

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
MUHAFAZAKÂR SÖYLEM

Nur Tuğçe BİGA
2502150584

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Hasan AKBULUT

İSTANBUL-2022

ÖZ

Dünyada 1980 sonrası yükselişe geçen ve Türkiye’de de ivme kazanan muhafazakâr ideoloji, sinemada da belirli tema, biçim ve söylemlerle temsil edilmektedir. Türk sinemasında her daim muhafazakâr unsurlar görülse de 2000 sonrasında muhafazakâr dil, biçim ve içerikler belirginleşmektedir. Sinemada muhafazakârlık inşası hem film üreticileri hem de muhafazakârlığı tartışan yazarlar tarafından oluşturulmaya çalışılır. Siyasal atmosfer bu durumun en önemli belirleyicilerinden biridir. Türkiye’de gişe başarısı elde etmeyen filmlerin çoğunlukla Kültür Bakanlığı desteği ile çekilmesi, siyasi iktidarın film üretim sürecine müdahale edebilme olanağını doğurmaktadır. Çalışmada, Türkiye’de Kültür Bakanlığı’nın 2004 yılında başlattığı ve 2013-2019 yıllarında değişikliğe gittiği yönetmeliğe dayanarak filmleri desteklemeye dair kanun/ yönetmelik/ çerçeve ve anlayışlara bakılmış, 2013 yılından itibaren bu çerçevede desteklenen filmlerin muhafazakâr söylem üretilip üretilmediği tartışılmaktadır.

Bu çalışma, Kültür Bakanlığı’nın her yıl en çok destek verdiği uzun metrajlı projelerdeki muhafazakâr söyleme odaklanarak, iktidarın sinemaya vermek istediği politik yönü ortaya çıkarmayı amaçlayan nitel bir araştırmayı betimlemektedir. Hegemonik rıza oluşturmada muhafazakâr sinemanın, iktidar tarafından araç olarak görüldüğünün iddia edildiği bu araştırmada sinema sektöründe yönetmenlik ve yapımcılık yapan altı kişiyle görüşüldü. Veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşmenin yapıldığı yönetmen ve yapımcılar sinemadaki muhafazakârlaşma eğilimleri ve Bakanlık destekleri arasındaki ilişkiye dair görüşlerini dile getirdiler. Yönetmen ve yapımcıların görüşleriyle birlikte Kültür Bakanlığı’nın en çok destek verdiği filmler incelenerek iktidarın sinemadaki muhafazakârlaşma eğilimlerine verdiği yön açığa çıkartıldı. Çalışma kapsamında, Kültür Bakanlığı’nın her yıl en çok destek verdiği filmler arasında 2014 yılında en çok desteği alan *Buğday*, 2017 yılındaki desteklerde ikinci sırada olan *Kardeşim İçin Dera* (Doktor Sıra Sana Gelecek), 2018 yılındaki desteklerde en çok desteği alan *Süveyda* (Hadim), 2019 yılındaki desteklerde ikinci sırada olan *Elli Kelimelik Mektuplar* filmleri seçildi. Fairclough’un eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenen bu dört filmde iktidarın “yerli ve milli” sinema söylemiyle uyumlu, belirgin muhafazakâr tema ve söylemlerin mevcut olduğu tespit edildi. Bu temalar geçmişe, dine ve geleneksel değerlere bağlılık ve Kemalist rejimle hesaplaşma iken, diğer taraftan filmlerde Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir” “Modern-Laik Zorba Devlet” söylemi, “Mütedeyyin Mağdur Yurttaş:

Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları”na dair söylemler, Dini Söylem: “Kurtuluş ilahi olandadır”, “Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı” söylemlerinin inşa edildiği tespit edildi.

Siyasal iktidarın desteklediği, iktidar mensuplarının galalarına ve gösterimlerine katıldığı bu filmlerde Siyasal İslam, Kemalist devlet, Tek Parti iktidarının ve Suriye’de Esad rejiminin uygulamaları siyasal iktidarın politik tutumuyla örtüşecek şekilde bir çerçeveye kurgulanmıştır. Araştırma sonucunda ortaya çıkan filmlerde inşa edilen söylemlerin hem Türkiye’nin dış hem de iç politikasıyla paralellik içerdiğini söylemek mümkündür. Bunun nedeni, iktidarların destek mekânizması aracılığıyla sinemaya müdahale edebilmesidir. Bu bağlamda devletin sinema alanına müdahale etmesinin önüne geçilmesi gerekmektedir. Olması gereken, sinema alanında özerk bir kurumun bu işleyişi düzenlenmesi ve devletin yalnızca ekonomik destek sağlayıcı olarak kalmasıdır. Bu anlamda siyasi yapıdan bağımsızlaşma gerçekleştiğinde, iktidarın müdahaleleri ortadan kaldırılacak, böylece fikir üretimi daha özgürce gerçekleşebilecektir.

Anahtar kelimeler: muhafazakârlık, muhafazakâr sinema, devlet-sinema ilişkisi, kültür bakanlığı film destekleri...

ABSTRACT

Conservative ideology, which started to rise after 1980 in the world and gained momentum in Turkey, is also represented in cinema with specific themes, forms, and discourses. Although conservative elements are always seen in Turkish cinema, conventional language, structure, and contents became more evident after 2000. The construction of conservatism in cinema is tried to be created by both film producers and writers who discuss conservatism. The political atmosphere is one of the most important determinants of this situation. The fact that films that do not achieve box office success in Turkey are mostly shot with the support of the Ministry of Culture creates the opportunity for the political power to intervene in the film production process. In this study, based on the regulation initiated by the Ministry of Culture in Turkey in 2004 and amended in 2013-2019, the laws/regulations/frameworks and understandings of supporting films are examined, and it is discussed whether the films supported in this framework since 2013 produce conservative discourse.

This study describes qualitative research aimed at revealing the political direction that the government wants to give to cinema by focusing on the conservative discourse in the feature-length projects that the Ministry of Culture supports the most every year. In this research, in which it is claimed that conventional cinema is seen as a tool by the government in forming hegemonic consent, six people who are directors and producers in the cinema industry were interviewed. The directors and producers, who were interviewed in-depth as a data collection technique, expressed their views on the relationship between conservatism trends in cinema and Ministry support. Along with the opinions of the directors and producers, the films most supported by the Ministry of Culture were examined and the direction of the government's conservatism in cinema was revealed. Within the scope of the study, Wheat, which received the most support in 2014, among the films that the Ministry of Culture gives the most support every year, Dera for My Brother (The Doctor will come to you next) in 2017, Süveyda (Hadim), which received the most help in 2018. , Fifty-Word Letters films were selected, which ranked second in support in 2019. Examined by Fairclough's critical discourse analysis method, these four films have distinctive conservative themes and discourses that are compatible with the “domestic and national” cinematic discourse of the government. While these themes are loyalty to the past, religion, and traditional values, and reckoning with the Kemalist regime, on the other hand, Discourse of Tradition in films: “The Future is in Tradition”, “Modern-Secular Tyrant State” discourse, “Religious Victim Citizen: Historical References of Political

Victimization”, Religious Discourse: It was determined that the discourses of “Salvation is in the divine” and “Anti-Science and Rationality” were constructed.

In these films, supported by the political power and attended at the premieres and screenings by the members of the government, the practices of Political Islam, the Kemalist state, the One Party government, and the Assad regime in Syria are framed in a way that coincides with the political attitude of the political power. It is possible to say that the discourses constructed in the films that emerged as a result of the research have parallels with both Turkey's foreign and domestic policies. This is because the powers can intervene in the cinema through the support mechanism. In this context, it is necessary to prevent the condition from interfering in cinema. What needs to happen is that an autonomous institution in the field of cinema regulates this operation, and the state remains only an economic support provider. In this sense, when independence from the political structure is realized, the government's interventions will be eliminated so that ideas can be produced more freely.

Keywords: conservatism, conservatist cinema, state-cinema relationship, the support of the ministry of culture...

ÖNSÖZ

Doktora tez çalışmam oldukça uzun bir sürecin sonucunda tamamlanabildi. Bu süreçte kişisel olarak yaşadığım bazı acı deneyimlerim de oldu. Babamı kaybetmem nedeniyle hayatımın en zor dönemini geçirdim. Sonrasında geçirdiğim ağır bir kaza da bu süreçteki motivasyonumu olumsuz yönde etkiledi. Ayrıca içinde bulunduğumuz politik konjonktürde bugüne kadar pek çok öğrenci, akademisyen yetiştiren, çalışmalarından yararlandığımız pek çok akademisyenin üniversitelerinden, öğrencilerinden kopartıldığı, Mehmet Fatih Tıraş'ın “kişiliğimle bütünleşik insani değerlerden feragat etmediğim sürece olağan bir akademik gelecek öngöremiyorum” diyerek hayata veda ettiği günlerin içinden geçerek çalışmaya devam edebilmek de oldukça güçtü. Fakat bütün bunlara rağmen ailemin, danışmanımın ve arkadaşlarımdan desteğiyle bu süreçleri atlarmaya çalıştım ve çalışmamı tamamlayabildim.

Mike Wayne'nin (2009) “Tüm filmler politiktir ama her film aynı tarzda politik değildir” söylemine katılan biri olarak çalışma konumu da sinemayla politikayı bağlantılandırarak seçmeye karar vermişim. Sinema-ideoloji ilişkisi çalışmak istediğimi söylediğim danışmanım Prof. Dr. Hasan Akbulut'un önerisiyle çalışmamın konusunu Türk sinemasında muhafazakârlık söylemi olarak belirledim. Hasan hocamın desteğini tez yazma sürecimin bütün aşamalarında hissettim. Bu yüzden tezimi satır satır okuyarak ve düzelterek destek olan, bilimsel katkı ve önerileriyle çalışmamda oldukça fazla emeği bulunan Prof. Dr. Hasan Akbulut'a en içten duygularıyla teşekkür ediyorum. Hasan hocamın yurtdışında olduğu süreçte, Doç. Dr. Gizem Parlayandemir'le birlikte yürüttüğümüz sürecin oldukça uyumlu geçtiğini, Gizem hocamın da çalışmamda önemli desteklerinin olduğunu söylemeliyim.

Tez izleme jürimde bulunan Doç. Dr. Esra Arcan ve Doç. Dr. Hakan Aytekin her izlemede titizlikle okudukları çalışmamla ilgili öneri ve görüşlerini dile getirerek eleştiride bulundukları için çok teşekkür ederim. Akademik hayatımda bana ciddi katkıları bulunan, çok sevdiğim dostum Doç. Dr. Hasan Gürkan'ın desteğini ise hayatımın her alanında hep hissettiğimi özellikle belirtmeliyim. Onun varlığı bana her zaman güç sağlıyor. Aynı yolda yürüdüğümüze çok mutlu olduğum, hep motivasyonumu yükselten enerjisiyle hayatımda varlığıyla beni mutlu eden çok sevgili hocam Prof. Dr. Feryal Saygılıgil'in katkıları ve Doç. Dr. Aybike Serttaş, Dr. Öğr. Üy. İlkay Özküraplı, Dr. Öğr. Üy. Efe Arık'ın önerileri de benim için çok önemliydi.

Yönetmenler Aydın Orak, Reis Çelik, Mesut Ulutaş, Serkan Acar ve tanıdığıma, beraber çalıştığımıza çok mutlu olduğum Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden Nesli Çölgeçen'e de görüşmelerimizde oldukça açık bir şekilde düşüncelerini ilettikleri için, sektörde kurgucu olarak çalışan Umut Ozan Bölükoğlu'na da yardımları için çok teşekkür ediyorum.

Bugüne kadarki eğitim hayatım boyunca bana yol gösteren, bugüne gelmemde katkıları bulunan bütün hocalarıma ayrıca şükranlarımı sunuyorum.

Tez yazım sürecinde her daim manevi desteklerini hissettiğim, benimle görüşlerini paylaşan, dertlerime ortak olan ve çalışmama katkı sunan Zozan Cengiz, Tanya Güyük, Nergis Dokman, Ceren Saran nezninde bütün dostlarıma, arkadaşlarıma ve üniversitedeki bütün çalışma arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum.

Ve annem (Sündüz Yaşar Biga), babam (Veysel Biga), ... Onların emek ve çabaları olmasaydı bu çalışma tamamlanamazdı. Bütün öğrenim hayatım boyunca her zaman yanımda olarak destek olan annem (Sündüz Yaşar Biga), manevi olarak varlıklarıyla her zaman desteğini hissettiren babam (Veysel Biga) ve kardeşime (Tuğrul Biga) teşekkür ederim. Beni profesör olarak görmek istediğini her fırsatta dile getiren babamın doktora tezimi bile göremeden aramızdan ayrılmış olmasının üzüntüsünü ise hep içimde yaşayacağım...

Nur Tuğçe BİGA

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	x
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MUHAFAZAKÂRLIK: TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL KÖKEN

1. 1. Muhafazakârlığın Tarihsel Süreci	22
1.2. Muhafazakârlığın Değerleri.....	27
1.3. Siyasal Yapının İnşası Süreci: Yeni Muhafazakârlık	30
1.4. Türkiye’de Muhafazakârlık Tartışmaları: Modernleşme Karşıtlığı	34
1.5. AKP ve Kültürel İktidar Mücadelesi.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA MUHAFAZAKÂR YAPI: 2000’LER TÜRKİYESİ’NDE

MUHAFAZAKÂR YAPI

2.1. Sinemada Muhafazakârlık İnşası.....	48
2.2. Statükoyu Üreten Filmler: Hollywood Filmlerindeki Muhafazakârlık	54
2.3. Türk Sinemasında Muhafazakârlığa Genel Bir Bakış	62
2.4. Milli Sinemanın Muhafazakârlık Bağlamında Değerlendirilmesi.....	73
2.5. 2000’li Yıllar Sanat Sinemasında Muhafazakârlık: “Kendine Has Kimlik İnşası”.....	81
2.6. 2000’li Yıllar Popüler Sinemasında Muhafazakârlık: “Milli ve Manevi Değerler Üretimi”	88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK: EKONOMİ POLİTİK

BİR YAKLAŞIM

3.1. Eleştirel Ekonomi-Politik Bağlamında Sinemaya Bakış	98
3.2. 2000 Sonrası Sinema Politikaları	110
3.3. Kültür Bakanlığı Film Desteklerinin Kısa Tarihçesi	116
3.4. 5524 Sayılı Yasaya Göre Film Desteklerinin Kapsamı.....	123

3.5. Film Desteklerinin Bilançosu ve Analizi.....	127
3.6. Kültür Bakanlığı Desteklerinin Muhafazakârlaşma Bağlamında Değerlendirilmesi ..	141
3.7. Kültür Bakanlığı'nın 2014-2019 Yılları Arasında Desteklediği Filmler.....	147

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2013 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂR SÖYLEM İNŞASININ TEMEL İZLEK VE İNŞA STRATEJİLERİ

4.1. <i>Buğday</i> : Modern Seküler Toplumla Hesaplaşma.....	156
4.2. <i>Kardeşim İçin Dera</i> : Suriye Kurgusuna Dair Politik Tutumlar	178
4.3. <i>Süveyda</i> : Dini ütopya, Maneviyata Dayalı Toplumsal Yapı	202
4.4. <i>Elli Kelimelik Mektuplar</i> : Siyasal Mağduriyet, Tarihsel Referans	231
SONUÇ	258
KAYNAKÇA.....	263
EKLER	299
ÖZGEÇMİŞ	322

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Yerli Yapımların Tahmin Edilen Bütçeleri	105
Tablo 3.2. Türk Sinemasında 2000-2010 Arası Üç Büyük Dağıtımcının Pazar Payları ve Dağıtılan Türk Filmi Sayısı.....	107
Tablo 3.3. Türk Sinemasında 2010-2020 Arası Üç Büyük Dağıtımcının Pazar Payları ve Dağıtılan Türk Filmi Sayısı.....	107
Tablo 3.4. 1989'dan 1996'ya Kadar Çekilen ve Gösterime Giren Film Sayıları	117
Tablo 3.5. 1988-2000 Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapımlarına Bakanlık Destekleri	121
Tablo 3.6. Yıllara Göre Desteklenen Film Sayıları	127
Tablo 3.7. En Fazla Desteklenen Yönetmenler	129
Tablo 3.8. 2014-2019 Yılları Arasında En Fazla Desteklenen Yönetmenler	130
Tablo 3.9. En Fazla Desteklenen Yapımcı Şirketler.....	130
Tablo 3.10. 2014-2019 Arasında En Fazla Desteklenen Yapımcı Şirketler.....	131
Tablo 3.11. Türk Sineması Toplam Hasılat, Rüsum ve Sinema Destekleri (2005-2019)	133
Tablo 3.12. Desteklenen Uzun Metrajlı Filmlerin Yarattığı Hasılat ve Filmlere Ayrılan Destek Miktarı.....	135
Tablo 3.13. 2005-2019 Arası Filmlere Verilen Destek Miktarları	135
Tablo 3.14. 2014 - 1 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri	148
Tablo 3.15. 2014-2 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri	148
Tablo 3.16. 2015- Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri	149
Tablo 3.17. 2016-2 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri	150
Tablo 3.18. 2017-1 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri	151
Tablo 3.19. 2018-2 Sinema Destekleme Kurulu Desteklenmesi Uygun Bulunan Uzun Metrajlı Kurgu Film Projeleri	152
Tablo 3.20. 2019-2 Sinema Destekleme Kurulu Desteklenmesi Uygun Bulunan Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım Projeleri	153
Tablo 4.1. Filmlerdeki Temel İzlek ve İnşa Stratejilerine Dair Söylemler	155
Tablo 4.2. Filmlere Göre Temel İzlek ve İnşa Stratejilerine Dair Söylemler.....	156
Tablo 4.3. Filmdeki Sözcük Kullanımları	158

Tablo 4.4. Filmdeki Görsel Unsurlar	158
Tablo 4.5. Filmdeki Sözcük Kullanımları	158
Tablo 4.6. Filmdeki Görsel Unsurlar	158
Tablo 4.7. Filmdeki Sözcük Kullanımları	204
Tablo 4.8. Filmdeki Görsel Unsurlar	210
Tablo 4.9. Filmdeki Sözcük Kullanımları	232
Tablo 4.10. Filmdeki Görsel Unsurlar	232



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 4.1. <i>Buğday.</i> Genetiği uygun çocuklar görevli tarafından seçilmektedir.....	163
Görsel 4.2. <i>Buğday.</i> Fida genetik olarak uygun olmadığı gerekçesiyle reddedilir.....	164
Görsel 4.3. <i>Buğday.</i> Sınırdaki insanlar şehre seçilme umuduyla beklemektedir.....	164
Görsel 4.4. <i>Buğday.</i> İnsanlar genetik ırkçılığı protesto etmektedir	165
Görsel 4.5. <i>Buğday.</i> Bilim insanları neden kusursuz bir tohum üretemediklerini tartışmaktadır.....	166
Görsel 4.6. <i>Buğday.</i> Prof. Erol Erin, Cemil Akman'ın mahkeme kayıtlarını dinlemektedir	166
Görsel 4.7. <i>Buğday.</i> Andrei ve Erol Erin geçmişe dair konuşurlar.	167
Görsel 4.8. <i>Buğday.</i> Erol Erin, Cemil Akman'ı beraber yolculuğa çıkmaya ikna etmeye çabalar.	167
Görsel 4.9. <i>Buğday.</i> Erol Erin ve Cemil Akman beraber yolculuğa başlar.	168
Görsel 4.10. <i>Buğday.</i> Cemil Akman ve Erol Erin bölgedeki tek verimli toprağı kazarlar....	168
Görsel 4.11. <i>Buğday.</i> Erol Erin ve Cemil Akman cenin pozisyonunda uyurlar.....	169
Görsel 4.12. <i>Buğday.</i> Erol Erin, bulduğu tohumlarla birlikte hakikate ulaşır.	170
Görsel 4.13. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Rejim karşıtı muhalif öğretmen rejimin askerleri tarafından gözaltına alınır.....	185
Görsel 4.14. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Rejim karşıtı biri saldırıya uğrar.	185
Görsel 4.15. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Rejim karşıtı öğretmene işkence yapılır.	186
Görsel 4.16. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Öğretmene işkence yapılır. “Doktro Sıra Sana Gelecek” yazılması yapılır.	186
Görsel 4.17. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Atıf Necib Rıdvan'ın düğününe gelir.	187
Görsel 4.18. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Atıf Necib törelere aykırı biçimde oturur.	187
Görsel 4.19. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Ömer Türkmani rejiminin askerleri tarafından götürülür.	188
Görsel 4.20. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Aşiret reisleri gözaltına alınan çocukların bırakılması için Atıf Necib ile görüşürler.	188
Görsel 4.21. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Atıf Necib Fuat'ı öldürür.	189
Görsel 4.22. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Ömer Türkmani işkenceden kurtulmak için dua eder....	189
Görsel 4.23. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Göstericiler yürüyüşe başlar.	190
Görsel 4.24. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Göstericilere ateş açılır.	190
Görsel 4.25. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Hamza provokasyonu anlar.....	190

Görsel 4.26. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Gösterilerin yayınlanması için kurulan merkez saldırıya uğrar.	191
Görsel 4.27. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Zeynep, Atıf Necip tarafından öldürülür.....	192
Görsel 4.28. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Atıf Necip öldürülür.....	192
Görsel 4.29. <i>Kardeşim İçin Dera.</i> Muhafızlar silahlanır.....	193
Görsel 4.30. <i>Süveyda.</i> Arapça harfli tabela asılır.	212
Görsel 4.31. <i>Süveyda.</i> Türkçe harfli tabela asılır.....	212
Görsel 4.32. <i>Süveyda.</i> Arapça harfli kitaplar yakılır.	213
Görsel 4.33. <i>Süveyda.</i> Arapça harfli kitaplar gömülür.	213
Görsel 4.34. <i>Süveyda.</i> Hadim hafız olmak istediğini söyler.	213
Görsel 4.35. <i>Süveyda.</i> Öğretmen, köylüyü çocuklarını okula göndermeleri için ikna etmeye çalışır.	214
Görsel 4.36. <i>Süveyda.</i> Tıgılı Hoca dini eğitim verir.	215
Görsel 4.37. <i>Süveyda.</i> Cumhuriyet'in verdiği laik eğitim 215	215
Görsel 4.38. <i>Süveyda.</i> Mecit hoca jandarmalar tarafından götürülür.	216
Görsel 4.39. <i>Süveyda.</i> Tıgılı Hoca'nın oğlu Hadim ve babası Nazım Mekki öldürülür.....	217
Görsel 4.40. <i>Süveyda.</i> Köydeki meclis toplantısı.	217
Görsel 4.41. <i>Süveyda.</i> Türkçe ezan okunur.	218
Görsel 4.42. <i>Süveyda.</i> Tıgılı Hoca askerler tarafından götürülür.	219
Görsel 4.43. <i>Süveyda.</i> Hadim ezanı Arapça okur... ..	219
Görsel 4.44. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> DP'lilerin yargılanması tartışılır.	242
Görsel 4.45. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Profesör DP'lilerin "vatana ihanetle" yargılanmasını talep eder.	242
Görsel 4.46. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Tevfik İleri darbeciler tarafından götürülür.	243
Görsel 4.47. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Tevfik İleri ile ilgili suçlamaları ailesi radyodan öğrenir.	243
Görsel 4.48. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Düşükler adlı belgeselin çekimi yapılır.....	244
Görsel 4.49. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Adnan Menderes çekimde yemek yemektedir.	244
Görsel 4.50. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Menderes, doktorla askerlerin konuşmasını dinler...245	245
Görsel 4.51. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Menderes'e işkence iddiası gazetede yer alır.....	245
Görsel 4.52. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Yalancı tanık savcıyla konuşur.	246
Görsel 4.53. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Yalancı tanık ifade verir.....	246
Görsel 4.54. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Demokrat Partililer yargılanır.....	247

Görsel 4.55. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Tevfik İleri mahkemede ifade verir.....	248
Görsel 4.56. <i>Elli Kelimelik Mektuplar.</i> Tevfik İleri namaz kılar.....	248



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1. Fairclough'un Söylem Analizi Yaklaşımı	19



KISALTMALAR LİSTESİ

AA	: Anadolu Ajansı
AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devleti
AFAD	: Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
ASİTEM	: Anadolu Sinema ve Televizyoncular Meslek Birliği
BDDK	: Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurumu
BİROY	: Birleşik Oyuncular Meslek Grubu
CENTO	: Merkezi Antlaşma Teşkilatı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CİMER	: Cumhurbaşkanlığı İletişim Merkezi
DP	: Demokrat Parti
FİYAP	: Film Yapımcıları Meslek Birliği
LGBTİ+	: Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transgender, Intersex
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MTTB	: Millî Türk Talebe Birliği
MÜSİAD	: Müslüman Sanayici ve İşadamları Derneği
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
ODTÜ	: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
OHAL	: Olağanüstü Hâl
SENARSİTBİR	: Senaryo ve Diyalog Yazarı Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SESAM	: Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Eseri Meslek Birliği
SETEM	: Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SEYAP	: Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği
SE-YAP	: Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği
SGM	: Sosyal Güvenlik Merkezi

SİNEBİR	: Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SPK	: Sermaye Piyasası Kurulu
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TESİYAP	: Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği
TMSF	: Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu
TÜGVA	: Türkiye Gençlik Vakfı
TÜRGEV	: Türkiye Gençlik ve Eğitime Hizmet Vakfı
TÜSAK	: Türkiye Sanat Kurumu

GİRİŞ

“Hakikatin yalan, yalanın da hakikat gibi görüldüğü bir dönemeçteyiz şimdi...”

Adorno

Yüzyıllardır siyaset biliminde cevabını arayan ve yanıtlarının hala tartışıldığı önemli bir dizi soru vardır. En iyi siyasal örgütlenme biçimi nedir? İdeal bir düzen ve toplum nasıl oluşturulur? İnsanlık o ideal düzene hangi yol ve araçlarla varacaktır? Bu soruların yanıtlarının verilmesi özellikle insanın özgürleşim problemi açısından önemlidir. Günümüzde ise bu özgürleşim probleminin önündeki en büyük engellerden biri neoliberalizmin ve muhafazakârlığın hâkim bir siyasi form olarak belirleyiciliğidir. Piyasaların, kurumların, hatta demokratik yurttaşın bile neoliberalizm tarafından biçimlendirildiği bu çağda akıl araçsallaşmıştır; insan da piyasalar tarafından belirlenen bir özne haline getirilmektedir. Bu durum milliyetçi, etnik ve dinci söylemlerin peşinden giden kitlelerin oluşumuna da neden olmuş; kitleler bu tarz söylemleri kullanan partileri iktidara getirerek bu söylemlerin gündelik hayatta da üretilmesine, yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Toplumsal yaşamı belirleyen bu yenedünya düzeni gündelik yaşamı, medyayı, siyaseti, kültür sanatı kısacası tüm yaşamı değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu bağlamda baktığımızda sinema da toplumsal yaşamı belirleyen tüm tarihsel, politik, ideolojik süreçler tarafından biçimlendirilmekte ve aynı zamanda bu süreçleri de etkileyebilmektedir. Diken ve Laustsen, (2011) “sinema ile toplumsallığın ilişkisini; sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin ‘toplumsallaştırılmasına’, simgesel unsurun ya da imgenin ‘gerçekliğe’ dâhil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek” gerektiğini belirtir. Toplumsal yaşamın aşkın bir çözümlemesini sunan sinemasal “fantazi gerçeklikten kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir” (Zizek 1989: 45 akt: Diken, Laustsen, 2011). Dolayısıyla filmlere bakmak; filmin üretildiği tarihsel ve toplumsal bağlama bakmayı gerektirir. “Bu anlamda “her film politiktir; onu üreten ideoloji tarafından” belirlenir. (Comolli, Narboni, 1971: 100).

Açıkça sinema gerçekliği yeniden üretir: ideolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir. Bu

yüzden film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğundayız. Üretim sürecinin her aşaması buna dâhildir. Nesneler, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir (Comolli, Narboni, 1971: 101).

Gerçekliği yeniden üreten bir yapı ve politik olarak nitelendirebileceğimiz bütün filmler ya egemen ideolojiyi üretir ya da egemen ideolojiye karşı -hegemonya geliştirir. Dolayısıyla her film ya egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmakta ve topluma bu anlamda ideoloji aşılarda (Kellner ve Ryan, 2016: 17) ya da bu egemen kurumları ve geleneksel değerleri sorgulatmakta, hatta ona karşı değerler sistemi üretmektedir. Filmlerde savunulan egemen kurumlar ve geleneksel değerler ise çoğunlukla bireycilik, kapitalizm ve ataerkil anlayıştır (Kellner ve Ryan, 2016: 17).

Bu çalışmanın konusu olan muhafazakârlık da söz konusu bu egemen kurumları ve geleneksel değerleri içerisinde barındıran, dolayısıyla bunların savunusunu yapan bir ideolojidir (Heywood, 2010: 114). 20. yüzyıla damgasını vuran ve günümüze kadar etkisini devam ettiren muhafazakârlık, Mannheim'a göre sınıf temelli kapitalist toplumun ortaya çıkması sonucu oluşmuştur (Zürcher, 2007: 1). Her ne kadar bir düşünce stili ve bir tutum olarak muhafazakârlığın başlangıcını, insanlık tarihinin bilinebilir ilk dönemlerine kadar götürebilmek mümkünse de, siyasi bir doktrin olarak muhafazakârlık, Aydınlanma çağının ardından meydana gelen toplumsal dönüşümlerin sonucunda oluşmuştur. "Değişim korkusu ve değişimin reddi gibi anlamlarda kullanılan muhafazakârlık, aslında geleneksel siyasal ve toplumsal düzeni savunmak için oluşturulmuş anti-modern temellere dayanmaktadır" (Heywood, 2011: 83). Fransız Devrimi ve Batı'daki modernleşme sürecine bir tepki olarak da ortaya çıkmış olan muhafazakâr ideoloji ise, aslında toplumsal değişime ve dönüşüme karşı değildir (Heywood, 2011: 84). Sadece bu değişimin aşamalı ve geleneklerden kopmadan gerçekleşmesi gerektiğini savunmaktadır.

Günümüze gelene kadar muhafazakârlık çok çeşitli biçimlerde tartışılmıştır. Oakeshott'a göre muhafazakârlık belli biçimlerde düşünce ve davranma eğiliminde olmak, belirli tür seçimleri yapmayı tercih etmektir. Bu seçimlerde bilinen bilinmeyene, denenmiş denenmemişe, gerçek gizeme, şimdi olası olana, şu anki gülüş hayali neşeye, yeterli olan bol olana tercih edilir. "Dolayısıyla muhafazakârlık bir şeyi arzulamak ve aramaktan çok, mevcut olandan yararlanmaya ve geçmişten olandan veya olması imkân dâhilinde olandan ziyade mevcut olandan zevk alma eğilimine odaklanmaktadır" (Oakeshott, 2004: 55-57). Russell Kirk'e göre ise muhafazakârlık, zamanın sınavından geçmiş geleneklere bağlı, değişimin iyi bir

şey olmayabileceğini kabul eden, aceleci yeniliklere karşı her zaman ihtiyatlı olan, orta sınıf ve hukukunun varlığının sınıfsız bir topluma tercih edildiği, özgürlük ve mülkiyetin birbirine bağlı olduğu bir yapıdır (Kirk, 2005: 2).

Bütün bu tartışmalarla birlikte, yüzyılımıza damgasını vuran muhafazakârlık, aslında klasik anlamdaki muhafazakârlığın dönüşmüş ve değişmiş şeklidir. Bu muhafazakârlık “yeni sağ” ya da “yeni muhafazakârlık” olarak adlandırılır. Heywood’a göre bu politikanın dünya üzerinde başarı kazanması, SSCB’nin, dolayısıyla reel sosyalizmin yenilgiye uğratılarak tüm dünyada serbest piyasa koşullarının ve bunun getirdiği yeni düzenin hâkimiyetinin sağlanmasıyla gerçekleşmiştir. Böylece yeni sağın politik ve kültürel düzeni, tüm dünyada egemenliğini hissettirmeye başlar. Yeni sağ açıkça ortada olan iki ideolojik geleneğin birleşmesinden meydana gelir. Bu ideolojilerden ilki, klasik liberal ekonomi özellikle de Adam Smith’in serbest piyasa teorisi; ikincisi ise geleneksel muhafazakâr sosyal teorisinin kapsamındaki düzen, otorite ve disiplin savunusudur (Heywood, 2011: 103-104).

Giddens, yeni muhafazakârlığın özelliklerini ise şöyle ifade eder: Yeni muhafazakârlık, sosyalizme karşı piyasa ekonomisini savunan bir ideolojidir. Savunucularına göre ekonomik büyüme, toplumsal ve politik istikrar için gereklidir; ama ekonomiye devlet müdahalesi ılımlı olmalıdır. Yeni muhafazakârlar aynı zamanda toplumsal ve ahlaki yenilenmeye de inanırlar. Bu bağlamda yeni muhafazakârlar sadece vatansever değil aynı zamanda milliyetçidir; zira vatanseverlik bir ülkenin geçmişine bağlılıktan oluşurken; milliyetçilik onun geleceği için umuttan oluşmaktadır. Aile ve din ise muhafazakârlara göre “düzgün bir toplumun zorunlu dayanakları” olarak toplumsal istikrarın sürdürülmesinde önemli sacayaklarıdır (Giddens, 2017: 37-38). Kapitalist sistemin kendisini devam ettirebilmesi ise ancak neoliberalizmin muhafazakârlıkla eklemlenmesiyle gerçekleşebilecektir. “Aile”, “din” ve “vatanseverlik” kapitalist sistemin kendisini devam ettirebilmesi için kullandığı muhafazakâr öğelerdir.

Bu bağlamda kapitalist sistemin sürdürülebilmesi için kültür endüstrilerinden biri olan sinema da bir araç olarak kullanılmış ve muhafazakârlığın toplumsal anlamdaki inşaları, her dönemde sinemada da karşılık bulmuştur. Sinemanın ilk yıllarından itibaren çekilen filmlere baktığımızda bu tarz muhafazakâr amaçlara hizmet eden çok sayıda filme rastlayabiliriz. Peki, bir filmi muhafazakâr yapan özellikler nelerdir? Hangi filmlere muhafazakâr diyebiliriz? Bu soruya yanıt vermek kimi zaman güç olabilmektedir. Zira Ryan ve Kellner’in de belirttiği gibi filmlerin politik anlamlarının belirlenmesi süreci karmaşık, tartışmalı ve çaba gerektiren bir süreçtir (Ryan ve Kellner, 2016: 18). Dolayısıyla filmlerin savunusunu yaptıkları ideolojiler her zaman açık bir biçimde tespit edilemez ya da bir film politik bağlamda çok katmanlı dolayısıyla

da çeşitli okumalara açık olarak değerlendirilebilir. Muhafazakâr filmlerle ilgili çalışması bulunan Andrew Price bir filme “muhafazakâr bir film” diyebilmemiz için film boyunca kökleşmiş muhafazakâr değerlerin savunusunun yapılması gerektiğini belirtir. Filmdeki olumlu karakterler bu değerlere göre hareket etmeli ve bu bağlamda ödüllendirilmelidir. İyi ve kötü değerlerin nasıl tanımlanacağı, problemlerin nasıl çözüleceği, hatta nelerin ödüllendirilip; nelerin cezalandırılacağı hep muhafazakâr tutumların savunusu bakımından değerlendirilecek ölçütlerdir. Örneğin bir filmin pedefoli olan bir rahibi anlatıyor olması, o filmi radikal bir film yapmaz. Zira eğer o film, rahibin dinin gerçek anlamına nasıl ihanet ettiğini gösteriyorsa muhafazakâr bir film niteliğini alabilecektir (Price, 2011).

Ryan ve Kellner (2016:32- 36) ise muhafazakâr filmleri şöyle tanımlar: “Muhafazakâr filmler, eşitlikçi ve özgürlükçü yapıyı savunan; sınıfsal öfke, dayanışma ve adalet talebi gibi argümanlara dayanan filmlerin aksine romantik, nostaljik ve dini aşkınlık sunan fanteziler, özgürlükçü kazanımları hedef alan”, “güç ve otoriteye boyun eğdiren militarizmi, ataerkilliği ve kutsal aileyi savunan”, “ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımına olanak veren, yani tahakküme yönelik fikir ve imgeler sistemine” izin veren filmlerdir. Bu tanımlardan ve muhafazakârlığın ideolojik olarak savunduğu değerlerden yola çıkarak “muhafazakâr filmleri” liberal değerleri (eşitlik, özgürlük, sosyal ve hukuksal haklar) ve sınıfsal ayırımları reddeden, rasyonel akla karşıt, insan doğasının değişmezliğini ve (insanın doğuştan gelen kötücüllüğü), sosyal düzenin inşasında geleneksel değerlerin gerekliliğini savunan (örf ve adetler, ahlak ve din kuralları vb.) filmler olarak nitelendirebiliriz. Sinema filmlerinin çekilmeye başladığı ilk dönemlerde bu tarz filmlere örnek olarak (Warren, 1996: 55-61), *Büyük Ev* (1930, George Hill), *Güneyli* (Jean Renoir, 1945), *Ben Hur* (William Wyler, 1959), *Son Hücum* (Henry-King, 1949) *Gunga Din* (1939, George Stevens), *Tehlikeli Yol* (1958, Arthur Ripley), *Büyük Ülke* (1952, Howard Hawks) gibi filmler verilebilir.

Muhafazakâr filmlerin sinemada bir eğilim olarak belirginleşmesi ve hükümetler tarafından desteklenmesi ise dünyada muhafazakârlığın siyasal ve toplumsal anlamda örgütlendiği yıllarda gerçekleşir. 1980 sonrası dünyada Thatcher ve Reagan’ın öncülük ettiği muhafazakâr politikaların sinemaya da yansması gecikmez; bu politikaların sinemaya yansımından ise Ryan ve Kellner, *Politik Kamera* (2016) adlı kitaplarında detaylı bir biçimde bahsederler. 1970’lerin sonu ve 1980’lerden itibaren Hollywood, pek çok konuda (toplumsal cinsiyet, aile, dış politika, toplumsal yapı vb.) muhafazakârlaşma eğilimlerini desteklemiştir. “Bu dönemde feminizme (*Sevgi Sözcükleri* [Terms of Endearment, 1975, James Brooks]), savaşa (*Rambo* [First Blood, 1982, Ted Kotcheff]) ekonomiye (*Risky Business*, [1983, Paul

Brickman]) toplumsal yapıya (*Jedi'nin Dönüşü* [Return of Jedi, 1983, Richard Marquand]) sağ kanattan bakan filmler ön plana çıkmıştır” (Ryan, Kellner, 2016: 32).

Türk sinemasında da her dönem (dönemlere göre bu eğilimlerin artışı veya azalışı farklılık gösterse de) muhafazakâr inşaya sahip sinemasal eğilimlerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu muhafazakâr eğilimler, Türk muhafazakârlığının çeşitli biçimlerde değerlendirilebilmesi ile karşılık bulmuştur. Geçmişten günümüze Türk muhafazakârlığı; cumhuriyetçi muhafazakârlık, milliyetçi bir çizgide gelişen reaksiyoner muhafazakârlık, Türk-İslam sentezi ekseninde şekillenen muhafazakârlık gibi farklı şekillerde tartışılabilmiş ve bu muhafazakârlık biçimleri dönemin siyasal konjonktürüne göre de farklılıklar içermiştir. Bu noktada Tanıl Bora'ya dayanarak Türk modernleşmesinin de muhafazakâr bir duruş ve düşünüş etrafında geliştiğini iddia edebiliriz. Bora'ya göre Türk modernleşmesinin hâkim çizgisi “modernist, ilerici, inkılapçı, ilerici” çizgi değil; Gökalp'in simgelediği, ama sadece ona ait olmayan medeniyet-kültür ayırımıyla belirlenmiş bir çizgidir. Modernleşmeyi (medeniyeti) “Türk ruhunu ihya edecek bir ilaç olarak gören bu zihniyet, ‘Türk inkılabına içsel olan muhafazakâr damardır’” (Bora, 2015: 71). “Türk modernleşmesinin muhafazakârlığa karşıt olarak görülmesi, muhafazakârlığın genellikle dinsel gelenekçilikle özdeşleştirilmesinden dolayı olmuştur” (Bora, 2015: 72). Gökmen, Türk modernleşmesinde de bulunan muhafazakâr damarın özellikle kültürel gelişmede tarihsel sürekliliklerin göz ardı edilmemesi anlayışına dayandığını belirterek; Gökalp'in medeniyet ve hars ayırımının bu noktada önemli olduğunu ifade etmiştir. Gökalp'e göre teknoloji ve üretim yöntemleri batıdan alınarak gelişme hızlandırılabilir ancak hars değişmeden muhafaza edilecektir. Böylece batı medeniyeti gelişmeyi, hars tarihsel sürekliliği sağlayarak, milli kimlik korunacak ve bir ilerleme kaydedilecektir (Gökmen, 2013: 136-137).

Türk sinema tarihine baktığımızda politik olarak muhafazakâr atmosfere sahip filmlerin özellikle 1946 sonrası çok partili hayata geçilmesi ve muhafazakârlığın toplumsal olarak inşa edilmesiyle güç kazandığı görülür. Bu bağlamda sinemada da tek adamın (Muhsin Ertuğrul) hâkim olduğu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında çekilen filmler; melodramlar, vodviller, operetler türünde olup kimi muhafazakâr öğeler içerse de Tek Parti döneminin batılılaşmacı yönünü temsil eder. Muhsin Ertuğrul'un “1922 ile 1953 yılları arasında yönetmiş olduğu otuz filmin en azından üçte ikisi yabancı kaynaklardan alınmıştır ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımaktadır” (Scognamillo, 2010: 40). Modernleşmenin ve Batılılaşmanın etkisi ile gerçekleştirilen bu filmlerde ulusçu ve cumhuriyetçi söylemler ön plana çıkarken “resmi modernleşme projesine mutabık” kalınmıştır (Güleryüz, 2010: 221). Bu bağlamda Demokrat

Parti iktidarıyla birlikte muhafazakâr bir damarın belirginleşmeye başladığı ve yerli konulara ağırlık verildiği söylenebilir. Bu dönem özellikle tarihi ve milli duyguları pekiştirici filmlerin artışa geçtiği bir dönemdir. Özellikle Kore Savaşıyla ilgili çekilen filmler *-Kore’de Türk Süngüsü* (1951, Vedat Örfi Bengi), *Kore’den Geliyorum* (1951, Nurullah Tilgen), *Yurda Dönüş*, (1952, Nedim Otyam), *Şimal Yıldızı* (1954, Atıf Yılmaz)- bu kapsamda çekilen filmlerdir. Server Tanilli ise Demokrat Parti iktidarının belirgin özelliğinin gericilik olduğunu, bu gericileşmenin filmlere de yansıdığını böylece muhafazakârlaşmanın bu dönemde gericilik bağlamında baş gösterdiğini ifade etmiştir. Bu dönemde “dinsel filmler, daha doğrusu din duygularını sömürücü filmler büyük bir artış gösterir. Ezan, mevlit okuma sahneleri, dua sahneleri, daha önceki yılların şarkılı, göbekli sahneleri kadar gereksiz, bol bol sinemada yer almaya başlamıştır” (Tanilli, 2012: 487).

Bu muhafazakâr damar, Yeşilçam döneminde ise hâkim olan melodram türlerinde toplumsal cinsiyet, sınıfsal konum vb. durumlarda belirginleşir ve geleneksel-modern karşıtlığında kendisini gösterir. Akbulut, özellikle Yeşilçam’da modernliğin ve batılı değerlerin bir korku unsuru, yozlaşma tehlikesi olarak görüldüğünü ifade eder. Bu filmler “modernleşmenin tehlikelerini (öz’den uzaklaşma, kadının kötü yola düşmesi, mutsuz olma gibi) anlatırken aynı zamanda modernleşmeyi deneyimlenmesi gereken bir süreç olarak da sunmuşlardır” (Akbulut, 2012: 35). Erdoğan’a göre (1998: 265 akt. Akbulut, 2012: 35) ise “bu filmlerde modernlik, mutlaka erişilmesi gereken, ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici, hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak gösterilmektedir”. Böylece sınıfsız kaynaşmış bir zümre yaratan Yeşilçam muhafazakârlığı geleneksellik bağlamında da yeniden üretmiştir.

1960’lı ve 1970’li yıllarda yönetmenler ve eleştirmenler, Türk sinemasının kendi yolunu bulabilmesi ve kendine has bir sinema dili yaratılabilmesi için çeşitli tartışmalar gerçekleştirirler. Bu tartışmalar içerisinde Türk sinemasının “geleneksel Türk sanatının ve Türk toplumunun kültür, gelenek ve göreneklerini” yansıtması gerektiğini ileri süren yönetmenler olmuştur. Türk sinemasında ulusalcı akımın temsilcilerinden olan yönetmen Halit Refiğ, Türk sinemasının misyonunun ne olduğunu sorduğu *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) adlı kitabında şöyle demektedir:

Türkiye’de sinemanın fonksiyonu ne olacaktır? Matbaanın gelişiyile başlayan harf devrimiyle son ucuna varan batılılaşma hareketinin bir devamı olarak bu uçurumu daha büyütüp parçalanmayı daha mı hızlandıracaktır; yoksa halka açılıp bu uçurumun kapanmasına,

toplumumuzun derlenip toparlanmasına mı yardım edecektir? (Refiğ, 1971:60).

Aynı zamanda Refiğ, Türk sinemasını bir “halk sineması” olarak nitelendirir. Bu nitelendirmesinin dayanağı Türk sinemasının, Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğduğunu ileri sunan görüşleridir. Türk ulusal kültürünün kökenleri ve karakteri bakımından Batı’dan farklı olduğunun öne sürüldüğü ulusal sinema anlayışında batıcılık ve modernizm reddedilerek, Doğu-Osmanlı gelenekleri canlandırılmak istenmektedir. Bu ulusal anlayış sadece tema-içerik bağlamında değil; biçim bağlamında da oluşturulmalıdır (akt: Behçetoğulları, 2002: 3). Böylece bu dönemde halk sineması olarak adlandırılan; Türk toplumunun gelenek ve göreneklerine dayanarak anlatı yapısının oluşturulduğu ve böylece milli-manevi değerleri besleyen bir “ulusal sinema eğilimi” muhafazakâr sinemanın kapsamına alınabilecektir. *Bir Türke Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) bu dönemde yapılmış ulusal sinema örnekleridir.

1980’li yıllar siyasal süreçlerin etkisinin sinemaya yansıdığı (darbe ve ardından neo-muhafazakâr politikaların yükselişi), televizyonun ve videokasetlerin yaygınlaştığı, yabancı filmlerin ülkeye girişinin kanunla desteklendiği (24 Ocak kararlarına bağlı olarak), buna bağlı olarak da Türk sinemasının üretiminde ciddi düşüşlerin yaşandığı ve sinema seyircisinin de giderek azaldığı (özellikle 90’lı yıllarla birlikte) yıllardır. Bu dönemde muhafazakâr anlayış siyasal ve toplumsal yaşamda olduğu gibi sinemada da karşılık bulmuştur. Arabesk kültürün yansıması olarak arabesk filmler (bu dönemde arabesk filmlerin popülerleşmesi ve üretimindeki artışla birlikte) ve Kıracı’a göre egemen ideolojinin sözcülüğünü yapan “yeni sağcı” kimlikli sinema anlayışı da yine bu dönemin sinemadaki muhafazakâr temsil biçimlerini oluşturur. Kaderciliği, cinsiyetçiliği, taşralılığı ve sınıf atlama çabalarını içeren *Boynu Bükük* (Temel Gürsu, 1980), *Ben de Özledim* (Nazmi Özer, 1981), *Ağlattı Kader* (Yücel Uçanoğlu, 1984) *Mavi Mavi* (İbrahim Tatlıses, 1985) vb. arabesk filmler geleneksel ahlak anlayışını, ataerkil zihniyeti ve toplumsal eşitsizlikleri yeniden üretmektedir. Yeni sağcı kimliğe uygun olarak gerçekleştirilen “*Kayıp Kızlar*” (Orhan Elmas, 1983), “*Suçlu Gençlik*” (Orhan Elmas, 1984), “*Tele Kızlar*” (Osman Seden 1985) vb. filmlerde de geleneksel ahlak anlayışına yönelik bir söylem inşa edilerek gençlere öğütler verilmekte; bu ahlâk anlayışının dışına çıkan gençler ise fuhuş ve uyuşturucu batağına sürüklenerek ağır şekilde cezalandırılmaktadır (Kıracı, 2008: 97).

Milli sinema anlayışı da sinemada muhafazakâr eğilimin göstergelerinden biridir. Milli sinema anlayışının önemli temsilcilerinden yönetmen Yücel Çakmaklı, Milli Türk Talebi

Birliği'nin 1973 yılında düzenlediği “Milli Sinema” adlı açık oturumda milli sinemayı şöyle anlatır: “Milli sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültür ise bir toplumun, milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Bu hükümler ilim, sanat ve dindir” (Çakmaklı: 1973: 45-46). Çakmaklı, aynı zamanda “bu sinemanın batı ve yabancı tesirinden arınmış bir sinema” olduğunu iddia eder. (Çakmaklı, 1973: 58). 1970'li yıllar, milli sinemanın başlangıç dönemini oluştururken; muhafazakârlığın siyasi arenada güç kazandığı 1990'lı yıllarla birlikte bu anlayışı temsil eden filmlerin yapımında belirgin bir artış yaşanır. Zira sağ partilerin siyasette egemen olduğu bu dönemde İslamcı-milliyetçi görüşleri olan Refah Partisi de hızlı bir yükselişe geçerek; iktidarın ortağı haline gelmiştir. Böylece İslami-milliyetçi bir siyasi atmosferin etkisi sinemaya da yansımış, İslami filmler yaygınlaşmıştır. 1970'li yıllardan başlayarak çekilen *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1970), *Öç* (Mesut Uçakan, 1984), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan, 1990), *Minyeli Abdullah* (Yücel Çakmaklı, 1990), *Çizme* (İsmail Güneş, 1991), *Bize Nasıl Kıydınız* (Metin Çamurcu, 1994) gibi filmler milli sinema içerisinde yer alan başlıca filmlerdir. Milli sinema örnekleri 2000'li yılların başında ise etkisini kaybetmiştir.

2000'li yıllar Türkiye sinemasında ciddi bir niceliksel artışın yaşandığı, yeni bir sinema dilinin ve özgün eserlerin oluşturulduğu (1990'lı yılların sonundan başlayarak) Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semih Kaplanoğlu vb. pek çok auteur yönetmenin üretimlerinin arttığı, (sinemaya devlet tarafından verilen destekler de bu bağlamda önemli) filmlerin festivallerden ödüllerle döndüğü bir dönemdir. Bu dönem, Türk sinemasındaki muhafazakâr dil, biçim ve içerikler de belirginleşirken, sinemada muhafazakârlık inşası ise hem film üreticileri hem de muhafazakârlığı tartışan yazarlar tarafından da oluşturulmaya çalışılmıştır. Siyasal atmosfer bu durumun en önemli belirleyicilerinden biridir. Zira, Çınar'a göre dönemin temsilcisi olarak AKP iktidarı toplumsal yapıda kendi geleneğini ve tarihini yaratarak, iktidarını kurucu haline getirmiştir. Öze geri dönüş anlamında kurucu bir nostalji girişimi olarak “Yeni Osmanlıcılığı” seçen AKP kendisini “halk için halka rağmen anlayışının sona erdirildiği” bir dönemin temsilcisi ve “milletin kendisi olma projesi” olarak sunmuştur. AKP için yaşanmamış bir altın çağın idealizasyonu olarak Yeni Osmanlıcılık, Kemalist yönetim anlayışı yüzünden kaybedilen, AKP'nin iktidarıyla yeniden kavuşulan o kayıptır (2020: 68-99). Siyasal alanda ve toplumsal alandaki dinamiklerin gittikçe muhafazakâr bir biçim kazanmasıyla birlikte muhafazakâr anlayış kültür sanat alanında (dolayısıyla sinemada da) da belirginleşmiştir (Avcı Aksoy, 2010: 317). Böylece hem popüler sinemada hem de sanat sinemasında muhafazakâr inşaya sahip pek

çok film yapılmıştır. Sanat sinemasının içerisinde yer alan Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği *Yumurta* (2007), *Süt* (2009), *Bal* (2010), *Buğday* (2017), Derviş Zaim'in yönettiği *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010), filmleri, popüler sinemanın içerisinde yer alan *Kurtlar Vadisi Irak* (2005, Serdar Akar), *Kurtlar Vadisi Gladio* (2009, Sadullah Şentürk), *Kurtlar Vadisi Filistin* (2010, Zübeyir Şaşmaz), *Nefes Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2009), *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Selam* (Levent Demirkale, 2013), *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* (Alphan Eşeli, 2013), *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015), *Kod Adı: K.O.Z.* (2015, Celal Çimen), *Bizim Hikâye* (2015, Yasin Uslu), *Darbe* (2015, Yasin Uslu), *Bordo Bereliler Suriye* (2017, Erhan Baytimur), *Kurtlar Vadisi Vatan* (2017, Serdar Akar), *Reis* (Hüdaverdi Yavuz, 2017), *Börü* (Cem Özduru, Can Emre, 2018) vb. filmler 2000 sonrası Türk sinemasındaki muhafazakâr içeriğe sahip olan filmlerden bazılarıdır. Yine Türkiye'yi Oscar'da temsil eden filmlerden *Ayla* (Can Ulkay, 2017), *Kalandar Söğüşü* (Mustafa Kara, 2015), *Bağlılık Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019), *Bağlılık Hasan* (Semih Kaplanoğlu, 2021) gibi filmlerin de muhafazakâr söylem ve ideolojiyle bağ kurmayı gerektirdiği öne sürülebilir.

Bu dönem aynı zamanda sinemadaki muhafazakârlığın hangi özgün biçim ve içeriklere sahip olması gerektiğine dair pek çok tartışmanın muhafazakâr yazar ve entelektüeller tarafından gerçekleştirildiği bir dönemdir. 2012 yılında *Zaman* gazetesi yazarlarından İskender Pala'nın “muhafazakâr sanat nasıl olmalıdır?” şeklindeki manifestosu bu tartışmalardan biridir¹. Bu tartışma muhafazakâr entelektüel çevre tarafından muhafazakâr sanatın mümkün olup/olmadığı üzerinden gerçekleşir. Bu tartışmalar elbette sinema için de geçerlidir. Türkiye'de muhafazakâr sinema hangi özellikleri barındırmalıdır? Türkiye'de sinema alanında muhafazakâr söylem etkili midir? Bu konuyla ilgili olarak Aydemir'in işaret ettiği üzere “özellikle İslami çevreler, sinema alanının sol, sosyalist ve Kemalist çevreler tarafından tahakküm altına alındığını, İslami/muhafazakâr/inanç sineması yapanların da bu alandan dışlandığını yazmaktadırlar” (Aydemir, 2015: 407). Muhafazakâr sinema yapanların dışlandığı iddiası ancak muhafazakâr kültürel bir hegemonya kurulması yöntemiyle aşılabilecek bir durumdur. Bu bağlamda Yeni Şafak yazarlarından Ali Murat Güven'in (2009) “*Muhafazakâr sinema yazarı tam olarak ne demektir?*” başlıklı yazısı da hem muhafazakâr yazarın nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini içermekte hem de muhafazakâr yazarın filmlerde hangi tür özellikleri araması gerektiğine dair önerilerini içermektedir. Güven'e göre muhafazakâr bir yazar “yalnızca son kutsal kitap Kur'an-ı Kerim'in değil, bütün semavî dinlerin “iyi/olumlu” dediği davranışları öven, bunları yücelten sinema eserlerine öncelikli olarak destek vermeli;

¹ Manifesto Ek I'de yer almaktadır.

“kötü/olumsuz” dediklerinden ise mümkün olduğunca uzak durmalıdır”. Muhafazakâr filmler ise mutlaka içeriğinde manevi ve ahlaki değerlere yer vermeli ve filmler bu bağlamda inşa edilmelidir (Yenişafak, 2009).

İslami sinema tartışmalarının başlatıcısı olan BSF (Bilim Sanat Felsefe) Akademi Sinema-TV Okulu sanat yönetmeni ve yazar Yusuf Kaplan (Aydemir, 2015: 407), Yeni Şafak’ta yayımlanan yazısında muhafazakâr sinema içeriği oluşturmaya yönelik hedeflerini ise şöyle anlatır:

Hedefimiz, iki yılda hem iyi bir teorik / temel eğitim; hem de pratik (% 80) eğitim alan, eğitim alırken film çeken, teorik derslerini de uygulamalı gören, özgüveni yüksek, Mevlânâ’nın pergel metaforunu hayata geçirerek, dünyadaki gelişmeleri yakından izleyen, kendi kültür ve medeniyet dinamiklerimizi iyi kavramış, bu ülkeye artık şaşı bakmayan, Türkiye’de dünya sinemasına özgün katkılarda bulunabilecek, özgün bir film dili ve özgün televizyon programları / formatları geliştirebilecek yeni bir sinemacılar ve televizyoncular kuşağı yetiştirmek için kolları sıvadık. Allah utandırmasın! (Yenişafak, 2006).

2012 yılında Sinema Genel Müdürü Cem Erkul’un muhafazakâr sinema tartışmaları çerçevesinde yaptığı açıklama da mevcut iktidarın muhafazakâr sinemayı inşa etme tartışmalarına katkısına yönelik oldukça anlamlı bir açıklamadır: “Eskiden kahramanlık filmlerine, tarihi Türk filmlerine gidilir, çıkıldığı zaman onun etkisinde kalınırdı. Bir Malkoçoğlu vesaire etkilerdi... Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı da engellilerin, Türk ailesinin yapısını güçlendirici eserlerin ortaya çıkmasında çok istekli...” (Cumhuriyet, 2012). Erkul’un açıklamasında sinema için önerilen konular, içerik olarak milli ve manevi değerlerdir. Bu tarz bir içeriğin destekleneceği yönündeki açıklama 82 sinemacının ortak bir bildiri² hazırlamasına ve kamuoyuna bir açıklamada bulunmasına sebep olur. Dolayısıyla pek çok sinemacının tepkisini çeken bu açıklama, bir bürokratın sıradan günlük demecinin ötesinde, mevcut siyasi iktidarın, Türkiye’de kültür ve sanat politikalarına vermek istediği yönün bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Zira Çınar’a göre mevcut siyasi iktidar 2011-2012 yılları sonrasında artık siyasal sistemin bir bileşeni olmakla yetinmemekte; bizzat sistemin kendisi olmak istediği bir aşamanın içinde bulunmaktadır. Bu bağlamda AB reformlarını gerçekleştiren, Batı ile ilişkilerini iyi tutan, iktidarını da Batı’yı arkasına alarak kuran mevcut siyasal iktidar, 2010 Anayasa Referandumu sonrasında Kemalist kurumların yapısını kendi lehine çevirmiş; kendisini Yeni Osmanlıcılığın varisi olarak olarak sunmuştur. Çınar, özellikle

² Ek II’de bildiri yer almaktadır.

15 Temmuz darbe girişimi sonrasında iktidarın Kemalizm ve Batılı değerlerden iyicene uzaklaştığını anti-batıcı ve anti-Kemalist bir dil benimsediğini de ileri sürmüştür (2020: 51-65).

Siyasal anlamda gittikçe muhafazakârlaştığı iddia edilen iktidarın politikalarının, kültür sanat alanında nasıl karşılık bulduğu da tartışılan bir konudur. Bu bağlamda iktidarın Kültür Bakanlığı'nın sinema desteklerini, sinemaya muhafazakâr bir yön verme çabasının araçlardan biri haline getirilmek istendiği iddiaları da kamuoyunda tartışılır. Bakanlık, her yıl yayımlamış olduğu genelgede, ne tür filmlere destek verileceğini açıklar. Özellikle son yıllarda muhafazakâr sanata ve sinemaya dair yapılan tartışmalar düşünüldüğünde “Sinema Filmlerinin Desteklenmesi” hakkındaki kanunda 2013 yılında bir değişikliğe gidilmiş olması anlamlıdır. Yeni yönetmelikte “yapım ve yapım sonrası kategorilerinde destek alan projelerde değerlendirme ve sınıflandırma işlemi sonucu verilen işaret ve ibarelerin kullanılmaması, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmasının uygun bulunmaması veya 18 yaş ve üzeri izleyici kitlesi için uygun görüldüğüne dair işaret ve ibare kullanılmasının zorunlu tutulması hallerinde bu projelere sağlanan destek geri alınır” maddesi bulunmaktadır. Bu maddede eski yönetmeliğe göre getirilen değişiklikle, desteklenen filmlerin, “18 yaş ve üzeri” sınıflandırma almaları ve ticari dolaşıma uygun bulunmaması halinde desteğin geri çekileceği belirtilir. Bu konuda görüş bildiren SE-YAP³'a göre “mevcut sınıflandırma yönetmeliğin ‘kamu düzeni’ ve ‘genel ahlaka’ aykırılık gibi subjektif yorumlanabilecek niteliklere sahip olması, yapımcılar açısından ciddi sıkıntılara yol açabilecektir. Bu durum oto-sansür uygulamalarına, çekilmiş filmlerin kurgularının değiştirilmesine ve daha proje aşamasında filmlerin geri çekilmesine de neden olabilecektir”. Bu bağlamda düşünüldüğünde 2013 sonrasında çıkarılan bu yönetmeliğin, Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen filmlerin içeriğinin belirlenmesinde etkili olabileceği öngörülmektedir. 2019'da çıkarılan yeni yönetmelikte yer alan destek alan projelerin +18 yaş sınıflandırması alması durumunda desteği geri ödeyeceği maddesi çıkarılsa da desteklemenin objektif kriterlere göre yapıldığı kuşkusuz giderilemez. Zira Bakanlığın, Destekleme Kurulu üyelerinde 4+4 sistemine geçmesi yani kurulun yarısının bizzat Bakanlık tarafından belirlenmesi; projelerin daha baştan (destek alamadan) elenmesine neden olabilecektir. Üstelik ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticari dolaşıma veya gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada

³ SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği), filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcılarının ortak çıkarlarını korumak, kollamak, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunuyla tanınmış hakların idaresini ve takibini yürütmek, alınacak tazminat ve telif ücretlerinin tahsiliyle hak sahiplerine dağıtımını sağlamak amacıyla 2007 yılında kurulmuştur. SE-YAP, yapımcılık mesleğinin kamuoyu tarafından tanınması ve gelişmesi hedefi doğrultusunda faaliyetlerde bulunmaktadır (<http://www.se-yap.org.tr/>).

öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılmaktadır. Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler, ticari dolaşıma ve gösterime sokulamamaktadır.

Bu yönüyle tezin temel sorunsalı, -siyasi iktidarın mevcut siyasal yapısındaki değişim ve dönüşümlerin sosyo-kültürel ve sanat politikalarına yansımaları ile bağlantılı olarak- Kültür Bakanlığı'nın 2013 sonrasındaki sinema desteklerinin, hangi filmlere verildiği ve bu filmlerin ne tür bir temsil ve söylem ürettiği ile ilişkili olarak kurulmuştur. Bu sorunsal çerçevesinde dünyada ve Türkiye'de genel olarak sağa kayışın sinemada, nasıl yaşandığı temel sorusuyla birlikte şu soruların yanıtlanması gerekmektedir: Türkiye'de muhafazakâr ideoloji, AKP iktidarı ile başlayan dönemde üretilen politikalar, çıkarılan yasalar ve uygulamalar çerçevesinde ne tür filmsel temsiller üretti? Bu temsillerde hangi konulara, kavramlara ve temalara yer verildi, ne tür söylemler üretildi? Bu döneme ilişkin olarak bir muhafazakâr sinemadan söz etmek mümkün mü? Öyleyse bu sinemanın belirleyici/tanımlayıcı bir biçimsel yapıları, türsel özellikleri var mıdır? Varsa nelerdir? Kültür Bakanlığı destekleri, sinemadaki muhafazakârlaşmaya katkı sağlamakta mıdır?

Türk sinemasında muhafazakâr unsurların her daim var olduğu öne sürülebilirse de mevcut siyasi konjonktürün bu bağlamda etkisinin belirleyici olduğunu iddia edilebiliriz. Bu siyasi konjonktürün kendisi ise bizzat ideolojiktir. Althusser'e göre "her toplumda kimi zaman çok paradoksal biçimlerde temelde bir ekonomik faaliyetin, politik bir örgütlenmenin ve ideolojik biçimlerin varlığı gözlemlenir. Dolayısıyla ideoloji mevcut haliyle her toplumsal bütünlüğün organik anlamda parçasıdır" (Althusser, 2015: 284). "Fantazi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer. Dolayısıyla ideoloji ile sinema arasında yakın bir ilişki var"dır (Diken, Laustsen, 2011). Devletin ideolojik bir aygıtı olarak sinema da hâkim ideolojik hegemonyanın sürdürülmesine hizmet edebilmektedir. Böylece devlet, Yaylagül'ün ifade ettiği gibi iletişim içeriklerini siyasal ve yasal açıdan düzenlerken bu içeriklerin de egemen sınıfın çıkarına olacak şekilde biçimlendirilmesini hedeflemektedir. Egemen sınıfın çıkarını tehdit edecek içeriklere karşı ise sansür ve cezai yaptırımlar uygulayarak da bu alanı denetim altında tutmaktadır (Yaylagül, 2009: 168). Günümüzde egemen sınıfın çıkarlarını koruyarak, toplumsal sistemin devamlılığını sağlayan egemen ideoloji 1980'den itibaren yükselişe geçen muhafazakârlıktır. Türkiye açısından baktığımızda muhafazakârlığın devlet kanalıyla her alanda değişim ve dönüşümlere yol açtığı iddia edilebilir. Böylelikle bu tezde, sağlıktan eğitime, gündelik hayattan medyaya

kadar her alanda yaşanan bu muhafazakârlaştırma projesinin bir kültür sanat olarak alanı olan sinemada karşılık bulduğu varsayımından hareketle, Kültür Bakanlığı'nın bu yöndeki politikalarına da dayanarak özellikle 2000 sonrası Türk sinemasındaki muhafazakâr temsil ve söylemlerin ortaya çıkarılması, incelenmesi ve yorumlanması amaçlanmaktadır.

Çalışmada seçilen filmler; araştırmacının amacına uygun biçimde amaçlı örneklem kullanılarak seçilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma kapsamında 2014-2019 yılları arasında Kültür Bakanlığı tarafından en çok destek alan uzun metrajlı projelerden⁴ ilk üç tanesine bakılarak; bu filmler arasında muhafazakâr söyleme sahip olan (her yıl için bir tane) film, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu filmlerin 2013 sonrası seçilme gerekçesi ise şöyle açıklanabilir: Kültür Bakanlığı'nın film destekleme ölçütlerini oluşturmada iktidarın politikalarının belirleyici olduğu savına dayanarak, iktidarın 2010 Anayasa Referandumu sonrası daha belirgin hale gelen kültür politikalarının sinema alanına da yansıdığıdır. Özellikle “Sinema Filmlerinin Desteklenmesi” hakkındaki kanunda 2013 yılında bir değişikliğe gidilmiş olmasıyla da bu politikaların somutlaşmış hale gelmesi böylece bu dönemde muhafazakâr sinema tartışmalarının medyada bir biçimde yer almış olması ve 2019 yılında sinema kanunda da yaşanan değişiklikler bu filmlerin seçilmesinin gerekçesidir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde muhafazakârlık, yeni muhafazakârlık ve Türk muhafazakârlığı kavramları tarihsel ve kuramsal arka planıyla incelenecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde muhafazakâr sinema kavramı tartışılarak, muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek filmlerin neler olduğu açıklanacak ve şu sorulara yanıt verilerek ilerlenecektir: Türk sinemasında filmlerdeki muhafazakârlık eğilimleri nasıl bir gelişim göstermiştir? Son dönem Türk sinemasında muhafazakâr tema ve söylemler nelerdir?

Çalışmanın üçüncü bölümünde, mevcut siyasi iktidarın sinema konusundaki politikaları incelenerek son dönem Türk sinemasındaki muhafazakâr eğilimli filmlerin desteklenmesinin tarihsel arka planı açığa çıkarılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak gittikçe muhafazakârlaşan iktidar ve sinema ilişkisi incelenerek şu sorulara yanıt aranacaktır: İktidarın sinema politikaları nelerdir? Sinema endüstrisindeki yapım, dağıtım ve gösterim ağı son dönem Türk sinemasında muhafazakârlığın üretimine hangi bağlamlarda katkı sağlamaktadır? Kültür Bakanlığı ve muhafazakârlaşma ilişkisi nasıl değerlendirilebilir? Özellikle Kültür Bakanlığı'nın desteklediği bağımsız filmlerde muhafazakârlaşma eğilimleri nasıl karşılık

⁴ Kültür Bakanlığı, animasyon, kısa film, ilk uzun metraj kurmaca film, belgesel sinema alanlarında da destek vermektedir. Fakat araştırma kapsamına sadece sinemalarda gösterimi yapılan ve devlet tarafından en çok desteğin sağlandığı uzun metraj filmler alınmıştır.

bulmaktadır? Bu sorulara yanıt aranarak iktidarın hegemonik rıza oluşturmasında muhafazakâr sinemanın, iktidar tarafından araç olarak görölüp-görölmediği açığa çıkarılacaktır. Bu bağlamda sinema sektöründe yönetmenlik ve yapımcılık yapan altı (6) kişiyle görüşölümüř⁵ ve sinemada muhafazakârlaşma eğilimleri ve Bakanlık destekleri arasındaki ilişkiye dair sinemacıların görüşlerine başvurulmuştur. Görüşölün kişiler, filmleri Bakanlık tarafından desteklenmiş; sinema meslek örgütlerine üye kişilerden (biri hariç) oluşmaktadır. Çalışma kapsamında, yönetmenlerden Nesli Çölgeçen, Kıvanç Sezer, Reis Çelik, Aydın Orak yapımcılardan Serkan Acar (aynı zamanda yönetmen) ve Mesut Ulutaş ile görüşölümüştür.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise, 2014-2019 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nın desteklediği filmler arasından her yıl için en çok destek alan üç filminden biri incelenecektir. Bu filmler 2014 yılında en çok desteği alan *Buğday*, 2017 yılındaki desteklerde ikinci sırada olan *Kardeşim İçin Dera* (Doktor Sıra Sana Gelecek), 2018 yılındaki desteklerde en çok desteği alan *Süveyda* (Hadim), 2019 yılındaki desteklerde ikinci sırada olan *Elli Kelimelik Mektuplar* filmleridir. 2013 sonrası Bakanlık tarafından desteklenmiş bu filmler incelenerek; genel bir eğilim olarak muhafazakâr söyleme sahip olup/olmadığı ve bu filmlerin muhafazakârlığı hangi temsil ve söylemlerle ürettiği ortaya çıkarılacaktır.

Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, 1980 sonrası dünyada yükselişe paralel biçimde ivme kazanan Türkiye'deki yeni sağ eğilimlerin ve muhafazakârlığın, özellikle 2000 sonrası Türk sinemasında hangi tema, biçim ve söylemlerle temsil edildiğini ortaya koyarak, iktidarın bu bağlamda belirleyiciliğini ortaya çıkarmaktır. Bu amaç çerçevesinde tezde şu sorulara yanıt aranacaktır:

-Siyasi, ekonomik, toplumsal ve ideolojik açılardan muhafazakârlık nedir? Türk muhafazakârlığı nasıl tanımlanmaktadır?

-Muhafazakârlığın, genel olarak estetikte/kültürel alanlarda ve sinemada tanımlayıcı özellikleri, pratikleri nelerdir?

-Muhafazakârlık olgusu 2000 sonrası Türk sinemasında nasıl temsil edilmiştir? Bu eğilimin sinematografik, tematik, estetik, etik argümanları nelerdir? Başka bir deyişe Türk sinemasındaki muhafazakâr tema, biçim ve söylemler nelerdir?

⁵ Görüşölün yapımcı ve yönetmenler Ek V'de yer almaktadır.

-İktidarın sinema politikaları nelerdir? Kültür Bakanlığı verdiği desteklerle sinemada muhafazakâr eğilimleri desteklemekte midir?

Bu sorular çerçevesinde tezde Türkiye’de Kültür Bakanlığı’nın 2004 yılında başlatmış olduğu 2013 ve 2019 yıllarında değişikliğe gittiği yönetmeliğe dayanarak, filmleri desteklemeye dair kanun/ yönetmelik/  er eve ve anlayışlara bakılacak; 2013 yılından itibaren hem film destekleme  l  tleri belirlenecek hem de bu çerçevede desteklenen filmlerin muhafazakâr söylem üretip/üretmediği ortaya çıkartılacaktır.

Araştırma Varsayımları

-Sinemada ve Türk sinemasında her dönem muhafazakâr eğilimler g r lm şt r. Fakat muhafazakârlaşma 1980 sonrası tüm dünyada yükselişe geçmiş ve sinema filmleri de bu ideolojinin y kselişleriyle birlikte bir dönüşüm geçirmiştir.

-1980 sonrası yükselişe geçen muhafazakârlık olgusunun 2000 sonrası Türk sinemasında yansımaları vardır. 2000 sonrası Türk sinemasında muhafazakâr söyleme sahip filmlerde artış yaşanmıştır.

-2013 sonrasındaki Kültür Bakanlığı’nın destekleri Türk sinemasındaki muhafazakârlaşma eğilimlerini etkilemiştir.

Yöntem

Bu  alışma, Kültür Bakanlığı’nın her yıl en çok destek verdiği uzun metrajlı projelerdeki muhafazakâr söyleme bakarak, iktidarın sinemaya vermek istediği politik yönü ortaya çıkarmaya yönelik nitel bir araştırmayı betimlemektedir. John W. Creswell, “*Nitel Araştırma Yöntemleri*” (2013) adlı kitabında nitel araştırmayı şöyle tanımlar:

Nitel araştırma varsayımlarla ve bireyler veya grupların bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara değinen ve araştırma problemlerinin incelenmesini içeren yorumlayıcı/kuramsal çerçevelerin kullanımı ile başlar. Bu problemi araştırmak için, nitel araştırmacılar araştırmada, çalışmadaki insan ve yerlere duyarlı olan doğal ortamdaki veri koleksiyonlarını ve hem tümevarım hem de tümdengelimli, örüntü ve temalar kuran veri analizlerini içeren nitel bir yaklaşım kullanırlar. Nihai yazılı bir rapor veya sunum; katılımcıların seslerini, araştırmacının derin düşünmelerini, problemin kompleks bir açıklama ve yorumlamasını ve literatüre katkısını veya değişim çağrısını içermektedir (Creswell, 2013: 44).

Nitel araştırma yöntemleri içerisinde bulunan yorumlayıcı çatı ise “sosyal bilim teorilerini liderlik, yeterlilik, siyasi etki ve kontrol ve sosyal bilimlerde akla gelebilecek başka

yüzlerce konudaki teoriler ile sosyal adalet problemlerini gündeme getiren” bir araştırma yöntemi sunmaktadır (Creswell, 2013: 23). Bu çalışmada, yorumlayıcı çatı altında eleştirel söylem analizi kullanılarak 2013 sonrası Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen filmlerdeki muhafazakârlığın ne tür tema, biçim ve söylemlerle üretildiği açıklanacaktır. Böylece Bakanlık tarafından desteklenen Türk filmlerinde muhafazakâr bir söylemin nasıl inşa edildiği, bu inşada dönemin tarihsel ve ideolojik bağlamı ile siyasi iktidarın politikalarının ilişkisi araştırılarak ortaya çıkartılacaktır.

Bu bağlamda ilk açıklanması gereken kavram “söylem”dir. Fairclough’a göre söylem düzeni, dil içerisinde bir uygulamalar ağıdır. Söylem düzeninin unsurları sadece, isimler ve cümleler gibi şeyler değil, söylemler, türler ve stillerdir. Bu unsurlar dil ile tanımlanan belirli olanakları seçip diğerlerini hariç tutmaktadır. Dolayısıyla, söylemin unsurları dilsel varyasyonun sosyal organizasyonu ve kontrolü olarak görülebilir; zira dil, toplumsal olarak yapılandırılmıştır (Fairclough, 2003: 24). Fairclough (2003: 124) söylemleri, ise maddi dünyanın süreçlerini, ilişkilerini ve yapılarını, düşüncelerini, zihinsel dünyasını, inançlarını ortaya çıkararak sosyal dünyayı temsil etmenin bir yolu olarak görmektedir. Söylem, hem toplumu yeniden üreterek ona katkıda bulunur hem de toplumun dönüşümüne katkı sağlamaktadır (Fairclough, 1992, 65). Foucault’ya göre ise söylem, arzu ve erkle ilişkili bir kavramdır. “Söylem arzuyu yalnızca ortaya koyan (veya gizleyen) şey değildir; aynı zamanda da arzunun nesnesi olan şeydir ve zira söylem yalnızca kavgaları veya baskı sistemlerini açıklayan şey değil, ama onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen erk” (Foucault, 1987: 24). Dolayısıyla söylem iktidarı iletir ve üretir; onu güçlendirir ama ayrıca onu ağır ağır yok eder ve onu açığa çıkarır, kırılgan hale getirir ve ona engel olmaya olanaklı kılar (Foucault, 1978:100-1 akt: Mills, 2003:128).

Bu bağlamdan yola çıkarak sosyal bilimlerde gerçekleştirilen çalışmalarda metinlerde söylemlerin ortaya çıkartılması, 1970’lerden itibaren söylem analizi yönteminin kullanılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Fairclough, söylem analizi yöntemini eleştirel ve eleştirel olmayan olarak ikiye ayırmıştır. Metinlerdeki güç/iktidar ilişkilerini göstermeyi amaçlayan söylem analizi şu sorulara yanıt aramaktadır: Metinler ideoloji tarafından nasıl biçimlendirilmektedir? Söylemin, toplumsal kimlik, inanç dizgeleri ve bilginin oluşumunda nasıl bir etkisi vardır? Eleştirel olmayan yaklaşım ise betimleyici ve açıklayıcı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım dilin veya iletişimin toplumdaki sosyo-kültürel hayattaki işlevleri üzerinde durmaktadır (akt: Taylan, 2011: 67). Dijk’a göre eleştirel söylem analizi, öncelikle konuşma ve metinlerde görülen, yeniden üretilen ve kalıcı hale gelen güç, egemenlik, eşitsizlik ilişkilerini

politik ve sosyal bağlamlarda incelemektedir. Bir grubun başka bir grup üzerinde tahakkümünü içeren güç kullanımı bir eylemsel bir durum olabileceği gibi zihinsel bir süreci de kapsayabilmektedir. Kişilerin özgürlüklerini kısıtlayan ve zihinlerini de etkileyen bu süreç temelde zorlama yöntemlerini içermekle birlikte (polis şiddeti, erkeğin tahakkümü) gerçeğin gizlenmesi, manipülasyon, ikna etme gibi zihinsel süreçleri de kapsayacak şekilde işleyebilmektedir. Böylece toplumsal ilişkiler ve toplumsal ilişkilerdeki düşünme, anlama, yorumlama süreçleri sosyal biliş aracılığıyla anlamlandırılabilir (Farr, Moscovici, 1984; Fiske, Taylor, 1991; Wyer. Srull, 1984 akt: Djik, 1993: 257). Bu bağlamda ideolojiler ise toplumun değerleri, inançları, tutumlarını yansıtan ve bunları ortaya çıkaran en temel sosyal bilişlerdir (Djik, 1993: 258). Aynı zamanda sosyal biliş güç ve söylem arasındaki ilişkiyi de ortaya çıkarmaya izin vermektedir. Egemenliğin toplumsal olarak yapılandırılması baskın gruplar tarafından sosyal biliş aracılığıyla üretilmektedir (Djik, 1993: 280). Eleştirel söylem analizi bu noktada devreye girerek bu zihinsel süreçlerin nasıl oluşturulduğunu açığa çıkarmaya çalışmaktadır (Djik, 1993: 254). Metinlerdeki güç ve iktidar ilişkilerini göstermeye çalışan eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılmaya çalışılarak şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Bilgiyi oluşturan şey nedir?
- Söylemler nasıl oluşmakta ve kurumları nasıl inşa etmektedir?
- İdeoloji sosyal hayatta nasıl işlemektedir?
- İnsanlar bir topluluk içerisinde nasıl güç elde etmekte ve bu gücü nasıl sürdürmektedir? (Wodak&Meyer, 2001: 12).

Djik'a göre söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde çok ciddi bir rol oynamaktadır. İdeolojiler de çoğunlukla egemenliğin geleneksel olarak, yani yöneten sınıf ya da çeşitli seçkin gruplar ya da örgütler tarafından meşrulaştırılması bakımından tanımlanmaktadır. İdeolojiler egemen grup üyelerinin pratikleridir (Djik, 2003: 48). Fairclough ve Wodak da ideolojiyi eleştirel söylem analizinde eşitsiz iktidar ilişkilerinin, egemenlik ilişkilerinin ve sömürünün üretildiği toplumu temsil ve inşa eden özgül yollar olarak tanımlamaktadır. İdeoloji, yalnızca sınıf ilişkilerini değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyete ve etnisiteye dayalı egemenlik ilişkilerini de kapsar ve bu yönüyle Marksist sınıf ilişkilerine dayalı ideoloji kavramsallaştırmasının ötesine geçer (Fairclough ve Wodak, 1997: 275 akt: Durna, Kubilay: 2010: 65). Fairclough'a göre ise insanlar tüm bu baskınlık ilişkileri tarafından karakterize edilen ve sınıflı toplumlarda ortaya çıkan ideolojileri aşma yeteneğine de sahiptir. Eleştirel odaklı söylem çözümlemesi, farkındalığı ve ideoloji eleştirisini sistemleştirir. Farkındalık ve eleştiriden güçlendirme ve değişimin olasılıkları doğmaktadır (Fairclough,

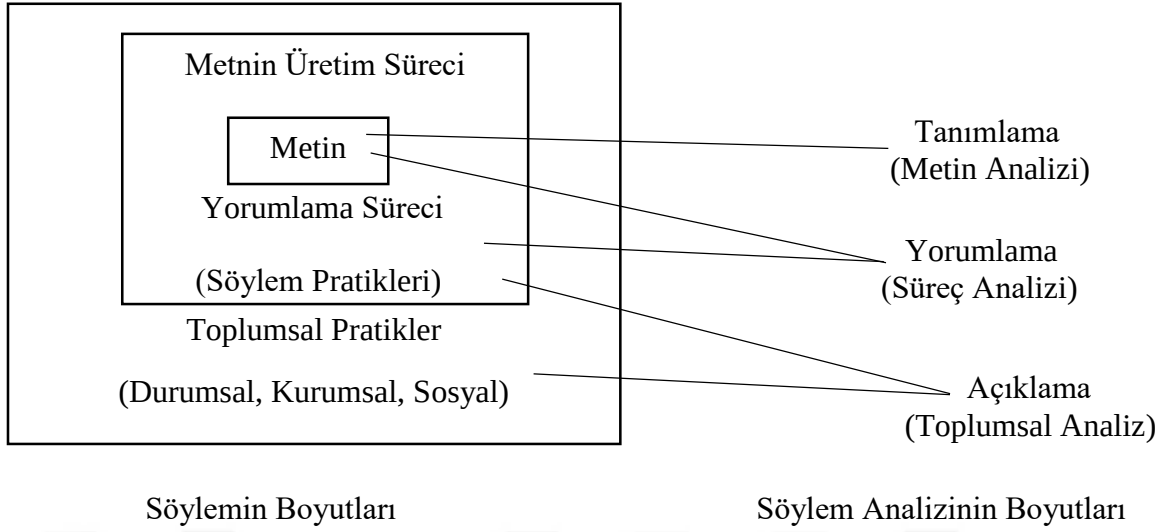
2003: 171). Fairclough ve Wodak eleştirel söylem analizinin ana ilkelerini şöyle tanımlamaktadır:

- Eleştirel söylem analizi toplumsal konuları ele almaktadır.
- Güç ilişkileri söylemseldir.
- Söylem toplum ve kültürü oluşturmaktadır.
- Söylem ideolojik olarak işlemektedir ve tarihseldir.
- Metin ve toplum arasındaki bağlantı oluşturulmuştur.
- Söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.
- Söylem toplumsal bir eylem biçimidir (Fairclough ve Wodak, 2001: 141).

Eleştirel söylem analizi, söylem ve diğer toplumsal pratiklerin öğeleri arasındaki diyalektik ilişkinin çözülmesidir. Fairclough'un yaklaşımında temel odaklanım, çağdaş toplumsal yaşamda yer alan radikal değişimler, söylemin değişim süreçlerinde nasıl tanımlandığı ve pratiklerin ağ yapısındaki göstergesel süreçler ile diğer toplumsal öğeler arasındaki ilişkilerdeki kaymalar üzerinedir. Fairclough'a göre toplumsal pratiklerde söylemin rolü olduğu gibi kabul edilmemeli, çözümleme yoluyla kurulmalıdır (Fairclough, 2003: 174). Söylemi toplumsal pratiğin bir formu olarak gören Fairclough'un yaklaşımında üç analiz yöntemi bulunmaktadır: metin, söylemsel pratikler ve toplumsal pratikler (Jorgensen, Philips, 2002: 81). Bu çözümleme sonucunda söylemsel pratiklerin ortaya çıkarılması, metnin bu bağlamda yorumlanması ve tüm bunlar ışığında toplumsal pratiklerin ortaya çıkarılması gerekmektedir. (Fairclough, 1996: 8) .

Metin düzeyindeki çözümleme esas itibarıyla dilsel boyutun çözülmesidir. Metinler insan davranışlarını, sosyal ilişkilerini ve maddi dünyalarını etkileyip biçimlendirebilmektedir. Böylece tematik yapıyı da ortaya çıkaran metin analizi, dil analizi biçimidir; analizde kelime ve semantik yapı, cümlelerin gramer yapısı, fonetik yapı, bağintı öğeleri incelenecektir (Fairclough, 1995: 57). Pek çok sosyal teori, toplumsal dünyanın biçimlendirilmesinde metnin öneminden bahsetmektedir (Fairclough, 2003:8). Fairclough sadece yazılı eserleri değil, televizyon programı, web sayfaları ve röportajları da bir metin olarak kabul etmektedir (Fairclough, 2003: 3).

Şekil 1. 1. Fairclough'un Söylem Analizi Yaklaşımı



Kaynak: Fairclough, 1995: 98

Fairclough'un yaklaşımında metinle ilgili şu sorulara yanıt verilebilir:

- Konular nasıl tanıtılmakta, geliştirilmekte ve kurulmaktadır?
- Metnin cümleleri arasında nasıl bir işlevsel ilişki var?
- Metinde hangi tip gramer yapıları kullanılmıştır?
- Metinde pasif hükümler ve adlaştırma var mıdır?
- Metnin tematik yapısı nedir? Hangi varsayımlar önemsenmektedir?
- Metinde hangi kip yapıları kullanılmaktadır?
- Metin yeni sözcükler içermekte midir? Eğer öyleyse bunun teorik, kültürel ve ideolojik bir önemi var mıdır?
- Metin tekrarlamalar içermekte midir? (Fairclough, 1996: 234).

Fairclough'un yaklaşımında metinler ve toplumsal pratik arasındaki ilişki, söylemsel pratikler aracılığıyla oluşturulmaktadır (Jorgensen, Philips, 2002: 70). Söylemsel pratiklerde hem metnin nasıl üretildiği hem de metnin, metni okuyan-izleyen tarafından nasıl alımlandığı ve yorumlandığının açığa çıkartılmaktadır (Jorgensen, Philips: 2002: 69) Söylem pratiklerinin incelemesinde şu sorulara yanıtlar verilebilmektedir:

- Metin nasıl üretilmiş, dağıtılmış ve tüketilmiş? Söylem geleneksel bir söylem türü müdür yoksa tümüyle yenilikçi midir?
- Metin bireysel olarak mı yoksa kolektif olarak üretilmiştir? Metnin ne tür söylemsel olmayan bir etkisi vardır?
- Temsil edilen söylem açık bir şekilde görülebilmekte midir? Temsil söylemde nasıl somutlaşmaktadır? Söylemler açık bir şekilde midir

yoksa manipülatif midir? Söylemler tartışma yaratmakta mıdır?
(Fairclough, 1996: 232-234).

Fairclough, toplumsal pratikler kısmında ise söylemlerin ideolojik ve kültürel yapıyla bağlantısını ortaya çıkarmada Althusser ve Gramsci'nin çalışmalarını kullanmaktadır (Jorgensen, Philips, 2002: 75). Toplumsal pratiğin çözümlenmesi durumu için kullanılan hegemonya kavramı Gramsci tarafından ortaya atılmıştır. Gramsci'ye göre egemen sınıflar halkı, sadece baskı ve zor kullanarak değil, rızalarını alarak, moral –entelektüel hâkimiyeti kurarak da yönetmektedir. Bu hâkimiyet egemen sınıfların bir hegemonya tesisidir. Böylece sürekli inşa halinde ve karşı hegemonik güçlerle mücadele halinde olan hegemonya söylemsel değişimi ortaya koyması bakımından çok önemlidir. Toplumsal pratiğin çözümlenmesi, söylemin üretildiği iktidar ilişkileri içinde, yani söylemin sürekli olarak yeniden üretildiği ve yapılandırıldığı alanda gerçekleşmektedir (Durna, Kubilay, 2010: 72). Toplumsal pratik çözümlemesinde şu sorulara yanıt aranmaktadır:

-Egemen yapının ürettiği bilgi sistemi ve inançlar nelerdir?

-Söylemsel yapılar toplumsal ilişki ve yapıları nasıl etkilemektedir?

Bu yapıları yeniden üretmekte ve dönüştürmekte nasıl bir katkı sunmaktadır? (Fairclough, 1996: 237-238):

Bu çalışmada da kullanılacak olan Fairclough'un eleştirel söylem analizi yaklaşımı, şu şekilde çalışmaya uyarlanacaktır: Öncelikle seçilen filmlerde diyaloglar ve biçimsel yapı metin olarak kabul edilecektir. Filmin tematik yapısı ve diyalogların gramatik yapıları açığa çıkartılacaktır. İkinci aşama olan söylemsel pratikler aşamasında, metnin nasıl üretildiği, alımlandığı (gazeteler, bloglar, sözlük vs. bakılarak) ve dağıtıldığı açığa çıkartılacaktır. Toplumsal pratikler aşamasında ise, filmlerde kullanılan söylem üzerinden filmlerin taşıdığı ideoloji tartışılacaktır. Çünkü her filmin taşıdığı bir ya da birden fazla ideoloji vardır. Filmlerin içerisinde yer alan bu ideolojilerin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu noktada egemen gücün hegemonik söylemi oluşturmada filmleri bir araç olarak görüp-görmediği de saptanabilecektir.

