cumhuriyetin Büluğ Çağı" olarak tanımlıyor. Popüler kültür üzerine incelemelerindeki ustalığını bildiğimiz Cantek, basına yansıyan tartışmalar üzerinden, büluğ çağının aydınlar ve "kanaat önderleri" arasında yol açtığı hararetli tartışmaları ele alıyor bu kitabında. Esas olarak, hayat tarzı ve ahlaka ilişkin tartışmalar bunlar. Ve eninde sonunda, "aşırı modernleşme"den duyulan derin kaygıya dayanan tartışmalar... Zamane gençliğine, "bobstile" züppeliğe, sosyetik hallere bakıp çatılan kaşlar... Sinemanın eğlence mi terbiye müessesesi mi olduğuna dair, bilhassa Türkçe sözlü-şarkılı Mısır filmleriyle kızışan münakaşalar... Radyoda alaturka çalınması meselesiyle alevlenen, "yoz" ve "öz" müzikle ilgili çekişmeler... Cinayet haberleri vesilesiyle, suça ve onun sunumuna dair endişeler... Taşralıların kamusal alanda görünür hale gelmesinin uyandırdığı tepkiler... ve "aşırı modernlik" endişesinin şahikası olarak komünist öcüsü... 19/20. yüzyıl dönümünde doğmuş aydınların, vesayetçi ve velayetçi tavırlarıyla oynadıkları "denetleyici kuşak" rolü üzerinde de çok duruyor Levent Cantek. *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*, 1945-50 döneminin o müstesna canlılığına ışık tutmakla kalmıyor; Türkiye toplumunun büluğ çağından çıkıp reşit olmaktaki "engellerine" dair tartışmalar düşünülürse, zamanelikle, asrilikle baş etmede her kuşağın karşılaştığı sorunlara da ayna tutuyor.

İLETİŞİM 1281
ARAŞTIRMA İNCELEME 220
ISBN-13: 978-975-05-0557-7
9 789750 505577