Önem

Film çalışmalarında sinema ve politika ilişkisi pek çok açılarından incelenmiştir. Özellikle Michael Ryan ve Douglas Kellner'in yazdığı *Politik Kamera* (2016) Hollywood filmlerindeki muhafazakâr söylemin açığa çıkartılması bakımından önemli bir eserdir. Türk film çalışmalarında ise muhafazakârlık, korku sineması ve Milli-İslamcı sinema bağlamlarında incelenmiştir. Selin Çelik, “*Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası*” adlı yüksek lisans tezinde (2017) Türk korku sinemasındaki ‘muhafazakâr öğeleri’ inceleyerek açığa

çıkartmıştır. Fuat İnci, “*Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*” adlı yüksek lisans çalışmasında (1996) Milli Sinema ile Türk sinemasının ilişkisini ortaya koymuştur. Elif Daşçı, “*İslami ideolojilerin Türk sineması üzerindeki etkileri: 1970'ler ve 1990'lar arasındaki popüler milli sinema örnekleri üzerine bir çalışma*” adlı yüksek lisans çalışmasında (1998) İslami yaşam projesinin 1970'lerde başlayan Milli Sinema ile arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmıştır. İbrahim Yenen, “*Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği: Milli Sinema Akımı*” adlı makalesinde (2012) milli sinemayı dönemlere ayırarak incelemiştir. Çağrı İnceoğlu, “*Bir Dağ Masalında Muhafazakâr Modernleşme*” adlı makale çalışmasında (2010) *Bir Dağ Masalı* (1947) adlı filmdeki muhafazakâr modernleşme temsilini ortaya koymuştur. Atilla Güney, “*Yeni Muhafazakârlık ve 1990'ların Türk Sineması*” (2012) adlı çalışmasında Yeni Türk Sinemasında ‘milliyetçilik ve dini’ ideolojinin temsilini çalışmıştır. Kadir Has Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı’nda (2011) ise Seray Genç, Zeynep Tül Akbal ve Yusuf Güven, Türk sinemasındaki “muhafazakârlık-iktidar” ilişkilerine değinerek muhafazakârlık temsilleri ile ilgili bildiri sunmuşlardır.

Bu tez çalışması kapsamında Türk Sinemasının, tarihsel bağlam çerçevesinde ideolojik açıdan analizi yapılarak muhafazakâr sinemanın belirgin özellikleri ortaya çıkarılacaktır. Bu analiz sonucunda ise tekil filmler aracılığıyla iktidar ile kültürel temsiller arasındaki ilişkiyi yordamaya yarayacak kapsamlı bir veri elde edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MUHAFAZAKÂRLIK: TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL KÖKENİ

1.1. Muhafazakârlığın Tarihsel Süreci

On altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa’da oluşum aşamasında olan üç düşünce geleneği Çaha’nın vurguladığı gibi muhafazakârlık, liberalizm ve sosyalizmdir. Bu düşünce geleneklerinin değişik yorumlarının siyaset sahnesine etkili bir biçimde çıkışı ise, ancak yirminci yüzyılda gerçekleşir. Fakat yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde dünya çapında reel sosyalizm zayıflamış, muhafazakâr ve liberal gelenek ise ekonomiden siyasete kadar geniş bir alanda etkisini artırmıştır (Çaha, 2004: 16). Günümüzde siyasal düzlemde etkili bir düşünce akımı olan muhafazakârlık politik, kültürel, teolojik, sosyolojik anlamlarda çok farklı anlamlara tekabül eden bir yapıya sahiptir: “a) Politik-kültürel açıdan: reaksiyonerlik, tutuculuk, gericilik, cemaatçilik, doğuculuk; b) teolojik açıdan: dindarlık, öte-dünyacılık, İslâmcılık, mürtecilik; c) sosyolojik açıdan: geleneksellik/geleneksel toplum, tarihsel durağanlık, azgelişmişlik, kırsallık, gemeinschaft” (Mollaer, 2011: 59).

Latince kökenli “conserve” kelimesinden türemiş olan muhafazakârlık; koruma, muhafaza etme, sahip çıkma anlamlarına (Barış, 2014: 238) gelir. Huntington, muhafazakârlığı “*Siyasi Bir İdeoloji Olarak Muhafazakârlık*” makalesinde üç teori ekseninde açıklar. Bu teoriler arasındaki aristokrat teoriye göre muhafazakârlık, Fransız Devrimi, liberalizm ve burjuvazinin yükselişine karşı bir tepki olarak doğmuştur. Liberalizm burjuva ideolojisi, sosyalizm ve marksizm proletarya ideolojisi, muhafazakârlık ise aristokrasinin ideolojisidir. Böylece muhafazakârlık feodalizm, statü, toprak çıkarları, ortaçağcılık ve soyluluğu savunurken; orta sınıf, emek, ticarileşme, sanayileşme, demokrasi, liberalizm ve bireyselliğe uzlaşmaz bir biçimde karşı çıkmaktadır. Muhafazakârlığın ikinci teorisi, özerk olduğuna yöneliktir; bu bağlamda muhafazakârlık herhangi bir grubun özel çıkarlarına dayanmaz; adalet, düzen, denge ve ılımlılık terimleriyle tanımlanır. Kirk’e göre irade ve zekâ ile tanımlanan muhafazakârlık, herhangi bir sınıfın çıkarlarına değil, bütün sınıfların çıkarlarına yöneliktir. Durumsal teoriye göre ise muhafazakârlık; kurulu sosyal düzeni ve kurumları haklılaştırmak için kullanılan düşünceler sistemidir. Dolayısıyla muhafazakârlık tamamen değişime karşı değildir; sadece toplumun temel değerleri ve kurumlarını koruyabilmek için ikincil derecedeki kurumlarda değişikliğe gidilebilecektir (Huntington, 1957: 454-455).

Muhafazakâr düşünce akımı, bir tutum, bir düşünce, bir politika veya bir ideoloji olarak farklı şekillerde analiz edilmiştir. Bu kavramdan neyin anlaşılması gerektiğine dair ortak bir tavır ise alınamamıştır (Beneton: 2016: 7). Dolayısıyla “muhafazakârlığın zaman ve mekândan bağımsız bir tutum mu, yoksa tarihsel-ideolojik bir bağlam mı olduğu” tartışılmaktadır. Fırat Mollaer’e göre muhafazakârlığa bir tutum olarak yaklaşmak doğru değildir. Zira eğer muhafazakârlığa bir tutum olarak yaklaşılsa, kökenleri “Platon’un toplumsal değişimi donduran felsefi sisteminde, Aristoteles’in aşırılıktan nefret eden ölçülülüğe önem veren ahlak felsefesinde, Çiçero’nun tarihe ve geleneğe vurgu yapışında” bulunabilecektir. Muhafazakârlığa bu şekilde yaklaşmak, bizi insanlık tarihinin başlangıcına kadar götürebilecektir ki bu durum, modern dönemde ortaya çıkan muhafazakârlığın anlaşılmasında engel oluşturmaktadır. Aynı zamanda muhafazakârlık herhangi bir ideolojinin ortodoks, klasik ve tutucu eğilimlerini ayırt etmek için kullanılamaz; zira muhafazakârlık kendine özgü bir ideolojik söyleme sahiptir. Bu bağlamda muhafazakârlık bütün ideolojilerin içinde barındırılan bir tutuculuk olarak da düşünülemez (Mollaer, 2016: 37-38). Muhafazakâr ideolojinin barındırdığı nitelikler de çeşitli biçimlerde tartışma konusu olmuştur. “Örneğin, muhafazakârların taraftar oldukları şeyden çok, muhalif oldukları şeye ilişkin daha net bir anlayışa sahip oldukları sıklıkla dile getirilir. Bu anlamda muhafazakârlık, basitçe değişime karşı direnmeyi, en azından şüpheyi salık veren olumsuz bir felsefe olarak resmedilir.” (Heywood, 2013: 85). “Fakat muhafazakârlık salt bir status quo⁶ savunusu değildir; zira öyle olsaydı bir ideoloji değil, bir tutum olarak tanımlanabilirdi. Birçok insan ve grup, değişime karşı direnme anlamında muhafazakâr olarak nitelendirilebilir ama bu durum, onları siyasi anlamda muhafazakâr yapmaz” (Heywood, 2013: 85). Örneğin, devletleştirilmiş ekonominin ortadan kaldırılmasına muhalefet eden SSCB taraftarları, refah devletini ya da ulusal sanayileri savunan sosyalistler de siyasî ilkeleri açısından kesinlikle değil ama eylemleri açısından muhafazakâr olarak sınıflandırılabilirler” (Heywood, 2013: 85). Huntington da muhafazakârlığın belli başlı kurumların statükocu biçimde savunulması amaçladığı düşüncesine karşı çıkmaktadır (Huntington, 1957: 454 akt: Birler, 2012: 283). Muhafazakârlık “bunun yerine siyasi gelişmeler ve reform talepleri yüzünden kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalan değerlerin ve kurumların korunması endişesiyle hareket etmektedir” (Birler, 2012: 283).

⁶ “Latince bir kelime olan statüko (status quo); yeni bir durum ile karşılaşıldığında hiçbir şey yapmama eğilimi anlamına gelmektedir (Samuelson & Zeckhauser, 1988: 8). Türk Dil Kurumu statükoyu en yalın anlamı ile “sürer durum” olarak açıklamıştır (TDK, 2014).

Muhafazakârlık, asıl olarak modern Batı tarihinin ürünü olan çatışmaların içinde ortaya çıkmış ve günümüze dek ulaşan bu tarihsellik içinde şekillenmiş modern bir siyasal ideolojidir (Duman, 2017: 16). Beneton'a göre bir siyasal ideoloji olan muhafazakârlık, modern zamanlarda doğan; fakat ona karşı ortaya çıkan entelektüel ve siyasal bir harekettir. Muhafazakâr doktrin Avrupa uluslarının geleneksel siyasal ve toplumsal düzenini savunmak için oluşmuştur; temelde anti-modern'dir. Bu nedenledir ki saf muhafazakârlık bir gelenekçilik'tir (Beneton, 2016: 10-11). Çetin'e göre modern değişim yeni bir siyasal düzen önerirken, bu değişimin önündeki engellerin kaldırılması gerektiğini savunur; zira bu değişim sonucunda yeni bir bilim anlayışı, yeni bir iktisadi düşünce ve yeni bir ahlak yapısı oluşturulmalıdır. Dolayısıyla modernleşme, muhafazakârlığın doğal bir süreç içerisinde gerçekleşmesine inandığı değişimi, doğal olmayan ve bir sürece ve yönetime indirger. Kendiliğinden olmayacak bu sürece devleti, ideolojiyi ve zamanı katalizör ve itici bir güç olarak devreye sokan modernleşme, tarihe ve Tanrısal akla müdahale etmektedir. Muhafazakârlar açısından ise bu değişimler mutlaka toplumsal bir konsensüs içerisinde olmalıdır; dolayısıyla modernleşme sonucundaki değişim, mutlaka zorbalığı getirmektedir ⁷ (Çetin, 2004: 101).

Muhafazakâr doktrin, Beneton'un dile getirdiği gibi Burke ve takipçilerine göre de Fransız Devrimi'ne tepkiden doğmuştur ve karşı devrimcidir. Muhafazakârlar devrimin uygulamalarını mahkûm ederken devrimin ortaya attığı ilkeleri de reddetmişlerdir. Muhafazakârlara göre bu ilkeler toplumsal ve ahlaki insan doğasına aykırıdır. Bu bağlamda “muhafazakârlık, Aydınlanmaya, İnsan Haklarına daha genel olarak modern siyaset projesine⁸ karşı bir düşünce akımıdır” (Beneton, 2016: 11). Duman, muhafazakâr düşünürlerin karşı çıktığı şeylerin en başında ilk olarak “Aydınlanma düşüncesinin Descartes'tan mülhem iyimser insan doğası anlayışı üzerine inşa edilmiş olan ‘rasyonel otonom özne’ anlayışı” olduğunu ifade eder. (Duman, 2017: 139). İkinci olarak ise muhafazakârlar bu karşı çıkışla ilgili olarak kusurlu/eksik insan doğası anlayışını savunurlar. “Özünde iç içe geçmiş olan bu iki kabul, muhafazakâr düşüncenin toplumsal ve siyasal alana dair temel argümanlarının felsefi kökenlerini oluşturmaktadır” (Duman, 2017: 139).

⁷“Locke ve Hobbes tarafından ortaya atılan modern siyasi proje “rasyonalizm (siyasal ve toplumsal düzen insanı aklının ürünü olmalıdır), eşitlikçi bireycilik (toplumu, bireyden ve onun eşit haklarından yola çıkarak düşünmek gerekir) ve faydacılık (siyasal ve toplumsal düzeni fikirler üzerine değil, bütün insanların paylaştığı duygunun üzerine, kendi özçikarı üzerine oturtmak gerekir.)” ilkelerine dayanmaktadır (Beneton, 2016: 12).

Burke'un toplumsal sistem alanında ortaya attığı düşüncelerinin temelinde Aydınlanma rasyonalizminin karşıtlığı perspektifi yer almaktadır. Buna göre, mevcut toplumsallıktan soyutlanmış doğal bir insan ve toplum sözleşmesi gibi rasyonalist kurgular aracılığıyla toplumsal bir çözümleme yapmak hatalı olacaktır. Zira, Hobbes, Spinoza ve Rousseau gibi düşünürlerin aksine Burke, insanın doğal bir toplumsallığa sahip olduğunu (toplumsal hayvan) düşünmektedir (Goodrich, 2001: 12 akt. Duman, 2017: 691). Rossiter (1982: 50: akt. Özipek 2000: 25-26) de “muhafazakârlığın ilk olarak bütün bir sistemi, saf akıl kullanarak yıkmak ve yeniden kurmak isteyenlere karşı savaşmak için ortaya çıktığını” iddia etmiştir. Burke, aydınlanmanın “hayatı kendi zihnindekine uygun tarzda biçimlendirme anlayışıyla” akla kritik bir rol yüklenmesinden ciddi bir rahatsızlık duymaktadır (Niemeyer, 1995: 46 akt. Özipek, 2000: 14). Sınırlarını yitirmiş bir akıl, sosyal ve siyasal açıdan yıkıcı sonuçlar oluşturabilecektir (Duman, 2017: 689-690).

Edmund Burke'un ifade ettiği gibi, akıllı olan bireysel insan değil, bir tür olarak insandır; dolayısıyla tür olarak insanlığın ürettiği normlar ve kurumlar, bu doğaları gereği bireysel kavrayışın ötesine geçen bir yapıya ve işleyişe sahiptir. Tam da bu nedenle etkili bir ceza hukuku, otoritenin saygınlığı, güçlü bir yönetim, dinin gerekliliği vb. gibi hususlar muhafazakârlarca desteklenmektedir. Yine tam bu nedenle ‘özgürlük’, ‘eşitlik’, ‘sosyal adalet’, ‘insan hakları’, ‘ulusal egemenlik’, ‘doğa durumu’, ‘doğal insan’ vb. gibi ilkeler ve kavramlar muhafazakârlarca içeriği net olmayan soyutlamalar olarak görülmüş ve taşıdıkları potansiyel tehlikelerin altı çizilmiştir (Duman, 2017: 143).

Aslında bakıldığında “muhafazakâr, akla değil, geleneğe karşı olan akla karşıdır” (Hayek, 1982: 63-64 akt. Öztürk, Mollaer, 2006: 52). Burke ve muhafazakârlar açısından gelenek her daim başvurulması gereken önemli bir kaynaktır. Böylece rasyonalist Aydınlanmacıların akıldışı gördükleri bütün geleneksel unsurlar, aslında ortak bir akılsallığın ürünüdür. “Kendisini zaman içinde oluşmuş önyargılarda, alışkanlıklarda, geleneklerde bulmaktadır” (Nisbet, 1997: 113 akt. Duman, 2017: 693). Çoğu zaman akla ters düşen bu kurallar ve davranışların sosyal düzenin devam etmesi konusunda da ciddi bir tesiri vardır. (Duman, 2017: 693). Zira Çetin'in işaret ettiği gibi (2004: 93) muhafazakârlar açısından sosyal düzenin istikrarı çok önemlidir. İstikrar, bir siyasal sistemde her şeyin sabit kalması, değişmemesi anlamına gelmemektedir. “Muhafazakâr istikrar, temel siyasal değerler, kültür ve siyasetin temel kurumsal veya anayasal yapısı gibi siyasal sistemin temelinde yatan ana unsurlarda (sistemin ruhunda) sürekliliği ve değişmezliği ifade eder” (Çetin, 2004: 93). Sosyo-ekonomik ortam sürekli değişim halinde olduğundan, doğal olarak bu değişimin politikalara da yansımaları kaçınılmazdır. Fakat muhafazakârlığa göre önemli olan bu değişimlerden kendini koruyarak istikrarlı şekilde çıkmaktır. “Bir siyasal sistem, istikrarlı olabilmek için siyasete

katılan kişileri, liderleri ve politikaları düzenli (barışçı) biçimde değiştirecek istikrarlı ve toplumsal rızaya dayalı yollar bulmak, toplumsal değişim dinamiklerini bu değişime uyumlu ve barışçı yollarla kanalizetmek zorundadır” (Çetin, 2004: 94). Bu anlamıyla muhafazakâr değişime göre din, kültür, gelenek gibi toplumsal değişim öğeleri ideoloji, devrim, devlet, lider gibi siyasal değişim öğelerine göre öncelikli ve yararlıdır. Büyük değişim ve devrimler ancak kaos, şiddet ve krizler doğurmaktadır. Bu durumda da toplum ve devleti bir arada tutan düzen bozulmaktadır. Muhafazakâr değişim, toplumsal değişim sürecinin reddettiği kültürel değerler ile toplumsal/siyasal meşruiyetin mutlak bir gereklilik olduğunu ortaya koymakta ve tarihsel sürekliliğin önemini vurgulamaktadır (Çetin, 2004: 100).

Değişim, ancak tarihten gelen sürekliliği devam ettiriyorsa muhafazakârlar için herhangi bir sorun teşkil etmez. Sosyal düzenin sürekliliği de bu bağlamda önemlidir. Söz konusu bu “düzen”, -bir kulüp, toplum, sınıf, topluluk, kilise veya millet olabilir- muhafazakârlar tarafından savunulmaktadır (Scruton, 1980: 21). Sonuç olarak muhafazakârlık, Bora’nın ifade ettiği gibi “modernleşme süreci karşısında, bu sürecin çözdüğü, siyasal, toplumsal ve kültürel yapılara, belki daha doğrusu o yapılara yüklenen anlam ve değerlerin sürekliliği adına gösterilen tepkiye” dayanır. Bu tepki yeni olana karşı mutlak bir tepki değildir. “Muhafazakârlık, ‘eski’ (kadim ve ezeli) ve yerleşik olanın, geleneksel ve kutsalın sürekliliğini modern koşullarda sağlamaya çalışmanın iradesine ve yeteneğine sahiptir” (Bora, 2015: 54). Birler’e göre muhafazakârlıkta önemli olan toplumun kendiliğinden gelişimidir. Muhafazakârlığın daima toplumsal düzen ve istikrarı sağlamak için geleneksel kurumlara ve sosyal yapının organik bütünlüğüne verdiği önem, onu pragmatik bir siyaset izlemeye de yöneltmiştir. Günümüzde ortaya çıkışından farklı uygulamalar ve değişen temalarla karşımıza çıkan muhafazakâr düşünce, her ne kadar kendi temelleriyle çelişir gözüксе de muhafazakâr ideoloji, esasını oluşturan aydınlanma eleştirisi ve akılcılık karşıtı duruşundan bir şey kaybetmemiştir. Bu bağlamda muhafazakârlığın savunduğu değerler değişmese de bugün olduğu gibi gelecekte de farklı ideolojilere eklenilebilecektir (Birler, 2012: 296). Toplumu değiştirmekten çok anlamaya çalışan ve toplumsal düzeni onun araçlarıyla birlikte her daim korumaya çalışan bir yaklaşımı olan muhafazakârlık, her dönemde eşitlikçi ideolojilere karşı da eşitsizliği savunmuştur (Mollaer: 2016: 234). Muhafazakârlığın ana hattını ise din, gelenek ve tecrübe gibi bilgi kaynaklarını yadsıyarak toplumu rasyonel olarak planlamaya çalışan ideolojilere (özellikle eşitlikçi bir ideoloji olan sosyalizme) karşı çıkış oluşturmaktadır (Vural, 2017: 179).

1.2. Muhafazakârlığın Değerleri

Geleneğe ve onun getirdiği değerlere sahip çıkan muhafazakârlığın savunduğu değerler şu şekildedir: “Ortodoks ve geleneksel dinsel değerlere olan inanç, insanın mükemmelliğine olan güvensizlik, milliyetçi ve vatansever bir ruh, kişinin haklarından önce görevlerinin olduğuna inanma, serbest piyasa ekonomisine güven, var olan kurumlarda tedricen değişiklik ve istikrarı koruma arzusudur” (Vural, 2017: 178). Nisbet ise “*Muhafazakârlık Düş ve Gerçek*” adlı kitabında muhafazakârlığın dogmalarını tarih ve gelenek, önyargı ve akıl, otorite ve iktidar, özgürlük ve eşitlik, mülkiyet, din ve ahlak olarak açıklamıştır (Nisbet, 2014).

Anthony Quinton’a göre muhafazakârlığın temel ilkeleri; organik toplum, rasyonel bilgiye kuşkuculuk⁹ ve gelenektir (akt. Mollaer, 2016: 221). Muhafazakârlığa baktığımızda en önemli vurgunun gelenek savunusu olduğunu görebiliriz. “Zira gelenek doğal ile var olan arasındaki örtüşmeye dikkat çekerek geleceğin aklına karşı geçmişin aklını yüceltmektedir.” (Öztürk, Mollaer, 2006: 51). Mevcut olan her şey zamanla oluştuğundan olumlu karşılanır. Bu durum “sadece geçmişe uzanıp onu unutulmaktan kurtarmaz; burada tüm geçmiş olanın buradalığı deneyim haline dönüşmektedir.” (Mannheim, 2002: 257). Böylece geçmiş, şimdiki zamanın içerisinde her daim varlığını korumaktadır.

Muhafazakâr tarih felsefesinde geçmişin önemi büyüktür. Zira “geçmişten bugüne nerede olduğumuzu bilmeden şu anda nerede olduğumuzu ve nereye gittiğimizi bilemeyiz.” (Nisbet, 2014: 79). Burke’un da geçmişin önemine dair Düşünceleri’nde yer alan meşhur cümlesi şöyledir: “İnsanlar asla atalarına bakmayan bir gelecek nesli arzu etmezler” (Burke, 2016: 80). Dolayısıyla muhafazakârlara göre meşruiyet halka değil, “herhangi bir neslin çok ötesine giden tarihe ve geleneklere” dayanır (Nisbet, 2014: 77). “Muhafazakârların bu öne çıkardığı gelenek ve buna bağlı olarak geçmişe duyulan nostalji bir tür siyasal ölü-sevicilik (*necrophilia*) olarak tanımlanır. Fakat bu geleneğe bağlılık; geçmişe nostaljik bir bakış ya da saatleri geriye alma şeklinde değil, geleceğe yön verme bağlamında anlaşılmalıdır” (Vural, 2017: 179). Vural’ın da dile getirdiği gibi muhafazakârlık her ne kadar geçmişi önemse de bu onun geleceğe yönelik hedefleri olmadığı anlamına gelmez. Sadece gelecek belirsizdir ve bu bağlamda korku uyandırmaktadır (2017: 179). Scruton’a göre geleneğin gücü iki açıdan ele alınabilir. Birincisi gelenek tarihten süzülüp geçmiş olarak mantıklıdır; böylece geçmiş

⁹ Mollaer, modernlikte, akla yönelik olarak iki akımın (rasyonalist-emprisit) ön plana çıktığını belirtir. Rasyonalist olan paradigma, tarihsel kopuşu ve kurucu akli savunur, tümdengelimcidir. Empirist paradigma ise soyut ilkelere ziyade sınanabilir gerçeklerden hareket eder; deneycidir. Muhafazakârlar aklın empirist paradigmanın öngördüğü şekilde kullanılmasından yanadır (Mollaer, 2011: 65).

şimdinin amacıdır. İkincisi toplumun düzenlenmesinde gelenek dikkate alınır. Bu durum insanın iletişime geçtiği her kurumda –sosyal yaşam, din, aile, eğitim vb.-ortaya çıkmaktadır (1980: 40). Geleneğe olan bu vurgu önyargıyla da bağlantılıdır. “Burke, ön yargılara bağlı olarak gelişen geleneksel ahlaki değerlere önem verilmesi gerektiğini savunmuştur. Herhangi bir akılcı tarafı olmasa bile geleneksel yargılar toplumun işleyişinde soyutlanmış evrensel kanunlardan çok daha işlevseldir” (Birler, 2012: 289). Zira “önyargının akıldan önce gelen bilgeliği vardır. İnsanoğlu gelişme ve ilerleme için pür mantıktan olduğu kadar hislerden, duygulardan ve uzun tecrübeden gelen değişik bir muhakeme tarzından yararlanmaktadır” (Nisbet, 2014: 84). Michael Oakeshott da deneyimin sonucunda oluşan bilginin önemli olduğunu belirtmiştir. Oakeshott’a göre tarihin akılcılık projeleri Avrupa tarihini darmadağın etmiştir (akt. Nisbet, 2014: 88).

Muhafazakârlığa göre din, gelenek ve tecrübe mutlaka dikkate alınması gereken kavramlardır. Vural’ın vurguladığı gibi bunları dikkate almadan sırf akıl yürütmeyle toplumun değiştirilmesi asla kabul edilmeyecek bir durumdur. Ahlak ve din ise her daim savunulması gereken yapılar olarak muhafazakârlığın önemli değerleridir. (2017: 179). Muhafazakârların hepsi açısından istisnasız kabul edilen en önemli yapı ise dindir. Muhafazakârlar dini, devletin ve toplumun çok önemli bir yapı taşı olarak görmüşlerdir (Nisbet, 2014: 130). Muhafazakârların dine önem vermelerinin en önemli nedeni dinden ayrıldıklarında insanların denge kaybına uğrayacaklarına olan inanışlarıdır (Nisbet, 2014: 135). Burke da dinin sivil toplumun ve iyi-güzel olan her şeyin temeli olduğunu iddia eder. Burke ayrıca insan zihninin biriktirdiklerinin, çağlar boyunca kabuklaşmış bir batıl inanç olmadığını da belirtmiştir. Üstelik dinin, devletin özgür yurttaşlar üzerinde bir baskı yaratarak hayranlık uyandırması gerektiğini de ileri sürmüştür (Burke, 2016: 133-136).

Önyargının kendisinin de akıldan önce gelen bir bilgeliği olduğunu düşünen muhafazakârlar “insanlığın ilerlemesinde sadece mantığın değil, duygu ve tecrübelerin de etkili olduğunu” savunur (Nisbet, 2014: 90). “İnsandaki doğal duygular, tutkular ya da içgüdüler ahlâkî prensiplerin temellendirilmesinde akıldan daha sağlam ve güvenilirdir. Çünkü bunlar aklın kararsızlığını ve değişkenliğini paylaşmazlar” (Duman, 2009: 20).

Geleneğin tek bir akılı varsa, bu akıl eşitsizlik ise, toplum bilinçli bir şekilde eşitsizliği onanmış demektir. Oysa toplumun özgür iradesini sorunsuzca açığa çıkaran tam demokratik bir mekânizma tarihin hiçbir döneminde üzerinde tartışma bırakmayacak bir kesinlikle uygulanmamıştır. Geleneğin kuşatıcılığının temel sosyolojik veri olduğu modern öncesi çağlarda özgür iradenin kendini sorunsuzca dışa vurması oldukça güçtür. Ancak güçlü olanların özgür olduğu bir

bağlamda, toplumun sürekli iradesi diye ortaya konan bilinç, ihtimal ki sadece iktidarın aklıdır. Muhafazakâr akıl, iktidarın aklını toplumun akli diye tanıtır; bu tanıtmayı toplumun aklının tek akıl olduğu noktasında ayrıca pekiştirir. İlgili pekiştirme kendi yetkinliğine toplumun akli diye etiketlenen iktidarın aklından uzaklaşılmasını yeren bir karşı eylem felsefesi ile ulaşır (Öztürk, Mollaer, 2006: 67).

Muhafazakârlar insanların tahakküm altında tutulmaları için ise “insan eğilimlerinin sık sık engellenmesi, iradelerinin kontrol altına alınması ve hırslarının hüküm altına alınması” gerektiğini iddia etmektedir. (Nisbet, 2014: 90-91). Böylece insanlar kontrol altına alındıkça iktidara ve otoriteye boyun eğeceklerdir. Güçlü bir otoriteye sahip olmayan toplumlar Çaha’nın dile getirdiği gibi düzeni devam ettirmek konusunda ciddi problemlerle karşı karşıya kalacaklardır. Otorite toplumu kumanda eden tepe nokta ile toplum arasında bir ahenk oluşturur (Çaha, 2001:109; akt: Vural, 2017: 75). Bu ahengi sağlayan otorite devlettir ve devletin otoritesine mutlaka saygı gösterilmelidir. Muhafazakârlıkta özgürlüğün sınırları da bu otorite kavramıyla çizilir. Dolayısıyla muhafazakârların özgürlük anlayışı liberal ve sol çevrelerden farklıdır. “Muhafazakârlar, evlilik dışı yaşam, eşcinsellik, cinsiyet değiştirme hakkı, uyuşturucunun serbest bırakılması ve ötenazi gibi taleplere sıcak bakmazlar... Özgürlük de tarihî tecrübeden, dinden ve gelenekten kopuk bir biçimde algılanmaması gereken somut bir değeri ifade etmektedir” (Yılmaz, 2004: 147). Bu bağlamda düşünüldüğünde muhafazakârların feminist harekete karşı olması şaşırtıcı değildir. Kadına anne, eş, kız çocuğu rolünde değer verilmeli, saygı duyulmalıdır (Nisbet, 2014: 108). Kadının bu roller haricinde bağımsız bir kimlik kazanması gelenekten bir kopuş olarak görülür.

Russell Kirk’in de belirttiği gibi muhafazakârlıkta özgürlük ancak mülkiyet açısından önemlidir. Kirk, mülkü bireysel mülkiyetten ayırdığınızda özgürlüğün ortadan kalkacağını iddia eder (akt: Nisbet, 2014: 128).¹⁰ Zira “muhafazakârlara göre toplumun temeli mülkiyet ve otoritedir. Devlet düzenin korunması, süreklilik kazanması mülkiyet ve otorite ile mümkündür.” (Vural, 2017: 45) Muhafazakârlar mülkiyeti “insan ihtiyacının cansız bir hizmetçisi olarak görmek ve insanın doğa üzerindeki üstünlüğünün koşulu” olarak değerlendirmektedir (Nisbet, 2014: 115-116). Bu bağlamda “muhafazakârların aileye saygısı, aile ile mülkiyet arasındaki tarihi yakınlıkta yatar. Herhangi bir aile için çocuklarının ve diğer üyelerinin mümkün olduğu kadar çıkarlarını araştırmak genelde kuraldır (Nisbet, 2014: 111).

¹⁰ Hiç şüphe yok ki muhafazakâr düşünce başından itibaren mülkiyet sahibi üst sınıfların siyasi çıkarlarını temsil etmiştir (Birler, 2012: 291).

Kirk'e göre muhafazakârlar tüm toplumsal meselelerde ahlâkın da önemine inanır. Ahlâki bir düzen toplumda doğru ile yanlışın ayırt edildiği, sağduyu, adalet ve şerefe dair kanaatlerin toplumu yönlendirdiği bir ortamda gerçekleşecektir. İnsanların mevcut ahlâk kurallarına uymadığı ve sadece kendi hazlarına yönelik tatmine dönük yaşayan toplumlar siyasal sistemleri ne olursa olsun –liberal ya da demokrat- yozlaşmış bir toplum olacaktır (Kirk, 1993). Bu bağlamda muhafazakâr ahlâk, Çetin'in ifade ettiği gibi inancı ve onun kaynağı olan Tanrı'yı merkeze koyarken; modern ahlâk maddeyi ve onun kaynağı olan doğayı/aklı merkeze koyar.¹¹ Böylece muhafazakârlıkta din, kültür ve gelenekle beslenen erdem, dürüstlük, saygı, paylaşım belirleyicidir. Muhafazakâr ahlâk; sezgi, vicdan, hak ve adalet gibi konuları ön planda tutarken; modern ahlâk akıl, deney, gerçek ve çıkarı ön planda tutmaktadır (Çetin, 2004: 109). Sonuç olarak muhafazakârlık; kurucu akıl ve ideolojilere karşıt olarak insanın akıl, bilgi ve birikim bakımından sınırlılığın inanmakta ve toplumun temel yapı taşları olarak aile, gelenek, din gibi kurumları görmektedir. Radikal ve devrimci değişimlere karşı olan muhafazakârlık sağ ve sol siyasi projeleri reddederek ılımlı ve tedrici değişimleri savunmaktadır (https://www.muhamfazakar.com/blog/muhafazakarlik-nedir_ca44c5).

1.3. Siyasal Yapının İnşası Süreci: Yeni Muhafazakârlık

Vaisse, “yeni muhafazakâr” etiketinin ilk olarak 1970’lerde Amerikan liberalizminin giderek sola dönüşmesine tepki duyan New York entelektüelleri tarafından kullanıldığını belirtir. Bu entelektüellerin bu bağlamda karşı oldukları şey toplumda yükselişe geçen toplumsal muhalefet-öğrenci protestoları, karşı kültür, kara milliyetçilik karşıtı hareketler, radikal feminizm, çevrecilik- ve Lyndon Johnson’ın “Yoksulluk Savaşı” programına dayanan hükümet politikalarıdır. Yeni muhafazakâr programın öncüleri olan Nathan Glazer, Seymour Martin Lipset, James Q. Wilson ve Daniel Patric Moynihan gibi entelektüller Irving Kristol ve Daniel Bell’in 1965 yılında çıkartmış oldukları *The Public Interest* ve Norman Podhoretz’in editör olduğu *Commentary* adlı dergide bir araya gelir. Bu düşünürler, sosyal mühendisliğin ve eşitlikçi düşüncelerin karşısında yeni muhafazakârlığın değerlerini savunurlar (Vaisse, 2010: 1-2).

İnsel’in ifade ettiği gibi eklektik bir yapı olan yeni muhafazakârlık liberalizm ile geleneksel muhafazakârlığın birleşiminden oluşmuştur. Yeni muhafazakârlar liberallerin

¹¹Ahlâkın dinde ve inançta temellenen kökenlerini reddeden Aydınlanma düşünürleri, yeni dönemin seküler ahlâkını inşa etme gibi büyük ve meşakkatli bir görevle karşı karşıya kalmışlardır... Aydınlanma düşünürleri, gelenek ve dinde somutlaşan mit, önyargı ve hurafeye karşı, tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmiş bir kavram olmaktan çok bütün özneler için geçerli evrensel bir kategori olan aklın gücünü savunmuştur (Duman, 2009: 12).

toplumun atom parçaları halinde bireylerden oluştuğu ve bireylerin çıkarlarına yönelik verilen mücadelenin esas olduğu ilkesi ile muhafazakârlığın geçmişin kutsanması ve geleneğin mutlak otoritesi ilkelerini benimsemez. Liberalizmle örtüştüğü nokta bireyin yükselmesinin doğdukları toplumdaki ırk, din, toplumsal sınıf gibi belirlenimlere bağlı olmadığına olan inançlarıdır. Muhafazakârlıkla ise düzen, süreklilik, toplum-cemaat ve kültür konularına verdikleri önem doğrultusunda örtüşmektedir (İnsel, 2005: 12). Yeni muhafazakârlığın önemli düşünürlerinden Irving Kristol da yeni muhafazakârlığı çağdaş liberalizmin yarattığı hüsrânın neticesinde oluşmuş bir düşünce akımı olarak tanımlar. Burada özellikle vurgulanan Amerikan iktisadi liberalizmi değil, Avrupa’da sosyal demokrasiye yakın olan liberal düşüncedir (akt: İnsel, 2003: 11). Dolayısıyla Kristol’e göre yeni muhafazakârlık sosyalizme kesinlikle karşıyken liberalizme mesafelidir. Yeni muhafazakârlar için ekonomik büyüme toplumsal-politik istikrar için önemlidir. Dolayısıyla yeni muhafazakârlar ekonomiye ılımlı devlet müdahalesini savunur. Liberaller ile ayrıldıkları en önemli nokta ise terbiye ve ahlâk konusunda görüşleridir (akt: Giddens, 2017: 37-38). Daniel Bell de liberalizmin yaşamda, sanat ve edebiyatta getirdiği bireysel özgürlükler cinsellik ve ahlaki etkinlik alanına girdiğinde toplumsal dokuyu tahrip ettiğini ve dizginsiz bir bencillik yarattığını iddia eder. “Hiçbir şey yasak değildir” ve “her şeyin incelenmesi gerekir”. “Köklü bir ahlaki inanç sisteminin olmayışı toplumun kültürel çelişkisi, varlığına yöneltmiş en büyük tehdittir” (Bell, 480: akt: Giddens, 2017: 39). Brown, yeni muhafazakârlığın bir yandan batılı değerlerin ahlaki hale getirilmesini savunduğunu bir yandan da batıdaki ahlaki değerlerin yitirilişinin endişesini taşıdığını dile getirir. Bu bağlamda yeni muhafazakârlık, liberal demokratik devletin değerlerini ve sosyalizmin savunduğu eşitlikçi toplum idealini reddetmektedir. Bunları reddederken ahlâki ve dini otorite devlete atfedilmekte, böylece devletin gücü de onaylanmaktadır (Brown, 2006: 697).

Vaisse yeni-muhafazakârlığın ilkelerinin ise üstünlük, enternasyonallık, militarizm, demokrasi ve tek-tarafılık olduğunu iddia eder. Enternasyonallık, aslında ABD’nin dünya politikasında aktif bir rol oynaması üzerinedir. Bu bağlamda dış politika da çok önemli bir yer tutmakta, ABD’nin politik çıkarları açısından uygun görülen her türlü işgal eylemi meşru hale gelmektedir. Üstünlük ilkesine baktığımızda ABD’nin dünya halklarını demokratikleştirmek, özgürleştirmek ve kamusal haklar sunmak gibi misyonları vardır. ABD’nin güvenliğine bağlı olan küresel barış ise mümkün olduğunca korunmalıdır. Tek tarafılık ilkesine göre ABD, dünyaya barış ve güvenlik sunduğundan, uluslararası anlaşmalar ve kurumlarla sınırlandırılmaz. Militarizm ilkesi, askeri kaynakların siyasi iradenin her daim kullanabilmesi için hazır bulundurulması esasına dayanırken, demokrasi ilkesine göre ise dünyada demokratik

rejimlerin ABD'ye her zaman yakın olduğu ve ülkelerin demokratikleşmesi için her daim ABD'nin mücadele edeceği vurgusu esastır (Vaisse, 2010: 5-8).

Belsey'e göre iyi bir toplum için neo-muhafazakârların reçetesi güçlü hükümet, sosyal otoritizm, hiyerarşi ve itaattir. Neo-liberallerin aksine neo-muhafazakârların refah devletine itirazları daha çok cinsiyet rolleri, otorite ve ahlakın tahrip edilişinden olmaktadır. Aynı zamanda neo-muhafazakârlara göre refah devleti sosyal düzeni bozucudur. Hizmetlerin sunumu için devlete olan aşırı güven otorite-itaat kurumları olan aile, kilise, okul vb. kurumların geleneksel rolünü baltalamaktadır. Devletin rolü geleneksel düzenin sürdürülmesinde çok önemlidir (akt: Loxley, Thomas, 2001: 294). Anne Norton'a göre de neo-muhafazakârları birleştiren şey güçlü bir devlete arzu duymaları ve bu devleti güçlendirecek şirketlerle iş birliğine girmeleridir. Her zaman dini merkeze koymasalar da dini ve din adına yapılan savaşları önemserler. Aile değerlerini desteklerler; kadınların çocuklarla ilgilendiğı, yemek yaptığı ve kiliseye gittikleri, erkeklerin de erkekliğin gerektirdiğı işleri yaptıkları aile hayatının devamını savunurlar. Savaşı kamuya yararlı ve erdemli bir iş olarak görürler. Irving Kristol yeni muhafazakârlığın önemli ilkelerinin vatanseverliğin¹² yeniden canlanması, güçlü bir ordu ve yayılmacı bir dış politika olduğunu söylemektedir (akt: Brown, 2006: 697). Fukuyama ise “yeni-muhafazakârlığın güç ve ahlak arasında bir bağlantı kurarak, Amerikan gücünün ahlâki amaçlar için kullanıldığının ve de kullanılabileceğinin inancıyla şekillendiğini söylemektedir” (Fukuyama 63-48 akt: Brown, 2006: 697).

Neoliberal ekonomi politikalarıyla birlikte işleyen bir yapı olan yeni muhafazakâr düzen kapitalist bir düzenin savunusunu içermektedir. Zira İnsel'in de ifade ettiğı gibi yeni muhafazakârlara göre “aile, aracı kurumların önemi, kamu düzeni, liyakat, sorumluluk ve yurttaşlık erdemi” ancak kapitalist düzen içerisinde varlığını sürdürebilir. Kapitalizm maddi refah üreten ve insanın doğal niteliklerine en yakın olan toplumsal düzeni temsil eden bir yapıdır (İnsel, 2005: 12). Yeni muhafazakârların hedefleri kapitalizmin temel ilkelerinin korunması, toplumsal bir düzene olan ihtiyaç, özgürlük ve dindir.

Kapitalizm, her yurttaşın maddi yaşam koşullarında iyileşme sağlayıp bireysel özgürlükleri o güne kadar bilinmedik şekilde genişletir. Refah ve özgürlüğün bileşimi, bireylerin mükemmeliyet içgüdülerini canlandırır. Bu içgüdü yeni muhafazakâr düşünce göre adil bir topluma

¹² Giddens'a göre yeni muhafazakâr sadece vatansever olamaz aynı zamanda milliyetçidir zira vatanseverlik bir ülkenin geçmişine bağlılığı esas alırken; milliyetçilik vatanın geleceğı için umuttan doğmaktadır. Yine yeni-muhafazakârlıkta aile ve din düzgün bir toplumun önemli dayanaklarıdır. (Giddens, 2017: 37-38).

ulaşmanın en önemli aracıdır... Nisbet'e göre muhafazakâr bir parti iki zor görevi yerine getirmek zorundadır. Birincisi üniter her yerde hazır ve nazır, merkeziyetçi bir devletin gerilemesi için durmak bilmeden çalışmaktır. İkinci görev ise, toplumsal düzenin üzerinde yükseldiğı gerçek yapıyı oluşturan kurumların güçlendirilmesidir. Bu kurumlar aile, din ve şirkettir. (İnsel, 2005: 13-14).

Kapitalist sistem günümüzde neoliberal devlet politikalarıyla sürdürölür. Neoliberal devlet ise güçlü bireysel özel mülkiyet haklarından, hukukun üstünlüğünden, özgürce işleyen piyasa ve serbest ticaret kurumlarından yanadır (Harvey, 2015: 72). Hayatın her alanının ekonomikleştirildiğı neoliberal düzende Brown'un işaret ettiğı gibi yurttaş-özne de siyasi varlık olmaktan çıkarak ekonomik bir varlığa dönüşmüş; devlet hukuki egemenliğe dayanan bir devlet olmaktan çıkarak şirket modeline uygun bir devlet haline gelmiştir. Özneler toplumsal, politik, müşterek ve kolektif olandan uzaklaştırılmış; bağılı oldukları firma, sanayi, ulus ve ulus-sonrası kümenin amaçlarıyla bütünleşmiştir (Brown, 2017: 126-7). Harvey'in tanımlamasıyla tutarsız ve istikrarsız bir yapı olan neoliberalizm bu istikrarsızlık kaosunu yeni muhafazakâr ittifakla aşmaya çalışır. Yeni muhafazakârlar bir yandan neoliberalizmin taşıdığı iktidara meşruiyet kazandırır bir yandan da "tutarlı bir ahlaki değerler kümesi" oluşturarak toplumsal denetimi sağlarlar. Yeni muhafazakârlara göre liberal insan hakları mutlaka savunulması gereken bir değerdir; zira amacı Mary Kaldor'un ifadesiyle, "sadece insan haklarını korumayı değil, aynı zamanda ahlaklı bir topluluk yaratmayı da amaçlayan bir müdahaledir" (Kaldor, 1999: 130 akt: Harvey, 2015: 92).

Yeni muhafazakârların oluşturduğu ahlaki değerler, kapitalist sınıfın kendi iktidarlarını yeniden kurmak amacıyla seçkinler sınıfı, iş dünyası ve beyaz işçi sınıfı arasında bir ittifak oluşturmaının çabaları sonucunda oluşur. Bu bağlamda üretilen ahlaki değerler, feminizm, eşcinsel hakları, pozitif ayrımcılık ve çevrecilik gibi yeni toplumsal hareketlere karşıtlık ve kültürel milliyetçilik, ahlaki doğruluk, Hristiyanlık (evanjelizm), aile değerleri ve yaşam hakkı meseleleridir (Harvey, 2015: 92).

Muhafazakâr olan neoliberal bireyler; bireyi, heteroseksüel çekirdek aileyi ve cinsiyet farkını ontolojikleştirmeye meyillidir. Üçünün de köklerini iktidarda değil doğada bulmaya çalışır, bireylerin toplumsal cinsiyetlendirilmesi veya toplumsal eşitsizliklerin doğmasından aileyi sorumlu tutmak istemezler. Özgür birey gibi aileyi de doğallaştırıp, bunun hangi mantıkla mümkün olup olmadığını dert etmeksizin ikisini birleştirmeye ve uzlaştırmaya çalışırlar (Brown, 2017: 117).

Aile kavramına verilen önem piyasanın ihtiyaçları açısından önemlidir ve bu bağlamda desteklenir. Margaret Thatcher 1980'lerde Britanya'yı neoliberalletirme kampanyasında

“toplum diye bir şey yoktur. Sadece tek tek erkek ve kadınlar... ve bunların aileleri vardır” demiştir (Brown, 2017: 117). Bu yaklaşımı destekleyecek nitelikte yine Milton Friedman “Liberaller olarak biz,” der *Kapitalizm ve Özgürlük*’te “toplumsal düzenlemeler hakkında hüküm verirken, nihai hedefimizi bireyin ya da belki de ailenin özgürlüğü olarak görüyoruz” (Friedman, 1962: 12 akt: Brown, 2017, 117). Freidman şöyle devam eder: “Toplumumuzda nihai işlem birimi ailedir; birey değil” (Freidman, 1962: 12 akt: Brown, 2017: 117). Sonuç olarak diyebiliriz ki ailenin ve bireyin neoliberal akla teslim olduğu bu neoliberal düzen kendisini yeni-muhafazakâr ideolojiyle eklemlendirerek devamlılığını sağlamaktadır. Kapitalist sistemin yeni formu olan neoliberal düzen tüm hayatı ve öznelere dönüştürmüş yeni bir biçime sokmuştur. Bu biçimlendirme otorite, ahlak, cinsiyet rolleri gibi yeni muhafazakâr öğeleri de barındırarak gerçekleşmektedir.

1.4. Türkiye’de Muhafazakârlık Tartışmaları: Modernleşme Karşıtlığı

Bir tavır, duyuş, düşünüş, ideoloji gibi çeşitli şekillerde tanımlanan ve tartışılan muhafazakârlık kavramını Türkiye bağlamında ele aldığımızda durum daha karmaşık bir hal alır. Duman’a (2017: 800) göre her türlü siyasal veya kültürel ideolojiye rahatlıkla eklemlenebilen muhafazakârlık Türk modernleşme sürecini de etkilemiştir. Genel kanıya göre muhafazakârlık Türk modernleşme sürecinde gerçekleştirilen bütün dönüşüm-değişimlere; batılılaşma girişimlerine ve laikleşme sürecine karşı bir yapı olarak ele alınır. Fakat Türk muhafazakârlığını sırf bu karşıtlıklarla açıklayabilmek mümkün değildir. Dolayısıyla Türk modernleşmesinin de içinde muhafazakâr bir damar taşıdığı iddia edilebilir. Kemalizm her ne kadar bir modernleşme projesi olsa da “milliyetçi kalkınmacılık” anlayışıyla asla gelenekle hesaplaşma yolu tutmamıştır. Hatta milliyetçi kalkınmacılık “Türk milletine özgü benzersiz niteliklerin korunması”nı savunan bir anlayıştır. Bu bağlamda cumhuriyet muhafazakârlığı kültürel bir dile sahip, Kemalizmle uzlaşan bir muhafazakârlık türüdür. Yahya Kemal, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar bu dönemin önemli isimleri olmuştur (Mollaer, 2016: 232).

Tanıl Bora (2015: 53-72), da Türk inkılabını “muhafazakâr modernleşme” olarak tanımlar. Bora’ya göre bir programdan ziyade bir “düşünme tarzı” bir “duruş” olan muhafazakârlık ile modernlik arasında eşgüdümlü bir ilişki vardır (akt: Gökmen, 2013: 133). Demirel, muhafazakâr modernleşmecilerin Türk inkılabına duydukları sempatinin altında yatan nedeni hanedan ve ümmet bağlarının ortadan kalkarak, milli devletin oluşturulması ve Türk milliyetçiliğinin de buna istinaden belirginleşmesi olarak görür (Demirel, 2007: 227). Bu bağlamda Tek Parti’de en önemli unsur “milli birlik zihniyeti”dir. Recep Peker, Tek Parti

zihniyetinin “siyasete karşı kuşkuculuğunu” ve “organizmacı toplum anlayışını” şu şekilde dile getirir:

Biz, her ferdi cemiyet ruhumun sevgi, saygı ve itaat maddelerinden yoğrulmuş imtizaç malzemesi ile devlete ve birbirine eklenip bağlanan bir millet, (...) nizamlı, emniyetli bir devletin vatandaşlara hürriyetin usaresini tattırırken serseri dağınıklığın, milliyetsiz boşluğun ve en kuvvetli cemiyetleri dağıtıp parçalayan serkeşlik ve itaatsizliğin yıkıp öldürücü tesirinden anlayan, bundan kaçan yepyeni bir millet olarak yetişmek istiyoruz (Recep, 1933: 180 akt: Gökmen, 2013: 135).

Dolayısıyla erken Cumhuriyet Dönemi muhafazakâr aydınları kemalizmle¹³ tam olarak uyuşmasalar da topyekûn bir anti-kemalist olmamış, Cumhuriyet’i benimsemiş ve kabullenmişlerdir (Bora, 2017: 346). Bu bağlamda muhafazakâr entelijansiyanın Cumhuriyet’in kuruluşuna destek vermesi ve Cumhuriyetle hesaplaşma içine girmemesi (Cumhuriyetle hesaplaşmayla girişilmesinin hareketin meşruiyetini baştan kaybedeceği düşüncesinin etkisiyle) bu durumu kanıtlamaktadır (Çiğdem, 2016: 62). Mollaer’e (2017: 103) göre de erken dönem muhafazakârları Cumhuriyet’i hem onaylamışlar hem de ona eklemişlerdi. Onlar “Kemalizm’in; liberalizme, sosyalizme, pozitivizme, aydınlanmaya kapalı bir yorumunu yapmışlar; gözlerini Batı’da alternatif bir düşünce hareketi olarak gelişen ve ilerlemeci ideolojinin uğradığı kan kaybıyla güç kazanmış ruhçu-romantik felsefelere çevirmişlerdir” (İrem, 2004: 9 akt: Mollaer, 2017: 103). Muhafazakârlar akıllı, akla dayalı, modernist batıcı anlayışı tam olarak reddetmeden sorgulayan sezgici, ruhçu ve evrenselciliğe karşı tekilciliği öne çıkaran akımları alternatif Batı ve Batılılaşma anlayışlarını savunmuştur (Demirel, 2007: 221).

Her ne kadar Kemalizmle ile muhafazakâr modernleşmecilerin etkileşimleri olsa da Demirel’in işaret ettiği gibi hümanist-evrenselci ve laik nitelikteki Tek Parti dönemi ile ayrıştıkları yönler de mevcuttur. Küçükömer’e göre yeterli derecede üretim güçleri yaratamayan batıcı-laik kesim, batılılaşma yoluyla devleti kurtarmak isterken, halkın değerleriyle ters düşmektedir. Laik batıcılar ile dindar doğucular arasındaki çatışma sonucunda

¹³ Toplumun organik bütünlüğüne olan ilgisi, devrime karşı olması fakat değişimin kaçınılmaz olduğunu kabul etmesi, toplumu bir düzen içinde tutma çabası, toplumsal hiyerarşileri toplumsal istikrar için gerekli görmesi, eşitsizlikçi toplum yapısının kabulü, kapitalizmin solidarist bir biçimi varsaymasıyla pozitivizm; liberalizmle muhafazakârlığın düşünsel bir birleşme noktasıdır (Köker, 1992: 91 akt: Mollaer, 2017: 81). Dolayısıyla “muhafazakâr yorumcular, Kemalizmle kültür politikaları minvalinde bazı konularda ayrılımlarına rağmen, rejime özünü veren anti-sosyalist, solidarist-korporatist ideolojik tutum konusunda farklı düşünmemektedir” (Parla, 1995: 41-44 akt: Mollaer, 2017: 89).

bürokrat (sivil subay) laik güya ilerici, emperyalizm kısıkcı içinde içine kapanan İslamcı doğcu kamp ise gerici olarak adlandırılacaktı! (Küçükömer, 2007: 45).

Bu anlamda gericiliğe referans olarak gösterilen gelenek ve geleneğe rengini veren dine yaklaşım bu ayrışmada önemli olmuştur. Muhafazakârlar Batılılaşmacı kanadın dinin, örf ve âdet ve geleneklerin toplumsal hayatta oynadığı rolü yeterince değerlendiremediklerini düşünmektedir. Bu bağlamda gelenek düşmanlığı, laikliğin bir din gibi algılanıp dinsizlik propagandası haline getirilmesi, muhafazakârlar tarafından eleştiriye uğramıştır (Demirel, 2007: 234). Gelenekle kurulan bu ilişki özellikle kültür alanında belirginleşir. Zira modernite toptan reddedilebilecek bir olgu değildir. Kültürel gelişmelerde tarihsel süreklilik dikkate alınarak bu değişim ve dönüşümler gerçekleştirilmelidir. Gökmen, Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars ayırımının bu bağlamda önemli olduğunu belirtir. Zira Gökalp'e göre "batıdan alınacak teknoloji ve üretim yöntemleriyle gelişme hızlandırılabilir. Ancak bize özgü olan hars değişmeden muhafaza edilmelidir. Tarihsel sürekliliği sağlayacak hars ve benimsenecek Batı medeniyeti sayesinde, gelişmeye ve millî kimliği muhafaza etmeye yönelik ikili hedef bir arada gerçekleşecektir" (akt: Gökmen, 2013: 137-138). Çağdaş medeniyet teknik anlamda başarılı olmuştur. Fakat insanın bu başarının yanında manevi doygunluğa ihtiyacı vardır. Bu manevi doygunluğa erişim, bilim ve maneviyatı uzlaştırarak dengeli olmasını sağlamakla mümkündür (Demirel, 2007: 234).

Muhafazakârlığın ilk döneminde Cumhuriyet'in değerleriyle uzlaşmacı ve daha kültürel bir dile sahip olan muhafazakârlık, ikinci döneminde ise ölçülü ve temkinli dilini kaybeden vahşi, saldırgan anti-komünist bir dile sahip olmuştur (Mollaer, 2016: 232). Bu dilin yaygınlaşması Mert'in de ifade ettiği gibi Türkiye'de sağ siyasetlerin tarih sahnesine çıkışıyla gerçekleşir. İlk olarak DP iktidarı ve ardından gelen merkez sağ iktidarlar; ekonomik liberalizm, dini hassasiyetler, milliyetçilikle oluşan bir yapı meydana getirirler. Ekonomik kalkınmanın yanında "milli-manevi değerleri" topluma dayatan bu sağ siyasal söylemin düşünsel arka planı muhafazakârlıktır (Mert, 2003: 314). Bu dönemde sosyalist fikirlerin toplumda karşılık bulması muhafazakârlar açısından belirleyicidir. Muhafazakârlar dinsel-kültürel nedenler öne sürerek komünizm karşıtlığını toplumda yaygınlaştırmaya çalışır. Aksakal'a göre de "1945'ten sonra hızla yükselen Osmanlı merakı, anti-komünizm, şehirleşme, Amerikancılık ve Demokrat Parti hareketi ortak bir aura yaratmıştır" (Aksakal, 2017: 168). Böylece Demokrat Parti, muhafazakâr kalkınmanın yöntemlerini, "milliyetçi, cumhuriyetçi, serbestici, özel mülkiyetçi ve komünizm karşıtı" minvalde uygular (İrem, 17 akt: Mollaer, 2017: 104).

Komünizm karşıtlığı ve muhafazakârlığın milliyetçilikle de eklendiği süreçte ise Batıcılık toptan reddedilir. Muhafazakârlara göre, Batılı kültür toplumda milli/öz değerleri yok ederek ciddi bir tahribat meydana getirmekte ve kendi değerlerini topluma enjekte ederek maneviyatı ayaklar altına almaktadır (Bora, 2007: 255). Batıcılığı reddeden ve bu topluma özgü kültürel değerlerin korunması gerektiğini düşünen Kısakürek “Türk toplumunun Batılılaşma sürecinde kendi ‘geçmiş’iyle, dinî, ahlakî ve tarihî değerleriyle arasındaki ilişkiyi yitirdiğini düşünür. Ona göre, hal, mâzi ve istikbal arasındaki ‘muvasala’ kaybolmuştur. Bu muvasalayı kaybeden milletlerin ölmesi kaçınılmazdır” (Güzel, 2003: 335). Milliyetçi ve muhafazakâr kesimin önemli bir ismi olan Cemil Meriç yine aynı şekilde bu topraklara ait olan ahlâki, kültürel, dini değerleri yine Batılılaşma karşıtlığı üzerinden savunur. Meriç’e göre “Türkiye’nin modernleşme serencamı fezahat, inkisar, ithtilaç gibi yozlaşma terimleriyle” açıklanır. “Medeniyet ise kaypak, karanlık... müphem ve mazisiz bir kelimedir” (Bora, 2017: 394). Muhafazakârlar açısından Batılılaşmanın reddi özellikle anti-komünist tutumda belirginleşir. Bu bağlamda Türkolog İbrahim Kafesoğlu’nun “*Milliyetçilik Nedir*” makalesi oldukça açıklayıcıdır. Kafesoğlu makalede muhafazakârlığın eşitlikçi ideolojilere karşı nasıl bir tutum takındığını şöyle aktarır: “İnsanın doğuştan beraber getirdiği ve herkeste farklı vasıflarda behren akıl, zekâ, çalışkanlık, maharet melekelerini dış müdahalelerle bütün insanlarda eşit kılma teşebbüsleri elbette hiçbir netice vermeyecektir” (Taşkın; 2003: 389).

Türk sağının egemen ideolojisi olan milliyetçi muhafazakârlığa İslamcılığın da eklenmesi ise Türk-İslam sentezinin sonucunda gerçekleşir. Zira Bora’ya göre “Türk milliyetçiliğinin olduğu gibi milliyetçi muhafazakâr düşüncenin de bütün çeşitleri bir Türk-İslam sentezi içerirler” (Bora, 2017: 403). “Otoriter devletçiliği ve dini milli kimliği” harcı yapan bu oluşum 1960’lar ve 70’lerde düşüncelerini Aydınlar Ocağı, Milli Türk Talebe Birliği gibi örgütlerle yaygınlaştırmıştır. Son dönem iktidar partilerinin de şekillendiği anti-komünist olan bu kurumların en belirgin özelliği milli-manevi değerlerin örgütlendiği milliyetçi-muhafazakârlığın ve İslamcılığın harmanlandığı yapılar olmasıdır.

Türk muhafazakârlığı 1945 sonrasındaki Necip Fazılla birlikte muhafazakâr şuurun bulanıklaştığı, komplo teorileri ve kırık bir İslamcılığın anti-Kemalizmle bütünleşmesi neticesinde Türk tipi bir melez muhafazakârlığın ortaya çıktığı aşikâr. Anti-komünist, çoğunlukla anti-semitist, kimi bağlamlarda az miktarda da olsa İslamcı enteryasyonalist, fakat daha çok nasyonalist, kimi zaman nasyonel sosyalist, kimi zaman liberal, neo-liberal bir gönüme kavuşan değişken bir muhafazakârlık anlayışı bu. Merkezinde çoğunlukla Necip Fazıl’ın bulunduğu onun farklı hata birbirine zıt sağ siyasal liderlerle (Celal Bayar, Adnan Menderes, Süleyman Demirel, Alpaslan Türkeş) kurduğu

geçici iş birliklerinin sonraki nesillere kötü bir miras olarak bıraktığı bukalemunvari değişkenlik sağın farklı yüzlerini başkalaşımlarıyla beraber okumamızı gerektirmekte. Türk muhafazakârlığının kurucu figürlerinden her sonraki nesilde muhafazakârlığın biraz daha İslamcı bir tona kaydığını görecektir (Aksakal, 2017: 21).

Türkiye’deki muhafazakârların “Marx ve Engels’in terimleriyle söylersek katı olan her şeyi buharlaştıran, kutsal olan ne varsa lanetleyen kapitalizmle” sorunları hiçbir zaman olmamıştır (Mollaer, 2011: 61). Mollaer; kapitalizmle değil asıl olarak komünizmle her daim sorunu bulunan muhafazakârlığın 1980’li yıllarla birlikte aldığı görünümün Türkiye’de de yeni muhafazakârlık olduğunu belirtir. Nitekim bu dönemdeki hükümetler siyasal olarak muhafazakâr; ekonomik açıdan ise liberal politikalar uyguladılar. Bu hükümetler doğayı ve toplumu ekonomik çıkarları açısından değerlendirmekte ve düzenlemektedir. Yeni muhafazakârlar, bu bağlamda doğaya da “ne Tanrı vergisi ne de etik değerler açısından” bakar. “Doğayı geri dönülemez biçimde yok eden HES’ler, nükleer santraller, yeni yapım otoyollar, sahillerin metalaştırılması, doğanın özelleştirilmiş madenciliğin insafına bırakılması” yaklaşımları muhafazakârlığın doğaya tamamen araçsal olarak yaklaştığının kanıtıdır (Mollaer, 2011: 70-71).

Uluslararası ekonomi ile bütünleşme amacına yönelik 24 Ocak kararlarıyla birlikte neoliberal-kapitalist düzene tamamen entegre olan Türkiye’de bu düzenin devamlılığı muhafazakâr politikalarla sağlanabilmektedir. Milli-manevi değerlerin ve aile yapısının korunması, dinin, örf ve adetlerin toplumsal tutkal görevi görmesi muhafazakâr hükümetlerce desteklenir. Böylece eşitlikçi ideolojilere karşı olan muhafazakârlık neoliberal-kapitalist düzene isyan etmeyecek bir halkı yaratarak, bu düzeni meşrulaştırma görevi görmüştür. Günümüzün AKP iktidarı da bu bağlamda önemli bir yerde durmaktadır. AKP iktidarı¹⁴ düzeni meşrulaştırma işlemini apolitik ve özne olamayan bir halk aracılığıyla gerçekleştirmek istemektedir. Lider kültü etrafında oluşan sınıfsız kaynaşmış halk kitleleri yerli-milli söylemler etrafında şekillendirilmeye çalışılmaktadır.

İktidarın kullanmış olduğu yerli-milli söylemler gelenekselciliğin özgün bir formuyla yeniden üretilmesiyle belirginleşir. Mollaer’e göre “Türkiye’de gelenekselcilik, 1980’lerin politik atmosferinde gelişen, özgül bir üretim tarzı olarak kapitalizmi çözümlemeksizin

¹⁴Bora’nın ifade ettiği gibi AKP kendisini muhafazakâr demokrat olarak tanımlayan bir parti olsa da asıl olarak partiyi tanımlayan ideolojik kimlik neoliberal-muhafazakârlıktır. Liberal muhafazakâr görüş Türk merkez sağında yerleşik bir düşüncedir. AKP’ye neoliberal denmesinin nedeni çağının bir partisi olmasıdır. Piyasa ideolojisinin mutlaklaştırıldığı neoliberal düzende klasik liberalizmin özgürlük ahlakı tamamen araçsallaşır (Bora, 2016: 26).

mütemadiyen modernliği suçlayan anti-modernist İslamcı tipine dayanmaktadır” (Mollaer, 2016: 103). Kendi olmaktan çıkma endişesi kapitalizmin bu ülkeye özgü formu arayışıyla da birleşmektedir (Mollaer, 2016: 104). Böylece “bu ülke”ye özgü bir yerlilik, Batı’dan pozitif ilimleri aktararak kapitalizme uyum sağlayan bir yapı oluşturur. Batı’dan pozitif ilimler alınırken, kültürel hayatta geleneksel ve manevi değerler yeniden üretilir. Milli ve manevi değerleri koruma “tekno-muhafazakâr burjuvazinin şatafatlı hayatıyla yoksullar arasındaki çizginin kalınlaştığı toplumsal koşullarda” muhafazakârlar açısından önemlidir (Mollaer, 2016: 54). Zira muhafazakârlığın savunduğu düzen ve uyumun sağlanması ancak yoksullar ve burjuvazinin çelişkilerinin giderilmesi sayesinde oluşacaktır.

1.5. AKP ve Kültürel İktidar Mücadelesi

Türkiye’de muhafazakârlık bir ideoloji olarak modern ve Batılı değerlerin karşısı olarak yapılandırılmıştır. Tanzimattan¹⁵ başlayan modernleşme girişimleri, muhafazakâr cenahın karşısında mücadelesi edilmesi gereken bir toplumsal süreci ifade eder. Zira Batılı değerleri benimseyen ve modernleşen Türkiye, kökünü maziye dayamak isteyen muhafazakârlar açısından karşısında durulması gereken bir özden sapmayı belirtir. Bu bağlamda egemen bloğu oluşturan yapıların daha çok Batıcı-Kemalist olmasından kaynaklı olarak muhafazakârlar kendilerini “mağdur ve mazlum” olarak kodlamışlardır. Necip Fazıl’ın deyimiyle “öz yurdunda garip, öz vatanında parya” olan muhafazakârlar egemen blok tarafından dışlanmışlar ve Batılı değerlere karşı tehdit olarak görülmüşlerdir. Bir yandan İslamcı özneye zulüm ederek ona tehdit oluşturan, kökü dışarıda, yapay, gayri milli Kemalist Batılı özne varken diğer yanda her zaman naif ve içten olan, pasif İslamcı özne vardır. Yılmaz, bu durumun tarihsel bir rövanşa dönüştüğünü söyleyerek şöyle demektedir:

Söz konusu mağduriyet tahayyülü, kâh kendine dair mitik bir normalleştirmeyi imgelerle donatarak, kâh Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren zulme uğrayan “dindar Müslüman Türk” imgesi etrafında kurulmuş bir tarihsel anlatıyı devreye sokarak, kah İslam karşısı merkez ve iktidar hakkı gasp edilmiş çevre söylemini yeniden ve yeniden üreterek tarihsel bir rövanşa durmaksızın çağrı çıkarıyor (2018: 36).

Bu rövanş günümüze kadar süren bir tarihsel mücadeleyi kapsar. Fakat bu iktidar mücadelesinde muhafazakârlar; Tek Partili rejimin ortadan kaldırılmasıyla bir nevi güç kazanmıştır. Muhafazakârlar; Tek Partili rejimi baskıcı ve otoriter olarak tanımlayarak;

¹⁵ Necip Fazıl Kısakürek tarihsel çöküşün üç sebebi olarak Tanzimat, Anayasa ve Cumhuriyet’i görmektedir. Kısakürek’e göre Cumhuriyet elitlerinin modernite algısı ve Batı ilişkileri Türkiye’nin tarihini sekteye uğratmıştır (Tokdoğan, 2020: 59-60).

alternatif bir iktidar odağı oluşturur. Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara gelişi bu açıdan milattır. Mert'e göre "Yeter Söz Milletin" sloganıyla iktidara gelen Demokrat Parti, Cumhuriyet devrimlerine karşı oluşan muhafazakâr tepkinin bir tezahürüdür. Laikçi-otoriter iktidar ile halk/millet arasındaki gerilim bu slogan aracılığıyla ilk kez meşru siyasal düzlemde dile getirilir. DP'nin muhafazakâr politikaları ve popülist söylemleri iktidarını sürdürmesine olanak sağlayan en önemli araçlarıdır (Mert, 2013: 315; akt: Tokdoğan, 2020: 58). Tokdoğan ise *Yeni Osmanlıcılık* kitabında DP iktidarının seküler devlet yapısını doğrudan hedef almasa da kurumsal ve kültürel düzlemde İslami ve Osmanlı geleneklerini sürdürdüğünü ve millî kimliğin unsurlarını devreye soktuğunu iddia eder. Böylece DP dönemi ve sonrası Türkiye'de sağ ideolojilerin devlet nezdinde hegemonyasını sürdürdüğü bir süreç başlar. Demokrat Parti'nin ardından 1960-1980 arasında iktidarda olan sağ partiler ve ordu Osmanlı-İslam geçmişini sahiplenmişler; komünizmle mücadele yöntemi olarak bu tarihsel mirası referans almışlardır. Türk-İslam sentezinin olgunlaştığı bu dönemin ardından resmi bir ideoloji halini alması ise Özal'lı yıllar (Daha çok liberal politikalarla muhafazakârlığı harmanlama) ve Millî Görüş Hareketi ile birlikte gerçekleşir. Fakat Özal dönemi Cumhuriyet tarihinde özellikle Yeni Osmanlıcı anlatının meşru bir zeminde karşılık bulduğu bir dönemdir. Bu dönemde Cumhuriyet değerleriyle yüzleşilerek hesaplaşılmıştır. 1990'lı yıllardaki Refah Partisi dönemi ise Osmanlı ve Cumhuriyet'in kültürel değerleri arasındaki çatışmanın açıktan bir şekilde yürütüldüğü bir dönemi belirtir (Tokdoğan; 2020: 59-71).

Muhafazakâr bu partilerin ortak özellikleri Cumhuriyet'in, Kemalizm'in değerleriyle hesaplaşmaları, dolayısıyla modernleşme ve Batılılaşma karşıtı olmaları ve İslami söylemi kullanmalarındır. Çınar'a göre 2001 yılında kurulan AKP de kendi söylemini bu tarihsel referansa vurgu yaparak kurar. Demokrasiyi 200 yıl öncesine kadar gidebilen bir Batılılaşma parantezinin kapatılmasına indirgeyen AKP için millettten yetki almak, vesayetçi politikaların ortadan kaldırılmasının önemli bir aracıdır. Çeşitli siyasal/toplumsal sorunların çözümünde millet tarafından yetkilendirilmiş bir otoritenin devreye girmesi, bastırılmış, reddedilmiş, küçümsenmiş ve paryalaştırılmış bir kimliğin AKP ile yeniden inşa ve rehabilite edilmesi, demokrasi parantezinin önemli nüveleridir (Çınar, 2015: 166). Bu millî demokrasi ancak otantik medeniyet ve kültür paradigması içinden konuşulduğunda gerçekleşebilecektir. Dolayısıyla bu şartı sağlayan tek güç AKP olduğuna göre demokrat olmak AKP'den yana olmayı gerektirir. Çınar, bu durumu şöyle anlatır:

Örneğin dindar nesil politikasının liberal eleştirileri, kaçınılmaz olarak vesayetçi bakışla sonuçlanacağı iddia edilen ve Kemalist seçkinlerin kendi vesayetlerini haklılaştırmak için başvurduğu söylenen,

materyalist Batı paradigmasına yerleştirilir. Kemalist vesayetçiliğin liberal/demokratik eleştirilerinin de olabileceği reddedilir, AKP'ye göre yönelik liberal/demokratik eleştiriler tanımı itibariyle vesayetçi olarak reddedilirler ve vesayetçi statüko karşıtı demokratikleştirici duruş AKP'nin tekeli altına alınır. Böylece demokratlık anti-Kemalizme, anti-Kemalizm anti-Batıcılığa, anti-Batıcılık da AKP'li olmaya indirgenmiş olur (2015: 167).

AKP'nin kültürel popülizmi, sivil askeri bürokrasiye karşı cepheyi “hakkı yenmiş, sessiz muhafazakâr/Müslüman millet çoğunluğu” ile onun karşısında “aktif Batıcı azınlık” olarak konumlandırarak oluşturur (Taşkın, 2017: 122). Çınar'ın vurguladığı üzere AKP, böylece özüne yabancılaşmış, belleksiz, laik bir Kemalist özne yerine, ülkenin gerçek değerlerine sahip, Pan İslamist ve ardından İslami ulusalcı bir kimlik anlayışı önermektedir. Fakat AKP, bu anlayışı yavaş yavaş uygulamaya geçirmiştir. AKP'nin 2002-2006 yılları arasındaki ilk dönemi daha çok İslamcı anlayıştan uzak durduğu ve Kemalizm için bir tehdit oluşturmadığını kanıtlama dönemidir. Bu dönemde Rum, Ermeni azınlıklar ve Alevi Kürt kesimlerin toplumsal travmalarına eğilen AKP, Batılılaşma ve demokratikleşme adımlarını AB'ye uyum yasaları çerçevesinde gerçekleştirir. 2007-2010 yılları AKP'nin, yükselen iktidar gücüyle Kemalizm karşısında eşit ama hala öteki olmaya devam ettiği bir dönemi ifade eder. Bu dönemde AKP, Batı'nın ve Kemalist olmayan kesimlerin desteğini alarak Kemalist rejimin yapıları olan bürokratik askeri ve yargı yapısında değişimler meydana getirmeye çalışır fakat bu esnada e-muhtıra, kapatma davası gibi karşı ataklarla karşılaşan AKP, Kemalizmle bir güç mücadelesi içerisine girer. 2011 ve sonrası ise AKP'nin anti-batıcı, Yeni Osmanlıcı olarak kendisini kurma dönemi olur (Ünal, Çınar, 2020: 18-20).

“AKP için, yaşanmamış bir altın çağın idealizasyonu olarak Yeni Osmanlıcılık, Kemalist yönetim anlayışı yüzünden kaybedilen, AKP'nin iktidarıyla yeniden kavuşulan o kayıptır” (Ünal, Çınar, 2020: 99). AKP, Osmanlılık üzerinden medeniyetçi bir vurguyla milliyetçiliği ve ona İslamcılığı/dinselliği de eklemleyerek geleneksel, yerel ve otantik bir iktidar görüntüsü vermektedir (Taşkın, 2017: 128). Tüm bunlarla birlikte AKP hem kendi gücünü artırmak hem de iktidarının dayandığı rant ve zenginleşmenin üstünü örtebilmek için tarihsel bir misyon ve amaç bağlamında Osmanlıcılığı araçsallaştırmıştır (Ünal, Çınar, 2020: 234). Yeni Osmanlıcılık, “yeni bir milli tarih anlatısı ve milli kimlik kurgusunun” oluşturulma amacına da hizmet eder. İktidarın kullandığı “ecdat”, “fetih”, “medeniyet”, “yeniden diriliş” gibi söylemler bir yandan Osmanlı tarihselliğine vurgu yaparken bir yandan da Cumhuriyet değerlerinin eleştirisini içerir (Tokdoğan, 2020: 82).

AKP, “yeni bir tarih anlatısı ve milli kimlik kurgusu”nu toplumsal, kültürel yaşamda gerçekleştirdiği dönüşümlerle sağlar. Bu dönüşümün yollarından biri de eski Türkiye’nin değerleri yerine yeni bir toplumsal hafıza yaratmaktır. AKP iktidarı toplumsal hafızayı kendi ideolojisini barındıran “müzeler, yıldönümleri, tutanaklar, arşivler, bayramlar, anlaşımlar, anıtlar, kutsal yerler, mezarlıklar, koleksiyonlar” aracılığıyla oluşturmak istemektedir (Nora, 2006: 23 akt: Ünal, Çınar, 2020: 103-104). Yeni ulus öznesinin inşasını sağlamak amacıyla pek çok dönüşüm gerçekleştirir. İktidar, bu bağlamda, 19 Mayıs Atatürk’ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı yerine 29 Mayıs İstanbul’un Fethi’ni, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı yerine Birinci Dünya Savaşı’nda, 9 Nisan 1916 yılında Irak’ın Kut bölgesinde Osmanlı ordusunun İngilizleri yenerek kazandığı Kut’ül Amare zaferini, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı yerine, 15 Temmuz Milli Birlik ve Mücadele Günü’nü koymak ister (Ünal, Çınar, 2020: 219-225). Böylece iktidar yeni bir tarihsel anlatı inşa etmeyi amaçlar.

Yeni bir bellek yaratma girişimlerinden biri de Osmanlı’yı çağrıştıran önemli figürlerinin adlarının mekânlara verilmesidir. Üniversiteler, inşaat sektöründeki siteler, yol sokak köprü adlarının isimleri Osmanlı’yı çağrıştıracak biçimde oluşturulur (Ünal, Çınar, 2020: 137). AKP, pek çok mekânı da öze dönüş, güç, simgesel üstünlük, Yeni Osmanlıcığın ima ettiği yayılma, fetih arzularını açığa çıkartan yapılanmalar olarak inşa etmiştir. Ayasofya’nın ibadete açılması, Çamlıca Camii’nin inşası, AKM yerine Topçu Kışlası yapımı, Yeni Kapı Meydanı Fetih Şölenleri, Panorama 1453 Müzesi, simgesel üstünlük mekânları olarak köprü, havalimanı Marmaray gibi yapılar Yeni Osmanlıcılığın tezahürleridir (Tokdoğan, 2020: 270). Yeni Osmanlıcı bu kültürel anlayışın temelinde ise Çınar’ın vurguladığı gibi aslında sermaye lehine izlediği politikalara halk nezdinde toplumsal destek oluşturma çabası bulunur. Rant ve zenginleşme aracı olarak gördüğü mega projeler, kentsel dönüşümler, yeni mekânsal üretimler aynı zamanda bir milli kimlik inşa aracıdır. AKP’nin haksız rant aktarımı yaparak zenginleştirdiği sermaye kesimleri, sosyal yardım politikalarında da kullanılarak hayırseverler olarak gösterilmekte ve Yeni Osmanlıcı idealin kahramanları haline dönüşmektedir. AKP böylece kendi sosyal yardım politikalarına bağımlı kitle yaratmakta ve bireyi her türlü evrenselci dayanışma ve örgütlenme olanaklarından kopararak neoliberalizmin uygulayıcılığını yapmaktadır (Ünal, Çınar, 2020: 21-88). Ünal’a göre AKP’nin politikalarında kültürel alanı domine eden yapı aslında kültürel yapı değil, neoliberal kapitalizmdir. Bu anlamda iktidar kendi iktidarını sağlamlaştıracak yapıyı ikili biçimde, ekonomik ve ideolojik olarak kurmuştur. Camiinin altına inşa edilen AVM, muhafazakâr çarşı kültürünün yeniden üretimini sağlamaya yönelik değil, İslami burjuva sermaye birikiminin oluşturulmasına yöneliktir. Türgan gibi

İslami vakıfları, belediye kuruluşlarının dini söylem ve pratiklerini domine eden İslami kültür değil, neoliberal kapitalizmdir. Bütün, vakıf ve hayır kuruluşları, gazete, dergi, kitap gibi kültürel öğeler, asıl olarak maddi konumu korumaya yönelik olarak oluşturulur. Bu bağlamda Batı tekniği, teknolojisi, siyaseti ve bilimi, İslami kültürle harmanlanarak neoliberal kapitalist mantık içerisinde ve onu yeniden üretmeye yönelik olarak kullanılır (İnal, 2015: 46-47). Ayan (2019: 21) da AKP'nin iktidarı boyunca kültürel alanda yaptıklarının kaynağının din ve muhafazakârlık olmadığını; asıl kaynağın neoliberal kapitalizm içinde AKP'nin kültürü kendi ideolojik yörüngesinde oluşturması ve İslami burjuvazi yaratmada bir meta olarak kullanması olduğunu söyler. Kültür öncelikle tüm yönleriyle piyasaya yönelik meta üreten bir yapıdır. İslami otel, moda-giyim, mimari, medya her şeyden bağımsız salt ideolojik bir yapı değil; ekonomik temelleri bulunan oluşumlardır. Fakat ekonomik temelli dönüşüm kültürel dönüşüm projesiyle birlikte yürütülmektedir. Zira hükümetin ideolojik hegemonyasının sağlanması kitlelerin rıza göstermeleri açısından önemlidir.

AKP iktidarı döneminde kitlelerin rıza göstermeleri için kültürel alanda pek çok değişim/dönüşüm gerçekleştirilir. Toplumsal mühendislik çalışmalarının ürünü olarak başlatılan bu değişimler sanat, edebiyat, eğitim, kültür, medya alanında meydana gelmiş; bu alanlar muhafazakâr değer ve normları üretme aracı olarak kullanılmak istenmiştir. Sancar'ın ifade ettiği gibi bir yandan muhafazakâr sanat tartışmaları yaşanırken, diğer yandan sanatın özelleştirmesinin de önü açılmıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda başlayan özelleştirme süreciyle birlikte sanat ve sanatçı piyasaya açılırken ve sanatın metalaşma süreci de gerçekleşir. Devlet tiyatrolarında da getirilen performans kriterleri, esnek çalışma gibi uygulamalar neoliberal düzenin nüvelerini oluştururken, TÜSAK yasasıyla birlikte ise piyasaya uyumlu ve sanatsal üretimin kontrolünün siyasi iktidarın elinde olduğu bir sürece girilir. Bu durum aslında Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Bale ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın bir nevi hükümsüz bırakıldığı anlamına gelmektedir (Sancar, 2015: 317-318). Bu dönemde yine devlet tiyatrosunda gösterilen oyunlar belirlenirken en önemli kriter oyunların “yerli ve milli” nitelik taşımasıdır. Zira 2016 yılında Nejat Birecik'in yaptığı açıklama bu durumu yansıtır. Birecik, 2016 yılında sadece “yerli oyunlar sergileneceğini şu sözlerle ifade etmiştir: “Milli, manevi duyguları pekiştirmek için hümanist vatan milliyetçisi sanatçılar olarak vatan bütünlüğüne, birliğine katkıda bulunmak amacıyla sadece yerli oyunlarla sahnelerimizi açıyoruz” (Cumhuriyet, 2016).

AKP döneminde medyanın geçirdiği dönüşüm de “yerli ve milli” niteliklere uygun şekilde gerçekleştirilir. Özellikle televizyon dizilerinin içerikleri milli ve manevi değerleri öne

çıkartan Yeni Osmanlıcı anlatıya uygun şekilde oluşturulmuştur. Tarihi kişiliklerin ön plana çıkartıldığı *Filinta*, *Diriliş Ertuğrul*, *Payitaht Abdülhamid*, *Bir zamanlar Osmanlı* gibi diziler devlet televizyonu olan TRT aracılığıyla kitlelere sunulur. Sinanoğlu'na göre tarihi kişilerin ulusal kahramanlar olarak dizilerde sunulması aynı zamanda iktidarın ideolojisiyle de uyumlu bir biçimde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda TRT'deki Yeni Osmanlıcı diziler tarihi olaylardan esinlenmekle birlikte, dizilerin günümüz siyasetiyle harmanlayarak sunulması milliyetçi-muhafazakâr-otoriter siyasete rıza üretmektedir. Bu rıza üretimi *Payitaht Abdülhamid*'i izleyen seyircide “işte aynı kumpasları şimdiki hükümete karşı kuruyorlar!” şeklinde gerçekleştirilir (Sinanoğlu, 2017). İktidarın hegemonyasını oluşturma bağlamında uygun görmediği tarihi diziler ise tehdit ve baskıyla karşılaşır. *Muhteşem Yüzyıl* dizisi milli ve manevi değerlere uygun olmadığı, tarihi çarpıttığı gerekçesiyle dönemin siyasileri tarafından oldukça eleştirilmiştir. Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, “Biz öyle bir Kanuni tanımadık, onun ömrünün 30 yılı at sırtında geçti. Sarayda o gördüğün dizilerdeki gibi geçmedi... Ben o dizilerin yönetmenlerini de o televizyonun sahiplerini de milletimin huzurunda kınıyorum. Bu konuda da ilgilileri uyarmamıza rağmen yargının da gerekli kararı vermesini bekliyoruz” demiştir (T24, 2012). 6 Ocak 2011'de gerçekleştirilen TBMM Genel Kurulu'nda MHP Kütahya Milletvekili Alim Işık dizide ecdada hareket edildiğini ileri sürmüştü; dönemin Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç da Işık'a katılarak “Ben de büyük bir endişe içindeyim. Kanuni gibi birinin harem, içki düşkünü, değişik ilişki içerisinde göstermek... Ben üzüntü duyuyorum.” diyerek bu konu hakkında yasal işlem başlatılacağını da belirtmiştir (Milliyet, 2012). İktidarın ideolojik hegemonyası sadece tarihi dizilerde değil; *Kurtlar Vadisi*, *İsimsizler*, *Savaşçı*, *Huzur Sokağı* vb. diziler aracılığıyla da sürdürülür. Aydemir'e göre vatan millet sevgisinin, ailenin kutsallaştırılarak feodal bağların yeniden üretildiği, yeni toplumsal yapının ideolojik söylemlerine sahip diziler, kanalların yeni yapımlarını oluşturur. İktidara yakın sermaye gruplarının medya sektörüne egemen olması da bu durumun nedenlerindendir. Gelenek bekçiliği, namus ahlakçılığının tematik olarak ön plana çıkartıldığı dizilerin yapımlarının arttığı dönemde bunu sarsan diziler ise siyasilerin ve kanal patronlarının baskılarıyla karşılaşır. Dizilerde içkili sahneler, sevişmek, öpüşmek, sigaralar, kadın göğüsleri sansürlenmektedir (Aydemir, 2015: 404-406).

Film sektörüne baktığımızda muhafazakâr hegemonyanın bu alanda da kurulmak istendiği fakat bunun ne ölçüde başarılı olabileceği sorunsalı önümüzde durmaktadır. Zira İslami entelektüeller sinema alanının daha çok sol/muhafif kesimler tarafından tahakküm altına

alındığını iddia etmektedir. Yusuf Kaplan bu bağlamda bir medeniyet meselesi olduğunu iddia ettiği Türk sineması hakkında şöyle demektedir:

Sinema, bir medeniyet habitus’u/vasat’ı meselesidir. En azından zihnî düzlemde, ayağımızı bastığımız toprağın medeniyet birikiminin düşünce, kültür, sanat ve hayat topoğrafyasını özümsemeden dünyaya armağan edebileceğimiz bir film dili geliştiremeyeceğimiz, bugüne kadar ortaya koyduğumuz performansla bakıldığında bile kolaylıkla görülebilir; ki, bu, esaslı bir medeniyet tecrübesine sahip bir coğrafyanın çocukları için oldukça düşündürücü ve acınası bir durumdur (Yenişafak, 2018).

Muhafazakârların özgün bir dil oluşturmak ile kastettikleri aslında ideolojik hegemonyalarını kurabilecekleri bir sinemasal dünya yaratmaktır. İktidar sinema alanında bu hegemonyayı kurmakta zorlansa da önemli girişimleri bulunmaktadır. Kültür Bakanlığı’nın desteklediği yapımlardan, yüksek bütçeli popüler yapımlara kadar iktidarın ideolojik hegemonyasına katkıda bulunabilecek pek çok yapım gerçekleştirilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı tarafından öğrencilerin iktidarın politikalarıyla uyumlu filmlere yönlendirilmesi de AKP iktidarının ideolojik hegemonyasını kurma girişimlerinden biri olmuştur. 2017 yılında Millî Eğitim Bakanlığı ile Kültür ve Turizm Bakanlığı arasında “Öğrenciler Sinema ile Buluşuyor Etkinliği” projesi kapsamında gerçekleştirilen iş birliği ile öğrenciler belirli filmlere yönlendirilmeye çalışılmıştır. Bu projenin amacı, sinema salonlarında gerçekleştirilecek ücretsiz film gösterimleriyle genç neslin kültür-sanat hayatına katılımının sağlanması ve sinema kültürünün yaygınlaştırılmasıdır. Bu kapsamda ilk olarak *Ayla* filmi öğrencilere izletilmiştir (MEB, 2017). Proje kapsamında öğrencilere izletilen filmde “Kore Savaşı” Türkiye tarihindeki başarı örneklerinden biri olarak sunulurken, Türk askeri ideal kurtarıcı olarak kurgulanmakta dolayısıyla da film milliyetçi-muhafazakâr söylem üretmektedir. Millî Eğitim Bakanlığı, öğrencilere izletilmesi gereken filmleri de okullara yazılı talimat olarak göndermiştir. 2015 yılında *Son Mektup* filmini öneren MEB (T24, 2015), 2020 yılında ise *Türkler Geliyor* filminin öğrencilere izletilmesi gerektiğini belirtmiştir. Filmde, 10 yaş sınırı olduğu halde filmin 6-11 yaşındaki öğrencilere izletilmesi talimatını veren Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü’ne verdiği dilekçede ise *Türkler Geliyor* filminin, *Diriliş Ertuğrul*, *Kut’ül Amare*, *Yunus Emre*, *Aşkın Yolculuğu* yapımları gibi milli ve kültürel değerleri diriltmeyi hedefleyen bir başyapıt olduğunu ileri sürmüştür. Filmin yapımcısı Mehmet Bozdağ’a 2015 yılında Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından Sanat Markası Ödülü verilmiştir (Birgün, 2020).

AKP'nin Yeni Osmanlıcı, muhafazakâr ideolojik söylemi yazılı ve görsel basın alanında da oldukça belirginleşmiştir. Ayan'a göre iktidara geldiği ilk dönemde medya politikalarını daha yumuşak sürdüren iktidar ikinci ve üçüncü döneminde giderek sertleşmiştir; yürüttüğü strateji ise hegemonyadan tahakküme dönüşmüştür. TMSF ile el koyarak iktidara yakın sermaye grupları oluşturma, (ATV-Sabah'ın Çalık grubuna satılması; SKY Türk, Show Tv'ye TMSF tarafından el konulması) ana-akım medyaya iktidar yanlısı gazetecilerin ve yöneticilerin yerleştirilmesi, (Radikal, Hürriyet, Milliyet, Habertürk'ün yazar ve yönetici kadrosundaki değişimler), AKP yanlısı burjuvaziye dayanarak oluşturulan ve MÜSİAD'da temsil edilen pek çok medya kuruluşu (Kanal 24, Beyaz Tv, Tv Net, Ülke Tv, A Haber, Yeni Akit TV; Milat, Diriliş Postası, Yeni Birlik, Gazete Harbi, İstiklal) AKP'nin medyada gerçekleştirdiği dönüşümün nüveleridir. OHAL ve 15 Temmuz sonrası ise AKP'nin medya alanına uyguladığı baskı politikaları artmıştır. Bu dönem gazetecilerin tehdit edildiği, saldırıya uğradığı, pek çok gazetecinin işten atıldığı, tutuklandığı, medya kuruluşlarının kapatıldığı ve devlet tarafından el konulduğu bir dönemdir (Ayan, 2019: 299-303). Sosyal medyada da bu bağlamdaki hegemonya sürdürülmek istenmektedir. Özellikle AKP destekçilerinin açtığı “Osmanlı torunları”, “AK Gençlik”, “Osmanlı 1453”, “Ecdat Osmanlı” gibi Facebook, Instagram, Twitter hesaplarında, iktidar yanlısı propaganda yapılmaktadır (Tokdoğan, 2020: 91).

Edebiyat eserleri ve şiirlere yönelik de baskı ve sansür politikaları da İleri'nin ifade ettiği gibi AKP döneminin ideolojik hegemonyayı sürdürme yolundaki adımlarındandır. Muzaffer İzgü'nün *Zıkkımın Kökü* kitabı ‘ergenlik çağındaki gençlere uygun olmadığı gerekçesiyle” sansüre uğramıştır. Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* adlı kitabı müstehcen bulunarak incelemeye alınmış; *Şeker Portakalı* örflerimize aykırı olduğu gerekçesiyle İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından sansürlenmiştir. Edip Cansever'in *Masa da Masaymış ha* adlı şiirinde içki geçen kısımlar, Kaygusuz Abdal'ın *Nefes* şiirinde “Alevilik kültürüne ait kavramların yer aldığı dizeler” Yunus Emre'nin şiirinde *Cennet cennet dedikleri/Birkaç köşkle, birkaç huri/İsteyene ver onları/Bana seni gerek seni/* dizeleri ders kitaplarından kaldırılmıştır. NTV Tarih Gezi sayısı nedeniyle sansürlenmiş; TÜBİTAK'ın çıkardığı Bilim ve Teknik Dergisi'nde yer alan Darwin kısmı dergiden çıkarılmış; derginin Genel Yayın Yönetmeni de görevinden alınmıştır (İleri, 2015: 322-326).

AKP aynı zamanda; TÜGVA, TÜRGEV, İlim Yayma Cemiyeti gibi vakıflar, dernekler ve sivil toplum kuruluşları, Hak-İş, Memur-Sen vb. gibi sendikalar aracılığı ile de ideolojik hegemonyasını sürdürme faaliyetini yürütmektedir. Toplumsal yaşamın her alanına dair hegemonya mücadelesini sürdüren iktidar; bir zamanlar Kemalist rejimin hâkim olduğu alanlarda da belirgin bir güç kazanmıştır. Bu muhafazakâr değişim ve dönüşümün asıl olarak neoliberal kapitalist rejimin tesisini sağlamaya yönelik olduğu kabul edilmesi gereken bir gerçekliktir. İktidarın ideolojik hegemonyası kurma çabasını anlamak ancak bu bağlamda gerçekçi bir temele oturacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA MUHAFAZAKÂR YAPI: 2000'LER TÜRKİYESİ'NDE

MUHAFAZAKÂR YAPI

2.1. Sinemada Muhafazakârlık İnşası

Politik Film, Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği adlı kitabın yazarı Mike Wayne, (2009: 10) “Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir” diyerek sinemanın politik bir olgu olduğunu iddia eder. Zira filmlerin politik olma iddiası filmlerin salt politik bir içeriğe ya da söyleme sahip olması ile bağlantılı olarak değerlendirilemez. Filmler politiktir çünkü her film belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşü de bir ideolojiye yaslanmaktadır; böylece bütün filmler bu bağlamda politiktir (Dorsay, 1984: 70; akt: Yılmaz, 1996: 5). Dolayısıyla Wayne'in iddia ettiği tarz farklılığı filmlerin politikayla ilişkisinin doğrudan veya dolaylı yollardan olmasına göre değişiklik göstermektedir. Kitleleri pasifleştiren, baskı ve tahakküm ilişkilerini olağanlaştıran bir kültür endüstrisi aracı olan egemen sinemanın (ticari-popüler filmler) politikayla ilişkisi genellikle dolaylı yollardan kurulur (Yılmaz, 1996: 2).

Egemen sınıf, kitlelerin politikleşmemesi için kendi ideolojisini kitlelere farklı yollardan benimsetmeye çalışır (Yılmaz, 1996: 3). Bu bağlamda egemen sınıf her alanda kendi ideolojisini yeniden ve sürekli üreterek hegemonya tesisi sağlamaya çalışmakta ve böylece kitleleri sürekli kontrol altında tutabilmektedir. Marx da (2013) “Alman İdeolojisi” eserinde “egemen sınıfın düşüncelerinin içinde bulunan çağın egemen düşünceleri olduğunu” vurgulayarak görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikrî güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de, genel olarak, kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; yani, onun egemenliğinin düşünceleridir. Egemen sınıfı meydana getiren bireyler, başka şeylerin yanı sıra bilince de sahiptirler; dolayısıyla da düşünürler. Bu nedenle, onlar bir sınıf olarak egemen durumda bulundukları ve tarihsel bir dönemin tüm kapsamını belirledikleri ölçüde, açıktır ki bunu her alanda yaparlar. Yani, başka şeylerin yanı sıra düşünürler olarak, düşünce üreticileri olarak da onlar egemen olurlar, kendi çağlarının düşünce üretimini ve bu düşüncelerin

yayılmasını düzenlerler. Yani açıktır ki, onların düşünceleri, dönemin egemen düşünceleridir (Marx, 2013: 52-53).

Bu bağlamda egemen sınıf sadece ekonomik alanda değil, ideolojik ve kültürel anlamda da belirleyici olmaktadır. Gramsci, “kapitalist işletme sahibinin kendisiyle birlikte sanayi teknisyenini, ekonomi-politik bilginini” yarattığını ama bununla birlikte yeni bir kültür ve hukukun örgütleyicisini de yarattığını belirtir (Gramsci, 1986: 309-310). Böylece Clarke ve Critcher’in de Gramsci’ye atıfta bulunarak ifade ettiği gibi kapitalizmin işleyişinde hegemonyanın özel bir anlamı vardır. Egemen sınıf diğer sınıflar üzerinde ideolojik ve politik egemenliği yoluyla hegemonyasını kurmakta ve sürdürmektedir (Rojek, 1995: 21). İnsanın ideoloji tarafından ele geçirildiğini söyleyen Althusser de egemen ideolojinin egemen sınıfın ideolojisi olduğunu belirtir. Althusser’e göre egemen sınıf ideolojisi ise dışsal ve bilinçli bir şekilde değil hayali olanla gerçeğin üstbelirlenimi içinde gerçekleşir. Bu durumda burjuvazinin gerçek varlık koşullarıyla hayali ilişki düzeyi “hem kendi üzerinde (kendine hukuksal ve ahlaki bilinç vermek ve ekonomik liberalizmin hukuksal ve ahlaki koşullarını vermek) hem de ötekiler üzerinde (sömürdükleri ve gelecekte sömürecekleri özgür emekçiler) etkide bulunmasını” sağlar. Egemen sınıf da böylece tarihsel rolünü üstlenmekte, yerine getirmekte ve bu tarihsel rolü taşımaktadır (Althusser, 2015: 286-287).

Böylece hâkim sınıf filmlerin üretiminde de belirleyici konumda yer almakta ve egemen ideolojiyi sürekli yeniden üretmektedir. Üretim-dağıtım-gösterim ağlarını elinde bulunduran hâkim sınıf (sermaye) film sektörü üzerinde de ciddi bir hâkimiyet kurmuştur. Kültür endüstrisi üzerine çalışmalar yapan Adorno ve Horkheimer (2014: 167), sinema yapımlarının “hangi olay örgüsünü seçerse seçsin sermayenin kudretini mülksüzleştirilmiş yığınlar üzerinde hâkimiyet kurmak için gerçekleştirdiğini” öne sürer. Filmler bu bağlamda egemen sınıfın hegemonya kurma aracı haline gelmektedir. Bu hegemonya toplumsal yaşamın egemen-eleştirel söylemlerinin (biçim, figür, temsillerini) şifrlenmesi ve sinemasal anlatılar olarak aktarılması yoluyla oluşturulur. Böylece sinema farklı söylemleri kullanarak toplumsal gerçekliği inşa eder (Ryan ve Kellner, 2016: 33).

Kültürel temsiller toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Kapitalizmin, gücünün güçsüzü yuttuğu vahşi bir orman gibi mi yoksa özgürlükçü bir ütopya mı olarak kavranacağını bu temsiller belirlemektedir. Bu yüzden kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik bir önem taşıdığı gibi toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler açısından da vazgeçilmez bir

kaynak oluşturur. Sinema günümüzde bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Sinema muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını ve aslında nasıl olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir (Ryan ve Kellner, 2016: 35-36).

Bu bağlamda düşünüldüğünde sinema politik çıkarlar açısından oldukça güçlü bir zemine sahiptir. “Zira filmler sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan geniş temsiller sisteminin bir parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 2016: 36). Bu toplumsal kurumları ayakta tutmak filmlerin ideolojisiyle de doğrudan bağlantılı olarak gerçekleşir. Egemen sınıf kitlelerin politik bilinc geliştirmesine engel olmak için kültür endüstrisinin araçlarını da kullanır. Bu endüstrinin içerisinde yer alan sinema da egemen sınıfın ideolojik bilincini yansıtarak kitleleri kontrol altına alma araçlarından biridir. Bu bağlamda baktığımızda egemen sınıfın günümüzdeki ideolojik görünümü muhafazakârlıktır. Avcı’ya göre muhafazakâr ideoloji, devlet politikalarında gittikçe güçlü bir yapı haline gelirken, kültür endüstrisinin bir parçası olan sinemada da güçlenmektedir. Dolayısıyla ideoloji üreten ve var olan ideolojiyi de daha güçlendiren sinema da muhafazakâr değerlerin üretilmesi bağlamında çok güçlü bir araç olarak karşımıza çıkar (Avcı-Aksoy, 2016: 314).

Sinemada muhafazakârlığın nasıl üretildiğini ortaya çıkarmak için öncelikli olarak muhafazakâr ideolojinin kavranması gerekir. Muhafazakârlık, çok boyutlu ve tanımlanması zor bir kavramdır. Siyasal bir ideoloji olarak muhafazakârlığın belli dayanakları olsa da muhafazakârlık bir tutum olarak değerlendirildiğinde çeşitli ideolojilere de eklemlenebilen bir yapı halini de almaktadır. Dolayısıyla bu kavramı sinemaya uyarlamaya çalıştığımızda hangi filmlerin muhafazakâr olarak değerlendirileceği veya değerlendirilemeyeceği mevzusu da tartışmalı bir durum haline gelebilir. Zira muhafazakâr bir film olarak değerlendirilemeyecek egemen ideolojiye karşı bir film de içerisinde muhafazakâr öğeler taşıyabilir. Fakat bu filmler her ne kadar içerisinde muhafazakâr öğeler taşısa da “muhafazakâr film” olarak değerlendirilemez. Peki, bu bağlamda “muhafazakâr film” nedir? Hangi filmleri “muhafazakâr film” olarak değerlendirebiliriz?

Öncelikle bir filmi “muhafazakâr film” olarak değerlendirmek için egemen ideolojiyi yeniden üreten bir film olup/olmamasının önemli bir nokta olduğu söylenebilir. Zira bir film eğer egemen ideolojiyi yeniden üretiyorsa muhafazakâr bir nitelik taşıyordur. Bu durum sadece muhafazakâr olarak adlandırılan bütün filmlerin egemen ideolojinin değerlerini içeriyor olması

dolayısıyla açıklanabilir. Ertan’a göre egemen ideoloji, eşitsiz, sömürü ilişkileri içindeki toplumsal yapıyı dolayısıyla statükoyu üretmektedir. Bu bağlamda ideoloji tutuculukla özdeşleşmiş, yanlış bilinç yaratan bir yapıdır. Bu durumda sinema da egemen ideolojinin bir aracı haline gelerek bu yanlış bilinç yaratımına katkı sağlayabilmektedir (Ertan, 2008: 67). Gerçekten kitleleri politik olarak bilinçlendirme amacı taşıyan, egemen ideolojiye karşı olan filmler muhafazakâr bir söyleme sahip olamaz. Fakat bir filmin sadece egemen ideolojinin doğrultusunda olması o filmi salt olarak muhafazakâr bir film haline de getirmez. Zira filmler içerisinde farklı ideolojileri barındırır. Fakat burada önemli olan filmde sorunların çözülmesi noktasında hangi ideolojinin baskın olduğudur. Filmin anlatısında hangi davranışlar ödüllendirilirken hangi davranışlar cezalandırılmaktadır? Karakterler neyi başarmak istemektedir ve filmde çözüm yolunun bulunmasında hangi yol ve yöntemler kullanılmaktadır? Bu çözüm yolu muhafazakârlıkla hangi bağlamlarda örtüşmektedir? Filmin yaratısının amaçladığından farklı olarak filmde seyirci ne anlamaktadır? Filmin söylemi bu bağlamda muhafazakârlığı nasıl üretmektedir?

Bütün bu soruların cevaplanabilmesi bir filmin muhafazakâr bir söyleme sahip olup/olmadığı noktasını açıklayabilmek açısından kritiktir. Muhafazakâr söylemi ortaya çıkarabilmek açısından Avcı’nın da işaret ettiği gibi filmin görsel dili ve söylemi de çok önemlidir. Zira filmde kullanılan görsel dil ve söylem filmlerin “muhafazakâr”, “ilerici”, (devrimci), “milliyetçi”, vb.”¹⁶ olarak değerlendirilmesinde belirleyici bir öneme sahiptir (Avcı-Aksoy, 2016: 313). Bir filmin muhafazakâr olarak değerlendirilebilmesi başlıca belirgin özellikler taşımasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu özellikler de muhafazakâr ideolojinin savunduğu değerler üzerinden anlaşılabilir. Özellikle geleneksel-modern değerler arasındaki çatışma, muhafazakâr sinema dilinin oluşumunda belirleyicidir. Zira muhafazakâr söylem gelenekle beslenir. “Muhafazakâr ideoloji toplumsal, siyasal, kültürel olarak geleneğin korunması bağlamında ele alındığında filmler de bu bağlamda geleneksel değerleri yeniden üretirler” (Avcı-Aksoy, 2016: 313). Muhafazakâr ideoloji gelenekselliği savunmakta ve sürekli olarak bu gelenekselliği de yeniden üretmektedir. Devrime ve devrimci her türlü duruma karşı

¹⁶ Devrimci sinema içinde SSCB sinemasını (devrimin değerlerinin kitlelere anlatılması bağlamında) Godard’ın Dziga Vertov çalışmaları ve üçüncü sinemayı sayabiliriz. Odabaş’ın ifade ettiği gibi devrimci sinema, egemen sistemi yıkmak ve halkın iktidarını gerçekleştirme yolunda sinemayı bir araç olarak gören sinema türüdür ve daha çok üçüncü sinema kavramıyla bağlantılı olarak anlaşılmaktadır. Birinci ve ikinci sinemanın ortak üretim ve algılarına karşı olan üçüncü sinema siyasal ve militan bir sinemadır (Odabaş, 2013: 20). Üçüncü Sinema için manifestoya imza atan yönetmenlerden Solanas üçüncü sinemanın burjuva karşıtı, ırkçılık karşıtı ve popüler kurtuluş arzusunu ortaya koyan sömürge karşıtı bir sinema olduğunu belirtmektedir (Solanas, 1978 akt: Odabaş, 2013: 26). Milliyetçi sinema ise ulus kimliğini şekillendirerek, bu kimliğin korunmasına yönelik bir sinemadır.

olan muhafazakâr ideoloji mevcut düzenin korunması konusunda ısrarcıdır. Bu düzende değişiklikler olabilir ama bu değişiklikler toplumsal değerlerle zıt düşmeyecek, ahlâka uygun ve geleneksel-kültürel değerleri yeniden üretebilecek nitelikte olmalıdır. Bu bağlamda sinemada “muhafazakâr filmler” geleneksel¹⁷ değerleri savunmakta ve üretmektedir.

Muhafazakârlar serbest piyasa ve kapitalizmin de savunusunu yaparlar; dolayısıyla muhafazakâr filmler kapitalist sisteme ve serbest piyasaya dair eleştiriler içermemelidir. Hatta muhafazakâr filmlerde kapitalist sistem olması gereken en doğru sistem olarak kitlelere sunulur. Muhafazakârlar insan doğasının da kötücül olduğuna vurgu yaparak, bu durumun içinde yaşadığımız kapitalist sistemden kaynaklandığını da görmezden gelmektedir. Bu bağlamda ataerkil aile, militarizm, erkek merkezli romantik ilişkiler muhafazakâr filmlerin konularını oluşturur. Zira günümüzde yaşanan muhafazakârlık; Huntington’a göre kurulu sosyal düzeni ve kurumları haklılaştırmak için kullanılan düşünceler sistemidir (Huntington, 1957: 454-455). Ahlâki değerler, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine ilişkin haklara karşıtlık, kültürel milliyetçilik, ahlaki doğruluk, rasyonel bilgiye kuşkucu yaklaşım, eril kahramanlığın yüceltilişi muhafazakârlığın yine sinema filmlerinde görebileceğimiz değerlerindendir. Muhafazakârlıkta önemli olan istikrarlı ve toplumsal rızaya dayalı yollar bulmak olduğundan düzen ve itaat önemlidir. Bu yüzden yapılan filmlerde toplumsal düzenle uyum içerisinde olacak değerler savunulmalıdır. Bu bağlamda bakıldığında Price, muhafazakâr değerlerin savunusu yapılan filmlerde, karakterlerin buna göre davranması ve bu doğrultudaki davranış biçimlerinin yüceltilmesi gerektiğini vurgular. Muhafazakâr değerler kesinlikle aşağılanmamalıdır. Filmlerde dinin baskı aracı olarak kullanıldığı, kapitalistlerin birer şeytan olarak gösterildiği, azınlık haklarının savunulduğu vb. sol propagandaya izin verilmemelidir. Liberal karakterler ve değerler olsa da önemli olan filmdeki muhafazakâr değerlerin baskın olmasıdır. Muhafazakâr karakterlerin tamamen olumlu olarak gösterilmesi gerekmesi de karakterlerin muhafazakârlığın değerlerini baskın olarak üretmesi gerekmektedir. Filmdeki karakterler aynı zamanda özgürlük ve haysiyetleri ile ilgili kazanımları mutlaka bireysel yollardan elde etmek için çaba göstermelidir. Eğer beklentileri *Gazap Üzümleri* (John Ford,

¹⁷ Gelenek, geçmiş ve gelecek tasavvurunun içinde bulunduğu ortak toplumsal çağrışımların taşıyıcısıdır. Böylece geleneksel yapı, ortak bir dili konuşan, aynı ritüellere katılan, bireysel ve toplumsal farklılıkların ortadan kalkarak, kaynaşmasını sağlayan bir toplumsal anlayışla oluşmaktadır (Çetin, 2005: 167). Örfler, adetler, dini ve manevi inançlar kuşaktan kuşağa aktararak geleneksellik yeniden sürekli üretilmektedir. Egemen sistem ve siyasal iktidar açısından düzenin devam ettirilmesi noktasında da bu gelenekler önemlidir. Evlilik kurumunda kadın-erkek eşitsizliği, dini ritüellerin hayatın her alanında baskın olması, devletin ve militarizmin kutsanması, kadın cinselliğinin baskılanması vb. değerler geleneksel değerlerdir ve toplumda sürekli yeniden üretilmektedir.

1940) filmindeki gibi devletten olacak olursa bu film muhafazakâr bir söyleme sahip olmaz (Price, 2014).

Muhafazakâr sinemada toplumsal ve sınıfsal farklılıklar doğallaştırılarak metaforik temsiller aracılığıyla görünmez kılınırken; kişilerin toplumsal konumları bireysel inisiyatifleriyle ölçülür; böylece toplumsal sorunlara yönelik akılcı ve eleştirel çözümler göz ardı edilerek; sorunlar eril kahramanın güçlü yönlerinin ve şiddetin kullanılmasıyla çözümlenir (Ryan ve Kellner, 2016: 163). Ryan ve Kellner'in ifade ettiği gibi erkek iktidarını fetişleştiren ve bu iktidarın hegemonyasını kurmaya yönelik toplumsal alandaki eril tahakkümü yeniden üreten eril kahraman bireydir. Bu tahakküm kendisini; yeni sağ hareketin zaferi, feminist harekete, eşcinsel, azınlık haklarına saldırı, militarizmin canlandırılması şeklinde muhafazakâr bir anlayışın ürünü olarak üretir. Böylece bireyci erkek kahraman; savaşçılık, ataerkillik ve bireycilik gibi üç bileşeni bir araya getirir. Girişimcilik, ekonomiye devlet müdahalelerin yol açtığı yapıdan kurtularak piyasalara serbestlik ilkesiyle hareket eder. Bu serbestlik dış ilişkilerde sert müdahaleleri ve militarist politikaların sinemada temsil edilmesinin önünü açmaktadır. Kadın cinselliğinin eril disiplin ve denetim altına alınması ve kadını geleneksel rollerine döndürmek; muhafazakârlığın sinemada da yansımaları bulabileceğimiz önemli bir politikasıdır. Filmlerde eril iktidarın destekleyicisi ve erkek arzularının fetişi haline gelen kadınlar genelde kariyer-aşk ya da kariyer-evlilik şeklinde ikili bir yapı içerisinde temsil edilir. Sinemasal temsilde erkek bakışının nesnesi haline gelen kadın edilgendir ve erkek tahakkümünün altında özne haline gelemez. Bu bağlamda kültürel temsiller eril idealleştirilmeyi savunmaktadır. Ryan ve Kellner, kahraman eril bireyin yüceltilişinin öznel gücün nesnel gerçekliğe ve kolektif sınırlamalara oranla şişirilmesine neden olarak muhafazakârlaşma eğilimlerinin temsili içerdiğini ifade eder. Dolayısıyla kahraman filmlerindeki imgeler metonomik olmaktan çok metaforiktir; toplumsal gerçekliği değersizleştirerek erkek kahramanlığına dayalı bir iktidar fantezisini; muhafazakâr bireyciliğe ait bir toplumsal teorinin temsili bağlamıyla kurmaktadır. Kahraman mitinin yüceltildiği muhafazakâr filmlerde özellikle akılcılık, bilim, zekâ ve teknoloji karşıtlığı yapılır. Kahraman filmlerindeki girişimci birey özgür bir birey olarak akılcı yollarla değil; içgüdüleriyle hareket eder. Kendi haline bırakılmış piyasada daha üstün olan bireyler daha iyi yer edindikleri pozisyonlarda daha fazla kazanırlar. Rekabetin ucunda batmanın da çıkmanın da olabileceği piyasa koşullarında iyi olanlar kazanacaktır (Ryan ve Kellner, 2016: 314-320). “Bu filmler yapısal eşitsizliklerin meşruiyetini pekiştirmekten kaçınmaz çünkü işçi sınıfının dışına

çıkmayı başaranların işçi sınıfından daha üstün birey olarak daha yetenekli kişiler olduklarını ima eder” (Ryan ve Kellner, 2016: 163).

Muhafazakâr sinema aynı zamanda popüler sinemanın da içerisinde değerlendirilebilir. Popüler sinema ise her zaman kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle doludur. Modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk bu kaygı ve arzularla açığa çıkmaktadır (Arslan, 2005: 10). Bu kaygı ve arzular da kimi zaman oldukça muhafazakâr değerler kullanılarak bastırılır. Bu değerler genellikle ahlâkçı, otoriter ve eril değerlerdir. Avcı, geleneksel-kültürel değerleri savunan ve bu değerleri sinemada temsil eden “muhafazakâr sinema”nın, içinde bulunduğu politik atmosferle bağlantılı olarak değerlendirilebileceğini iddia eder. Dolayısıyla içinde bulunulan dönemin siyasal ve toplumsal etkileriyle biçimlenen sinemadaki muhafazakâr söylem, “hem hâkim olarak siyasal dili yansıtmakta hem de toplumdaki muhafazakâr yapının belirginleşmesine ve güçlenerek yeni biçimler kazanmasına neden olmaktadır. Yani toplumsal alanda bir düşünce inşası ve hâkim söylemin güçlendirilmesi anlayışına da neden olmaktadır” (Avcı-Aksoy, 2016: 319).

2.2. Statükoyu Üreten Filmler: Hollywood Filmlerindeki Muhafazakârlık

Hollywood dünya sinemasına yön veren ve sinemayı biçimlendiren bir endüstridir. Bu durumda ABD’nin ideolojik hegemonyasını sinema aracılığıyla biçimlendirme isteği etkili olmuş; Hollywood bu amaçla bazı yapıları kullanmıştır. Bu yapıları açıklayan Kolker, Amerikan sinemasının, öykülerin anlatısının görünmez kılınmasını sağlayarak, egemen yapıda işleyen başlıca kültürel, politik ve toplumsal tutumları destekleme, güçlendirme ve bazen de yıkmaya çalıştığını ve varlığını bu şekilde sürdürmeye çalıştığını belirtmektedir. Dolayısıyla filmlerin gerçekçi olarak adlandırılması ya da sadece bir eğlence aracı olduğunun vurgulanması filmlerin egemen ideolojinin taşıyıcısı oldukları gerçeğini gizleme yönündeki bakış açısını yansıtmaktadır. Sinema kurmacanın biçimlerini sinemasal gerçekliği yaratmak için kullanırken anlatı düzeyinde kişinin kendisinin ve dünyanın görünümünün örgütlenmesini içerir. Bu örgütlenme masum olmayıp, kurmacanın gerçek ve aracısız olduğu iddiasıyla gerçekleştirilmektedir (Kolker, 1999: 29-30). Yılmaz, egemen ideolojinin taşıyıcısı olarak filmlerin kültürel, politik, toplumsal tutumları desteklerken film izleyen seyircinin rahatsız da olmamasını istediğini belirtir. Biçimsel düzeyde birbiri ardına devam eden nedensel kurgu tekniğiyle izleyici aksiyona bağlanarak, ana karakterle özdeşleşmeli anlatının dünyasına hapsolarak düşünmemeli, sorgulamamalı ve istenilen tepkiyi vererek egemen ideolojinin benimsediği değerlere onay vermelidir. Egemen ideolojinin bu değerleri, “özel mülkiyetin dokunulmazlığı, serbest girişim özgürlüğü ve rekabet ile erkeğin

egemen, kadın ve çocukların ise bağımlı olduğu heteroseksüel tek eşli çekirdek ailedir” (Yılmaz, 2008: 78). Amerikan sineması da bu egemen ideolojinin taşıyıcısı olarak aşka, kahramanlığa, sınıf mücadelesine, cinselliğe ilişkin benimsenmiş anlayışları sürekli olarak yeniden üreten bir endüstridir (Kolker, 1999: 32). Yılmaz’a göre popüler sinema, klasik sinema, tecimsel sinema veya Hollywood sineması olarak adlandırılan bu filmlerin hepsi erkek egemen ve burjuva ideolojisinin taşıyıcısıdır. Bu filmlerde daha çok beyaz oyuncular kullanılmış fakat siyahi oyuncuların kullanılması da bu durumda herhangi bir değişiklik yaratmamıştır. Örneğin başrolünde Eddie Murphy’nin oynaması filmi ideolojik anlamda değiştirmemektedir. Filmlerde anlatılanlar WASP (beyaz-white, Anglo-sakson, Proteston) değerlerine ve ideolojisine uygundur. Böylece bu filmlerdeki anlatı tarzıyla egemen ideoloji sürekli yeniden kendini üretmektedir (Yılmaz, 2008: 76).

Amerikan filmleri “Amerikan rüyası” olarak seyirciye bireyci kapitalist burjuva ideolojisini sunar. Bu filmlerde toplumsal arka plan görmezden gelinir; sorunlar psikolojik tabana oturtulur. “Bireycilik, kişisel çaba, sorumluluk, yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe yol açması, tüketim kültürü ve sınıf atlama” bu filmlerde belirgin olarak görülen ve üretilen temalardır (Smith Jr, 2009: 222 akt: Yaylagül, 2010: 15). Yılmaz, bütün bu anlatımların bağımlı kesimlere benimsetilme çabasıyla gerçeğin tarafsız bir kaydı olarak sunulduğunu ve bu filmlerle toplumsal kurum ve değerlerin onaylanmasının amaçlandığını belirtir. Bu filmler toplumsal sistemin akıldışı ve adil olmayan taraflarını (suç, savaş gibi) kişisel yaşam öyküleri üzerine kurarak, düzenin ahlâka uygun ve adil bir toplumsal düzen olduğu algısı yaratmaya çalışmıştır (Yılmaz, 1997: 79). Filmler böylece statükoyu tekrar üreterek egemenlerin egemenliğinin ve bağımlıların da bağımlılığının doğal bir süreç olarak algılanmasını sağlamışlardır (Yılmaz, 2008: 71).

Dolayısıyla kâr odaklı ticari bir endüstriyel faaliyet olarak Hollywood filmlerinin içeriklerine baktığımızda genellikle muhafazakâr görüşlerin egemen olduğunu görürüz (Prindle, 1993: akt: Yaylagül, 2010: 16). Bu durum her ne kadar 1980’lerden sonra yükselişe geçen yeni muhafazakâr ideolojinin etkisiyle daha da belirginleşse de her dönemde Hollywood içeriklerine hâkim olan görüş muhafazakâr etkilerle beslenmektedir. Bu muhafazakâr damar toplumsal cinsiyet kalıplarının onaylanması, cinselliğin bastırılması veya sömürülmesi, sınıf gerçekliğinin göz ardı edilmesi, savaş suçlarının görmezden gelinmesi vb. şekillerde sürekli olarak Amerikan sineması tarafından yeniden oluşturulur. Radikal değişim ve dönüşümlere karşı çıkan, mevcut düzenin aynı şekilde gelenek ve göreneklere uygun olarak devamını talep

eden muhafazakâr düşünce Amerikan sinemasında da hem biçimsel hem de içerik anlamında tam olarak bu düzenin devamlılığını sürdürecektir.

Ertan Yılmaz, Amerikan sinemasının özellikle kriz dönemlerinde kamuoyunu manipüle etmek amacıyla sinemayı kullandığını söyler. Örneğin, 1929-30 bunalımlarının yarattığı çöküntü döneminde Hollywood yönetmenlerinden Capra, Amerika'yı yeniden güçlü kılma politikasına yönelik filmler çevirmiştir. Capra böylece "haklıysan zayıf da olsan kazanırsın" ya da "fırsatını yakalar ya da yaratabilirsen yükselirsin" gibi mitlerinin hâkim olduğu Amerikan rüyasını bu filmlerde yeniden canlandırmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı dönemde Amerika'nın neden savaştığının propagandasının yapıldığı filmler tam olarak bu rüyayı canlandırmak uğruna çekilen filmlerdir. Bu dönemin filmlerinden *Why We Fight* (1942-1945 arası çekilen) filmi doğrudan ordunun dağıttığı ve savaşa katılacaklara izletilmesinin zorunlu olduğu bir filmidir. Böylece Hollywood bu tarz filmlerle sisteme uyum sağlamaya yönelik anlatımlar gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 1997: 75-76).

II. Dünya Savaşı ve sonrası Decherney'in belirttiği gibi Hollywood'un komünizm karşıtı pek çok yapımı gerçekleştirdiği dönemdir. Böylece beyazperde gerisinde komünizmle savaşan Hollywood beyazperde de komünizmle savaşmak amacıyla pek çok filme imza atar. MPPA, 1947'de Waldorf Bildirgesi'nin¹⁸ yayımlanmasının ardından bütün stüdyolar komünizm karşıtı filmler yapmak için harekete geçer. Genellikle büyük bütçeli ve yıldız oyunculu olmayan bu filmler komünizmin yayılımını geriletme iddiasına yönelik siyasi amaçlarla yapılmış filmlerdir. Böylece dönemin anlayışına uygun olarak soğuk savaş kaygılarına duyarlı olan antikomünist akım hem gişede başarı kazanmış hem de pek çok ödül almıştır. Bu dönemde yapılan *Iron Curtain* (William Wellsman, 1948), *The Red Menace* (Robert Springsteen, 1949); *The Red Danube* (George Sidney, 1949) *Conspirator* (Victor Saville, 1949); *My Son John* (Leo McCary, 1952); *Red Snow* (Boris Petroff, Harry Webb, 1952); *The Steel Fist* (Wesley Barry, 1952) *South Street* (Samuel Fuller, 1953) filmlerinin de

¹⁸ Rekin Teksoy'un ifade ettiği gibi Waldorf Bildirgesi ile Hollywood'da pek çok sinema çalışanı komünist olduğu gerekçesiyle kara listeye alınmış ve sektörden dışlanmıştır. Amerika Karşıtı Etkinlikler Parlamento Komitesi (HUAC)'nin Hollywood'da ilk sorgulamasının yapıldığı bu dönemin ardından 1951 yılında ise Cumhuriyetçi senatör Joseph McCarthy'nin ülke çapında başlattığı komünist avıyla 400'ü aşkın kişi kara listeye alınmış, pek çok sinemacı sektörden dışlanmıştır. İhbarcılığın kahramanlık sayıldığı bu dönemde John Wayne bir açık oturumda herkesi komünistlerin adlarını açıklamaya çağırması ancak böyle "gerçek bir ABD vatandaşı olduklarını kanıtlayabileceklerini" söylemiştir (Teksoy, 2005: 359).

gösterdiği gibi Hollywood'un kötü adam modelleri artık gangsterler değil komünist ajanlardır (Decherney, 2019: 119).

Ryan ve Kellner de soğuk savaş döneminde Hollywood sinemasına hâkim olan atmosferin muhafazakâr yapıda olduğunu belirtmiştir. İlk soğuk savaş döneminde 1940'lı yıllardan 1960'lara kadar yapılan pek çok film bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu dönemde sinemaya, aile melodramları (*Piknik ve Devlerin Aşkı*), romantik müzikaller (*Oklahoma ve Neşeli Günler*), soğuk savaş ajanlık serüvenleri (*Casuslara Karşı*), komünizm karşıtı filmler (*Red Manace*), muhafazakâr western filmleri (*Çöl Aslanı, Kırık Ok*), ahlâkçı toplumsal sorun filmleri (*Asi Gençlik, Altın Kollu Adam*) hâkim olmuştur (Ryan ve Kellner; 2006: 19).

1960'lı yıllar ise dünyada sol-sosyalist akımların yükselişe geçtiği yıllardır. Bu akımlar sinemayı da etkiler. Hollywood bu dönemde pek çok radikal filme yapım olanağı sağlar fakat bu durum çok uzun sürmez. “1971'den itibaren Hollywood'un içindeki tutucular, genelde kültür ve tabii öelde sinema alanında 1960'ların radikalizminin karşı çıktığı ve önemli zararlar verdiği geleneksel kurumlar ve değerlerin restorasyonu yönünde çalışmışlar/eserler vermişlerdir” (Yılmaz, 1997: 96). Yılmaz, 1960'lı yılların özgürlükçü taleplerine saldırının en açık şekilde Don Siegel'in *Kirli Harry* (1971) adlı filminde olduğunu iddia eder. Bu filmde suçu önleme ve toplumsal barışın sağlanmasının yolunun kanunları uygulamak değil; şiddet olduğu savunulmuştur. Erkeksi özelliklerin ön plana çıkartıldığı film oldukça tutucu bir söylemi destekler. Yine Winner tarafından 1974 yılında çekilen *Death Wish* aynı söylemi kullanarak eğer bireye yasalar yetmiyorsa, bireyin yasanın ötesine geçip yasadışı olarak yasayı hâkim kılmasını telkin eden mesajlar iletmiştir (Yılmaz, 1997: 96). Peckinpah'ın *Köpekler* (1973) Phil Karlson'un *Tek Başına* (1973) filmleri de ‘yasayı kendin uygula’ filmleridir. Filmlerdeki kahraman birkaç haini temizlerken; toplum değişmeden kalmaktadır (Kolker, 1999: 85). Böylece bu filmler liberal ceza hukuku teorilerine karşı çıkarak açıkça muhafazakâr değerleri desteklemişlerdir. Bu görüş uyarınca liberal ceza hukuku adaletsizdir ve “suç toplumsal koşulların değil; insan doğasındaki kötülüğün” sonucudur (Ryan ve Kellner; 2006: 73-135). Bu tarz filmlerden biri yine Ryan ve Kellner'in dile getirdiği gibi sinema tarihinin önemli filmlerinden Martin Socorsese'nin yönettiği *Taksi Şoförü* (1976)'dür. Ahlaki çöküntü ve suç dolu bir toplumda ahlaki kokuşmuşluğun sorumlusunun liberaller olduğunu vurgulayan film, toplumsal adaletsizliğe yönelik tepkiyi bireysel düzeyde ele alır. Böylece filmde ahlaki düzenin tesis edilmesi bireylerin cezalandırılması ile mümkün olacaktır (Ryan ve Kellner; 2006: 135-136).

Yılmaz, Hollywood filmlerindeki ahlâki düzeni sağlama yollarından birinin de toplumsal cinsiyet rollerinin kabulü, ailenin kutsal bir kurum olarak temsil edilmesi ve heteroseksüel tek eşli burjuva erkek egemenliğinin desteklenmesi olduğunu ifade eder. İlk dönem filmlerinden Spielberg filmlerine kadar kadın edilgin bir pozisyonda bulunmakta eğer bu pozisyonun kurtulmak isterse de cezalandırılmaktadır (Yılmaz, 2008: 75). Üstelik bu dönemde bencil ve sorumsuz annelerin karşısına sevgi dolu, kendilerini çocuklarına adanmış baba imgeleri yerleştirilir. *Kramer Kramer'e Karşı*, *Şampiyon*, *Ordinary People*, *Hide in Plain Sight*, *The World According to Garp* sevecenlikle çocuk büyüten yeni bir baba imgesi sunarken; boşanmanın çocuklar üzerindeki etkisine odaklanarak da baba-çocuk ilişkilerini idealize eder (Ryan ve Kellner; 2006: 228). Ryan ve Kellner, 1970'li yılların başında önemli iki film olan *Şeytan* (William Friedkin, 1973) ve *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) filmlerinin de feminizmin yol açtığı kaygılara metaforik temsiller olarak okunabileceğini iddia eder. Geleneksel otorite figürünün güçsüzlüğüyle bağlantılı olarak cemaat ve ailenin çözüleceğine ilişkin metaforik endişeleri yansıtan *Jaws* filmi ataerkil kurtarıcının iktidarının tesisiyle bu endişeleri bertaraf eder. *Şeytan* filmi de kadının bağımsızlığı ve cinselliğiyle ilgili korkuların şeytanın benliği ele geçirmesi metaforuyla aktararak, bu kaygıların ancak ataerkilliğin, otorite ve disiplin yoluyla tesis edilmesi sonucu giderileceğini vurgulamaktadır (Ryan ve Kellner; 2006: 94). Bu bağlamda yine *Köpekler* filmi de Yılmaz'ın işaret ettiği üzere ataerkil restorasyonu dile getiren bir filmidir. Kadının güvenilmez olduğunu vurgulayan bu filmde aile düzeninin ancak kadının otorite ve disiplin altına alınması ve erkeğin, yasaların yetmediği yerde yasadışı yollara başvurusu yoluyla sağlanacağı ileri sürmektedir (Yılmaz, 1997: 95). Coppola'nın yönettiği sinema tarihinin önemli filmlerinden olan *Baba* (1972) filminde vurulanan yine eril üstünlüktür. Filmde erkeklerin metaforik olarak yüceltilmeleri, onların kadın yerine konulmalarından ileri gelen korkunun sonucudur. Erkeğin yüceltilişi güç sahibi bir kadınla kurulacak gerçek maddesel bağlantılara dayalı olarak kurulabilecek metonomik temsil biçimine de saldırıdır. Kadının dışlanması ve erkek dünyasının dışına atılması (kadına yönelik güçlenmeden de korkarak) eril güçlenmenin bir dışavurumu olmuştur (Ryan ve Kellner, 2016: 109-110).

Coppola, Spielberg, Milius, Schrader, De Palma, Cimino ve Scorsese'yle birlikte Lucas gibi yönetmenler 1970'li yıllar boyunca filmlerinde muhafazakâr değerleri aktarmışlardır. Milius'un filmleri, hükümet denetimine karşı ve muhafazakâr bireyci toplumsal düşüncenin altında yatan cinsel kaygıların altını çizer niteliktedir. Cimino ve Coppola, *Avcı* (1978) ve *Kıyamet* (1979) filmleriyle beyaz eril liderlik vurgularını ön plana çıkarır. De Palma ve Schrader'in filmleri cinselliğe gerici bakar. Bu yönetmenler hiçbir şekilde kendilerini politik

olarak adlandırmasa da (Milius hariç) filmleri belirgin biçimde muhafazakâr değerleri taşımaktadır. Bunlar, kamusal sorunlara bireyci çözümler öneren dolayısıyla narsistik bireyciliği öne çıkaran, otoriter liderlik, ataerkil geçmişi yad etmek gibi açıkça muhafazakâr değerleri savunan filmlerdir. Filmlere göre liberal bürokratik kurumlar yetersiz ve yoldan çıkmıştır. Bu kurumları ise ancak kahraman bireyler kurtarabilecektir. Filmlerdeki bireycilikle, kişisel sezgiler ön plana çıkartılır. Benlikçi liderlik yoluyla karar süreçlerinin paylaşılması, politikaların müzakere edilmesi, demokratik gereksinme yöntemleri kullanılmaz. Bunların yerine diktatörleşme ve otoritarizm biçimleri gelişmekte ve bireysel liderlikler dayatılmaktadır (Ryan ve Kellner, 2016: 333-339).

Ryan ve Kellner bu dönemde işçi sınıfını konu alan filmlerin de bireysel zaferleri resmederek orta sınıf ütopyaları sunduğunu belirtir. Bu dönemin muhafazakârları işçi sınıfının yaşadığı acıların ve işsizliğin, federal hükümetin politikalarının sonucu olduğu yönünde halkı ikna etmeyi başarmıştır. Paul Schrader'ın *Blue Coll* (1978) filmindeki kötü kahramanlar sendikalar ve hükümetin vergi memurlarıdır. İşçi sınıfının yaşamının bireysel yollarla aşılmaya çalışılması ise *Rocky* serisinde temsil edilir. Bir başarı hikâyesine odaklanan film aslında beyaz işçi sınıfı erkeğinin korku ve arzularını aktararak bir umut ortamı sunar. Tüm zamanların en iyi iş yapan ilk elli filmi arasında olan *Rocky* serisi sınıf atlama arzularına başarıyla seslenir. İşçi sınıfının mücadelesine yönelik başka muhafazakâr bir film *Kamyoncu* 'dur (Norman Jewison, 1978). Örgütlenmiş işgücünün çürümüşlük içerdiğini vurgulayan film, otuzlu yıllardaki işçi ayaklanmalarının nasıl bastırıldığını anlatarak sağ kanadın sendika karşıtlığı söylemini de yeniden üretir (Ryan, Kellner, 2016: 163-167).

Yılmaz'a göre Hollywood'da Rambo karakterinin yaratılmasında en önemli faktör siyasi atmosferdir. 1970'li yılların sonuna doğru liberallerin temsilcisi Jimmy Carter'ın başkanlığı döneminde Amerika'nın dış politikasının gittikçe kötüye gidişi ve dünyadaki gelişmeler liberal sistemin gittikçe itibar kaybetmesine ve yeni söylemler geliştiren yeni muhafazakârlığın toplumda itibar kazanmasına neden olur. Yeni muhafazakârlar bir yandan serbest piyasa ekonomisini canlandırırken; bir yandan "Güçlü Amerika-Güçlü Amerikalı" söylemini de toplumsal hayata taşırlar. ABD yönetimi 1982 yılında Grenada'da seçimleri kazanan sosyalist eğilimli partiyi devirmek için adaya Deniz Piyadeleri'yle askeri müdahalede bulunurken; aynı yıl Hollywood piyasaya Rambo karakterini de sürerek yedi yıl önceki Vietnam Savaşı'nın intikamını alır (Yılmaz, 1997: 100-101). *Rambo* komünizm karşıtlığı, eril kahramanlığın yüceltişi, ABD'nin gücünün vurgulanması gibi pek çok muhafazakâr öğeyi içinde barındırmakta ve milliyetçi-muhafazakâr bir söylem üretmektedir.

Amerikan kültüründe yeni beliren yeni muhafazakâr ruh, Ryan ve Kellner’a göre 1970’lerin sonu ve 1980’li yılların başlarında da pek çok popüler filme yansır. *Yıldız Savaşları* serisinde Sovyet görünüşlü bir imparatorluk “cumhuriyetçi özgürlük” tarafından ortadan kaldırılır. *Kramer Kramer’e Karşı*’da babanın otoritesi onaylanarak feminizme saldırılır. *Avcı* ve *Rambo* filmlerinde Vietnam savaşındaki yenilginin intikamları alınarak olanların bir daha yaşanmayacağı mesajı verilir. 1970’li yıllardaki toplumsal endişeler ve yıkımlar felaket ve komplo filmleriyle yatıştırılmaya çalışılır. Bu dönemde “Amerikan kültürü, bekleneceği üzere, iktidar fantezilerine dalmış (*Yıldız Savaşları* ve *Süpermen* 1977 ve 1979’un bir numaralı filmleriydi) ve enflasyonla, işsizlikle ve ulusal itibar kaybıyla dolu bir dünyadan romantik, nostaljik ya da dini aşkınlık olanakları sunan fantezilere” teslim olmuştur (Ryan ve Kellner, 2006: 30-32).

Dolayısıyla bu filmlerden *Yıldız Savaşları* filmleri (Ryan ve Kellner; 2006: 310-329), saldırgan eril bireycilik, rekabet ve tahakküm gibi erkeksi özellikleri vurgulamakta, toplumsal iktidarı da erkeğe bağışlayan yapısıyla ataerkil kapitalizmi ayakta tutan değerleri savunmaktadır. Kapitalizmin bireyciliği ve komünal bağların reddedildiği özgürlük ilkesiyle hareket eden Skywalker, doğuştan lider ve savaşçı olarak sunulmuştur. Despotluğa karşı azimli bir özgürlük savunucusu olan Skywalker, geleneksel muhafazakâr (elitist) değerlerle daha yeni muhafazakâr motifleri (özgürlükçü bireyci) bir araya getirmektedir. 1970’li yılların sonlarında ortaya çıkan güçlü kahraman imgeleri (Indiana Jones’tan Luke Skywalker’a kadar) ekonomik, politik, cinsel ve askeri sorunlara yönelik olarak beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı misyonu olarak ortaya çıkmıştır. Hollywood kahramanları böylelikle yetmişli ve seksenli yıllardaki muhafazakâr bireyci toplumsal davranış modellerinin zaferine katkıda bulunmuşlardır. Bireyci kahraman muhafazakâr toplumsal yapıyı üç ögede oluşturmaktadır. Savaşçılık, girişimcilik ve ataerkillik. Oskay’a göre film, bütün fütüristik görünümüne rağmen oldukça “gerici” öğeler taşımaktadır. Luke’un Ölü Yıldız’ı bombalamak için gittiği ve orada Obi-Wan’ın sesini duyduğu sahnede bu durum oldukça belirgindir. Obi Wan Luke’a “Bilgisayarları bırak, beni dinle, bana güven. Bilinçli varlığını dinle. İçgüdülerinle hareket et. Gözlerine güvenme, gözlerin seni aldatabilir... Duygularınla bul...” şeklinde seslenir. Dolayısıyla Luke bilimin yol göstericiliğiyle değil ondan daha kutsal ve etkin bir yol olan duyguları ve içgüdüleriyle hareket ederek yolunu çizmektedir (Oskay, 2014: 175). Akıl ve bilim karşıtı söyleme sahip film böylece muhafazakârlığı yeniden üretmektedir.

Amerikan toplumunda 1970’li yıllarda etkisini göstermeye başlayan yeni muhafazakârlığın yükselişi 90’lı yılların sonuna doğru atağa geçmiştir. Thompson, 2000’li yıllardan itibaren özellikle de Başkan Bush döneminde yeni sağ politikaların etkisinin Hollywood sinemasında muhafazakârlaşma eğilimlerinin belirginleşmesine neden olduğunu belirtir. 1990’ların ortasından itibaren TimeWarner gibi dergi sektöründeki holdingler de topluma muhafazakâr ve dini değerleri benimsetme yönünde içerikler (spritüellik, Tanrı, cennet vb.) hazırlamışlardır. Holdinglerin bu tutumu medya sektörünü de etkilemiş, Hollywood film içerikleri de muhafazakâr öğeleri daha fazla kullanmaya başlamıştır. *The Eye Of God*, (Tim Blake Nelson, 1997) *The Eighteenth Angel* (William Bindley, 1997), *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) filmleri, bilimsellik karşıtı, doğaüstü ve dinsel değerlerle harmanlanmış filmlerdir. İncil’den ilham alan, dinin fetiştirildiği ve şeytanın baştan çıkarıcı olarak temsil edildiği *The Devil’s Advocate* (Taylor Hackford, 1997), *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998), *End of Days* (Peter Hyams, 1999), *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005) gibi filmler de bu dönemde Hollywood’da gerçekleştirilmiştir (Thompson, 2007: 13).

Bu muhafazakârlaşma eğilimleri 1990’lar ve 2000’lerde artan süper kahraman filmlerinde oldukça belirgindir. Çelik, “*Evrenin Muhafızları Olarak Süper Kahramanları*” (2019) başlıklı tezinde *Batman*, *Süperman*, *X-Men*, *Thor*, *Demir Adam*, *Kaptan Amerika*, *Hulk*, *Yenilmezler* filmlerini inceleyerek süper kahraman filmlerinin mevcut kapitalist sistemi ideal bir sistem olarak sunduklarını iddia eder: “En nihayetinde süper kahramanlar, sistem tarafından kurmacada yaratılmış ve tehditleri kullanarak insan içgüdülerine hitap eden bu sayede algıları yönetip sistemin devamlılığını insanın hayatta kalmasıyla eş anlamlı kılmaya çalışan ideolojik aygıtlardır” (Çelik, 2019: 438). Böylece süper kahraman filmleri ideolojilerin sonu tezine de dayanarak yeni bir sistem arayışına da gerek olmadığını vurgulayarak muhafazakâr söylemi oluşturur.

Hollywood açısından savaş filmleri de sistemin devamlılığına yönelik vurgular açısından önemlidir. Hollywood filmlerinde vurgulanan “ABD’nin Vietnam savaşındaki haklılık politikası” “11 Eylül” ardından gerçekleşen Irak Savaşı ile ilgili çekilen filmlerde de sürdürülmüştür. Paftalı ve Aşkan’a göre *Cesurların Vatanı* (Irwin Winkler, 2006), *Görev Uğruna* (Kimberly Peirce, 2008), *Ölümcül Tuzak* (Kathryn Bigelow, 2008), *Eve Dönüş* (Ross Katz, 2009) ve *Yeşil Bölge* (Paul Greengrass, 2010) vb. Irak Savaşı’nı ABD’nin bakış açısından anlatan ve ABD politikalarının haklılığını vurgulayan filmlerdir. Filmlerde izleyici kamu düzeninin temsilcileri olan askerlerle özdeşleştirilmiş; anlatılan askerlerin hepsi “iyi niyetli, cesur, başarılı, ülkesini seven, iyi şeyler yapmaya çalışan” insanlar olarak temsil edilmiştir.

Sonuç olarak bu dönemde yapılan filmler ABD politikasıyla uyumlu olarak gerçekleştirilmiştir. Bu durum da aslında yürürlükteki düzenin en iyi ve ideal düzen oldukları vurgusunu betimleyici niteliktedir (Paftalı, Aşkan, 2019: 268-281).

Eril tahakkümün ve toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği filmler de yine 1990'lı ve 2000'li yıllarda da oldukça fazladır. 1990'lı yılların önemli filmlerinden *Pretty Women* (Garry Marshall, 1990) kimi feminist öğeler barındırsa da filmin kadın karakteri Vivien başlarda isyankâr ve bağımsız karakterken bir erkek tarafından ehlileştirilir, dönüştürülür ve karakter sonunda eril tahakkümü onaylar. *Kadın Akıllı Erkek Akıllı* (Robert Luketic, 2006) filminde kadınlık ve erkeklik rolleri yeniden üretilir; kadın doğası ve erkek doğasının farklılığı vurgusu yapılır. Filmlerde cinsellik vurgusunun arttığı 2000'li yıllarda bu cinsellik kadının özgürleştirildiği bir şekilde yansıtılmaz. Genellikle erkek bakış açısıyla yapılan bu filmlerde cinsellik erkek tahakkümünü ve eril iktidarı pekiştirmek için kullanılmıştır. Bu bağlamda incelenilecek *Grinin Elli Tonu*; (Sam Taylor-Johnson, 2015), *365 Gün* filmleri (Tomasz Mandes, Barbara Białowas, 2020) de cinsiyet stereotipleri yeniden üretmekte ve cinsel saldırganlığı da meşrulaştırmakta ve feminist söyleme karşıt bir söylem inşa etmektedir.

Hollywood filmleri toplumsal cinsiyet, dış politika, sınıf, ırk, milliyet gibi konularda genelde muhafazakâr bir yapı sergilemiştir. McQuail'e göre genel olarak burjuva ideolojisinin taşıyıcısı ve kültür endüstrisinin bir aracı olan Hollywood doğal olarak da egemen sınıfın görüşlerini dile getirmektedir. Kapitalist sınıfın çıkarlarıyla çelişen ve mevcut düzeni işçiler lehine çevirme yönünde eğilimler barındıran filmlere Hollywood içerisinde asla rastlanılmamaktadır (McQuail, 1994: 76 akt: Yaylagül, 2010: 12). Dolayısıyla bu filmler; toplumsal düzenin en ideal ve asla değişmemesi gereken düzen olduğu düşüncesini de sürekli yeniden üretmek toplumsal ilişkilerdeki eşitsizlikleri ve sömürü biçimlerini görünmez kılmaktadır.

2.3. Türk Sinemasında Muhafazakârlığa Genel Bir Bakış

Türk sinemasında muhafazakârlıktan bahsederken onun yerlilik arayışıyla birlikte düşünmek gerekir. Bu yerlilik anlayışının içinde ötekini tanımlayarak, bir öz kimlik oluşturma ve yaşatma çabası bulunur. Muhafazakâr kesimlerin “yerlilik” vurgusu hep Marksist kesimlerin dünyayı algılayışlarının Batıcı olduğu düşüncesiyle eleştirilir. Yerlilik bir kimlik ve aidiyet meselesi etrafından şekillenerek bir zihniyet meselesi halini alır. Bouthoul'a göre “zihniyet, bir uygarlığa ait tüm tarihi ve bilimsel deneylerle, tüm bilgilerin genel sonucu olduğundan, o uygarlığın en belirgin temsilcisi durumundadır” (Bouthoul, 68-69 akt: Adanır, 2015: 27). Zihniyet aracılığıyla şekillenen değerler toplumsal yapıda da karşılık bulur. Bu zihniyet aslında

“kendi olabilmenin” yollarının arandığı özgün bir sinema dilini oluşturma açısından önem arz eder. Kendin olmak vurgusu yerliliğin tezahürü olarak var olur. Bu bağlamda modernleşmeyle birlikte özümüzü kaybetmeme adına Batı’nın tekniğini alırken; kültürüne, uygarlığına yönelik şüpheler hep bu kendi öz kimliğinin yitirilmesine yönelik endişelerden kaynaklanmaktadır. Türk sineması da modernliğin getirdiği bu arada kalmışlığın kendi kimliğini var edebilme mücadelesi tartışmalarından kendine özgün bir yol bulmaya çalışan bir durumdadır. Arslan’a göre bu arada kalmışlıklar kendi olma ısrarı ile başkası olma arzusu arasındadır. Bu doğu-batı bölünmesi nedeniyle ulusal öznenin içinde düştüğü karşıtlıklar kapılma, özenme, başkası olma arzusuyla; özerklik, faillik, kendi kalma ısrarının çatışmasına dönüşmüştür. “Batı’ya aşırı açıklık”, “yabancı etkisi”, “geleneksizlik ve ustasızlık”, “özentili Batılılaşma” “köksüzleştirme ve yozlaştırma”, “Batıcı aydın takımı” yerli/sinema arayışında kimi zaman eksiklik ve gecikmişliğin sebepleri olurken kimi zaman da bu eksiklikleri giderme arzusunu dile getirmektedir (Arslan, 2007: 2-3).

Sinemaya içerik anlamında yansıyan bu kendi olma mücadelesi ve bölünmüşlük hali öylesine bir çatışma noktası halini almıştır ki bir kesim laik, çağdaş ve Batıcı değerleri ön plana çıkartırken; onun karşıtı olan kesim cumhuriyetin bu değerleriyle hesaplaşma yoluna girerek “nasıl kendimiz kalabiliriz” sorusunun peşine düşmüştür. Kendimiz olarak kalma meselesi de muhafazakârlığın alanına giren bir mevzu olarak değerlerin, geleneklerin korunması; Batı’nın değerlerinin ise yadsınmasıyla sinemasal söylemi oluşturur. “Cumhuriyet ile birlikte yeniyi eleştiren, eskiyi anlamlı, değerli bulan ve korunması gereken bir unsur olarak gören bir anlayış ve politika, Türk sinemasındaki muhafazakâr çizginin de güçlenmesini sağlamaktadır. Bu anlayış toplumsal değerlerin korunmasına ve yozlaşmasının engellenmesine dönük bir anlayışa sahiptir” (Avcı, Aksoy, 2016: 316). Demokrat Parti döneminde ise bu durum özellikle belirginleşmiştir. Ticaret burjuvazisini ve toprak sahiplerini temsil eden DP döneminde Eroğul’un belirttiği gibi işçi sınıfını bilinçlendirmeye yönelik her türlü sol fikir insafsızca kovuşturulmuş, sömürülen sınıfların bilinçlenmesi her türlü yola başvurulmuş önlenmeye çalışılmıştır. Ceza Kanunu’nun 141. ve 142. Maddeleri ağırlaştırılarak, aynı dönemde memleketteki sosyalist siyasi düşünce ciddi bir biçimde baskı altına alınmıştır. İki yüze yakın sol/sosyalist düşünür toplu halde tutuklanmış; sömürülenler lehine her türlü yazı, söz, eylem kovuşturulmuştur (Eroğul, 2003: 155). Bu bağlamda komünizme karşı dinin kullanılması da bu dönemin önemli unsurlarından olmuştur.

DP döneminde, Zafer gazetesinde yer alan “*Komünizme karşı en büyük kale İslamiyet. Hacı Bayram Camii’nde dün verilen mev’ize*” başlıklı haber dinin hükümet tarafından nasıl

ideolojik bir araç haline getirildiğini göstermektedir. Habere göre, komünizmle mücadele kapsamında pek çok vaiz Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından görevlendirilmiştir (Nal, 2005: 161). Gençlerin manevi değerlerle yetiştirilmesinin önemli olduğunu belirten Menderes (Dağlı/Aktürk, 1988: 176 akt: Nal, 2005; 147) ilk olarak Arapça ezan yasağını kaldırarak dindar/gelenekçi kesimlerle iyi ilişkiler kurmuş, sonrasında da bu bağlamdaki faaliyetlerini sürdürmüştür. İlkokullarda din derslerinin programlara konulması, İmam Hatip okullarının yaygınlaştırılması, hacca gidenlere döviz tahsis edilmesi ve radyoda Kur'an okutulması bu dönemde gerçekleştirilen dini-gelenekçi faaliyetlerdendir (Nal, 2005: 168).

Demokrat Parti iktidarının bu siyasi tutumu, kültür sanat alanı olan sinemaya da yansımıştır. Bu dönemde sosyalist düşünceden yana tavır gösteren Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Vedat Türkali gibi yazarların ürettikleri senaryoların film olarak gösterimi oldukça güçleşmiştir. Sansür Kurulu'nun kara listesinde olan bu yazarlar eserlerini başka isimler kullanarak yazmışlardır (Üstündağ, 2018: 77 akt: Lüleci, 2020: 36). Karadoğan ve Öztürk'ün *Türkiye'de Sinema Sansürünün Tarihi* adlı çalışmasında belirttikleri üzere bu dönemdeki filmler "İdeoloji ve Siyaset: Komünizm Propagandası", "Ekonomik Konular, Yoksulluk-Zenginlik, Sınıfsal Farklılıklar", "Milli Hisler, Etnik Konular, Millet ve Devlet, Başka Ülkeler ve Milletlere İlişkin Konular", "Güvenlikle İlgili Konular (Asker, Jandarma, Polis)", "Umumî Terbiye ve Ahlâk Müstehcenlik, Çıplaklık" konuları başlıkları etrafında gerekçelendirilerek sansüre uğramıştır.¹⁹ Bu başlıklar altında filmlerin sansüre uğraması; filmleri muhafazakâr bir çerçeveye oturtan bir devlet mekânizmasının müdahalelerini göstermektedir. Hatta *Kore'de Türk Süngüsü* (1951/4), *Vatan Hainleri*

¹⁹ Filmlerin bu başlıklar altında sansüre uğraması sadece Demokrat Parti döneminin bir sorunu değildir; Karadoğan ve Öztürk 1932 yılından 1990'lı yıllara kadar (hatta günümüze kadar) Türk sinemasının sansür olgusuyla başetmek durumunda kaldığını ifade etmiştir. Oluşturulan komisyonlar tarafından denetlenen filmler ya tamamen yasaklanmış ya da komisyon, filmlerden belirli sahnelerin çıkarılmasını talep etmiştir. Bu sansür gerekçelerinden biri de dini konular olmuştur. Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin 7. maddesinin 4. fıkrasında belirtilen "din propagandası yapan" ya da "din konusunu istismar ettiği"ne karar verilen eserler komisyon tarafından sansürlenmiştir. Bu durum Demokrat Parti iktidarında da değişmemiştir. *Kavalalı M. Ali Paşa* (Nazım Uzman, 1952/55) adlı senaryo "din propagandası" da yaptığı için komisyon tarafından reddedilirken; *İnegöl Aslanı* adlı senaryo da (Nazım Uzman, 1952/57) "Melike'nin Müslüman olma sahnesinin Tüzüğün 7. maddesinin 4. fıkrası hükmüne uygun olmadığı" öne sürülerek sansürlenmiştir. *Alevden Gömlek - Ezo Gelin* (1955/52) filminde "Minarede ezan okuma sahnesi" *Beş Hasta Var* (1956/103) filminde "Belkis'in annesinin Nur babanın mezarına gidip dua etmesine dair sahnesi" *Kaybolan Yıllar* (1957/35) filminde "Nazlı kızın türbede dua ettiğini gösteren kısımlar yani türbe ile alakalı bütün sahneler", *Dokuz Dağın Efesi* ya da diğer adıyla *Çakıcı Geliyor* (1958/95) filminde "namazın birinci rüküa varışını gösteren kısmı"; Hicran Yarası (1958/123) filminde "Eyyüp Camii'ndeki tekbir seslerinin bulundu sahne" *Dağlar Şahini Yürük Efe* (1959/20) filminde Efe askerdayken annesinin evinde "Arap harfleri ile yazılı dini levhanın yakın plandan görüldüğü sahne" komisyonun dini gerekçelerle filmlerden çıkarılmasını istediği bazı sahnelerden örneklerdir (Karadoğan, Öztürk; 2022). Sansürün muhtemel gerekçesi Kemalist rejim unsurlarının bu dönemde hala baskın olmasıdır.

(1956/26), *İstiklal Uğrunda* (1958/5) gibi film senaryoları bile “milliyetçi öğeler” taşımalarına rağmen sansürlenmiştir. *Kore’de Türk Süngüsü* filminin senaryosunun “birliğimizin kahramanlıklarını gösteren sahnelerin halk üzerinde iyi bir intiba bırakacak şekilde hazırlanması” istenirken; Osman F. Seden’in senaryosunu yazdığı *Vatan Hainleri* filmi her ne kadar filmin sonunda milliyetçilik ve devlet otoritesi galip gelse de; komünist faaliyetlerin açık şekilde gösterilmesinin halk üzerinde olumsuz bir etki uyandırarak; filmin sol ideoloji lehine propaganda olarak algı yaratabileceği düşüncesiyle senaryosunun tekrar gözden geçirilmesi istenmiştir. *İstiklal Uğrunda* filminin senaryosu ise “Filmin umumiyetle Türk milletini barbar bir surette gösteren sahnelerle dolu olması”, “Yüzbaşıyı gösteren sahnelerin o tarihteki askeri kadro ve teşkilat durumuna aykırılığı”, “Türk askerinin teknik bakımdan muharebe kudret ve kabiliyeti çok küçük ve tezyif edici bir duruma konmuş olması ve adeta Yüzbaşının karargâh odasında muharebe sahasının tecrit edilmiş vaziyette gösterilmesi” gibi nedenlerle halka gösterilmesi mahsurlu bulunarak reddedilmiştir (Karadoğan; Öztürk, 2022).

Sinemanın artık kitlelere açılmaya başladığı, film sayılarında ciddi artışların yaşandığı bu dönemde (sansüre uğrayan filmlerden bile anlaşılabilceği üzere) tarihi ve milli filmlerin oldukça fazla olduğu göze çarpmaktadır. Bu bağlamda özellikle Demokrat Parti’nin doğrudan Kore Savaşı’nı desteklemesi sinemada da karşılık bulmuş; konuyla ilgili kurgusal ve belgesel pek çok film çekilmiştir. *Kore’de Türk Süngüsü* (1951), *Kore’de Türk Kahramanları* (1951), *Kore’den Geliyorum* (1951), *Yurda Dönüş* (1952), *Dokunulmaz Bu Aslana* (1952), *Zafer Güneşi* (1953) *Şimal Yıldızı* (1954), *Ağlayan Gelin* (1957). *Kore Gazileri* (1951), *Mehmetçik Kore’de* (1952) bu dönem çekilen Kore destekli filmlerdendir (Işık ve Özdemir, 2017: 129 akt: Lüleci, 2020: 40). Kurtuluş Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu dönemini anlatan filmlerde de ciddi bir artış olduğunu belirten Duruel Erkilic, bu dönemi “tarihsel film yapımının altın çağı” olarak nitelendirmektedir (2012, 89 akt: Lüleci, 2020: 40). Bu dönemde öne çıkan tarihsel filmlere, Aydın Arakon’un 1951 yılında çektiği *İstanbul’un Fethi* Vedat Ar’ın 1950 yılında çektiği *Üçüncü Selim’in Gözdesi* ve 1951’de çektiği *Lale Devri*, Akad’ın 1954 yılında gerçekleştirdiği *Bulgar Sadık ve Vahşi Bir Kız Sevdim*, 1952 yılında çektiği İngiliz Kemal Lavrense Karşı, Metin Erksan’ın 1958 yılında yönettiği *Dokuz Dağın Efesi*, Seyfi Havaeri’nin 1953 yılında çektiği *Zafer Güneşi*, Nejat Saydam’ın 1958 yılında yönettiği *Bu Vatan Bizimdir*, Osman Seden’in *Düşman Yolları Kesti* filmleri örnek olarak verilebilir (Duruel Erkilic, 2012: 90 akt: Lüleci, 2020: 40).

Sinemada her ne kadar milli eğilimler görülse de toplumsal değerlerin, geleneğin korunması ve köklerine sahip çıkma düşüncesi sistematik olarak ilk defa yönetmen Halit Refiğ

tarafından dile getirilmiştir. Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında özgün bir Türk sineması arayışına yönelik düşüncelerini açıklamıştır. Türk sinemasının kaynağını doğrudan doğruya halktan aldığı için halk sineması olduğunu dile getiren Refiğ; ulusal sinemanın Türk düşüncesinin - sanatlarının eseri olması gerektiğini ve milli kültür kaynaklarından beslenerek bu anlayışla eserler vermesi gerektiğini savunmaktadır. Bu tarz filmler arasında Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965), Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972) vb. filmler bulunmaktadır. Refiğ *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i ulusal sinema olarak nitelendirirken şu ifadeleri kullanmaktadır:

Türk işçilerinin zengin Avrupa ülkelerinde kendilerine iş ararken, sınır kapılarında kurşunlandığı sırada “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmini refahını paylaşmak istemeyen batılı burjuva hümanistlerine karşılık sefaletine bile ortak kabul eden Türk köylüsünün insan severliğini göstermek için çabaladım. Filmin başına koyduğum Mevlaana'nın Mesnevisi'nden alınma ‘O köyden bir kafir karısı Mustafa aleyhisselamı sınamak için koşa koşa, eşiğiyle beraber yanına geldi, kucağında iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk Peygamber’e; Tanrı sana selam söyledi, ya Resulallah, sana geldik işte, dedi. Sözleriyle Yunus Emre'nin “Erenler kapısı, Mürvet kapısı. Sıdk ile gelenler mahrum dönülmez” sözleri bu insanseverliğin 1923'te başlamadığını, 700 yıl öncesine kadar uzanan bir geleneği olduğunu belirtmek amacındaydı (Refiğ, 1971: 148-149).

Böylece filmde doğu-batı ilişkileri, inanç sorunu, hümanizm, tasavvuf, ağalık düzeni gibi konuları işleyen Refiğ; Türk sinemasındaki muhafazakâr geleneği ulusal kültürün çatışmalarını işleyerek ve ulusal kültürden taraf olarak yansıtmıştır (Scognamillo, 2010: 231). “Metin Erksan da ulusal sinema üzerine tezlerini ortaya koyarken, ulusal olmak meselesini ele alır. Erksan’ a göre ulusal olmak demek, başka ulusların düşüncesinden ayrı ve özgür olmak demektir” (Maraşlı, 2010: 111). Refiğ’e göre Erksan, *Sevmek Zaman* filminde hem konusu hem de konunun işleniş şekliyle Türk insanın derinliklerini ve inceliklerini yansıtmıştır. Film; kişilerin bireysel özelliklerini değil, toplumun kolektif vicdanının duyusunu dile getirmekte ve ulusal kültürü yansıtmaktadır (Refiğ: 1971: 118-119). Refiğ'in filmlerindeki “halkın bozulmamışlığına övgü, geçmişin mirasını, kültürel hazinesini, kayıp Doğu’yu sinemaya rehber kılma çabası, kolektif bütünlük ve cemaat arzusu” filmlerini “devlet otoritesinin ve iktidarının sesine” dönüştürmüştür (Arslan, 2007: 371). Böylece bu filmler kültürel geçmişi sahiplenme, korumanın yansıtılmasıyla hem ulusal kültürün nüvelerini barındırmaları hem de çeşitli biçimlerde toplumsal hiyerarşi ve eril iktidarı yeniden üretmeleriyle muhafazakâr sinemanın içerisinde yer almışlardır.

Ulusal kültürün önemli nüveleri Yeşilçam filmlerinde de kendisini göstermiştir. Demokrat Parti'nin iktidara geldiği yılların Yeşilçam döneminin de başlangıcı olduğunu belirten yönetmen Halit Refiğ, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile siyasetin halka açılması arasındaki bağlantıyı; Yeşilçamın sinema hayatına girmesiyle sinemanın kitlelere açılması ve ulusal özellikler taşıması arasında da kurmaktadır (Refiğ, 2009: 89 akt: Lüleci, 2020: 39). Yeşilçam sinemasında ise aşk ilişkileri geleneksel-modern çatışması zemini üzerinde kurulmuş; bu filmler sınırlı modernleşme/Batılılaşma çabasının endişelerinin muhafazakâr bir ruhla yeniden üretildiği filmler olmuştur. Bu bağlamda Arslan, Akad'ın tiyatrocular dönemine son vererek sinemacılar dönemini başlatan *Kanun Namına* (1952) filmini, modernleşmeden duyulan korkunun bir tezahürü olarak nitelendirmiştir. Filmde temsil edilen iki ayrı dünya iki farklı anlamı oluşturmaktadır. Bir yanda “evin içi, baba ve babanın etrafında toplanan onun kültürüne ait nesne ve sesler klasik türk müziği, mahalle meyhaneleri, nargile içilen kafeler varken öbür yanda evin dışı, züppe erkekler, baştan çıkarıcı kadınlar, radyo, dans cinsellik ve İstanbul'un bütün karmaşıklığı ve keşmekeşliği içinde gece hayatı, suç, şiddet ve cinayetler bulunmaktadır (Arslan, 2007: 53). Dolasıyla bu iki farklı dünya modernleşen toplum ile geleneksel toplumun çatışmasını barındırmakta; filmde geleneksel ilişkilerin sarsılması ise ailenin dağılmasına yol açarak bir trajediye neden olmaktadır. Böylece filmdeki ahlâki çatışmalar da muhafazakârlık lehine çözümlenmiştir. Necip Fazıl'ın eserinden uyarlanan ve Osmanlı döneminde geçen bir hikâyeyi anlatan *Yangın Var* (1960) Osmanlı aristokrasisinden Paşa kızı Müjgân ile bir tulumbacı reis Murat'ın imkânsız aşk hikyesine odaklanmaktadır. Paşa bir Batılıyı, modern olanı sınıfsal olarak da aristokrasiyi temsil etmektedir. Müjgân ile Murat'ın aşkı doğu ile batıyı; gelenek ile moderni bir araya getirme çabasıdır. Hem odaklandığı dönemin geleneksel yönlerini vurgulamasıyla hem de sınıfsal ayrımları yeniden üretmesiyle film muhafazakâr anlayışı ve söylemi yeniden üretmektedir. Egrik'e göre özellikle melodramlarda, modern olarak işaretlenen bir kadına kapılıp kendini koyuveren; böylelikle hayatın sillesini yiyen, modernleşmenin karşısında küçülmüş, kıfayetsiz kalmış, iğdiş edilmiş erkekler bulunmaktadır (Egrik, 2011: 237). Osman Seden'in *Kanlarıyla Ödediler* (1956) filmi de bu anlamda geleneksel aile düzenin baştan çıkarıcı, fattan bir kadın tarafından parçalanışını anlatmaktadır. Filmde kadının “namus” ve “sadakat” gibi değerlerinin olmaması aileyi parçalamış; şiddet dolu bir dünyanın oluşumuna neden olmuştur. Klasik Türk müziği, nargile, ev içindeki kadının ve erkeğin konumları geleneksel düzeni temsil ederken; baştan çıkarıcı kadın ve onun etrafındakilerin dışarıdaki hayatı, ahlakı yozlaştıran bir yapıdadır. Bu şehvet düşkün kadının cazibesine kapılma hali bütün geleneği yok etmiş, bu da büyük bir aile trajedisine neden olmuştur.

Scognamillo'ya göre bu dönemin geleneksel değerlerini üreten sinemacılarından Muharrem Gürses filmlerinde ise; ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa dönmüş ve yazgısından kaçamayan insanlar anlatılmaktadır. Gürses'in filmlerinin dünyası kişinin kahpeleştiği, canavarlaştığı, talihine küsüp çaresizlikten katil olduğu, korku, endişe ve çözülemez sorular içinde bulunan insanların olduğu bir dünyadır (Scognamillo, 2010: 155-156). Geleneksel yapının yeniden üretildiği *Sazlı Damın Kahpesi* (1970) filminde köy yaşantısının geçtiği mekânlar, köydeki kolektif yaşam vurgulanmış, yine baştan çıkarıcı ve fettan bir kadının araya girmesiyle aile kurumu ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Filmde fettan bir kadın olan Muhteşem Hanım, Batıyı, bir nevi kentliyi temsil eden niteliktedir. Hem ekonomik olarak hem de kültürel olarak köydekilerden farklı (çiftlik sahibi) olan Muhteşem, geleneksel yapıyı bozmak istese de bu amacını gerçekleştirememiş; filmin sonunda bu geleneksellik yeniden üretilmiştir.

Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmi değişen toplumsal yapıyı yansıtarken modernleşmeden duyulan korku ve endişelerden kaynaklı Batılılaşma karşıtı bir tavır takınarak geleneksel düzenden yana tutum almıştır. Filmdeki karakterler geleneksel-modern çatışmasının bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Haşmet Osmanlı kökenli, soylu bir ailenin temsilcisi olarak alaturka değerleri benimsemekte ve filmde gelenekselliği temsil etmektedir. Ayşe ise değişen yeni düzene ayak uydurma ve bu değişime adapte olma çabasıdadır. Fakat Ayşe'nin bu modernleşme çabaları film boyunca olumsuzlanmakta; filmde köklerini unutmanın ve geçmişten kopuşun bir tür yozlaşmaya neden olduğu vurgulanmaktadır. Bu yozlaşmadan kurtulmak ancak kendin olarak kalmak, kendi özüne sahip çıkmak ile mümkündür. Haşmet'in İstanbul'a bakarak söylediği "Ahh ihtiyar medeniyet çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin?" sözleri modernleşmenin getirdiği geçmişten ve kendi özünden kopuşa yönelik bir tepki niteliğindedir.

Filmlerdeki geleneksel-modern bağlamında yaşanan karşıtlıklar sınıfsal çelişkilerin varsıl-yoksul eksenine çekilerek "yoksul ama geleneklerine bağlı, iyi ve mutlu bir aile ile "varsıl ama yozlaşmış, kötü, mutsuz" ayrımlarını da yeniden üretmektedir (Abisel, 2005: 242). Akbulut'a göre Batılılaşma kavramı üst sınıflara eşitlenmiş; Batılı olmak ise biz kimliği karşısında bir tehdit unsuru haline getirilmiştir. Üst sınıflar "Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu sınıfla ikircikli bir ilişkiye" girmişlerdir. Batılı değerleri benimsemiş zengin üst sınıflar açısından insanlaşma ancak yoksulların yardımıyla mümkün olabilmektedir (Akbulut, 2009: 35). Böylece sınıfsal çelişkilerin üstü bu çelişkilerin

uzlaştırılarak ya da yoksulluk güzellemesi yapılarak örtülmektedir. Filmlerde böylece tevazu, alçakgönüllülük, olgunluk, edeplilik, azla yetinme, feragat etme, geleneksel yapının tüm faziletlerine muktedir olma gibi insan olma durum ve halleri yoksullara yakıştırılarak yoksulluğun makbüllüğü tanımlanmıştır. Makbul olan yoksulun temsili ise sınıfsal öfkenin yatıştırılmasında kullanılmıştır (Egrik, 2011: 216-223). Egrik'in belirttiği gibi Yeşilçam'ın karakteristiklerinden biri olan sınıf çatışmasının olduğu anlatılarda geçmiş vurgusu özellikle önemlidir. Bu bağlamda Yeşilçam'da yaygın bir biçimde kullanılan “beni hatırladın mı” ya da “yaşananları unutmamak” “kim olduğunu nereden geldiğini unutmamak” söylemleri bu geri dönüşün ve unutmayı unutmamanın tezahürleridir (Egrik, 2011: 231). Bu tarz söylemler sınıf vurgusunun belirginleşmesine de neden olur ama bu vurgu asla sınıfın ortadan kaldırılmasına yönelik değildir. Egrik, Yeşilçam filmlerindeki bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Öyküde söylem zamanı, yaşamsal gerçeklerin, sınıf çatışmalarının iktidarını onayan bakış açısıyla donatıldığı, kesinlikle düşünce, sorgulama ya da eleştirelilik içermediğinden tam bir kabul sağlama konusunda direticidir. Bu durumda izleyicinin kökleşmiş bir hizmetkârlığından da bahsedilebilir; kurguda zengin-fakir olan ayrılan taraflarda “her ne şartta olursa olsun” yoksulun yanında yer almaya güdümlenen izleyicinin, öykünün ve öykü zamanının ötesinde sinemada geçirdiği zamanın duygusal portresi sınıfsal kimliklerin yaratılıp muhafaza edilmesini teşvik eder, ancak bu sınıfsal bilinç düzeyinde bir algılama sağlayamaz. Bu nedenle bu tür tespitlerde sınıf farkındalığının yalnızca adı konmamış, belirginleşmemiş muhafazakâr bir tarafa gönderme yaptığı unutulmamalıdır (Egrik, 2011: 232).

Ertem Eğilmez'in filmleri bu bağlamda Yeşilçam'da önemli bir yere sahiptir. Eğilmez'in *Mavi Boncuk* (1974) ve *Sev Kardeşim* (1972) filmlerinde sınıfsal pozisyonlar aşkın yaşanmasına başta engel teşkil etse de sınıfsal farklılıkların egemen olduğu toplumsal düzen bu sınıfların kaynaştırılması, bir araya getirilmesiyle onaylanmaktadır. “Ailenin kutsal olması, sınıfsal farklılıkların ele alınması, zengin kız fakir oğlan (ya da tam tersi) aşkının yaşanması ve yoksul ama mutlu insanların dayanışma ve sevgi içinde yaşamalarına karşın zenginliğin olumsuz bir biçimde yaşanması” bu filmlerde belirgin olan özellikler arasındadır (Morva, 2011: 249). Alt sınıflara mensup insanların aralarındaki dayanışma, sevgi, fedakârlık gibi özellikler ön plana çıkartıldığı *Mavi Boncuk* filminin temel çatışma noktası da sınıfsal çelişkilerin yarattığı durumdur. Fakat bu sınıfsal çelişkiler yoksulun mağdur, mazlum, fedakâr, sevgi dolu gibi olumlu özellikler kazanmasıyla aşılmaktadır. Böylece farklı sınıfsal pozisyonlara sahip iki kişinin (Tarık Akan-Emel Sayın) aşkı bu sınıfsal farklılığı aşarak görünmez kılınır. *Sev Kardeşim* filminde de patronun oğlu ile fabrika işçisi arasındaki aşkın gücü aralarındaki sınıfsal farklılığın üzerinden gelirken paranın her şey olmadığı vurgusu yapılmaktadır. Patronun oğlu

babasına “*Sadece parayla yaşamayı, her şeyi parayla ölçmeyi sevemedim. Sizin dünyanıza uyamadım. Affedin.*” diyerek ailesinin bütün olanaklarını reddetmiştir. Böylece filmde yoksulların dünyasının erdemli, huzurlu, onurlu, mutlu olduğu vurgulanarak bu dünyanın güzellemesi yapılmaktadır. Özdoğran’a göre zenginliğin ve zengin olmanın dejenere olmak, fakir olmanın ise yüceltilmiş bir erdemle özdeşleştirildiği bu filmlerdeki ideolojik işlev açıktır. Yoksulluğun kendisinin onaylandığı bu filmlerde sınıfsal ve toplumsal eşitsizlikler rasyonalize edilerek onaylanmaktadır. Böylece toplumdaki yoksulluk ahlaki açıdan iyi olanla özdeşleştirilmektedir (Özdoğran, 2020: 64).

Yeşilçam’ın pek çok filmi bu sınıfsal karşıtlıkların aşk ve sevgi sayesinde aşıldığı olay örgüsüne sahiptir. *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Emine* (Orhan Aksoy, 1971) vb. gibi pek çok filmde üst sınıfa mensup erkekler alt sınıftan kadınlara aşık olmakta, böylece aradaki sınıfsal fark kadının sınıf atlamasıyla kapanmaktadır. Kadınların üst sınıflara mensup olduğu *Bir Teselli Ver* (Ömer Lütfi Akad, 1971), *Mahşere Kadar* (Ömer Lütfi Akad, 1971) *Alev* (Nejat Saydam, 1976) gibi benzeri filmlerde ise kadınlar kendi zengin ama mutsuz dünyalarını terk ederek mutluluğu yoksul erkeklerin yanında bulmaktadır (Abisel, 2005: 81-82). Abisel, kadının ancak evleneceği erkekle cinsel bir ilişkisinin olabileceğini vurgulayan bu melodramların, kadın cinselliğini baskı altına alan cinsiyetçi ideolojinin de pekiştirilmesine neden olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla kadınların erkeğin dünyasına uyum sağladığı onun tahakkümüne boyun eğdiği bu filmler sınıfsal çatışmaları kişisel düzeye indirgeyerek bulanıklaştırmakta, çarpıtmakta ve ideal romantik aşk’ ve ‘kutsal evlilik’ yoluyla da cinsiyetçi bir yapı inşa etmektedir (Abisel, 2005: 195).

1970’li yıllar kitlelerin mevcut toplumsal ilişkiler sistemine ve toplumun değer yargılarına uygun olarak aile filmlerinin de yapıldığı yılları kapsar. Bu filmlerde ekonomik, mekânsal ve toplumsal ilişkilerin değişiminde karşılaşılan zorluklar aile kavramının ve bağlarının güçlendirilmesiyle ve geleneksel değerlerin pekiştirilmesiyle aşılmaya çalışılmaktadır (Abisel, 2005: 73-80). Zira egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin kendilerini gizleyerek en rahat işleyebilecekleri yer aile ortamıdır (Abisel, 2005: 80-206). *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Gülen Gözler*; (Ertem Eğilmez, 1977), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) filmlerinde ailenin birliği, bütünlüğü bir şekilde tehlikeye düşse/düşürülse de filmin sonunda bu birlik tekrar sağlanmakta, düzen tesis edilmektedir. Bu filmlerdeki karakterler yoksul olsalar da hayatlarını onurlu, namuslu yollardan kazanmaları nedeniyle içinde

bulundukları sınıfsal konuma dair herhangi bir şikâyetleri bulunmamaktadır.²⁰ Oysaki bu filmlerdeki üst sınıflara mensup kişiler paranın getirdiği güç ve mevki nedeniyle yozlaşmıştır. Bu yozlaşmaya karşı tepkiler zaman zaman dile getirilmekte ama bu tepki asla sınıfsal bir öfkenin yansıması olarak iktidarı sarsacak nitelikte olmamaktadır. Bu öfke patlamaları yalnızca bu sınıfsal konumları meşrulaştırmakta, yeniden üretmekte hatta bu konumdan hoşnutluk yaratmaktadır. *Bizim Aile* filminde Yaşar ustanın, Saim'e beye söyledikleri bu bağlamda değerlendirilebilir. “*Sen büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim Bey. Sen mi büyüsun. Hayır, ben büyüğüm, ben, Yaşar usta... Yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız.*” Geleneksel aile birliğinin sağlandığı bu filmlerdeki ilişkiler (kadın-erkek, patron-işçi, ebeveyn-çocuk vs.) toplumsal ilişkilerin muhafazakâr yönünü oluşturmaktadır ve bu ilişkiler asla geleneksel konumların sarsıldığı, parçalandığı bir özgürleşme ilişkisine dönmemekte, dönüşmemektedir.

Tarihi kahramanlık filmleri de doğu-batı bölünmesinin bir yansıması olarak tarihin gerçekdışı ve muhafazakâr yorumunu sunmaktadır. Milli kimliğin inşası ve kendi olma halinin yeniden üretildiği bu filmler 1950’li yıllardan itibaren sinemada yer almaya başlasa da 1970’li yıllarda oldukça artmıştır. Genel olarak “Bizans’ın batı dünyasını temsil ettiği bu filmlerde Doğu-Batı karşıtlığı Batı’nın düşkün ahlakı ve yozluğu düşüncesi üzerine kurulmuştur” (Duruel, 2002: 146). 1970’li yıllar Kıbrıs sorununun yaşandığı, ülkede toplumsal muhalefetin yükselişe geçtiği yıllar olduğundan devlet düzenin sarsıldığı zamanlarda *Tarkan*, *Karaoğlan*, *Malkaçoğlu*, *Battal Gazi*, *Kara Murat* gibi devlet düzenini tesis edici kahramanların hikâyelerinin anlatıldığı filmlerle milliyetçi, muhafazakâr düşüncelerin propagandası yapılmıştır (Kıraç, 2008: 90; Durel, 2002: 141).

Natuk Baytan 1972-1978 yılları arasında çektiği Kara Murat serisinin *Kara Murat Fatih’in Fedaisi* (1972), *Fatih’in Fermanı/Kara Murat* (1973), *Kara Murat Kardeş Kanı* (1974), *Kara Murat Şövalye’ye Karşı* (1975), *Kara Murat Şeyh Gaffar’a Karşı* (1976), *Devler Savaşıyor/Kara Murat* (1978) filmleri bu tarz muhafazakâr, milliyetçi bireysel kahramanlık öyküleridir. Duruel’e göre Kıbrıs harekâtının yapıldığı, ideolojik çatışmaların yapıldığı dönemlerde çekilen bu filmler, zeminini tarihe dayandırmaktadır. Kıbrıs olaylarında alevlenen

²⁰ Yeşilçam sinemasında toplumsal öfkenin bastırılması konusunda sistemin söylemini meşrulaştıran yapılar da toplumsal iktidarın sürdürülmesini ve yeniden üretimini içeren hissediş, değerlendiriş, algılama ve inanma eğilimlerini meşrulaştırmaktadır (Egrik, 2011: 226-227).

milliyetçilik filmlerdeki Türklerin yiğitliği, dindarlığı, yenilmezliği üzerinden canlandırılmaya çalışılmıştır. Kara Murat, seride Fatih'in fedaisi olarak, Bizans kalelerinde olayların gidişatını değiştirerek Osmanlı'nın zafer kazanmasına neden olur. Bu filmlerde Kara Murat, tarihin akışını değiştirmek yönünde Fatih Sultan Mehmet'ten de etkin konumdadır. Zira bireysel kahramanlık öykülerinin ön plana çıkarıldığı filmlerde Kara Murat her ne kadar Fatih'i ve devleti korumak için savaşıyor gibi gözükse de mutlaka kişisel intikam duygusuyla hareket etmektedir (Duruel, 2002: 36-39). Süreyya Duru ise Malkaçoğlu tipi üzerine 1966-1970 yılları arasında *Malkaçoğlu* (1966), *Malkaçoğlu Krallara Karşı* (1967), *Malkaçoğlu Kara Korsan* (1968), *Malkaçoğlu/Akıncılar Geliyor* (1969) filmlerini çekmiştir. Bu seri 1971'de gerçekleştirdiği *Malkaçoğlu Ölüm Fedaileri* ve 1972'de çektiği *Malkaçoğlu Kurt Beyi* ile sonlanmıştır. Duruel, 2002: 139). Natuk Baytan'ın 1972 yılında *Battal Gazi'nin İntikamı* 1973 yılında *Battal Gazi Geliyor* ve 1974 yılında çektiği *Battal Gazi'nin Oğlu* filmleri de bu dönemde çekilmiş tarihi filmlerdendir. Duruel'e göre fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu bu filmlerde, Türk kahramanlar tüm kusur ve zaaflarından süzölmüş kişiler olarak efsaneleştirilerek, ezilenlerin ve güçsüzlerin koruyucusu ve fiziksel güçleriyle de düşmanlarından üstün olarak gösterilmiştir. Tarihsel süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya yayılma politikası nedeniyle Bizans İmparatorluğu ile savaşması sinemaya da yansımış, filmlerde düşman Bizanslı olarak temsil edilmiştir. Bizanslılara bütün olumsuz özellikler yüklenirken; Türkler yiğit, kahraman, mert, cengâver özellikleriyle temsil edilmiştir (Duruel, 2002: 145). Bu bağlamıyla kendi kalma ısrarı ve arzusu bu filmlerde gerçek tarih anlayışının dışında muhafazakâr-milliyetçi bir söylemle yeniden üretilmiştir.

1980'li yıllarda ise özellikle egemen ideolojisinin sözcülüğünü yapan filmler toplumsal yozlaşmaya vurgu yaparak yeni sağcı kimlikli sinema anlayışını ortaya koymuştur. Orhan Elmas'ın; *Kayıp Kızlar*, (1983), *Kahreden Gençlik*, *Suçlu Gençlik* (1984), Osman Seden'in; *Damga* (1984), *Tele Kızlar* (1985) Halit Refiğ'in; *Beyaz Ölüm* (1983), filmlerindeki bozuk toplumsal düzeninin tesisi devletin (polisin) müdahalesiyle sağlanarak toplumsal hiyerarşi ve cinsiyetçi düzen yeniden üretilmektedir. Kırış'ın ifade ettiği gibi konularının gazetelerin üçüncü sayfalarından alınma haberlerin olduğu bu filmlerde, melodram kalıplarının ötesinde kötü kaderin kurbanları, telekızlar, disko çocuklarının hikâyeleri anlatılmaktadır (Kırış, 2008: 97). Bu hikâyelerde geleneksel ahlak anlayışının dışına çıkanlar uyuşturucu ve fuhuş batağına sürüklenerek cezalandırılmakta böylece geleneksel ahlak anlayışı yeniden üretilerek düzenin tesisi de sağlanmış olmaktadır. Türk polisinin adeta kahramanlaştırıldığı ve düzeni sağladığı

filmlerde aile kurumunun da eksikliği veya ailenin ilgisizliğinin bu tarz bir toplumsal çürümeye yol açtığı belirtilmektedir.

2.4. Milli Sinemanın Muhafazakârlık Bağlamında Değerlendirilmesi

1960'lı yıllar Türkiye'de çeşitli ideolojik tartışmaların yaşandığı ve bu ideolojilerin etkisiyle politik mücadelelerin yükselişe geçtiği bir dönemin başlangıcını oluşturur. Sosyalizm, milliyetçilik ve muhafazakârlık tartışmaları sanatsal bağlamda da bir tartışma ortamının oluşmasına neden olurken; bu tartışmaların etkisiyle devrimci sinema, milli sinema ve ulusal sinema gibi akımlar sinema çevrelerinde ortaya atılır. Bu akımlar içerisindeki “milli sinema” ilk olarak yönetmen Yücel Çakmaklı'nın ortaya attığı bir kavramdır. Çakmaklı, 1964 yılında milli sinema kavramını ilk kez kullandığı Tohum dergisinde çıkan “Milli Sinema İhtiyacı” başlıklı yazısında şöyle demektedir:

Filmciliğimize, sinemanın imkanları ve dünya filmciliği içinde Türk sinemasının yerini tayin etmek gayesiyle, dikkatle bakarsak görürüz ki, sinemamız milli sinema hüviyetinden çok uzaktadır: Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü, şehirlisiyle, manevi kıymetleri madden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleriyle yoğurulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek milli sinema hüviyetine kavuşabilecektir (Çakmaklı, 2013: 16).

Çakmaklı'nın Türk halkının inanış ve düşüncelerinin filmlerde temsil bulması olarak tanımladığı milli sinema için 1970'li yıllarda çok sayıda film gösterimi, söyleşi, açık oturum, seminer ve toplantılar düzenlenmiştir. Bu sayede milli sinema anlayışı teorik ve pratik anlamda gelişebileceği bir zemin de bulmuştur (Tezcan, 2010: 163). Bu tartışmalardan en önemlisi yine 1973 yılında Milli Türk Talebe Birliği²¹ çatısı altında “Milli Sinema Açıkoturumu” başlığı

²¹ MTTB çatısı altında kurulan Sinema Kulübü de milli sinemanın gelişimi açısından önemli bir yerde durmaktadır. “MTTB bünyesinde Sinema Kulübü kurulduğunda takvimler 1971 yılını gösteriyordu. Salih Diriklik başkanlığında bir grup genç, MTTB binasının üst katındaki on metrekaresel bir odada kırık dökük bir projeksiyon makinesi ve birkaç sandalyeyle kurulacak olan Sinema Kulübü'nün temellerini atar” (Hazar, 2014: 78). Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Abdurrahman Dilipak gibi isimler bu kulüpte aktif faaliyet göstermişlerdir. Milli sinema tartışmalarının da yapıldığı Milli Türk Talebe Birliği'ndeki tartışmalara, Metin Erksan'dan Halit Refiğ'e Üstün İnanç'tan Yücel Çakmaklı ve Duygu Sağıroğlu'na kadar pek çok farklı fikre sahip sinemacı katılmıştır (Hazar, 2014: 80). Yenen'e göre ise “MTTB çatısı altında kurulan, farklı alanlarda birçok faaliyet yürüten çeşitli birimler/kulüplerden birisi olan Sinema Kulübü, İslami-sağ düşüncenin şekillendirilmesi yanında dönemin akla gelen ilk sinema kuruluşu Sinematek Derneği'nin bir alternatifi olma gayesi de güderek kurulmuştur. Bu anlamda MTTB'nin milli sinema anlayışındaki rolü, Sinematek Derneği'nin devrimci sinema üzerindeki rolü ile benzerlik göstermektedir” (Yenen, 2012: 244).

altındaki tartışmadır. Bu açıkturumda ulusal sinema mı milli sinema mı tartışması yönetmenlerin ana tartışma başlığını oluşturur. Yönetmen Halit Refiğ “ulusal sinema”²² kavramını tercih ederken, Çakmaklı “milli sinema”yı tercih eder. Çakmaklı bu açıkturumda milli sinema şöyle tanımlar:

Milli sinema milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır... Milli kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim sanat ve dindir. Müşahhas olarak da tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçimlerinde teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak milli sinema anlayışında yabancı kültürle şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi milli kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiseler, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkarmaktadır (Çakmaklı, 2004: 35).

Milli sinema hareketi aslında bir Modernleşme/Batılılaşma projesine karşı halkın “kendini ve kendi öz değerlerini korumasına yönelik oluşturulmuştur. Milli sinema içinde bu “kendi kalabilme/olabilme halinin” sinemaya yansımalarının dini yönü ise önemlidir. Milli sinemanın içerisinde belirgin bir biçimde İslami düşüncenin, duyuş ve düşünüşün etkileri vardır. Her ne kadar milli sinemayı teorik bağlamda tanımlamak güç olsa da milli sinemanın içerisinde barındırdığı bazı temel unsurlar bulunmaktadır. Türkiye Yazarlar Birliği’ne göre bu sinemanın temelini oluşturan dini motifler, ahlaki unsurların ağır basması, geleneği sahiplenme ve bu bağlamda bir söylem oluşturma bunların başında gelmektedir. Bu bağlamda bu unsurları içeren her film milli sinemaya dâhil edilebilecektir. (Türkiye Yazarlar Birliği, 1987: 360 akt: İnci, 2010: 380). Bu düşünceden hareket edilirse hiç şüphesiz, öz ve biçim yönünden milli sinema anlayışının ana ilkesi biçimi öz belirlediği bir durumdur. Öz de Çakmaklı’ya göre milli olandır (Çakmaklı, 1987: 360 akt: İnci, 2010: 380).

²² Halit Refiğ, ulusal kelimesi ile ilerici olmak, ileriye bakmak meselesini kastettiğini söylemekte, milli kelimesinin ise muhafazakâr bir anlamı olduğunu iddia etmektedir. Ulusal sinema meselesine bakarken milli değerleri, kültürel kaynakları dönemin şartları içerisinde değerlendirmek gerektiğini belirten Refiğ, onları sahiplenmekle birlikte değişen hayat ve tarihsel şartların düşünce sistemlerinde meydana getirdiği değişimleri yansıtmak açısından sinemanın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla sinema eseri çağının sorularını, duyuş ve heyecanlarını dile getirebilmeli ve bunlara cevap vermelidir (Refiğ, 1973: 39-41). Refiğ, ulusal sinema kavramında araştırdığı şeyleri ise şu sorular etrafında toparlamıştır. “Bizim insanımızı meydana getiren, milli karakterimizi teşekkül eden özellikler nelerdir? Bizim insanımızdaki özellikleri meydana getiren gerek tarihsel şartlar gerek sosyal şartlar nelerdir? Bu, bizim insanımızın kendine mahsus düşünme şeklini meydana getiren sosyal ve tarihsel şartların diğer memleketlerin sosyal ve tarihsel şartlarından farkları nelerdir? Bu farklar hangi farklardır ki Türk insanını belli noktalarda diğer toplumlardan farklı şekilde düşünmeye, farklı şekilde hissetmeye ve davranmaya götürür?”(Refiğ, 1973: 19).

Öz kimliğini bulma, oluşturma anlamında “kendi olmak” Türk sinemasındaki yerlilik arayışının bir tezahürü olarak milli sinemanın en belirgin özelliğidir. Bu kendi olmak/özünü bulamamak halini özne olamamak olarak tanımlayan Kaplan, özne olamayan toplumların başkalarının kültürlerinin dilleriyle konuştuklarını, kendilerinin bir üretim yapamadıklarını iddia etmektedir. Dolayısıyla bu toplumlar kendi tarihlerini yapamadıkları için tarihin dışında yaşamakta, bu yüzden de mekân ve yön duyguları bulunmamaktadır. Kaplan’a göre zamanın dışına itilmekten, mekânlarını yitirmekten ve yönlerini kaybetmekten kurutulamayan bu toplumlar özgüven yitimine uğrayacak ve bu özgüven yitiminin sonucu olarak yaratıcıları törpülenerek taklitçiliğe yöneleceklerdir (Kaplan, 2014: 105). Dolayısıyla Yeşilçam sineması da yeni Türkiye sineması da bir taklitten oluşmakta ve başkalarının dilini, sinema kodlarını ve konvansiyonlarını konuşuran bir nesne konumundadır (Kaplan, 2014: 104). Milli sinema ise bu kendi olmak durumuna vurgu yapan, bunu da İslami vurgularla gerçekleştirmek isteyen bir anlayışla oluşturulmuştur.

Türk insanın milli ve manevi değerlerinin, inanç ve alışkanlıklarının sinemada temsil edilerek, Türk insanının mükemmel yaşama sisteminin, tarihinin ve duygu ve düşüncelerinin ortaya çıkartılması milli sinema anlayışının temelini oluşturmaktadır (Uçakan, 2010: 171-172). Bu milli ve manevi değerler açısından en önemli unsurlardan biri olarak dinin insanlar üzerindeki etkisi görmezden gelinmemelidir. Zira dinin etkisini görmezden gelmek her yönüyle toplumu bozguna uğratmak ve düşünme yeteneklerini felç etmek demektir. Dolayısıyla kültürü ve günlük hayatı etkileyen unsurlar dinin algılanışı ve benimsenişi oranında milli sinemada yer bulacaktır (İnci, 210: 19). Uçakan’a göre de milli sinemanın temeli tamamıyla İslami bir düşünce ve yaşayış şekline dayanmalıdır (Diriklik, 1975 akt: Uçakan, 2010: 175). Milli sinemanın savunduğu kültür, gelenek ve görenekler bu İslam inancının yansıdığı bir biçimde temsil edilmelidir. Bu bağlamda yönetmen Mesut Uçakan “Türk Sinemasında İdeoloji” kitabında milli sinemanın özünü şu şekilde anlatmaktadır:

İlim, sanat, örf, adet, gelenek gibi milli unsurlara gelince, bunların da 1000 yıllık tarihi süreç içerisinde, bu yaşama sisteminin getirdiği ölçülerle gerçek yerlerini aldıkları, tutarsız yönlerinin yontulup, aykırılıklarının budanarak, İslam’ın getirdiği yaşama normları içerisinde yoğruldukları bir gerçektir. Milli sinema bu unsurları savunurken, şüphesiz bu budamanın dışında kalan ve bu normlara uzak düşmüş olan sanat ve gelenekleri muhtevası dışında bırakmaktadır. Halkın değerlerini ve inançlarını savunmak sözünden kastedilen de, tüm dejenerasyonlarıyla (bozuk töreler, hurafeler vs.) birlikte var olan değerler değil, yani bu değerler, bütün bozuk taraflarıyla savunma konusu olamazlar. Ancak, onları başarıya ulaştıran ana düşünce ve yaşama ölçüsünün tekrar, çağdaş öz ve şekillere hâkim kılınmasıdır

istediği. Bu yapıldığı zaman, Türk toplumunu diğer toplumlardan ayıran en belirgin fark da ortaya çıkmış olacaktır. Bu farkı kaldırmak isteyen en ciddi tehlike Batılılaşma hareketi olmuştur ve Milli Sinema teknik olgular dışında bu hareketin de topyekûn dışındadır (Uçakan, 2010: 75).

Yenen de milli sinemanın Türk sinema tarihi içerisindeki önemini bu akımın yönetmelerinin İslam’a ilişkin atıflarından kaynaklandığını söylemektedir. Bu atıfların sonucu olarak dinin Türk toplumunun karakterini oluşturan birincil etken olduğunu iddia eden Yenen, İslam’ın sinemada tez olarak kullanılmasındaki maksadın ise iki yüz yıldır Batılılaşma serüveni içerisindeki Türk insanının aidiyet probleminin ancak İslam dini ile sağlıklı bir çözüm üretilebileceği düşüncesinden kaynaklandığını ileri sürer. Bu düşüncenin sinemadaki örneklerini Milli sinema filmleri oluşturmaktadır. Milli sinema açısından belirgin bir noktalardan biri de halkın öz değerlerini yakalayarak, bu öz değerlerinden olan tarihi birikimi, tarihsel gelişimdeki değerleri, sosyal değerleri, ekonomik değişimleri, tabiat şartlarında meydana gelen değişimleri, ona karşı duyarlılıkları ve mücadeleleri araştırmaktır (Yenen, 2012: 246-262). Değişme ve gelişimler evrimsel gelişmeler olup, tarihsel ve toplumsal miras sahiplenilmektedir. Böylece muhafazakârlığın en önemli öğelerinden olan gelenek, ahlâk, kültür, din gibi unsurlar “milli sinema” açısından en önemli unsurlardandır.

Milli sinema anlayışını ortaya atan ve onun en önemli temsilcisi olan Yücel Çakmaklı’nın sineması da milli kültürün milli değerlerini vurgulamakta, bu değerler arasında da din, sanat ve ilim bulunmaktadır. Bu değerleri içerisinde bulunduran Çakmaklı’nın sineması milli sinema bağlamındaki biçimsel öğeleri de bir yerlilik anlayışıyla ortaya koyar. Onun sineması, Türk-İslam sentezi anlayışıyla örtüşen muhafazakâr ve yerli bir anlayışın ürünü bir sinemadır. Bu yerlilik anlayışı Batı karşıtlığı ile de örtüşmekte, Batı karşıtlığı ise kapitalizmi kapsadığı gibi sosyalizmi de kapsamakta; yerine konan şey ise geleneksel değerler olmaktadır. Maddeci bir dünyada mana arayışı ve bu mana arayışıyla öze dönmek; milli sinemanın göstermek istediği yoldur. Bu mana arayışı daha çok İslami/dini vurgularla gerçekleştirilmektedir. Arslan’a göre Çakmaklı’nın sineması tebliğci ve dayatmacı, siyasi bir İslamilikten daha çok, muhafazakârlığı oluşturan değerler bütününe yaslanan bir sinemadır. Dolayısıyla Yücel Çakmaklı’nın sinemasına baktığımızda öz, Batı-Doğu, Türk, İslam, gelenek, kültür, değerler bütünü kavramlarının hâkim olduğu sinemasının amacı kendi kültürel kaynaklarına dayanan, taklitçi olmayan, dini ve ahlaki duyarlılığı olan bir sinema yapmaktır (Arslan, 2014: 141-153). Çakmaklı filmlerinin bir diyalektik üzerine kurulduğunu söyleyerek durumu şöyle ifade eder:

Filmlerim (...) bir Türk –Batı diyalektiği üzerine kurulmuştur. Benim filmlerim Türkiye sinemacılığında bir millilik arayışı, Türk insanının tarihsel ve toplumsal şartlar içinde kendi kılan özelliklerini tespit etme çalışmasıdır. Çalışmasını yaptığım alanda, sinemanın keşfinden ta günümüze kadar yerli ve samimi gayretler oldukça azdır. Benimsediğim yenilikçi Türk kültürünün normları ise bütünüyle sinemaya aktarılamamıştır. Bunun için böyle bir uğraşın gerekliliğine inanarak çalışmaya başladım (Çakmaklı 1975: 23 akt: Arslan, 2014: 138).

Yücel Çakmaklı'ya göre (akt: Tunca, 2010: 320) Türkiye'de düşünsel gelişim “bazı aydınların ve sanatçıların kendi halkının duyuş ve düşüncelerine karşı bir anlayışsızlığa kapılmaları, devletin halkı uyarıcı ve belli bir kültür siyasetinin olmaması” nedenleriyle engellenmiş; dolayısıyla da yerli ve milli bir sinema anlayışı da Türk sinemasında belirginleşememiştir. Dolayısıyla Çakmaklı insanın önce kendi kültürünü ve halkının değerlerini bilmesi gerektiğini, Batı ile hesaplaşmasını da buna göre yapması gerektiğini savunmaktadır. Zira emperyalist ve maddeci Batı, insanların zevklerini, inançlarını esir alıp değiştirmeye başlayarak toplumun ve bireyin değer ölçülerini parçalamaktadır. Çakmaklı'nın filmlerinde ise bu durumu gören kadın veya erkek bu durumla mücadele etmekte ve savaşılmaktadır (Tunca, 2010: 320-321). Çakmaklı, 1970'de milli sinema anlayışının da başlatıcısı olan *Birleşen Yollar* ile birlikte *Çile* (1972), *Zehra* (1973), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş*, (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974), *Minyeli Abdullah* (1989), *Sahibini Arayan Madalya* (1989), *Minyeli Abdullah 2* (1990), *Kurdoğlu* (1991), *Bişr-i Hafî* (1991), *Bir Zamanlar Sarhoştı* (1991), *Kanayan Yara Bosna* (1994), *Bosna Mavi Karanlık* (1994) filmlerine imza atmıştır (Yalsızuçanlar, 2010: 373).

Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filminde, değişen, modernleşen İstanbul'da muhafazakâr bir üniversite öğrencisiyle, kozmopolit ya da Batıcı bir genç kızın yaşadıkları aşk üzerinden bir kültür çatışmasına odaklanmaktadır. Batılı-modern hayat tarzı ile Türk-İslamcı geleneksel hayat tarzının çatışmasının yer aldığı filmde, geleneksel yaşam tarzı savunulmakta ve onaylanmaktadır. İkinci filmi *Çile*'de yine bir hemşirenin anlam arayışı, onu geleneksel yaşam tarzına götürür. 1972 yılında çekilen *Zehra* filminde ise büyük şehrin kozmopolit yaşamından bıkan Zehra, beklediği yaşam tarzını geleneksel yaşamın egemen olduğu köyünde bulur. *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) *Oğlum Osman* (1973), *Kızım Ayşe* (1974) filmleri de Batı-Doğu kültür karşıtlığına ve sonunda özüne dönen gençlere dayanmaktadır. Dolayısıyla Arslan'a göre Çakmaklı'nın filmlerinde sınıf karşıtlığı vurgusu değil, kültür karşıtlığı vurgusu bulunmakta ve yabancılaşma bir kültürel yabancılaşma olarak işlenmektedir (Arslan, 2014: 145-146).

İslamcı fikrin daha belirgin yapıda olduğu ve 1990'lı yıllarda ciddi bir gişe oranına sahip *Minyeli Abdullah* filminde ise dini inanışa baskı yapan rejimlere başkaldırmanın gerekliliği savunulmaktadır. Böylece *Minyeli Abdullah* filmi 1970'li yıllardan başlayarak siyasileşen İslam'ın sözcüsü de olmuştur (Arslan, 2014: 150-151).

Salih Şahin'in *Milli Sinemada Hidayet Anlatısı* çalışmasına göre Çakmaklı'nın dışında Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever, İsmail Güneş, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel de milli sinemanın içerisinde değerlendirilebilecek yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerden Mesut Uçakan, İslami yoğunluğu ve vurgusu en fazla olan yönetmen olarak ele alınır. Bu nedenle Uçakan'ın üretken olduğu 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren çektiği filmler ve diğer yönetmenlerin de filmlerinde farklı yoğunluklardaki İslami vurguları olduğu bu dönemi Salih Diriklik "İslami Duyarlıklı Filmler Dönemi" olarak adlandırır. Bu dönem için Yenen (2012: 262) "İslamcı Sinema" derken; Maktav (2006, 996) bu dönemi "İslami Sinema" olarak nitelendirir. Şahin'e göre de İslami sinema Çakmaklı döneminin ardından görünürlüğünü yitirerek yeni anlatım şekilleri ve isimlendirmelere bırakır. Böylece Şahin üretim tarz ve içeriklerinin yıllar içerisindeki değişimleri göz önüne alındığında en uygun tanımlamanın Diriklik'in "İslami Duyarlıklı Filmler" tanımlaması olduğunu iddia eder (Şahin, 2019: 67).

İslami ve milliyetçi duyarlılığı yüksek olan milli sinema içerisindeki Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Tufan Güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksoy, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mesut Tümay gibi yönetmenler Akın Grup²³ adıyla bir sinema topluluğu oluştururlar. Akın Grup amaçlarını şöyle açıklamaktadır: "Biz bir film şirketi kuracağız ve her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslami düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacağız" (Uçakan, 2010: 168). Milliyetçi ve mukaddesatçı gençlerin sola ve kapitalizme karşı tek vücut olma amacını da taşıyan bu grubun ilk filmi *Gençlik Köprüsü*'dür (1975). Filmde Mehmet ve Leyla'nın hayat içerisindeki arayışları, onları İslami bir yaşam biçimine götürecektir. Filme göre içinde bulunduğumuz kapitalist maddeci düzen fert ve toplum yapısında ciddi tahribatlar meydana getirmektedir. Filmde tahribat karşısında yeni neslin bunalımları ve mücadele yöntemleri tartışmaya açılmaktadır (Uçakan, 2010:169-170).

Akın Grubun üyesi, milli sinemanın önemli yönetmenlerinden Uçakan, 90'lı yıllara kadar *Lanet (İlenç)* (1979), *Rahmet ve Gazap* (1980), *Öç* (1984), *Zeynep Ölmese* (1987) ve *Reis Bey* (1988) filmlerini çeker. Uçakan *Lanet* filminde "ailelerinin modern yaşamı sebebiyle

²³ Akın Grup Manifestosu Ek III'de yer almaktadır.

boşluğa düşen gençler, işçiyi ezen işverenler, öğrenci olayları, ruhi bunalımlar vs. gibi iç içe geçmiş birçok mevzuyu” anlatmaktadır. Necip Fazıl’ın *Reis Bey* adlı tiyatro esrinden esinlenerek senaryolaştırılan ve ana teması “vicdan” olan *Reis Bey* ve *Rahmet ve Gazap* filmlerinde çürümüş merhamet duygusuna ve bozulan adalet anlayışına vurgu yapılırken, *Zeynep’ler Ölmesin* ise toplumun yapıtaşlarından biri olan aile yapısının dağılmasına, yozlaşmasına ve toplumsal çürümeye odaklanmakta ve oldukça yoğun bir hidayete erme unsuru barındırmaktadır (Şahin, 2019: 71-74). Bu filmlerin hepsinde modern yaşam ve onun akılcılığıyla, vicdan-merhamet gibi unsurlar aracılığıyla hesaplaşmaktadır. Dolayısıyla muhafazakârlığın belirgin yapısı bu filmlerde kendisini göstermektedir. Yenen’in iddia ettiği üzere 1990’lı yıllarla birlikte Uçakan’ın filmlerindeki İslamcı argümanlar daha da belirginleşmeye başlar. Zira bu dönem İslamcılığın siyasi alanda da etkinliğinin arttığı bir dönemdir (Yenen, 2012: 258). Uçakan’ın gösterime girdiği yılların ses getiren filmlerinden biri de *Yalnız Değilsiniz* (1990) filmidir. Filmde, çağdaş ve modern bir ailede büyüyen Serpil’in tesettüre girmesi ve dini bir yaşama yönelmesi anlatılmaktadır. 1991’de çekilen *Sonsuza Yürümek* filminde de Serpil’in hikâyesinin devamı olarak üniversitedeki başörtüsü sorunu incelenmiştir. O dönemde basında da çeşitli tartışmaların yapıldığı filmle ilgili şöyle manşetler kullanılır: “Türban Eylemleri Sinemada”, “İslamcı Sinema Yeşilçam’ı Solluyor”, “Takunyalı Siyasetten Sonra Şimdi de İslamcı Sinema Çıktı Başımıza!”, “Başörtüsü Beyazperdede”, “Eller Aya Biz İrticaya” (Şahin, 2019: 76-77). *İskilipli Atıf Hoca* (1993) filminde Kemalist rejimle hesaplaşmasını sürdüren Uçakan, *Anne ve Leyla* (2005), filminde ise çürüyen ve bozulan toplumsal yapının eleştirisini yapmakta, bu bozulmanın geleneksel değerlerin yitimiyle sonuçlandığını vurgulamaktadır.

Gün Doğmadan (1986), *Ateşböceği* (1987) ve *Biz Doğarken Gülmüştük* (1987) gibi filmleri olan akımın temsilcilerinden İsmail Güneş, asıl olarak *Çizme* filminin ardından milli sinema içerisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. “1950 seçimlerinden sonra ezanın Arapça okuması yasağını Rize’nin bir köyünde devam ettirmeye çalışan nahiye müdürünün ve onun karşısındaki mücadelenin anlatıldığı film yine Kemalist rejimle hesaplaşma bağlamında değerlendirilebilir. Güneş, *Çizme* filminin dini değil siyasi bir film olduğunu şu sözlerle anlatır:

...ben “Çizme” diye bir film yaptım. Ezan yasağını anlatan bir filmdi. Biliyorsunuz Türkiye’de ezan 17 sene yasak kalmış. “Çizme” o yasağın bittiği günü anlatır. Yasak her yerde kalkmıştır. Ama bir nahiyede hala Türkçe okunuyordur ezan. Çünkü Cumhurbaşkanı onaylamamıştır yasayı der ve tepkilere rağmen ezanı ısrarla Türkçe okutur nahiye müdürü. Adalet partisinin bir vaadi vardı. Ezanın yeniden eski şeklinde okutulması için Dil Serbestiyesi getirildi. Ezan şu anda istenirse Türkçe

okunabilir. Çünkü dil yasağı yok. Efendim o nahiye müdürü o 18 seneyi o kasabaya uyguladır. “Çizme” o baskıyı anlatıyor. Adamın çizmeleri vardır, çizmeler o baskıyı simgeliyor. O çizmelerine çok iyi bakıyor, sürekli temizletip parlatıyor. Çok güzel bir filmdir ama asla İslami bir film değildir. Çünkü benim orda şey diye bir derdim yok. Efendim “ey ahali namaz kılın, ezanı şöyle okuyun” diye. Böyle bir derdi yok. O İslami değil, siyasi bir filmdir (<http://www.turksinemasi.com/roportaj-ismail-gunes/>)

1994 yılının en çok izlenen filmi *Bize Nasıl Kıydınız*’ı çeken Metin Çamurcu ise filmde, diğer yönetmenlere benzer şekilde belirgin bir biçimde Kemalist devlet eleştirisi yaparak, Arslanbay’a göre ahlaki yozlaşmanın ancak İslam yoluna girerek aşılabileceğini öne sürmektedir. Çamurcu filminin bir dönüm noktasını aktardığını vurgulayarak, hangi yolla olursa olsun Müslümanlara nasıl zulmedildiği, neler olduğunu aktarmanın kutsal bir görev olduğunu ve insanların bu gerçekleri öğrenmeye de haklarının bulunduğunu iddia etmektedir (Arslanbay, 1994: 53).

Dolayısıyla genelde Müslümanlara yapılan haksızlıklara değinen, dine dayalı yaşamın merkezde olduğu milli sinema filmleri, 1970’lerde başlayan ve İslami düşünceye sahip yönetmenler aracılığıyla günümüze kadar çeşitli biçimlerde sürdürülen bir anlayışın ürünüdür. 12 Eylül’ün ardından siyasi bir dönüşümün etkisiyle yükselişe geçen muhafazakâr ideoloji ve politikalar sinemayı da etkilemiştir. Milli sinema anlayışı da tarihsel olarak toplumsal süreçlerden etkilenmiş, İslamcılığın siyasette etkin bir hal aldığı 1990’lı yıllarda yükselişe geçmiştir. Bu dönem, milliyetçi-muhafazakâr partilerin siyasette etkin olduğu, İslami vurguları oldukça belirgin olan ve kendini milli görüşün temsilcisi olarak tanımlayan Refah Partisi’nin de iktidarın ortağı olduğu bir dönemdir. Bu bağlamda siyasal atmosfer toplumsal yapıyı da etkilemiş, dönemin egemen siyasi söylemi de muhafazakâr-milliyetçi söylemler olmuştur. Fakat sinema toplamsal süreçlerden etkilenmekle birlikte onları da etkileyebilmektedir. Milli sinemanın da bu bağlamda muhafazakârlaşan toplumsal sürece bir katkı da sunduğu iddia edilebilir. Milli sinema, milliyetçi vurguları olan, dini bir ahlâk anlayışının savunusunun yapıldığı, İslami yaşam tarzının kitlelere benimsetilmeye çalışıldığı, bu bağlamda Kemalist rejimle bir hesaplaşma mahiyetinde bir anlayışın hüküm sürdüğü, muhafazakâr damarı belirgin bir sinema anlayışıdır. Milli sinemanın muhafazakâr bir anlayışla oluşturulduğu hem İslami yaşam biçiminin hem de bu yaşam biçimiyle bağlantılı ahlaki-kültürel öğelerin, tarihin, geleneğin, geçmişin savunusunun yapıldığı filmlerde açıkça görülmektedir.

2.5. 2000’li Yıllar Sanat Sinemasında Muhafazakârlık: “Kendine Has Kimlik İnşası”

Sinemanın bir sanat olup olmadığı mevzusu sinemanın doğuşundan itibaren oldukça tartışılan, günümüzde de hala tartışmalı olan bir mevzudur. Zira sinema genel olarak kitleleri eğlendiren, onları gündelik kaygı ve streslerinden uzaklaştırmaya çalışan bir araç olarak görülmektedir ki sinemanın ortaya çıkışı da aslında bu bağlamda olmuştur.²⁴ Fakat filmlerin belli bir estetik ve düşünsel kaygıyla gerçekleştirilmesi ve sinema kuramlarının da bu bağlamda oluşturulması sinemanın sanatsal bir yönünün de olduğuna dair tartışmaları başlatmıştır. Dolayısıyla sinema, popüler eğilimleri, sanatsal eğilimleri, politik eğilimleri içinde barındıran bir yapıdadır. Bu bağlamda sanat sineması ve popüler sinema ²⁵ her ne kadar farklı eğilimlere/iddialara sahip olsa da muhafazakâr yapı/söylem iki sinema eğiliminde de görülebilmektedir.

Türkiye’deki sanat sineması bağlamında baktığımızda “sinemasal yaratımda kendi olmak/kendine has bir kimlik inşa etmek”, “özgün bir sinema dili oluşturmak” “kendine özgü anlamlandırma pratiklerini oluşturmak”, gibi kaygılar daha çok yine modernizmin yıkıcı değişim/dönüşümlerinin ve keskin belirlenimlerinin karşısında yer alan yönetmenler tarafından taşınmaktadır. Üstelik bu kendi olmak-kendilik iddiası sinemada, bu ülkeye özgü kültürel ve ahlaki değerlerin filmlerde belirginleştirilmesiyle, böylece de öze dönme fikriyle bağlantılı haldedir. Bu yönetmenlerin ötesinde, özellikle muhafazakâr çevrelerde de tartışılan bir olgudur. Türk sinemasında yerel kodlarla hareket ederek, bu ülke insanının duyuş, düşünüş ve yaşayış biçimlerini yansıtan ve bu ülkeye has sinemasal dil geliştirmek isteyen ve bunu kültürel ve ahlaki biçimlerini sorgulamadan kabul ederek yapan yönetmenlerin filmlerinin muhafazakâr bir söyleme/yapıya sahip olduğu iddia edilebilir.

²⁴ Sinemayı sadece Frankfurt Okulu’nun düşünürlerinin niteledikleri gibi kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kabul ettiğimizde egemen değerleri savunduğunu, bu anlamda da her daim egemen değerlerin muhafazası yönünde varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Fakat sinemanın sadece kültür endüstrisinin bir ürünü olduğunu iddia etmek, politik sinemanın ve sinemanın sanatsal yönünün göz ardı edilmesi bakımından sorunlu olabilecektir.

²⁵ Suner’in ifade ettiği gibi sanat sineması ve popüler sinema kavramları, sinemanın ürettiği anlamların ve biçimsel özelliklerinin ayırımıyla ortaya çıkan kavramlardır. Sanat sineması ‘yönetmenin filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve /veya tanınamış oyuncular kullanan, sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan’ ancak festivallerde alınan ödüllerle kendisinden söz ettiren bir sinemadır. Sanat sinemasında daha çok karakterlerin psikolojik yönleri ortaya konulmaktadır. Popüler sinema ise “büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan” filmlerden oluşmaktadır (Suner, 2015: 33).

Kendine özgürlük iddiasına sahip, kültürel ve ahlaki değerlerin savunusunu yapan muhafazakâr filmlerin her dönem Türk sinemasında görüldüğü bir gerçektir. Fakat Avcı'nın iddia ettiği üzere 2000 sonrası Türk sineması örneklerine bakıldığında daha da derinleşen bir muhafazakâr dil belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Dolayısıyla 2000 sonrası AKP iktidarının gittikçe güçlenmesiyle birlikte siyasal, ekonomik ve sosyal alandaki muhafazakâr söylem, toplumsal hayatın bütün alanlarında görünür kılınmış; böylece genelde kültür sanat alanı özelde sinema alanı bu durumdan oldukça etkilenmiştir (Avcı-Aksoy, 2010: 317). Avcı, Türk sinemasının gittikçe tarihi, dini, toplumsal ve ahlaki değerler gibi konuları daha fazla işlemesini şöyle açıklamaktadır:

Ekonomi-politik söylemin ana argümanı olan “alt yapı üst yapıyı belirler” ifadesi yani ekonomik güçler siyasi ve kültürel alanı doğrudan etkileyerek kontrol etmesi, Türk sinemasının bu dönemde içinde bulunduğu durumu açıklamaktadır. Yani ekonomik alana sahip olan kültürel ve siyasal alanı da kontrol etme ve biçimlendirme gücüne de sahiptir. Bu nedenle 2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasında hızla artan biçimde tarihi, dini, toplumsal ve ahlâki değerler gibi konulara daha fazla işlendiği görülmektedir (Avcı-Aksoy, 2010: 318).

Sinemadaki muhafazakârlaşma eğilimlerinin 2000’li yıllardan sonra ciddi bir artış gösterdiğini iddia edenlerden biri de Tül Akbal’dır. Akbal da, son dönem Türk sinemasında iktidar yapısının el değiştirmesiyle birlikte her alanda toplumsal değişim ve dönüşümler yaşandığını, bu değişimlerin kültürel ve gündelik hayatı, popüler kültürü, baskın söylemleri de dönüştürerek, yani muhafazakârlaştırarak iktidarın yeni bir hegemonya tesis ettiğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla Akbal’e göre bu yıllardaki sinemada kadınlar ve çocuklar muhafazakârlığın sunaklarında katledilmekte, mağduriyet üzerinden bir dil oluşturulmaktadır. Aynı zamanda bu dönemin karakterleri, yapıp edilenlerden kendinden gayri bir müsebbip arayan ve kendinden başka herkesi, her şeyi suçlayan, öfkelenen, eylemsel sorumluluğu almayan dolayısıyla kaderlerinin kurbanı olan karakterlerdir. Bahtlarının rüzgârına kapılıp giden karakterler ne kendi hayatlarına sahip çıkabilmekte ne de içinde bulundukları toplumsal an ve hareketliğe müdahale edebilmektedir. Anlatılarının onlara yazdığı alın yazısı daha çok onlara infaz edilmiş, müdahale edemeyecekleri bir gerçeklik olarak belirmektedir “Kadına bakıştan, cinselliğe, ahlâka, gündelik hayata, sınıfsal temsillere” kadar her konuya muhafazakâr kodlarla yaklaşılmakta ve her türlü, imge, duruş ve söylem buradan kodlanmaktadır (Akbal, 2012: 83-85)

Bu duruş, söylem ve muhafazakâr dil her filmde net bir biçimde belirgin olmadığı aşikâr olmakla birlikte bazı yönetmenlerin filmlerinde oldukça açık net bir tavır ve söyleme

dönüşmektedir (Akbal, 2012:84). Sözen'e göre bu net tavır ve söylem "son dönem özgün sinema noktasında duran ve Türk sinema diline, kendine özgü duruşlarıyla yeni anlatımlar, yeni renkler, yeni tonlar kazandırma bilinci ve yetisine sahip olan" bazı yönetmenlerin filmlerinde açık olarak ortaya konulmaktadır. Bu yönetmenlerden Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu bu bağlamda değerlendirilebilecek yönetmenlerdendir. Her ikisinin de filmleri kültürel/estetik alanı anlamlandırma bağlamında önemli bir noktada durmaktadır. Ana-akım sinemanın anlatım modellerini bir yana bırakan bu yönetmenler daha çok kökleri Türk kültürü, İslam kültürü ve Ortadoğu coğrafyasının yapıtaşlarına uzanan bir sinema dili oluşturma yolunda ilerlemektedir. Bu özgünlüğün peşine düşen Zaim ve Kaplanoğlu anlatılarını bilinçli ve sistematik bir şekilde uygulamaktadır (Sözen, 2010: 128).

Kendine has olan özgünlük iddiasının, Zaim'in senaryolarına ve filmlerine baktığımızda geleneksellik bağlamında kurgulandığını söyleyebiliriz. Kirel'e göre çağdaşları arasında gelenekselle bağının en çok güçlü olduğu yönetmenlerden biri olan Zaim, gelenekselle kurduğu bağı filmsel örgünün içine yerleştirmekte, öykülerinde geçmişi ve günceli de birlikte ele alarak sorgulayıcı bir tavır oluşturmaktadır. Gelenekseli bugün açısından da sorgulayıcı bir tavırla yaklaşan Zaim, geleneksel ve tarihsel olana ilgisini açıkça göstermektedir. Geleneksele olan ilgisi ise "tarihsel köken, tarih ve tarih içinde insanı anlatmayı seçmesi" nedeniyle (Kirel, 2010: 121-122). Gelenekselle bağına dair Zaim şöyle demektedir:

Dille, yazıyla olan bağımız cılız olduğu için gelenekten uzağız. Osmanlı'nın ürettiği değerlerin reddi söz konusu Osmanlı'ya ait her şey kötüdür gibi bir anlayış da vardır. Bütün bunlar gelenekten istifade etmemizi engelliyor. Hâlbuki gelenek, üzerinde yükselebileceğimiz bir kaidedir. Hayatımızı zenginleştirebilmemiz esasen geleneksel değerlerimizi dönüştürmedeki başarımıza bağlıdır (<http://millethaber/52734> akt: Kirel, 2010: 122).

Geleneksel olan onun filmlerinde bir ton olarak değil, *Filler ve Çimen*'de (2000) ebru sanatının, *Cenneti Beklerken*'de (2006) minyatür sanatının, *Nokta*'da (2008) hat sanatının ve ihcamın ele alınışında olduğu gibi kurgusal akış içinde önemli bir öge olarak kullanılır (Kirel, 2010: 121). Zaim, filmlerindeki bu sanatların kullanımının estetik bağlamını da aşarak nasıl bir anlam inşa ettiğini ise şöyle anlatır:

Meselelerimden bir tanesinin içinde yaşadığımız coğrafyanın geçmişinden kaynaklanan bir anlatımın mümkün olup olmadığını denemek biçiminde ifade edilebileceğini düşünüyorum. Bunun bir parçası olarak böyle bir şeye kalkıştığımı söylemek pekâlâ mümkün. Daha önceki filmlerimde benzer şekilde mesela kader ve özgür iradeyi tartıştığım bir film var; *Filler ve Çimen*. Orada da şans faktörünü ve de

kaos faktörünü ve de zorunluluk faktörünü tartışmak için getirdiğim anlatım yollarından bir tanesi ebru sanatıyla bir paralellik kurarak derdimi anlatmaktı. Ebru'da da biliyorsunuz şansın çok büyük önemi vardır. Bireyin insiyatifi bir noktaya kadardır, sonrasında onun elinde olmayan başka noktalar da gündeme gelir. Sonuçta oradaki ana kahramanımın bütün o tesadüfi karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkaracağı insanlık durumuna paralellik arz edecek bir havayı yaratmaya yardım edeceği için kızın ebru atölyesinde çalışmasını sağlamıştık. Daha önce böyle çalışmalarım olduğu için bunları söylüyorum. Türk sinemasının önemli meselelerinden bir tanesinin otantizm ve yüzleşme olduğunu düşünüyorum. Otantizmden kendimize ait temsil imkânlarını zorlamayı, bunları genişletmeyi anlıyorum (Zaim, 2007).

Derviş Zaim, geleneksel olanı körü körüne kutsamak ve yüceltmek yerine onu sorgulamakta, gündeme getirmekte ve hatırlatmaktadır (Kirel, 2010: 121). Dolayısıyla Birincioğlu'nun, *Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Yapısına Sızan Metasinema* adlı çalışmasında da vurguladığı üzere Zaim'in, gelenekselle kurduğu bağda sadece geçmiş vurgusu yoktur; değişim de vardır. Zaim, filmsel dünyasını Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değişiyile “değişerek devam etmek ya da “devam ederek değişmek” anlayışıyla oluşturmaktadır. Kendi olarak kalabilme; ancak modernleşmenin arızalarıyla yüzleşebilme ve hesaplaşabilme olanağıyla mümkün olabilecektir (Birincioğlu, 2019: 78). Bu noktada Zaim'in de yapmaya çalıştığı şey, “tarih ve kültür ile kopan bağı onarmak yani uzviyete yeniden eklemlenerek geçmişin zihniyet yapısını anlamak ve günümüz değerleriyle kaybedilen uzviyeti tekrar birleştirmektir” (Saygılı, 2015: 148).

Zaim'in *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Rüya* (2016) filmleri bu değişerek devam etmek, devam ederek değişmek vurgusunu taşımaktadır. Akbal'a göre Doğu-Batı meselesinin sanatsal bağlamda ele alındığı (resim-minyatür ilişkisi) ve bir dönemin iktidar ve sanatçı ilişkilerine odaklandığı *Cenneti Beklerken* filminde de yönetmen sadece işaret ettiği zamanı değil, bu zamanı da içine alan daha geniş bir zamanı anlatır. “İç içe geçmiş zamanları çok katmanlı bir tarihin bir noktasına yoğunlaşarak her katmanda üst üste binmiş, birbirlerini içine almış yoğun katmanlı ve düğümlülüğü içinde kendi tarihimiz de kavranabilir olmaktadır” (Akbal, 2010: 19). Bu değişerek devam etme süreci bugüne dair de söylemler üretirken, üretilen söylemler geçmişin referansı ile oluşturulmaktadır. *Cenneti Beklerken* filminin, gelenekselle kurduğu ilişki aynı zamanda tarihsel sürece atıfla da gerçekleşir. Filmin başkarakterinin adının Eflatun olması da bu tarihsel sürece işaret etmektedir. Tuğcu'nun da belirttiği gibi Batı felsefesinin önemli bir filozofu olan Eflatun'a göre nesnel dünya sürekli değişim içindedir, sürekli durağan kalan bir şey yoktur, dolayısıyla böyle bir evrenin bilgisi de olamaz (Tuğcu,

2000: 125-128 akt: Doğan-Topçu, 2010: 172). Eflatun’a göre algıladığımız dış dünya idealar dünyasının kusurlu bir kopyası olması dolayısıyla gerçeğe ancak ölümden sonra idealar dünyasında kavuşulabilecektir (Thilly, 2000: 74-77 akt: Doğan-Topçu, 2010: 172-173). Aslıhan Doğan Topçu, *Derviş Zaim Sineması* adlı eserinde bu durumun asıl gerçekliğin öteki dünyada olduğu dini fikirle de örtüşme gösterdiğini vurgulamaktadır. Filmde de Eflatun’un vefat eden annesi ve eşinin hiçbir sinemasal geçiş yöntemi olmadan kullanılması, gerçeğe ancak tahayyül yoluyla ulaşılabileceği ve insan ruhunun ölümden sonra da idealar dünyasında da var olabileceği durumlarına vurgu niteliğindedir (Doğan-Topçu, 2010: 173).

Birincioğlu’na göre *Nokta* filminde de bu “değişerek devam etmek ve devam ederek değişmek” anlayışı Ahmet’in “isteksizce de olsa insanların ölümüne yol açması ve sonrasında bunun kefareтини ödemek için yollara düşmesi ile” tariflenmektedir. Filmde, kendi vicdan azabını sonlandırmak için Kuran’ı teslim eden Ahmet, bu iç hesaplaşmayla hareket etmekte böylece belli bir noktaya kadar değişmektedir (Birincioğlu, 2019: 78). Filmin biçimsel yönü de bu anlayışa uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Hat sanatının ihcam tekniğini filme uygulayan Zaim, Tuz Gölü’nün mekân olarak kullanılmasıyla ile mekânda, tek planla çekim ile de zamanda kesintisiz devamlılık sağlayan bir film meydana getirmiş olmaktadır (<https://www.derviszaim.com/film/nokta/>). Aynı zamanda tasavvufi bir yönü de bulunan filmdeki asıl çatışma Ahmet’in günahlarından kurtulma isteği ve vicdani bir arınma arzusudur (Gülşen, 2015: 248-250).

Derviş Zaim’in *Rüya* (2016) filminde “değişerek devam etmek” anlayışı “eğime ve araziye uygun cami” vurgulaması ile modern ve gelenek arasındaki çatışma ise iki caminin mimarisi üzerinden ortaya konulmaktadır. Üstelik değişen Sine karakterleri (dört sekansta olduğu varsayıldığında) her sekansta “değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek” anlayışını içermektedir. Sine her ayrı sekansta farklı tepkiler vermekte, bilinmeyen yönlerini daha fazla seyirciye açmaktadır (Birincioğlu, 2019: 83).

Geleneğin başka yollarla da olsa yeniden üretildiği film yapan yönetmenlerden biri de Semih Kaplanoğlu’dur. Kaplanoğlu sinemasında manevi olana yaklaştıracak olanı aradığını belirtmektedir. Bu durum onun sinemasının tasavvufi bir yön de taşıdığını ortaya koymaktadır. Materyalist dünyayı ve görünen gerçekliği bir anlamıyla reddeden Kaplanoğlu, hakikati ancak aşkınlık yoluyla ve maneviyat yönünden ilerleyerek bulunabileceğini iddia etmektedir. Film yapma nedeni aslında zaman ve mekânın ötesinde/aşkınlığındaki hakikati bulabilmektir. Bu durumu şöyle dile getirmektedir:

Maneviyatta ilerledikçe ve bilgiye kavuştukça, ruh ikliminiz renklendikçe bütün o hislerin filme ya da seyirciye geçmesi için yeni yollar arayışı başlıyor. ‘Bunları Allah rızası için yapabilir miyim?’ gibi bir eşikten bakmak ve sorumluluk içinde hareket etmek daha önce benim bilmediğim bir şeydi. Bu hal, insanı incelten ve sanatını dünyevi ya da materyalist olana değil de evrenin gerçek sahibine doğru tevekkül içerisinde yönelten bir şey (Kaplanoğlu, 2012).

Enver Gülşen, hareketi sabit ve değişmeyen bir şey olarak değil, bir oluş olarak ele alan Deleuze’ün zaman imgesi ile tasavvufun oluş anlayışının manevi yönü arasında bir bağ olduğunu iddia etmektedir. Gülşen’e göre bu bağ her ne kadar manevi deneyimi açıklamaya yetmese de (zira “Deleuze’de yatay gerçekliğe açılan ve gerçeklik dışında hakikatin olmadığı bir durum” belirtilirken; “tasavvufta insani deneyimin hakikatle kurduğu bağın her aşamada genişleyen sınırlarının sonsuzluğunu” ifşa ettiği bir durum bulunmaktadır) hayatın gerçekliğinin algılanması bakımından benzer bir yön içermektedir. Tasavvufta bilgi arttıkça insan cehaletinin farkına varmakta ise de mutlak hakikat bir sır perdesinin arkasında durur. İnsan perdenin arkasındakini görerek hakikate ulaşacaktır. “Kaplanoğlu’nun manevi gerçekçiliği hayatın mümkün olan en yalın haliyle algılanmasıdır. Hayatı tüm yalınlığıyla, zaman içinde yüzerken aktarma anlamında gerçekçi olan Kaplanoğlu sineması, o hayatın ebedilikle kesişme noktasını inşa etmek açısından ise manevidir” (Gülşen, 2015: 45-47). Gülşen zamanı doğru ele alan filmin, dini ve manevi alana direkt olarak açılma imkânı sunduğunu ifade etmektedir. Belirli bir iç tutarlılıkla kurulan, belli bir merkezden hareket etmeyen anlatı yapısı; anın içinde geçmişin, rüyaların, hayallerin genişlediği alan açarak manevi bir deneyim yaratmaktadır (Gülşen, 2015: 43-47). Kaplanoğlu filmleri arasındaki “Yusuf Üçlemesi” bu manevi alana kapıyı aralarken, doğa-doğüstü, rüya-gerçek, mitsel-dinsel öykülemeye yakın unsurları kullanmaktadır (Zıraman, 2014: 103).

Kaplanoğlu filmlerindeki en başat aktörlerden biri manevi bir titreşim yaratmak açısından sessizliktir; sessizliğin hakikatin ifadesine dair iması bulunmaktadır (Gülşen, 2015: 54). Enver Gülşen *Hakikatin Sineması* adlı eserinde Kaplanoğlu’nun bu üçlemesindeki rüya-gerçek ilişkisinin de önemli olduğunu vurgulamaktadır. *Yumurta*’da (2007), gerçeklikle ayırık gibi görünen rüyalar, *Süt*’ün (2008), son yarım saatinde ve *Bal*’ın (2010), neredeyse tümünde rüyaya döndüğü bir durum söz konusudur. Kaplanoğlu için rüya soyutlukla somutluk arasında olan bir yerdedir. “Yumurta” “Kur’an’da geçen Yusuf kıssasına yönelik ve Yusuf’un gördüğü rüyalar üzerine kurulu bir rüya” olarak görülürken “Bal” filminde rüya ve gerçek oldukça iç içedir. “Süt” filminde ise filmin rüya ile ilişkisi derinleşmektedir. Yusuf’un askerliğe kabul edilmesinden sonrası tamamen rüya olarak okunabilir. Böylece filmin katmanlı anlam yapısı

daha çok akli olarak değil de manevi olarak deneyimlenebilecek bir hakikati içermektedir (Gülşen, 2015: 60).

Bu ruhsal hakikatin dini bir yönü de bulunmaktadır. Pay'ın da belirttiği gibi Semih Kaplanoğlu “Yusuf üçlemesindeki” kimi sahnelerin, örneğin doğanın Yusuf’un eylemlerini yönlendirdiği sahnelerin (*Yumurta*’da Yusuf’u şehre gitmekten alıkoyan köpek, *Süt*’te taş atmasını engelleyen balık, *Bal*’da babasının ölümünün ardından defterine konan arı gibi) ayetlerden alındığını ve manevi bir yönü olduğunu belirtmiştir (Pay, 2010: 91; akt: Zıraman, 2014: 103-104). Bükler ve Akbulut’un da vurguladığı üzere *Yumurta* filmindeki kurban ritüeli ve bu ritüelin ardındaki arınma halinin de böyle manevi ve dini yönü vardır. Filmdeki kurban hem olumsuz duygulardan arınmayı sağlayacak hem de Yusuf karakteri bu arınma sayesinde Ayla’yla yakınlaşacaktır (Bükler, Akbulut, 2012: 34).

Kaplanoğlu’nun bir üçleme olarak kurgulanan filmlerinden biri olan *Bağlılık Aslı* da yine modern dünyanın bir eleştirisini sunarken bu eleştiriyi geleneksellik üzerinden yapmaktadır. Modern dünyadaki kadının konumunun sorgulandığı bu filmde, kadının konumu geleneksel dünyanın dar kalıpları içerisine hapsedilmektedir. Kadının özgürleşme probleminin (ekonomik bağımsızlıktan, ev işlerinin paylaşımına kadar) neredeyse yaratılışına/özüne aykırı olduğu vurgusunun yapıldığı filmde; kadının kutsal görevleri vurgulanmaktadır. Bu görev içerisinde en önemlisi annelik rolüdür. Filmde annelik rolünü yerine getiremeyen Aslı, eksik bir kadın profili çizmektedir. Zira Aslı eğitilmiş, çalışma yaşamına katılan, kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadındır. Onun ev işlerini yapamaması, çocuk bakamaması ondaki eksikliği vurgularken, eksiklik duygusu filmin sonunda Aslı’nın kendisiyle yüzleşmesine ve geleneksel rolleri kabullenmesine yol açacaktır.

Mahmut Fazıl Çoşkun’un *Uzak İhtimal* filmi de modernleşme süreciyle bağlantılı olarak okunabilecek ve aslında modernliğin karşısında konumlanan muhafazakâr eğilimlere sahip bir film olarak nitelendirilebilir. Gülşen’e göre *Uzak İhtimal* filmi hem başroldeki karakterlerin, duyuş ve düşünüş tarzları hem de filmin aşkı ele alış tarzıyla modern dünyanın bakış açısından oldukça uzak bir filmidir. Film, aşkı modern ve postmodern çağların ele aldığı gibi tensel biçimde değil, ruhsal bir süreç olarak ele almaktadır (Gülşen, 2015: 275). Aşkın bu biçimde içsel ve ruhsal olarak ele alınması hem doğuya özgüdür hem de eylemselliği reddetmesi yönüyle de modernlik karşıtı geleneksel bir tavidir. Film iki din görevlisinin yaşamını anlatırken; onların dini, manevi yaşamlarına yönelik de bilgiler vermektedir. Hem Clara hem de Musa oldukça inançlı karakterler olarak aşkınlaşmış bir ruhsallığa sahiptir. Filmdeki “ehl-i

dinden zarar gelmez” sözü de gerçek inançlı bir insanın ruhsal olgunluğa da eriştiğine, böylece de diğer insanlardan ayrı ve aşkın bir özellik kazandığına dair ima içermektedir.

Kimi yönetmenlerin filmlerinde görüldüğü şekilde muhafazakâr duyuş ve eğilimler daha açık ve belirgin, bazı yönetmenlerin filmlerinde bu eğilim daha örtük olabilmektedir. “Bu açık ve net olmayan ama yaygın etki, bir ince tül ya da toz perdesi gibi bütün imge dünyasını etkileyen ve söylemlerin üstünü örten bir etkidir” (Akbal, 2012: 83-84). Son dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Reha Erdem’in *Kosmos* filminde de bu tarz örtük muhafazakâr eğilimler görülmektedir. Film, modern dünyadaki inanç yitimine bir gönderme olarak inancın ve maneviyatın yitirildiği dünyada insanlığın aldığı trajik biçimi yansıtmaktadır. Filmdeki Battal karakteri mistik güçleri olan, hikmet ve maneviyat sahibi derviş bir kişilik olarak sunulmuştur. “İnsan ne ki temiz olsun” diyen Battal’ın bir diğer adıyla Kosmos’un bu sözleri insan doğasına vurgu yaparak insanın kötücül yönünü öne çıkarması açısından da baştan belirlenimcidir. Bu da hem insanın rasyonelliğin hem de insanın maddi koşulların ürünü olduğu gerçeğinin göz ardı edildiği bir durumu belirtmektedir. Böylece filmin söylemini mistik bir karakter aracılığıyla yaşama dönük muhafazakâr eğilimler oluşturmaktadır.

Türkiye’nin modernleşme süreci oldukça sancılı bir süreçtir. Günümüzde bile devam eden bu modernleşme/batılılaşma eğilimleri ve bunun karşısında konumlanma sinemamızda da oldukça etkili bir mevzu olarak belirmiştir. Bu modernleşme-batılılaşma karşısında savunulan geleneksel değerler, ahlaki yapı, kültürel öğeler gibi unsurlar olmuştur. Dolayısıyla bu değerler daha çok muhafazakâr eğilimlerle birlikte düşünülmektedir. Gelenekselliğin ve modernlik karşıtlığının belirgin bir eğilim olduğu bu muhafazakâr eğilimli sanat sinemasında da genelde cinsellik görmezden gelinmekte, cinsiyet temsilleri oldukça geleneksel biçimlerde temsil edilmekte; sınıf farklılıkları ise yok sayılmaktadır. Sanat sinemasında belirgin olan ise bu temsillerin ve çatışmaların yok sayılması; gelenek, geçmiş vurgusu ve modernleşme karşıtlığının ortak bir tavır olarak söylem haline getirilmesidir.

2.6. 2000’li Yıllar Popüler Sinemasında Muhafazakârlık: “Milli ve Manevi Değerler Üretimi”

Kâr güdüsü ve yalanın statükoyla iç içe geçtiği bir anlayışla yapılan ana akım sinema filmleri, her şeyi kapsayan bir ideoloji olarak insanın nesnel çıkarlarına aykırıdır (Adorno 2000: 212). Adorno’nun milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendirdiğini söylediği kültür endüstrisi insanı nesne haline getirmektedir. “Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her

ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olamayacak olsa da kitleler onun ölçütü değil ideolojisi” (Adorno, 2003). Adorno’nun da işaret ettiği gibi kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri olan popüler filmler, kitlelerin düzenle uyum sağlamaları yönünde egemen ideolojiyi üretirler. Popüler film türleri aracılığıyla devreye sokulan bu ideolojik söylemler, milyonlarca insanı etkisi altına almaktadır. Absiel (1995: 13), hakikatin sorgulanmasına izin vermeyen bu filmleri kapitalist sistemin (dolayısıyla bu sistemin devamlılığını sağlayacak ideolojik yapının) kendisini yeniden üretmesine neden olan araçlarından biri olarak görmektedir. Popüler filmler, belirli değerleri ve ideolojik varsayımları somutlaştırır; onları bir nevi yeniden üretir. Metnin içinde gömülü olan ideolojiyi doğallaştıran bu film türleri, izleyiciyi bu ideoloji doğrultusunda konumlandırmaktadır (Chandler, 1997: 4). Ünsal Oskay’ın Adorno ve Horkheimer’a atıfta bulunarak belirttiği üzere sinemanın da dâhil olduğu bütün kültürel etkinlikler var olan toplumsal yapının sürdürülmesine aracılık etmektedir. Dolayısıyla kültürel etkinliklerde kullanılan dil, sentaks ve tek tek sözcükler de bu yönde inşa edilmektedir. Filmlerdeki her şey, önceden belirlenmiş (egemen toplumsal düzen doğrultusunda) bir yapının ürünüdür; hangi karakterin başına ne geleceği ne kadar acı çekeceği önceden ön görülebilmektedir (Oskay, 2000: 242). Popüler film türlerinin egemen ideolojiyi üretmede önemli bir araç olması, önceden kestirilebilir bir kurgusu olması onun muhafazakârlıkla ilişkisini de belirlemektedir. Sonuçta Kellner ve Ryan’ın da (2016: 32- 36) belirttiği gibi muhafazakâr filmler, militarizmi, ataerkilliği ve kutsal aileyi savunmakta ve tahakküme yönelik fikir ve imgeler aracılığıyla egemen ideolojiyi yeniden üretmektedir.

Sinemadaki bu muhafazakâr anlayış siyasal konjonktüre bağlı olarak 2000 sonrası Türk sinemasında derinleşmiştir. Bu bağlamdaki popüler muhafazakâr filmlerin içeriklerinde, egemen ideoloji, milli ve manevi değerler ile Yeni Osmanlıcı anlatıya uygun hale getirilerek yeniden üretilmektedir. “Ecdat”, “diriliş”, “maneviyat”, “güçlü Türkiye” söylemlerini sıklıkla kullanan, “maziye yönelik vurguyla kendi iktidarını kuran” AKP için sinema da bir milli kimlik yaratma ve kültürel hegemonya oluşturma aracıdır. Bu hegemonyanın tesis edilmesi için iktidar, çeşitli girişimlerde bulunmaktadır. Bu girişimler kimi zaman, Kültür Bakanlığı destekleri, kimi zaman MEB’in öğrencileri bu tarz muhafazakâr filmlere yönlendirmesi, kimi zaman ise siyasilerin ifadeleri/söylemleri olabilmektedir. Bu bağlamda muhafazakâr siyasi atmosfer 2000 sonrası Türk sinemasını da belirgin biçimde etkilemiştir. Bu dönemde Türk sinemasında muhafazakâr dil ve söylemin hâkim olduğu, iktidarın kültürel-ideolojik hegemonyasını güçlendirmeye yönelik pek çok film bulunmaktadır. *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (2001, Osman Sınav), *Kurtlar Vadisi Irak* (2005, Serdar Akar), *Pars Kiraz*

Operasyonu (2007, Osman Sınav), *Son Osmanlı Yandım Ali*, (2007, Mustafa Şevki Doğan), *120* (2008, Murat Saraçoğlu, Özhan Eren), *Kurtlar Vadisi Gladio* (2009, Sadullah Şentürk), *Kurtlar Vadisi Filistin* (2010, Zübeyir Şaşmaz), *Eşrefpaşalılar* (2010, Hüdaverdi Yavuz), *Büşra* (2010, Alper Çağlar), *New York'ta Beş Minare* (2010, Mahsun Kırmızıgül), *Hür Adam* (2011, Mehmet Tanrısever), *Fetih 1453* (2012, Faruk Aksoy), *Selam* (2012, Levent Demirkale, Hamdi Alkan), *Çanakkale Yolun Sonu*, (2013 Kemal Uzun, Ahmet Karaman, Serdar Akar), *Son Mektup* (2015, Özhan Eren), *Kod Adı: K.O.Z.* (2015, Celal Çimen), *Bizim Hikâye* (2015, Yasin Uslu), *Darbe* (2015, Yasin Uslu), *Bordo Bereliler Suriye* (2017, Erhan Baytimur), *Kurtlar Vadisi Vatan* (2017, Serdar Akar), *Ayla* (2018, Can Ulkay), *Bordo Bereliler: Afrin* (2018, Erhan Baytimur), *Türkler Geliyor Adaletin Kılıcı* (2020, Kamil Aydın), *Mendilim Kekik Kokuyor* (2020, Hüseyin Özden, Hakan Kurşun), *15/07 Şafak Vakti* (2021, Volkan Kocatürk) gibi filmlere muhafazakâr bir dil ve söylem hâkimdir. Avcı'nın da belirttiği üzere birçoğunun tarihi/savaş film türünde yapılandırıldığı muhafazakâr filmler “din, tarih, vatan, millet ve kutsallık” anlayışıyla kurgulanarak milliyetçi/dini bir söylem üretmektedir. Resmi tarih anlayışının egemen olduğu bu tarz filmlerde, seyircinin resmi söylemi sorgulamasına izin verilmemekte ve genelde çoğunluğun ortak değerleri temsil edilmektedir. Siyasal konjonktürün de etkisiyle günümüz sinemasında bu ortak değerler (dini, tarihi, toplumsal, ahlaki) giderek daha fazla yer almaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Batılılaşma karşıtlığı üzerinden kendisini kuran muhafazakâr söylem; ilerleyen yıllarda İslami söylemle ortak bir dil oluşturmuş; günümüzde ise özellikle tarihe yaptığı vurguluyla belirginlik kazanmıştır (Avcı, Aksoy, 2016: 318-319).

Popüler filmlerdeki tarih anlatısı, daha çok “tarihsel başarılar” ve “geçmişe özlem” temaları etrafında oluşturulmaktadır (Orta, 2019: 1110). *Çanakkale Yolun Sonu*, (2013), *Son Mektup* (2015), *Mendilim Kekik Kokuyor* (2020), *Fetih 1453* (2012), *Türkler Geliyor Adaletin Kılıcı* (2020), *Son Osmanlı Yandım Ali*, (2007), *120* (2008) filmleri de bu bağlamda çekilmiştir. Orta, başarılarla dolu bir geçmişe vurgu yapılan bu tarz filmlerde de “şanlı mazî”nin savaşlardaki zafer ve kahramanlıklar aracılığıyla temsil edildiğini belirtmektedir. Filmlerdeki bu kahramanlık “biz” ve “öteki”nin inşası aracılığıyla yaratılmaktadır (2019: 1114). Türk ve Müslümanlar “biz”i temsil ederken; Bizanslılar, İngilizler, Yeni Zelandalılar, Sırplar ya da başka Hristiyan topluluklar “öteki”ni oluşturmaktadır. I. Dünya Savaşı'nda Çanakkale Cephesi'nde verilen mücadeleye odaklanan *Çanakkale Yolun Sonu*, (2013), *Son Mektup* (2015), *Mendilim Kekik Kokuyor* (2020) filmleri de bu özellikleri taşımaktadır. Resmî ideolojinin pek çok nüvelerinin bulunduğu filmlerde; vatan için fedakârlık yapmak, şehitlik mertebesinin

kutsallığı ve vatan sevgisinin imandan geldiği vurguları bulunmaktadır. Türkler, bütün teknik-teknolojik olanaksızlıklarına rağmen cesur, yardımsever, gözü kara temsil edilmekteyken; düşman askerleri (teknik-teknolojik donanımlara sahiptirler), insani özellikleri zayıf, bencil ve kötücül olarak temsil edilmektedir. Tarihsel mücadeleler sadece geçmişini anmak için değil, gelecekte verilecek olan mücadelelere tarihsel bir referans oluşturmak amacıyla anlatılmaktadır. İktidarın hem Kültür Bakanlığı aracılığıyla hem de okullara yazılar göndererek Çanakkale filmlerini desteklemesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın 2019 yılında Çanakkale Savaşı'nın 104. yılında yaptığı konuşma, iktidarının politikalarını nasıl tarihsel bir referansla kurduğunu göstermektedir:

Biz tarihi Çanakkale'de kanımızla yazdık. Gazi Mustafa Kemal'in liderliğinde yazdık. Bugün yine yazacağız, yine yazacağız, yine yazacağız. Gabar'da yazdık, Cudi'de yazdık, Tendürek'te yazdık, Kandil'de yazdık, burada da yazacağız. Biz tarihi, sınırda teröristleri yok ederek, 15 Temmuz'daki gibi darbecileri çıplak ellerimizle püskürterek yazdık, biz tarihi şanlı, şerefle onurla yazdık, daha yazacak çok tarihimiz var... Dünyanın neresinde olursa olsun tüm masumlara, tüm Müslümanlara ve Türklere kalkan ellere karşı yazacak tarihimiz var (Gazetevatan, 2019).

Tarihsel sürece baktığımızda “şanlı mazi”nin en önemli temsilcilerinden biri 1453 yılındaki İstanbul'un fethidir. İstanbul'un fethini konu alan Faruk Aksoy'un çektiği *Fetih 1453* ve 2020'de gösterime giren Kâmil Aydın'ın yönettiği yine Fatih Sultan Mehmet dönemini anlatan *Türkler Geliyor: Adaletin Kılıcı* filmleri de “biz” ve “öteki” inşası üzerinden ilerlemektedir. Orta'ya göre *Fetih 1453* filminde Müslüman kimliği “biz”i temsil ederek Türk-Müslümanları birleştirirken; mezhep kavgalarıyla parçalanmış Hristiyanlar asla biz olamamakta, birleşmemekte ve güçlenememektedir. Osmanlı'daki dinin birleştirici ve bütünleştirici yönü de Osmanlı ordusundaki savaşan askerlerin tamamının Müslüman olması, namaz kılma, tekbir getirme gibi sahnelerle anlatılmaktadır (2019: 1114-1122). *Türkler Geliyor: Adaletin Kılıcı* filmi de Fatih Sultan Mehmet dönemindeki “Akıncılar” süvari birliklerinin mücadelelerine odaklanmaktadır. Akıncıların Müslüman kimliği ve adaletli, merhametli ve cesaretli yönleri “biz”i inşa ederken; Sırp Kralı Lazar ve askerleri acımasız, korkak ve kötücül olarak temsil edilmekte ve öteki'ni oluşturmaktadır. Sultan Mehmet'in bölgedeki halkın, mazlumların koruyucusu olduğunun vurgulandığı filmde; Akıncı süvari birliklerinden Sungur'un “Akıncı olmak mazlumların umudu olmaktır. İnsana insan olduğun için değer vermektir” sözleriyle de vurgulandığı gibi “ideal kurtarıcı” profili Türklük üzerinden inşa edilmektedir. *Son Osmanlı Yandım Ali*, 120 filmlerinin anlatıları da benzer şekilde kahramanlık ve üstün özelliklerin

Türklere atfedildiği inşalar üzerinden kuruludur. Orta'nın da belirttiği üzere 2000 sonrası Türk sinemasında Osmanlı dönemine ait tarihi anlatılarla günümüz siyasi atmosfer arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Zira Osmanlı tarihi ile kurulan sıkı bağlar aracılığıyla Osmanlıya ilişkin hatıraların canlandırıldığı, gündelik hayat ve politikalarda Osmanlı imajının övünç kaynağı olarak sunulduğu bir ideoloji olarak yeni Osmanlıcılık günümüzde oldukça etkindir. Bu bağlamda filmlerde şanlı Osmanlı tarihine yapılan vurgu, son dönemdeki “Yeni Osmanlıcılık” ideolojisinin bir yansıması olduğu söylenebilir (Osmanbaşoğlu, 2018: 5 akt: Orta, 2019: 1118). Başarılarla dolu geçmişe özlem vurgusu, şovenist milliyetçi dil filmlerin muhafazakâr yapısını oluşturmaktadır.

Ayla (2018) filmi de bu dönemde Kültür Bakanlığı'ndan önemli bir destek alan, hikâyesinin bugünle-geçmiş arasında bir köprü kurarak gerçekleştirildiği tarihsel referanslı bir filmidir. *Ayla* filminin konusunu oluşturan “Kore Savaşı” Türkiye tarihindeki başarı örneklerinden biri olarak sunulmaktadır. 1950’li yıllardaki soğuk savaşın bir tezahürü olarak “Kore Savaşı” asıl olarak komünist blok ile kapitalist bloğun savaşıdır. Bu dönemde Türkiye de savaşa kapitalist blok lehine asker göndermiştir. Dönemin politikalarına uygun olarak 1950’li yıllarda savaşla ilgili de pek çok milliyetçi söyleme sahip Kore Savaşı filmi yapılmıştır. Can Ulkay’ın *Ayla* filmi de Kore Savaşı’na gönderilen Türk askeri astsubay Süleyman ile savaş esnasında bulunduğu ve sonrasında bakımını üstlendiği *Ayla*’nın hikâyesine odaklanmaktadır. Filmde bir yandan Türk askerinin Kore’de kahramanca savaştığı vurgulanırken; bir yandan da savaş sırasında Türk askerinin asla gaddarlaşmadığı, merhametli ve erdemli yönü vurgulanmaktadır. Savaşa ve bu savaşta Türk askerinin neden yer aldığına dair bir sorgulama yapılmasına izin vermeyen film, savaş esnasında insani duygularını yitirmeyen, yardımsever ve merhametli Türk askerinin *Ayla* bebek nezdinde fedakârlığını göstererek milliyetçi-muhafazakâr bir söylem üretmektedir.

Kurtlar Vadisi film serisi (*Kurtlar Vadisi Irak* (2005), *Kurtlar Vadisi Gladio* (2009), *Kurtlar Vadisi Filistin* (2010), *Kurtlar Vadisi Vatan*, (2017) ve *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (2001)) filmleri de anlatının merkezine milliyetçi ideolojiyi koyarak muhafazakâr bir söylem oluşturur. Filmlerdeki ortak anlatıyı büyük emperyal güçlerin Türkiye, Irak, Filistin gibi Ortadoğu ülkeleri üzerindeki bölme-parçalama-yeniden yaratma planları oluşturmaktadır. Bu planların gerçekleşmesini engelleyen ise ideal-kurtarıcı kahraman erkek figürleri olmaktadır. Bu ideal kurtarıcı erkek, sorunları “şiddet” kullanarak çözmektedir. Eril şiddet; kimi zaman dünyayı yöneten büyük güçlere, kimi zaman ise ülkeye darbe yapmak isteyen

askerlere yönelik kullanılmaktadır. Kurtlar Vadisi serisinde; Binark'ın belirttiği üzere (2006: 177), Polat Alemdar ve yan karakterler “hep hizmet ettikleri milletin üyeleri” ve “doğulu halkların korucuları” olarak “biz”i inşa ederken dünyayı ele geçirmek isteyen, açgözlü, vatan haini İsrail, Fettullah Gülen, darbeci askerler, ABD “öteki”ni temsil etmektedir. Osman Sınav'ın 2001 yılında yönettiği *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* filmi de ABD'nin Ortadoğu politikalarını milliyetçi-muhafazakâr bir söylemle eleştirmektedir. Alemdar'ın belirttiği gibi, filme göre bölgedeki büyük güçler, Hizbullah'ı desteklemekte, “bölgede milyarlarca dolara ulaşan eroin, uranyum, kırmızı civa gibi çeşitli madenlerin kaçakçılığını” denetlemekte ve Kürdistan'ın kurulması için çalışmaktadır. Hatta gerçekte yaşanmış olan Gaffar Okkan, Eşref Bitlis cinayetleri de filmde ABD ile ilişkilendirilmekte, ABD'nin denetimi ve bilgisi dâhilinde gelişen bu süreç karşı koymak isteyen herkes bastırılmaktadır. Filmde, ABD Büyükelçiliği denetiminde çalışan ve kullanabilecekleri herkesle iş birliği yapan “kozmetik bilgilerle donatılmış, gayri nizami harbi iyi bilen” kişiler mevcuttur (Alemdar, 2006: 6). Bu kişilerin karşısında mücadele eden ise Miroğlu gibi vatansever, mücadelecî “ideal kurtarıcı erkek figürü”dür. Bu iktidar mücadelesinde kimin başarılı olacağını film; “Bu memleketin ekmeğini yiyip ihanet eden; bir gün mutlaka ekmeğini yediği yerden kurşunu da yer...” sözleriyle vurgulamaktadır. *Kurtlar Vadisi* serisi Türkiye'nin politik gündemiyle ve hükümetin milliyetçi-muhafazakâr politikalarıyla oldukça uyumlu bir anlatı dizisi oluşturur. Türk askerinin başına çuval geçirilmesi ve Iraklılara yapılan zulmün intikamı *Kurtlar Vadisi Irak* filminde, Filistin'e insani yardım taşıyan Mavi Marmara adlı geminin İsrail'in saldırısına uğraması ve Filistinlilere yapılan zulmün intikamı ise *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde Polat Alemdar ve arkadaşlarının mücadelesiyle alınmıştır. 2007 yılında başlayan Ergenekon soruşturmaları ve devletin içerisindeki gayrimeşru yapılanmaların ortaya çıkarıldığı süreçte *Kurtlar Vadisi Gladio* filmi de bu yapılanmalara dikkat çekmiştir. *Kurtlar Vadisi Vatan* filmi ise 15 Temmuz'da yaşanan darbe girişimini “vatan haini darbecilerle-darbeye karşı mücadele veren vatanseverler arasında” gerçekleştiğine dair bir kurguyla oluşturulmuş “darbe karşıtı” bir film olarak iktidarın politikalarına paralel bir anlayışla oluşturulmuştur.

Kod Adı: K.O.Z. (2015), Bizim Hikâye (2015), Darbe (2015), Bordo Bereliler Suriye (2017), Bordo Bereliler: Afrin (2018), Börü (2018), 15/07 Şafak Vakti (2021) filmleri ise iktidarın politik gündemiyle bağlantılı ve toplumsal algıyı da “iktidarın perspektifinden” yönlendiren filmlerdir. *Bordo Bereliler Suriye (2017), Bordo Bereliler: Afrin (2018)* filmleri iktidarın Suriye politikasıyla uyumlu olarak çekilen ve milli duyguları yükselten askeri filmlerdir. Özellikle Türkiye'nin Afrin'e müdahalesi sırasında çekilen *Bordo Bereliler Afrin*

film, müdahale henüz bitmeden gösterime sokulmuştur. *Kod Adı: K.O.Z.* filmi Türkiye'nin yakın siyasi tarihinde gerçekleşen pek çok olayın müsebbinin cemaat olarak kodlandığı bir film. Filmde Cemaat-İngiltere ile iş birliği içerisinde hükümeti düşürmeye yönelik faaliyetler düzenlemektedir. Böylece öteki olarak kurgulanan cemaat “vatana ihanet” edenler olarak temsil edilir. Bu hesaplaşma *Darbe* filminin de konusunu oluşturmaktadır. Film, “ideal kurtarıcı erkek” figürü olarak kurgulanan MİT Müsteşarı Hakan Fidan'ın cemaatle olan mücadelesine odaklanmaktadır. Filmde siyasilere ait ses kayıtlarını kamuoyuna sızdırarak, hükümete yönelik komplo kuran “vatan haini işbirlikçi” cemaat, Fidan ve arkadaşlarının mücadelesiyle başarısızlığa uğratılır. *15/07 Şafak Vakti* ve *Börü* filmleri ise “15 Temmuz”da yaşanan darbe girişimin anlatıldığı film. *Börü* filmi darbe girişimine yönelik mücadelenin daha çok askeri yönüne vurgu yaparken; *15/07 Şafak Vakti* filmi ise milletin mücadelesine odaklanmıştır. İktidar seçkinleri 15 Temmuz günü darbenin bertaraf edilmesinde en büyük payı millete vererek; darbenin engellenmesi başarısını “Türk milletinin iradesine sahip çıktığı” ve “canı pahasına ülkeyi hainlerden kurtardığı” söylemiyle kurgulamıştır. Kurşunlara siper olarak, askerin karşısına çıkıp meydan okuyan kadınından erkeğine, gencinden yaşlısına hatta çocuğuna kadar “Türk milleti”dir. Olağanüstü bir başarı örneği olan ve destan olarak nitelendirilen “15 Temmuz”daki mücadele Yeni Osmanlıcı anlatıya da uygun biçimde kahramanlık ve kadir-i mutlaklık duygularını yukarıdan aşağıya indirerek sıradan insana vermektedir. Bu anlamda *15/07 Şafak Vakti* filminde de çeşitli meslek gruplarından, yaştan, cinsiyetten insanın verdiği mücadeleye odaklanılmakta, böylece verilen mücadele bir “kahramanlık” hikâyesi haline getirilmektedir. *Bizim Hikâye* ise 12 Eylül darbesiyle hesaplaşmanın sağ/muhafazakâr kesim tarafından yapıldığı film. Filmde darbenin ardından yıllarca haksız yere hapis yatan muhafazakâr görüşlü yazar İsmail Akıncı'nın oğlu Ahmet'in, bu haksızlığı ispat etmek için giriştiği mücadele anlatılmaktadır. İnandığı değerler uğruna yaşamını kurgulayan ve babası gibi davasından vazgeçmeyen Ahmet, babasının suçsuzluğunu iade-i itibar davası açarak hukukçu kimliğiyle ispat etmek istemektedir. Geleneksel-muhafazakâr yaşam tarzının ve ahlaki değerlerin sunulduğu film, “ötekileştirici” bir dil kullanmadan kapsayıcı bir söylemle kurgulanmış gibi gözükse de muhafazakâr kesimin bakış açısından çekilmiştir. Film, iktidar tarafından da desteklenmiştir. MEB okullara yazı göndererek öğrencilere filmin izletilmesini tavsiye etmiş; filmi sinemada izleyen mevcut Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, filmin yapımına katkıda bulunanlara teşekkür ederek, filmin çıkışında şöyle konuşmuştur:

Çünkü yani İsmail Akıncı'nın salt bir hücreye atılma değil, aslında havuzun içerisinden o sedire geçiş olayı, betonda kalması olayı

yaşadığımız olaylardı. Bundan dolayı tabii burasını çok çok anlamlı buluyorum. Tabii buna benzer birçok gençlerimiz maalesef hayatlarını zindanlarda kaybetti. Zindanların dışında ‘iki bi taraftan, iki bi taraftan’ dediler. Bunu böyle bir filmle ortaya koyması bakımından gerek senaristlerini gerek yapımcılarını, gerekse bu filmde rol alan tüm arkadaşları kutluyorum, tebrik ediyorum. Bu filmin yapımına katkısı olanlara şahsım ve özgürlük mücadelesi verenler adına da teşekkür ediyorum (Anadolu Ajansı, 2015).

Selam (2012), *Eşrefpaşalılar* (2010), *New York’ta Beş Minare* (2010), *Hür Adam* (2011), filmleri de cemaat liderlerinin, tebliğcilerin, cami imamlarının hikâyeleri aracılığıyla dini/muhafazakâr bir toplumsal dönüşümü anlatan yapımlardır. Bilis’e göre *Selam* filmi sömürüye, baskıya, haksızlığa maruz kalmış Afganistan, Bosna Hersek ve Senegal’deki Türk okulları aracılığıyla İslami düşüncenin yayılmasını ve örgütlenmesini anlatmakta; bu yöndeki muhafazakâr söylemiyle bu süreci idealize etmektedir. Batılı emperyalist ülkelerin saldırısına uğramış bu ülkelerde “modern bilimin nimetlerinden yararlanan bir stratejiyle” hareket eden bir anlayışla İslam’ın evrensel ilkeleri yayılmak istenmektedir. Bu anlayışla filmde idealist öğretmenler “fedakâr”, “dürüst”, “çalışkan”, ve “aktif” yönde temsil edilmektedir. Bu davranışların kaynağını, inandıkları din ve inanç oluşturmaktadır. Filmdeki öğretmenler, gittikleri bölgedeki insanlarla diyalog ve hoşgörü çerçevesinde iletişim kurmaktadır. Bölgedeki insanlara din, dil, ırk, ayrımı gözetmeden aynı ilgi ve sevgiyle yaklaşmaktadır. Öğretmenler bu ilgiyi tüm insanlığın Allah’a yönelmesini sağlamak amacıyla bir nevi manevi cihat anlayışıyla göstermektedir (Bilis, 2014: 24-25). Uğur Vardan’ın *Buyrun İslamın Gülen Yüzüne* adlı köşe yazısında da belirttiği gibi *Eşrefpaşalılar* filmi, mahalle içindeki bozuk düzenin “ideal kurtarıcı” olarak çizilen cami imamı tarafından değiştirilme sürecine odaklanmaktadır. Sistemin zorluklarının insanları illegal yollara ittiği mahallede cami imamı, bu sosyal dengesizlikleri düzeltmek ve insanları doğru yola getirmek için çabalamaktadır. İslam’ın ılımlı yönünü temsil eden, tutucu bir kişiliği olmayan, karşı tarafı dinleyerek kendi tezlerini öne süren imam başta engellerle ve zorluklarla karşılaşsa da hoşgörüsü ve sevecenliğiyle mahallenin gönlünü kazanmış; mahallede kendisini sözü dinlenir biri haline getirmiştir (Vardan, 2010). Filmin sonunda ise insanların saygı ve sevgi duyduğu biri haline gelen imam, mahalleyi istediği yönde (dini, ahlaki) dönüştürerek amacına ulaşmıştır. Bir cemaat liderinin yaşamına odaklanan *New York’ta Beş Minare* ise Hacı Gümüş adlı cemaat liderini bu toplumsal yapının önde gelen, etkili isimlerinden biri olarak lanse ederek ve bu durumu onaylayarak; muhafazakâr bir söylem oluşturmaktadır. 11 Eylül saldırıları ile artan İslamofobia’nın etkisini, İslamın gerçek yüzünün farklılığını göstererek kırmak isteyen film; bunu da cemaat lideri aracılığıyla yapmak istemektedir. Dini yapıların devletin bütün organlarıyla ilişkisini gösteren film, bu durumu eleştirmek yerine

onaylamaktadır. *Hür Adam* filminde de merhametli, alçakgönüllü ve inançlı Said-i Nursi Kemalist rejimin baskıcı-otoriter yönetimi altında inandığı şeriat yönetimi uğruna mücadele etmektedir. Filmde ötekileştirilen unsur, Kemalist rejim ve onun temsilcileridir. Çınar (2020: 63), AKP'nin 2011-2017 arası dönemde Kemalist anlayıştan uzaklaştığını ve kendisini Yeni Osmanlıcılığın varisi olduğunu iddia etmiştir. Filmin çekildiği dönem de tam bu döneme rastlamaktadır. “İslam cemiyeti adına bin Said'in feda olabileceğini” söyleyen Said-i Nursi İslamcılarının ve İslamcı düşüncenin zulme uğrayan, “mağdur” kimliğini temsil etmektedir. Fakat bu “mağdurluk” temsili, filmin sonunda mücadelesinden vazgeçmeyenlerin kahramanlaştığı “ideal kurtarıcı” temsiline dönüşmektedir.

Çelik'e göre (2017: 127), “Muhafazakâr düşüncede dini ya da kültürel olabilecek bir tarihsel sürekliliği içermesi gereken geleneksel çerçeve” 2000 sonrası dönemde dinsellik üzerinden şekillenmiştir. Dolayısıyla dönemin hâkim ideolojik yapısı dinsel yönün ağır bastığı bir muhafazakârlıktır. Bu bağlamda korku filmleri de özellikle 2000 sonrasında artış gösteren yapımlardır. 2004 yılında *Büyü* (Orhan Oğuz), 2006 yılında *Dabbe*, (Hasan Karacadağ) *Gen* (Togan Gökbakar), *Araf* (Biray Dalkıran), *Dabbe 2*, *Dabbe Bir Cin Vakası* (Hasan Karacadağ), 2007 yılında *Musallat* (Alper Mestçi), *Gomeda* (Tan Tolga Demirci), 2008 yılında *Semum* (Hasan Karacadağ), 2009 yılında *Dabbe 2* (Hasan Karacadağ), 2010 yılında *Cehennem* (Biray Dalkıran), 2011 yılında *Musallat 2* (Alper Mestçi), 2012 yılında *Dabbe Bir Cin Vakası* (Hasan Karacadağ), 2013 yılında *Dabbe: Cin Vakası*, 2014 yılında *Siccin* (Alper Mestçi) 2015 yılında *Hüddam* (Utku Uçar), 2017 yılında *Hüddam 2* (Utku Uçar), *Kuyu* (Serdar Bardakçı), 2018 yılında *Cin Çeşmesi* (Tuncel Gürbüz), 2019 yılında *Cin Azabı* (Onur Aldoğan), gibi çekilen yaklaşık 170 civarı filminden bazılarıdır. Bütün bu filmlerin ortak vurgusu metafizik öğelerin baskınlığı (musallat olan ruhsal varlıklar), akıl-bilim karşıtlığı ve İslami vurgulardır. Wood'a göre korku filmlerinde kâbuslar biçiminde beliren figürler; kültürel baskılanmaya karşı bir mücadele biçimi olarak görülse de filmlerdeki mutlu sonlarla bu tür kültürel baskılanma onaylanmakta; sonuçta mevcut düzen yeniden üretilmektedir. Cinselliğin bir tehdit unsuru taşıdığı korku filmlerinde ötekileştirme de daha çok kadının cinselliği, işçi sınıfı, etnik gruplar, eşcinsellik-biseksüellik ve çocuklar üzerinden temsil edilmektedir (Wood, 1985: 201). Böylece dinsel temaların kullanıldığı, cinselliğin baskılandığı ve egemen gruplar dışındaki bütün unsurların (özellikle inançsızların) ötekileştirildiği, kaderci bir anlayışın hâkim olduğu korku filmlerinde; ataerkil-geleneksel düzen yeniden üretilmektedir. Bu özellikleri de içinde barındıran Türk korku filmleri de dinsel motifli; cin, büyü, şeytan temalarını kullanarak

rasyonel düşünceyi yıkmakta, manevi inançlara yönelik tutumuyla muhafazakâr söylemi oluşturmaktadır.

2000 sonrası Türk sinemasında popüler filmlerdeki muhafazakâr tema ve söylemler elbette bu filmlerle sınırlı değildir. Bu noktada değerlendirmeye alınan filmler, iktidarın muhafazakârlaşma politikalarıyla örtüşen ve belirgin biçimde muhafazakâr yapının bulunduğu filmlerdir. Zira muhafazakâr söylem romantik komediden, korkuya, dramdan komediye her türde görülmekte, türe özgü filmler de egemen sistemin kalıplarını kullanmakta, onu yeniden üretmektedir. Sınıf farklılıklarını görmezden gelen, toplumsal cinsiyet kalıplarını kullanarak ataerkil yapıyı besleyen, milliyetçi, şovenist bütün Türk popüler filmleri muhafazakâr söylemi oluşturmaktadır. Fakat her filmde baskın olan yapı ve söylem farklılaşmaktadır. 2000 sonrası Türk popüler sinemasında muhafazakâr söylem iktidarın politikalarıyla da uyumlu olarak daha çok “biz-öteki inşası”, “geleneksellik”, “dindarlık”, “vatanseverlik”, “fedakârlık”, “milliyetçilik”, “ideal kurtarıcı erkek figürü” gibi temalar etrafında oluşturulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIK: EKONOMİ POLİTİK BİR YAKLAŞIM

3.1. Eleştirel Ekonomi-Politik Bağlamında Sinemaya Bakış

Marx, toplumsal üretim içerisinde insanların kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurduklarını söylemektedir. Onların maddi üretici güçlerinin belirli bir aşamasına tekabül eden bu üretim ilişkilerinin tümü; toplumun iktisadi yapısının, hukuki ve siyasal üst yapının üzerinde yükseldiği bir temel üzerinden kurulmaktadır. “Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır” (Marx, 1976: 25). Bu bağlamda ekonomi-politik toplumsal gelişimin temeli olan maddi malların üretimi ve üretim tarzını irdeleyen bir yaklaşımdır. Fakat ekonomi politik, üretimi ancak insanlar arasında kurulmuş olan ilişkiler açısından incelenebilmektedir. Lenin’e göre “ekonomi politik, üretimle değil, üretimdeki insanların toplumsal ilişkileriyle, toplumsal üretim düzeniyle uğraşır” (1975: 46-47). Engels ise ekonomi politiği “en geniş anlamda insan toplumunda, maddesel yaşama araçlarının üretim ve değişimini yöneten yasaların bilimi olarak” tanımlamıştır. (2003: 169). “Böylece ekonomi politik, insan toplumu içinde maddi malların üretim ve dağıtımını etkileyen yasaları ortaya çıkartır” (Nikitin, 2012: 27). Bu yasalar ancak toplumsal ilişkiler ile iktidarın yapısı arasındaki bağıntının ortaya çıkarılmasıyla anlaşılabilir. “Ana akım ekonomi bilimi kapitalizmin egemen bireyleri üzerine odaklanırken, eleştirel ekonomi politik, iktidar oyunu ve toplumsal ilişkiler dizileriyle işe başlar” (Golding ve Murdock, 2006: 54).

Ekonomi politiği iktidar ve güç ilişkileri bağlamında değerlendiren Mosco’ya göre (2009: 3) kaynakların üretimini, dağıtımını ve tüketimini karşılıklı olarak oluşturan, toplumsal ilişkilerin sürdürülmesi ve organize edilmesini; toplumsal kontrolün sağlanmasıyla bağlantılı olarak açıklayan yaklaşım ekonomi-politiktir. Mosco ayrıca bu yaklaşımı anlamada dört temel ayırt edici özelliğin olduğunu söylemektedir:

- (i) Toplumsal değişim ve tarih: Marx’ın da vurguladığı gibi ekonomi politik kapitalizmin büyüme süreci ve değişimindeki dinamikleri açıklamaktadır. Sosyal değişim ve dönüşümlerin yansımaları, post-endüstriyalizm, postmodernizm, post-fordizm, ağ toplumu gibi süreçlerin toplumsal dönüşüme etkileri ve yansımaları da incelenmektedir.

(ii) Toplumsal bütünleşme: Ekonomi politik, ekonomik, politik, sosyal ve kültürel ilişkileri inceleyerek bu unsurlar arasındaki ilişkileri toplumsal bütünlük anlayışı içerisinde ortaya koyar.

(iii) Ahlaki felsefe: Eleştirel ekonomi-politik, toplumsal davranışlar ve onların değişimine rehberlik etmesi gereken ahlaki ilkelere de vurgu yapmaktadır.

(iv) Praxis: Ekonomi politik, toplumsal yaşamdaki düşünselliğin, fikir üretiminin önemi kadar eylemselliğin de önemli olduğunu belirtmektedir. Ekonomi politik yaklaşıma göre de Marx'ın dünyayı yorumlamak değil onu değiştirmek gerektiği gerçeğine yaptığı vurgu bu anlamda önemlidir (Mosco, 2009: 3-26).

Mosco çalışmalarını, Murdock ve Golding'in eleştirel ekonomi politiği, ana-akım ekonomi politik yaklaşımdan ayıran çalışmalarını referans alarak oluşturmuştur. Bu bağlamda ekonomi politik, tarihsel ve bütüncüdür. Kapitalist girişimcilik ve kamu duyarlılığı arasında bir denge oluşturan ekonomi-politik adalet, eşitlik ve kamu yararı gibi ahlaki kavramları da ön planda tutmaktadır (Golding ve Murdock 1991 akt: Wasko, 2005: 8). Bu kavramları ön planda tutarken kapitalizmin yasalarını ortaya koyan ekonomi politiğin yöntemi tarihsel materyalizmdir.

Marksist bakış açısından ekonomi politiğin metodu, tarihsel materyalizmdir. Basitçe ifade edilirse, o bütün ve parçaları arasında ilişki kurarak ve özellikle çelişkiler aracılığıyla tarihsel değişimi gözleyerek, yapısal bir bütünlük olarak kapitalizmin incelenmesi şeklinde anlaşılmalıdır. Marksizm, her olgunun materyal köklerini araştırır, onlara tarihsel bağlantıları ve hareketleri içinde dikkatle bakar, bu tip hareketlerin temel yasasını açığa çıkarır ve gelişimini köklerinden dallarına kadar gösterir ve bunu yaparken sadece her olguyu, duygusal, irrasyonel, mistik sisten arındırarak anlayışın aydınlığına çıkarır. (Lukacs, 1968/1971 akt: Wasko, 2006: 190).

Medya çalışmalarındaki ekonomi politik yaklaşım da tarihsel materyalizm metodunu kullanmaktadır. Bu yaklaşım ile ekonomik güç ilişkileri ve kültürel yapılar arasındaki bağlantı araştırılmakta ve böylece mülkiyet ilişkileri ve kültürel üretim arasındaki ilişkiler de ortaya çıkarılarak sorgulanabilmektedir (Good, 1997: 515-516). Bu kültürel üretimin ise ideolojik bir tarafı bulunmaktadır. Marksist analiz ideolojik formların bu yapısının sınıf ilişkileri tarafından belirlendiğini ortaya koymaktadır (Lukacs, 1971 akt: Fung, 2006: 36). “Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de genel olarak, kendine tabi kılar” (Marx, Engels, 2013: 52). Bu durumu egemen sınıf, devleti de kontrol ederek gerçekleştirir” (...) Devlet, yönetici sınıfın yalnızca egemenliğini meşrulaştırmakla kalmadığı, aynı zamanda bu egemenliği devam ettirdiği fakat yönettiklerinin

etkin rızasını da almayı becerdiği pratik ve teorik faaliyetlerin bütün bir bileşkesidir (...)” (SPN, 244 akt: Sassoon, 2012: 73). Bu anlamıyla rıza yoluyla sağlanan hegemonyayı Williams, hayatın tamamını içeren pratikler bütünü; en temel anlamıyla kültür olarak tanımlamaktadır; fakat bu kültür, belirli sınıfların egemenliğinde ve boyun eğdirme anlamında anlaşılması gereken bir kültürdür (Williams, 1990:88-89 akt: Çoban, 2014: 33).

Medya da devletin rıza sağlama araçlarından biri olarak iktidarın ideolojisini ve hegemonyasını yaymaktadır. Medya, eleştirel düşüncüyü engelleyerek; ideolojik mesajlar üretmekte ve gerçekliğin yanlış bir imgesini sunmaktadır (Smith, 2005:213 akt: Çoban, 2014: 37). Dolayısıyla Sönmez’in de ifade ettiği gibi medya-kültür endüstrilerinin üretim süreçlerini, yalnızca ekonomiyle bağlantılı olarak anlamaya çalışmak (kâr-zarar, arz-talep yasaları) yetersizdir. Bu süreç ancak bu tür analizlere politik ve ideolojik kategoriler dâhil edildiğinde daha doğru anlaşılabilir. Bu bağlamda medyada üretim içi içe iki daire şeklinde ifade edilebilir. İç daire ekonomik yeniden üretimi oluştururken onu çevreleyen ikinci daire ideolojik-politik yeniden üretimi oluşturmaktadır. İç dairede sektörün emek-sermaye, sermaye içi çelişki ve çatışmalar analiz edilmekte iken; dış dairede toplumsal yapının politik ve ideolojik üretiminde medyanın rolü, ekonomik kategorilerden bağımsızlaştırılarak analiz edilmektedir (2014: 87-88). Wasko da iletişimin ekonomi politığının bu iki yönlü süreçle incelenebileceğini ifade etmektedir. Wasko’ya göre (2006: 189) iletişimin ekonomi-politiği bir yandan sahiplik ve kontrol sorunlarıyla ilgilenirken; bir yandan da sermaye hareketleri, devletin kontrolü ve ideolojik yeniden üretim süreçlerinin etkilerini de analiz etmektedir.

Garnham (1979) “kitle iletişiminin ekonomi politik incelemesini, toplumsal bütünleşme süreci ya da değişme veya kapitalist toplumlarda geliştirilen kültürel üretim ve tüketim biçimleri için kültürün endüstrileşmesinin önemine odaklanma olarak” tanımlamıştır (Wasko, 2005: 189). Fung’a göre ise (2006: 44) ekonomi-politik “belirli ekonomik ve siyasi bağlam içerisinde, pazarın ekonomik sınırlamaları ve otoritenin siyasi sınırlamaları tarafından sınırlanmış bir toplumda, medya mesajlarının kültürel üretim ve dağıtım süreçlerinin incelenmesine” olanak sağlamaktadır. Bu sürecin ekonomik bağlamı kapitalist kurallara tabii bir biçimde gerçekleşmektedir. “Kitle iletişiminin ekonomi politik başlangıç noktasını kitle iletişim araçlarının her şeyden önce meta üreten ve dağıtan endüstriyel ve ticari kuruluşlar olduğunun kabul edilmesi oluşturmaktadır” (Murdock ve Golding, 1997: 3-4). Zira kapitalist düzende her şey alınır, satılır ve böylece meta halini alır. Burjuva toplumunun ekonomik hücreleri olan meta “kişisel tüketime değil, satışa, pazarda değişime ayrılan ürünlerin denetimine” denmektedir (Nikitin, 2012: 42). Para karşılığında işlem gören kültürel üretimin; mübadele amaçlı yapıyor

olması diğer şeyleri olduğu gibi kültürü de metalaştırmıştır (Kıyan, 2016: 103). Üretimin bu kapitalist karakterinin ana hedefi ise kâr elde etmektir (Schiller, 1991: 31 akt: Kıyan, 2016: 103). Kıyan'ın da belirttiği gibi kültürel üretimi gerçekleştirilen ve kapitalistlere kar sağlayanlar iş bölümü içerisinde birbirinden farklılaşmış ücret ilişkisine dayalı sömürü temelinde iş gören emekçilerdir. Aynı zamanda kültürel metalar kâr peşindeki özel şirketler tarafından dolaşıma sokulmaktadır (Kıyan, 2016: 105). Dolayısıyla medya mesajlarının bir kültürel ürün olarak üretimi, dağıtımı ve tüketimi ekonomik analizin kurallarına tabiidir (Fung, 2006: 44).

Toplumsal gerçeklerin ekonomik, politik ve diğer boyutlarına da göndermelerde bulunan ekonomi politik; Kellner'in de ifade ettiği gibi "kültürün üretim ve dağıtımının devlet, ekonomi, toplumsal ilişki ve pratikler ile medya gibi örgütler arasındaki ilişkilerden meydana gelen özgül bir ekonomik sistem içerisinde" olduğuna dikkat çekmektedir. Böylece kavram kültürün politik ve ekonomik bağlamla ilişkisini kurmaktadır (Kellner, 2008: 151). Murdock ve Golding (1979: 15 akt: Fung, 2006: 35-36) iletişimin ekonomi politiğinin "politik ve ekonomik" boyutlarını anlamak için üç boyutlu bir yol önerir. Birincisi fikirlerin üretimi ve dağıtımının kontrolü üretim araçlarının sahibi kapitalist sınıf tarafından yapılmaktadır. İkincisi bu kontrol sonucunda burjuva değerleri topluma yayılarak toplum üzerinde tahakküm kurulmaktadır. Üçüncüsü bu tahakküm sonucunda sınıfsal eşitsizlikler devam ettirilebilmektedir. Kültür endüstrisinin önemli araçlarından biri olarak sinemanın da "politik ve ekonomik" boyutları incelendiğinde, fikirlerin üretim ve dağıtımın kontrolünün kapitalist sınıf tarafından yapıldığı; ikincisi bu kontrol sonucunda burjuva değerlerinin topluma yayılarak tahakküm oluşturulduğu görülebilmektedir.

Sinemanın Ekonomi-Politiği

"Kapitalist toplumda kitle iletişim medyası kâr güdüsüne ve piyasa rekabetine bağlı kültürel emtia formlarından birisidir; basın, büyük iş çevresinin ve reklamcılarının kontrolüne boyun eğer ve kitle izleyicisinin beğenilerine hizmet eder" (Fung, 2006: 47). Kitle iletişiminin bir aracı olan sinema sektörü de bir endüstridir ve bu alanda faaliyet gösterenlerin de asıl amacı maksimum kârı sağlamaktır. Bu kârın kaynağını endüstride çalışan insanların yarattığı artı değere sermayedarların el konulması oluşturmaktadır (Yaylagül, 2009: 170). Marx (2011) sermayeyi emeği ve onun ürünlerini yönetme gücü olarak tanımlarken; ona göre kapitalist insani niteliklerine bağlı olarak değil, sermaye sahibi olduğu sürece bu gücü elinde bulundurabilecektir. Onun gücünü sermayenin satın alma gücü oluşturmaktadır. "Sermaye, biriktirilmiş emek" (Marx, 2011: 105) neticesinde yaratılmaktayken, işçiler ise ürettikleri ürün karşılığında yalnızca ücret almaktadır. Sinema endüstrisinin çeşitli alanlarında çalışan işçiler

de ürettikleri kültürel ürünlerin sahibi değildir; ürettiği ürünün karşılığında ücret almaktadır. Bu durum onların da emeklerinin sömürülmesi ve emeğe sermayedarların el koyması aracılığıyla gerçekleştirilir. Neticede ürünün asıl sahibi kapitalistlerdir. Yaylagül, çok ciddi yatırımlar gerektiren sinema endüstrisinin mülkiyet yapısı ve amaçlarının sektörün çalışanlarını sınırlandırdığını ve biçimlendirdiğini iddia etmektedir. Dolayısıyla ancak büyük sermaye sahibi kapitalistler bu alanda söz sahibi olabilmekte ve kültürel ürünlerin içeriklerini oluşturabilmektedir. Endüstride söz sahibi olan kapitalistler tüketicilere yönelik olarak üretim yapmaktadır. İnsanları egemen ideolojiyle uyumlu hale gelmelerine neden olan, depolitize eden sinema filmleri özü itibarıyla standartlaşmış metallerdir. Pazarda satılmak için üretilen metanın hem kullanım hem değişim değeri vardır. Sinema filmleri de kullanım değeri olarak haz verirken, değişim değeri olarak da pazara sunulmakta dolayısıyla üzerinden kâr edilmek istenmektedir (2009: 170-172).

Sinemanın bir endüstri olması; onun ekonomik yönünü oluştururken, sinema filmlerinin ideolojik yapıya sahip olması ise onun politik yönünü oluşturmaktadır. Bu bağlamda sinemanın ekonomi-politiği incelenirken “sadece ekonomik ilişkiler değil, bununla birlikte kapitalist sistem içindeki sınıfsal ve toplumsal ilişkileri kapsayan şekilde eleştiren bir ahlaki anlayış” da hesaba katılmalıdır” (Mosco 1996, s. 115 akt: Wasko, 2005: 11). Endüstri içerisinde yer alan filmler, kapitalist sistem içerisinde dağıtılan ve üretilen metalar olarak (Wasko, 2005: 10) hem kapitalist sınıfın ekonomik çıkarını korumakta, hem de egemen sınıfın kültürünü inşa ederek hegemonya tesis etmektedir.

Wilson, “Kapitalist toplumlarda sinemayı ve diğer kültür endüstrilerini kim kontrol eder?” sorusuna eleştirel ekonomi politik yaklaşımın iki şekilde yanıt ürettiğini belirtmiştir. Araçsalci yaklaşım, kapitalist sınıfın içeriği belirlediğini iddia ederken, yapısalci yaklaşım bireysel olarak kapitalist sınıftan öte kapitalist ekonomik yapının özelliklerinin belirleyici olduğunu iddia etmiştir. Buna göre, kültür endüstrilerini asıl olarak belirleyen sınırlandıran yapı ekonomik ve siyasal yapıdır. Kapitalist ekonomik yapı ve onun politikaları iletişimsel içerikleri biçimlendirmektedir. Kitle kültürü ürünleri, piyasa mekânizması ve devletin hukuki ve siyasi müdahaleleri sonucunda oluşmaktadır. Filmler, kanun ve düzenlemelerle denetim altına alınır; kapitalist sistemi eleştiren filmler ulusal güvenlik gerekçesiyle engellenmeye çalışılır. Kapitalist iş yapış tarzının egemen olduğu endüstride bu tarz filmlerin yapılması da oldukça zordur zira en baştan oto-sansür devreye girerek eleştirel düşünceye ket vurmaktadır (Wilson, 1992 akt: Yaylagül, 2009: 172).

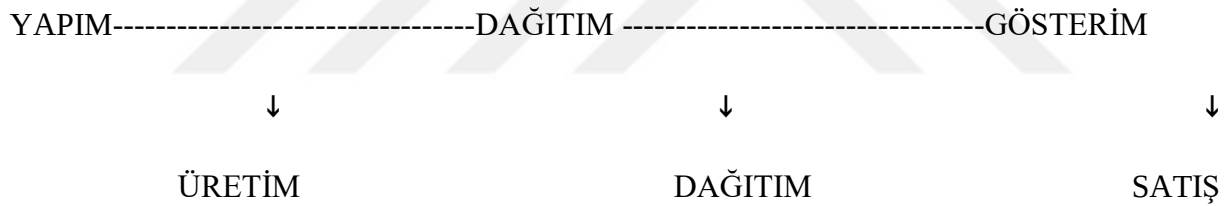
Dolayısıyla görüldüğü gibi hem kapitalistlerin hem de devletin, içeriklerinde belirleyici olabildiği sinema sektörünün temel amacı kâr elde etmektir. Kellner'in de işaret ettiği gibi ABD'de (genel olarak dünyada), film sektörüne hâkim olan ve yüksek kâr sağlayan filmler tür filmleridir. Bu filmlerin içerikleri geleneksel kodlara ve formlara göre şekillenmiştir. Tür filmleri; ideolojik sınırlarla çevrili bir üretim yapısında, tek tipliliği oluşturmaktadır. Belirli üretim kalıplarıyla hareket eden Hollywood, 1934 yılından itibaren filmlerdeki “açık cinselliği”, “uyuşturucu kullanımını gösteren”, “dine eleştirel göndermeler taşıyan” veya “gerçekte suçun kazandığı” sahneleri yasaklamıştır. Fakat izleyici sayısının azalmaya başlamasıyla birlikte, film endüstrisi izleyiciyi tekrar salonlara çekebilmek için bu üretim kodlarından uzaklaşmış ve 1960'lı yıllarda ise tamamen terk etmiştir. 1960'lı yılların özgürlükçü havası yeni bir film kuşağının doğmasına neden olmuştur. Nitekim *Easy Rider* gibi düşük-bütçeli filmlerin büyük gelir getirmesi ile Hollywood bu tarz “özgürlükçü” filmlerin benzerlerini üretmeye başlar. Düşük bütçeli, siyahların istismarına dayanan filmlerin yüksek kâr getirmesiyle, siyah kahramanların beyaz güç yapısına karşı mücadelelerinin anlatıldığı filmlerin sayısı artışa geçer. Yine döneminde çok fazla izlenen tür filmlerinden *Star Wars*, *Jaws* gibi filmlerin de devam filmleri ve benzerleri yapılmıştır. Dolayısıyla film endüstrisindeki ekonomik eğilimler içerikleri de etkileyerek; ideolojik söylemi oluşturmaktadır. Ekonomi-politik bir çalışma, film içeriklerindeki politik ve ideolojik söylemlerini açığa çıkartarak, bunların hangilerinin egemen hale getirildiğini gösterecektir. (Kellner, 2008: 152-155).

Ekonomik ve politik bağlam içerisinde değerlendirilebilecek filmlerin mevcut iktidar yapılarının sürdürülmesinde ve yeniden üretilmesinde oynadıkları rol de önemlidir (Mosco 1996, s. 115 akt: Wasko, 2005: 11): Sinemanın eleştirel ekonomi politik analizi sadece film endüstrisini tarihsel olarak kategorize ederek, üretim-dağıtım-gösterim ilişkilerini göstererek ve dikey/yatay entegrasyon ilişkilerini göstererek açıklanamaz. Bu analiz endüstri ve devlet arasındaki ilişkileri, yerel ve uluslararası pazar ilişkilerini, anti-tröst yasalar, mülkiyet hakları gibi durumları da içermelidir (Wasko, 2005: 12). Dolayısıyla ekonomi politik yaklaşım endüstri içerisindeki güç ilişkilerine, emeğin rolüne ve bu ilişkilerdeki devletin oynadığı role dikkat çekmekte ve bu yaklaşımla statükoya meydan okumaktadır. Wasko, Hollywood filmlerinin neden dünyaca ünlü olduklarına ekonomi-politik bağlamda yanıt verirken şu noktaya dikkat çeker. Amerikan filmlerinin dünyaca ünlü olması onların çok iyi yapımlar olmalarından kaynaklanmamaktadır. Amerikan filmleri pazarı domine etmekte ve bu durumun sürdürülmesi için çeşitli mekânizmalar kullanmakta ve devlet de bu süreçte etkin bir rol oynamaktadır. Ekonomi-politik yaklaşım bu sürece dikkat çekerken hem film ihracatının diğer ürünlerinin

pazarlanmasıyla ilişkisini hem de bu durumun yerli film endüstrisi için sonuçlarını da ortaya koymaktadır (Wasko, 2005: 11). Bu bağlamda “sinemanın ekonomik boyutunun yanında iletişim içeriklerinin devletin ve hükümetlerin siyasal düzenlemelerine konu olması, iletişimin siyasi boyutunu gündeme getirir. Yani bu yaklaşım, iletişim içeriklerinin siyasi otorite tarafından düzenlenmesi ve yönetilmesine dikkat çeker” (Yaylagül, 2009: 168). Sonuç olarak, sinemanın ekonomi-politiğinin konusunu; üretim-dağıtım-gösterim ilişkileri, film üretim sürecinin yapısal sorunları ve tüm bunların kapitalist sistem içerisindeki konumu ile kültürel üretim olan sinemanın ideolojik konumu dolayısıyla onun iktidar yapısıyla bağlantısı oluşturmaktadır.

2000 Sonrası Türk Sinemasının Ekonomi Politikası

Eleştirel ekonomi politik, filmlerin bir yandan sinema alanındaki değer zincirini oluşturan yapılarını incelerken diğer yandan kültürel niteliklere odaklanmaktadır. “Uluslararası literatürde sinema alanındaki değer zinciri, geleneksel ekonomik şemalara uygun olarak üçlü bir süreç biçiminde” oluşturulmaktadır (Tanrıöver, 2011: 20).



Film yapım-dağıtım-gösterim süreçleri içerisinde filmlerin birer meta haline gelmesi, kültür endüstrisinin ürettiği egemen ideolojiyle bağlantılıdır. Sonuçta filmler bu süreçlerin sonucunda seyirciye ulaşmaktadır. Bu durumda da filmlerin ürettikleri ideolojik söylemlerin bu yapım-gösterim ve dağıtım süreciyle bağlantısı bulunmaktadır.

Yapım süreci, fikirlerin film haline dönüşerek, sinema salonlarında gösterime girebilecek şekle getirilmesi aşamasıdır. Yaratıcı kısmın da içerildiği bu süreç; ekonomik anlamda pazarlama ve satış aşamalarını da kapsamaktadır (Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu, 2016: 3). 2000 sonrası film sektörünün durumuna baktığımızda Şentürk’ün belirttiği gibi özellikle 2005 yılından sonraki yıllarda film sektöründe bir canlanma meydana geldiği gözlemlenmektedir. Bu yıllar bir yandan film sayısında nispi bir artışın görüldüğü; bir yandan da yeni yönetmenlerin sahneye çıktığı, ulusal ve uluslararası festivallerin ve yarışmaların sayısının ve filmlere verilen destek miktarlarının arttığı bir dönemi kapsamaktadır (Şentürk,

2017: 16). “Box Office Türkiye verilerine göre, 2006-2010 yılları arasında 264 yerli, 995 yabancı film vizyona girerken, 2011-2015 yılları arasında ise 471 yerli, 1197 yabancı film vizyona girmiştir” (Şentürk, 2017: 31). 147 yerli filmin vizyona girdiği 2019 yılında ise 2015 yılına göre yerli film sayısındaki artış yüzde 35 olmuştur (NTV, 2020).

Yerli film sayısındaki artış yapım şirketlerinin de artışıyla doğru orantılıdır. Film endüstrisindeki yapım şirketleri oldukça fazla olsa da film üretiminin çoğunluğu büyük şirketler tarafından gerçekleştirilmektedir. Yapım şirketlerinin gerçekleştirdiği filmler arasında en çok gişeye sahip olanlar genelde en fazla film üretimine de sahip olan yapım şirketleri arasındadır. Kanzler, 2014 yılında gerçekleştirmiş olduğu araştırmada 2012-2013 yıllarına ait en çok üretim yapan 20 yapım şirketini ortaya koymuştur. Bu çalışmada bu yıllar arasında en çok üretim yapan şirket BKM, tüm rakiplerinin en az iki katı kadar film üretmiş ve toplam gişe gelirinin 1/3’ini de elde etmiştir. BKM şirketini, Aksoy Film, CMYLMZ Fikir Sanat, Avşar Film, Çamaşırhane, TMC Film izlemiştir (Kanzler, 2014: 38). Bu durum film sürecindeki bütçe maliyetini tedarik edebilmeyi ve yeniden yerli film üretim faaliyetlerini de etkilemektedir. Bu bağlamda Kanzler’in yaptığı araştırmada farklı yapım tiplerine göre oluşturulan yaklaşık maliyetler tahmin edilmiştir (Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu, 2016:7)

Tablo 3.1. Yerli Yapımların Tahmin Edilen Bütçeleri

Yerli yapımların tahmin edilen bütçeleri Film Türü	Yapım Bütçesi (TL)	Baskı ve Reklam Maliyetleri (TL)	Toplam (TL)
Blockbuster ¹⁰	5-8 milyon	2,5-4 milyon	7,5-12 milyon
Genre/Mid-range films ¹¹	2-3 milyon	0,5-1 milyon	2,5-4 milyon
Düşük bütçeli filmler	0,8 milyona kadar	0,05-0,1 milyon	0,92 milyona kadar
Uluslararası ortak yapımlar	1,5-3 milyon	0,07-0,15 milyon	1,5-3 milyon

Kaynak: SE-YAP, Antrakt, Euroimages, OBS’den aktaran Kanzler 2014 akt: Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu

Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu’nda ifade edildiği gibi bu maliyet hesaplarına göre yüksek gişe başarısı beklenen büyük bütçeli olan *blockbuster* ve bazı *genre/mid-range* filmler genellikle kamu desteğine ihtiyaç duymamakta; banka kredisi, sponsorluk anlaşması, geçmişten elde edilen kârlar ve kendi özsermayeleri ile oluşturulmaktadır. Zira büyük bütçeli bu tarz filmler bu olanaklara sahip olmaktadır. Fakat yerli

yapımların çoğunu oluşturan bütçe ve gişe gelir beklentisi düşük olan filmlerin ise büyük bütçeli filmler gibi sponsorluk, özsermaye vb. olanakları bulunmamaktadır. Sermayelerinin kısıtlı olduğu küçük bütçeli filmlerin yapımcıları genelde kamu destekleri, bazı uluslararası destekler ve yapımcıların kişisel ilişkileri ile kaynak yaratabilmektedir (Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu, 2016: 8). Şentürk de Türkiye’de Film Endüstrisini incelediği çalışmasında sinema sektörünün düzenli finans kaynaklarından mahrum olduğunu, Türkiye’de sinema filmlerinin ekonomik başarısının gişe başarısına bağlı olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla filmlere destek sağlayabilecek finansörler daha çok garantili mecralara yönelmektedir. Aynı zamanda Türkiye’de sinema sektörüne katkı sağlayabilecek fonların azlığı da yapımcıları kendi finans kaynaklarını oluşturma durumuna yöneltmektedir (Şentürk, 2017: 43).

Bu bağlamda Şentürk, Türkiye’de sinemaya verilen en ciddi desteğin (özellikle bağımsız filmler bağlamında) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan geldiğini söylemektedir. 1990 yılından beri Türk sinemasına kurmaca, belgesel ve canlandırma alanlarında destek veren T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004 yılından itibaren ise bu desteği genişletmiş; senaryo yazım, proje, yapım ve yapım sonrası süreçlere de destek vermeye başlamıştır. Film başına alınan en önemli destek miktarı ise Euroimage’den sağlanan desteklerden gelmektedir. Fakat Euroimage desteği toplam film sayısına göre oldukça düşük orandadır. Filmlere verilen sponsorluk desteği de Türkiye’de fazla yaygınlaşmış bir durum değildir. Sponsorluk daha çok yapım bütçesinden ziyade tanıtım, dağıtım ve gösterim masraflarını karşılamaya yönelik gerçekleştirilmektedir. Daha çok gişe başarısı yüksek filmlere verilen sponsorluk ülkemizde genellikle OPET, Türk Telekom, Sabancı Holding, Doğuş, Garanti Bankası, Akbank gibi kuruluşlar tarafından gerçekleştirilmektedir (Şentürk, 2017: 88). Film yapım sürecine katkı sağlayan faaliyetlerden biri de festivallerdir. Festivaller bir yandan yapımcı-yönetmenlere sağladıkları destekle sektöre yeni insanlar kazandırmakta bir yandan da verilen desteklerle sektöre finans kaynağı sağlamaktadır (Şentürk, 2017: 90-91).

Filmlerin yapım süreçlerinin yanında dağıtım faaliyeti ise sinema filmlerinin vizyonda yaygın olarak yer alma, gösterimde kalma sürelerini belirlemektedir. Dağıtımcıların rolü temelde bir sinema filmini çeşitli yerlerdeki sinema salonlarına ulaştırarak filmin seyirciyle buluşmasını sağlamaktır. Dağıtıma konu olan filmin hangi ilde, hangi sinema salonunda gösterime gireceğini de dağıtımcı belirlemektedir. Filmlerin gösterime girmesi için gerekli olan pazarlama faaliyetleriyle birlikte; tanıtım ve reklam faaliyetleri de dağıtımcı tarafından yürütülebilmektedir. Türkiye’de dağıtım firmalarına ilişkin güncel resmi bir istatistik

bulunmasa da 2005 yılından itibaren günümüze kadar vizyona giren sinema filmleri incelendiğinde bu filmlerin 46 farklı dağıtım firması tarafından dağıtıldığı görülmektedir. Bu firmaların çoğunluğu ise kısa ömürlü ve düzensiz yapıdadır (Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Raporu, 2016:8- 9).

Tablo 3.2. Türk Sinemasında 2000-2010 Arası Üç Büyük Dağıtımıcının Pazar Payları ve Dağıtılan Türk Filmi Sayısı

Yıl	Şirketin Yaklaşık Pazar Payı (%)			Dağıtılan Türk Filmi Sayısı		
	UIP	WB	Özen	UIP	WB	Özen
2000	31	38	25	1	6	6
2001	28	45	22	0	3	11
2002	26	46	18	0	4	4
2003	24	52	16	2	7	3
2004	23	51	19	2	6	6
2005	24	26	34	4	4	12
2006	17	18	31	37	51	53
2007	25	28	18	38	48	44
2008	34	14	27	69	46	60
2009	14	18	19	47	37	27
2010	29	18	12	53	36	19

Kaynak: Box Office Verileri

Tablo 3.3. Türk Sinemasında 2010-2020 Arası Üç Büyük Dağıtımıcının Pazar Payları ve Dağıtılan Türk Filmi Sayısı

Yıl	Şirketin Yaklaşık Pazar Payı (%)			Dağıtılan Türk Filmi Sayısı		
	UIP	WB	Tiglon	UIP	WB	Tiglon
2011	33	20	19	48	32	85
2012	32	16	35	46	25	77
2013	45	17	25	51	29	68
2014	31	19	17	37	34	20
Yıl	UIP	WB	Mars	UIP	WB	Mars
2015	28	11	30	40	34	67
2016	28	17	29	41	30	67
2017	26	17	36	46	33	75
Yıl	UIP	TME	Mars	UIP	TME	Mars
2018	18	12	43	39	47	68
Yıl	UIP	CJENEM	Mars	UIP	CJENEM	Mars
2019	22	35	18	35	57	69
2020	28	31	28	13	41	29

Kaynak: Box Office Verileri

Son on yılda her yıl gösterime giren en az bir sinema filmini dağıtan dağıtım firmaları UIP, Warner Bros, Tiglon, Mars ve CJENEM'dir. Özellikle 2000-2010 arası yapım şirketlerinin

pazar payları göz önüne alındığında UIP, WB, Özen filmin ön planda olduğu görülmektedir. Yabancı ortaklı yerli yapım şirketi olan Özen Film'in dağıtımdaki payı ise 2010 sonrasında düşmeye başlamış; 2015'den sonra ise Mars dağıtım şirketi oldukça yükselen bir ivme göstermiştir. Şentürk, sinema alanındaki tekelleşmenin bir tezahürü olan Mars-AFM birleşmesinin de dağıtım alanının oldukça önemli bir kısmına hâkim olmalarına neden olduğunu ileri sürmüştür. Bu şirketin dikey yapılanmaya gitmesi, az sayıda işletmeye sahip olan firmaların piyasadan çekilmelerine neden olmuştur (2017: 51). Rekabet kurumunun raporunda; Mars Grubu'nun dağıtımcılık, yapımcılık, ithalatçılık, reklamcılık ve gösterim faaliyetlerinin hepsini yürütmesinin sinema sektöründe dağıtım alanında fiilen rekabeti bozan bir tekelleşme yarattığı belirtilmiştir. Bu rapor bir panel düzenlenerek tanıtılmış ve Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği üyeleri tarafından değerlendirilmiştir. Bu panelde, Mars Grup'un "kendine ait sinema salonlarında, dağıtımını, yapımını veya ithalatını gerçekleştirdiği filmlere vizyon tarihi ve gösterim hafta sayısı anlamında avantajlar" sağladığına ilişkin durumu ortaya konulmuştur (İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu, 32: 2017). Böylece Mars Grup'un kendi yapımını üstlendiği filmlere gösterimde öncelik verilmesi, diğer yapım şirketlerinin çektiği filmlerin vizyona girmesinde engel oluşturmaktadır. Aynı zamanda yapım şirketleri gösterime girilecek salonun belirlenmesi için de dağıtım şirketleri ile anlaşma yapmaktadır (Rekabet Kurulu Kararı, 2019).

2000'lerden itibaren dağıtım alanıyla birlikte gösterim ağı da tekelci kapitalistlerin denetimi altına girmiştir. Bilindiği üzere kapitalistler açısından önemli olan filmde elde edebileceği kazanç ve maksimum kârdır. Bu bağlamda filmin gösterime gireceği perde sayısının ve gösterim süresinin belirlenmesinde etkili olan faktörler, filmin gösterimde kaldığı ilk hafta sonunda yüksek hasılat elde etmesi ve genel olarak filme dair hasılat beklentisinin yüksek olmasıdır. Gişe beklentisinin yüksek olduğu film, çok sayıda salonda gösterime girmekte ve gösterimdeki diğer filmlere göre daha uzun süre gösterimde kalmaktadır (Rekabet Kurulu Kararı, 2019). Türkiye'de dağıtımın-gösterimin tekelleşmesi bu durumun oluşmasında belirleyici olmuştur. Rekabet Kurumu'nun yayınladığı raporda gösterdiği üzere Mars-AFM birleşmesi sonrası 61 yeni AVM projesinin 33'ünün sinema işletmesi Mars Grubu tarafından yapılmıştır. Seyirci paylarına bakıldığında filmlerin dağıtımına ve gösterimine karar veren Mars Dağıtım'ın kısa sürede sektörün en önemli aktörü haline geldiği görülmektedir (İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu, 25: 2017). Bu da sektörde ciddi bir kısır döngüye neden olmaktadır. Tek belirleyicinin dağıtımcı olduğu sektörde, bu alandaki tekelleşme film sektöründe tek tipleşmeye yol açacaktır.

Bu üretim-dağıtım ve gösterim süreçleri ile filmlerin desteklenmesinin ideolojik bir bağlamı da bulunmaktadır. Sonuçta filmlerin üretimi, dağıtımı ve gösterimi kapitalist üretim ağı içerisinde yapılmakta ve filmler de bu ağın içerisinde (özellikle popüler filmler) egemen ideolojinin değerlerini yeniden üretebilmektedir. Egemen ideolojinin değerleri ise sınıf karşıtlığı, cinsiyetçilik, eril kahramanlığın yüceltilişi, milliyetçi-militarist yapılanmaların kutsanması vb. gibi değerleri içermektedir. 2004-2020 arasında en çok izlenen filmler (sondan başa doğru) sırasıyla *Eltilerin Savaşı*, *7. Koğuşdaki Mucize*, *Müslüm*, *Recep İvedik 5*, *Dağ 2*, *Düğün Dernek 2*, *Recep İvedik 4*, *Düğün Dernek*, *Fetih 1453*, *Eyvah Eyvah*, *New York'ta Beş Minare*, *Recep İvedik 2*, *Recep İvedik*, *Beyaz Melek*, *Kurtlar Vadisi Irak*, *Hababam Sınıfı Askerde*, *GORA*'dır. Büyük yapım şirketlerinin ürettiği ve yaygın bir şekilde dağıtımı ve gösterimi yapılan bu filmler genellikle egemen ideolojiyi destekleyen popüler filmlerdir. Bu yaygın ve dağıtım ve gösterim bir yandan bu filmlerin çok izlenmelerinin de nedenidir. Bu filmler aynı zamanda oldukça yüksek gişe gelirlerine sahip olmakta ve oldukça yüksek kârlar getirmektedir. Böylece kapitalist girişimci açısından oldukça kârlı olan bu üretimin hem ideolojik hem de ekonomik bir yönü bulunmaktadır. Ekonomik yönü maksimum kâr oluştururken; ideolojik yönünü ise egemen ideolojiyi yeniden üretmesi oluşturmaktadır. Endüstriyel olarak desteklenen bu filmler arasında ele aldıkları konuları ve öyküleri itibarıyla milliyetçi, cinsiyetçi, dini vb. temalara, yapıları gönderme yapan böylece egemen ideolojinin bir türü olan muhafazakârlıkla ilişki kurulabilecek filmler de bulunmaktadır. En çok izlenen filmlerden, üretimlerinin büyük yapım şirketleri tarafından yapıldığı, dağıtım ve gösteriminin ise yaygın olarak gerçekleştirildiği; *Fetih 1453*, *Kurtlar Vadisi Irak*, *New York'da Beş Minare*²⁶ filmleri milli ve manevi değerlere uygun muhafazakâr nüveleri içinde barındıran filmler arasındadır. Bağımsız olarak adlandırabileceğimiz fakat yine söylem olarak muhafazakâr yapıya²⁷ sahip birçok film de Kültür Bakanlığı destekleriyle oluşturulmaktadır. Bu filmlerin dağıtım ve gösterimi yaygın olarak yapılmasa da devlet desteği almaları, iktidarla bağlantılı pek çok vakıf, dernek ve okullarda gösterilmeleri, filmlerin iktidar tarafından da desteklendiğine yönelik kimi göstergeler olarak anlaşılabilir. *Buğday*, *Kardeşim İçin Dera*, *Elli Kelimelik Mektuplar*, *Ayla* gibi filmler bu bağlamda değerlendirilebilir.

²⁶ Bu filmlerin muhafazakâr söylemlerine dair iddialar tezin “2000’li Yıllar Popüler Sinemasında Muhafazakârlık: “Milli ve Manevi Değerler Üretimi” başlığı altında incelenmiştir.

²⁷ Bu iddia “Kültür Bakanlığı Desteklerinin Muhafazakârlaşma Bağlamında Değerlendirilmesi” başlığı altında incelenecektir.

Türkiye’de özellikle 2000 sonrası sinema salonlarının yaygınlaşması, film üretim sayısındaki artışla birlikte seyirci sayısında da ciddi bir artış meydana gelmiştir. Fakat yerli izleyici sayısı ve gişe hasılatındaki bu artışın sinemanın geleceği konusunda olumlu sonuçlar doğuracağını söylemek pek mümkün gözükmemektedir. Zira yapım-dağıtım-gösterim ağındaki tekelleşme sektördeki üretimi oldukça etkilemektedir. Ana-akım filmlerin desteklenmesi, bağımsız filmlerin gösterim olanağı bulamaması Türk sineması açısından bir tektipleşmeye neden olacaktır. Bu tektipleşme iktidar baskısının da film sektöründe belirleyici olabileceği bir duruma yol açarak sinemadaki muhafazakârlaşma eğilimlerini besleyebilecektir.

3.2. 2000 Sonrası Sinema Politikaları

2000’li yılların başında iktidara gelen AKP, iktidara geldiği ilk dönemlerde daha çok Batılılaşma ve demokratikleşme yönünde adımlar atmıştır. Bu dönemde Türk sinemasının yeniden canlandırılması için de çeşitli politikalar geliştirilmiştir. Bu çerçevede sinemaya dair politikaların belirlenmesi amacıyla 2003-2004 yıllarında Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın düzenlediği “Türkiye’de Sinemanın Sorunları ve Çözüm Önerileri”ne dair üç konferans düzenlenir. İlk konferansta tespit edilen sorunlar “sinemanın devlet tarafından yeterince teşvik edilmediği, yerli ve yabancı sinema arasında haksız rekabet bulunduğu, yabancı yatırımcıların Türkiye’de yatırım yapmasının özendirilemediği, Türk filmlerinin dünya pazarında yer bulamadığı, Türkiye’de pazarlamanın Amerikan sinemasının tekelinde olduğu, sinema salonlarının nitelik olarak yetersiz, sayıca az ve bilet fiyatlarının halkın alım gücünün üstünde olduğu” şeklindedir. İkinci konferansta bu sorunlara getirilen çözüm önerileri ise “Bakanlık bütçesinden sinemaya ayrılan payın artırılması, film dağıtıcısı şirketlerin yıllık film listelerinde belli bir oranda Türk filmi dağıtmak zorunda bırakılması, yurtdışında Türk filmi dağıtan dağıtıcılara destek verilmesi, sinema bilet fiyatlarından alınan rüsumun kaldırılması, RTÜK mevzuatına sinema sektörünü destekleyici düzenlemeler getirilmesi” şeklinde olmuştur (Yenimesaj, 2004). Üçüncü konferansta ise genel bir değerlendirme yapılmıştır. Toplantıda konuşan Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürü Abdurrahman Çelik, (Türkiye Gazetesi, 2004) “sinemanın problemlerini tespit etmek için iki toplantı yaptıklarını ve sektörün desteklenmesine ağırlık vermeyi kararlaştırdıklarını” bildirmiştir. Bu tartışmaların sonucunda 2004 yılında 5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” kabul edilmiştir. Yönetmen Mustafa Ünlü sinemanın sorunlarına ilişkin yapılan toplantıları ve yasanın hazırlanma sürecini şöyle anlatmıştır:

Erkan Mumcu zamanında yapılan ilk yasa, sanıyorum ki Avrupa Birliği normları o zaman çok daha gündemdeydi, ona yönelik olarak hazırlanmıştı. O süreçte sinema sektöründe yer alan gruplarla, kişilerle üç toplantı yaptı. Bu arada o toplantıların da hali hakikaten içler acısıydı. Yasa ile ilgili öneri almak için yapılmış toplantılardı. Bizler de oradaydık, utanç duyduğum şeylerden biridir. Sinemanın en ağır örgütleri, sivil toplum kuruluşları, temsilciler... Konuya hâkim olamadık, ortak, kararlı, ciddi bir süreç yürütemedik. Üçüncü toplantıda adam en sonunda tamam dedi, kendileri aldılar inisiyatifi. Gene de gruplar halinde ya da birkaç örgüt önemli çalışmalar yaptı. BSB, sinemaların kurumsallaşması ile ilgili dünyadan birçok örneği araştırdı, koca bir rapor ve öneriler sundu mesela. Bu süreç sonunda hazırlanan yasa da mükemmel ya da tamam değilse de fena bir yasa olmadı o haliyle... (ayrıntıdergi, 2015).

Sektörün tam olarak hâkimiyeti ve mutabakatıyla belirlenen ve sinemanın sorunlarına tamamen çözüm getiren bir yasa olmasa da 5224 sayılı kanun (R.G. Tarih: 21.07.2004 / Sayı: 25529) Türkiye’de sinema alanında bazı düzenlemeleri getirmesi açısından önemlidir. Kanunun 1. Maddesinde amacı şöyle belirtilmiştir: “Bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamaktır.” Kanuna göre sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması Bakanlık bünyesinde oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulunca yapılacaktır. Kurul; Bakanlık ile İçişleri ve Milli Eğitim bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilecek uzman kişiler arasından Bakanlıkça seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesi bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişimi uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşmaktadır. Kurul beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar almaktadır. Baykal’a göre bu kanunla sinema alanının düzenlemesi daha demokratik bir biçime kavuşmuştur. Senaryoların denetim dışı bırakıldığı, değerlendirme kurullarına doktora dereceli üyelerin ve meslek temsilcilerin dâhil edildiği bir süreçle denetim daha bilimsel ve profesyonel hale gelmiştir (Baykal, 2015: 272-273 akt: Baykal, 2020: 102). Fakat bu süreçlerdeki kişilerin seçimlerinin Bakanlık tarafından hangi kriterlere göre yapıldığının belirgin olmaması, Baykal’ın demokratiklik iddiasını tartışmalı hale getirmektedir.

Kanunda ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ticari dolaşıma veya gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve

Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasının yapılacağı belirtilmiştir. Aynı zamanda 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunun 13. Maddesine göre de sinema eserlerini içeren yapımların sahip oldukları hakların ihlal edilmemesi, hak sahipliklerinin belirlenmesinde ispat kolaylığı sağlanması ve mali haklara ilişkin yararlanma yetkilerinin takip edilmesi amacıyla kayıt ve tescillerinin de yaptırılmaları gerekmektedir. 2004 yılındaki kanuna göre “filmlerin, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmasından önce kayıt ve tescile esas teşkil edecek şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasının” yapılacağı belirtilmiştir.

Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu’nun kararlarına bağlı olarak tescil belgesinin verilmesi (her ne kadar daha demokratik bir biçim gibi gözüксе de) pek çok sansür uygulamalarına da neden olmuştur. Yönetmen Enis Rıza bu sansür uygulamalarının nasıl keyfi bir duruma dönüştüğünü şu şekilde anlatır:

Evet, şu anda, tahakkümcü politikalar ve onun yansıması olarak gözüken iki mesele izin ve sınıflandırma kurulu. Sınıflandırma kurulunun yetkisi sadece yaş sınırı koymaktı. Çocukları şiddetten, aşırı pornografiden korumak ile sınırlıydı. Ama o yasaya müdahale edilmiş. Yasanın hazırlanma sırasında bildiğimiz o “devletin bekası” ile başlayan madde yoktu ve sonradan eklendi. O madde olunca işlerine gelince “Kayıt Tescil Belgesi” verilmemeye ve otomatik olarak da sansür uygulanmaya başladı. Kayıt Tescil Belgesi’nin amacı ticari bir meta olarak filmin sinema gösterimleri ve çoğaltımı için vergilendirilmesi. Ama diğer yandan ticari bir alanı olmayan belgesellerin, öğrenci çalışmalarının kontrol ve baskı altında tutulması amacıyla o belge dayatılıyor. Tescil belgesi verilsin, verilmesin başvuru için belli bir meblağ talep ediliyor (Ayrıntıdergi, 2015).

2000 sonrasında Kayıt Tescil belgesi olmadığı gerekçesiyle pek çok filmin festival gösterimi engellenmiştir. Gösterim olanakları kısıtlı olan bağımsız filmlerin festivaller aracılığıyla yaygınlaştırıldığı düşünüldüğünde bu durumun sektörü sekteye uğratacağı açıktır. Üstelik festivallerdeki gösterim ticari amaçlı da değildir, bu bağlamda yasaya göre de filmlerden kayıt tescil belgesinin istenmemesi gerekmektedir. Bu belgenin istenmesi ve filmlere verilmemesi kararlarının politik olduğu, belgenin istendiği ve verilmediği filmlerin içeriklerinden de anlaşılmaktadır. 38 *Dersim* filminin 1. Munzur Barış ve Kültür Günleri’nde gösterimi sırasında polisin Tescil Belgesi’ni talep etmesiyle böyle bir belgeden haberdar olduklarını yönetmen Ayşe Çetinbaş şu şekilde anlatmaktadır:

38 *Dersim* filminde şöyle ilginç bir yapım süreci oldu: 2006’da çıktı film, bizim daha o zaman bu belgeden hiç haberimiz yoktu, daha

yeniydik tabiri caizse. Munzur Festivali kapsamında Dersim’de gösterilecekti film, Çayan da oradaydı. Gösterim öncesi polis gelip filmin “Eser İşletme” belgesini soruyor, ilk kez o şekilde haberdar olduk bu belgeden, zira öncesinde Altın Portakal dâhil birçok festivalde gösterilmişti sorunsuz. Munzur’da ilk kez böyle bir şeyle karşılaştık ve belge olmadan gösterilmez derken gösterimi yapamadık. Gelir gelmez de “38 Dersim” için belgeye başvurduk ve reddedildik. Alt kurul reddetti, üst kurula sevk etti. Gerekçe olarak da hiçbir şey sunmadılar. Biz de bunun üzerine dava açtık Kültür Bakanlığı’na. Orada ilk çıkan karar “Halkı kin ve nefrete teşvik eden unsurlar” vs. gibi artık klasik olan gerekçeler sunulmuştu. Bu karara da itiraz ettik ve ikinci bir bilirkişi heyeti inceledi. Onların dosyasında da “Şu kadar festivalde gösterildi, şu kadar kişi izledi ve önemli bir farkındalık yaratmadı... Hani tabiri caizse kimse isyan etmedi bundan dolayı gösterilebilir” gibi bir karar çıktı. Kültür Bakanlığı bu sefer bu karara itiraz etti, yani yasakta ısrarcı oldular. Bunun üzerine dosya Danıştay’a gitti. O dönemde mecliste CHP’li Onur Öymen Dersim Katliamı’nı bir nevi meşrulaştıran bir konuşma yaptı ve bunun üzerine Dersim meselesi kamuoyunda bu kadar tartışılmaya başlandı. Aynı dönemde bu sefer Başbakan da “Dersim Katliamıdır” filan dedi ama aynı zamanda bizim film hala yasaklı. Basın da o dönem Ertuğrul Günay’a “Başbakan katliam diyor ve siz ısrarla bu filmi yasaklıyorsunuz” sorusunu yöneltiyor. Ertuğrul Günay “Benimle bir ilgisi yok, o kurul meslek birliklerinden oluşuyor. Kültür Bakanlığı hedef gösteriliyor; oysa bizden sadece iki temsilci var, meslek birliklerinin temsilcilerinden oluştuğu için çoğunluk uygun görmedi. Ben de aslında doğru bulmuyorum yasaklanmasını” gibi bir cevap verdi. Biz de umutlandık, herhalde geri adım atıyorlar dedik. Sonrasında aynı haftalarda Abdurrahman Çelik, sinema genel müdürüydü o zaman, bizim davaya bakan Av. Fikret İlkiz’in, 38 Dersim sürecini anlatan bir yazısına cevaben şöyle yazmıştı: “İşte bu sizin yazdığınız şeyler doğru değildir... belgeselin belgelere dayandırılması ve önyargısız olması esastır. Oysa 38’de anlatımın belgeye dayandırılmadığı, Tarihi bilgi, belge, harita, fotoğraf ve benzeri belgeleyici ve görüntüyü destekleyici unsurlar kullanılmadan anlatım yoluna gidildiği için belgesel niteliği taşıyor zaten” falan gibi bir yasağı savunan bir mektup yollamıştı. Dolayısıyla yasak aynen devam etti. 8 yılda bugün geldiğimiz noktada ise Danıştay: “iki tane farklı bilirkişi raporu var, bu çelişkili bir durumdur” diyerek yeni bir bilirkişi heyetinin toplanmasını istiyor. Hâkim ya da Danıştay üyeleri buna kendisi karar veremeyip ısrarla birtakım komisyonlara, bilirkişilere yani devletin kendi kişilerinden oluşan bir heyetin kararına bakıyor. Bu hukuk sistemi açısından çok vahim bir durum bence. Şimdi de tekrar kararı bekliyoruz (Ayrıntıdergi, 2015).

Kayıt tescil belgesi olmadığı için engellenen filmlerden biri de Günal ve Başaran’ın “Türkiye'deki Film Festivalleri ve Sanatsal İfade Özgürlüğü” raporunda ifade ettiği üzere, 2011

yılında LGBTİ bireylere yönelik nefret cinayetlerine odaklanan Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yönettiği *Zenne* filmidir. Filmin, Malatya Uluslararası Film Festivali'ndeki gösterimi, kayıt tescil belgesi olmadığı gerekçesiyle yapılamamıştır. 2013 yılında yine aynı gerekçeyle, Aslı Özge'nin *Hayatboyu*, Deniz Akçay'ın *Köksüz* ve *Daire* filmleri de 2013'teki 4. Malatya Uluslararası Film Festivali'nin açıklanan programından çıkartılmıştır (2016: 10).

Dönemi açısından oldukça tartışma yaratan filmlerden biri Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioglu'nun yönettikleri *Bakur* filmi olmuştur. 34. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne katılacak tüm filmlerden “Kayıt- tescil ve Eser İşletme Belgesi” istenmesi üzerine, festivalde gösterilmesi planlanan *Kuzey/Bakur* belgeseli gösterimden kaldırılmış; bu duruma tepki gösteren yönetmenler ve tüm jüriler de festivalden çekilince, ulusal ve uluslararası yarışmalar iptal edilmiş, pek çok film gösterilememiştir. (Kültür ve Sanata Uygulanan Baskı ve Sansür Raporu, 2015). Kültür Bakanlığı *Bakur* ile ilgili yaptığı açıklamada “Filme ilgili yapılan haberlerde “PKK belgeseli” nitelemesinin kullanılmasının da işaret ettiği gibi ortada terör örgütü propagandasının söz konusu olması hiçbir şekilde temel demokratik değerlerle ve düşünce özgürlüğünün evrensel kriterleriyle bağdaşmayan bir durumdur.” diyerek filmin yasaklanmasının ardındaki politik kararı açıklamıştır (Agos, 2015).

Günal ve Başaran, *Bakur*'un İstanbul Film Festivali'ndeki gösteriminin engellenmesiyle, Türkiye'deki film festivalleri açısından yeni bir dönemin başladığını iddia etmişlerdir. Bakanlık 2011'den beri maddi destek verdiği film festivallerine, filmlere dair kayıt tescil belgesi istemeleri yönünde yazı gönderse de bu festivaller, *Bakur*'un sansürlenmesinden önce bu yazıya riayet etmemiş, sansürün ardından festivallerin büyük bir kısmı filmlerden kayıt tescil belgesi talep etmeye başlamıştır. Kayıt tescil belgesinin sansür aracı olarak kullanıldığını ve bu belgeyi almayacaklarını belirten yönetmen Selim Yıldız ve Gökalp Gönen'in filmleri de 27. Ankara Uluslararası Festivali'nin açıklanan programından çıkartılmıştır. Programdan çıkartılan Yıldız'ın belgeseli *Bîra Mi'têtin (Hatırhyorum)* (2016) medyada ve toplumda Roboski katliamı olarak adlandırılan olayları, Gönen'in *Altın Vuruş* (2015) adlı filmi de küçük evlerde yaşayan makinelerin güneşi arayış hikâyesini anlatmaktadır (2016: 6-10). Kültür ve Sanata Uygulanan Baskı ve Sansür raporunda ise (2017) Kaan Arıcı ve İsmet Kurtuluş'un yönettikleri *Son Şinitzel* (2017) filminin de 16. İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nin programından eser işletme belgesi olmadığı için çıkartıldığı ifade edilmiştir. Yönetmenlerin İstanbul Telif ve Sinema Müdürlüğü'ne yaptıkları eser işletme belgesi başvurusuna Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu'nun verdiği yanıt ancak bazı sahnelerin çıkarılması koşuluyla belgenin verilebileceği yönündedir. Diktatörlüğün bir alegorisi niteliğinde olan film,

dünyanın sonunu geldiği durumda son şinitzeli yemeden dünyayı terk etmeyeceğini söyleyen ve herkesin hayatını bu uğurda riske atan Başkan'ın hikâyesini anlatmaktadır. Evrensel'in haberine göre (2015) politik gerekçelerle sansüre uğrayan filmlerden biri Gezi'yi anlatan Reyhan Tuvi'nin yönettiği *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* adlı belgesel filmi olmuştur. Film, içinde Cumhurbaşkanı'na hakaret maddesini de içeren Türk Ceza Kanunun 125. ve 299'uncu maddelerine aykırı ifadeleri içerdiği gerekçesiyle, Uluslararası 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali'ndeki gösterim programından çıkartılmıştır.

Filmler, değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda yaş sınırı getirilerek de bir nevi sansüre uğramaktadır. Onur Ünlü'nün yönettiği *İtirazım Var* (2014), insan onuruna, genel ahlaka aykırı olduğu ve şiddet barındırdığı gerekçesiyle; (Habertürk, 2014) popüler filmlerden Mesut Taner'in yönettiği *Neşeli Gençlik* (2007), cinsellik barındırdığı gerekçesiyle, (Evrensel, 2007), Fatih Akın'ın 1915 yılında yaşanan Ermeni meselesinin anlattığı *Kesik* (2014) filmi de şiddet unsuru gerekçe gösterilerek 18 yaş sınırı almıştır (Cumhuriyet, 2014). Yeşim Ustaoglu ise *Tereddüt* (2016), filminde 18 yaş sınırı almamak için kimi sevişme sahnelerini filminden çıkarmak durumunda kalmıştır. Bakanlıktan önemli bir destek alan yönetmen filmde sevişme sahnelerini çıkarmaması durumunda, Bakanlığın filme verdiği desteği geri ödemek zorunda kalacaktır²⁸ (Cumhuriyet, 2016). Bu durumda Bakanlıktan destek alarak çekilen ve +18 yaş sınırı alan filmlerin eser sahiplerinin verilen desteği geri ödeyecek olmaları oto-sansür uygulamalarına da yol açabilecek bir durumdur.

Değerlendirme ve sınıflandırma sonucunda uygun bulunmayan filmler ise, ticari dolaşıma ve gösterime sokulamamaktadır. Üstelik değerlendirme ve sınıflandırma yükümlülüğüne uymayan, zorunlu tutulduğu halde gerekli işaret ve ibareleri kullanmayan veya yanıltıcı şekilde kullanan film yapımcılarına, etkinlik düzenleyicilerine ve dağıtımını yapanlara para cezası uygulanmaktadır. 2019'da getirilen düzenlemeyle değerlendirme ve sınıflandırması yapılmamış olan sinema filmlerine (kayıt tescil belgesi almayanlar), festival, özel gösterim ve

²⁸ TBMM 15 Temmuz Darbe Girişimi Meclis Araştırma Komisyonu'nun yayınladığı raporda FETÖ/PYD'nin legal görünümlü faaliyet alanları arasında sinema filmleri de yer almıştır. Rapora göre FETÖ'nün sinema alanında 2009 yılında faaliyet göstermeye başladığı ve *Kelebek* (2009), *Eşrefpaşalılar* (2010), *Allah'ın Sadık Kulu Barla* (2011), *Selam* (2013), *Birleşen Gönüller* ve *Selam: Bahara Yolculuk* filmlerinin biletlerinin Türkiye ortalamasının üzerinde satılmasının şüpheli bir durum oluşturduğu belirtilmiştir. Filmlerin konuları ise genellikle uzak iller veya ülkelere giden öğretmen, doktor ve imam üzerinden sıla özlemi, gurbet vurgusu hizmet aşkı ve cemaat olabilenin önemidir. Bu noktada dikkat çekici olan bu filmlerin Kültür Bakanlığı tarafından desteklenmesi ve dönemin Bakanları tarafından haklarında övgüyle söz edilmesidir. Siyasi bağlamın değişmesiyle birlikte bu filmler, terör örgütünün faaliyeti olarak değerlendirilmiştir.

benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerde ancak 18+ yaş işareti ile gösterilebilme hakkı tanınmıştır. Bu tamamen gösterimin engellenmesine nazaran kazanım gibi görünse de yine bir sansür boyutu içermektedir.

Bu nedenle 2013 yılında değişikliğe uğrayan 2004 Tarihli Sinema Yasası'nın Türk sinemasındaki sansür sorununu çözemediği gibi yeni sansür yolları da yarattığı ileri sürülebilir. 2019 yılındaki sinema yasasındaki düzenleme ise, kapitalist sistem içerisinde film sektörünün sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Birincioğlu'nun dile getirdiği gibi yasanın oluşturulmasının nedeni promosyon bilet fiyatlarının yükselmesi ve yapımcıların aldıkları bilet ücreti paylarından kaynaklanan rahatsızlık üzerine çıkan anlaşmazlıktır. Popüler film yapımcılarının ve yönetmenlerinin önderliği aracılığıyla gerçekleşen bu yasa değişikliği, Kültür Bakanlığı'nın komisyon, sansür ve dağıtım sorunlarına bir çözüm getirmemektedir (2019: 78-79). Zira devletin bir sinema politikası bulunmamaktadır. Bu durumun iktidarın denetiminde bir durum yarattığını Enis Rıza şöyle anlatmaktadır:

Türkiye'de zaten bir sinema politikası olmadı. Ama sonuç yukarıdan ve aşağıdan bir kuşatmayla Türkiye'deki sinemayı, film üretimini belirlemeye başladılar. Mesela 2000'lerin başlarında çok iyi filmler çıktı. Bu yumuşama dönemlerinde, ... aklımıza bir sürü film geliyor. Ama ondan sonra ona da bir müdahale var: Yok milli duyguları besleyecek filmler olsun yok aile filmleri olsun. Ticari sinemacılar buna uyum sağlamaya başladı (Ayrıntıdergi, 2015).

İktidarın sinema üzerindeki denetimini kırmak; tutarlı ve etkili bir sinema politikası oluşturmak için Güngör (2019: 354) sinema alanını bir bütün olarak teşkilatlandırmak, ülke sinemasını tam anlamıyla desteklemek ve sinema çalışanlarının sosyal haklarının korunmasına yönelik yasa ve yönetmeliklerin çıkmasına zemin hazırlamak gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda sinemanın desteklenmesi konusunda Kültür Bakanlığı fonlarının yanında çeşitli sinema fonları oluşturacak kaynaklar yaratılmalı, bağımsız filmlerin gösterim ağı yaygınlaştırılmalı, devlet desteğinin sinemaya dair özerk bir kurum aracılığıyla sürdürüldüğü bir kurumsal yapı oluşturulmalıdır.

3.3. Kültür Bakanlığı Film Desteklerinin Kısa Tarihçesi

Türkiye'de devlet, 1980'li yıllara kadar sinemaya herhangi bir destekte bulunmamıştır. Oysa milli kültürü inşa etmek; yaygınlaştırmak, ulusal film sektörünü Hollywood egemenliğine karşı korumak bağlamında sinemaya verilen destek pek çok Avrupalı devlet açısından önemli görülmektedir. Bu anlayışla hareket eden Avrupalı devletler, ulusal sinemalarını da desteklemektedir. Türkiye'de ise özellikle 1980'li yıllarla birlikte sinema sektörünün ciddi bir

kısırdöngü içerisine girmesi devletin de bu alana müdahale etmesinin koşullarını oluşturmuştur. Scognamillo'ya göre, siyasi ve ekonomik nedenler sektörün bu olumsuz gidişatında belirleyici faktörlerdir. 12 Eylül darbesinin ardından yaşanan baskı ortamı, neo-liberal politikaların uygulanmaya başlanmasıyla artan hem ekonomik sıkıntılar hem de Amerikan sinemasının hegemonyası,²⁹ özel televizyonculuğun başlaması, özellikle, Warner Brothers, UIP gibi Amerikan yapım/dağıtım şirketlerinin sektördeki hâkimiyetiyle birlikte yerli filmlerin salonlarda yer bulamaması ve yabancı filmlerin artışı bu dönemin belirleyici özellikleridir. Bu dönemde Türkiye'de çekilen 483 filminden 385'i gösterime bile girememiştir (2010: 369-370).

Tablo 3.4. 1989'dan 1996'ya Kadar Çekilen ve Gösterime Giren Film Sayıları

Yıl	Film Sayısı	Gösterime Giren
1989	99	12
1990	74	12
1991	33	17
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	16
1995	37	10
1996	37	10

Kaynak: Scognamillo, 2010: 368

Scognamillo'nun ifade ettiği gibi sermaye, amortisman, dağıtım, iç ve dış pazar sorunları yaşayan Türk sineması giderek seyircisini de kaybetmektedir. Ülkede enflasyonun artışı, bilet fiyatlarının yüksekliği, bir yandan seyirciyi televizyon ve videokasete yönlendirirken bir yandan da sinemada da yüksek bilet fiyatlarının görsel-işitsel karşılığını alabilmek için yabancı, özellikle de Amerikan yapımlarına yönlendirmiştir. Yerli film seyircisi giderek azalırken sektördeki yerli film üretimi de çok ciddi bir düşüşe geçmiştir. 1978'de yerli sinema izleyicisi sayısı 58,2 milyonken 1994'te bu sayının 0.3 milyona kadar düştüğü görülmektedir. 1987 yılında 185, 1988'de 117 filmin yapıldığı sektörde, 1990'lı yıllarla birlikte sayı 30 civarına düşmüş; 1997 yılında ise bu sayı 26 olmuştur (2010: 367-368). Arslan'a göre filmlerin çok düşük hasılat elde ettiği ve elde edilen hasılatın sinemaya yatırım yapılması

²⁹ Hıdıroğlu, 1987 yılında ANAP iktidarının neo-liberal ekonomi politikaları çerçevesinde "Yabancı Sermaye Kanunu"u kabul ettiğini, bu kanunla birlikte yabancı film şirketlerinin Türkiye'de kendi adlarıyla şirket kurma hakkına sahip olduğunu söylemiştir. Böylece yabancı şirketler dağıtım sektöründe de (bölge işletmeciliği sisteminin ortadan kalkmasıyla sektördeki gücün dağıtım şirketlerine kayması) belirleyici olmuş, sinema salonları yabancı şirketlerle bağımlılık ilişkisine girmiş ve Türk film yapımcılığındaki iktidar konumu yabancı şirketlere kaymıştır (2010: 163-164).

bağlamında yeterli olmadığı bu yıllarda yapımcılar da farklı kaynak arayışlarına girmiştir. Böylece bu dönemde devletin ve Eurimages gibi uluslararası kurumların film yapım sürecine desteği Türk sinemasını canlandırma yolundaki adımlar olmuştur (2011: 23).

Türk sinemasının desteklenmesi durumu, Türkiye sinema tarihi boyunca birçok kez gündeme gelmiş olsa da 1980 ve 1990'lı yıllarda sinemanın endüstriyel bir krize girmesiyle, sinemanın kamu desteğine ihtiyacı belirginleşmiştir. Her ne kadar devlet eliyle film çekilmesi durumu Kurtuluş Savaşı öncesinde de var olsa da yasaya bağlı bir devlet desteğinin oluşturulması ilk kez 23 Ocak 1986 yılında yürürlüğe giren 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile olmuştur (Baydar, 2019: 164-165). Yavuz'un belirttiği gibi kanunun kapsamını "Türk Sineması ve Türk Müzik sanatı ürünlerinin teşvik edilmesi, eserlerin yapılması, denetlenmesi, dağıtılması, gösterilmesi, icrası ve bu işlemlerden doğan telif, gösterim ve icrası haklarının korunması esas ve usulleri" oluşturmaktadır. Kanunda sinema sektörünün ve müzik sanatının gelişmesine katkıda bulunmak, bu alandaki çalışmaları desteklemek ve ülkenin tanıtılmasını sağlamak amacıyla Bakanlık emrinde "Sinema ve Müzik Sanatı Destekleme Fonu" kurulmuştur. Kanuna göre bu fon; devlet bankası aracılığıyla 5 yıl kredi verilmesi, muhtaç sinema müzik sanatçılarına yardım yapılması ve Türkiye'nin tanıtılması için kullanılacaktır. Müzik ile sinema sanatının ayrıştırılmadığı, sinemaya desteğin oldukça sınırlı bir biçimde kaldığı bu kanunla daha çok videokaset alanındaki korsanlığa son vermek ve bu pazarı kontrol altına almak hedeflenmiştir (2012: 100).

Türkiye'de sinema sektörünün ciddi bir krizle karşı karşıya olduğunu fark eden devlet, 1988 yılında 1 filme, 1989 yılında 2 filme destek olurken, kamu desteği konusundaki somut adımlarını ise 1990'lı yılların başında atmıştır. ANAP iktidarı döneminde, 6. Beş Yıllık Kalkınma Planı çerçevesinde Türk film sanayini geliştirmek amacıyla, ilgili kuruluşların bilimsel araştırmalarının bulguları ışığında bir program hazırlanmasına karar verilmiştir. Bu kapsamda milli kültüre katkı sağlayacak nitelikte tiyatro eseri ve film senaryosunun sayısının artırılması için teşvik sisteminin geliştirilmesi kararı alınarak "Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi" kabul edilmiştir (www.kalkinma.gov.tr akt: Güngör, 2019: 352).

1990 yılında "Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi"nin yürürlüğe girmesiyle; Kültür Bakanlığı kurmaca film, belgesel ve canlandırma film türleri, sinema festivalleri ve sinema- müzik sanatçıları için maddi destek sağlamaya başlamıştır (Özalp, 2008: 37; Evrensel, 2004). Bu yönergeye göre Bakanlığa başvuracak projelere destek sağlanmasına Kültür Bakanlığı'ndan iki, sinema profesyonellerinden dört, üniversiteden bir olmak üzere yedi üyeden oluşan bir Değerlendirme Komisyonu" aracılığıyla karar verilecektir. Dönemin Kültür

Bakanlarından Namık Kemal Zeybek (2009, kişisel görüşme: akt: Hıdıroğlu, 2010: 200) desteklerin 17 milyar gibi bir miktarla başladığını ve dönemin Maliye Bakanı Adnan Kahveci'nin destekler konusunda oldukça istekli olduğunu belirtmiştir. Fakat Tanrıöver'e göre filmlere ayrılan kaynağın 500 milyon TL'yi aşamayacak şekilde oluşturulması o dönemdeki film maliyetlerinin 1.5-2 milyar TL'ye vardığı göz önünde bulundurulduğunda bu desteğin ihtiyacı yeterince karşılamadığı ortadadır. Bu desteklerin de yüzde 50'si hibe, yüzde 50'si 5 yıl vadeli yüzde 15'i ise faizli olarak verilmiştir (2011: 53).

1991 ve 1994 yılları arasında Sosyaldemokrat Halkçı Parti'den Kültür Bakanlığı yapan Fikri Sağlar (2009, kişisel görüşme akt: Hıdıroğlu, 2010: 200) da o dönemde Türk sinemasını canlandırmak için bir sürü filme destek verdiklerini belirtmiştir. Sağlar, daha çok sanatsal ağırlıklı projelere yapılan desteğin mecliste muhafazakâr kesimden tepki aldığını belirtmiştir. DYP ve SHP'nin ortak koalisyonuyla memleketin yönetildiği dönemde sosyal-demokrat bir Kültür Bakanı'nın olması o dönemde sinemaya verilen desteği artırmış, üstelik destek verilen filmler de daha çok sanatsal yönü ağır basan önemli filmler olmuştur. *Düş Gezginleri*, *Laleli'de Bir Azize*, *Melekler Evi*, *Kara Kentin Çocukları*, *İki Kadın* gibi Yeni Türkiye Sineması'nın öncüsü olan dönemde oldukça ses getirmiş filmler bu fondan destek almıştır. Ayrıca dönemin gişe geliri elde eden *Ağır Roman*, *İstanbul Kanatları Altında*, *Hoşçakal Yarın* filmleri de bu destekler sayesinde çekilmiştir. Türk sineması adına tüm bu olumlu gelişmelere rağmen desteklerin sistematik olarak verilmemesi hem yasanın hem de yönetmeliklerin eksikliklerden kaynaklanmaktadır. Yönetmen İsmail Güneş o dönemin desteklerini şöyle açıklamaktadır:

O zaman ben bir tane destek aldım, fakat kullanamadım. Çünkü yeterli değildi. O destek üzerine bir şeyi koymayı gerektiriyordu, ben en azından öyle yapmak istedim. O dönemin destek alan filmlerinin hiçbirisi sinemalarda gösterilmedi diyebilirim. Çünkü insanlar oradan aldıkları desteklerle geçimlerini de sağladılar. Yasa, destek film bütçesinin %50'sini kapsıyor, gerisini sen bulmalısın diyordu. Ama insanlar genelde, çoğunluk demeyelim, bunun üzerinden geçimlerini bile sağlayarak televizyon filmi bile olmayacak hikâyeler yaptılar. Ceplerinden para çıkmadığı için vizyona sokup para kazanmak gibi dertleri de olmadı. Bunu döndürelim ve sermaye olsun, diye dertleri olmadı (Akbulut, 2015: 4).

Dönemin Kültür Bakanlarından biri olan Sağlar da desteklerin amacına ulaşmadığı durumlar olduğunu belirtmektedir. Sağlar, özellikle 1980 kuşağından yeni sinemacılar, o güne kadar bir film çekmiş ya da TRT'den gelmiş yönetmenlerin bazılarının, Kültür Bakanlığı fonlarını film çekmek için harcamadıklarını belirtmiştir:

%10 faizli, o zamanın parasıyla 5 milyar lira gibi çok büyük bir rakamla destek veriyorduk. Bankalarda ise %80, %90 hatta %100 oranlarında

yatırılan paraya faiz verildiği bir dönemdi. %10 faizle sinema sektörüne para verilmesi aslına bakarsanız son derece yanlış, hatta aptalca karşılanacak bir işlemdi. Ama bunun altını çizerek söylememin nedeni, bu kadar ciddi bir destektir bizim yaptığımız. Ne yaptılar; biraz evvel dediğim gibi bazı sinemacılar film yaptılar. Bazıları da bu parayı aldılar, götürüp bankaya yatırdılar, banka faizleriyle geçinmeye çalıştılar ve çok zengin oldular. 5 milyar liranın %100 faizin geri dönüşünü hesaplayın, iki yıl bekledikten sonra birinci ayda zaten 5 milyar lirasını ödeyebilirler. Maalesef böylesi bir ahlaki zaaf içerisinde yaşadık ve bunlar içerisinde çok önemli, çok ünlü yönetmen ve yapımcılar da vardı. Parayı alıp bankada yatırdılar. Biz iki yıl boyunca bu fonu devam ettirdik ama baktık ki, enflasyonla birlikte düşündüğünüzde, sinema sektörü ya da sinema sektörünün içerisinde bulunan sinemacılar buna çok fazla yatkın değiller (2009, kişisel görüşme akt: Hıdıroğlu, 2010: 200-201).

Scognamillo, Bakanlıktan alınan bazı desteklerin film çekmek için değil yatırım için kullanıldığının görüldüğü bu dönemde hükümetten hükümete (Tansu Çiller/Erdal İnönü, Tansu Çiller/Hikmet Çetin, Anayol, Refahyol) desteklerin dağıtımının (ki Refahyol ile durduruldu) çeşitli tartışmalar yarattığını ve komisyonların değerlendirmelerinin bazen ağır şekilde gerçekleştiğini ifade etmiştir (2010: 371). Sık hükümet değişiklikleri ve ekonomik sıkıntılar içerisinde, özellikle 1995 yılından sonra desteklerin verilmesinde aksaklıklar yaşanmış, bazı yıllar hiç destek verilememiştir (Scognamillo, 2010: 371; Özalp, 2008: 37). Anavatan Partisi, Demokratik Sol Parti ve Demokrat Türkiye Partisi'nin iktidar olduğu 1997 yılında çıkartılan bir kararname ile hükümet, yüzde 0 olan yerli film rüsumlarını yüzde 10'a çıkartırken, yüzde 25 olan yabancı film rüsumunu yüzde 10'a düşürmüştür. 1998 yılında bütçe görüşmelerinde bilet rüsumlarındaki bu değişikliğe ilişkin CHP Milletvekili Bülent Tan şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

Sayın Başkan, değerli milletvekilleri; son zamanlarda çok ümit verici bir gelişme gösteren Türk sineması, inanılmaz ve beklenmedik bir darbeye karşı karşıyadır. Türk sinema sektörü, yıllar süren bir mücadele sonucu kazanmış olduğu Türk filmlerini rüsumsuz gösterme hakkını yeni vergi yasasıyla kaybetmek üzeredir. Yabancı filmlerden alınan yüzde 25 oranındaki gösteri vergisi yüzde 10'a düşürülmekte; yerli filmlerde sıfır olan vergi yüzde 10'a çıkarılarak sinemamız korumasız bırakılmaktadır. Bu uygulamanın, hangi akılcı gerekçelerden kaynaklandığını açık biçimde bilmek istiyoruz. Türk sinemasına emek veren, yapımcı, yönetmen, oyuncu, senarist, teknik eleman, set işçisi ve eleştirmenlerin gösterdiği bu duyarlılığa Cumhuriyet Halk Partisi olarak katıldığımızı ve tümüyle desteklediğimizi de belirtmek istiyoruz (Hıdıroğlu, 2010: 201-202).

Önceki Kültür Bakanlarından Fikri Sağlar (2009, kişisel görüşme akt: Hıdıroğlu, 2010: 202) düzenlemenin çıkmasında etkili olan ABD’li dağıtım şirketlerinin var olan uygulamanın bir eşitsizlik politikası ve korumacılık olduğunu iddia ettiklerini belirtmiştir. Bu durum yerli film yapımını ve dağıtımını da etkilemiştir. Devletin Türk yapımlarını desteklemek konusunda oldukça atıl kalması, sinemadan elde edilen rüsumların sinemaya aktarılmasında ciddi sorunlar yaşanması Türk sinemasındaki canlanmayı 2000’li yıllara kadar geciktirmiştir. Aşağıdaki tablo 1988 yılından 2000’li yıllara kadar verilen destekleri göstermektedir.

Tablo 3. 5. 1988-2000 Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapımlarına Bakanlık Destekleri

Yıl	Projenin Adı	Çıkan Destek
1989	Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal	80.000.000.00
1990	Acılar Paylaşılmaz	50.000.000.00
1990	Benim Sinemalarım	30.000.000.00
1990	Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	100.000.000.00
1991	Uzlaşma	50.000.000.00
1991	Menekşe Koyu	75.000.000.00
1992	Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	200.000.000.00
1992	Çıplak	250.000.000.00
1992	Düş Gezinleri	250.000.000.00
1992	Yolcu	250.000.000.00
1992	Dönersen ıslık Çal	200.000.000.00
1992	Sarı Tebessüm	225.000.000.00
1992	İki Kadın	200.000.000.00
1992	Gölge Oyunu	250.000.000.00
1992	Mavi Sürgün	250.000.000.00
1993	Ağır Roman	300.000.000.00
1993	Aşk Ölümünden Soğuktur	300.000.000.00
1993	Ay Vakti	300.000.000.00
1993	Babam Askerde	300.000.000.00
1993	Çözümler	300.000.000.00
1993	Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	300.000.000.00
1993	Kız Kulesi Aşıkları	300.000.000.00
1993	Manisa Tarzanı	300.000.000.00
1993	Şahmaran	300.000.000.00
1993	Tersine Dünya	300.000.000.00
1994	Sekizinci Saat	300.000.000.00
1994	İstanbul Kanatlarımın Altında	300.000.000.00
1994	İş	300.000.000.00
1996	Sen de Gitme	1.500.000.000.00

1998	Hoşçakal Yarın	5.000.000.000.00
1998	Yara	5.000.000.000.00
1999	Kayıkcı	5.000.000.000.00
2000	Kara Kentin Çocukları	10.000.000.000.00
2000	Şellale	10.000.000.000.00
2000	Lalelide Bir Azize	5.000.000.000.00
2000	Melekler Evi	20.000.000.000.00

Kaynak: Destek tutarları 2005 yılında yenilenen Türk Lirası para birimine çevrilmemiştir. 79 filminden sadece vizyona çıkan filmlere tabloda yer verilmiştir (akt: Yavuz, 2012: 102-103).

Tablodan görülebildiği kadarıyla 2000’li yıllara kadar devletin sinemaya desteği oldukça azdır. 2000 yılında yerli yapımlarda nispeten artışlar yaşansa da Türkiye’de patlak veren ekonomik krizle birlikte oluşturulan birtakım destek fonları da tasfiye edilmiştir. 2004 yılında çıkan sinema yasasının kabulüne dek dört yıl boyunca filmlere ciddi bir destek sağlanamamıştır. Bakanlık, sadece kendi kaynakları aracılığıyla 2003 yılında 23 sinema film projesini toplam 595.000 TL ile desteklemiştir. Sinema biletlerinden kesilen gelirlerin sinema sektöründe kullanılmak üzere tahsilatı yapan belediyelerden geri dönmemesi, bu desteklerin aksamamasının en önemli nedenini oluşturmaktadır. Dönemin Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürü Abdurrahman Çelik, (Evrensel) 2004 yılında basına verdiği demeçte konuyla ilgili olarak sinema işletmecilerinin sattıkları biletlerin yüzde 10’unu *rüsum geliri* olarak belediyelere yatırdıklarını, belediyelerin de kanun gereği bu gelirlerin yüzde 75’ini sinema sektörüne harcanmak üzere Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü’ne aktarmaları gerektiğini”, fakat belediyelerin, yüzde 95’inin son iki yıldır rüsum gelirlerini yatırmadığını belirtmiştir. SGM’nin 2002 yılı için 3 trilyon, 2003 yılı için 5,5 trilyon lira olmak üzere toplam 8,5 trilyon lira belediyelerden alacağını söylediği Çelik’e göre bu filmlerden elde edilen gelirin sinema sektörüne dönüşünün sağlanması halinde Türk sineması ciddi bir gelişim gösterebilecektir. Bu ifadelerden de anlaşılabileceği üzere sinemaya sağlanan desteklerin planlı ve programlı hale getirilmesi için bir düzenlemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde siyasi iktidar, sektör temsilcileri ve T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı çeşitli toplantı ve çalıştaylar düzenleyerek yeni bir kanun hazırlama girişimlerine başlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda 2004’te 5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” kabul edilmiştir. Bir dönem sinema sektöründe de çalışmış ve yasanın çıkmasında etkili bir isim olan Kültür Bakanı Erkan Mumcu, 5224 no’lu yasanın Türkiye’deki destek mekânizmaları açısından yeni bir model olduğunu belirtmiştir:

Daha önceki destek modeliyle karşılaştırsak 2004 sonrası başka bir süreçtir, yeni bir hukuk tanımlanmıştır, yeni bir yönetsel teknoloji kurulmuştur. Hem finansmanın sürekli sağlanması hem kullanılması hem geri dönüşler üzerinden yeni bir tasarıdır. Bizim teşvik sistemlerinde örneğine rastlamadığımız bir uygulamadır. Tamamen yenidir (Akbulut, 2015: 7).

Mumcu, bu kanun kapsamında sinemaya verilen desteğin, sinema biletlerinden elde edilen rüsumlar aracılığıyla olacağını vurgulamış, bu rüsumların sinemaya aktarılması için nasıl bir yol izlediğini ise şöyle ifade etmiştir:

Para bulmak zorundaydım. Maliye genel bütçeden kaynak vermeyecekti, belliydi. Harç bitti, yapı paydos diyebilirdim. Ama alana özel kaynak yaratma düşüncesiyle yola çıkınca bunları buldum. Birinci tekil şahıs düşüncesi kuruyorum çünkü kişisel olarak benim üzerine gittiğim bir şey. Ama sektör bu fikri hemen benimsedi. Destek verdi, arkamızda durdu ve sonuçta başardık... Sinemada da belediyeler tarafından rüsum harcı adı altında kesintiler yapıyordu. Ya bu vergileri kaldırmak gerekiyordu ya da genel bütçeye kaydırmadan özel bir kaynakta toplamak gerekiyordu. Biz de Maliye Bakanlığı'na, zaten para vermiyorsanız, bari bu parayı almayın ve tekrar sinemaya döndürelim dedik. Tabii mücadele ettik ve kabul etmek zorunda kaldılar. Maliye devlete giren bir paranın kendi kontrolleri dışına çıkmasını hiç sevmez. Neticede muvaffak olduk (Akbulut, 2015: 8).

Devletin sinemaya destek konusunda yasal adım atması, Türk sinemasının geleceği açısından önemli bir yatırım olmuştur. Bu yasayla birlikte sinemadan elde edilen gelirlerin bir kısmı Türk sinemasına aktarılabilir. Böylece kaynak bulma konusunda ciddi sıkıntılar yaşayan Türk sineması gelişme olanağı bulacak, ilerleyen zamanlarda yerli film yapımı ve seyircisi de giderek artacaktır. Bu gelişmelerin yaşanmasında yasanın etkisi açık olduğuna göre yasanın kapsam ve içeriğinin ne olduğu da önem arz etmektedir.

3.4. 5524 Sayılı Yasaya Göre Film Desteklerinin Kapsamı

2004 yılı Kasım ayında çıkartılan 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” Türkiye’de sinema desteğini sistematik hale getiren ilk kanundur (Akbulut, 2015: 6). Bu kanunun 6.-8.-9. ve geçici 4. maddelerine dayanılarak hazırlanan “Sinema Filmlerinin Desteklenmesi” hakkında yönetmelik de sinema sektörünün geliştirilmesi ve güçlendirilmesi için desteklenmesine ilişkin usul ve esasları düzenlemiştir. Bu yönetmelik 2013 ve 2019 tarihlerinde değişikliğe uğramıştır. 2019 yılında yürürlüğe giren bu yönetmeliğe göre Kültür Bakanlığı animasyon film yapım, belgesel film yapım, çekim sonrası, dağıtım ve tanıtım, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım, kısa film yapım, ortak yapım, proje geliştirme, senaryo ve diyalog yazım, uzun metrajlı sinema film yapım ile

yerli film türlerine destek vermektedir. Bu destek türlerinde yapılan başvuruları değerlendirmek, desteklenecek olanları ve destek tutarını belirlemek üzere ihtisas alanlarına göre sayısı dördü geçmemek üzere Bakanlıkça destekleme kurulları oluşturulmaktadır. Bu kurullar, ilgili alan meslek birlikleri tarafından belirlenecek dört sektör temsilcisi ile yapımcı, yönetmen, senaryo ve diyalog yazarı, oyuncu, sinema salonu işletmecileri, film dağıtımçıları, yayıncı kurum veya kuruluş temsilcileri ve üniversitelerin sinema alanında eğitim veren bölümlerinde görev yapan öğretim üyeleri arasından Bakanlık tarafından belirlenecek üç üye ve bir Bakanlık temsilcisi olmak üzere sekiz üyeden oluşmaktadır. Meslek birlikleri tarafından belirlenecek temsilcilerin, Bakanlığın talep ettiği tarihten itibaren on beş gün içinde bildirilmemesi halinde bu üyeler de Bakanlık tarafından seçilebilecektir. Üstelik Bakanlık gerekli gördüğü takdirde belirlediği üyeleri ve Bakanlık temsilcilerini değiştirebilmektedir. Bakanlık temsilcisi kurulun başkanı olarak görev yaparken, kurullar en az beş üyenin katılımı ile toplanmakta ve en beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar almaktadır. Kurul kararları ancak Bakan onayı ile yürürlük kazanır. 2013'deki eski yönetmelikte meslek birliği üyeleri sayısı 10 üyeden oluşmaktayken yeni yönetmelikle bu sayı sınırlandırılmıştır. Böylece destekleme kurulunda Bakanlık tarafından belirlenen temsilci sayısı (4) toplam üye sayısının (8) yarısını oluşturmaktadır. Aynı zamanda Bakanlık, istenilen sürede yönlendirilmemesi halinde meslek birliği üyelerini seçmekte ve üyeleri istediğinde değiştirebilmektedir. Bu şekildeki işleyiş tarzı Bakanlığın karar alma süreçlerinde daha etkin duruma getirmektedir. Bu durumu yapımcı Yamaç Okur "Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020"de şu şekilde değerlendirmiştir:

Eski sistemde 14 üyeli bir yapı vardı; 10 üye her sinema meslek birliğinin kendi önerdiği, 3 üye Bakanlığın önerdiği üyelerden oluşuyordu ve Kurul'un başkanlığını Sinema Genel Müdürü yapıyordu. Yeni sistemde 4+4 formülü getirildi. Hatta 3+4 (sektör 3, Ankara 4) olarak diretilmişti, son anda sektör temsilcilerinin yoğun baskısı sonucu Ankara 4+4 olarak revize etmişti kurulların yapısını. Yani Kurullar'daki 4 üyenin meslek birlikleri mutabakatıyla belirleneceği, diğer 4 üyenin de Ankara tarafından belirleneceği bir sistem oluşturuldu. Kısacası sektör Kurullar'daki hâkimiyeti kaybetti. Eski sistemde de sektörün ağırlığı elbette tartışılır bir durumdu. Yine de kâğıt üzerinde sektörün 10 üyesine karşı Ankara'nın 4 üyesi vardı. Ancak meslek birliklerinin birçoğunun Ankara ile yakın teması ve sektörü/üyelerini temsil etmek yerine Ankara'nın yanında yer alması kararlardaki ağırlığın çoğu zaman Ankara bürokrasisi tarafından belirlenmesine yol açıyordu. Eski sistemde defacto olarak devam eden bu durum yeni sistemde netleşti. Ankara ipleri tamamen eline aldı. 4+4 formülünde Sinema Genel Müdürü'nün başkan olduğu bir kurul yapısında sektör ağırlığından bahsetmek artık mümkün değil. Dolayısıyla durum netleşti. Artık kâğıt üzerinde de 2020 yılı başından

itibaren alınan kararları sektörün verdiğini söylemek mümkün değil (Okur, 2020).

Yönetmeliğin 10. Maddesinde yer alan, (2013) Bakanlığın bütçe imkânları dâhilinde verdiği desteklerin değerlendirme ölçütleri ise şu şekildedir:

- a) Projenin özgünlüğü,
- b) Projenin kültürel, sanatsal ve estetik açıdan niteliksel değer taşıması,
- c) Projenin ülkemizin ve milli kültürümüzün tanıtımına katkısı,
- ç) Projenin ulusal ve uluslararası dolaşım potansiyeli,
- d) Başvuru sahibinin varsa önceki çalışmaları ile ulusal veya uluslararası başarıları,
- e) Yapımcı, yönetmen, senaryo ve diyalog yazarı ile diğer ekibin alanlarındaki deneyimi ve başarıları,
- f) Bütçe ve finansal planı,
- g) İnsan onuruna ve Anayasada öngörülen ilkelere aykırılık teşkil etmemesi

Bu ölçütler de 2013 yılına göre değişikliğe uğramıştır. Önceki yönetmelikte yer alan kamu düzeni ve genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması maddesi yeni yönetmelikte değerlendirme kriterlerinden kaldırılmıştır. Eski yönetmelikte müeyyidelerde yer alan yapım ve yapım sonrası kategorilerinde destek alan projelerde değerlendirme ve sınıflandırma işlemi sonucu verilen işaret ve ibarelerin kullanılmaması, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmasının uygun bulunmaması veya 18 yaş ve üzeri izleyici kitlesi için uygun görüldüğüne dair işaret ve ibare kullanılmasının zorunlu tutulması hallerinde bu projelere sağlanan destek geri alınır maddesi de kaldırılmıştır. Se-yap'ın bildirdiği görüşe göre, yönetmelikte yer alan “kamu düzeni” ve “genel ahlaka” aykırılık gibi sübjektif yorumlanabilecek düzenlemeler olması; oto-sansür uygulamalarına, daha proje aşamasında başvuruların içeriklerinin değişmesine yol açabilecektir. Bu maddelerin yeni yönetmelikte kaldırılmış olması olumlu bir gelişme gibi gözükmektedir. Fakat değerlendirme ve sınıflandırma³⁰ sonucunda uygun bulunmayan filmlerin ticari dolaşıma ve gösterime sunulmaması, değerlendirme sınıflandırma yapılmamış sinema filmlerinin; festival, özel gösterim ve benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerde ancak 18+ yaş işareti ile gösterilmesi ise yeni bir sansür olasılığını doğurmaktadır. Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmleri ve fragmanlar, ticari dolaşıma veya gösterime sunulmadan önce cinsellik, çıplaklık, şiddet,

³⁰ Değerlendirme ve sınıflandırma: Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin ve bu filmlerin sinema salonlarında gösterilecek fragmanlarının ticari dolaşıma veya gösterime sunulmadan önce, gösterim ve iletim biçimleri dikkate alınarak kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda denetlenmesi, değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını belirtmektedir.

korku ile uyuşturucu madde, kaba ve argo dil gibi olumsuz örnek oluşturabilecek davranışların ağırlığı göz önünde bulundurularak değerlendirilmekte ve sınıflandırılmaktadır. Bakanlığın belirlediği bu içeriklerin uygun görülmemesi filmlerin vizyona girişini engelleyebileceği gibi desteklerin de önünü kesebilecektir.

Yönetmeliğin 16. maddesine göre (2019) ülke içinde yerleşik gerçek veya tüzel kişiler tarafından yapılan destek başvurularında bütün destekler geri ödemesiz olarak verilmektedir. Bir önceki yönetmelikte geri ödemeli ve ödemesiz destekler olarak ayrımlar bulunmaktaydı. Bu desteklerin geri ödemesiz olması film yapımında yapımcı ve yönetmenin elini güçlendiren ve Türk sinemasının gelişimi açısından olumlu bir uygulama olmuştur. Bakanlık tarafından geri ödemesiz şekilde sağlanan destek tutarı proje geliştirme, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım, uzun metrajlı sinema film yapım, ortak yapım, belgesel film yapım, çekim sonrası ile dağıtım ve tanıtım destek türleri için başvuruda belirtilen toplam bütçenin %50'sini aşmamalıdır. Animasyon film yapım, kısa film yapım, senaryo ve diyalog yazımı ile yerli film gösterim destek türleri için ise başvuruda belirtilen toplam bütçenin tamamı desteklenebilmektedir. Yabancı film yapım destek türü için destek tutarı ülke içinde harcanan ve Bakanlıkça kabul edilen tutarın %30'unu aşmamalıdır. Yönetmeliğe göre uzun metraj sinema filminin yapım desteği alabilmesi için filmin yönetmenin ve yapımcısının en az bir uzun metraj sinema filmini yapmış olması gerekmektedir. Filme verilen destek tutarı, başvuruda belirtilen toplam bütçesinin yüzde 50'sini aşmamalıdır. Ödemeler yapım öncesi, gelişim ve geliştirme aşaması ve sonrasında da olmak üzere kademeli olarak yapılmaktadır. Senaryodaki sahnelerin en az %20'sini içeren iş kopyasının sözleşme tarihinden itibaren en geç on sekiz ay içinde Bakanlığa teslim edilmesi gerekir. İş kopyasının teslim edilmemesi halinde verilen destek ödendiği tarihten geri alındığı tarihe kadar geçen süre için 6183 sayılı Kanunun 51'nci maddesine göre hesaplanacak faiz ile birlikte Bakanlığa iade edilmelidir. Sinema desteği alan, filmin sinema salonu gösterimini yapmakla yükümlüdür.

İlk uzun metrajlı kurgu film yapım, uzun metrajlı sinema film yapım, ortak yapım, çekim sonrası, dağıtım ve tanıtım destek türlerinde destek alan kişiler, destek tutarına karşılık 21/7/1953 tarihli ve 6183 sayılı Amme Alacaklarının Tahsil Usulü Hakkında Kanunun 10 uncu maddesinde sayılan teminatları, taşınmaz ipoteği ve benzeri diğer teminat türlerini veya en bir gerçek veya tüzel kişiyi borçlu olarak göstermesi gerekmektedir. Kanun, yönetmelik ve destek sözleşmesinde belirtilen yükümlülüklerin yerine getirilmemesi veya desteğin haksız alındığının tespiti halinde destek tutarı, desteğin ödendiği tarihten geri alındığı tarihe kadar geçen süre için 21/7/1953 tarihli ve 6183 sayılı Amme Alacaklarının Tahsil Usulü Hakkında Kanunun 51

inci maddesine göre hesaplanacak faizi ile birlikte geri alınmaktadır. Bu karar, destek sağlanan filmlerin yapımının gerçekleşmemesi halinde ciddi bir yaptırımla karşı karşıya olduğunu göstermektedir.

Bu kanunla birlikte sinemanın devlet tarafından desteklenmesi gereken bir sektör olduğu kabul edilmiştir. Üstelik sinema sektörünün desteklenmesiyle birlikte film üretimi de oldukça artış göstermiştir. Bu filmler genelde sanat filmlerinden oluşmuş ve pek çok festivalde gösterilerek ödül almıştır. Dolayısıyla bu desteklerin sinemadaki üretime etkisini de incelemek gerekmektedir.

3.5. Film Desteklerinin Bilançosu ve Analizi

Kültür Bakanlığı, 2004 yılında çıkartılan kanuna dayanarak 2005 yılından itibaren filmlere destek vermeye başlamıştır. Böylece ciddi bir krizde olan Türk sinemasına devlet tarafından verilen destek, sinemanın o dönemde yeniden canlandırılması anlamında önemli bir girişimdir. Yapımcı Yamaç Okur'un hazırladığı “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”na göre (2020) günümüze gelene kadar “uzun metraj”, “ilk uzun metraj”, “yapım sonrası”, “ortak yapım” kategorilerinde 627 film Bakanlık tarafından destek almıştır. Bu filmlerden “uzun metraj” kategorisinde destek alan film sayısı 378’dir. Bu destekler 2000’lerin başında vizyona giren film sayılarına bakıldığında önemli bir oran olarak gözükmektedir. Örneğin, 2005 yılında vizyona giren film sayısı 28, yıllara göre artarak giden film sayılarında 2012 yılına gelindiğinde vizyona giren film sayısı 59 olmuştur. 2014 sonrası ise film sayıları 100’ün üzerine (pandemide bu sayı düşse de) çıkmaya başlamıştır (<https://boxofficeturkiye.com/>).

Tablo 3.6. Yıllara Göre Desteklenen Film Sayıları

YILLARA GÖRE DESTEKLENEN FİLM SAYILARI					
YIL	UZUN METRAJ	İLK UZUN METRAJ	YAPIM SONRASI	ORTAK YAPIM	DESTEKLENEN FİLM SAYISI
2005	36	8	3		47
2006	22	8	1		31
2007	24	11	6		41
2008	16	14	2		32
2009	16	13	5		34
2010	15	17	7		39
2011	23	23	12		58
2012	25	12	5		42
2013	15	7			22
2014	39	15			54
2015	35	14			49
2016	27	9	4		40
2017	18	12			30
2018	26	12	2		40

2019	25	13			38
2020	16	9	4	1	30
TOPLAM	378	197	51	1	627
Bu raporun hazırlandığı tarihte 2020 uzun metrajlı destekleri için tek kurul toplantısı yapılmıştır.					

Kaynak: Yamaç Okur (2020) “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”

Ahmet Gürata da Türkiye’de 1980 ve 1990’lı yılların başında ciddi bir krizin içinde olan sinema sektörünün canlanmasında, Bakanlığın verdiği desteklerin önemli bir katkısının olduğunu düşünmektedir (Akbulut, 2015: 36). Zira desteklerle film sayısı artarken sinema adına uluslararası alanda ses getiren, eleştirel beğeni toplayan pek çok film Bakanlık tarafından desteklenmiştir. Film Yapımcıları Meslek Birliği (FİYAB) Başkan Yardımcısı ve 2015 yılında destekleme kurulunda yer almış Nazif Tunç ise verilen desteklerin katkısıyla, film üretimindeki nicel artışla nitelik arasındaki ilişkiyi şöyle anlatmaktadır:

Bir kere Türk sinemasının tekrar seyirciyle çok eser üretmek konusunda bir araya gelmesini sağladı. Bir işi iyi yapmak çok yapmakla mümkündür. Çok çeşitli ve çok sayıda eser üretilmesine fırsat verilmiş oldu. Sadece gişe filmlerin seyirciyle buluşmasına değil, sanatsal, özgün, duruşu farklı, arthouse işlerin de üretilmesine olanak sağladı. 90’lı yıllarda 6-7 filmin üretildiği Türk sinemasından 200 filme yakın üretim sayısına ulaşılmasında desteklerin de katkısı olduğunu düşünüyorum. Her düşünceden, duygudan, türden yapımlar az ya da çok seyirciyle de olsa seyirciyle buluştu. Uluslararası festivallerde ödül alan, Türk sinemasının dünyada konuşulmasına neden olan zembereğin destekleme kuruluyla boşaldığını, gerçekleştiğini düşünüyorum (Akbulut, 2015: 39).

Kültür Bakanlığı destekleri olmasa yılda 50-60 adet çekilen bağımsız filmlerin hiçbirisinin çekilemeyeceğini belirten yönetmen Reis Çelik’e (2022, kişisel görüşme) göre bu destekler her ne kadar çok küçük bir miktarda olsa da bir sürü film bu destekler sayesinde başarıyla çekilmekte, filmler ulusal ve uluslararası festivallerde ödüller almakta ve Türkiye’yi yurtdışında temsil etmektedir. Bu bağlamda sinemaya verilen destekler Türk sineması açısından oldukça önemli ve sinema sanatını geliştiricidir. Yönetmen Aydın Orak (2022, kişisel görüşme) da Çelik’e benzer şekilde her şeyden önce devletin böyle bir destek mekânizmasının çok önemli olduğunu, Bakanlığın desteğiyle yüzlerce ve binlerce film yapıldığını, bu bağlamda Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına büyük bir katkısı olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. Yapımcı Serkan Acar, destek mekânizmasının birçok kendi projesini gerçekleştirmek isteyen bağımsız yönetmenin önünü açtığını dile getirmiş ve desteklerin Türk sineması açısından önemi hakkında şöyle konuşmuştur:

Kültür Bakanlığı destekleri aslında ulusal sinemanın gelişimi, korunması açısından (özellikle ana-akım filmler dışında) önemli bir

etkisi olduğunu düşünüyorum. Bu destek mekânizmaları özellikle Amerika dışında Batı Avrupa ve Avrupa genelinde olan bir yapı. Türkiye’de de çok faydalı oldu. Birçok film yapmak isteyen, kendi projesini gerçekleştirmek isteyen yapımcı olsun; yönetmen olsun bu destek mekânizması olmasaydı film yapamazdı. O anlamda çok önemli bir gelişmeydi. En azından belli bir yasası var; belli kriterleri var. Kriterler ülkedeki politik iklim ve siyasi gidişata göre değişiyor ama en azından böyle bir yasal zemin olması çok önemli bir şey (2022, kişisel görüşme).

Yönetmen Kıvanç Sezer; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi ülke sinemamızın önemli figürlerinin filmlerini bu destek mekânizması sayesinde çektiklerinin özellikle altını çizmiştir (2022, kişisel görüşme). Bu anlamda Yeni Türkiye Sinemasının oluşmasında da bu desteklerin önemi yadsınmamalıdır. Yamaç Okur’un “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”na göre 2020 yılına kadar Bakanlık tarafından en fazla desteklenen yönetmenler “Derviş Zaim”, “Zeki Demirkubuz” ve “Erden Kıral”dır. Bu yönetmenler arthouse filmler yapan Türk sinemasının auteur yönetmenleridir. Bu bağlamda Bakanlığın verdiği destekler, Türk sinemasının gelişimi açısından önemli bir yerde durmaktadır. 2014-2019 yılları arasında ise en çok destek alan yönetmenler ise Zeki Demirkubuz, Reis Çelik ve Semih Kaplanoğlu olmuştur. Bu isimler de, yine Türk sinemasında arthouse filmler yapan, filmleri uluslararası festivallerde gösterilen yönetmenlerdir. Dolayısıyla Bakanlık, Türk sinemasını geliştiren ve bugünkü noktaya taşıyan, ulusal ve uluslararası anlamda başarı yakalamış yönetmenlere desteklerini sürdürmektedir.

Tablo 3.7. En Fazla Desteklenen Yönetmenler

EN FAZLA DESTEKLENEN YÖNETMENLER	COUNT/ YÖNETMEN
Derviş Zaim	6
Zeki Demirkubuz	6
Erden Kıral	5
Nuri Bilge Ceylan	5
Reha Erdem	5
Semih Kaplanoğlu	5
Tayfun Pirseli moğlu	5
Yüksel Aksu	5
Aydın Sayman	4
Ayhan Özen	4
Cemil Ağacıkoğlu	4
İsmail Güneş	4
Osman Sınav	4
Selim Evcı	4
Semir Aslanyürek	4
Ümit Ünal	4

Kaynak: Yamaç Okur (2020) “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”

Tablo 3. 8. 2014-2019 Yılları Arasında En Fazla Desteklenen Yönetmenler

2014-2019 YILLARI ARASINDA EN FAZLA DESTEKLENEN YÖNETMENLER	COUNT/ YÖNETMEN
Reis Çelik	2
Zeki Demirkubuz	2
Semih Kaplanoğlu	2

Bu dönemde desteklenen yapım şirketleri de genel olarak bağımsız yönetmenlere ait olsa da ana-akım film yapan yönetmenlerin yapım şirketleri de desteklenmiştir. 2020 yılına kadar en çok destek alan yapımcı şirketleri bir yandan sanat filmleri yapan Derviş Zaim'in Maraton Filmcilik Zeki Demirkubuz'un Mavi Film'ken bir yandan da ana-akım filmler yapan Osman Sınav'ın Sinegraf ve Serdar Akar'ın Yeni Sinemacılık yapım şirketleri olmuştur. 2014-2019 arasında ise en çok destek alan yapım şirketleri, Zeki Demirkubuz'un Mavi Film, Reis Çelik'in Kaz Film, Osman Sınav'ın Sinegraf, Semih Kaplanoğlu'nun Kaplan Film ve Siyah Perde Yayıncılık ve Yapımcılık'tır. Siyap Perde Yapımcılık'ın iki filmi *Hanife Bacı* ve *Paşa Bir Anadolu Rüyası* filmleri vizyona girmemiştir. 2018 yılında destek alan Sinegraf yapımcılığa ait *Yalnız Kurt* ise vizyona girmemiş; ATV ekranlarında 2022 Ocak ayı itibariyle dizi olarak yayınlanmaya başlamıştır. Dizi, Türkiye'nin yakın tarihine değinerek, Fethullah Gülen liderliğinde kurulan yapılanmanın³¹ faaliyetlerini ve bu yapıyla yaşanan çatışmaları anlatmaktadır.

Tablo 3. 9. En Fazla Desteklenen Yapımcı Şirketler

EN FAZLA DESTEKLENEN YAPIMCI ŞİRKETLER	COUNTA/ ŞİRKET ADI
Maraton Filmcilik-Derviş Zaimağaoğlu	4
Mavi Film-Zeki Demirkubuz	4
Sinegraf Film Prodüksiyon A.Ş.	4
Yeni Sinemacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti	4
Artı Film Yapım Yay. Org. Ltd. Şti	3
Deniz Film Prodüksiyon Erden Kırıl	3
Evcil Film Prodüksiyon Ltd. Şti.	3
İki Film Hakkı Kurtuluş	3
Kaplan Film Yapım Tic. Ltd. Şti.	3
Kaplan Film Yapım Tic. Ltd. Şti.	3
Sine Film-Pelin Esmer	3
T.F.T Televizyon Film Tanıtım ve Ticaret Ltd.	3
Ustaoglu Film Reklamcılık Org. Ve Yayıncılık	3
Z1 Film Atölyesi San ve Tic. Ltd. Şti.	3

Kaynak: Yamaç Okur (2020) "Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu"

³¹ Fethullah Gülen liderliğinde kurulan yapılanma, kamuoyunda Cemaat, Fethullahçı Terör Örgütü (FETÖ), Paralel Devlet Yapılanması (PDY) gibi çeşitli şekillerde adlandırılmaktadır.

Tablo 3. 10. 2014-2019 Arasında En Fazla Desteklenen Yapımcı Şirketler

2014-2019 ARASINDA EN FAZLA DESTEKLENEN YAPIMCI ŞİRKETLER	COUNTA/ŞİRKET ADI
Kaplan Film Yapım Tic. Ltd. Şti.	2
Mavi Film-Zeki Demirkubuz	2
Singraf Film Prodüksiyon A.Ş.	2
Siyah Perde Yayıncılık ve Yapımcılık	2

Okur, raporda (2020) yönetmenlere verilen destekleri incelerken uzun metraj proje desteklerinin, daha çok yönetmenlerin ilk filmlerine verildiğini belirtmektedir. Rapora göre yönetmenlerin ikinci filmlerine verilen destek yüzde 13 civarındadır. Bu durumun nedeni, yönetmenlerin ilk filmlerinden sonraki filmlerini gerçekleştirmelerinin gittikçe zor hale gelmesidir. Zira ilk filmlerini gerçekleştiren yönetmenlerin yüzde 80'i filmlerinin aynı zamanda yapımcılarıdır. Bu durumda kendi kaynaklarıyla film yapan yönetmenler, evlerini arabalarını bile satabilmekte ve finansal kaynağın yine de yeterli olmadığı durumda sektöre borçlanmaktadır. Her ne kadar yeni yasayla birlikte destekler geri ödemesiz yapılırsa da, ilk film başvurularında yönetmenin şahıs firması kurma yoluyla yapımcılık da yapacak olması sektöre borçlanan, kısıtlı imkânlarla filmlerini gerçekleştiren yönetmenlerin daha da artmasına neden olacaktır. Akbulut'un ifade ettiği gibi özellikle yönetmenlere ilk yıllarda verilen destekler gerek Bakanlığın sektörü bilmemesinden gerekse sektörün eksikliklerinden dolayı sorunlu olmuştur. Bazı yönetmen ve yapımcılar bürokratik nedenlerden dolayı destek parasını almamayı tercih ederken yönetmenler ciddi bir borçlandırma yaptırımıyla karşı karşıya kalmıştır (Akbulut, 2015: 9). İlk yıllardaki geri ödemeli uygulamanın mağdurlarından olan yönetmen Handan İpekçi (Hürriyet) 2005 yılında bu tarz bir borçlandırma yaptırımıyla karşı karşıya kalmıştır. İpekçi'nin töre ve kadın cinayetlerini konu alan filmi *Saklı Yüzler'e* Bakanlık tarafından verilen destek, filmin zamanında bitirilmediği gerekçesiyle 2005 yılında geri istenmiştir. Bunun üzerine yürütmeyi durdurma talebiyle idare mahkemesine dava açan İpekçi, bu destek sözleşmelerinin pek çok yönetmen için ağır şartlar içerdiğini ve 34 sinemacının kendilerine çıkan destekten bu ağır şartlardan dolayı yararlanamadıklarını ve projelerinden vazgeçmek durumunda kaldıklarını belirtmiştir. Bu sinemacılar arasında Yavuz Özkan, Tunç Başaran, Turgut Yasalar, Özer Kızıltan, İsmail Güneş, Reis Çelik gibi sinemacılar bulunmaktadır. Böylece Bakanlık, bu sinemacıları desteklemek yerine, 2005 yılında sinemacılara ödemesi gereken 7 milyon YTL'yi (sinemacıların bu ağır şartları kabul etmemesinden kaynaklı olarak) Hazine'ye geri döndürmüştür. Bakanlığın ağır şartlar içeren sözleşmesini imzalayan İpekçi, filmini ortak yapımın getirdiği sıkıntılar ve başrol oyuncusunun rahatsızlığından dolayı

zamanında bitirememiştir. Bu nedenden dolayı sağlanan desteğin faiziyle birlikte geri istendiğini belirten İpekçi “Bir yandan sinemaya destek yasaları çıkarılırken bir yandan aynı hükümetin Kültür Bakanlığı’nın konuya bu kadar katı yaklaşmasını anlamış değilim” diyerek Bakanlığa tepkisini dile getirmiş ve Bakanlığın film destekleme politikasını tartışmaya açmıştır (Hürriyet, 2005). Yönetmen Ali Özgentürk de Kültür Bakanlığı’nın projelere ödenek verirken, sanatçıdan ipotek veya banka teminatı mektubu istediğini, ipotek ve kefil göstermeyen kimsenin kredi alamadığını, bu durumun da sinemacıyı güç durumda bıraktığını savunmuştur. Bakanlığın bu parayı hemen istemesinin sinema endüstrisinin gelişememe sebeplerinden biri olduğunu Özgentürk şu sözlerle vurgulamıştır:

Ayrıca ödenek verildikten sonra şöyle bir şartname ile karşımıza çıkılıyor. Çekimine karar verilen projenin gerekli ödeneği aldıktan dört ay sonra tamamlanması isteniyor. Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir şey olamaz. Yunanistan’da yılda 40, Macaristan’da 60 film çekiliyor ki bunlar Türkiye’nin beşte biri, altıda biri nüfusa sahip ülkeler. Türkiye’de ise 15 film ancak çekilebiliyor yılda. Bunun dışında tüm bu olaylarda Kültür Bakanlığı bu parayı toplayamıyor. Çünkü salonlardan parayı alamıyor. Bunun için gerekli grubu, kurulu kuramamış. Salonlardan %18 alıyor, onun da yarısı gelirken yarısı gelmiyor. Bu paralar önceden belediyelere gidiyordu, şimdi Kültür Bakanlığı Sinema Fonu’na gidiyor. Yani aslına bakacak olursanız, biz sinemacılar olarak devletten ayrı bir para istemiyoruz, baktığımız zaman bizim olan parayı geri vermek üzere istiyoruz. Hazineden para verin demiyoruz biz, bizim paramızı bize verin, yaratıcıya verin, filmler çoğalsın, çekilen filmlerin kalitesi artsın (Hürriyet, 2005).

Bakanlığın verdiği destek için kefil bulmanın bugün de önemli bir sorun olduğunu vurgulayan yönetmen Serkan Acar (2022, kişisel görüşme) en büyük sıkıntılardan bir tanesinin Bakanlığın; bu teminat ve kefil yaptırımının olduğunu şöyle ifade etmiştir:

Bir de eskiden filminiz, Bakanlığa verdiğiniz bütçenin üzerinde bir gelir elde ederse o gelir oranında bir pay ödüyordunuz. Sonbahar filminde biz ödedik. En büyük sıkıntılardan bir tanesi teminat ve kefil istiyorlar. O kefil bulmak sorun oluyor. Onun çözümü için de çeşitli öneriler yapıldı. Devletin politikasıyla ilgili bir şey; Bakanlığın çok da yapabileceği bir şey yok ama kurum daha özerk olursa belki bu yapı da değişebilir. Ben son kuruldan 1 milyon destek aldım onun kefillerini bulabildim. Fakat 3 milyon ve 4 milyon destek alsam onun kefillerini nerden bulacağım (2022, kişisel görüşme).

Sinemacılara devlet tarafından sağlanan kaynak, yine sinema sektöründen elde edilen gelirlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla Erkılıç’ın da belirttiği gibi sinemacılara aktarılan kaynak; devletin bütçesinden değil, filmlerden elde edilen gelirden gelmektedir. Bu çerçevede yasal düzenlemeler yapılmış, “2464 sayılı Belediye Gelirleri Kanununun 21 inci maddesinin (I)

numaralı bendinin (1) ve (2) numaralı alt bentleri uyarınca ayrılan paylar (rüsüm gelirleri), geri ödemeler ve bu kanun kapsamında Bakanlıkça gerçekleştirilecek iş ve işlemlerden alınacak ücretler” sinemaya aktarılabacak olan gelir olarak saptanmıştır. Mevzuat uyarınca brüt sinema biletlerinden elde edilen gelirin yüzde 10’u rüsüm olarak kesilmektedir. Bu miktarın yüzde 75’i Kültür ve Turizm Bakanlığı’na Bakanlık destek fonu olarak yatırılmaktadır (Erkılıç, 2008: 63). Bu desteklerin ne kadarının sinemaya aktarıldığı ise ilk desteklerin verildiği dönemden itibaren tartışma konusudur. Zira desteklerin başladığı 2005 yılından 2019 yılına kadar toplanan rüsümün 288 milyon TL’si sinemaya aktırılırken, (uzun metraj sinema projelerine ise 238 milyon ayırmıştır) 202 milyon TL’si sinema destekleri için kullanılmamıştır. Rüsümların desteğe dönüşme oranı yüzde 59’dur. Hatta 2000 sonrasında giderek gişe gelirlerinde büyük miktarda artış olmasına rağmen, 2013 yılına gelene kadar destek miktarlarında önemli bir artış bile görülmemiştir. Bunun sebebini Akbulut, (2015: 15) Yönetmen İsmail Güneş ve Telif Hakları Genel Müdürü Abdullah Çelik’in görüşlerine dayanarak açıklamıştır. Çelik, bu durumun nedenini sinema salonlarının vergi ödememesi olarak belirtmiştir. Yönetmen İsmail Güneş de konuyla ilgili olarak vergilerin ödenmemesinin gerektirdiği cezanın, verginin ödenmesinden daha az miktar olduğunu, dolayısıyla salonların vergiyi ödemektense cezayı ödemeyi daha hesaplı bulduğunu söylemiştir. Akbulut’a göre bu konudaki bir diğer önemli mesele de toplanan ve Kültür Bakanlığı’na aktarılan paranın bir kısmının bakanlığın sevk ve idaresinde kullanılmasıdır. Bir diğeri ise payın, festivaller gibi yapım dışı sinema desteklerine de kullanılmasıdır (Akbulut, 2015: 15). Rüsüm oranının tamamının sinemaya aktarıldığı durumda çok daha fazla filmin yapımının gerçekleşeceği aşıkârdır. Rüsümların neredeyse yarısının sinemaya aktarılmaması, sinema sektörünün gelişimi açısından oldukça olumsuz bir durum yaratmaktadır.

Tablo 3. 11. Türk Sineması Toplam Hasılat, Rüsüm ve Sinema Destekleri (2005-2019)

TÜRK SİNEMASI TOPLAM HASILAT, RÜSÜM VE SİNEMA DESTEKLERİ (2005-2019) (TL)								
YIL	TOPLAM HASILAT	RÜSÜM ORANI	GERÇEKL EŞEN TOPLAM RÜSÜM	BAKANLIK SAYMANLIK HESABINA AKTARILMASI GEREKEN MİKTAR (RÜSÜMÜN %75)	SİNEMA DESTEKLERİ TOPLAMI	SİNEMA DESTEKLERİNE AYRILMAYAN RÜSÜM MİKTARI	TÜRK FİLMLE Rİ TOP LAM SEYİ RCİ EKİ PAY	RÜSÜMLARIN DEST EĞE DÖN ÜŞTÜ ĞÜ ORAN
2019	980 410 567 TL	10.00 %	82.526.142 TL	61.894.607 TL	37.876.000 TL	24.018.607 TL	57 %	61 %

2018	896.780. 475 TL	10.00 %	75.486.57 2 TL	56.614.929 TL	37.284.000 TL	19.330.929 TL	63 %	66 %
2017	870.773. 224 TL	10.00 %	73.297.40 9 TL	54.973.057 TL	32.140.000 TL	22.833.057 TL	57 %	58 %
2016	691.696. 424 TL	10.00 %	58,223.60 5 TL	43.667.704 TL	28.594.500 TL	15.073.204 TL	53 %	65 %
2015	681,421. 735 TL	10.00 %	57,358.73 2 TL	43.019.049 TL	27.000.000 TL	16.019.049 TL	57 %	63 %
2014	655.418. 431 TL	10.00 %	55.169.90 2	41.377.426 TL	26.976.750 TL	14.397.676 TL	59 %	65 %
2013	504.347. 109 TL	10.00 %	42.453.46 0	31.840.095 TL	10.354.066 TL	21.486.029 TL	58 %	33%
2012	421.883. 398 TL	10.00 %	35.512.07 1	26.634.053 TL	13.060.500 TL	13.573.553 TL	47 %	49 %
2011	398.393. 000 TL	10.00 %	33.534.76 4	25.151.073 TL	13.246.500 TL	11.904.573 TL	50 %	53 %
2010	380.202. 275 TL	10.00 %	32.003.55 9	24.002.669 TL	11.805.400 TL	12.197.269 TL	54 %	49 %
2009	308.114. 616 TL	10.00 %	25.935.57 4	19.451.680 TL	9.535.000 TL	9.916.680 TL	51 %	49 %
2008	301.565. 961 TL	10.00 %	25.384.34 0	19.038.255 TL	9.844.000 TL	9.194.255 TL	59 %	52 %
2007	242.328. 644 TL	10.00 %	20.398.03 4	15.298.526 TL	12.225.810 TL	3.072.716 TL	39 %	80 %
2006	243.265. 499 TL	10.00 %	20.476.89 4	15.357.670 TL	9.671.000 TL	5.686.670 TL	52 %	63 %
2005	184.286. 248 TL	10.00 %	15.512.31 0	11.634.233 TL	8.225.000 TL	3.409.233 TL	41 %	71 %
Toplam	7.760.88 7.604 TL		653.273.3 67 TL	489.955.02 6 TL	287.841.52 6 TL	202.113.50 0 TL	59 %	59 %

Kaynak: Yamaç Okur (2020) “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”

Devletin kısmi olarak sinemaya aktardığı rüsum gelirleri de aslında sinema biletlerinden elde edilen bir gelirdir; devlet bütçesinden sinemaya ayrılan bir pay değildir. Serkan Acar, filmlerin biletlerden elde edilen rüsumlarla çekildiğini; dolayısıyla desteklerin Bakanlığın bütçesinden değil, seyirciden geldiğini şu sözlerle anlatmıştır:

Bakanlığın şöyle bir anlayışı var. Parayı biz veriyoruz, düdüğü biz çalarız. O da bir noktada yanlış. Aslında parayı onlar vermiyor. Para tamamen sinema biletlerinin rüsum gelirlerinden toplanıyor. Orada da ciddi bir para birikmişti. O paranın da tamamen dağıtıldığını düşünmüyorum. Bakanlığın dağıtmış olduğu para o paranın çok daha azı. Biz seyircinin dağıtmış olduğu paradan aslında filmlerimizi gerçekleştiriyoruz (2022, kişisel görüşme).

Elde edilen rüsumların çok azının sinemaya aktarıldığını ifade eden Reis Çelik ise, Bakanlığın sinemaya ciddi bir yatırım yapmadığı takdirde sektörün toparlanmasının çok zor olacağını şöyle dile getirmiştir:

Dağıtılan para biletlerin rüsum gelirlerinden toplanan para. Bu paranın da yarısından azı bize dağıtılıyor. Salgın nedeniyle iki yıldır sinemaya kimseye gitmiyor. 70 milyonluk bilet satışı geçtiğimiz yıl 12 milyona düştü. Rüsum da gelmiyor artık. Devletin Kültür Turizm Bakanlığı bütçesinden sinemaya ciddi bir destek yapması gerekiyor. Bu sene bunu yapmak zorunda, zira rüsumdan gelen para yok. 1000'e yakın sinema salonu kapandı. Bu böyle devam ederse sektörün toparlanması çok zor olacak. Bu sektör gelişti, körelmemesi gerekiyor (2022, kişisel görüşme).

Tablo 3. 12. Desteklenen Uzun Metrajlı Filmlerin Yarattığı Hasılat ve Filmlere Ayrılan Destek Miktarı

DESTEKLENEN UZUN METRAJLI FİLMLERİN YARATTIĞI HASILAT VE BU FİMLERE AYRILAN DESTEK MİKTARI	MİKTAR
Bakanlık Destekli Uzun Metraj Filmlerin Toplam Seyirci Rakamı	38.647.381
Bakanlık Destekli Uzun Metraj Filmlerin Elde Ettiği Box Office	375.325.230 TL
Bakanlığın Uzun Metraj Filmlere Verdiği Toplam Destek	237.780.466 TL
Bakanlığın Tüm Projelere Verdiği Toplam Destek	287.841.526 TL

Kaynak: Yamaç Okur (2020) “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu”

Bakanlık destekli filmlerin sadece sinema salonlarında elde ettiği hasılat 375 milyon TL’yi bulmaktadır. Buna televizyon ve internet satışları gibi diğer gelirler eklendiğinde verilen desteğin sinema sektörüne dönerek film yapımına katkı sağladığı görülmektedir (Okur, 2020). Üstelik filmlere verilen destekler sadece bu filmlerden değil, Bakanlığın destek olmadığı filmlerden elde edilen gelirlerden de oluşmaktadır. Bu elde edilen gelirin tamamının sinemaya aktarıldığı durumda film yapımının ciddi oranda artacağı da ortadır.

Tablo 3. 13. 2005-2019 Arası Filmlere Verilen Destek Miktarları

YIL	TOPLAM	UZUN METRAJ	DİĞER DESTEKLER
2005	8.225.000 TL	8.225.000 TL	0
2006	9.671.000 TL	7.709.000 TL	1.962.000 TL
2007	12.225.810 TL	9.502.000 TL	2.723.810 TL
2008	9.844.0000 TL	7.335.000 TL	2.509.0000 TL
2009	9.535.0000 TL	7.360.000 TL	2.175.000 TL
2010	11.805.400 TL	9.351.000 TL	2.454.400 TL
2011	13.246.500 TL	11.970.000 TL	1.276.500 TL
2012	13.060.500 TL	11.060.000 TL	2.000.500 TL
2013	10.354.066 TL	7.733.466 TL	2.620.600 TL
2014	26.979.750 TL	22.710.000 TL	4.269.750 TL
2015	27.000.000 TL	22.250.000 TL	4.750.000 TL
2016	28.594.500 TL	23.495.000 TL	5.099.500 TL
2017	32.140.000 TL	25.600.000 TL	6.540.000 TL
2018	37.284.000 TL	31.100.000 TL	6.184.000 TL
2019	37.876.000 TL	32.350.000 TL	5.526.000 TL
2020	26.559.000 TL	23.175.000 TL	3.384.000 TL
TOPLAM	287.841.526 TL	237.750.400 TL	50.091.000 TL

Uzun metraj projelere verilen destek sinemanın gelişimi açısından önemli olsa da Bakanlığın sinemaya verdiği destek miktarının yetersiz olduğu görülmektedir. Proje başı verilen desteklerle kimi zaman yapım masrafları bile zor karşılanmaktadır. Üstelik 2019’daki yeni kanunla birlikte değişmiş olsa da ondan öncesinde verilen desteklerin geri ödemelerinin olması da sinemacılar üzerinde baskı oluşturmuştur. Sinemaya verilen destek miktarları özellikle 2013 sonrasında daha da artış göstermiştir. 2013 sonrası sinemadan elde edilen gelirin artması dolayısıyla da sinemaya daha çok kaynak ayrılması bu durumun nedenlerinden biri olarak söylenebilir. Devlet desteğinin oldukça yetersiz olduğunu ifade eden Reis Çelik, teşviklerin mutlaka artırılması gerektiğinin altını çizmektedir:

100 yıllık Türkiye Cumhuriyeti devleti sinemaya asla ciddi bir destek vermemiştir. Bu bir ülkenin hem en büyük ayıbıdır hem de stratejik olarak algı operasyonlarına katkı sağlayacak sanatsal yanının fark etmemiş, kendisini dünyaya taşıyacak olanı keşfetmemiş bir devlet yapısına sahip olduğunun anlamını taşır. Baktığımız zaman Hollywood’un bir devlet stratejisi olarak bütün dünyadaki algı operasyonlarını sinemayla yönettiğini görürsünüz. Bunu onlar daha 1930’larda keşfetmişlerdir. Amerika, en büyük paraları sinemaya yatırırken, Türkiye’deki bu durumu akıl tutulması olarak değerlendirebiliriz. Çünkü bir ülkenin sanata yatırımı yoksa o ülkenin dünya genelinde tanıtımı yapılamadığı gibi, algı operasyonları yönetme, geleceğe saygınlık açısı da tamamen sıfır anlamına gelir. 2004’teki yasanın çıkması bir geç kalmış bir durumdu ama bir ihtilaldir. Zaten bağımsız sinemanın devletin desteği olmadan ayakta kalması söz konusu değildir. Yılda 100 film üretirsiniz bunun 10-20 tanesi box office’e yönelik sinemadır. Diğerleri çok önemli sinema filmleridir. Çok seyirci yapmayacağı için üreticilerin tekrar üretim yapabilmeleri destekler olmadan söz konusu değil. Bu tür desteklerle ayakta kalabilir. 2020-2022 yılları arasında Avrupa devletlerinde sinemaya verilen desteklerin ortalama rakamlarını söylüyorum. Fransa’nın sinemaya verdiği destek 1.100 milyon Euro civarındadır. Bunu takip eden Almanya 800 milyon Euro civarında sinemaya destek verir. Hollanda 70 milyon Euro, Litvanya 20 milyon Euro sinemaya destek verir. Dünyanın en büyük yirmi ekonomisinden biri olan Türkiye’nin sinemaya verdiği destek ise 10 milyon Euro civarındadır. Bu kadar düşük bir durumdayız. Euroimages’a gidiyorsunuz, Türkiye Kültür Bakanlığı’nın desteği 100 bin dolar diyorsun. Komik duruma düşüyorsun. Çünkü onlarda bir kısa filmin bütçesi ortalama 150 bin dolar. O zaman sen nasıl ana yapımcı olacaksın. Bu bütçeyle başvuramıyorsun. Uzun metraj statüsüne girmiyor. Desteklerin küçük olması bizi sıkıntıya sokuyor (2022, kişisel görüşme).

Bakanlık tarafından (daha çok sanat filmlerine destek verdiği görülse de) sinemaya verilen desteğin hangi kriterlere göre dağıtıldığı ve komisyonların oluşturulma şekilleri de

oldukça tartışmalıdır. Her ne kadar yönetmelikte puanlama kriterleri belirtilse de seçilen filmlerde kişisel beğenilerin etken olması ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Kıvanç Sezer, Bakanlığın film destekleme kriterlerinin ne olduğunu bilmediğini şöyle anlatmaktadır:

Destekleme ölçütlerinin ne olduğunu bilmiyorum. Destekleme ölçütlerini yayınladıkları bir yer de görmedim. Genel olarak bunu Türkiye'deki sinema üretimini teşvik etmek gibi muğlak bir şekilde açıklıyorlar. Fakat yazılı olmayan birtakım kurallar var, birtakım sansür mekânizmaları var. Bazı konulara giren projeleri desteklemediklerini biliyorum son dönemde. Kürt meselesi olsun, LGBTİ+ meselesi olsun, Ermeni meselesi olsun, cinsel içerikli sahneler olsun. Bu da modern bir sansür mekânizması. Filmde diyelim ki bir sevişme sahnesi var. Yönetmen bir sevişme sahneli bir versiyon yapıyor, bir de sevişme sahnesiz versiyon yapıyor. Eser işletme belgesini sevişme sahnesiz olanı alıyor. Destek alabilmek için versiyonlu şeyler yapılıyor. Zira Bakanlıktan +18 alması da bir filmin desteğinin geri alınması demek (2022, kişisel görüşme).

Kurgucu ve yapımcı Mesut Ulutaş, kriterlerin kesin olmadığını, ama kendi deneyimlerinden yola çıkarak kriterlerle ilgili bazı gözlemleri olduğunu belirtmiştir. Ulutaş'a göre dikkat edilen kriterler projenin bütçe finans planı ve senaryosunun tutarlı olması, verilen finansmanın %50'nin üstünde bir oranının Türkiye'de harcanması, ırkçılık, nefret söylemi ve filmin +18 olarak değerlendirilmesini gerektirecek şiddet ve cinselliğe yer vermemesidir (2022, kişisel görüşme). Ticari filmlere sıcak bakılmadığını, daha çok sinema sanatını geliştirecek filmlere Bakanlığın yakın durduğunu belirten Nesli Çölgeçen (2022, kişisel görüşme), Bakanlığın ideolojisinin de desteklenecek filmleri seçmede etkili olduğunu ise şöyle ifade etmiştir:

Bir de Bakanlığın kim yönetiyorsa onun ideolojisine yakın filmlere öncelik tanıyorlar. Proje ile bütçenin uyumuna dikkat ediyorlar (dolandırılmamak, kazıklanmamak amacıyla); sanırım bir de kendini kanıtlamış isimlere biraz daha hoşgörülü oluyorlar. Bilgim ve kanıtım yok ama ülkenin genel politik ve sosyo-ekonomik durumuna bakınca “hamili kart yakınımdır” türü proje desteklerinin az sayıda da olsa olabileceği ihtimali vardır diye düşünüyorum. Liyakatin önemsenmediği, hatta “siz bize fazlasınız” gerekçesiyle iş başvurularının ret edildiği bir ülkede kayırma, torpil, iktidara yakınlık avantajlarıyla film yapım desteklerinin alınmış olma olasılığı herhalde bir safsata değildir diye düşünürüm (2022, kişisel görüşme).

Sinema yasasının hazırlanma sürecinde de yer almış olan Reis Çelik, sektörle bu konuyu çok fazla konuştuklarını, Bakanlığın film seçim kriterinde temel bakışının bir projenin hayata geçme olasılığının olup/olmadığı şeklinde olduğunu ifade etmiştir. Senaryoda tasvir edilenlerin

Bakanlığa sunulan bütçeyle gerçekleştirilip/gerçekleştirilemeyeceği ikinci kriteri oluşturmaktadır. Üçüncü kriterde ise yönetmen ve yapımcının geçmişi incelenmekte, buna dayanarak projenin hayata geçirilip/geçirilemeyeceğine bakılmaktadır (2022, kişisel görüşme). Senaryolarda bakılması gereken kriterlerin senaryonun gerçekleştirilme olasılığı ve yönetmenin/yapım şirketinin geçmiş tecrübeleri olması gerektiğini ifade eden Acar, bu kriterlerin ne kadar göz önüne alındığı ve değerlendirildiğinin bir soru işareti olarak ortada durduğunu iddia etmiştir. Acar, bunlarla birlikte esas belirleyicinin ise politik atmosfer olduğunu dile getirmektedir (2022, kişisel görüşme). Sonuçta görüşülen sektör çalışanlarının ortak kanaati, Bakanlığın filmleri destekleme kriterlerinin muğlak olduğu ve ideolojik konjonktürün bu seçimlerde belirleyici olduğudur.

Bakanlık tarafından (daha çok sanat filmlerine destek verdiği görülse de) sinemaya verilen desteğin hangi kriterlere göre dağıtıldığıyla birlikte, bu kriterleri uygulayan komisyonların oluşturulma şekilleri de belirgin değildir. Kıvanç Sezer, yasanın değişmeden önceki kurul yapısını şöyle değerlendirmektedir:

Şu anki yapısını bilmiyorum. Benim başvurduğum zamanlar 8 meslek birliği üyesi 4 Bakanlık üyesi şeklindeydi. O dönemde Bakanlığa sunum yapmıştım. 13 kişilik bir kurul vardı. 4-5 kişiyi tanıyordum. Dolayısıyla bizden-onlardan ayırımı o dönem açısından çok fazla yoktu. 300.000 lira gibi bir destek almıştım. Para çekmeye yetmemişti. 1 milyon bütçesi olan bir film. Ortak olarak, borçlanarak filmi bitirebildim. Borç harç bitiyor filmler çünkü o para yetmiyor. O parayı yetirecek ölçüde çekerseniz de filmin kalitesinden çok ödün veriyorsunuz. Şu anda hani muhafazakâr sinema, milliyetçi sinema gibi birtakım damarlar var. Bizden ve onlardan gibi bir ayırım olduğunu düşünüyorum (2022, kişisel görüşme).

Destekleme Kurulu'nda önceki yıllarda yer almış olan Reis Çelik (2022, kişisel görüşme) ise kurul yapısının değişmesinin (2019'daki değişiklik) olumlu olduğunu vurgulamakla birlikte, Bakanlığın destekleme kararı alınırken, Sinema Genel Müdürlüğü'nün bağlı olduğu iktidarın da hassasiyetlerini gözetmek zorunda olduğunu ifade eder:

Kurul şöyle oluşuyor. Ülkedeki her meslek birliğinden bir temsilci gidiyor. Sinema Genel Müdürü, müdürlüğün seçtiği özellikle sinema okullarından bir hoca, TRT temsilcisi, 10 meslek birliği temsilcisi kurulda bulunuyor. Meslek birlikleri kendi aralarında şöyle karar veriyor. Mesela, Sine-Bir yönetim kurulunda karar alınıyor kim gidecek diye. Sinema Genel Müdürlüğü etkisi olan bir kavramdır ama film seçimini yapan bizim arkadaşlarımız. Yeni yasada düzeltmeler yaptık. Kurul bütün belgesel, kurmaca, kısa film vs. hepsine bakıyordu. 1000'e yakın proje geliyordu. Hepsini okumak incelemek zor oluyordu. Önerimizle çalıştaylar yapıldı. Kurul sistemlerini değiştirdik. Her tür için ayrı 8 kişi temsil edecek şekilde ayarladık ki yük azalsın diye.

Bunlar sinema çevresinin insanları. Fakat burayı yöneten de bir bürokrasi var. Bürokrasinin bağlı olduğu organ nedir? İktidarda kim varsa ona bağlıdır. Bürokrasi sinema sektörünün yapısını dikkate alırken, bir yandan da bağlı bulunduğu iktidarı dikkate almak zorunda. Çünkü ona hesap vermek zorunda. Bir müdahale şeklinde değil, ama biraz daha hassasiyetleri gözetmek durumundadır SGM bürokrasisi olarak. Ama SGM bürokrasisi, yaklaşık 20 yıldır ancak sinemayı ve işleyişi öğrenmiştir. Şu senaryolar gelemmez, şu senaryoları şöyle yazın diye bir şeyleri yok. Sinema Genel Müdürü Erkin Yılmaz'ın sektörden gidenlerden daha demokrat davrandığını düşünüyorum. Sadece devleti temel alan, sistemi eleştiren bir kavram oluyorsa, şurayı şöyle yapsak nasıl olur diye dolaylı yollardan bir müdahale oluşuyor. Sektör biz bunu destekliyoruz dediği zaman ise diyebileceği bir şey yok (2022, kişisel görüşme).

Kuruldaki kişilerin bütün projelere bakması anlayışının (belgesel, kısa film, senaryo geliştirme) değiştirilmesinin olumlu bir gelişme olduğunu vurgulayan yönetmenlerden biri de Serkan Acar'dır. Bununla birlikte Acar, sektör temsilcilerinin okuyup değerlendirdiği sürecin sadece kâğıt üzerinde iyi gözüktüğünü, fakat kurul her ne kadar kendi özgür iradesiyle davranmaya çalışsa da birtakım müdahalelerin olduğunu, kurul üyelerinin daha önceden bildikleri, tanıdıkları yönetmenlerin etkisiyle puanlarını değiştirebildiklerini ifade etmiştir. Komitede en az 2-3 kişinin yönetmen, bir senarist ve oyuncu olması gerektiğini belirten Acar, asıl olarak yasanın çıkma sürecinde sektörün en büyük talebinin özerklik (sinemayı siyasi iklim değişikliklerine karşı korunaklı hale getirecek) olduğunu fakat buna asla yanaşılmadığını da vurgulamıştır (2022, kişisel görüşme).

Eski yapının (10+4) daha demokratik olduğunu, değişen yasayla birlikte Bakanlık müdahalesinin etkisinin artırabileceğini Orak, şu cümlelerle dile getirmiştir:

Eskiden daha demokratikti gibime geliyor. Türkiye'de 10 tane meslek birliği varsa, her meslek birliğinden bir kişi o kurulda oluyordu. 4 kişi de Bakanlık tarafından seçiliyordu. Birisi kurula başkanlık eden Sinema Genel Müdürü diğerleri de Bakanlık tarafından; sektörden yönetmenler, yapımcılar, oyuncular, akademisyenler arasından seçilerek 14'e tamamlanıyordu. Şimdi ise 4 kişi meslek birliğinden 4 kişi de Kültür Bakanlığı'nın belirlediği sektör profesyonelleri, oyuncu, akademisyenlerden oluşuyor. Bu durumda Kültür Bakanlığı'nın tercih ettiği isimler kurulda yer almış oluyor. Oysaki durum şöyle olmalı. 4 kişi meslek birliklerinden ise, hatta 7 kişi sektörden olmalı; projelere sağlanan destek de kişilerin politik duruşuna değil, projesinin niteliğine bağlı olarak oluşturulmalı. Adını hiçbir yerde duymadığımız filmler destek alabiliyor. Projesi politik bir şey söylemiş olsa da önemli olan sinemaya dair bir şey söyleyip söylemediği olmalı (2022, kişisel görüşme).

Yamaç Okur (2020) komitede yer alan kurul üyelerinin ne kadar nitelikli olduklarının da tartışabileceğini iddia etmiştir. Sektörün temsilcileriyle oluşturulmuş model ise aslında ideal bir modeldir. Ahmet Gürata, (akt: Akbulut, 2015: 36) Türkiye’de dernekler, sendikalar ve meslek birliklerinin geç kurulmasından dolayı sinema sektörünün de kurumsallaşmadığını, sektörün kendi içindeki temsiliyetini ve yapılarını oluşturamadığı durumda sinema kurullarının da tartışmalı hale geldiğini belirterek, kurulda sektörün farklı temsilcileri arasında dengeli bir dağılım bulunmadığını savunmuştur. (Akbulut, 2015: 36). Yapımcı Okur, *Türk Sinemasında Devlet Desteği* raporunda (2020) kurul üyelerinin profili, kurulların liyakate dayalı olarak oluşturulmadığı, film seçme kriterlerinin usullere uygun şekilde uygulanmayışı gibi konulardaki görüşlerini aktarmıştır. Okur’un ifade ettiği üzere kurul üyeleri ile ilgili herhangi bir konsensüs oluşmadığı için, kurul üyelerinin içinde hayatında hiç uzun metraj film yapmamış ya da bir-iki projede yer almış sinemacılar bulunabilmektedir. Aynı zamanda sektörle hiç ilgisi olmamış, sinema endüstrisinin dışındaki insanlar da hem meslek birlikleri hem de Sinema Genel Müdürlüğü tarafından bu kurullarda görevlendirilmiştir. Destekleme kurulu yapısındaki değişiklik, farklı film kategorilerinin farklı kurullar tarafından değerlendirilmesi anlamında olumlu olsa da Bakanlığın kurulun yarısını belirlemesinin liyakat anlamında kafalarda soru işareti oluşturduğu sektör çalışanları tarafından da dile getirilmiştir. Üstelik yasanın değişmesinin ardından BİROY, FİYAP, SETEM, SEYAP, SİNEBİR, TESİYAP’ın aralarında bulunduğu meslek birliklerinin destekleme kurullarında yer almak için Bakanlığa yolladıkları liste desteklenmemiş, Sinema Genel Müdürlüğü aracılığıyla SENARSİTBİR, SESAM VE ASİTEM’in temsilcileri destekleme kurullarında görevlendirilmiştir. Böylece Ankara, 4 aday yerine her kurulda 5 adaya karar verebilmektedir. Karar sayısında 5 üyenin yeterli olması, Bakanlığın destek sürecinde tamamıyla belirleyici hale gelebildiğini göstermektedir. Bakanlığın bu belirleyiciliği elbette destek mekânizmasını ve kararlarını etkilemektedir. Bakanlığın destekleri sayesinde pek çok film (özellikle sanat filmi dediğimiz türde filmler) çekilebilmiş olsa da bütün bu sürece baktığımızda ortaya çıkan, destekleri veren Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sinema politikasının olmaması, Genel Müdürlerin ve Bakanlık kadrolarının sıkça değiştirilmesi ve bunun sonucunda ortaya istikrarlı bir destek programı konulamaması durumudur. Kurulların liyakate dayalı olarak oluşturulmadığı, film seçme kriterlerinin usullere uygun şekilde uygulanmayışı, film içeriklerinde günümüz politikalarına uymayanların reddedildiği ya da az destek aldığı, bağımsız bir sinema kurumunun olmadığı bir durumda sinemanın sektörel gelişiminin ne kadar desteklenebildiği konusu muallaktır (Okur, 2020).

3.6. Kültür Bakanlığı Desteklerinin Muhafazak rleşma Bağlamında Değerlendirilmesi

Kültür Bakanlığı'nın 2004 yılından itibaren sinemaya sağladığı destekler sayesinde Türk sineması oldukça önemli bir yol kat etmiştir. Hem film üretimindeki artış hem de filmlerin festivallerden elde ettiği bu başarıda bu desteklerin dolayısıyla sinema yasasının etkisi yadsınamaz niteliktedir. Sinema yasasını çıkartan ise milli görüş geleneğinden gelen ve muhafazakâr-demokrat bir kitle partisi olan AKP olmuştur. Akbulut, (2015: 6) AKP'nin bu siyasi çizgi nedeniyle iktidara geldiği dönemde kültür-sanat çevrelerinde endişeyle karşılandığını ifade etmiştir. Dönemin Kültür Bakanı Hüseyin  elik, bu endişelerin yersiz olduğuna dair şu şekilde bir mesaj vermiştir: “AKP hükümeti, başında bulunduğum Bakanlığı, şu veya bu ideolojiyi halka telkin ve dikte etme enstrümanı olarak kullanma niyetinde asla değildir. Biz, demokrasinin çoğulcu tarafına inanan insanlarız. Herkesin damak tadına göre menü hazırlamak, ama tercihi insanlara bırakmak asli görevimiz olacaktır” (akt: Akbulut, 2015: 6). Bir sonraki dönemin Kültür Bakanı Erkan Mumcu da (akt: Akbulut, 2015: 6) kültür sanat çevrelerinde AKP hükümetinin iktidara gelmesinden kaynaklı ciddi bir endişe ve korku olduğunu belirterek, o dönem bu endişeleri ortadan kaldıracak çalıştaylar, konferanslar düzenlediklerini söylemiştir. Bu  alıştay ve konferanslar sonucunda ise Sinema Kanunu ortaya çıkmıştır.

Sinema Kanunu'nun Meclis'ten geçmesi, sinemanın desteklenmeye başlanması dönem açısından oldukça önemli gelişmelerdir. Fakat Bakanlık desteği aynı zamanda iktidarın kültür-sanat alanına müdahale olanağını da doğurmuştur. İktidarın siyasi çizgi olarak belirlediği muhafazakâr politikalar, kültür-sanat çevrelerinin öngördüğü gibi sinema alanına da yansımıştır. Bakanlığın destek kurullarını belirlemesi, film seçimlerinde kriterlerin uygulanmaması veya kimi sinemacılara göre belirsizliği; sinema desteklerinde Bakanlığın müdahale olanaklarını artırmıřtır³² Hatta filmlere verilen desteklerin, “iktidar yandaşlarına” dağıtıldığına dair iddialar sektörün kimi çalışanları tarafından da dile getirilmiştir. Kültür Bakanlığı'nın dağıttığı maddi meblağın oldukça komik bir bedel olduğunu belirten yönetmenlik ve senaristlik yapan bir sektör çalışanı, desteklerin bir “yandaş fonlama sistemi”ne dönüştüğünü söyleyerek, destek mek nizmasındaki durumu şöyle ifade etmiştir:

Ben ilk filmimi çektikten sonra rahmetli “.....” itelemesiyle bakanlık komisyonunda görev aldım. Ve maalesef benden başka hiç kimse

³² Ahmet Gürata ise resmi yetkililerden gelen bir baskıdan çok toplumdaki muhafazak rleşmanın sektöre etkisinin öneminden bahsetmektedir (Akbulut, 2015: 37).

senaryoları okumamıştı. Kurulda anlı şanlı yönetmenlerimiz ve oyuncularımız vardı. Bu kurullar kimi projeleri destekledi, kimilerini eledi. Hiçbir standart, kriter olmaksızın. Şimdi ise durum çok vahim. Yandaş fonlamasına dönmüş vaziyette. Kredi alabilen kimi arkadaşları dışında tutarak söylüyorum, çünkü onlar da “bakın biz ne kadar adiliz” demek üzere mostralık destekler. Özerk bir sinema kurumu oluşmadan, bakanlık kredileri maalesef hem benim örneğimde olduğu gibi hem de bizim çocukları besleyelim kabilinden yürür. Geçmiş yıllarda oluşturulan sinema platformlarının birinci isteği özerk bir yapı idi, ama iktidarlar hangi projelerin desteklenmesini kendileri belirlemek istediklerinden hep karşı çıktılar. Şimdi ise oluşturulan kurullar istedikleri gibi kendi aralarında puanlama yapsınlar, kararlar bakanlıktan çıkıyor. Eskiden jüri üyeleri her proje için puan verir ve ortada o puanlar toplanırdı. Şimdi kim ne puan verdi diğer jüri üyeleri görmeden bakanlığa gidiyormuş diye duydum. Doğru olmayabilir. Ama öyle olduğuna da inanırım (akt: Çağlar, 2019: 73-74).

Destekleme Kurulu’nun aldığı kararlarda şeffaflık ilkesinin, geçmiş yıllara oranla giderek azaldığı görüşünü destekleyen yapımcı Okur (2020), şahsen görev aldığı 2013-2015 yılları arasında tüm üyelerin birbirlerinin verdikleri puanları görebildiğini ve projelerin tartışma aşamasında puanların ortaya çıktığını bu durumun siyasi iradenin manipülasyonlarını ve kayırmacılığı açığa çıkardığını ifade eder. Kurullarda 2015 yılından itibaren puanların kurul üyeleri tarafından görülememesi, desteklerin uygun usullere göre yapıldığı şüphesini artırmaktadır (Okur, 2020). Puanlamaların açık olmayışı, Aydın Orak’ın da dikkat çektiği bir durumdur ve ona göre puanlama şöyle olmalıdır:

Kurulun yaptığı puanlamanın şeffaf yapılması gerekir. O kadar şeffaf olması gerektiğini düşünüyorum ki canlı yayında bile yapılabilir yani. Hatta eksik olarak da gördüğüm şöyle bir şey var: Bir projenin neye dayanarak kabul edildiği, neye göre 100 puan, neye göre 10 puan, neye göre 0 puan verildiğini o kurul üyesi bir paragrafla da olsa açıklaması gerekiyor. Destekleme ölçütleri belirgin değil. Tek belli olan şey sansür mekânizması. Nedir o? Birincisi cinsellik varsa sıkıntılı o proje. İkincisi küfür varsa sıkıntılı o proje. Üçüncüsü politik bir şey varsa, ne bileyim Ermenilerle, Kürtlerle, LGBTİ’lerle ilgilirse de sıkıntılı o proje... ya da projeye daha güçlü bir kadın karakter koyarsanız, o da bir sorun haline gelebiliyor. Politik olarak bunlar göz önünde bulunduruluyor. Bunlara göre projelere destek çıkabiliyor, ya da çıkmıyor. Her kurulun kendi fikri var, kendi puanlaması var, ama ne olursa olsun Bakanlığın sözü daha güçlü. Sinema Genel Müdürü kurulun başkanı. Genel olarak onların istediği projeler çıkar (2022, kişisel görüşme).

Bakanlığın Destekleme Kurulu üyelerinde 4+4 sistemine geçmesi, yani kurulun yarısının bizzat Bakanlık tarafından belirlenmesi, liyakate dayalı bir sistemin geliştirilmek istenmediğinin de göstergelerinden biri durumuna gelebilmektedir. Yapımcı Okur (2020) da senaryo kurallarına uymayan, sinopsisi ve yönetmen görüşü sektörel standartlarla alakası

olmayan projelerin değerlendirmeye alındığını, hatta desteklendiğini belirterek bu destek alan projelerin bir kısmının da gerçekleştirilmediğini iddia etmiştir. Filmlerin neye göre desteklendiğinin belirsiz olduğu bu durumda, Serkan Acar ise politik atmosferin desteklerde önemli bir belirleyici etken olabildiğine vurgu yapmıştır:

Bizde en temel belirleyici olan şey aslında ülkedeki politik atmosfer. Mesela 2007 yılında biz Sonbahar filmine destek aldık. Ben *Aşk ve Devrim* filmine aldım. *İki Dil Bir Bavul* filmi aldı, ne bileyim işte *Babamın Sesi* aldı. Birçok film destek aldı. Bugün hiçbir şekilde destek alamayacak filmler o dönemde aldı. Bu durum politik atmosfere bağlı olunca sinemanın sanat olma özelliği de ortadan kalkmış oluyor. Bir de önemli olan meselelerden biri, sinemaya ayrılan kaynaklar nasıl dağıtılıyor? Eşit olarak dağıtılıyor mu? Bunlar sorgulanması gereken şeyler. Ben sinemaya yeteri derecede kaynak aktarılmadığını düşünüyorum. Sinema Genel Müdürlüğü'nün film yapmak için ayırdığı kaynaklarına bakarsanız özellikle gösterim ve festival için harcadıkları para, yapım için verdikleri paradan daha fazla. Birtakım sorunlar var. Bu sorunlar tamamen yönetimle ilgili sorunlar (2022, kişisel görüşme).

İktidarın sinema üzerindeki etkisi Reis Çelik'in de dile getirdiği bir konudur. İktidar ve devletin sinema üzerindeki etkisinin asla yok edilemeyeceğini ancak azaltılabileceğini belirten Çelik, bu etkiyi azaltmak için de hukuki bir zemin oluşturma gerektiğini düşünür:

İktidarın, devletin etkisin yok edemezsiniz, azaltabilirsiniz. Yönetmeliğin yasasını öyle bağımsız şekilde yaparsınız ki, iktidara biz ona göre hareket ediyoruz dersiniz. Başka bir iktidar gelse onlar da kendi çevresinin film yapmasını ister. İktidar egemenliğinin dışında bir bürokratin davranışını düşünemezsiniz. Her gün başında bir telefon. “Siz benim şu arkadaşşıma destek verin” denilen bir ortam var. Bu durumda dönemin konjonktürü de etkili. Kürt meselesini şöyle çözelim, Barış Süreci derken *İki Dil Bir Bavul* gibi bir film destek aldı. Bu film şimdi destek alabilir mi düşünmek lazım. Aman hassasiyete dokunmayalım. *New York'ta Beş Minare* Oscar'da temsil etsin derken, şu anda kenarından geçebilir mi acaba. Devletin müdahalesi her daim olacaktır. Biz olabildiğince bunu engellemeye çalışırız (2022, kişisel görüşme).

İktidarın sinema destekleri konusundaki belirleyici etkisi, Okur'un 2020 yılında hazırlamış olduğu devlet desteği raporunda da belirgin biçimde vurgulanmaktadır. Okur raporunda, devletin her dönemde içerik denetiminde bulunduğunu fakat geline nokta otosansürün en yoğun olduğu dönemi yaşadığımızı, desteklemeye başvuracak sektör çalışanlarının Ankara'nın hassasiyetini gözettiğini, zira politik mimlenme ve sektörde iş yapamaz hale gelme tehlikesinin her zamankinden fazla olduğu bir dönemde bulunduğumuzu dile getirir. Her ne kadar bir önceki yönetmelikte yer alan, destek alan projelerin +18 yaş sınıflandırması alması durumunda desteği geri ödeyeceği maddesi yeni yönetmelikte yer almasa da Bakanlığın

Destekleme Kurulu yapısının değişmesi ve ideolojik tutumundan dolayı yönetmen ve yapımcılar kendilerine oto sansür uygulamaktadır. Böylece filmlerine destek almak isteyen yazarların netameli konulara bulaşmak istemediği, filmlerdeki küfürlerin, cinsel içerikli sahnelerin yumuşatıldığı, politik sahnelerden kaçınıldığı bir durum yaşanmaktadır (Okur, 2020).

Siyaset alanının sanat alanının denetlemesinin tarih boyunca sürdüğünü belirten sinema yazarı şenay Aydemir ise (akt: Akbulut, 2015: 40), otosansür mekânizmasının Bakanlık yetkilerinin dillendirdiği “aileyi, milli ve manevi değerleri, tarihi kişilikleri anlatan” filmlere destek verileceğinin beyanıyla birlikte etken bir duruma geldiğini belirtmiştir. Aydemir, Bakanlığın bu açıklamasının hangi sonuçlara yol açabileceğini şöyle değerlendirmiştir:

Böyle bir durumda destek almak isteyen yapımcı/yönetmenin filmlerindeki ‘gayri ahlaki’ sahneleri ne yapacağı sorusu ortaya çıkıyor. Mesela zorunlu bir sevişme sahnesi içeren bir film destek alabilecek midir? Ya da Türkiye tarihinin önemli bir karakterine yönelik eleştirel bir senaryo nasıl karşılanacaktır? Aynı şekilde, iktidara yakın sinemacıların bu tür filmlerle desteği suiistimal etmeleri, kötü filmler için hak etmedikleri paralar almaları da söz konusu olacaktır. Örneğin son destekleme kurulu kararında, şimdiye kadar verilen en yüksek rakam olan 1 milyon 750 bin liranın iktidarın seçim şarkısını yapmış bir isme gitmiş olmasını nasıl açıklayacağız? Mesela Ermeni soykırımı ya da Gezi direnişi hakkında sinematografik olarak sorun yaşamayan bir yapım destek alabilir mi?” (akt: Akbulut, 2015: 40).

Siyasal konjonktür filmlerin içeriğinin, temalarının, konularının belirlenmesinde etkili bir faktör olduğundan; filmlerinin toplumsal konjonktüre uygun olmadığını düşünen yapımcı ve senarist oto-sansür uygulayabilecektir. Bu bağlamda Reis Çelik, Aydemir ile benzer şekilde, sanatın eleştiren ve cesaret edip ortaya koyan yapısıyla, devletin kendisini koruma refleksini iktidar gücüyle oluşturan yapısının çatışmalı bir alan olduğunu, dolayısıyla da bürokrasinin yapısını bilen senaristin, yönetmenin ister istemez bir oto-sansür uyguladığını belirtmektedir (2022, kişisel görüşme). Oto-sansürün insanın iradesi dışında geliştiğini vurgulayan Orak, Türkiye’de toplumsal meseleler üzerine, politik bir söylem üreten film yapılamamasının nedeninin bu oto-sansür olduğunu ifade eder:

Karakterin iç buhranını, şehirde yalnızlaşmış bir karakteri anlatan, birbirine benzeyen hikâyeler çıkıyor. Bu filmler politik ve toplumsal olarak hiçbir şey söylemiyor. Zira yapımcı ve yönetmenlerin hedefi filmim dağıtımcı alabilsin, festivalde gösterilsin. Zaten Türkiye’deki festivaller de Bakanlığa endeksli (2022, kişisel görüşme).

Kıvanç Sezer, Bakanlığın ve festivallerin ana-akım dışına çıkmak isteyen sinemacılar tarafından kritik noktada olmasından kaynaklı sinemasal üretimde oto-sansür mekânizmasının varlığının inkâr edilemeyeceğini şöyle anlatmaktadır:

Sinemacılarda oto-sansür mekânizması var. Bir film çekebilmek için ya Bakanlık desteği almanız ya da büyük yapımcılarla çalışmanız gerekiyor. Büyük yapımcılar daha gişe ve ana akım filmlere sıcak davranıyorlar. Dolayısıyla ana-akım dışına çıkmak isteyen sinemacı Bakanlığa başvurmak veya yurt dışından fon bulmak zorunda. Yurt dışından fon alınacak, ama Türkiye’den fon alamadığınızda yurtdışından fon almak da zorlaşıyor. Burası bir mücadele alanı. Ama bence asıl mücadele alanı, şu döngüden çıkabilmek: Bakanlığın onaylayacağı tarzda filmler üretmenin sıkıntılı bir şey olduğunu düşünüyorum. Bir filmi yaparken kendimden bir şeyler katarak, o projeye, hikâyesine inandığım için yapıyorum. “Oradaki kurulun kırmızı çizgilerinin arasından şöyle geçerim” dediğim anda ise bağımsızlığımı kaybetmeye başlıyorum. Orda oto-sansür devreye giriyor. Türkiye’de 6-7 yıldır muhafazakâr kültür sanat politikalarının sinemayı destekleme anlayışına yansıdığını düşünüyorum. Bu ülke sinemamızı olumsuz etkileyin bir şey. Kurul da bu durumun parçası almış oluyor. Dönemin Başbakanı’nın şöyle bir açıklaması vardı: “Her tarafı ele geçirdik; ama kültür sanat alanında henüz tam hegemonya kuramadık”. Sanatı hegemonya altına alamazsınız. Yazarı çizeri, sinemacıyı, ressamı, heykeltıraşı hegemonya altına alırsanız başka bir yerden pörtler. Çünkü bunun altında tarihsel bir mesele var (2022, kişisel görüşme).

Bu durum göstermektedir ki bir anlamda devletten iktisadi olarak bağımsızlaşamayan bir kültür-sanat yapısında siyasi etki de oldukça belirginleşmektedir. Dönemin eski Kültür Bakanı Erkan Mumcu bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

Ekonomik bağımsızlığın sağlanamadığı, korunmaya, özel bir iklimlendirmeye ihtiyaç duyulan alanlarda da devletin, siyasetin etkisini en aza indirecek mekânizmaları düşünmek gerekiyor. Bunun için de devletteki bağlı ya da ilgili kuruluşların dışında özellikle iktisadi alanında düzenleyici denetleyici kurumlar SPK, BDDK gibi bir tür düzenleyici, denetleyici örgütlerdeki bağımsızlığa sahip, yönetimine sektörlerin katılabileceği, ama kolektif bir kaynağın yaratılıp adil bir biçimde de yeniden döndürüleceği bir mekânizma tasarlıyordum, arıyordum. Bu arayışın beni götürdüğü Bağımsız Sanat Kurumu’dur. Şimdi konuşulduğu, yapılmaya çalışıldığı gibi değil. Daha kültür alanından insanlarla oluşturulmuş bir şey. Ama mümkün olmadı, anlaşılmadı. Bordrolu sanatçılar, TRT, Kültür Bakanlığı, Devlet Tiyatroları gibi kurumlarda çalışanların kaygıları, devlet şemsiyesinin altından çıkacakları korkuları olumsuz atmosfer oluşturdu. Korku ve kaygıyla oluşturamazsınız. Onlar için çok iyi olacağından emin olsam da genel olarak Türkiye’deki kültür yaşamı için değerli olacağından emin olsam da yapamadık. Sinema çevreleri daha rekabetçi bir arka plana sahip oldukları için yeni fikre daha çabuk intikal ettiler. Devletle

birlikte çalışan sektör içinden seçilmiş bir kurul ve kurul gözetiminde ve iradesinde dağıtım sağlama gibi bir model tasarladık (akt: Akbulut, 2015: 9).

Mumcu'nun bu açıklamaları sinemaya dair özerk bir yapının kurulması yönünde mi yoksa bu alanın da sermayenin denetimine bırakılması yönünde mi olduğu tartışmalıdır. Üstelik sinemaya aktarılan para, sinema biletlerinden elde edilen gelirden sağlanmakta; devletin sinema için ayrıca oluşturduğu bir kaynak bulunmamaktadır. Devletten bağımsızlaşmadan kasıt, devletin müdahalesinden uzak, özerk bir yapının kurulması bağlamında olmalıdır. Bu duruma işaret eden Kıvanç Sezer, destek mekânizmasının kendisinin yanlış olduğunu belirterek devletten bağımsızlaşmanın da önemini vurgulamaktadır:

Babamın Kanatları'ndan sonra Barış Akademisyenleri ile başlayan süreçte onlara destek veren sinemacılar, Bakanlık desteklerinden yararlanamadı. Bir tür kara liste olmuş oldu. Ben de o listede olduğum için destek alamadığımı düşünüyorum. Sonuçta o listede olup destek almaya başlayan arkadaşlarımız var. Son dönemde böyle bir gevşeme olduğunu biliyorum. Bu noktada mekânizmasının kendisi yanlış. Sinemanın Genel Müdürlüğü olmaz. Ülkenin bağımsız bir sinema kurumu olur. Sinema Enstitüsü olur. Bu tabii, devletin sanatı destekleme politikasından gelir, ama başında bir Sinema Genel Müdürü durmaz. Bakanlık maddi anlamda destek vermelidir. Sineması gelişkin ülkelerde bu durum bu şekilde ilerliyor. Türkiye'de bir tane Sinema Genel Müdürlüğü var, onun dışında başka yerel fon yok. Almanya'da mesela eyaletlere özgü yerel fonlar var. Türkiye'de de bunun olması lazım. Bunun mevcut örnekleri çok yetersiz kalıyor (2022, kişisel görüşme).

Sezer, akademisyenlere destek verdiği için Bakanlık desteğinden yararlanamadığını iddia etmektedir. Bu bağlamda 2016 yılı sonrası Bakanlık desteklerini incelemek gerekmektedir. Fakat Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013-2017 arasında desteklenmesi uygun bulunmayan filmleri, başvuru sahiplerinin rızası olmadığı gerekçesiyle kamuoyuyla paylaşmamaktadır³³. Bu durumda 2016 ve 2017 yıllarındaki “Barış için Akademisyenlere”

³³ 2013-2017 arasında destek alamayan projelerin isimleriyle ilgili cimer üzerinden Kültür ve Turizm Bakanlığı'na yapmış olduğum başvuruya aldığım cevap şu şekildedir:
Sayın Biga,

CİMER'e yapmış olduğunuz başvurunuz incelenmiştir.

5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” kapsamında, 2013-2017 yılları arasında “ilk uzun metrajlı kurgu film yapım”, “uzun metrajlı sinema film yapım” desteği başvurusunda bulunup ilgili Sinema Destekleme Kurulları kararı uyarınca “reddedilen” başvuru sayıları aşağıda belirtilmiştir. 07.04.2016 Tarih ve 29677 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanarak yürürlüğe giren 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında başvuru sahiplerinin rızası olmadan proje isimlerini paylaşmamaktayız.

destek olarak “Barış için Sinemacılar” bildirisine³⁴ imza atan hangi sinemacıların reddedildiği bilgisine ulaşmak mümkün olmamaktadır. 2018 ve 2019 yıllarına baktığımızda ise metne imza atan Kıvanç Sezer (her iki yıl da Bakanlığın desteğine başvurmuştur) ve Erol Mintaş’ın başvurularının reddedildiği görülmektedir.³⁵ Sezer de görüşmede belirttiği gibi destek alamamasının nedenini “barış imzacısı olması” olarak görmektedir. 2020 sonrasına baktığımızda ise Tolga Karaçelik ve Serkan Acar gibi imzacı sinemacıların desteklerden yararlandığı görülmüştür. Görüşülen sinemacılar belirli bir dönem imzacı sinemacılara ambargo uygulandığını fakat bunun bir süre sonra değiştiğini belirtmişlerdir. 2020 sonrası imzacı sinemacılara verilen destek de bunu doğrulamaktadır.

Bakanlık destekleri ile ilgili görüş bildiren yönetmenler, devletin destek mekânizması aracılığıyla sinema alanındaki üretimlere müdahale ettiği konusunda ortaklaşmışlardır. Olması gereken, sinema alanında özerk bir kurumun bu işleyişi düzenlenmesi ve devletin yalnızca ekonomik destek sağlayıcı olarak kalmasıdır. Bu anlamda siyasi yapıdan bağımsızlaşma gerçekleştiğinde, iktidarın müdahaleleri ortadan kaldırılacak, böylece fikir üretimi daha özgürce gerçekleştirilebilecektir.

3.7. Kültür Bakanlığı’nın 2014-2019 Yılları Arasında Desteklediği Filmler

2014-2019 arası Kültür Bakanlığı’ndan en fazla destek alan uzun metrajlı filmlerin yönetmenleri Semih Kaplanoğlu, Hüseyin Kaan Müjdecı, Semir Aslanyürek, Mesut Uçakan, Osman Nail Doğan, Nuri Bilge Ceylan’dır. Bu yönetmenlerden Semih Kaplanoğlu filmlerini manevi gerçekçilik anlayışıyla oluşturduğunu beyan eden, hakikatin ancak aşkınlık yoluyla ve

Ancak 2019 yılından itibaren tüm destek başvurusunda bulunanlardan alınan “Açık Rıza Beyanı” doğrultusunda Sinema Destekleme Kurulu kararlarının tamamı sinema.ktb.gov.tr internet adresimizde erişime açık bulunmaktadır.

Bilgilerini rica ederiz.

Yıl	Uzun Metrajlı Sinema Film Yapım (Reddedilen Proje Sayısı)	İlk Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım (Reddedilen Proje Sayısı)
2013	36	39
2014	21	34
2015	46	46
2016	139	132
2017	157	124
2018	142	166
2019	130	191

³⁴ Bidiri metni Ek IV’de yer almaktadır.

³⁵ Ayrıca 2018 yılında destek alamayan Ferit Karahan’ın yönettiği *Okul Tıraşı* filmi Altın Portakal’da en iyi film, en iyi senaryo ve en iyi kurgu ödüllerini almıştır.

maneviyat yönünden ilerleyerek bulunabileceğini iddia eden bir sinemacıdır. Mesut Uçakan ise milli sinemanın en önemli temsilcilerinden biridir. Bu beş yıl içerisinde İnan Temelkuran, Emin Alper, Tolga Karaçelik, Hüseyin Karabey, Özcan Alper gibi politik filmler çeken yönetmenlerin destek alamadığı göze çarpmaktadır.

DESTEKLEME KURULU TOPLANTISI KARARLARI

Tablo 3. 14. 2014 - 1 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Kadir ve Kardeşleri	Liman Film - Nadir Öperli	510.000 TL
Fareyi Öldürmek	De Yapımcılık - Aydın Sayman	400.000 TL
Benimle Var Mısın?	İnterfilm İstanbul Film Yapım Hizmetleri ve Ticaret A.Ş.	400.000 TL
Varoшта Kadın Olmak	Gülşah Bir Video Film Yapımı Dağ. Ve San. Ür. İşl. Ltd. Şti	400.000 TL
Zer	Yapım 13 Sin. ve TV Film. Hab. Belg. Tan.Hiz.San.ve Tic. Ltd. Şti	400.000 TL
Ayaz	Tiyatro Yeniden - Yavuz Altun	350.000 TL
Kasabada Barış	Pati Film Yap. San. Ve Tic. Ltd. Şti	350.000 TL
Martıların Efendisi	Saat İçerik Danışmanlık Prodüksiyon ve Film Yapım Hizmetleri Ltd. Şti.	350.000 TL
Mezarıcı	Kuzey Film Reklam Dizi Müzik Yapımı - Tayyip Karamahmutoğlu	350.000 TL
Siyah Karga	MTA Film Yapım Prod. - Muhammet Tayfur Aydın	350.000 TL
Ağlayan Gitar	Gala Ajans - Handan Öztürk	300.000 TL
Düş Kırğınları	Ağustos Reklam Ajansı Ltd. Şti.	300.000 TL
Mavi Mektup	Sencer Film Yapım Ajansı Tic.Ltd. Şti.	300.000 TL
Küçük Hafız	Herşey Film Yapım Stüd. Tic. Ltd. Şti.	300.000 TL
Aştan da Üstün	Selay Film Yapım Rek. Org.Ltd. Şti.	300.000 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

Tablo 3. 15. 2014-2 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Buğday	Kaplan Film Yapım Tic. Ltd. Şti	1.750.000 TL
Çanakkale Geçilmez (Bir Hilal Uğruna)	Sepya Filmcilik Ltd. Şti.	1.750.000 TL
Asya	Kırmızı Beyaz Film Yapımcılık Gör. Sanatları ve Org	600.000 TL
Kürk Mantolu Madonna	Kutu Film Yapımcılık Reklam ve Yayıncılık Ltd. Şti.	600.000 TL
Zil Sesi	Özel Fatih Sultan Eğitim Kültür ve Turizm Hiz. Tic. Ltd. Şti.	600.000 TL
Merhamet Nereye	İsmail Güneş Film Yapım Yönetim İletişim ve Tic. Ltd. Şti	540.000 TL
Gece	Deniz Film Prodüksiyon-Erden Kırıl	500.000 TL

Çılgın Kamp	Kadraj Tv Ajans Film Müzik Yap. Prod. Ve Org. Hiz. Tic. Ltd. Şti.	500.000 TL
Orkestra	Kaz Film Yapım Tic. Ltd. Şti-İsmail Anıl Çelik	500.000 TL
Bir Acayip Soygun	Renk Yayıncılık ve Televizyon Hiz. Tic. Ltd. Şti	500.000 TL
İşe Yarar Bir Şey	Sine Film-Pelin Esmer	500.000 TL
Tereddüt	Ustaoğlu Film Reklamcılık Org. ve Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.	500.000 TL
İki Bayram Arası	Alper Kırtasiye-Oruç Alper Akcan	440.000 TL
Bir Hayalin Ayrıntıları	Akasya Film Yapım Selim Güntürkün	400.000 TL
Küçük Bir Bulut	Aura Film-Naime Banu Zorlu	400.000 TL
Kor	Mavi Film-Zeki Demirkubuz	400.000 TL
Kıtmir	Yeşil Film-Kıvan Aslı Odabaşı Zaimağaoğlu	400.000 TL
Sevdam Gözlerinde Kaldı	YSM Sanat Etkinlikleri Prod. Rek. Yay. Hiz. San. ve Dış Tic. Ltd. Şti.	400.000 TL
Misafir	Atlanta Film Yapım Ajans Hiz.-Barış Ekiz	400.000 TL
Firak	Rok Yapım Reklam ve Film Prod. Tic. Ltd. Şti.	350.000 TL
Kaos	Barakuda Film Prod. Yap. Rek. Ltd. Şti.	300.000 TL
Kınalı Hasan	Mavi Rüya Film Prod. Yap. İth. İhr. Ltd. Şti.	300.000 TL
Bendir	Vira Medya Yapım Haber Ajansı ve Medya İletişim Dan. San. ve Tic. Ltd.Şti.	300.000 TL
Organik Aşk Hikayeleri	Migren Film Rek. Prod. Hiz. Ltd. Şti.	120.000 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2014 yılında en fazla desteği alan filmler AKP'nin 2011'deki seçim şarkısı Aynı'nın söz ve müziğini yapan Özhan Eren'in yönettiği *Çanakkale Geçilmez* (2015) (*Son Mektup* adıyla vizyona girmiştir) ve Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği *Bugday* (2017) filmleridir. Hemen arkasından 600'er bin lira destek alan *Zil Sesi*, *Kürk Mantolu Modanna* ve *Asya* uzun metraj film projeleri çekilmemiş veya henüz vizyona girmemiştir.

Tablo 3. 16. 2015- Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Kaos	Artemis Havacılık Taş Turz. Otel Dış Tic. Ltd. Şti.	900.000 TL
Hanife Bacı	Siyah Perde Yay Yap. Rek. Tic. Ltd. Şti.	900.000 TL
Anons	Filmmotta Yapım A.Ş.	750.000 TL
Sol Şerit	Terra Filmcilik Yay. Rek. Org. Yaz. Bl. Tur. San. ve Tic. Ltd. Şti.	750.000 TL
Erkekler de Ağlar	Sarmaşık Sanatlar Baran Seyhan	750.000 TL
Koca Dünya	Gamze Pekek Kekik	750.000 TL
Bana Adını Sor	MHZ Gayrimenkul Film Yap. İnşaat Ltd. Şti.	600.000 TL
Baytar Kibar	PTOT Film Yapım A.Ş.	500.000 TL
Eski Köye Yeni Adet	Vaad Film Yapım ve Rek. Ltd. Şti	500.000 TL
Miraç	Galibarda Fikir Sanat Prod. Ltd. Şti.	500.000 TL
Kök ve Dal	Film Sinema Prod. San. ve Tic. Ltd. Şti.	500.000 TL
Uğur	Harakiri Film Ltd. Şti.	500.000 TL
Teuta Artık Burada Yaşamıyor	MBS Yapım	500.000 TL
İkimize Bir Dünya	Ata Deniz Film	500.000 TL
The Yetimler	Levent Türkan	500.000 TL
Paşa Bir Anadolu Rüyası	Siyah Perde Yay. Yap. Rek. Tic. Ltd. Şti.	500.000 TL
Hasret Bitti	Dıp Film Prodüksiyon	500.000 TL

Bambaşka	Boyoz Akademi Sinema Ajans Oyuncu Temini ve Eğitim Sanayi ve Ticaret	500.000 TL
Beyaz Güvercin	Mew Yapım	500.000 TL
Trileçe	Anka Film Prod. Rek. İnş.ve Tur Tic. Ltd. Şti.	500.000 TL
Bir Annenin Feryadı	Elif Sanat Yapımları Tasarım ve Uygulama Ltd. Şti.	500.000 TL
Paranın Kokusu	Başak Emre	450.000 TL
16	Yedi Film Yapım Prod. Ve San. Tic. Ltd. Şti.	450.000 TL
Son Çıkış	Giyotin Prod. Ve Rek. Hiz. Tic. Ltd. Şti.	450.000 TL
Kan Parası	Ali Adnan Özgür	450.000 TL
Mavi Gece	Teleyapım İletişim Hiz. Ltd. Şti.	450.000 TL
Sofra Sırları	Rotanet Yazılım Dan. Medya Prod. Ltd. Şti.	450.000 TL
Kronoloji	Kaf Film	450.000 TL
Pırdino “Sürpriz Yumurta”	Menassa Reklam Org. Gıda Bilg. Ve İnş. San. Tic. Ltd. Şti.	450.000 TL
Ak Ejder	Bazı Filmler	400.000 TL
Sarı Sıcak	Verba Film	400.000 TL
Körfez	İstos Yayıncılık Araş. Eğit. Org. Yap. Ve Danışmanlık Ltd. Şti.	400.000 TL
Bu Kabuslar Neden Cemil	Filmada	400.000 TL
Somuncu Baba “Aşkın Sırrı”	Proje Müzik ve Film Yap. San. Tic. Ltd. Şti.	300.000 TL
Anabasis-Onbinlerin Yürüyüşü	Parla &Dora Ajans Reklam Prodüksiyon Medya ve Görsel Sanatlar Şirketi	200.000 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2015 yılında en fazla destek alan uzun metrajlı yapım projeleri Semir Aslanyürek’in *Kaos* (2006) ile *Malazgirt 1071*, (2022) *Ülkücüler* (2012) gibi filmlerin yönetmeni Bilal Kalyoncu’nun gerçekleştirilmemiş projesi olan *Hanife Bacı*’dır. Reha Erdem’in *Koca Dünya* (2016) Mahmut Fazıl Coşkun’un *Anons* (2017) ve Baran Seyhan’ın *Erkekler de Ağlar* (2018) (*Söz Vermiştin* olarak vizyona girmiştir) filmleri 750’şer bin lira destek almışlardır.

Tablo 3. 17. 2016-2 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Aydamaya	Düş Yeri Yapım Yayın San. ve Tic. Ltd. Şti.	650.000.00 TL
Chef	Cinemed Yapım Görsel Sanatlar ve Film Reklam San. Tic. Ltd. Şti.	750.000.00 TL
Dağ II	İnsignia Film Yapımcılık San. ve Tic. A.Ş. /Çağlararts Sanat Eğitim Tasarım Yön. Yapım Dan. Ltd. Şti.	450.000.00 TL
Eksi-Bir	Kardeş Sanatlar Film Prod. Yasemin Küçükçavdar Güler	650.000.00 TL
Güzel Aşk	Selim Şener-Şener Yapımcılık, Filmix Yapım ve Prod. Tic. Ltd. Şti.	800.000.00 TL
Iguana Tokyo	Hüseyin Kaan Müjdecı-Kaan Film	1.000.000.00 TL
İçimdeki Hazine	Pak Film Yapımcılık Tic. Ltd. Şti.	750.000.00 TL
İhtiyar Kurtlar	Okur Filmcilik Organizasyon ve Tanıtım/Ahmet Okur	800.000.00 TL
Kader Postası	Us Filmcilik Reklam Tanıtım Tic. Ltd. Şti.	700.000.00 TL
Kapı	Durak Film-Nihat Durak	850.000.00 TL

Karacaahmetspor	Medyadar Yapım Reklam Org. Prod. Bas. Yay. İnş. San. ve Tic. Ltd. Şti.	650.000.00 TL
Kardeşler	Atay Film Yapım Ömür Atay	700.000.00 TL
Kayseri Aslanı	Kırlangıç Film Yapım ve Dış Tic. Ltd. Şti.	600.000.00 TL
Kenarlar ve Köşeler	Yeditepe Müzik Film Üretim ve İletişim Sistemleri Dağıtım Paz. Tic. Ltd. Şti.	700.000.00 TL
Misafir	Andac Film Yapım Tic. Ltd. Şti.	750.000.00 TL
Nane ile Limon Kayıp Zaman Yolcusu	Neber Rek. Paz. Org. Ve Dan. Hiz. Sinema Film Yapım Prodüksiyon İnş. San. ve Tic. Ltd. Şti	650.000.00 TL
Nebula	Hay Film-Güneş Şekeroğlu Aktaş	450.000.00 TL
Perihan	MO Film Prodüksiyon Ltd. Şti.	750.000.00 TL
Rafadan Tayfa “İstanbul Dehlizleri”	İSF Film Prodüksiyon Yay. İnş. Taahhüt San. ve Tic. Ltd. Şti.	700.000.00 TL
Saf	Terminal Film Yap. ve Görsel Med. Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.	650.000.00 TL
Sevdan Bir Ateş	Sinegraf Film Prodüksiyon A. Ş.	750.000.00 TL
Sukut Evi	Düş Gezinleri Film Yapım ve Dağıtım Hiz. A.Ş.	750.000.00 TL
Trende İtikaf	Popüler Reklam Yay. İnş. Turz. Bil. Gıda ve Teks. Ltd. Şti.	600.000.00 TL
Val-i Vilayet Hademe-i Devlet Atçalı Kel Mahmut Efe	Güler Film Yapımcılık Hizmetleri Tic. Ltd. Şti.	750.000.00 TL
Yaşamak	Zeon Medya Prod. ve Rek. Hiz. Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Yetersiz Bakiye	Genç Popülist Medya Planlama Org. Tic. Ltd. Şti.	650.000.00 TL
Yol Kenarı	Hamdi Tayfun Pirselimoglu (Mitra Filmcilik)	400.000.00 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2016 yılında en fazla destek alan uzun metrajlı projeler Kaan Müjdecı'nın henüz vizyona girmemiş olan *Iguana Tokyo*, gerçekleştirilmemiş bir proje olan *Yaşamak* ve Nihat Durak'ın *Kapı* (2019) filmleridir.

Tablo 3. 18. 2017-1 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu Desteklenen Uzun Metraj Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Ahlat Ağacı	Zeyno Film Yapım Prod. Ve Tan. Ltd. Şti.	2.000.000.00 TL
Ayla	Dijital Yapım Evi Reklam Film San. Tic. Ltd. Şti.	1.500.000.00 TL
Birlikte Öleceğiz	İki Film Hakkı Kurtuluş	950.000.00 TL
Bizden Biri Kapadokya	Curve Animasyon Prod. ve Yazılım Ltd. Şti.	800.000.00 TL
Ceviz Ağacı	Balkon Sanat ve Yap. Tic. Ltd. Şti.	900.000.00 TL
Doktor! “Sıra Sana Gelecek	Portvizyon Org. Tan. Yay. Dan. Eğt. Bilişim Turizm Tic. Ltd. Şti.	1.700.000.00 TL
Flaşbellek	Maraton Filmcilik-Derviş Zaimağaoğlu	1.500.000.00 TL
Gölgeler İçinde	Kontak Film Prod. Hizm. Sanayi Tic. Ltd. Şti.	950.000.00 TL
İki İyi Çocuk	Koz Yapım Görsel Sanatsal Tic. Ltd. Şti.	400.000.00 TL
İnfial, 1913	İKS Yapım Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Karınca	Halk Film Yap. Yön. Tic. Ltd. Şti.	900.000.00 TL
Omar ve Biz	Protim Video Prodüksiyon Görüntü Hiz. San. Ve Tic. Ltd. Şti.	900.000.00 TL
Ölü Ekmeği	Kaz Film Yap. Tic. Ltd.	850.000.00 TL
Sadece Farklı	Ahmet Sönmez Movie Time Prodüksiyon	1.100.000.00 TL
Sırat Ekspresi	Resimli Filim Prodüksiyon San. Ve Tic. Ltd. Şti.	850.000.00 TL

Son Çağ	Magma Film Prodüksiyon	950.000.00 TL
Şahmerdan	Kaliber Film Yap. Prod. Dan. Ve Medya Hiz. San. Ve Tic. Ltd. Şti.	1.300.000.00 TL
Yaralı Keklik	Piar DNA Görsel Yap. Hiz. San. Ve Tic. Ltd. Şti.	800.000.00 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2017 yılında en fazla destek alan uzun metrajlı yapım projeleri Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *Ahlat Ağacı* (2018), Murat Onbul'un yönettiği Suriye'deki iç savaşla ilgili *Doktor Sıra Sana Gelecek* (*Kardeşim İçin Dera* adıyla vizyona girmiştir) (2018) ve üçüncü olarak en fazla desteği alan iki film, bir milyon beş yüz biner lira destek alan Derviş Zaim'in yönettiği *Flaşbellek* (2020) ile Can Ulkay'ın yönettiği *Ayla* (2017) filmleridir.

Tablo 3. 19. 2018-2 Sinema Destekleme Kurulu Desteklenmesi Uygun Bulunan Uzun Metrajlı Kurgu Film Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Ali'nin Tabiatı	Plot Film Levent Çetin	500.000.00 TL
Annemin Zamanı	Uz Ay Yapım Prodüksiyon Ltd. Şti.	900.000.00 TL
Ayna Ayna	Filmbüfe Film Prodüksiyon Ticaret Ltd. Şti.	700.000.00 TL
Bekar Evi	Betül Sezgin Kule Film	700.000.00 TL
Bir Umut	Drama Film Prodüksiyon Ümit Köreken	850.000.00 TL
Bizim İçin	Ay Sanat Prodüksiyon ve Yapım A.Ş.	1.000.000.00 TL
Çok Süper Bi Şey	Fanusu Hayal Film. Ltd. Şti	800.000.00 TL
Dirlik Düzenlik	Özminimalist Film Nesimi Yetik	550.000.00 TL
Efsane	Z1 Film Atölyesi San ve Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Hadim	Sonsuzkare İletişim San. ve Tic. Ltd. Şti.	1.100.000.00 TL
Kaniye 1601	Köprü Film Yapım ve Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Karaçi	Bilal Bağcı G11 Prodüksiyon	900.000.00 TL
Karagöz	7 Renk İletişim Yapım Organizasyon Reklam ve Basın Yayın Hizmetleri Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Kesilmiş Bir Ağaç Gibi	Mes Akademi Sanat Etkinlikleri Prodüksiyon Reklam Yayıncılık ve Eğitim Hizmetleri A.Ş.	1.100.000.00 TL
Kızım Gibi Kokuyorsun	Olgun Özdemir Sargona Film Production	700.000.00 TL
Kuzucuk, Yıldızın Yeri	Rajans Film Yapım Tanıtım Tasarım Reklam Animasyon Yay. ve Org. San. ve Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Lacivert Gece	Trabezunta Film Reklam ve Organizasyon Ticaret Ltd. Şti.	650.000.00 TL
Mendilim Kekik Kokuyor	Sitem Medya Prodüksiyon Film Yapım Reklamcılık Hiz. Ltd. Şti.	800.000.00 TL
Muallim	CY Grup Medya Organizasyon Danışmanlık Ticaret ve Sanayi A. Ş.	1.000.000.00 TL
Tahrandan Kaçış	MAC Ajans İletişim Reklam ve Danışmanlık Hiz. Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Tay	Lacivert Fikir ve Tasarım Ajansı İç ve Dış Ticaret Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Turagay	At Yapım Film ve Prodüksiyon Hizmetleri Atalay Taşdiken	1.100.000.00 TL
Uşak	Es Film Ltd. Şti.	500.000.00 TL
Yalnız Kurt	Sinegraf Film Prodüksiyon A.Ş.	1.100.000.00 TL
Zenci Musa-Kuşçubaşı Eşref'in Emir Eri	Fidan Yapım Yayın Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2018 yılında bir milyon yüz biner lira destek alan dört uzun metrajlı yapım projesi bulunmaktadır. Bu filmlerden vizyona girenler; Mesut Uçakan'ın yönettiği *Hadim (Süveyda)* adıyla vizyona girmiştir (2020), TRT ortak yapımı olan Tunç Davut'un yönettiği *Kesilmiş Bir Ağaç Gibi* (2019) filmleridir. *Yalnız Kurt* (ATV ekranlarında 2022 Ocak ayı itibariyle dizi olarak yayınlanan yapımda ise Fethullah Gülen yapılanması ve iktidarla yaşanan çatışmalara ilişkin yakın siyasi tarih anlatılmaktadır) ve *Turaqay* filmleri henüz çekilmemiş veya vizyona girmemiştir.

Tablo 3. 20. 2019-2 Sinema Destekleme Kurulu Desteklenmesi Uygun Bulunan Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım Projeleri

Proje Adı	Başvuru Sahibi	Destek Tutarı
Aslı	Kaplan Film Yapım Ticaret Ltd. Şti.	1.200.000.00 TL
Aşı	Stellar Yapımcılık ve Filmcilik Ticaret Anonim Şirketi	700.000.00 TL
Balkaya	Zola Yapımcılık Ticaret Anonim Şirketi	950.000.00 TL
Bir Sevgi Filmi	Tünel Film Prodüksiyon Emre Yalgın	950.000.00 TL
Bir Tutam Karanfil	Büşra Bülbül Mayıs Film	900.000.00 TL
Bozkırda Deniz Kabuğu	Neden Film Yapım Yazılım Organizasyon Limited Şirketi	1.250.000.00 TL
Cam Perde	Nizamettin Reyhan-FNR Film	900.000.00 TL
Cinayet Süsü	Tam Aile Filmleri Fabrikası Stüdyo Film ve Org. San. Ticaret Anonim Şirketi	1.000.000.00 TL
Crveni Karmin/Kırmızı Ruj	Mans Medya Yapım Yayın Ajans Organizasyon Limited Şirketi	950.000.00 TL
Elli Kelimelik Mektuplar	İstanbul Medya Akademisi Anonim Şirketi	1.100.000.00 TL
Hayat	Zeki Demirkubuz Mavi Film	850.000.00 TL
Hazarfen	Anibera Animasyon Film Prodüksiyon Hizmetleri Anonim Şirketi	1.000.000.00 TL
İlk Taşı En Dertli Olan Atsın	Lacivert Film Prodüksiyon Yayıncılık Tic. Ltd. Şti.	900.000.00 TL
Kamış	Sezgi Üstün San Sezzfilm	800.000.00 TL
Kare Takımı Gizli Ada	Düşlerevi Çizgi Film Atölyesi Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi	1.000.000.00 TL
Kerr	Vildan Erşen Gataki Filmcilik	800.000.00 TL
Koku	Zeytin Yapım Film Prodüksiyon ve Sanayi Ticaret Limited Şirketi	800.000.00 TL
Köpekle Kurt Arasında	Fikirtepe Film	900.000.00 TL
Milyonda Bir	Patron Film Yapımcılık Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi	800.000.00 TL
Okul Tıraşı	Asteros Sinema Anonim Şirketi	800.000.00 TL
Öksüz Kız	35 mm Stüdyo Hizmetleri Ticaret Ltd. Şti.	600.000.00 TL
Seyyidü's Seyf Kutsal Kavga	Feyz Film Prodüksiyon Reklam Tanıtım Ticaret ve Sanayi Limited Şirketi	1.000.000.00 TL
Sus Payı	Digimeb Prodüksiyon Limited Şirketi	1.000.000.00 TL
Şehzade	Bilge Yapım Prodüksiyon Organizasyon Araş. Tic. Ltd. Şti.	1.000.000.00 TL
Uçan Köfteci	Lokman Rezan Yeşilbaş Rez Film	950.000.00 TL

Kaynak: <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>

2019 yılında destek alan uzun metrajlı film projeleri; Semih Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aslı* (2019) ile Emir Khalilzadeh'in yönettiği DP menbusu Tevfik İleri'nin hayatını anlatan *Elli Kelimelik Mektuplar*'dır (2021). 15 Temmuz 2016 gecesi yaşananların klibini çeken TRT'de yayınlanan *Tutunamayanlar* dizisinin de yönetmeni Osman Nail Doğan'ın yönettiği en fazla desteği alan uzun metrajlı yapım *Bozkırda Deniz Kabuğu* henüz vizyona girmemiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2013 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂR SÖYLEM İNŞASININ TEMEL İZLEK VE İNŞA STRATEJİLERİ

Çalışmadaki filmler Fairclough'un söylem analizi yaklaşımına dayanarak üç aşamada incelenmiştir: Bu aşamalar metinsel analiz, söylemsel ve toplumsal pratikler analizinden oluşmaktadır. Metinsel analizde filmdeki temaya, diyaloglara, sözcüklere, gramatik yapıya ve karakterlere bakılmıştır. Söylemsel pratikler aşamasında filmlerdeki anlam üretiminin hem yönetmenler hem de medya tarafından nasıl yapılandırıldığı açığa çıkartılarak; bu yapılandırmanın seyirci tarafından nasıl alımlandığı ortaya konulmuştur. Toplumsal pratikler analizinde ise Gramsci ve Althusser'in kavramlarından yararlanılarak filmlerin taşıdığı ideolojinin temsiller ve söylemler yoluyla nasıl üretildiğine odaklanılmıştır. Zira devletin ideolojik aygıtlarından biri olan, ideolojik manipülasyon ve yönlendirme özelliğine sahip olan sinema hegemonya oluşturmada önemli bir işlev görmektedir. Siyasi iktidarın oluşturmak istediği hegemonik rıza üretimi ise muhafazakâr politikalar yoluyla sağlanmaktadır. Böylece filmlerin analizinde şu soruların yanıtlarını vermek gerekmektedir: Muhafazakâr politikalar filmler aracılığıyla nasıl bir söylemsel yapı içerisinde sunulmakta, hegemonya oluşturmada nasıl bir işlev görmektedir ve statükonun güçlendirilmesi için hangi söylemsel yapılara başvurulmaktadır? Toplumsal pratikler aşamasında bu soruların yanıtlarından yola çıkarak filmlerdeki muhafazakâr söylemin açığa çıkartılmasına yönelik olarak ortaya çıkan temel izlek ve inşa stratejileri ise şunlardır:

Tablo 4.1. Filmlerdeki Temel İzlek ve İnşa Stratejilerine Dair Söylemler

Filmlerdeki Söylemler
Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”
Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi
Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları
Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”
Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı Söylemi

Tablo 4.2. Filmlere Göre Temel İzlek ve İnşa Stratejilerine Dair Söylemler

<i>Buğday</i>	<i>Kardeşim İçin Dera</i>	<i>Süveyda</i>	<i>Elli Kelimelik Mektuplar</i>
Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”		Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”	Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”
Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi	Zorba Devlet Söylemi	Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi	Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi
Mütedeyyin Mağdur Yurttaş Söylemi	Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları	Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları	Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları
Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”	Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”	Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”	Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”
Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı Söylemi			

Birbirlerine bağlı olarak iç içe geçmiş süreçlerden oluşan bu üçlü analiz yapı sonucunda, mevcut siyasal iktidarın muhafazakâr politikalarıyla filmlerdeki muhafazakâr söylemlerin kesişimleri açığa çıkartılarak yorumlanacaktır.

4.1. Buğday: Modern Seküler Toplumla Hesaplaşma

Metinsel Analiz

Filmin Öyküsü

Buğday (Semih Kaplanoğlu, 2017) filmi, modern toplumsal yapının yarattığı çöküntü ve yıkımdan kurtuluş yollarını araştıran ve bu bağlamda maneviyata dayalı bir kurtuluş öneren bilim insanları Erol Evin ve Cemil Akman’ın hikâyesine odaklanmaktadır. Yeni Yaşam Teknolojileri adına çalışan Erol Evin, teknolojik olarak oldukça gelişmiş modern toplumun üyesi bir bilim insanıdır. Her türlü üstün teknolojinin kullanıldığı modern şehirde, bu durumla çelişkili gibi görülebilecek bir genetik kaos yaşanmakta; uygun genetiğe sahip, sağlıklı insanların kabul edildiği modern şehir, genetik kaosun da etkisiyle anarşik bir ortam içerisinde bulunmaktadır. Sokaklarında protesto ve çatışmaların olduğu şehirde Erol Evin, bu genetik kaos sorununu halledebilmek için çözüm yolları aramaktadır. Zira bilim insanlarının ürettikleri

tohumlar, üretildiklerinden kısa bir süre sonra yok olmaktadır. Bu araştırmalar sonucunda Evin, bu konularda daha evvel araştırmalar yapmış ve şimdilerde çalışması yasaklanmış olan Cemil Akman'ın tezlerine ulaşır. Cemil Akman konuyla ilgili yazdığı tezinde ve yargılandığı mahkeme kayıtlarında hiçbir şeyin ilk örneğini yapamadıklarını, sıfırdan bir tohum yaratmanın mümkün olmadığını, bunu gerçekleştirebilirler bile bir süre sonra yok olacağını ileri sürmektedir. Zira Akman'a göre evrenin ortak belleğine dâhil olamayan bu tohumlar yok olmaya mahkûmdur. Akman, tezinin bilimsel olmadığı gerekçesiyle toplumdan dışlanmış. Fakat sorunu bir türlü bilimsel yollardan çözemeyen ve Akman'ın tezlerini ilginç bulan Erol Evin, onu aramaya karar verir. Bu arayış, Erol Evin için zorlu bir süreç olacaktır. Akman, en son ölü topraklar ile terk edilmiş doğa arasındaki tampon bölgede görülmüştür. Erol Evin, Yeni Yaşam Teknolojileri'nden dışlanmış olan Andrei de yanına alarak Cemil Akman'ı aramaya koyulur. Zorlu bir süreç sonucunda onu bulduklarında ise Cemil, Erol'un bu yolculuğa dayanamayacağını söyleyerek beraber yolculuk yapmalarını kabul etmez. Fakat Erol Evin, bu yolculuğa çıkma konusunda oldukça kararlıdır; Cemil Akman'ın izni ve isteği olmasa da peşinden gider. Cemil ve Erol, yolculuk sırasında asit yağmurlarıyla, vahşi hayvanlarla karşılaşır, açlık çekerler ve yeni bir tohum yetiştirebilmek için bir türbede yer alan bölgedeki tek temiz toprağı sırtlarında başka bir bölgeye taşımak durumunda kalırlar. Bütün bu zorlu süreç sonucunda Erol Evin mücadelesinin karşılığını alır. Bir karıncayı takip ederek ulaştığı toprakta buğday tohumları bulur ve çıkılan bu manevi yolculuk, insanlığın geleceği açısından bir umut yaratır.

Filmin Teması

Bilim ve rasyonalitenin reddedilerek maneviyat ve gelenekselliğe dayalı toplumsal yapı tahayyülü filmin temasını oluşturmaktadır.

Karakterler

Filmin ana karakteri Erol Erin Yüksek Teknolojiler Enstitüsü'nde çalışan bir bilim insanıdır. Yaşadıkları coğrafyada meydana gelen genetik kaos ve doğa felaketine bilimin önerdiği çözümlerin yetersiz kalması onu yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bu arayışlar sonucunda daha önce yazdığı tez bilim karşıtı ve metafizik bulunduğu için Yüksek Teknolojiler Enstitüsü'den uzaklaştırılan Cemil Akman'a ulaşır. Cemil Akman maddi dünyanın geçiciliğine inanan, maneviyat sahibi kişidir. Erol Erin, hidayete ermiş olan Cemil Akman sayesinde manevi yolculuğa çıkarak bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sonucunda Erin hakikatin farkına vararak, maddi dünyanın geçiciliğini kabullenmiştir.

Sözcük, Gramer Yapısı ve Metinsel Yapıya Dair İzlekler

Tablo 4.3. Filmdeki Sözcük Kullanımları

Bilim ve Modernlik Karşıtlığına Dair Sözcükler		Maneviyata İlişkin Sözcükler	
Genetik Kaos	5 defa	Metafizik	1 defa
Terk edilmiş Doğa	1 defa	Nefes (Metaforik)	2 defa
Doğadaki Canlılara Müdahale Etmek	1 defa	Yolculuk (Metaforik)	4 defa
Bilimsel faaliyetler sonucundaki “ölüm”	4 defa		

Kelime analizine bakıldığında genel olarak bilimsel içerikli ve bilimsel içerikli konuşmalara karşılık manevi içerikli diyalog ve kelime seçimlerinden oluştuğu görülmektedir. Özellikle bilimin toplumsal sorunları (genetik kaosu) çözmede yetersiz kaldığı vurgulanmaktadır.

Başkan: Neden her seferinde bu sorunları yaşıyoruz peki? İki-üç hasattan sonra birdenbire deformasyon başlıyor. Neden kusursuz bir tohum yaratamıyoruz? Gözden kaçırdığımız şey ne? Bir zamanlar çok genç ve parlak bir genetikçi tanıdım. Hiçbir zaman mükemmel bir tohum yaratmayacağımızı iddia ediyordu. Biliyor musunuz genetik kaos tehlikesine karşı şirketi uyaran o olmuştu?

Erol Evin: Kimden söz ediyorsunuz?

Başkan: Cemil Akman. Aranızda tezini hatırlayan var mı?

Kadın bilim insanı: O tezin bilimsel bir temeli yoktu. Tamamen metafizik ve etik bir teoriye bağlıyordu meseleyi.

Erol Evin: Bu araştırmanın kapsamı neydi?

Başkan: Genetik kaos ve M maddeciği.

Yukarıda geçen diyalogda “Neden kusursuz bir tohum yaratamıyoruz” cümlesi bu çaresizliğe işaret etmektedir. Üstelik bu soru bilimsel toplantıdaki en yetkili kişinin ağzından; işin içine kendisini de katarak yani biz dili kullanılarak, şimdiki zaman kipiyle sorulmaktadır. Başkan sorusunun ardından konuşmasına devam etmiş; bir zamanlar mükemmel tohum yaratılamayacağını söyleyen genç ve parlak bir genetikçi tanıdığını belirtmiştir. Bu genetikçi onları genetik kaos felaketine karşı ilk uyaran kişi olan Cemil Akman’dır. Dolayısıyla genetik kaos öngörüsü doğru çıkan Akman’ın mükemmel tohum yaratılamayacağı tezinin de doğru

olabileceği aktör konumundaki başkan tarafından vurgulanmıştır. Kadın bilim insanının Akman'ın tezlerinin metafizik ve etik teoriye uygun olduğuna dair ifadesi ise toplantıdaki bilim insanları tarafından karşılık bulmamıştır. Böylece tezin bilimsel temeli olmadığı vurgulansa da bu vurgu bilim insanları tarafından sessizlikle karşılanmıştır; görmezden gelinmiştir. Erol Evin ise tezin kapsamını sormuştur. Diyalogdaki ifadeler direkt ve dolaysız olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda filmde bilim sözcüğünün geçtiği tek yer bu diyalogdan oluşmaktadır. Filmde genetikçi sözcüğü bir kez geçerken, genetik kırım ve genetik yapıya müdahale edildiğine ifade edilerek genetik sözcüğü iki defa, genetik kaos sözcüğü ise beş defa geçmektedir. Dolayısıyla bu sözcüğün bu kadar sık kullanılması kaotik yapıya dair vurguyu belirtmektedir. Filmde doğa ifadesi de “terk edilmiş doğa” ve “doğadaki canlılara müdahale etmek” ifadesiyle birlikte kullanılmıştır. Bu ifadelerde de doğanın tahrip edildiği vurgulanmaktadır.

Filmdeki vurgulardan bir başkası da maneviyat ve hikmetin (bilgelik) hakikatine üzerine olan metaforik anlamdaki nefes sözcüğüdür. Filmde Erol Erin'in Cemil Akman'la karşılaşmadan önce Tara ile aralarında geçen konuşma Erin'in, henüz maneviyat aracılığıyla hikmet sahibi olmadığını göstermektedir.

Tara: Nefes mi buğday mı?

Erol Erin: Buğday

Cemil Akman ile de aralarında da benzer bir diyalog geçtiğinde Erin'in cevabı yine buğday olacaktır.

Cemil Akman: Yeryüzünde hiçbir şey kalmasa insanı yaşatacak olan o tane nedir?

Erol Erin: Buğday. Buğday tabii cevap buğdaydı değil mi?

Cemil Akman: Ben bilmem kızım bilir.

Zira buğday metaforik anlamda maddeye işaret ederken; nefes ise manaya işaret etmektedir. Filmde buğday sözcüğü dokuz defa kullanılmıştır. Nefes sözcüğü ise yalnızca iki defa kullanılmıştır. Cemil Akman soru soran kişi olarak hikmet sahibidir. Erol Erin'in de hikmet sahibi olması için ona yol göstermekte ve rehberlik etmektedir. Erin de filmin sonunda yaradılışın manevi sırrına ererek; buğdayları eline aldığı anda “nefes” diye mırıldanır. Zira artık hikmet sahibi olmuş ve manevi yolculuğunu tamamlamıştır.

Allah'ı, emir ve yasaklarını bilip tanıyan kişilerin kalp gözü açılmakta; kalp gözünün açılmasıyla gerçekleşecek olan tam bir teslimiyet hali ise ancak zorlu bir süreç sonucunda vuku

bulabilmektedir. Cemil Akman da bu zorlu süreci başarma konusunda emin olmadığı Erol Erin'i vazgeçirmek ister.

Cemil Akman: Gidin buradan. Beklemeyin

...

Erol Erin: Beni de alın.

Cemil Akman: Sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez.

Erol Erin, Akman'dan bilgi almaya çalışırken, Akman ise sürekli onun bulundukları yerden gitmesi konusunda talimatlar verir. Böylece aralarındaki konuşmayı da yönlendirmekte ve kontrol etmeye çalışmaktadır. Üstelik ilk başta tavsiye niteliğindeki sözleri en sonunda talimata dönüşür. Cemil Akman, Erin'in kendisine tam bir teslimiyet ve güven duyarak bu yolculuğu başarabileceğini düşünmediğinden ona engel olmaya çalışır; fakat Erin kararlı bir tavır göstererek sonunda bu yolculuğa başlar. Cemil Akman yolculuk sırasındaki olaylar karşısında tepkiler geliştiren Evin'i, daha önce uyardığını belirtir.

Cemil Akman: Size demiştim. Benimle yolculuğa dayanamazsınız.

Erol Evin: İzin verin sizinle geleyim.

Cemil Akman: Benimle yolculuk edemezsiniz.

...

Cemil Akman: Size benimle yolculuğa dayanamayacağınızı en başta söylemiştim.

Aslında bu yolculuk Erol Erin'i hakikate ulaştıracak olan metaforik anlamda bir yolculuktur. İnsanı yaşatacak olan şeyin nefes olduğunu yolculuk sonunda anlayan Erin, böylece manevi döngüsünü tamamlamış ve hikmet sahibi olmuştur.

Filmin Retoriği

Tablo 4.4. Filmdeki Görsel Unsurlar

Mekân	Filmde, Yeni Yaşam Teknoloji Şirketi'nin bulunduğu manyetik duvarlarla çevrili şehirde sanayileşmenin ve teknolojik gelişimin hâkim olduğu bir ortam sunulurken, Ölü Topraklar Bölgesi ise asit yağmurları, çölleşme vb. doğa sorunları yaşayan çorak bir mekân olarak

	sunulmaktadır. Şirketin bulunduğu yerdeki teknolojik iç ve dış mekânlar simetrik ve tek düze bir görüntü oluşturarak daha çok karamsar ve bunaltıcı bir ortam izlenimi vermektedir. Toplantı odası, şirketin çeşitli bölümleri, yüksek teknoloji trenler, Erol Evin'in evi yüksek teknolojinin kullanıldığı yerlerdir. Filmin büyük bir kısmı ise Ölü Topraklar Bölgesi'ndeki dış mekânlarda çorak doğa içerisinde yolculukla geçmektedir. Erol Erin ve Cemil Akman çevresel felaketin etkilerinin görüldüğü bölgedeki yolculukları sırasında insan cesetleri, vahşi hayvanlar, terk edilmiş köylerle karşılaşır. Filmde tek verimli toprağın bölgedeki camiden çıkması ise filmdeki dini anlamı oluşturmaktadır.
Dekor/Aksesuar	Filmde tel örgüler, teknolojik aygıtlar, silahlar, cop, pankartlar, çuvalar, Arapça yazılamalar kullanılmıştır. Kullanılan dekorların sade olduğu filmde dekorlar, baskıcı ve sıkıntılı bir ortama işaret etmektedir. Filmin açılış sahnesindeki tel örgüler arkasında bekleyen çocukların şehre alınmak için uygun genetiğe sahip olup olmadığı araştırılması sırasında tel örgü arkasında beklemeleri, tel örgüden şehre geçmek isteyen kişilerin alev alarak yanması, genetik ırkçılığı protesto eden insanlara polislerin saldırması şirketin bulunduğu bölgedeki baskıcı ortamı göstermektedir.
Işık	Filmde doğal ve yapay ışık kullanılmıştır. Chiaroscuro Aydınlatma: Yüksek kontrastlı, yarı aydınlık yarı karanlık olarak çekilen filmde gri tonları azınlıkta kalırken, gölgeler

	keskinleşmiş böylece filmin karamsar havası da güçlendirilmiştir.
Ses ve Müzik	Doğal sesler filmde daha çok dramatik etkiyi artırmak için kullanılmıştır. Mustafa Biber'in bestelediği müzik de filmde yer almıştır.
Kostüm	Askeri kıyafetler, polis üniformaları, beyaz önlük, bere, şapka, mont, pantolon, kazak, gömlek, yelek. Erol Erin ve Cemil Akman'ın kıyafetleri geleneksel yaşam biçimine sahip dindar insan profilini simgeler niteliktedir.
Renk	Filmin siyah-beyaz olarak çekilmesi estetik bir anlam yaratırken aynı zamanda sahnelerin distopik atmosferini güçlendirmektedir.
Kamera ve Ölçek	Hareketin değil zamanın önemli olduğu filmde uzun planlar, yavaş kamera hareketleri, kaydırmalı çekimler (olayların takibi için), pek çok sahnede kullanılmıştır. Genel plan filmin karakterlerin bulundukları mekânlarla bir bağlam içerisinde ele alınmasını sağlamaktayken (filmde yoğun bir biçimde kullanılmıştır), yakın plan önemli detayları göstermek için üst aç çekimleri ise baskıyı anlatmak için kullanılmıştır. Toplantı sahnesi, sınırda bekleyen insanlar, deniz yolculuğu gibi sahnelerdeki çekimler genel planda çekilmiştir. Fida'nın genetiğine bakıldığı sahnedeki anlamsız yüz ifadesi, bilim insanının donuk yüz ifadesi, Cemil Akman'ın mahkeme kayıtları gibi çekimler yakın planda gösterilmiştir.

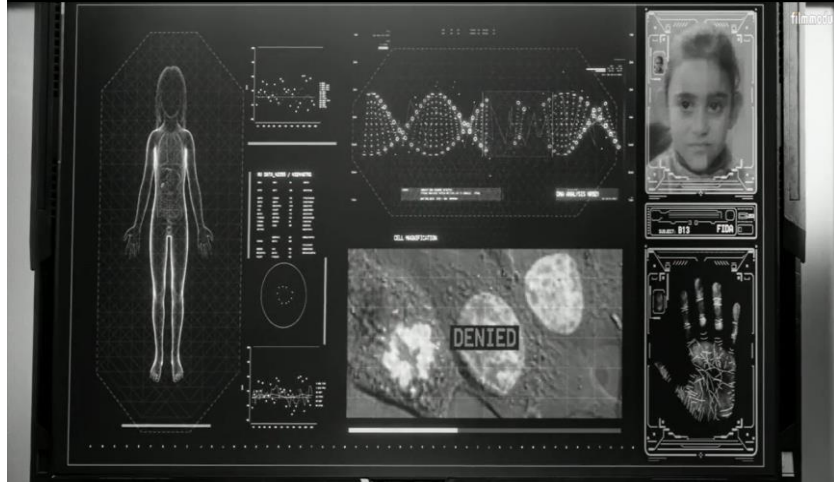
Filmde analiz edilen görüntüler aşağıda yer alan bağlamlar etrafında seçilmiştir:

- Bilimsel çalışmaların olumsuz sonuçları
- Bu sonuçlara dair toplumsal hoşnutsuzluk ve bilim insanlarının tartışmaları,
- Bilimsel yöntemle çözülemeyen sorunların üstesinden gelebilmek için Erol Erin'in, Cemil Akman'ın metafizik tezlerine olan merakı nedeniyle arayışı
- Erin'in Akman'ı bulmasıyla manevi yolculuğa çıkışı ve sonucu



Görsel 4.1. *Buğday*. Genetiği uygun çocuklar görevli tarafından seçilmektedir.

Filmin açılış sahnesinde tel örgülerin arkasında bekleyen çocuklar ve birtakım görevliler vardır. Görüntüye beyaz önlüklü bir görevlinin girmesiyle birlikte kamera pan hareketiyle görevliyi izler. Böylece görevli, beyaz önlüklü kıyafet ile dikkat çekmektedir. Kameranın takip ettiği görevli çocukları dokunarak incelemektedir. Görevli çocuklardan birini seçer. Kamera teknolojik merkezdeki çocuğun inceleneceği yere kadar görevli ve çocuğu takip eder. Tel örgüler merkezin diğer tarafına geçene kadar görüntüde kalmıştır. Böylece yönetmen bu çocukların baskı altında tutulduğunu, özgür olmadığını vurgulamaktadır. Çocukların da birbirlerinden ayırt edilebilecekleri kıyafetleri de yoktur; oldukça benzer şekilde giyinmişlerdir. Bu giysi seçimi, çocukların tek tipleştirildiklerini, kimliklerinin, özgünlüklerinin silindiği anlatmaktadır.



Görsel 4.2. *Buğday*. Fida genetik olarak uygun olmadığı gerekçesiyle reddedilir.

Görevli tarafından seçilen çocuk Fida, teknolojik merkezin içine getirilir. Fida, oldukça teknolojik içeriğe sahip bu odada bilim insanı ile karşılıklı olarak konumlandırılır. Burada da beyaz gömlekli, oldukça ifadesiz bir yüze sahip bir bilim insanı Fida'ya talimatlar vermektedir. Fida, söylenenlere asla yanıt vermez ve yüzü de oldukça ifadesizdir. Yakın planda Fida'nın ve bilim insanının yüzü de gösterilir. Açık-karşı açık kurgulama ve aynı çerçevede gösterilmeyen karakterler arasındaki mesafe de vurgulanır. Fida'nın yüzünü birkaç defa bilgisayar ekranının içerisinde görürüz. Bilim insanı Fida'nın genlerinin yaşadıkları bölgeye uygun olup olmadığının kontrolünü yapmaktadır. Sonunda bilgisayarda Fida'nın reddedildiği yazmaktadır.



Görsel 4.3. *Buğday*. Sınırdaki insanlar şehre seçilme umuduyla beklemektedir.

Günümüz mülteci görüntülerini andıran sahnede sınır hattı tel örgülerle kapatılmış ve üstünde, silahlı askerler konumlandırılmıştır. Askerler oldukça simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir. Kameranın orta çekimden başlayarak geriye doğru kaydırma ile genel çekime

geçtiği bu sahnede oldukça baskıcı bir ortamın varlığı hissettirilmektedir. Bu hat iki bölgeyi ayıran bir çizgi çekmektedir. Çocukların daha iyi yaşam şartlarında yaşamaları için genetik bir seçicilik uygulayan merkeze oldukça yoğun bir talep vardır. Ayrıca kesintisiz mekân hissinin yaratıldığı bu sahnede geniş açılı objektif kullanılması, görüntüyü derinliksizleştirmiş, bu da sıkışıklık hissinin belirginleşmesine yol açmıştır.



Görsel 4.4. *Buğday.* İnsanlar genetik ırkçılığı protesto etmektedir.

Tohum genetiği uzmanı Prof. Erol Erin, ürettikleri tohumların neden bir süre sonra öldüklerine dair bir toplantıya gitmek için aracındadır. Kamera, aracın içine yerleştirilmiştir. Erol Erin'in bakış açısından genetik ırkçılığı protesto eden insanlarla, güvenlik güçleri arasındaki çatışmalar gösterilir. Kalkanlı ve coplu güvenlik güçleri göstericilere saldırmaktadır. Göstericiler de taşlarla karşılık vermektedir. Kamera çatışma görüntülerine giderek yaklaşmaktadır ve böylece çatışmanın içerisindeki kaosu daha fazla hissettirmektedir. Bu sahnede ses de bu kaosun etkisini artıran bir öğe olarak kullanılmıştır.



Görsel 4.5. *Buğday*. Bilim insanları neden kusursuz bir tohum üretemediklerini tartışmaktadır.

Prof. Erol Erin'in Prof. Cemil Akman hakkındaki tezleri ilk defa duyduğu toplantı salonu oldukça teknolojiktir. Genel plandaki görüntüde toplantıya katılan, onun üzerinde bilim insanının olduğu görülmektedir. Bilim insanları neden kusursuz bir tohum üretemediklerini tartışmaktadır. Mekân oldukça geniş bir kompozisyonla büyük ve ferah olarak yansıtılmıştır. İnsanlar mekânın bütünlüğü içerisinde oldukça az yer kaplamaktadır. Zira, bu kadar teknolojik ve ferah mekânlar yaratan bilim insanları, önlerinde duran genetik bir sorunu çözmemektedir.



Görsel 4.6. *Buğday*. Prof. Erol Erin, Cemil Akman'ın mahkeme kayıtlarını dinlemektedir.

Cemil Akman'ın mahkeme kayıtlarının cama yansıtıldığı bu sahnede Erol Erin ve evin içerisi karanlıkta bırakılmış ve şehrin kendisi ile Cemil Akman'ın mahkeme kaydı aydınlatılmıştır. Zira burada Akman'ın söyledikleri önem kazanmaktadır. Kamera, M maddeciği ile ilgili tezini anlattığı mahkeme kayıtlarında Akman'ın yüzüne iyice yaklaşarak

yakın plana geçer. Böylece Akman'ın söyledikleriyle özdeşlik kurulması da sağlanmak istenmektedir.



Görsel 4.7. *Buğday.* Andrei ve Erol Erin geçmişe dair konuşurlar.

Andrei ile Erol Erin, Ölü Topraklar'a Cemil Akman'ı bulmak için geçmişlerdir. Andrei ile Erin'in uzaktaki bir yaşam alanına baktıkları ve ön planda yer aldıkları bu sahnede siyah renkli kıyafetleriyle de ayırt edilebilir niteliktedirler. Perspektife bağlı olarak aşağıda yer alan köyün oldukça küçük gözükmesi, aynı zamanda aralarında önemli bir mesafenin de olduğunu göstermektedir. Bu mesafe geçmişle arasındaki mesafenin de oldukça açılmış olduğuna vurgu yapmaktadır. Zira aralarındaki konuşmada Andrei çocukluğundan ve yaşadıkları bu bölgeyi nasıl terk etmek zorunda kaldığından bahseder. Bunun nedeni, çocukluğunda genetik olarak uygun olduğu için şehre seçilmiş olmasıdır.



Görsel 4.8. *Buğday.* Erol Erin, Cemil Akman'ı beraber yolculuğa çıkmaya ikna etmeye çabalar.

Orta genel çekim ile gerçekleştirilen bu sahnede Cemil Akman'ın oldukça zor şartlar altında bulunduğunu, yaşamını bir çadırda idame ettirmek zorunda kaldığını görürüz. Cemil

Akman şehirdeki teknolojik yaşamı bırakarak, ait olduğu topraklara geri dönüş yapmıştır. Fakat bu yaşam oldukça zor ve çetrefilli şartlara sahiptir. Aynı zamanda bu sahnede onun yaşantısının da birtakım göstergeleri bulunmaktadır. Çembere aldığı çadır, onun yaşam alanını oluşturmaktadır. Bu çemberin içine ayakkabılarını çıkartarak giren Akman, aynı şeyi Erin'den yapmasını beklemektedir. Akman, bölgedeki zorlu ve çetrefilli şartlardan dolayı onunla gelmek isteyen Erol Erin'i ise, bu yolculuğa dayanamayacağını söyleyerek başta reddetmiştir.



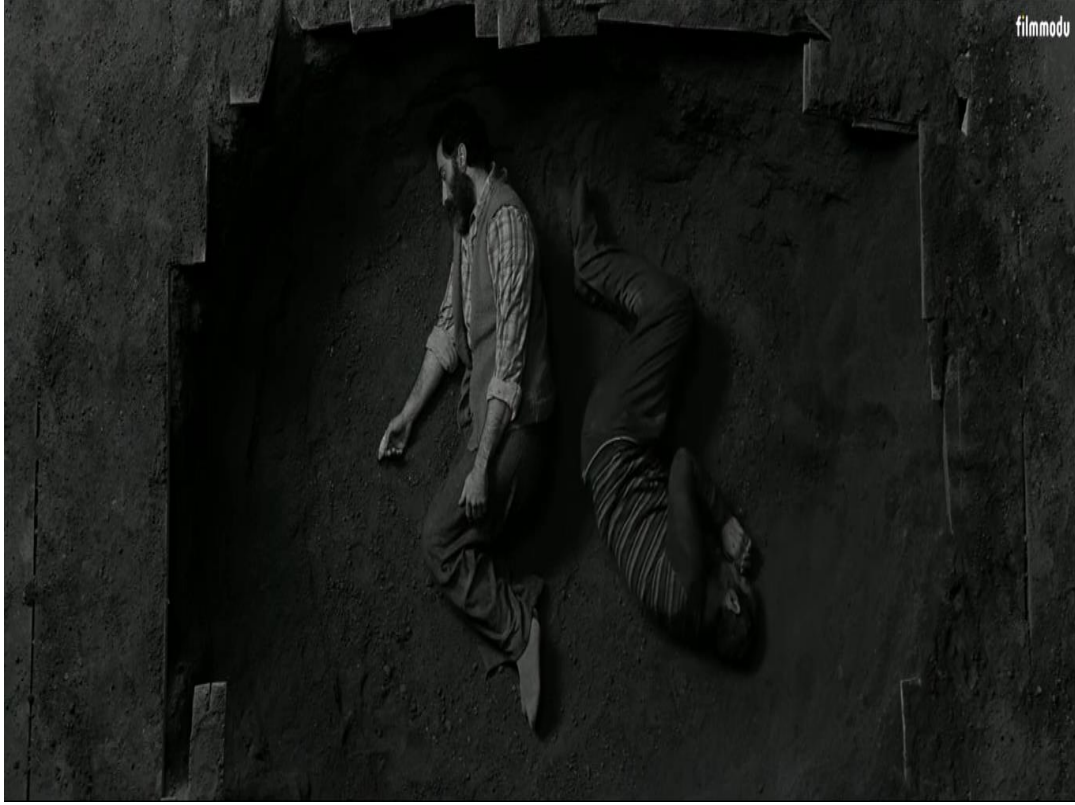
Görsel 4.9. *Buğday.* Erol Erin ve Cemil Akman beraber yolculuğa başlarlar.

Cemil Akman ve Erol Erin'in kayığın üzerinde yolculuğa başladığı bu sahnede kayık çerçevenin sağına yerleştirilmiştir. Orta genel çekimde gerçekleştirilen bu planda sol tarafta denizin çerçeve içinde kapladığı alanın daha fazla olması, denizdeki cesetleri vurgulamak amaçlıdır. Kamera da kaydırma ile kayığı takip etmektedir. Cesetleri gören Cemil Akman, yaklaşmakta olan tehlikenin farkına varır. Bu yüzden kayığı batırmak için ayaktadır. Erol Erin ise bu şekilde öleceklerini düşünerek ona itiraz etmektedir. Fakat kayığın batmasıyla ikisi de aslında kurtulmuş olur.



Görsel 4.10. *Buğday.* Cemil Akman ve Erol Erin bölgedeki tek verimli toprağı kazarlar.

Filmin, türbe sahnesinde kürekteki toprağın yakın plan çekiminden kameranın geriye doğru kaydırılması ile Cemil Akman ve Erol Erin'in bölgedeki tek temiz kalmış toprağı kazdığı ve çuvallara doldurduğu orta genel çekime geçilmektedir. Bu topraklar, içinde Arapça harflerin yazılı olduğu bir türbede yer almaktadır. Akman ve Erin, toprakları tohumu ekebilecekleri tarla yapmaya uygun bir yere taşıyacaklardır. "Nefes mi buğday mı" önermesinin tartışıldığı bu sahne, Erin'in hakikate ulaşmak için vereceği mücadelenin artık sonuna doğru yaklaştığının da sinyallerini vermektedir.



Görsel 4.11. *Buğday.* Erol Erin ve Cemil Akman cenin pozisyonunda uyurlar.

Orta genel çekim ile türbenin içerisinde toprağı kazdıkları yerde yatan Cemil Akman'ın yanına Erol Erin de cenin pozisyonunda uzanmıştır. Çerçeve üst açıdan çekilerek oluşturulduğundan ikisinin de uzanma şekli net olarak gözükmemektedir. Bu durum tohum üretecekleri topraklardan Erol Erin'in yeniden doğuşunu simgelemektedir. Zira bu olay sonrasında yarasına sürdüğü toprak sonrasında yaralarının iyileştiğini gören Erol Erin, sorgulamalarını da bırakmıştır. Bu kompozisyon dengesi Cemil Akman'a yapılan vurguyu güçlendirmiştir. Erin, artık hakikatin bilgisine ulaşma yolunda Akman'a tamamen güvenmektedir.



Görsel 4.12. *Buğday.* Erol Erin, bulduğu tohumlarla birlikte hakikate ulaşır.

Filmin son sahnesinde buğday taşıyan bir karıncayı takip ederek bulduğu karınca yuvasını daire içerisine alan Erin, (Cemil Akman gibi daire içerisine almış ve ayakkabılarını çıkartarak girmiştir) bu yuvadan bir sürü buğday tanesi çıkartır. Yakın plan buğday görüntüsünden geriye doğru açılan kamera, üst açıdan Erol Erin'i, buğdayı, karıncanın yuvasını, yıldızları, güneşi ve ayı göstererek yaşamın bütünselliğini vurgulamaktadır. Hakikate ulaşma yolunda mücadele eden Erin, böylece döngüsünü tamamlayarak hikmet sahibi olmuştur.

Söylemsel Pratikler Analizi

2001 yılında çektiği *Herkes Kendi Evinde* ile sinema dünyasına giriş yapan Semih Kaplanoğlu, filmlerinde tasavvufi bir maneviyata dayanan motif ve sembolleri kullanarak kutsal ve dünyevi olanı tartışmaya açmaktadır. Zira Kaplanoğlu, hakikatin bilgisine ancak aşkınlık yoluyla ve maneviyat yönünden ilerleyerek ulaşılabileceğini iddia etmektedir. Düşünsel dünyasını dinsel referanslarla (Kuran-ı Kerim'den Zen Budizm'ine kadar) ve Ibn-i Arabi, Imam-ı Gazzali, Yunus Emre, Mevlana gibi bu kadim toprakların ve İslam medeniyetinin önemli isimlerinin etkisiyle oluşturan Kaplanoğlu, sinemasını da manevi gerçekçilik anlayışıyla inşa etmektedir. Kaplanoğlu "manevi gerçekçilik" anlayışıyla ne kastettiğini şöyle anlatmaktadır:

Sadece gerçekçiliğe ya da sadece metafiziğe yaslanmak, hakikati tam olarak çevrelemeyebilir. Biri katı bir natüralizme, diğeri gerçeklikten kopuk fanteziye kayabilir. Bu iki ucu birleştiren şey, gerçekliğin içindeki maneviyatı ve maneviyatın içindeki gerçekliği içermeli. Bunu içerdiğinde izleyici filmle kendi hayatı arasında bir bağlantı kurabilir. Biz sadece gerçekle yaşamıyoruz; mananın, görünenin arkasını da arıyoruz. Ben o dengeyi arıyorum. Tıpkı bize yaşamamız önerilen hayat gibi (Şirin, 2010:185 akt: Cineritüel, 2016) .

Enver Gülşen, Kaplanoğlu'nun sinemasında manevi olanı yansıtmayı/aktarmasını Deleuze'un zaman imgesi ile tasavvufu bağlantılandırarak açıklamaya çalışmıştır. Deleuze'e göre hareket imgesi bir öncesi ve bir sonrası olan nesnelerden hareket etmektedir. Bu anlamda hakikatin sadece akılla kavranabilen bir yönüne dokunmaktadır. Zaman imgesi ise, hakikati bir oluş olarak ele almaktadır. Bu bağlamda Gülşen'e göre Deleuze'nin oluş kavramıyla tasavvufun oluş anlayışı arasında bağ bulunmaktadır. Fakat bu bağ tasavvufun manevi deneyimini açıklamaya yetmez. Zira tasavvufta oluş, "insani deneyimin hakikatle kurduğu bağın, her aşamada genişleyen sınırlarının sonsuzluğunu ifşa etmektedir" (2015: 45-46). Hakikat, sonsuz katmanlı bir yapı içerisinde manevi gerçeklik aracılığıyla bir oluş süreci olarak kavranabilecektir.

"Manevi gerçekçilik" anlayışı hakikatin bilgisine ulaşmak bağlamında dini bir söyleme dayanarak Kaplanoğlu'nun *Buğday* filminde de kullanılmıştır. Genetik kaos, iklim krizi, salgın hastalıklar gibi kapitalizmin yarattığı açmazların mana dünyasına açılarak ontolojik, ahlaki ve kozmolojik bağlamda çözüldüğü bir film olan *Buğday*'ın yazım sürecinin gelişimini, Kaplanoğlu şöyle anlatmaktadır:

Aslında ben senaryoyu 2011-2012'de düşünmeye başlamıştım. Yazımı da 2013'te oldu. O dönem tam Suriye iç savaşının başladığı, mültecilerin de yavaş yavaş sınırlara doğru akmaya başladığı bir dönemdi. Ama biz bu mülteci meselesini 1990'larda Irak işgali döneminde de yaşamıştık. Ben açıkçası dünyanın gidişatını hem tüketimin artması, aşırı tüketim, aşırı üretim aynı zamanda kaynakların tüketilmesi, eşit dağılımının olmaması, dünya kaynaklarının ve çevresel felaketin gelmekte olduğunu zaten son geçtiğimiz 10 yıldır görüyorum ve bu konuda yapılmayan şeyleri de not alıyordum. Fakat senaryonun yazımında şunu fark ediyordum. Yazdıkça sahneleri bunun şimdiki zamanda geçmekte olduğunu fark ediyordum. Çünkü zaman kavramı aslında şöyle bir şey, geçmiş ve gelecek de şimdiki anın içinde olduğu için bunun ipuçları dünyanın geldiği şu nokta, şu gün yaşadıklarımızın ipuçları aslında çok yakın zamandan beri vardı... O nedenle dünyanın bugün yaşadığı bu mülteci sorunu ve açlık ve onun ötesinde meydana gelen iklim felaketleri ve bugün yaşadığımız şu anda kapımızı çalan bu virüs ve salgın hastalıklar aslında insanların çeşitli dönemlerde hep yaşadığı, üstünde belli medeniyetlerin belki de ortadan kalkmasına sebep olan durumlar tarihe baktığınız zaman. Ben hikâyeyi yazarken bütün bu durumun bilincinde ve farkındaydım. Bunun yakın bir gelecekte aslında çok uzak bir gelecek değil şimdiki zaman içerisinde meydana geleceğini açıkçası düşünmeye başlamıştım. Çünkü dünyada olup biteni BM raporları, çevre örgütlerinin raporları gibi bir sürü şeyi okuduğunuz zaman bu görülebilir bir şeydi (Anadolu Ajansı, 2020).

Filmin senaristlerinden biri olan Leyla İpekçi de filmde bahsettiği Yenişafak gazetesindeki köşesinde (2017) modern batı toplumunun dünyevi ve uhrevi olanı, yeryüzü ile

gökyüzünü, zahir ile batını böldüğünü, bunun yansıması olarak da modern hayatın bütünlük algısının ortadan kalktığını söylemektedir. Tevhidi bakışın (Allah'ın birlik ve bütünlük inancı) madde ve manayı bütün olarak gördüğünden bahseden İpekçi, *Buğday* filminde de bu ikiye bölünmüş bilimsel bilgi ile maneviyatın yarılsamalarının nasıl bir kaos ve medeniyet krizi açığa çıkardığının gösterildiğini iddia etmektedir. Dolayısıyla hem İpekçi'nin hem de Kaplanoğlu'nun filmle ilgili vurgusu Batı medeniyetinin, modernitenin yarattığı kriz üzerinedir. Medeniyet krizinin aşılması ise İslami bir referansla mümkün olabilecektir.

Birçok köşe yazısına konu olan *Buğday* filmiyle ilgili genel yargı, filmin dini (İslami) referanslara dayanılarak oluşturulduğu ve insanlığa bir tebliğ niteliğinde olduğudur. CnnTürk'teki yazısında Gözde Güven (2017), *Buğday*'ın Kur'an'dan referanslarla İslami ve tasavvufi yönü olan bir film olduğunu; Tarkovsky'e bolca görsel referans gönderse de yönetmenin Tarkovsky'den farklı olarak insanlığa kesin çözüm yolu olarak dini gösterdiğini belirtmektedir. Yenişafak'taki yazısında İsmail Kılıçarslan da (2017) *Buğday*'ın bütünüyle bir Müslüman zihin elinden çıktığı çok net anlaşılan bir film olduğunu; sadece konusuyla değil, meseleyi ele alış biçimiyle de bunu yansıttığını ifade etmektedir.

Filmde, insanoğlunun geldiği noktadaki eksikliğin, inancın yokluğuna bağlandığını iddia eden Şenay Aydemir (Gazeteduvar, 2017), fakat inananların bundan muaf tutularak, modernizmin ve bilimin filmde reddedildiğini ifade eder. Mehmet Açar, (Habertürk, 2017), filmdeki dinsel referanslardan kaynaklı filmin dini bir film haline geldiğini savunurken; Atilla Dorsay (T24, 2017) ise *Buğday* filminin ekolojik kaygıyla maneviyat arayışını birleştirdiğini vurgulamaktadır.

Filme dair internet platformlarındaki seyirci yorumlarına bakıldığında sinema yazarlarına benzer şekilde izleyicilerin de filmin dini referanslarla oluşturulduğunu vurguladıkları görülmektedir. Böylece filmde bilim-inanç karşıtlığı ile din ve maneviyata dayalı söylemlerin kullanıldığı seyirciler tarafından da dile getirilmiştir. *Buğday*'ın dünya çapında bir film olduğundan ve ülkede az salonda gösterilen filmin değerinin bilinmediğinden bahseden kimi izleyiciler, filmin Batı dünyasının sözde bilimsel işleyişinin insanın lehine değil, aleyhine sonuçlar doğurduğunu gösterdiğini; bu durumun değişiminin ise, ancak İslami referanslar kullanılarak ve tasavvufi yaklaşıma dayanarak gerçekleştirileceğinin filmde vurgulandığını belirtmektedir. Filmin dini söylemini eleştiren seyirciler ise filmin bilimselliği reddettiğini; bu bağlamda da ideolojik ve propagandist bir nitelik taşıdığını ifade etmişlerdir. Ekşisözlük kullanıcılarından bir yazar, filmdeki fikirsel ve entelektüel tartışmaların doğrudan mesaj

kaygısıyla verilmesinin, sanatın duyumsatıcı gücünü yok ettiğini vurguladığı yazısında şöyle demektedir: “Burada film, yorumsamacılığı ya da bir diğer ifadeyle anti-pozitivizmi olumlamakta ve kendisine referans almaktadır... Yalnız burada yorumsamacılık/din ve bilimsel pozitivizm versusu, filmi oldukça spekülatif, daha doğrusu propagandist bir noktaya taşımaktadır...” (Ekşisözlük, 2019).

Bu bağlamda filmin söylemiyle uyumlu olacak biçimde teknolojinin ve bilimin insani kalkınma için yeterli olmadığını, beşerî kalkınmanın da önemli olduğunu düşünen Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, dönemin Başbakanı Binali Yıldırım gibi devletin ileri gelenlerinin katıldığı filmin galası Beştepe Millet Kültür ve Kongre Merkezi’nde yapılmıştır. Galada konuşan Cumhurbaşkanı Erdoğan, (Anadolu Ajansı, 2017) “İçinde bulunduğumuz ekosistemi tahrip eden her adımın sonu felakettir. Acilen bir öz eleştiriye ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Sayın Kaplanoğlu’nun filmini bu açıdan da son derece anlamlı buluyorum” demiştir. Devlet tarafından oldukça ciddi bir destek alan filmin gösterimi ise, çok az salonda gerçekleşmiştir. 40 kopya ile vizyona giren ve toplamda on sekiz hafta vizyonda kalan filmi, box office verilerine göre yalnızca 33.192 kişi izlemiştir (Box Office, 2021).

Toplumsal Pratikler Analizi

Buğday filminde toplumsal pratikler aşamasında ortaya çıkan muhafazakâr söylemler beş izlekle kendisini ifade etmektedir.

Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı Söylemi

Modernleşmenin getirdiği olumsuzluklara odaklanılan filmde, bilimin bu sorunlara çözüm bulma noktasında yetersiz kaldığı vurgulanmaktadır. Berman, (2013: 28) teknolojik gelişmelerin, sanayileşmenin ve onun sonucunda meydana gelen demografik altüst oluşların, bürokratik devletlerin ve kapitalist dünya pazarının modern hayatın oluşumunda etkili olduğunu belirtmiştir. Akıl ve bilimin üstünlüğüne dayanarak, sekülerleşen modern dünyada kamusal-özel alan ayırımı da belirginleşmiş din de giderek özel alanın belirleyiciliğine çekilmeye çalışılmıştır. Toplumsal altüst oluşların yaşandığı bu modern toplum, Marx’ın deyimiyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir toplumdur:

Bütün kemikleşmiş, donmuş ilişkiler arkaları sıra gelen eskiden beri saygıdeğer tasavvur ve görüşlerle birlikte silinip gider; yeni oluşlar ise daha kemikleşmeye fırsat bulamadan eskir. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve insanlar nihayet hayattaki konumlarına, karşılıklı ilişkilerine soğukkanlı bir gözle bakmaya zorlanıyorlar (Marx, 2014: 41).

Marx “kutsal olan her şey dünyevileşiyor” sözüyle kutsallıktan arındırılmış bir yaşamdan söz etmektedir. Berman’ın da belirttiği üzere (2013: 128-162) yaşamın kutsallıktan arındırılması korkutucu bir şeydir, zira modern insanı durduracak hiçbir şey kalmamıştır; modern insan artık korku ve titremeden arınmış ve çıkarları gereği her şeyi ezip geçmekte özgürdür. Geleneksel toplumsal yapıyı alt üst eden modernleşme süreci tarihe ve geleneklere bir tehdit olarak algılanırken; modernliğin yarattığı olumsuz atmosfer sonucunda ahlaki sınırlar ve kişisel bağlar yok olmaya başlamış, benliğin gelişmesi ve sarsılması durumlarıyla karşılaşmıştır (Berman, 2013: 28-31). Akıl ve bilimin merkeze konulduğu bu süreçte aklın insanlığı ilerlemeye değil; ciddi yıkım ve tahribatlara götürdüğü pek çok felsefeci ve entelektüel tarafından ortaya konulmuştur. Bu eleştiriler muhafazakâr cenahtan da gelmiş, Seyyid Hüseyin Nasr, (2001: 14) akl’dan kopartılan aklın³⁶, tarihi bir kopuş olduğunu ileri sürmüştür. Enver Gülşen ise (2020: 405) pratik aklın saf akıldan ayrılması ve yargı gücünün bağımsızlaşmasıyla birlikte garip bir akıl kakofonisi oluştuğun belirtmiştir. Ona göre ancak vahiyden ilham alan külli akla bağlı olduğunda değerli olan aklın, akl’dan kopuşu metafizik ile tüm bağları da çözmüştür. Böylece metafizik ortadan kalktığında da öne sürülebilecek bir hakikat de bulunmamaktadır.

Semih Kaplanoğlu da *Buğday* filminde kutsallık halesinin kaybolduğu modern dünyada hikmet ile bilgi ve akıl arasındaki bağın kopmasından kaynaklı yaşanan ayrışmaların ne tür felaketlere yol açacağına vurgu yapmaktadır. Kaplanoğlu, *Buğday* filmini yapma düşüncesinin nasıl oluştuğunu ise şöyle anlatmaktadır: “Uzunca bir süredir günümüzde yaşadığımız pek çok sorunun altında manevi ve dünyevi bilginin birbirinden kopuk, birbirlerine değmeyen iki ayrı bilgi olduğu yanılgısı yatıyor diye düşünüyordum. Ve bu halin hayatımızı fakirleştirdiğini gözlemliyorum, tecrübe ediyordum” (Gzt.com, 2020). Dolayısıyla Kaplanoğlu filminde manevi olanla maddi olanı birleştirmiş; bunların birbirinden ayıramayacak bir bütünlük içinde olduğunu vurgulamıştır. Modernliğin ve teknolojik gelişmişliğin yüksek düzeyde olmasına rağmen bilim insanlarının çözemediği bir sorun vardır; kusursuz bir tohum yaratmak. Filmdeki dünyevi bilginin manevi olandan koptuğunda dünyanın da kaotik bir yapıya dönüşeceğine dair göstergeler bilim/akıl karşıtlığına dayalı dini/muhafazakâr söylemi üretmektedir.

³⁶ Philosophia perennis, bütün zamanlarda, çağlarda ve bütün coğrafyalardaki insanlar arasında var olan evrensel bir nitelik kazanmış evrensel bir bilgidir. Bu bilgiye Nasr’ın “kalbî akıl” dediği intellect ile ulaşılabilir (Nasr, 76 akt: Sungur, 2010: 36-37). Philosophia perennis’in en temel ilkesi, intellect ile ratio arasında ince bir çizgi olmasıdır (Nasr, 76 akt: Sungur, 2010: 37). Bir şeyin içsel bilgisi intellect ile elde edilirken, dışsal olan ise reason (us) ile açıklanabilir (Nasr, 1991: 30 akt: Sungur, 2010: 37).

Modern Zorba Devlet Söylemi

Siyasal iktidarın merkezileştiği modern dünyada devlet öncelikle çeşitli ikna mekânizmalarıyla halkı yönetime karşı çıkmayaya ve ayaklanmamaya ikna etse de rızanın imalatı her zaman devleti isyanlardan kurtarmaya yetmemektedir. Böylece devlet halkı denetim altına almak için zor aygıtlarına başvurmakta, halkı baskı ve zorbalıkla tahakküm altına alma yoluna gitmektedir. Althusser (2000: 27) de “Devletin İdeolojik Aygıtları” yapıtında devletin açıkça baskı aracı olduğunu belirtir. Devlet yönetici sınıfların (yani burjuva ve büyük toprak sahipleri) diğer sınıfları (ezilen sınıfları) kapitalist sömürüye boyun eğmelerini güven altına alan bir baskı makinesidir.

Buğday filminde teknolojinin oldukça gelişkin olduğu bir şehirde bütün faaliyetler bilimsel verilere dayandırılarak yapılsa da insanlar kaotik bir ortamda yaşamakta ve otoriter modern bir devlet tarafından yönetilmektedir. Karşımızda beliren dünya, artık insanın doğayı da tahakküm altına alarak nesneleştirdiği bir dünyadır. Bilimin ve aklın merkeze konulduğu bu dünyada insanlar şehre genetik kodlarına göre seçilmekte, canlılara genetik müdahaleler yapılmaktadır. Genetiği uygun olmayan kişiler ise Ölü Topraklar adlı bölgede kendi kaderlerine terk edilmektedir. Şehirdeki kaotik yapı eylemlerde de gözükmektedir. Şehirde dolaşan Erol Evin, bu eylemlere şahit olmakta huzur ve sükûnetin olmadığı karmaşık şehrin sokaklarında bir çözüm yolu aramaktadır. Genetik kaosa itiraz edenlere ise devlet baskı aygıtlarından olan polis gücüyle saldırmaktadır. Film her ne kadar modern devlete yönelik bir eleştiri içerse de, filmdeki eleştiri Althusser’in iddia ettiği gibi sınıf perspektifi çerçevesinde gerçekleşmemektedir. Filme göre maneviyata dayalı bir toplum, modern zorba devleti ortadan kaldıracaktır.

Mütedeyyin Mağdur Yurttaş Söylemi

Hakikat dediğimiz şey, bir şeyin aslını, bir şeyi o yapan niteliği belirtmektedir. Dolayısıyla hakikat, insanın ulaşmak istediği bir gerçekliktir. İslamiyete göre bu gerçekliğe ancak Allah’ın bilinmesi yolu ile ulaşılabilecektir. İbn-i Arabi’ye göre (2000: 18-77) âlem ancak Allah’ın dış yüzünü/zahirini yansıtmaktadır. Bu bağlamda âlem bu yansımanın bilincine sahip değilken, insan, bilinç sahibi bir varlıktır. Böylece insan, Allah’ı sadece yalnız suret olarak değil, Allah’ın bütün varlık âlemine yayılmış tecellilerini batın ve zahir olarak birleştirerek yansıtmaya niteliğini göstermektedir. Bu tecelli ile suret ve şekil kazanan varlıklar, Hakk’tan meydana gelmiştir ve ancak O’na dönecektir. Bu bağlamda bütün bu âlem ve insanlar Allah’ın varlığının kanıtlarıdır.

“Halk ise bütün yaratılmışların simgesidir. Oysaki Allah’ın, ‘ben kulumun yürüdüğü ayağı, tuttuğu eli, gören gözü, konuştuğu diliyim’ anlamındaki kutsi hadise bakarsan, Hakk ile halk arasını ayıramazsın” (Arabi, 2020: 171). Bu durumda her varlık bir yönüyle Hakk, bir yönüyle ise Hakk değil varlıktır (Arabi, 2020: 172). Semih Kaplanoğlu da *Buğday* filminin bu manevi birliği aksettirme çabasında bir film olduğunu şu sözlerle belirtmektedir:

*Bal’dan sonra uzun bir süre dünyanın çeşitli bölgelerine ve kıtalarına seyahat etme imkânı buldum. Bu yolculuklar boyunca dünyanın en gelişmiş sayılan ülkelerindeki insan ile en fakir ülkelerindeki insan arasında bir milim bile bir fark olmadığını fark ettim. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında da insanlık halleri anlamında bir fark yok... Daha fazla bilgiye, teknolojiye ya da konfora sahip oluşumuz bizi daha fazla insan yapmıyor. Kibir, egoizm, hırs her yerde ve her devirde aynı... Bir hac vakti Mekke’de oturmuş dünyanın her yerinden gelmiş Kâbe’yi tavaf eden zengin, fakir farklı ırklardan yüz binlerce insanı izlerken *Buğday*’ın hikâyesi oluşmaya başladı. Bu mahşeri kalabalık kendi benlikleri ve zaafı ile yüzleşmeye ve yeniden doğmaya gelmişlerdi buraya... Erol’un hikâyesi de kendi benliği ve “biliyorum” dediği şeylerle yüzleşmesinin hikâyesidir. Bunun için hicret etmesi ve onu yıkıp yeniden yapacak biri ile karşılaşması gerekiyordu... Kuraklık, açlık, mülteciler, savaşlar, genetik müdahaleler... İnsanın içinde ne oluyorsa dışında da o oluyor... İçimiz düzelmeden dışımız düzelmeyecek diye düşünüyorum... *Buğday* bu birliği aksettirme çabasıdır... (sinefesto, 2017).*

Filmde, maneviyatla, Hakk ile ilişkisini kopartan insan, doğayla ve diğer insanlarla da ilişkisini bir tahakküm ilişkisine dönüştürmüştür. Oysaki insan iç dünyası ile dış dünya arasındaki ilişkisinin birliğini kavrayabilirse hidayete erebilecek ve hakikate ulaşabilecektir. Dolayısıyla Cemil Akman’ın Erin’e “kendinizi arayın” diye öğüt vermesi, aslında onun kendisini bulduğunda Hakk’ı da bulacağına yönelik bir vurgu taşımaktadır. Bu arayış yolunda insan zulme maruz kalacak, çile çekecek ve mağduriyete uğrayacaktır. Açıknel (1996: 175) de cefa, çile, zulüm söyleminin İslamın mazlumluk döneminin başat karakteristiği olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir. Filmde de yolculuk boyunca çeşitli zorluklarla ve ölüm tehlikeleriyle karşılaşan Erol Erin, mücadelesine devam ederek iradesini Hakk yoluna teslim etmiştir. İnandığı değerler uğruna Yüksek Yaşam Teknolojileri’nden kovulan Cemil Akman’dan aslında mağdur edilmiş olsa da bu mağduriyet aynı zamanda onun hakikate de ulaşmasına yol açmıştır.

Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”

Modernliğin özünü oluşturan değişim ve dönüşüm vurgusudur. Gelenekleri yıkan, yeni bir dünya düzeni öneren modern dünya Rönesans, Reform, Aydınlanma, Fransız İhtilali, Sanayi

Devrimi gibi toplumsal dönüşümler, altüst oluşlarla birlikte pek çok geleneği de altüst etmiştir. Sosyal yapıda büyük değişimler meydana gelirken, bu değişimlere karşı direnç de oluşmuştur. Bu direnç muhafazakârlıkta belirgindir. Her ne kadar muhafazakârlık modern dünyanın ürünü olsa da geleneği savunmakta ve değişim-dönüşümlerin bu geleneğe bağlı olarak gerçekleşmesi gerektiğini benimsemektedir. Zira geleneksel yol izlenmezse toplumsal yapı ciddi bir tahribata uğrayacaktır. *Buğday* filminde de geleneğin yaşamın kaynağı olduğu, modern bilimsel rasyonel yollara başvurulmasının insanlığı mutsuzluğa ve ölüme doğru yaklaştırdığı savunulmaktadır. Andrei ve Cemil Akman'ın geçmişe dair konuştukları sahnede, onların ait oldukları toprakları, kökenlerini daha iyi bir yaşam uğruna bıraktıkları anlaşılır. Geçmişte Ölü Topraklar'da yaşayan Andrei ile Erol Erin bütün tarihsel ve toplumsal bağlarından kopartılmışlardır. Daha iyi bir yaşam uğruna gönderildikleri şehirde aradıkları mutluluğu bulamayan Erin ve Andrei arasındaki konuşma, kökenine dönmek, tanımak ve onunla yüzleşmek üzere hazır olduklarını yansıtmaktadır. Üstelik genetik kaosa bilim insanlarının bir çözüm yolu sunamaması insanlığın da yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Sonuçta bilim ve rasyonalite yoluyla kurulmak istenen ideal yaşantı, filmdeki karakterleri ailelerinden, topraklarından kopartmış, hatta kitlesel ölümlere neden olmuştur. Sonuçta geleneksel yaşamından kopartılan insanlar mağduriyete uğramıştır.

Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”

Filmin ana eksenindeki söylemlerden biri rasyonellik karşıtı manevi söylemlerdir. Bu söylemler bilimin yaşanan felaketleri açıklamakta ve çözüm bulmakta çaresiz kaldığı ve çözümün ancak maneviyata dayalı bir anlayışla sağlanabileceğine dair argümanlarla ortaya koyulmaktadır. Yani dünyevi bilgi manevi bilgiden kopuk olduğunda dünya da kaotik bir yapıya dönüşecektir. İbn-i Arabi'ye göre (2020: 110) Allah'ın koyduğu emirlere itaat eden kimse, dinine bağlı kimsedir. Bu bağlamda itaat ve teslimiyet, senin fiillerin ve eylemlerinden oluşmaktadır. İnsanın görünen madde bedeni de Allah'ın fiili/iş ve eylemlerinin açığa çıktığı yerdir. Dolayısıyla Semih Kaplanoğlu *Buğday* filmini itaat ve teslimiyet yolunda bir adım atarak, hakikati arama iddiasıyla gerçekleştirmiştir.

Saf bir tohum yaratmanın mümkün olmadığını iddia eden Cemil Akman'ın tezini metafizik bulan diğer bilim insanlarına rağmen Erol Erin, Akman'ın peşine düşerek hakikate ulaşmaya çalışmaktadır. Gazali'ye göre (1971: 139-140) insan ancak kalbi bir akılla ve kendisini bilmesi yoluyla hidayete erebilecektir. Böylece ancak olgun bir akıl yerlere ve göklere baktığında yaratıcısının ilgisini görür ve ona sonsuz bir hürmet sağlar. Filmde, modern dünyanın akli merkeze koyan teknik ve bilimsel yolundan değil, Cemil Akman'ın tasavvufi ve

manevi yolundan giden Erol Erin, Kaplanoğlu'na göre hakikat yolunun yolcusu olmuştur. Erin, Akman sayesinde hakikate erişmek, manevi hikmet kazanmak amacıyla Kehf suresinde geçen Hızır-Musa kıssası ve bir “sonsuz şimdi”de geçen Yunus Emre hikâyesine atıflarla İslami yaşamın tezahürlerini çeşitli biçimlerde uygulamaktadır. Bu süreç sonucunda ise olgunlaşmaya ve içsel huzura kavuşacaktır. Dolayısıyla filmde modern dünya karşısında hakikate ulaşmada içsel huzurun ve maneviyatın kutsanmasına dair söylemler kullanılmıştır.

Gülşen'e göre (2021) *Buğday*, Kehf suresinde geçen Hızır-Musa kıssası ve bir “sonsuz şimdi”de geçen Yunus Emre hikâyesine atıftır. “Buğday” ile “nefes” arasındaki seçimi tarihi bir hikâye olarak değil, insanlık için kritik bir öneme sahip hayat memat meselesi olarak göstermiş; film sanatının imkânlarını da “berzahın” ontolojisiyle ete kemiğe büründürebilmiştir. Aynı zamanda filmde, Hz. Musa ile Hz. Hızır arasındaki kıssanın mitolojik bir hikâye değil; vahyi hükümleri olan ve bütün anlara sızıntıları olabilecek bir hakikat olduğu vurgulanmıştır. Hakikate ulaşan insan, aynı zamanda bu dünyanın geçici olduğunun da farkındadır. Peygamberin “İnsanlar uykudadırlar, öldükleri vakit uyanırlar” (Arabi, 2020: 123) sözü, aslında bu dünyadaki “gerçekliğin” hakiki bir gerçeklik anlamı taşımadığını; bir nevi yaşarken aslında rüyada olduğumuzu vurgulamaktadır. Rüya âlemi hayatla özdeşleştirilerek, gerçeklikle bağı koparılmıştır, zira asıl gerçeklik öldükten sonraki sürecin kendisidir. Filmde Erol Evin, Cemil Akman'a rüyasını anlattığında onun “Hep bir rüyadayız. Öldüğümüz an uyanacağız” yanıtı, bu dünyanın geçiciliğine vurgu yapmaktadır. Akman, hakikatin sırrına ermiş arif kişi olarak gerçekliğin bu sırrını Evin'e aktarmaktadır. Film, aynı zamanda rüya ve gerçek ayırımının belirsizleştiği yapısıyla yaşananları, mekânı ve zamanı da müphem hale getirmektedir. Bu müphemlik sayesinde neyin hakikat, neyin hayal olduğu karışmaktadır. Bu durum da İslam'da asıl gerçekliğin öteki dünya olduğu inancına gönderme yapmaktadır. Böylece yaşadığımız dünyanın hakikatine ilişkin söylemlerde dini referanslara gönderme yapılmasıyla muhafazakâr söylem üretilmiştir.

4.2. Kardeşim İçin Dera: Suriye Kurgusuna Dair Politik Tutumlar

Metinsel Analiz

Filmin Öyküsü

Kardeşim İçin Dera filmi, Suriye'de Baas ve Esad karşıtı muhalefetin başlama sürecine odaklanmaktadır. Suriye'de rejim karşıtı olduğu için işkence gören Ali Türkmani, Suriye'yi terk ederek Türkiye'ye üniversite eğitimi almaya gitmiş; eğitimin ardından Suriye'ye dönmüştür. Ali, ülkesine döndüğünde Baas rejiminin giderek daha baskıcı bir yönetim

anlayışıyla hareket ettiğine tanık olur. Bu baskılardan bazıları, yolculuklar sırasında vatandaşlara sürekli kimlik kontrolü yapılması, telefonların dinlenmesi, kamusal alanlarda hiçbir şekilde muhalif konuşmanın yapılamamasıdır. Türkmani'nin kardeşi Ömer Türkmani ve bir grup arkadaşı bu baskı ortamına karşı çıkarak eyleme geçer. Bu bağlamda muhaberat karargâhına yazılan “Doktor sıra sana da gelecek” sloganı, rejimin baskıcı yönünü artırmasına neden olur. Sloganı yazan 13-15 yaşları arasındaki gençler rejimin askerleri tarafından gözaltına alınır. Gözaltına alınan bu gençlere işkence yapılır; bazıları öldürülür. Muhalefeti bastırma girişimlerinin başında gözaltı ve işkencelerin baş sorumlusu Dera Siyasi İşler Sorumlusu Atıf Necib bulunmaktadır. Atıf Necib'in baskıcı yönetim tarzı, muhalefet yapan gençlerin işkence görmesi ve öldürülmesi, Suriye halkının rejim karşıtı muhalefetinin de tetiklenmesine neden olur. Bir yandan Ali Türkmani ve muhalif kesimin sosyal medya üzerinden örgütlenmesi gerçekleşirken, bir yandan sosyal medya aracılığıyla rejimin baskıcı yönü de tüm dünyaya duyurulur. Filmin sonunda Türkmani ve rejim muhaliflerinin mücadelesi neticesinde Atıf Necib öldürülürken, Suriyeli gençler rejime karşı mücadele etmek için silahlanır.

Filmin Teması

Baskıcı ve zorba yönetimlere karşı mücadele ve isyanın meşruluğu filmin temasını oluşturmaktadır.

Karakterler

Filmdeki çatışma Dera Siyasi Şube Müdürü Atıf Necib ile rejim karşıtları arasında sürdürülmektedir. Klasik anlatı sinemasının iyi-kötü biçiminde ayrılmış geleneksel karakter temsilinin kullanıldığı filmde ana karakterlerden Atıf Necib kötü adam tipini temsil ederken, bir diğer ana karakter Ali Türkmani “ideal kurtarıcı erkek” profili çizmektedir. Dolayısıyla film, bu çatışmadaki unsurlara ve toplumsal gerçeklere dair bir bakış açısı oluşturmamakta; iyi-kötü çatışmasıyla film evrenini kurmaktadır. Filmdeki yan karakterler ise olay örgüsünü tamamlayacak şekilde Suriye karşıtı mücadelede Ali Türkmani ile beraber hareket eden muhaliflerden oluşmaktadır. **Sözcük, Gramer Yapısı ve Metinsel Yapıya Dair İzlekler**

Tablo 4.5. Filmdeki Sözcük Kullanımları

Devletin Baskıcılığı ve Yurttaşların Mağdurluğuna İlişkin Sözcükler	Rejime Karşı Mücadeleye İlişkin Sözcükler	Maneviyata İlişkin Sözcükler
Baas'a sadık savaşçı	Ayağa kalkmak	Allah
Baas görür, Baas duyar, Baas bilir.	Zalim idareciye hakkı söylemek	Camii

Baas'dan büyük aşiret yok	Mücadele etmek	Mümin
Otorite ve düzenin sürekliliği	Zulme karşı adalet sancağını yükseltmek	Resulullah
Dera'ya eziyet etmek	Düzenin değişmesi	Müslüman
İşkence	Hükümet Karşısı protesto	Rabb
Haksızlık	Muhallifler	Şeyh
Zalimlerin suntası altında her türlü aşağılanma	Özgür Suriye	Allahu ekber
Provokasyon	Doktor sıra sana gelecek	
Tutuklanma		
Başkaldıran başları ezmek		

Suriye devletinin oldukça baskıcı bir devlet profili çizdiği film, baskıcı bir yönetim ile bu baskıcı yönetim altında mağdur edilen muhaliflerin çatışmasına odaklanmaktadır. Film boyunca kullanılan işkence, Baas'ın büyüklüğüne dair ifadeler, tutuklanma, eziyet etmek vb. kelimler rejimin baskıcı yönünü ifade etmektedir. Filmin daha ilk sahnesi işkence görüntülerine yer vererek bu baskıcı rejimin yönetim anlayışını açıkça gözler önüne serer. Ali Türkman'nin rüyasının yer aldığı bu sahne geçmişte yaşanmış işkence olayına bir atıf niteliğindedir. Rejimin temsilcisi, Dera Siyasi Şube Sorumlusu Atıf Necib, Ali Türkmani'ye işkence yapmaktadır ve “İsyan sarmaşık gibidir. Filizken yolmazsan bakmışın tüm ağacı sarıvermiş. Ama korkma biz sendeki o filizi söküp alacağız.” der. Bu diyalog rejimin unsurlarının baskı ve şiddet olduğuna, kendisine yönelik muhalefete ise asla izin vermeyeceğine dair tehditkâr bir vurgu taşımaktadır. Üstelik Necib, “alacağız” derken biz dili kullanmış, rejimi kendisiyle özdeşleştirmiştir. Rejimin muhalifleri ise işkence, baskı görerek mağdur edilmektedir.

Baskıcı rejim; okulda, yolda, yurdun dört bir yanında vatandaşları denetlemektedir. Suriye rejiminin her an her yerde olabileceğine dair ifadeler birçok defa kullanılmıştır. Ali Türkmani'nin Türkiye'den Suriye'ye dönüş yaptığı otobüs; devletin askerleri tarafından kontrol edilir. Yolculardan biri bu duruma şöyle isyan eder: “Ya bu kaçınıcı kontrol. Hüviyet göstermekten yol alamadık.” Rejim vatandaşların telefonlarını da dinlemektedir. Atıf Necib, Ali Türkmani'nin kardeşi Ömer Türkmani'nin de bulunduğu okula askerlere birlikte bir baskın yapar. Okudukları şiirleri duyduğunu söyleyen Necib, Suriye'nin şaire değil, Baas'a sadık savaşçılara ihtiyacı olduğunu söyler. Öğretmen Necib'i onaylar. Necib, Ömer Türkmani'den aldığı boş bir sayfayı göstererek şöyle bir soru sorar: “Genç zihinler bu kâğıt gibi boş ve temizdir. Onlara iyi şeyler yazmak da kötü şeyler yazmak da en başta öğretmenlerin vazifesidir.

Öyle değil mi öğretmen hanım?”. Bu soruda alaycı ve küçümseyici bir tavır vardır. Öğretmenin telefon konuşmalarını da sınıf içerisinde okur. Öğretmen telefonda “Mübarek düşmüş. Darısı başımıza” demiştir. Öğretmeni bu sözlerinden dolayı gözaltına alan Necib, sınıfa da “Unutmayın. Baas her şeyi görür. Baas her şeyi duyar. Baas her şeyi bilir.” diyerek seslenir. Böylece Atıf Necib, otoritenin sesi olarak rejimin bütün gelişmelerden haberdar olduğunu; rejimden gizli hiçbir şey yapılamayacağını vurgulamaktadır. Bu vurgu bir yolculuk sırasında da tekrar yapılır. Otobüste Esad’ın resmini gören bir çocuğun “Baba, baba bak. Evde her gün yüzüne tükürdüğün adam.” demesiyle birlikte vatandaşlardan birkaçı “şerefsiz” diyerek çocuğa ve babasına saldırmaya kalkar. Minibüsteki Ali Türkmani, onları kurtarır ve adama şöyle der: “Kardeşim sen bu çocuğu babasız mı bırakmak istersin. Sen bilmez misin ki Suriye’nin duvarlarının bile kulağı vardır.” Rejimin her an her yerde olabileceği ve her yeri gözetlediği vurgusu tekrar yapılmakta; böylece bu düşünce yeniden üretilmektedir. Ayrıca ifadelerde Suriye ve Baas özdeş olarak kullanılmış, Suriye duvarları kişileştirilerek kulakları olduğu belirtilmiş; dolayısıyla da rejimin devletleştiği vurgusu da yapılmıştır.

Rejimin korku unsuruyla inşa edildiği, öğretmene işkence eden Necib’in şu sözleriyle de kanıtlanmaktadır “Sevilmek mi yoksa korkulmak mı daha iyidir? Eğer biri eksik olacaksa sevilmek eksik olmalı. İnsanlar sevilenleri değil korkulanları hiçe saymaktan çekinir. Zira sevgi küçük bir zaaflla bile bitebilir. Oysa korku tehditten doğar. Ve bu da otoritenin ve düzenin sürekliliğini sağlar. Doğanın kanunları bu topraklarda şekillendi. İlk medeniyetler bu topraklarda kuruldu. İlk mücadeleler burada başladı. Burada olmak istiyorsanız zayıfların üstüne korku salmak zorundasınız. Yavrularınızın zihinlerini emanet ettikleriniz size ihanet ediyorsa işinizi doğru yapamıyorsunuz demektir. İşini doğru yapamayanın da başına gelecek olan budur.” diyerek öğretmene copla işkence eder. Korkunun, otorite ve düzen devamlılığını getireceğini vurgulayan Atıf Necib, her defasında buna uymayanların işkenceyle, hapisle karşılaşacağını ve cezalandırılacağını belirtmektedir. Üstelik bu korku kültürünü geçmişe referans vererek oluşturmaktadır. Dolayısıyla cümleler di’li geçmiş zamanla ve dolaylı olarak oluşturulmuştur.

Toplumsal olarak kabul görmüş ve uzun zamandır uygulanmakta olan, kültürel davranışlar, alışkanlıklar, birikimin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla da töreler ve gelenekler sürdürülmektedir. Filmde, Dera’daki törelerin uygulanışında dini esasların belirleyici olduğu vurgusu bulunmaktadır. Özellikle aşiret yetkilerinin ve dini temsilcilerin, devlet yetkilisi olan Atıf Necib ile yaptığı görüşmede bu durum oldukça belirgindir. Bilinmektedir ki geleneksel toplumlarda aşiret ilişkileri toplumsal sorunları çözmek açısından oldukça etkili bir araç haline

gelebilmektedir. Rejim karşıtı oldukları için gözaltına alınan ve işkenceye uğrayan çocukların serbest bırakılmaları için aşiret yetkililerinin Atıf Necib ile gerçekleştirdikleri toplantıda Necib; aşiret geleneklerini tanımadığını belirterek, töreleri ihlal etmiştir. Seyid-i Ubedullah toplantıda, görüşmeye bütün aşiretler adına geldiğini; çocukların din ve törelerde masum olduklarını fakat bundan sonra böyle bir şey yaşanmayacağını, Dera'nın bütün reislerinin buna kefil olduğunu söylemiştir. Aşiretlerin geleneklerine göre bu verilen sözün arkasında bir namus sözü vardır; dolayısıyla yönetim tarafından dikkate alınmalıdır. Fakat Atıf Necib gelenek ve görenek tanımamakta rejime karşı çıkan herkesin cezalandırılacağını vurgulayarak tehdit ve hakaret etmektedir.

Seyid-i Ubedullah: Bizim içinde merhamet edicilerin en büyüğü Yüce Allah'tır ve çocuklarımız onun emanetidir. Onları kollamak bizim onurumuzdur.

Atıf Necib: Başkaldırmak istiyorsanız o başları ezmeyi bilirim.

Seyid-i Ubedullah: Biz başımızı ayağınızın altına koyduk. Ama siz binlerce yıllık töremizi ve onurumuzu çiğnediniz.

Atıf Necib: Çocukları unutun. Gidin yenilerini yapın. Yapamazsanız bize gönderin biz yaparız. Hadi, hadi.

...

Seyid-i Ubedullah: Dera hiç bu kadar aşağılanmadı.

Bu diyalogta Atıf Necib, otoriter ve emrivaki bir dil kullanarak, kendisini kefiye koyan aşiret reislerini tanımadığını bildirmiş; üstelik aşiret reislerinin eşleri ile ilgili de ahlaksız ve suç anlamı taşıyan bir imada bulunmuştur. Bu ima kadınlara tecavüz etmeye yöneliktir. Oysaki Ubedullah'ın belirttiği gibi Suriye'deki halk için onur ve töreler oldukça önemlidir; hatta bu onur ve törelerin korunması dini bir anlam da taşımaktadır. Ubedullah çocukları kollamanın da Allah'ın bir emri olduğunu söylemektedir. Fakat Necib, bu ifadeyi bir isyan olarak algılamaktadır zira rejimin yaptığı herhangi bir şeye karşı çıkmak ve eleştirmek isyan anlamı taşımaktadır. Rejim, muhaliflerine yasaklar koymakta; bu yasaklar toplumun önde gelen kişilerine de uygulanmaktadır. Suriye toplumunda şeyhin en üst mertebedeki din adamı olmasına rağmen filmde Şeyh Ahmet'in Hz. Ömer Camiisine girişi de yasaklanmıştır. Oysaki orası Türkmani'nin vurguladığı şekliyle şeyhin evi gibidir. Dini öğelerden namaz kılma, tekbir getirme, dua etme vb. sahnelerinin oldukça kullanıldığı filmde, zalim idareciye karşı hakkı söylemek, ayağa kalkmak, zulme karşı adalet sancağını yükseltmek gibi ifadeler aracılığıyla kurgulanan rejim karşıtı protestolar da dini referanslar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Protestocular

ve muhalif kişiler erkeklerden oluşurken, kadınlar ise erkeklere destek olan fakat eylemlilikte bulunmayan pasif kişiler olarak temsil edilmiştir.

Filmin Retoriği

Tablo 4.6. Filmdeki Görsel Unsurlar

Mekân	Filmdeki sınıf, dolmuş, muhaberat karargâhı, karargâhın bahçesi, düğün evi, Ömer Türkmani'nin evi gibi mekânlar daha çok Esad'ın uyguladığı baskı ve şiddetin gerçekleştiği mekânlar olarak kurgulanmıştır. Rejimin her yere sızdığına ve gözetlediğine dair izlenim bu mekânlarda oluşmaktadır. Dera şehri sokakları ve cami ise muhalefetin örgütlendiği ve protestoların gerçekleştiği yerler olmuştur.
Dekor/Aksesuar	Beşar Esad fotoğrafı, idam sehpası, cop, silah kullanımları rejimin baskıcı tutumuna ilişkin uygun dekor ve aksesuarlardır. Kültürel bir araç olan şamiye ile yapılan düello da bu baskıcı ortama ilişkin referans vermektedir. Bilgisayar kullanımı da protestoların yaygınlaşmasında kullanılan teknolojik yapıya işaret etmektedir.
Işık	Filmde ışık genel atmosfere uygun biçimde gerçekçi bir ortam yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Hapishane, çatışma sahnelerinde loş ışığın kullanıldığı filmde, dış mekânlardaki protesto sahnelerinde genel aydınlatma kullanılmıştır.
Müzik ve Ses	Filmde gerilim duygusunu artıracak müzik, düğün müziği, dramatik etkiyi artırıcı müzik, hutbe sesi, tekbir sesleri kullanılmıştır. Filmdeki ortamın gerilimli olduğu sahnelerde müzik de dramatik etkiyi artıracak biçimde non-diegetic olarak kullanılmıştır. Hutbe ve

	tekbirlerin protestolara hazırlık amacıyla ve gösteriler esnasında muhalifler tarafından kullanılması muhaliflerin dini bir yönelime sahip olduğunu göstermektedir.
Kostüm	Filmde kullanılan kıyafetler, askeri üniforma, Suriye halkına ait yöresel kıyafetler ve başörtüsüdür. Askeri kıyafetler ve üniforma devlet görevlilerini temsil etmek için kullanılmıştır. Suriyeliler yöresel kıyafetleri ile filmde yer alırken, kadınlar da başörtülüdür.
Renk	Suriye’de geçen filmde atmosfere uygun olarak soluk renkler ile kahverengi ve toprak tonları tercih edilmiş, böylece filmdeki karamsar hava güçlendirilmiştir.
Kamera ve Ölçek	Genel plan, yakın plan, kaydırma hareketi filmde oldukça fazla kullanılmıştır. Genel plan filmin karakterlerin bulundukları mekânlarla bir bağlam içerisinde ele alındığı çatışma sahnelerinde ve toplantı sahnelerinde kullanılmıştır. Yakın plan ise daha çok karakterlerin duygularını açığa çıkarmak amacıyla kullanılmaktadır. Oldukça fazla aksiyon sahnesine sahip filmde alıcı hareketlidir ve bu sahnelerde oldukça kısa kesmeler kullanılmıştır.

Filmde analiz edilen görüntüler aşağıda yer alan bağlamlar etrafında seçilmiştir:

- Suriye rejiminin baskıcı, zorba ve militarist uygulamaları
- Baskıcı uygulamalara ilişkin toplumsal hoşnutsuzluk
- Rejim muhaliflerinin örgütlenmesi ve rejim karşıtı protestoları
- Muhaliflerin rejim karşısındaki zaferi



Görsel 4. 13. *Kardeşim İçin Dera*. Rejim karşıtı muhalif öğretmen rejimin askerleri tarafından gözaltına alınır.

Edebiyat dersinin yapıldığı sırada Dera Siyasi Şube Müdürü Atıf Necib ve askerler, gerilimli bir müzik eşliğinde sınıftan içeri girerler. Öğrenciler ayağa kalkar; Necib eliyle işaret ederek onları oturtur. Atıf Necip yakın planda konuşurken gösterilmekte, öğrenciler de korkulu gözlerle Necib'e bakmaktadır. Atıf Necip, Ömer Türkmani'ye defterini açmasını söyler. Defterde Ömer'in Esad'ı şeytana benzeterek çizdiği bir porte bulunmaktadır. Müzikteki gerilim hissi iyice artar. Defter ve Atıf Necip oldukça kısa kesmeler kullanılarak yakın planda gösterilir. Fakat Necip, şeytan çizimini görmez. Kağıdı alan Necib, öğretmenin telefon konuşmalarını yazarak, okuması için ona verir. Baas hakkında olumsuz konuşmalar yapan öğretmen, askerler tarafından götürülür.



Görsel 4.14. *Kardeşim İçin Dera*. Rejim karşıtı biri saldırıya uğrar.

Minibüste seyahat eden bir çocuk, Esad'ın fotoğrafına tükürür. Esad'ın fotoğrafının yakın planda gösterildiği sahnede çocuk ve babası, aynadan yansıyan görüntüden gösterilir. Rejim yanlısı kişiler çocuğun babasına saldırmak ister. Bu sırada Ali Türkmani de bu minibüste bulunmaktadır. Ali Türkmani, muhaberat olduğunu söyleyerek adamı ve çocuğu kurtarır.



Görsel 4.15. *Kardeşim İçin Dera*. Rejim karşıtı öğretmene işkence yapılır.



Görsel 4.16. *Kardeşim İçin Dera*. Ömer ve arkadaşları tarafından “Doktor Sıra Sana Gelecek” yazılması yapılır.

Eşzamanlı olarak gerçekleşen bu iki sahnenin birisi Atıf Necib'in işkencesini (**görsel 4.15**), diğer sahne ise çocukların duvar yazılması yoluyla rejime karşı direnişini (**görsel 4.16**) göstermektedir. Rejim karşıtı olan öğretmene işkencenin yapıldığı yer, oldukça izbe bir

mekândır. Bu mekânda askerler dizilmiş, Atıf Necib’in konuşmalarını dinliyordur. Mekânda ayrıca bir de idam sehpası bulunmaktadır. Atıf Necib öğretmeni ayaklarının altına almış ona işkence yapmaktadır. Aynı sırada Ömer Türkmâni ve arkadaşları da bu duvarın diğer tarafına yazılama yapmaktadır. Öğretmeni copla döven Atıf Necib’in olduğu yerden kamera hareketiyle duvarın diğer kısmına geçilir. Duvarda “Doktor sıra sana gelecek” yazıyordu.



Görsel 4.17. *Kardeşim İçin Dera*. Atıf Necib, Rıdvan’ın düğününe gelir.



Görsel 4.18. *Kardeşim İçin Dera*. Atıf Necib törelere aykırı biçimde oturur.

Rıdvan’ın düğünü sahnesinde düğüne katılanlar oldukça eğlenmektedir. Çocukların koşturduğu sırada kamera hareketiyle Atıf Necib’in düğün evine gelişine (**görsel 4.17**) geçilir.

Yakın planda Atıf Necib'in gösterildiği sahnede düğün eğlencesi de yerini gerilimli bir müziğe bırakır. Kamera hareketiyle düğün sakinleri gösterilir; herkes sus pus durmaktadır. Atıf Necib'in güç gösterisi yapmak amacıyla geldiği düğünde, Necib, törelere aykırı bir şekilde düğün sahibi olan Şeyh Ubedullah'ın yerine (**görsel 4.18**) oturur.



Görsel 4.19. *Kardeşim İçin Dera*. Ömer Türkmani rejiminin askerleri tarafından götürülür.

Ömer Türkmani duvara yazılama yaptığı için rejimin askerleri tarafından gözaltına alınır. Yavaşlatılmış çekim ile çekilen bu sahnede dramatik etki artırılmıştır. Abisi Ali Türkmani ve annesinin “Ömer” diye feryat etmesi, yankılı şekilde dramatik etkiyi artıracak bir müzik eşliğinde verilmiştir.



Görsel 4. 20. *Kardeşim İçin Dera*. Aşiret reisleri gözaltına alınan çocukların bırakılması için Atıf Necib ile görüşürler.

Aşiret reisleri, duvar yazılaması yapan Ömer Türkmani ve arkadaşlarının bırakılması için Atıf Necib ile görüşürler. Şeyh Ubedullah ve Atıf Necib arasında gerçekleşen konuşmalarda Atıf Necib görüşmeye gelenlere oldukça sert yaklaşır. Böylece gelenler, “kefiye koymak”³⁷ dedikleri eylemi gerçekleştirirler. Başlarındaki kefiyeleri tutan şeyleri masanın üstüne koymaları genel planda gösterilir. Böylece Baas rejimine herhangi bir bağlılıkları olmadıklarını belirtirler.



Görsel 4. 21. *Kardeşim İçin Dera*. Atıf Necib Fuat’ı öldürür.

Atıf Necip ve rejimin askerleri yukarıda, görüşmeye gelen aşiret liderleri ve halk ise aşağıda konumlandırılmıştır. Atıf Necip, yazılama yapan çocuklardan Fuat’ın eline copla vurur ve ardından çocuğu aşağıya atar. Bu eylem sırasında ağır çekim ve gerilim müziği kullanılmıştır. Böylece olayın dramatik etkisi artırılmak istenmiştir.



Görsel 4. 22. *Kardeşim İçin Dera*. Ömer Türkmani işkenceden kurtulmak için dua etmektedir.

³⁷ Arapların kullandıkları başörtüsü. Bir tartışma sırasındaki eğer kefiyenin üzerindeki halkaları çıkarırlarsa karşı tarafı namus ve şereflerini ortaya koyduklarına dair uyarı anlamı taşımaktadır.



Görsel 4. 23. *Kardeşim İçin Dera.* Göstericiler yürüyüşe başlar.

Şeyh Ahmet'in hutbesi dış ses olarak duyulurken görüntüde Ömer'in gözaltındaki sahnesi ve dua edişi (**görsel 4.22**) Ali'nin internet yayını için oluşturduğu odadaki çalışmaları, duvar yazılamaları, toplu namaz kılma sahneleri yer almaktadır. Namazın bitmesinin ardından çerçevenin merkezine yerleştirilen Ali Türkmani (**görsel 4.23**) işaret parmağını havaya kaldırarak “tekbir” getirir. Ardından namaz kılan bütün cemaat tekbir getirerek karargâha doğru yürüyüşe başlar.



Görsel 4. 24. *Kardeşim İçin Dera.* Göstericilere ateş açılır.



Görsel 4. 25. *Kardeşim İçin Dera.* Hamza provokasyonu anlar.

Göstericiler karargahın önüne vardıklarında ellerinde silahlarıyla bekleyen askerlerle karşılaşılır. Sloganlar eşliğinde gösteri devam ederken, halkın arasından üç kişi askerlere saldırmak için birbirleriyle işaretleşir. Yakın planda silahını arka cebinden çıkaran gösterici (**görsel 4.24**) askerlere ateş açar. Ortalık karışır. Askerler ise halka ateş etseler de ellerindeki silahlar kurusıkı olduğundan herhangi bir etkisi olmaz. Kameranin hareketli olduğu bu sahnede eylemi daha etkili kılmak için oldukça fazla kesme yapılmıştır. Provokasyonu anlayan Hamza'nın tepkisi ise (**görsel 4.25**) yakın planda gösterilmiştir.



Görsel 4. 26. *Kardeşim İçin Dera.* Gösterilerin yayınlanması için kurulan merkez saldırıya uğrar.

Hamza gösteriler sırasında gözaltına alınsa da çektiği provokasyon görüntülerinin bulunduğu telefon arkadaşı tarafından bulunarak, yayınların yapıldığı merkeze getirilir. Ali Türkmani, görüntüleri izler ve silahlı saldırının bir provokasyon olduğunu anlar. Görüntüleri

tüm dünyaya servis etmek için bilgisayara yüklediği sırada merkez saldırıya uğrar. Fakat Ali görüntüleri yüklemeyi başarır.



Görsel 4. 27. *Kardeşim İçin Dera*. Zeynep, Atıf Necib tarafından öldürülür.



Görsel 4.28. *Kardeşim İçin Dera*. Atıf Necib öldürülür.

Atıf Necib, Ali'nin âşık olduğu Zeynep'in kafasına silah dayayarak, Ali'ye silahını atmasını söyler. Bu sırada Ali'nin arkasındaki asker, Atıf Necip'in yanındaki askeri öldürerek, safını Ali'den, yani Suriye halkından yana kullandığını belirterek Atıf Necib'e isyan eder. Atıf Necib ise hem askere hem de Zeynep'e sıkarak (**Görsel 4.27**) onları öldürür. Bir sonraki sahnede ise Atıf Necib ve Ali Türkmani şamiye (kılıç) ile düello (**Görsel 4.28**) yaparlar. Oldukça kısa kesmeler kullanılarak olayın heyecanı artırılır. En sonunda Ali'nin şamiyeyi Atıf Necib'in boynuna sokarak öldürüşü yakın planda gösterilir.



Görsel 4.29. *Kardeşim İçin Dera*. Muhalifler silahlanır.

Film, barışçıl gösterilerle rejimle mücadele edemeyeceklerini anlayan Suriyelilerin silahlanma yoluyla mücadeleye devam edeceklerine dair vurguyla bitirilir. Yakın planda “Allahu Ekber” diyen Ömer Türkmani gösterilir. Rejim muhalifleri ise silahlarıyla birlikte çerçevenin dışına çıkmaktadır.

Söylemsel Pratikler Analizi

Suriye’deki iç savaşın başlangıç sürecini anlatan *Kardeşim İçin Dera*, bir dönem *Diriliş Ertuğrul* dizisinin proje sorumlusu olarak görev yapan Halis Cahit Kurutluca’nın senaryosunu yazdığı ve yapımcılığını üstlendiği, yönetmenliğini ise Murat Onbul’un yaptığı, TRT’nin ve Kültür Bakanlığı’nın desteklediği bir filmidir. Gülen cemaati ilişkilerini anlatan *Mahrem* dizisinin de yapımcısı olan yapımcı-senarist Kurutlu, Star gazetesinde (2017) yer alan söyleşide Suriye’deki şiddete, baskılara karşı oluşturulacak her aktivitenin içinde bulunmaya çalıştıklarını belirterek, bu aktivitelerin senaryo yazma konusunda itici bir rol oynadığını belirtmiştir. Özellikle mültecilerin bazı olumsuz yaklaşımlara maruz kalması ise, Kurutlu açısından bu rolü bir mecburiyete dönüştürmüştür. Filmin gerçeklerden yola çıktığını ve bir misyon filmi olduğunu belirten Kurutlu, Suriye’deki gelişmelerin filmle birlikte daha iyi anlaşılacağını iddia etmiştir. Kurutlu filmde, Suriye’deki bugünkü şartları doğuran halk ayaklanmasının konu edildiğini ve filmin zulme karşı başkaldırı niteliğinde olduğunu ise şu sözlerle ifade etmiştir: “Filme bir savaş filmi gözüyle bakmamak gerekiyor. Bir özgürlük arayışı, zulme karşı başkaldırı hikâyesi, demek daha doğru olur. Der’a’da yaşananları tanıklarından dinledik. Dinlediklerimizin teyidini aldık. Güvenilir haber kaynaklarında Der’a ile ilgili yer bulmuş haberleri titizlikle inceledik” (Türkiye gazetesi, 2018).

Filmin, Esad rejimi karşıtı muhalifleri destekleyici politik yaklaşımı, filmin galasında da vurgulanmıştır. Gala, Fırat Kalkanı Harekâtı kapsamında Türkiye tarafından operasyon

düzenlenen Suriye'nin Çobanbey bölgesindeki AFAD Lojistik Merkezi'nde yapılmıştır. Galaya iktidar mensubu AKP Genel Sekreteri Fatih Şahin, AKP Genel Başkan Yardımcısı Ravza Kavakçı Kan, Kilis Valisi, AA Genel Müdür Yardımcısı ve Genel Yayın Yönetmeni Metin Mutanoğlu katılmıştır. TRT'nin desteğiyle çekilen film hakkında galada konuşan TRT Genel Müdürü İbrahim Eren, filmin iç savaşa giden süreçte Suriye bölgesinde yaşanan zulüm ve vahşeti ortaya çıkardığını şu sözlerle vurgulamıştır:

Suriye'nin içerisine anlatan bir eser henüz sinemaseverlerle buluşmamıştı. Çünkü bizim bu bölgeye anlamamız için bu kadar gücü anlamamız için hiç kimse bu hayatta kendi isteği ile vatansız, kalmaz. Vatansız kalmak bir seçim değildir. Bir zorlamadır. Bu bölgede olanlar zulüm ve vahşetin neticesinde milyonlarca insan vatansız kaldı. Bunun ilk başlangıcı nasıl başladı. Suriye'de nasıl başladı. Dera'da nasıl başladı, neler yaşandı? Esad'ın zulmünü anlatan bir film yapma fikri ortaya çıktı. Bunun senaryosu yazıldı. Biz de TRT olarak buna destek verdik. İşin yapımcısı biz değiliz, gerçekten yönetmenimiz, yapımcılarımız ve oyuncularımız güzel bir iş çıkarttılar. 13 Nisan Cuma günü film vizyona giriyor. Sinemasever ve izleyicilerle buluşacak. Bu filme izleyicilerine rağbet göstereceğini inanıyoruz. Galasını da şu anda Suriye'de yapıyoruz ve Suriye'de yapılan ilk film galası, malumunuz Bosna Film Festivali, Saraybosna'da savaş esnasında yapılan bir gösteriyle başlamış bir film festivalidir. Sanat, film aslında toplumsal çatışma çatışmaların bir sonucu ve şu anda yaşadığımız coğrafyada ise bunun en büyük ve maalesef en acı örneklerini görüyoruz (Hürriyet, 2018).

Galada konuşan yapımcı Kurutlu da (Habertürk, 2018) Suriye'nin Cerablus bölgesinin Fırat Kalkanı hareketi ile özgürleştiğini ve bunun ardından altyapıdan güvenliğe pek çok çalışmanın bölgede hayata geçirildiğini söylemiştir. Filmin oyuncusu İlker Kızmaz (Habertürk, 2018), bölgede insanlarla yüzleşmenin ağır bir tecrübe olduğunu belirterek, tek umudunun bu insanların yaşadıklarını filmde yansıtabilmek olduğunu söylemiştir. Filmin bir diğer oyuncusu Cem Uçan (Habertürk, 2018) ise Suriye'deki dramı en doğru şekilde anlatmaya çalıştıklarını belirterek, filmi cesaret isteyen bir iş olarak nitelendirmiştir. Galaya iktidar mensuplarının katılması, dönemin Başbakanı Erdoğan'ın aşağıda alıntılanan “Suriye iç meselemizdir” ifadesiyle de uyumludur.

Biz Suriye konusunu bir dış mesele olarak, bir dış sorun olarak görmüyoruz. Suriye meselesi bizim bir iç meselemizdir. Çünkü bizim Suriye ile 850 kilometre sınırimız var, akrabalık, tarih, kültür bağlarımız var. Dolayısıyla burada olanlar bitenler, bizim asla seyirci kalmamıza fırsat vermez. Tam aksine oradaki sesleri duymak zorundayız, duyuyoruz ve tabii ki gereğini de yapmak durumundayız (Amerikanın sesi, 2011).

Cumhurbaşkanı Erdoğan, aynı zamanda 2021 yılında Bloomberg haber sitesine yazdığı bir yazıda Suriye’de özgürlük, demokrasi ve insan haklarını talep ettikleri için yüzbinlerce insanın öldürüldüğünü; “Esed” rejiminin destekçilerinin ise bu meşru talepleri yok saydığını belirtmiştir (tcgb.gov.tr, 2021). Esad değil de Esed olarak ifade etmek; aslında bir ötekileştirme amacı taşımaktadır. Rejimin baskıcı tutumuna dair söylemler filmde yer almaktayken, Erdoğan da rejimin baskıcı yönünü dile getirmiştir. Cumhurbaşkanı Erdoğan, yazısında ayrıca Türkiye’nin, Suriye’de terör örgütlerine karşı muharip güçlerini kullandığını ve terörden temizlenen yerlerde güvenli bölgeler kurduğunu iddia etmiştir (tcgb.gov.tr, 2021). Bu iddiaya benzer şekilde filmin yapımcısı Kurutlu da şöyle konuşmuştur:

Daha dün kadar çatışmaların yaşandığı yerde bugün Türkiye'nin inisiyatifıyla temin edilmiş bir huzur ortamı var. Türk ordusunun barış götürdüğü Cerablus, film çekimi yapılacak kadar huzurlu. Bu film, Türk ordusunun müdahalesiyle Cerablus'ta temin edilen insani yaşam koşullarının Afrin'de, Münbiç'te ve diğer yerleşim bölgelerinde de sağlanacağına dair bir kayıttır. Suriye'de yaşayan Arap, Kürt ve diğer topluluklar bilmelidir ki Türk ordusunun bölgedeki varlığı kendileri için bir talihtir (Türkiyegazetesi, 2018).

Yeni Akit gazetesi ise (2018) filmle ilgili AKP hükümetinin “katil Esed” ile anlaşma yolunda olduğunu iddia eden Doğu Perinçek’in iddialarını boşa çıkardığını belirtmiştir. “Katil Esed”in Der’a kentinde kendi halkını katlederek iç savaşı başlattığının altını çizen gazete, filmin söyleminin hükümetin politikasını yansıttığı iddiasında bulunmuştur. Yenişafak (2018) tamamen gerçek bir hikâyeden uyarlandığını vurguladığı filmin, Suriye’de iç savaşa evrilen halk ayaklanmasının sebeplerini anlattığını iddia etmiştir. Haksöz haber sitesinde (2021) ise haklı bir direnişin anlatıldığı filme Kültür Bakanlığı ve TRT’nin destek vererek önemli bir işe imza attığı fakat filmin tanıtım ve gişe işleri için yeterli destek sağlanamadığı belirtilmiş; okullardan öğrencilerin animasyon filmleri ve askeri filmler yerine bu filme götürülebileceğini önermiştir.

Youtube ve Ekşisözlük’teki yorumlar ise, filmin seyirci tarafından nasıl algılandığına filmin söylemiyle uyumlu olup/olmadığına dair fikir vermektedir. Filmle ilgili yapılan yorumlar genelde olumludur. Seyirciler Esad ve Baas rejiminin baskıcı yönetim anlayışını filmin oldukça gerçekçi biçimde yansıttığını iddia etmektedir. “Rabbim doktorun sırasının geldiğini tez vakitte göstereyim inşallah”, “Şehadet için geleceğiz; ama intikamımızı almadan ölmeyeceğiz ey Suriyem” izleyici yorumları filmin rejimin baskıcı yönüne vurgu yapmaktadır. Filmin yapımcısı Kurutlu (Yenişafak, 2018), da filmi tepkileri ölçmek için Suriyeli mültecilere izlettiklerini, çoğunun gördükleri karşısında sarsıldığını ve orada yaşadıklarının insanın hayal

gücünü çok aşan şeyler olduğunu belirttiklerini söylemiştir. Filmin baskıcı rejim inşasına dair söylemine zıt şekilde Esad ve Baas rejiminin Suriye'nin kazananı olduğunu belirten izleyici yorumları da bulunmaktadır. Bu izleyici, yorumlarında film “yalan propagandası” olarak nitelendirilmiş; filmin Suriye'yi gericilerin gözünden anlattığı ve hiçbir gerçekliğe dayanmadığı belirtilmiştir.

Film, ilk hafta 67 salonda vizyona girmiş fakat ikinci hafta gösterimler 8 salona kadar düşmüştür. Filme beklenen izleyicinin gelmemesi, yani ilk hafta sadece 4184 kişi tarafından izlenmesi, ikinci hafta salon sayısındaki düşüşe neden olmuştur. *Müslüm* filminin 6 milyon, *Arif V216* filminin yaklaşık 5 milyon seyirci yaptığı 2018 yılında *Kardeşim İçin Dera* filmi, yapılan desteklere rağmen sadece 9284 (Box Office, 2022) kişi tarafından izlenmiştir.

Toplumsal Pratikler Analizi

Zorba Devlet Söylemi

Baczko, Dorronsoro, Quesnay'ın (2018: 41-47) “Suriye Bir İç Savaşın Anatomisi” çalışmalarında bahsettiği gibi 1963 yılında darbeyle iktidara gelen ve kuruluş döneminde kendisini milliyetçi-sosyalist parti olarak tanımlayan Baas Partisi, 2000’li yıllarda köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm sonucunda neoliberal ekonomi politikaları uygulanmaya başlamış, yabancı yatırımlar artmış, özel bankacılık sistemi, özel üniversiteler gibi pek çok sayıda kamu teşekkülü de özelleştirilmiştir. Otoriter rejim alt sınıflar lehine kamu siyasetini terk ederken, alt ve orta sınıflar giderek daha fakirleşmiş ve işsizlik artmıştır. Achcar’a göre (2014, 211) nüfus ciddi oranda yoksullaşırken, Esad ailesinin zenginleşmesi arasındaki zıtlık da toplumsal gerilimi alevlendirmiştir. Askeri ve siyasi gücün Alevilerin, ekonomik gücün ise Sünnilerin elinde bulunduğu Hafız Esad döneminden sonra yönetimi ele geçiren Beşar Esad döneminde, siyasi, askeri ve ekonomik güç daha çok Alevi aşiretine mensup oligarşinin elinde toplanırken, Sünniler bu çevrenin dışında bırakılmıştır. Bu gelişmeler, rejime yönelik dinsel bir azınlığın menfaatine ülkeyi sömüren bir grup zorba imajını daha da ön plana çıkarmıştır (Achcar, 2014: 210).

Suriye rejiminde yaşanan siyasal ve ekonomik dönüşümler *Kardeşim İçin Dera* filminde gösterilmezken, rejimdeki mezheplere dair ayrımlar, bu ayrımlar arasındaki çatışmalar da filmde yer almamaktadır. Suriye’deki aşiret yapısının güçlülüğü yansıtılırken, rejim karşıtı aşiretler birlikte davranmakta; rejim yanlısı olanlar ise filmde gösterilmemektedir. Filmdeki çatışma yalnızca Dera Siyasi Şube Müdürü Atıf Necib ile rejim karşıtları arasında sürdürülmektedir. Filmde mezhep ayrılıklarına dair bir vurgu bulunmazken, Atıf Necib ve

iktidardaki ayrıcalıklı grup, inançsız, gaddar ve sert bir şekilde temsil edilmiş; Ali Türkmani ve rejim muhalifleri ise, oldukça inançlı, mücadeleci ve cesur gösterilmiştir. Şeyhin dini bir önder olarak halkı yönlendirmesi de filmdeki İslami vurguyu oluşturmaktadır. Neoliberal ekonominin uygulanmasıyla giderek yoksullaşan halk kitlelerinin ekonomik zorlukları, sınıf karşıtlıkları da filmde yansıtılmaz.

Film, baskıcı ve totaliter bir yönetim anlayışını ortaya koyarken, bu duruma yol açan süreçle ilgili herhangi bir aktarımda bulunmamaktadır. Rejimin gözetim ve işkence mekânizmalarını kullanması ise, filmde yansıtılan bir gerçekliktir. Filmin ilk sahnesi de işkence ve gözetim mekânizmasının nasıl işlediğine yönelik bir vurgu taşımaktadır. Ali Türkmani'nin de içinde bulunduğu otobüs, rejimin askeri tarafından kimlik kontrolü için durdurulur. Kimlik kontrolü sırasında askerin yürüyüşü ve elindeki job, Türkmani'ye geçmişte yaşadığı işkenceyi hatırlatmaktadır. Rejim karşıtı olan bir öğretmen de herhangi bir eylemliliği olmadığı halde sırf rejim karşıtı konuşmalarından dolayı işkence görür. Minibüs sırasında Esad'ın fotoğrafına tüküren bir çocuk ve babası, saldırıdan Türkmani sayesinde kurtulur. Bütün bu olaylar otoriter yönetimin güvenlik eksenli politikalarının varlığıyla filmdeki otoriter-baskıcı rejimin faaliyetlerini gösterirken zorba devlet söylemini ortaya çıkarmaktadır.

Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları

Suriye'de halk ayaklanması on beş öğrencinin tutuklanmasının ardından başlamıştır. Öğrenciler Suriye'nin Dera kentinde 2011 yılında Mart ayında "Halk rejimi devirmek istiyor" sloganını duvara yazmaları sonucunda tutuklanmaları halkta ciddi bir tepkiye neden olmuştur. Achcar (2014: 213) ve Taştekin (2016: 22) muhaliflerin el koyduğu çocuklara ciddi biçimde işkence yapıldığını, kimi çocukların tırnaklarının çekildiğini, kiminin ise tecavüze uğradığını iddia etmiştir. Bir arkadaşıyla suçu üstlendikten sonra rejimin işkencelerine maruz kaldığını söyleyen 20 yaşındaki Muaviye Sayasna, okul duvarındaki yazılamayla ilgili şöyle konuşmuştur:

Duvara "Ey doktor şimdi sıra sende" yazdık. Yazıyı yazmamızın sebebi, okulun yanında bir polis nöbet kulübesi kurulması ve nöbet tutan polislerin kulübenin önünden geçtiğimizde bizi taciz etmeleriydi. İki-üç gün sonra konu rejim tarafından araştırıldı ve yazıyı yazanların biz olduğumuz ortaya çıktı. Evlerimize baskın yaparak bizi gözaltına aldılar ve ayrı ayrı koğuşlara koydular. Sonra bize bunu yazdırmanın kim olduğunu itiraf ettirmek için çok şiddetli işkence yaptılar. Bazılarımızı duvara astılar, parmaklarını kırdılar, elektrikli sopalarla vurdular. Ailelerimiz nerede olduğumuzu bilmiyorlardı. Rejim işkencelerden sonra bizi hapse attı. Kısa süre sonra gösteriler patlak verdi ve rejim bizi

serbest bıraktı. Bu yazılardan dolayı hiç alakası olmayan kişiler de tutuklandı (Anadolu Ajansı, 2018).

Musa Özüğurlu'nun Gazeteduvar'daki (2017) yazısına göre ise Dera Valisi, çocukların aileleriyle görüşerek bir daha yapmama uyarısında bulunmuş ancak çocuklar aynı yazıyı tekrar yazdıklarında ise, bu kez Hava istihbarat tarafından gözaltına alınmıştır. Çocukların daha ilk sorguda, Dera'daki bazı doktor ve avukatların sloganı yazmaları için kendilerine para verdiklerini söyledikleri de ileri sürülmüştür. Rejimin iddiasına göre çocuklar, onlara yazılama yaptırılar keşfedilsin diye bir süre daha tutulmuştur. Şehrin ileri gelenleri ve müftüsü, Vali ve Atıf Necip'in yanına gittiklerinde hakarete uğramış ve "Çocukların nerede olduğunu bilmiyoruz" cevabıyla karşılaşmıştır. Dolayısıyla çocukların sloganla ilgili yazılamaları hakkında farklı iddialar ortaya atılmıştır.

Filmde ise muhaliflerin baskıcı Baas rejimine karşı mücadelesi anlatılmış; filmdeki söylemler de bu bağlamda oluşturulmuştur. Filmde Suriye'deki isyanın çıkış noktası, Atıf Necib ve rejim askerlerinin okuldaki bir derse baskın yapmaları, rejim karşıtı olan öğretmenin askerler tarafından sürüklenerek götürülmesi ve onun işkenceye uğramasıdır. Bu duruma şahit olan öğrencilerden Ömer Türkmüni, arkadaşlarıyla birlikte karargâhın duvarına "doktor sıra sana gelecek" sloganını yazar ve böylece isyanın başlangıç noktasını oluşturur. Gerçekte sloganı yazan gençlerden birinin okul önündeki polis nöbet kulübesinden taciz edildikleri için sloganı yazdıklarını söylediği olay, filmde Atıf Necib'in saldırgan davranışlarıyla özdeşleştirilerek verilmiştir. Dolayısıyla film, rejime karşı olan duyguları artırmak için tarihsel gerçeklikten farklı şekilde inşa edilmiştir.

Blanche (akt. Achcar, 2014: 65-66) Suriye'deki gösterilerin özellikle halkın taleplerinin rejim tarafından görmezden gelinmesi nedeniyle başladığını ileri sürmektedir. Etnik-dinsel gruplar arasındaki kaynak tahsisindeki eşitsizlik, ekonomik durumun kötüleşmesinin cemaatsel gerilimleri tırmandırması protesto hareketlerinin yaygınlaşmasının sebeplerindendir. Suriye'deki isyanın Dera'da neden tetiklendiği noktası ise, çeşitli etmenlere bağlıdır. Taştekin, (2016: 62-63) bu sebeplerden birinin Ürdün sınırına yakınlığı nedeniyle dış etkenlere açık olan Dera'da rejimin güvenlik aygıtının unsurları, yoğun bir şekilde bölgede konuşlanmış olmasını göstermektedir. Bu nedenle hükümet yetkililerinin baskılarını ciddi bir şekilde hisseden bölge halkı, aynı zamanda ekonomik anlamda da ciddi bir işsizlik ve yoksulluk durumuyla karşı karşıyadır. İkinci olarak, Suriye isyanının başladığı Dera, kırsal ve tarımsal bir bölgedir. 2000'den itibaren ucuz ithal tarımsal ürünlere Suriye piyasalarını açan neoliberal politikalar ve dışa bağımlı hale getiren kuraklık, merkezi iktidar tarafından önemli görülmemiş ve böylece

kırsal alanlardaki devlet desteği sekteye uğramıştır. Sonuç olarak yoksulluk, kırsal bölgelerde azalan devlet hizmeti ve yatırımları, şiddetli baskı ortamı, yolsuzluk gibi nedenler isyanın Dera’da başlamasına yönelik fikir verebilecek nedenlerdir.

Eylemlerin çıkış noktasının Dera’da başlamışına neden olan bu siyasal ve ekonomik faktörler filmde yer almamaktadır. Zira filmdeki olayların tetikleyicisi olarak yansıtılan, çocuklara yapılan işkence ve tecavüz iddialarıdır. Üstelik filmde çocuklardan birkaçı da ailelerinin gözü önünde öldürülmüştür. Suriye yönetiminin kesinlikle reddettiği bu iddialar üzerine Taştekin, (2016: 22-63) 18 Mart 2011 yılında binlerce kişinin gösteriler için sokağa çıktığını, El Ömer Camii’nden çıkan kalabalık ile valilik arasındaki diyalogun iyi gitmemesi üzerine çıkan olaylarda ise 4 kişinin yaşamını yitirdiğini belirtmiştir. Olaylar giderek alevlenirken, 19 Mart günü Dera için ilan edilen Öfke gününde Cuma namazı sonrasında gösteriler düzenlenmiş; halk olağanüstü yasanın kaldırılması, reformların kabul edilmesi, yolsuzlukla mücadele, medya ve internetle ilgili kısıtlamalara son verilmesini talep etmiştir. Esad’ın girişimleriyle olayların yatışması beklenirken 20 Mart’ta Adalet Sarayı, Baas Partisi’nin ofisleri, valinin kontu, emniyete ait araçlar yakılmıştır. Gösterilerin devam etmesi nedeniyle Esad, olayları yatıştırmak için bazı tavizler vermiştir. Olağanüstü yasanın kaldırılması için komisyonlar oluşturulmuş; askerlik süresi düşmüş ve tutuklu mahkûmlar serbest bırakılmıştır (Taştekin, 2016: 64-65).

Filmde yansıtılan gösterilerin başlama gerekçesi ise, muhaliflerin iddialarına uygun biçimde çocuklara ciddi işkenceler yapıldığı savıdır. Hatta bununla birlikte filmde halkın gözü önünde işkence gören ve öldürülen çocuklar bulunmaktadır. Bunun üzerine harekete geçen halk, Ali Türkmani önderliğinde kitlesel eylemlere yönelmiştir. Bu eylemlerin herhangi bir örgütleyici aktörü bulunmamakta; eylemler halkın kendiliğinden eylemliliği sayesinde başlamaktadır. Zira Achar’a göre (2014: 81-83) Suriye’de şeyhler ve imamlar bile rejim tarafından gözetlenmekte; din önderlerinin protestoları koordine etmesi engellenmek istenmektedir. Fakat yine de dinsel işlevlerinden bağımsız olarak camiler pek çok gösterinin başlangıç noktası haline gelmiştir. Filmde, her ne kadar Ali Türkmani kitlenin harekete geçmesini kolaylaştırsa da eylemlerin örgütsüzlüğü ve kendilendiliği vurgulanmaktadır. Halk Şeyhin dini referanslı konuşmalarıyla harekete geçmiş; harekete geçen kitle tekbir getirmiş, eylemde “Ey Allah’ım Senden Başka Kimsemiz Yok” gibi dini referanslı sloganlar atılmıştır. Bunun yanında Esad taraftarlarının gösterileri filmde yansıtılmasa da, Taştekin’in belirttiği üzere, (2016: 64) gerçekte Esad’dan yana eylemlilikler de gerçekleşmiş; bu gösterilerde “Allah, Suriye, Beşşar bize yeter” “Kulna maek ya Beşşar” (Hepimiz sizinleyiz ey Beşşar),

“Nuhibbek” (Seni seviyoruz) ya da “Kanımız canımız sana feda olsun ey Beşşar” sloganları Esad lehine atılmıştır. Filmde Esad yanlılarının eylemliliklerinin gösterilmemesi muhaliflerin mağduriyetini pekiştirmektedir.

Muhaliflere göre gösteriler barışçıl olarak tanımlansa da Taştekin, (2016: 79) Mart ve Nisan ayları içerisinde pek çok askerin muhalifler tarafından öldürüldüğünü ileri sürmüştür. Dolayısıyla silahlı gruplar eylemlerin başından beri bulunmakta, hatta hükümet yanlılarından işkenceye maruz kalarak öldürülenler bulunmaktadır. Dera’daki isyanla ilgili bir diğer iddia da, (Gazeteduvar, 2017) Ürdün İstihbaratının yardımı ile çok sayıda militanın, silahlarıyla birlikte Dera’ya gönderildiği ve böylece Dera’nın; uzun soluklu bir savaşa karşı hazırlıklı hale getirildiğidir. Filmde de rejim karşıtlarının iddiasına paralel şekilde Dera’daki gösterilerin barışçıl olarak başladığı vurgusu bulunmaktadır. Zira Ali Türkmani, aşiret reisleriyle gerçekleştirdiği toplantıda gösterilerin meşruluğu için mutlaka silahsız eylemlerin yapılması gerektiğini belirtmiştir. Muhaliflerin iddiası da bu doğrultuda olmasına rağmen, eylemler sırasında ölen pek çok rejim yanlısı asker olduğu bilinmektedir. Filmde Atıf Necib, salıverdiği mahkûmları rejimin askerleri olarak halkın önüne sürmüş; ellerine ateş etmeyen silahlar verilen mahkûmlar, rejimin protestolarda eylemci gibi konumlandığı provokatörler tarafından öldürülmüştür. Böylece muhalifler silahlı saldırganlar olarak gösterilecek ve dünya kamuoyunda meşrulukları ve itibarları sarsılacaktır. Fakat Atıf Necib’in bu komplosunu çözen Ali Türkmani, tüm dünyaya rejim muhaliflerinin haklılığını duyurmuş; sonrasında Cemal ile birlikte hareket ederek rejimin konuşlandığı karargâhı basarak Atıf Necib’i öldürmüştür. Bu durum film evreninde kötü adam rolünün Atıf Necib ile özdeşleştirdiği; böylece onun cezalandırılmasıyla da seyircinin rahatlatılarak ruhsal boşalım sağlaması istendiğini göstermektedir. Filmin sonunda Özgür Suriye Ordusunun çıkış noktası da haklı gerekçelere dayandırılarak vurgulanmıştır. “Kendi geçmişinde zulümden başka bir şey gör(e)meyen mazlum özne, bunu siyasal mücadelesine tahvil eder. Tarih savaşı kazananların zaferlerinin ve ihtişamının tanığı olduğu kadar, mazlumların elinde geçmiş haksızlıkların tanıklığını üstlenir” (Açıkel, 1999: 167). Bu mücadeleyle birlikte “mazlumluk” güç istencine dönüşür. Dolayısıyla filmde mağduriyete dayalı söylemler aracılığıyla kurgulanan muhalifler zafer kazanarak gücü ellerine geçireceklerdir.

Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi Olandadır”

Suriye’de rejimin oldukça baskıcı bir hal alması; bir yandan da rejime muhalefet eden bir kitle yaratmıştır. Filmde de bu baskıcı rejime karşı örgütlenme yansıtılmaktadır. Bu örgütlenme de dini vurgularla gerçekleştirilecektir. Ali Türkmani kitleleri harekete geçirmek

için Cuma namazından sonra karargâha yürüme önerisi yapar. Şeyh Ahmet bu öneriye “Bu cuma minbere ben çıkacağım. Zalim idareciye hakkı söylemek en büyük cihattır.” şeklinde yanıt verir. Dolayısıyla rejime karşı mücadele bir İslami yönetim anlayışı oluşturma çağrısına dönüşür. Şeyh’in Cuma hutbesinde söyledikleri şu şekildedir:

Aziz müminler, Resulullah (s.a.v.) bir haksızlık gördüğünüzde onu elinizle düzeltin diye emretmedi mi? Buna gücünüz yetmezse dilinizle, ona da gücünüz yetmezse kalbinizle buğz ederek haksızlığa karşı mücadele etmekle bizleri vazifelendirmede mi? Ehli Beyt zulme rıza göstermeyerek Karbela’da şehadete nasıl yürüdüyse aynı imanla ve idrakte hüseyini bir şahlanışı gerçekleştirmek de hepimizin vazifesidir. Ya zalimlerin suntası altında her türlü aşağılanmaya razı olarak nefes almaya devam edeceğiz yahut da Hüseyin Efendimiz gibi bir örneğin rehberliğinde zulme karşı adalet sancağını yükselteceğiz. Biz mufakkaviyetin Allah’tan olduğuna iman edenleriz. Bu hal içerisinde akıbetimizin ölüm olmasından değil, Müslüman olma vasfımıza leke sıçramasından endişe duyarak ayağa kalkmak hepimize farzdır. Her işinde galip olan Allah yardımcınız olsun.

Mücadele çağrısının camiden yapılması, müslümanlık vurgusu, Ehlibeytin zulme rıza göstermediği vurgusu, Peygamberin hadisinin şeyhin mücadele çağrısında kullanılması haksızlığa başkaldırmak için dini referanslara ve ifadelere başvurulduğunu göstermektedir. Cuma günü namazın kılınmasının ardından halk tekbir sesleriyle harekete geçer. “Halk düzenin değişmesini istiyor.” “Ey Allah’ım Senden Başka Kimsemiz Yok” sloganlarının atıldığı eylemde vurgular düzen değişikliğinin de İslami bağlamda istendiğini vurgular niteliktedir. Düzen değişikliği talebinde toplumsal ve ekonomik söylemlere rastlanılmamaktadır. Halka çağrı yapan, yönlendirenler de din adamlarıdır. Bu bağlamda Esad rejiminin dinden saptığı, muhaliflerin ise dinin gerçek uygulayıcıları olarak bu eylemleri gerçekleştirdikleri belirtilmektedir.

Rejim, halk muhalefetine yükselmesiyle birlikte baskıyı giderek artırır; 3000’e yakın insan tutuklanır, pek çok kişi öldürülür. Öldürülenlerden biri olan Hamza, Şeyh tarafından şehit olarak adlandırılır. Bu adlandırma yine rejime karşı savaşanların İslami inanç için savaştıklarına dair bir vurgu içermektedir. Filmin sonunda ise muhaliflerin lideri haline gelen Ali Türkmani ve muhalifler karargâha bir baskın düzenleyerek Özgür Suriye’nin işaret fişğini oluşturmak için bu sefer silahlı mücadele yolunu seçerler. Bu sırada Kuran-ı Kerim’den Adiyat Suresinin okunur. Surenin konusu bu dünyanın geçiciliğinin göz ardı edilmesinin ve insanın ahireti unutulmasının insanlık için sonucunun iyi olmayacağına dairdir. Bu surenin okunuşu da cihat anlayışıyla bağlantılı olarak kullanılmıştır.

4.3. *Süveyda*: Dini ütopya, Maneviyata Dayalı Toplumsal Yapı

Metinsel Analiz

Filmin Öyküsü

Süveyda (Mesut Uçakan, 2021) filmi, cumhuriyet rejiminin kurulduğu ilk yıllardaki toplumsal dönüşümü, bir çocuğun hafız olma isteği hikâyesi üzerinden anlatmaktadır. Bendir çalan bir dervişin görüntüsüyle başlayan film, ardından Kayseri'nin Ereğiz köyündeki Arapça harfli tabelanın yerini Latin harfli bir tabelanın alma görüntüsüne geçerek yeni bir toplumsal dönüşümü haber vermektedir. Bu sırada köydeki bir derviş, yitirdiği aşkını, *Süveyda*'sını aramaktadır. Dere tepe dolaşan derviş, çocukların “yorulmuyor musun?” sorusuna “aşka düşen yorulur mu?” diye cevap verir. Hadim de dervişin bu arayışını izleyen, gözleyen çocuklardan biridir. Hadim, Arapça ve kuşdili öğrenmek istemektedir. Zira Hadim'in isteği hafız olmaktır. Dedesi Mecit Hoca, ona Arapça harfleri ve Kuran-ı Kerim'i öğretmektedir. Fakat köyde yeni rejimin askerlerinin eski öğretime yönelik olarak ciddi bir baskısı vardır. Ordu, yeni rejimin değerlerinin benimsetilmesi için görevlendirilmiştir. Askerler, muhtar, öğretmen köydeki bütün çocukların okula yazdırılması için köylüye baskı yapmaktadır. Köylü de bu baskıya boyun eğmiş gözükmektedir. Bir tek Hadim'in ailesi bu duruma direnmektedir. Hadim, okula gitmeye direnmekte ve hafız olmak için çalışmaktadır. Fakat köydeki baskı ortamı, Hadim'in dedesi Mecit Hocayı endişelendirmektedir. Mecit Hocaya göre, bu ortamdan kurtulmanın yolu, Kurtuluş Savaşı'nda beraber savaştığı Tığlı Hoca'nın yanına gitmektir. Zira Tığlı Hoca'nın köyü bir dağ köyüdür ve oraya mektep açılmamıştır. Böylece Mecit Hoca kendi geleneğini ve mesleğini sürdürebilecektir. Mecit Hoca aynı zamanda yeni rejimin kurallarından biri olan Arapça ezanın Türkçeleştirilmesine de karşı çıkmaktadır. Ezanı asla Türkçe okumayacağını söyleyen Mecit Hoca, caminin minaresine çıkarak, ezanı Arapça okur. Arapça ezan okuma yasağına karşı gelen Mecit Hocayı askerler götürürler. Bu olaydan önce Hadim, hocayı rüyasında görmüştür. Rüyasında Mecit Hoca, ölü bir beyaz güvercinle birlikte yerde uzanmaktadır. Hadim rüyasından korkarak uyanır. Hadim'in rüyasında gerçekleşmesinden korktuğu dedesinin ölümü olayı gerçekleşmiştir. Hocayı askerler götürdükten sonra köye ancak cenazesi geri döner. Köydeki baskı ortamına dayanamayan Hadim'in babası Hasan, Hadim'i, Mecit Hoca'nın arkadaşı Tığlı Hoca'nın yanına götürmeye karar verir. Hoca'nın babası da rejimin muhaliflerindendir ve muhalif olduğu için hem babası hem de oğlu öldürülmüştür. Hadim, hafızlık eğitimine Tığlı Hoca'nın yanında devam eder. Hoca'nın köyünde de yeni rejimin kuralları uygulanmaya başlamıştır. Köyün ileri gelenleri hemen hemen bu kuralları

benimsemişlerdir. Köyde toplanılan bir mecliste, köye yeni bir okul yapılması kararı da alınmıştır. Bu duruma karşı çıkan bir tek Ramiz dayı adlı bir köylü bulunmaktadır. Muhalif olarak Ramiz dayı, yeni rejimin bütün kurallarına karşı “bizi de yakacaksın Ramiz dayı” söylemine “Yanmak da şereftir be. Yanmak da bir şereftir şereftir. Biz zamanında az mı yandık ha az mı yandık biz!” şeklinde yanıt vermiştir. Tığlı Hoca da Türkçe ezan okuttuğu için Ramiz dayı tarafından eleştirilmektedir. Hoca ise elinden geldiğince kendi hafızlık geleneğini sürdürmekte ve Arapça öğretime devam etmektedir. Hadim, rüyasında beyaz güvercini, bu sefer Tığlı Hoca’nın üzerine konmuş olarak görür. Bu durumu onun ölümüne yorumlayan Hadim, ciddi bir üzüntü içine girer. Tığlı Hoca onu, beyaz güvercinin şehitlik mertebesinin de işareti olduğunu söyleyerek sakinleştirir. Hadim, hocanın sakladığı Arapça kitapları da bulur; durumu fark eden Tığlı Hoca bu kitaplardan kimseye söz etmemesi gerektiğini söyler. Fakat askerler bu durumdan haberdar olur. Jandarmalar Arapça eğitim veren hocanın evini basarak, hocanın sakladığı Arapça kitaplara el koyar ve hocayı götürmek ister. Bütün köylü, hocanın götürülmesine karşı çıkar. Hadim’in köyünde yaşanmayan karşı çıkış, Tığlı Hoca’nın köyünde yaşanır. Hocayı götürmek isteyen askerler ile köylü arasında arbede çıkar. Askerler havaya ateş açarlar. Hadim bu sırada caminin minaresine çıkarak ezanı Arapça okur. Bir anlık sessizlikten sonra komutan Hadim’in getirilmesi talimatını verir. Beyaz güvercinler ekranı kaplar ve bendir çalan dervişin görüntüsüyle film sona erer.

Filmin Teması

Devrimci süreçlerin karşısında gelenekselliğin sürdürülmesine yönelik tutum ve inançların desteklenmesi filmin temasını oluşturmaktadır.

Karakterler

Geleneksel yaşamını sürdürmek isteyen halk ile Cumhuriyet rejiminin devrimci atılımlarını topluma benimsetmek isteyen devlet görevlileri arasındaki gerilim filmin çatışmasını oluşturmaktadır. Filmdeki ana karakterler Hadim, Mecit Hoca ve Tığlı hocadır. Mecit Hoca, Cumhuriyet rejiminin devrimlerine karşı çıkan, gelenekselliği sürdürmek isteyen bu bağlamda Arapça eğitim ve öğretimin, ezan okumanın devam etmesi gerektiğini savunan, rejime muhalif ve eylemselliği ile de bu tutumunu yansıtan biridir. Dedesini örnek alan Hadim de rejimin değerlerine karşı çıkarak hafız olmak istemektedir. Bu bağlamda dedesinin geleneksel eğitiminden faydalanan Hadim, Cumhuriyet rejiminin uygulamalarına yönelik hiçbir faaliyette yer almamaktadır. Tığlı Hoca ise, babasını ve oğlunu sırf rejime muhalif

oldukları için kaybetmiş biridir. Mecit Hoca'nın öldürülmesinden sonra oğluyla aynı adı taşıyan Hadim'in geleneksel yollardan eğitim alması için çalışmıştır.

Sözcük, Gramer Yapısı ve Metinsel Yapıya Dair İzlekler

Tablo 4.7. Filmdeki Sözcük Kullanımları

Gelenekselliğe Dair Sözcükler	Cumhuriyet rejiminin baskıcı yönüne yönelik sözcükler	Dine Yönelik Sözcükler	
Arapça harfler	Arapça öğretmek yasak	Kuran-ı Kerim	İmtihan dünyası
Geçmişle bağın kopması	Falaka	Selamun Aleyküm	Dinli imanlı yetiştirme
Külâh	İşkence	Aleyküm Selam	Mübarek ezan
Takke	Ağır ceza	Müslüman	Peygamberimiz
Arapça ezan		Cenab-ı Hak	Azrail/melek
Arapça		Süleyman Peygamber	İmam
		Allah	Diyanet
		Hafız	

Filmdeki geleneğin savunusu Cumhuriyet rejiminin değerlerinin reddi üzerinden gerçekleşmektedir. Rejimin kuruluşuna yönelik söylemler “geleneği ve geçmişi savunmak” refleksiyle karşılaşmıştır. Latin harflerinin kabulüne ve ezanın Türkçe okunmasına tepki bu geçmişin reddedilmesine karşı bir itiraz niteliği taşımaktadır. Filmde, Mecit Hoca, yüzyıllardır süren Arapça ezan okuma geleneğinin sürdürülmesi gerektiğini düşündüğünden Türkçe ezan okunmasına karşı çıkar. Köylünün yönetiminde önde gelenlerden biri olan muhtarın “bundan böyle Arapça ezan okunmanın yasaklandığını” söylemesi üzerine hoca'nın yanıtı “Ben Türkçe ezan okumam” olur. Muhtar eğer ezan Türkçe okunmazsa çok ağır yaptırımlarla karşılaşılacağını belirtse de hoca geleneği sürdürmek konusunda oldukça karardır. Kendince haklı olduğu davada yasaklara da karşı gelmektedir. Zira Türkçe ezan okunması hoca için din aleyhtarı bir tutumla neredeyse özdeş olmaktadır.

Muhtar ve öğretmen ise Cumhuriyet rejiminin temsilcileri olarak köylülere bu değerlerin benimsetilmesinde öncü niteliğindedir. Öğretmen rejimin değerlerinin halka mutlaka benimsetileceğini, bu yolda kararlı olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Bu millet muassır

medeniyet seviyesine ya çıkacak ya çıkacak. Hala çocuklarını mektebe göndermeyenler var. Hala takke sarık giyenler var. Hala Arapça okutanlar var. Boşuna inat ediyorsunuz. Devir değişti. Alışın artık.” Öğretmenin sözleri yine halkın alışkanlık ve geleneklerini önemsemeyen, reddeden üstten ve emir telakki eden bir tavidir. Bu diyalogta eski alışkanlıkları devam ettirmenin gereksiz bir çaba olduğu, yeni bir dönemin başladığı ve bunun da ne olursa olsun sürdürüleceği vurgusu yapılmaktadır. Bu yeni dönemde izlenecek yol ise öğretmenin kullandığı muassır medeniyet seviyesidir ve onunla kastedilen Batıyı yakalamak, Batılı gibi giyinmek, davranmak ve eğitim almaktır. Dolayısıyla takke ve sarığın, Arapçanın artık kabul edilmeyeceği üstüne basa basa belirtilmektedir. Mecit Hoca’nın duruşu ve öğretmenin sözleri hala Arapça okuma ve okutma, giyim kuşam gibi geleneklerin devam ettiklerini göstermektedir.

Geleneğin sürdürülmesi ve geçmişin inkâr edilmemesinin bugünü anlamlandırmada önemli olduğuna inanan muhafazakârlar açısından tarihsel süreklilik çok önemlidir. Rejimin muhaliflerinden Tığlı Hoca’nın oğluyla yaptığı konuşma da bu tarihsel sürekliliğe işaret etmektedir.

Tığlı Hoca’nın babası: Geçmişle bağımız koptu. Oğul babayı anlamaz hale gelecek. Nasıl?

Tığlı Hoca: Baba sertleşirsek sertleşirler.

Hocanın babası: Korktun mu?

Tığlı Hoca: Bunun korkmakla ne alakası var? Kime kafa tutuyorsun. Bari sen söyleme Allah aşkına.

Hocanın babası: Evlat ciğerimize hançer sokuldu hançer.

Tığlı Hoca: Bunu benim göremediğimi mi sanıyorsun.

Hocanın babası: Ben bu vebale katlanamam.

Tığlı Hoca müzakereci bir yol bulmak istemekte; devlete karşı gelinmemesi gerektiğini düşünmektedir. Zira sert bir muhalefet yapmanın, karşı tarafında sertleşmesine neden olacağını öngörmektedir. Hocanın babası ise gazeteci olarak rejime muhalif yazılar yazmakta ve tutumunu ve mücadelesini bu yönde sürdürmektedir. Geçmişle bağın kopmasının köksüz bir uygarlığı meydana getireceğini bu köksüzlüğün de bir kimliksizliğe yol açacağını düşünmektedir. Ciğere hançer sokulması sözüyle bir medeniyetin yok oluşuna işaret edilmekte; bu cümle de biz diliyle kurulduğundan, bununla tüm toplumsal yapı kastedilmektedir. Tığlı Hocaya göre kültürel süreklilik geleneklerin sürdürülmesiyle sağlanacaktır. Fakat hocanın babası rejime kafa tutmak istemekte; eğer karşı gelmezse onun vebalini üstlenemeyeceğini

belirtmektedir. Vebal, sorumluluk, kabahat, suç gibi anlamlara gelirken günah anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla rejimin yaptığı bütün değişiklikler aslında “günah” olarak kodlanmakta; yani din aleyhtarı olarak görülmektedir. Hocanın babasının devrimsel süreci reddi ve rejim muhalifliği onun ve torunun öldürülmesiyle sonuçlanır. Tığlı Hoca’nın da rejim muhalifliği onun öldürülmesine neden olur. Dolayısıyla rejime muhalif olanlar cezalandırılmaktadır.

Filmde, geleneğin inşası ise Müslüman olmak üzerinden kurgulanmıştır. Dini ve manevi hayatın sürdürülmesi Cumhuriyet rejiminin öğretilerinin kabul edilmemesiyle bağlantılıdır. Dolayısıyla manevi hayatın sürdürülmesi için mücadele edilecek; gerekirse yaşanılan coğrafya bile terk edilebilecektir. Mecit Hoca’nın, çocukları henüz yeni rejimin yeni mekteplerinin açılmadığı dağ köyüne (İslami esaslara göre eğitmek için) Tığlı Hoca’nın yanına götürmek istemesi bu baskı ortamından kaçmak içindir. Mecit Hoca’nın oğlu ise köyü terk etmek isteyen babasına şöyle seslenmektedir: “Bakarsın yeni kanunlar çıkar; bir öncekini kaldırırılar. Hem onlar da Müslüman canım gavur değiller ya.” Bu diyalogda kanunları koyanların da Müslüman olduğu dolayısıyla yaptıkları hatalardan dönebilecekleri belirtilmektedir.

Başka bir sahnede Mecit Hocayla Hadim arasında Süleyman Peygambere vurgu yapan bir diyalog geçmektedir. Süleyman Peygamberden Kuran-Kerim’de kuşların dilini bilen peygamber olarak bahsedilmektedir. Hadim de peygamberin konuştuğu gibi kuşdilini konuşmak istemektedir. Allah’ın takdir ettiği her şeyin gerçekleşebileceği, bu diyaloglarla anlatılmıştır. Böylece dini referanslara vurgu yaparak bu isteğin yerine gelmesi beklenmektedir.

Mecit Hoca: Cenab-ı Hak Süleyman Peygamberin ağzından bize diyor ki Bize kuşdili öğretildi. Bize hikmet verildi. Şüphesiz ki bu bir lütuftur.

Hadim: Dede Süleyman Peygamber kuşdilini biliyor muydu yani?

Mecit Hoca: Biliyordu ya. Onlarla konuşuyordu bile.

Hadim: Sahi mi dede?

Mecit Hoca: Sahi ya. Sahi olmasa Kur’an-ı Kerim yazar mı?

Hadim: Ben de konuşamam mı?

Mecit Hoca: Neyi?

Hadim: Kuşdilini.

...

Hadim: Dede Süleyman Peygamber kuşdilini konuşuyorsa ben niye konuşamıyorum. Ona belleten Allah bana belletmez mi?

Mecit Hoca: Belletir yavrum. Niye belletmesin. Amma sen derslerine iyi çalış. Güzel bir hafız ol. O vakit ne dediğimi daha iyi anlarsın.

Kuş dili konuşmak da aslında Allah'ın sevilen bir kulu olmak, iyi bir Müslüman olmak bağlamında metaforik bir anlam taşımaktadır. Fakat Hadim'in bu dileğinin gerçekleşmesi için öncelikli olarak iyi bir hafız olması yani Allah'ın takdirini kazanması, Allah yolunda mücadele etmesi gerekmektedir. Ancak ondan sonra ki Allah'ın hikmetine erebilecek; belki Süleyman peygamber gibi mucizelerle karşılaşabilecektir.

Hafız olmak isteyen Hadim ve eski değerleri korumak isteyen ailesi ve yakın hısımları Tığlı Hoca ve birkaç muhalif dışında genel olarak köylüler yeni değerleri benimsemek istemektedir. Tığlı Hoca'nın yaşadığı köy meclisinde okul yapılmasına yönelik bir tartışma yürütülmektedir. Köylünün ileri gelenlerinin çoğunluğu okulun yapılması konusunda oldukça isteklidir. Bu mecliste muhalif olarak bir tek Ramiz dayı adlı köylü bulunmaktadır. Tığlı Hoca da rejimin değerlerine karşı çıksa da sesini çıkarmamaktadır. Zira babasının muhalifliği hem babasının hem de oğlunun hayatını kaybetmesine neden olmuştur. Ramiz dayı ise mecliste konuşulan okul açma isteğine “Onları önce dinli imanlı yetiştirin” diyerek tepki gösterir. Bunun üzerine arazisini köylüye okul açılması için bağışlayan Murtaza, Ramiz dayıya “Ya Ramiz dayı bırak artık şu kafayı ya. Din işi değil bu ilim işi fen işi.” diyerek yanıt verir. Ramiz dayı dini referanslarla eğitimin gerçekleştirilmesi gerektiğini düşünmekte ve köylüye tepki duymaktadır. Köyün ileri gelenleri ise rejimin değerlerinin benimsetilmesi konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla dini referanslarla hareket edilecek bir dönemin geçtiğini vurgulamaktadır. Devrimlere ilişkin fikirler sadece erkek özneler tarafından tartışılmakta; kadınlar bu sürecin bir parçası olarak gösterilmemektedir. Filmde dini pratiklerin öğrenilmesi ve ibadet de erkek özneler tarafından gerçekleştirilmekte; kadınlar ve kız çocukları eylemlilikte bulunmayan pasif özneler olarak filmde yer almaktadır.

Cumhuriyet rejiminin değerlerinin halka, devletin baskı aygıtları aracılığıyla benimsetildiği vurgusu da yapılmaktadır. Filmde değişen düzenin ilk nüvesi ve buna karşı çıkış köydeki tabelanın değişimi üzerinden gösterilmiştir. Köydeki Arapça harfli tabelanın yerini alan Türkçe tabela değişimi askeri bir yetkilinin “eski yazı gidiyor yeni yazı geliyor” sözüyle ifade edilmiştir. Bu diyalogda Latin harflerinin kabulünün somut bir şekle dönüşümü gösterilmektedir. Cümlede yazıyı değiştirenlerin kim olduğuna dair bir gösterge bulunmamaktadır. Böylece bu değişimi yaratan iktidar görünmez kılınmıştır. Aslında cümleyi kuran askeri bir yetkilidir; fakat o bu değişimi gerçekleştirecek olan özne değil; değişimin uygulayıcısı konumundadır. Arkasından kurulan “Bundan böyle bunu herkes belleyecek”

cümlesi ise bir emir cümlesidir. Bu durumun herkesi bağladığını, bu değişimin herkes tarafından kabullenilmesi gerektiğini belirtmektedir. Böylece bu değişimi kabul etmeme durumu iradi bir tutuma bırakılmamıştır. Askerin bu tarz söylemi otoritenin bir çağrısı niteliğindedir. Mecit Hocaya bu tabelanın değişimi hakkında fikirleri sorulduğunda, cevap vermeyen hoca'nın suskunluğu bu değişimi kabul etmediğini, eski değerleri savunduğunu göstermektedir.

Filmin camide geçen başka bir sahnesinde Mecit Hoca çocuklara Arapça harfleri ve Kuran-ı Kerim'i öğretmektedir. Camiye gelen askeri yetkililerden biri hocaya “Yeni kanunu duymadın mı hocam” diye sorar. Hoca “Ne kanunuymuş bu?” diyerek yanıt verir. Askeri yetkili ise hocaya şöyle cevap verir: “Artık Arapça öğretmek yasak. Artık eski yazı kalktı. Mektep açıldı. Bu bebelerin hepsi orda yeni yazı öğrenecek bundan böyle.” Bu diyalogda da bir değişim vurgusu bulunmaktadır. Mecit hoca çıkan kanunu bilmektedir. “Ne kanunuymuş bu” diyerek aslında kinaye yapmaktadır. Böylece bir yandan da otoriteyi tanımadığını alttan alta göstermektedir. Komutan ise açıklamasını yapar; bu açıklamada otoriteden gelen çağrı bir emir niteliği taşımaktadır.

Askeri yetkililerin okula çocuklarını göndermeyen ailelerin evlerini bastıkları sahne de yönetimin askeri tahakkümünü göstermektedir. Çocuğunu okula göndermek istemeyen bir köylü “Yapma komutan. Bu çocuklar bizim elimiz ayağımız. Bunları alırsan bizim halimiz nolacak.” diye seslenir. Komutan köylünün isteklerine karşı duyarsızdır. Köylü komutanla yalvarır bir tonla konuşmakta ise de kanunlar doğrultusunda hareket eden komutana lafını dinletemez. Bu sırada öğretmen köylüyü azarlayan bir tarzla şöyle söyler “Niye göndermiyorsunuz bu çocukları mektebe he? Geleceklerinizi karartıyorsunuz. Pırıl pırıl hepsi baksanıza. Bırakın okusunlar. Okusunlar ki memur olsunlar, yönetici olsunlar, vekil olsunlar, komutan olsunlar, öğretmen olsunlar.” Öğretmen de komutanla birlikte otoritenin temsilcisidir. Üstelik Cumhuriyet'in ilanından sonra öğretmen rejimin değerlerinin benimsetilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Öğretmen buradaki seslenişiyse çocukları, kendisi gibi Cumhuriyet rejiminin gelecekteki temsilcisi ve savunucusu haline getirmek istemektedir. Hadim ise öğretmenin vekil, öğretmen, memur olma çağrısına “Ben hafız olmak istiyorum” olarak cevap verir. Öğretmen “Hafız mı” diye Hadim'in sözünü tekrarlayarak şaşkınlığını ve Hadim'in isteğini küçümseme eğilimini göstermektedir. Hadim rejimin değerlerini reddetmekte ve bunları gelecekte de benimsemeyeceğini duyurmaktadır. Devrimleri gerçekleştiren yöneticiler halkın değerlerini tahrip ederek halka zulüm uygulayan zalim

profiller olurken; onları baskısı altında geleneksel değerlerini korumak isteyen halk ise mağdur profil çizmektedir.

Köyün muhtarı da öğretmen gibi rejimin değerlerinin benimsetilmesinde öncü konumundadır. Muhtar, Hadim'i babasına şöyle şikâyet eder: “Komutana da öğretmene de diklendi iyi mi. Hafız olacmış. Sırası mı şimdi?” Babası ise ancak bu yaşta hafız olunacağını söyleyerek oğlunu savunur. Muhtar ise bunun üzerine “Hadim'i yarın mektebe gönderdin gönderdin. Yoksa kendin bilirsin. Aha jandarma. Benden demesi.” diyerek yanıt verir. Muhtar da otoritenin temsilcisi olarak konuşmaktadır. Hadim'in hafız olma isteğini alaycı bir üslupla yansıtan muhtar; “sırası mı şimdi” sözüyle devrin değiştiğini vurgulamaktadır. Bu değişime ayak uydurmamasının bedelinin ise mutlaka cezalandırılacağı tehditkâr bir ifadeyle bildirilmiştir.

Bu tehdidin artık cezalandırmaya dönüştüğü ise başka bir sahnede gösterilmektedir. Hocanın evi Arapça dersler verdiği ve kitaplar bulunduğu gerekçesiyle basılır. Askeri yetkililer ve Tığlı Hoca arasındaki diyalog şu şekilde gerçekleşir:

Jandarma: Tığlı Hoca sen misin?

Tığlı Hoca: Buyrun evladım.

Jandarma: İhbar var hoca. Arapça dersler veriyormuşsun.

Tığlı Hoca: Kim diyor evladım bunları?

Jandarma: Kim diyorsa diyor hoca. Bize diyen çok olur. İstanbul'u bırakıp gelmiş diyorlar senin için doğru mu? ... babanmış. Azılı muhaliflerden.

Tığlı Hoca: İstedğin nedir komutan?

Jandarma: Komutanım...

Kitapları gösterir.

Tığlı Hoca: Mevlam ne eylerse güzel eyler. Gidelim evladım.

Tığlı Hoca askere oldukça şefkatli yaklaşmaktadır. Evladım diye seslenmesi oldukça benimseyici ve şefkatli bir tavır takındığını göstermektedir. Askeri yetkili ise hocaya “hocam” diye değil “hoca” diye seslenmektedir. Bu oldukça üstten ve alaycı bir söylemdir. Aynı zamanda askeri yetkilinin sözleri devletin istihbarat kaynaklarının çeşitli biçimlerde çalıştığını ve muhbir sisteminin işlediğini de göstermektedir. Tığlı Hoca'nın son sözleri ise her şeyin Allah'tan geldiğini ve dolayısıyla durumu bu bağlamda kabullendiğini göstermektedir.

Filmin Retoriği

Tablo 4.8. Filmdeki Görsel Unsurlar

Mekân	Filmin çekimleri Kayseri'nin bir köyünde gerçekleştirilmiştir. Özellikle Cumhuriyet'in getirdiği dönüşümün halkta nasıl bir etkiye yol açtığının kırsal bir bölge kullanılarak anlatılıyor olması kırsal bölgede yaşayan insanların geleneklerine daha bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde köy meydanı, köy odası rejime dair tartışmaların yapıldığı kamusal alanlardır. Tığlı Hoca'nın eğitim verdiği yer geleneksel/dini eğitim düzenini temsil ederken, öğretmenin eğitim verdiği derslik Cumhuriyet rejiminin yenilikçi eğitim düzenini temsil etmektedir. Cami minaresi ise yeni rejime karşı direniş mekânı olarak kurgulanmıştır.
Dekor/Aksesuar	Arapça harfli "Ereğiz Köy Odası" tabelasının, Türkçe harfli "Ereğiz Köy Odası" tabelasıyla değiştirilmesi, okul sırası, defter, kalem, tahta Cumhuriyet rejimine dair referanslar içeren dekor ve aksesuarlardır. Silah kullanımı da rejimin baskıcı yönüne referans oluşturmaktadır. Arapça kitaplar, divan, minder, kilim, bendir ise geleneksel ve kültürel/dini referanslar içeren dekorlar olarak filmde yer almışlardır.
Işık	Filmde dış mekânlarda kontrastın azaltıldığı genel bir aydınlatma tercih edilmiştir. İç mekânlarda loş ışık tercih edilirken özellikle yakın plan çekimlerde kişiyi belirginleştirecek şekilde bir ışık kullanılmıştır. Yine iç mekânda gerçekleşen Ramiz Dayı'nın Tığlı Hoca'yı suçladığı sahnede ışık hocanın yüzüne vuracak şekilde

	bir aydınlatma gerçekleştirilmiştir. Böylece dramatik bir etki yaratılmıştır.
Müzik ve Ses	Ezanın Türkçe olarak okunması CHP iktidarının baskıcı yönünü vurgularken, Arapça okunması ise geleneksel olana atıfta bulunmaktadır. Türk Tasavvuf müziğinde kullanılan bendirin film boyunca ara ara derviş tarafından bir geçiş olarak çalınması geleneksel olana vurgu yapmaktadır. Arbede sesleri, silah sesi muhaliflerin rejimle olan çatışmalı durumunu göstermektedir.
Kostüm	Yöresel kıyafetler, takke, kuşak, mintan, yelek, şalvar, sarık, cübbe köylünün giydiği geleneksel kıyafetleri oluştururken, öğretmenin kıyafetleri (ceket, kravat, pantolon, gömlek) köylülerin giydiği şapka ve askeri üniforma rejim taraftarlarının/ rejime boyun eğenlerin kostümlerini oluşturmaktadır.
Renk	Filmde daha çok toprak tonları, sarımtırak ve kahverengi tonları renkler tercih edilmiştir. Bozkır ormanlarıyla kaplı kırsal bölgede geçen filmin renkleri de buna uygun olarak kullanılmıştır. Geçmişte yaşanan Tıgılı Hoca'nın babasının ve oğlunun öldürüldüğü sahnede hem renkler daha solgunlaştırılmış hem de sahnenin çekimi ağır çekimle gerçekleştirilmiştir.
Kamera ve Ölçek	Filmde önemli detaylar yakın planlarla gösterilmektedir. Harf değişiminin getirdiği dönüşüm yakın plan tabela çekimleriyle gösterilmiştir. Yine Arapça harfler, Türkçe harfler yakın planda gösterilmiştir. Üst açıdan çekilen kitapların yakılması, gömülmesi görüntüleri rejimin baskıcı yönüne işaret

	etmektedir. Göğüs plan, omuz planda gerçekleştirilen görüntülerde kişilerin duygularına odaklanılmıştır. Köydeki meclis toplantısı, köy alanı, öğretmen ve Hadim konuşmaları, askerlerin baskınları genel planda kişilerin ortamla ilişkilerini gösterecek şekilde çekilmiştir.

Filmde analiz edilen görüntüler aşağıda yer alan bağlamlar etrafında seçilmiştir:

- Cumhuriyet rejiminin devrimci uygulamaları
- Rejimin devrimlerin uygulanmasına yönelik baskıcı tavrı
- Rejim muhaliflerinin eylemlilikleri



Görsel 4.30. *Süveyda.* Arapça harfli tabela asılır.



Görsel 4.31. *Süveyda.* Türkçe harfli tabela asılır.

Çerçeve harf devriminin yapıldığı 1928 yılı yazısı belirdikten sonra köy genel planda gösterilerek bir köy kahvesine geçiş yapılır. Köy kahvesinde geçen sahnede Arapça harfli yazılı tabela (**görsel 4.30**) orta çekimde gösterilir. Tabela sökülmetedir. Yerine asılan Türkçe harfli tabela (**görsel 4.31**) orta çekimde ve birkaç defa yakın çekimde gösterilir. Bu çekimlerde tabelayı asan kişi de yer alsa da asıl görüntünün odak noktasını “Ereğiz Köy Odası” yazan tabela oluşturmaktadır. Böylece harf devriminin getirdiği dönüşüm sürecinin başlangıcı bu tabela değişimiyle vurgulanmış olur.



Görsel 4.32. *Süveyda.* Arapça harfli kitaplar yakılır.



Görsel 4.33. *Süveyda*. Arapça harfli kitaplar gömülür.

Kameranın üst açıdan konumlandırıldığı ve genel planda çekilen (**görsel 4.32**) sahnede kitaplar yakılmaktadır. Kameranın üst açıdan konumlandırılmasıyla baskı altında olduğu gösterilen köylü, eski yazıya ait bütün kitapların sayfalarını yırtarak yakmaktadır. Tıgılı Hoca da benzer şekilde Hadim için hazırladığı odada toprağı kazarak; (**görsel 4.33**) oraya Arapça harfli kitapları gömmektedir. Orta genel çekimde ve üst açıdan çekilen bu sahnede kitapları gömen hocanın da baskı altında olduğu vurgulanmaktadır.



Görsel 4.34. *Süveyda*. Hadim hafız olmak istediğini söyler.



Görsel 4.35. *Süveyda*. Öğretmen, köylüyü çocuklarını okula göndermeleri için ikna etmeye çalışır.

Hafız olmak isteyen Hadim ile (görsel 4.34), öğretmen ve askerler (görsel 4.35) karşı karşıya konumlandırılmıştır. Hadim ve köylüler orta genel çekimde yer alırken öğretmen, komutan ve köylüler genel çekimde yer almışlardır. Bu sahnede öğretmen ve asker rejiminin temsilcileri olarak köylüyü ikna etmeye çalışmaktadır. Kılık kıyafet devriminin getirdiği düzenlemelere uygun şekilde bir Batılı gibi giyinen öğretmen, köylülere çocuklarını niye okula göndermedikleri ile ilgili hesap sormaktadır. Hadim, bu sırada hafız olmak istediğini belirterek öğretmene karşı çıkar.



Görsel 4.36. *Süveyda*. Tıgılı Hoca dini eğitim verir.



Görsel 4.37. *Süveyda*. Cumhuriyet'in verdiği laik eğitim.

Dini eğitim modelinin yansıtıldığı (**görsel 4.36**) ve laik eğitim modelinin yansıtıldığı (**görsel 4.37**) sahneler filmdeki iki eğitim modelini göstermektedir. Dini eğitim modelinde öğrenciler yerde oturmakta, hocasıyla birebir çalışan Hadim, ise divanda hoca ile karşılıklı oturmaktadır. Öğrencilerle tek tek ilgilenen Tıgılı Hoca, diğer öğrencileri okumalarıyla baş başa bırakmaktadır. Genel planda yansıtılan bu çerçevede öğrenciler oldukça geniş bir mekânda ve özgürce bir çalışma sistemiyle gösterilmektedir. Cumhuriyet'in laik eğitim modelinin uygulandığı sınıf ise oldukça sıkışık ve dar bir mekândır. Yani filmdeki bu sahneler iki eğitim sistemi arasındaki karşıtlığı vurgulamaktadır. Öğretmenin sürekli talimatlar verdiği sınıf, bu sahnede Hadim tarafından gözetlenmektedir.



Görsel 4.38. *Süveyda*. Mecit hoca jandarmalar tarafından götürülür.

Mecit Hoca askerler tarafından Arapça harfleri öğrettiği iddiasıyla götürülmektedir. Sarık ve cübbe giyen hocanın elleri bağlıdır. Hocaya herhangi bir saygı gösterilmez. Askerlerin

tam ortasına, çerçevenin merkezine yerleştirilen hocayı ve askerleri kamera takip etmektedir. olayın ardından Mecit hocanın cenazesi evine gelir. Fakat askerin uyguladığı belirtilen insanlık dışı muameleler filmde gösterilmez.



Görsel 4.39. *Süveyda*. Tığlı Hoca'nın oğlu Hadim ve babası Nazım Mekki öldürülür.

Hadim'in Tığlı Hoca'nın köyüne gelişiyle birlikte hoca, Hadim ile aynı adı taşıyan oğlunun öldürülüşünü anımsar. Hocanın geçmişi hatırladığı sahnenin çekiminin de dramatik etkisi güçlendirilmiştir. Geçmişe gidilen sahnede rejimin muhaliflerinden yazar Nazım Mekki, torununa Arapça harfleri öğretmektedir. O sırada bir silah patlar. Silahın kime ait olduğu gösterilmez. Dedenin yakın plan görüntüsünde yüzü kameraya dönüktür. Hadim sırtından vurulmuştur. Annenin “yavrum” diyen sesi yankılanır. Annenin sesinin yankılanması ve öldürülen dede-torun çekimlerinde yavaşlatılmış hareket kullanılmıştır. Böylece öldürülme olayının dramatik etkisi artırılmıştır. Gazetede ki haber yakın plan gösterilir. “Yazar Nazım Mekki Katledildi”.



Görsel 4.40. *Süveyda*. Köydeki meclis toplantısı.

Köydeki Ramiz dayının köylüye dönerek azarladığı sahne genel planda çekilmiştir. Ramiz dayı toplantıda konuşulan köye okul açma, ezanın Türkçe okunması gibi konulara itiraz etmiştir. Köylüyü de rejiminin getirdiği yeniliklere itiraz etmemekle suçlayan Ramiz dayı, köylüye göre yüksekte konumlandırılarak onlara seslenmiştir. Köylüler ise başının derde girmemesini istemekte ve Ramiz dayıyı kendilerini kışkırtmakla ve hepsinin başını yakmakla suçlamaktadır. Köylüler korkak bir profil çizerken, Ramiz dayı cesur ve inatçı olarak gösterilmiştir. Köylülerin birçoğu rejimin gerektirdiği şekilde şapka giyerken, Ramiz dayı taktığı fes ile de tek başına kalsa da geleneğini sürdüreceğini göstermektedir. Işık da Ramiz Dayı'nın özellikle suçladığı hocanın yüzüne vuracak şekilde bir aydınlatma gerçekleştirilmiştir.



Görsel 4.41. *Süveyda*. Türkçe ezan okunur.

Ezanın Türkçe okunduğu bu sahnede çerçevenin ön planında yer alan ezanı dinleyen köylülerdir. Zira ezanın Türkçe okunmasını bir zulüm olarak değerlendiren yönetmen, ezanı okuyan kişiyi de çerçevede oldukça uzakta ve ışığı onun kimliğini belirsiz hale getirecek şekilde konumlandırır. Geniş açılı objektif kullanımı ile köylüler ve caminin neredeyse aynı düzlemde görüldüğü sahnede Türkçe ezan okunmasının sorumlusunun da buna itiraz etmeyen ve durumu kabullenen köylüler olduğu söylenebilir.



Görsel 4.42. *Süveyda*. Tıǵlı hoca askerler tarafından götürülür.



Görsel 4.43. *Süveyda*. Hadim ezanı Arapça okur.

Tıǵlı hocayı götüreren jandarmalar ile köylü arasındaki arbede sırasında (**görsel 4.42**) Hadim minareye çıkarak ezanı Arapça okumuştur. Arbededeki insanlar, gözleri mutluluk dolu Arapça ezanın okunuşunu izlemektedir. Ezan okuma sesiyle birlikte arbede sesi de yok olur. Hadim orta çekimde çerçevenin merkezine (**görsel 4.43**) yerleştirilmiştir. Fakat jandarmalar silahlarıyla müdahale ederek havaya ateş açarlar. Bu çekimin ardından hocanın gülümseyen ifadesine yakın çekim yapılır. Hadim'in önüne gelen beyaz güvercinler çoğalır ve ekranı kaplar. Beyaz güvercinler uçmaktadır.

Söylemsel Pratiklerin Analizi

Süveyda filminde Türkiye Cumhuriyeti'nin seküler devlet inşa etme sürecinde devletin, halkın dini ve kültürel yaşam tarzına (özellikle muhafazakâr özelliklere sahip) yönelik

müdahaleleri olduğu vurgulanmaktadır. Filmin senaristi Hasan Yılmaz, babasının yaşadıklarından yola çıkarak oluşturduğu hikâyesini senaryolaştırarak Kültür Bakanlığı'na teslim ettiğini belirtirken, filmin senaryosu eline geçen yönetmen Mesut Uçakan da senaryonun kendi koordinatlarıyla örtüştüğünü söyleyerek filmi çekmek istediğini ifade etmiştir. Film, 2018 yılında en çok desteği alan proje olur. Filmin laik ve Kemalist devlet anlayışını hedef alarak dini bir söylem oluşturmasının ardında Uçakan'ın benimsemiş olduğu "milli sinema" düşüncesinin etkisi vardır. Bu etki muhafazakâr bir bakış açısı oluşturmaktadır. Uçakan, Yeni Akit gazetesine verdiği röportajda Süveyda filmiyle ilgili olarak şöyle konuşmuştur:

İçine düştüğü dijital çağda sağlam bir hafızadan yoksun bambaşka dünyalar örüyor. Bu dünyaların alt yapılarını ve ruhlarını şekillendiren de ne yazık ki yine Batı! Tek dişi kalmış canavar, bu kez kimliksiz ve cinsiyetsiz bir nesil üretme çabasında. Millet çoğunlukla bu doğrultuda yapılan operasyonlardan habersiz ve bilgisiz, bize yutturdukları yakın tarih işte bu operasyonların başladığı dönemler. Harf devrimi de şapka devrimi de bu dönemin en garip ve en acımasız olaylarından. Benim derdim, bunlara dikkat çekmek, bu operasyonların konuşulmasına, tartışılmasına vesile olmak. Ve tabii, hafızası alınmış yeni gençliğin dikkatini, bir nebze de olsa o döneme çekmek, az da olsa yaşanan acıları göstermek... (Yeni Akit, 2021).

Filmin senaristi ise Tweeter'da yayınlanan filmin videosunda ise şunları söylemiştir:

Klasik tarihler genelde egemenlerin ya da iktidarların hikâyesini anlatırlar. Ama halk ne yaşıyor, kültür tarihi nedir, sosyal hayatın akışı nasıldır? Bu husus çok fazla işlenmez ve anlatılmaz. Veyahut da anlatılsa dahi ülkenin genel panoraması ülkeyi yönetenlerin gözüyle tasvir edilir. Ama o süreçte arkada ne oluyor? Sahne önünde bir şeyler oluyor ama sahnenin arkasında ne oluyor görmüyoruz. İşte o sahnenin arkasında olanları bir şekilde kaleme almayı düşündüm. Kaleme almayı düşündüğümde de elimdeki en doğru materyal veyahut en doğru hikâye babamın hikâyesiydi (<https://twitter.com/suveydafilm?lang=en>).

Yönetmen Uçakan, Kemalist öğretinin bugüne kadar üstünü örttüğü gerçekleri dile getirdiğini iddia etmekte ve bu bağlamda cumhuriyetin ve yakın tarihin acımasız uygulamalarını vurgulayarak yeni bir hafıza oluşturmak istemektedir. Senarist Hasan Yılmaz da *Süveyda* filmi ile halkın yaşadıklarını, ülkeyi yönetenlerin, egemenlerin gözüyle değil, tarihsel gerçekliklerin arka planlarını da açıklayarak anlattıklarını iddia etmektedir. Peki, Kemalist rejimle hesaplaşma niye bugün gerçekleşmektedir? Ya da Hasan Yılmaz'ın iddia ettiği gibi filmde, tarihsel gerçeklikler egemenlerin gözüyle değil, halkın tarafından mı anlatılmaktadır? Bugün iktidarı yönetenler, Tek Parti dönemiyle ilgili pek çok defa faşist nitelendirmesinde bulunmuştur. Hatta Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan (Yeniçağ, 2019) 6. Din Şurası'nda Tek Parti yıllarında olduğu gibi İslam'ı gerilik emaresi olarak gören faşist

zihniyetin ülkemizde tarihe karıştığını iddia etmiştir. Dolayısıyla filmin “zorba devlet” söylemi, iktidar temsilcisinin faşist nitelendirmesiyle uyumludur. Üstelik film, devletin (Kültür Bakanlığı’nın) yüksek meblağdaki desteğiyle çekilmiştir. Filmin yönetmeni Uçakan da (Yeniakit, 2021) Kültür Bakanlığı ve TRT’nin verdiği desteklerin inancın idrakinde olan pek çok yönetmenin film çekmesine neden olduğunu belirtmiştir. Fakat Uçakan’a göre pek çok film desteklense de sinemacılar için günümüzde hala Müslümanca düşünme ve bunu dışa vurma pratiği bağlamında bilinçli bir zemin yoktur. Bu bağlamda başarılı olan sadece *Diriliş Ertuğrul*, *Büyük Selçuklu*, *7 Güzel Adam*, *Sevda Kuşun Kanadında* vb. gibi tarihi dizilerdir.

Filmin seçilen oyuncularını da yönetmenin dünya görüşüyle ve filmin söylemiyle bağlantılı olarak seçilmiştir. Yönetmen Türkiye’deki hafızlık ve Kuran kurslarını dolaşmayı ve başrolü oynayacak olan oyuncuyu öyle seçmeyi düşünse de bir arkadaşının yardımıyla oyuncuları seçmiş; onun seçtikleri arasından aradığı oyuncuları iki kişiye indirmiştir. İki oyuncunun da aradığı özelliklere uygun hafız olduğunu söyleyen yönetmen, üç aylık oyunculuk eğitiminin ardından en iyi performansı gösteren Necip Fazıl Belge isimli çocuğa başrolü vermeyi uygun gördüğünü belirtmiştir. Böylece yönetmen filmdeki karakterle gerçek hayattaki oyuncunun hedeflerini ortaklaştırmış gerçek bir hafız adayını oynatarak, filmin kendi ideolojik görüşüyle paralel mesajını da daha inandırıcı ve gerçekçi vurgulamak istemiştir.

Filmin seyirci tarafından nasıl yorumlandığına ise Tweeter, Youtube ve gazetelerden yararlanılarak bakılmıştır. İzleyici yorumlarında, genelde filmin, Türkiye’nin tarihsel bir gerçekliğini yansıttığı, filmde yaşanan olayların zulüm olarak nitelendirildiği; manevi-kültürel bir yıkım yaratıldığı, bu dönemde uygulanan politikalarla halkın kendi diline ve inancına yabancılaştırıldığı görüşleri dikkat çekmektedir. Filmin Twitter sayfasında Manisa’da hafızlık okuyan bir öğrencinin notu şu şekilde paylaşılmıştır: “Hafızlık yapmanın öyle kolay olmadığını öğrendim. Hele ki o zamanda. Neden Arapça okumak varken Türkçe... O zamandan şimdiye baktığımızda nankörmüşüz diyorum. Gerçekten öyle. Ne kadar zor, acı verici hikâye. Birkaç sahnesinde ağladım...” Böylece film için yapılan yorumlar genelde olumlu manada olsa da, filmle ilgili bazı olumsuz yorumlar da yapılmıştır. Filmin tarihsel gerçekleri çarpıttığı ve TRT-Kültür Bakanlığı destekli olmasının siyasi bir anlamı olduğu da seyirciler tarafından yapılan olumsuz yorumlardandır. Bazı gazetelerdeki yorumlarda-röportajlarda ise harf devriminden, “harf darbesi garabeti” olarak bahsedilmiş, Cumhuriyet tarihinde sistemin baskısıyla Müslümanların “şapka zulmü”, ezan yasağı, harf inkılabı gibi katı uygulamalarla değerlerinden ve köklerinden koparıldığı iddia edilmiştir (Gerçekhayat, 2019; Yeni akit, 2021). Kemalist rejimin uygulamalarını “zulüm” olarak nitelendiren gazeteler genelde Yenişafak, Yeni akit,

Ahaber vb. gibi iktidar yanlısı tutum alan gazetelerdir. Box Office verilerine göre filmin seyirci sayısı ise 21.515 kişidir (Box office, 2021). Bu da filmin oldukça az bir seyirciye ulaştığını göstermektedir.

Süveyda’nın dağıtım sürecine baktığımızda filmin sadece Kültür Bakanlığı’nın desteklediği sinemalarda vizyona girdiği görülmektedir. Filmin vizyona girdiği iller İstanbul, İzmir, Karabük, Kayseri, Kırklareli, Kocaeli, Konya, Kütahya, Manisa, Mersin, Muş, Nevşehir, Ordu, Osmaniye, Rize, Samsun, Ankara, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bursa, Diyarbakır, Düzce, Edirne, Eskişehir, Erzurum, Giresun, Hatay’dır Filmin gösterimi aynı zamanda STK’lar vakıflar, + ç dernekler, imam hatip okulları, Kur’an kurslarında da yapılmıştır. Bunlardan bazıları Evrensel Hafızlar Derneği, Önder İmam Hatipliler Derneği Mersin Şubesi, Üsküdar Müftülüğü, Trabzon MTTB’dir. Trabzon’daki gösterime AK Parti İl Başkanı Sezgin Mumcu, AK Parti Trabzon Milletvekili Adnan Günnar da katılmıştır (61saat, 2021). Filmin gösterimine iktidarın temsilcilerinin katılımı da filmin söylemini desteklediklerini göstermektedir.

Toplumsal Pratikler Analizi

“Gelenek Gelecektir” Söylemi

Osmanlı Devleti, 1200’lü yılların sonundan 1900’lü yılların başına kadar yaklaşık 600 yıl boyunca hüküm sürdüğü topraklarda yerleşik bir gelenek bırakmıştır. Yönetim anlayışının tamamen günümüzle farklı olduğu bu dönemde yönetimin temel referans kaynağı ise Halil İnalçık’ın da belirttiği gibi İslamiyet olmuştur. İslami ilkeleri ise Kur’an ve Sünnet’te açığa çıkan İslam’ın değişmez ve ebedi hükümleri oluşturmaktadır. Bu temel kaynaklarda “hâkimiyetin Allah’a ait olduğu, aslında kâinatın bir olan Allah’ın mülkü olduğu ve bu yüzden hukukun tek bir kaynağı bulunduğu” belirtilmektedir. Buna göre Allah’ın emirleri, devleti, insan topluluklarını yönetmektedir (İnalçık, 2005: 39). İnalçık, (2016: 11) *Osmanlı Tarihinde İslamiyet ve Devlet* eserinde ise bir İslam devleti olarak Osmanlı Devleti’nin esas itibarıyla Şeri’at’ın üstünlüğü ilkesini benimsediğini ve bu bağlamda yönetim anlayışı oluşturduğunu belirtmiştir. Her ne kadar Osmanlı yönetiminde örf, adet ve hükümdarın otoritesine dayanan kanunlar çıkartılmış olsa da İslam devleti olarak onların hepsi, önceden prensip olarak Şeri’at’ın üstünlüğü ilkesini kabul etmişlerdir. Zira Osmanlı devletinin anayasası olan Kanun-ı Esasiye’de de “devletin dini İslam’dır” ibaresi yer almaktadır

İslami hükümlere dayanarak yönetilen Osmanlı Devleti’nde halk da bu İslami ilkeler doğrultusunda geleneksel yaşamını sürdürürken, dini referansların toplumsal ve kültürel yaşamda belirleyiciliği, özellikle eğitim kurumlarında da örgütlenmiştir. Engin ve Uygun’un

“Osmanlı’dan Günümüze Okuma Yazma Öğretimi” makalelerinde bahsettikleri Osmanlı’daki eğitim sistemine dair çıkarımlarına göre Osmanlı’da temel eğitim İslami yaşam tarzının sürdürülmesine yönelik olarak Sıbyan mekteplerinde gerçekleştirilmekte ve bu mektepteki çocuklara, Kur’an okumak, namaz kılma usulleri ve duaları biraz da yazı yazılması³⁸ öğretilmektedir (Ergin, 1939: 71 akt: Engin, Uygun, 2011: 200). II. Mahmut döneminde ilköğretimi zorunlu hale getirmek ve sonrasında kimi gerçekleştirilen ve gerçekleştirmek istenen ıslahatlar bulunsa da Osmanlı’da eğitimin asıl hedefi yeni nesillere dini ve ahiret hayatını bildirmek olmuştur (Engin, Uygun, 2011: 201).

Osmanlı’daki modernleşme girişimleriyle başlayan fakat Cumhuriyet rejimiyle birlikte daha da hızlanan ve artan bir toplumsal dönüşüm süreci başlamıştır. Bu süreçte yaşananları Lewis, şöyle betimlemektedir: Şeriat kaldırılarak İslamcılık devletten ayrıştırılmaya çalışılmış; ilk başta kısıtlanan dini eğitim, sonrasında yasaklanmış, Avrupa medeni ve ceza kanunları kabul edilmiş, dini vakıflar millileştirilmiş, ulemanın gücü kısılmış ve sonrasında tasfiye edilmiş, kılık kıyafet, alfabe gibi toplumsal ve kültürel sembollerin uygulamaları değiştirilmiştir. Devletin dini İslam’dır ibaresi de anayasadan çıkarılınca, hukuki laiklik binasının kule taşı da açığa çıkmıştır (Lewis, 1993: 400). Bu değişikliklerden en önemlisi 1928 yılında kabul edilen Latin alfabesidir. Bu alfabenin kabul edilmesiyle daha sade ve anlaşılır bir Türkçe kullanmak, Arapça ve Farsça’nın etkilerinden dili kurtarmak ve böylece dilli millileştirmek, yeni bir toplumun nüvelerini atarken önemli görülür. Bu modernleşme girişimleri toplumsal tepkilerle de karşılaşır. Mesut Uçakan’ın *Süveyda* filmi de bu toplumsal tepkileri dile getiren bir filmidir. Uçakan, filmle ilgili yapılan bir röportajda bu dönemi neden ele aldığını şöyle anlatmaktadır:

Malum 1928’de Harf devrimi oluyor. Harf devriminde, bizim bin küsur yıllık hafızamız topyekûn bıçak gibi kesiliyor, çıkartılıp atılıyor ve yeni ile eski nesil arasında müthiş bir uçurum ortaya çıkıyor. Harf devriminin sonucu olarak 1932’de Arapça öğrenim yasağı çerçevesinde sıkıntılar oluşturan bir uygulama karşımıza çıkıyor. Aslında Kur’an-ı Kerim yasak olmamasına rağmen, pratikteki kimi yanlış uygulamalarla yasağa dönüştürülüyor (Haber7, 2021).

Süveyda filmi, toplumsal dönüşümün başlangıç noktalarından birini oluşturan harf devriminin ilanıyla başlamaktadır. Filmde Arapça harflerle yazılı Ereğiz Köy Odası tabelasının

³⁸ Buradaki yazı, Engin ve Uygun’un belirttiği gibi yazmayı yeni bir şeyi kaleme almak değil, kaligrafinin (güzel yazı yazma sanatı) karşılığıdır. Dolayısıyla öğretilen, Arap yazıları ve Arapça metinler üzerinde nakkaşlık ve kopyacılık yaptırılmasıdır (Engin, Uygun, 2011: 200).

Türkçe harfli yazıyla değiştirmesiyle köylü için de dönüşüm başlar. 1930’lu yıllara gelindiğinde ise Cumhuriyet rejiminin değerlerine uygun okullar açılır; köylere yeni rejimin değerlerini öğretecek öğretmenler gönderilir. Devlet, köyün ileri gelenlerini, (asker, muhtar, öğretmen vb.) köylülerin çocuklarını okula göndermek üzere ikna etmekle görevlendirmiştir. Bu ikna çabaları zaman zaman itirazlarla karşılaşmakta, halkın bir kesimi (genel olarak halk benimseme eğilimindedir; zira devlet zor aygıtıyla bunu sağlamaktadır) eski değerlerini bırakma konusunda muhalif bir tavır da göstermektedir. Filmdeki Mecit Hoca’nın ailesi bu rejime direnen bir aileyi temsil eder. Aile üyelerinin hepsi rejimin değerlerine itiraz ederek bu düzenin getirdiğı yeniliklerden kurtulmanın yollarını aramaktadır. Dil devrimine yönelik itiraz da bunlardan biridir. Devrimsel sürecin getirdiğı yenilikleri kabul etmekte zorlanan hoca, torunu Hadim ile birlikte Kurtuluş Savaşı’nda beraber savaştığı Tığlı Hoca’nın yanına dağ köyüne (oraya gitmek istemesinin nedeni henüz rejimin yeni mekteplerinin oraya açılmadığını düşünmesidir), gitmek istemektedir. Zira hocanın torunu Hadim, hafız olmak isteyen biri olarak geçmişten gelen bir geleneğı sürdürmek istemekteyse de bulundukları yerde bu mesleğı icra edebilmesinin yolu bulunmaz. Hafız, TDK’ya göre “Kur’an-ı bütünüyle ezbere bilen kimse” olarak geçmektedir. Bu geleneğı sürdürmek isteyen Mecit Hoca ve torunu köyü terk ederek rejimin değerlerini benimsemekten ve uygulamaktan kurtulabilecektir. Özipek’in de belirttiğı gibi muhafazakârlar için dil devrimiyle birlikte tarihin ve onun sürekliliğinin kesintiye uğratılması toplumsal yaşamda ciddi bir tahribat yaratabilecek bir kötülüktür. Zira “uçsuz bucaksız bir bilgi ambarı” halinde olan tarih, geçmişten gelen bilgeliğın taşıyıcısı olarak büyük önem taşır. Özellikle dil devriminin bir sonucu olarak ortak bir alfabenin ve dilin değişimi, yeni yetiştirilen kuşakların eskiye ilişkin eserleri okuyamamaları ve anlayamamalarına yol açacağından, muhafazakârlar açısından bir organizmayı ortadan kaldırmak gibidir (Özipek, 2013: 81). Geçmişle bağı kopan toplumun; geleceğı yönelik eylemlerinde geçmiş referans alamaması, aynı zamanda ciddi kimlik bunalımları, toplumsal bunalımlar yaratabileceklerdir. Filmdeki rejimin muhaliflerinden Tığlı Hoca’nın babasının, “geçmişle bağıımız koptu. Oğul babayı anlamaz hale gelecek” sözleri bu duruma referans etmektedir. Geleneksel değerlere bu bağılılık filmdeki “geleneksellik” söylemlerinin üretilmesine neden olmaktadır.

Lewis, cumhuriyet rejiminin alenen anti-İslamik bir politikayı hiçbir zaman benimsemese de 1930’lu yıllar rejiminin, örgütlü İslamiyet’in iktidarına son vermek ve Türk halkının zihninde onun gücünü kırmak arzusuyla laikleştirme politikalarını baskın bir biçime dönüştürdüğü dönem olduğunu belirtmiştir (Lewis, 1993: 411-412). Bütün bunlarla birlikte Avşar ve Kaya, cumhuriyet rejiminin kurumsal yapı olarak dine asla ortadan kaldırılması

gereken bir yapı olarak yaklaşmadığını, yapılan değişikliklerde amaçlananın ise sadece dini, devlet denetimine almak olduğunu belirtmiştir. Ezanın Türkçeleştirilmesi ve Türkçe ibadet de bu modernleştirme girişimlerinden biri olmuştur. Türkçe ibadetle milli toplum oluşturma hedefi ön planda tutulmuş, böylece milliyetçi bir anlayışla hareket edilerek; konunun din değil, dil meselesi olduğu vurgulanmıştır. Cumhuriyetin bütün toplumsal projeleri ile birlikte düşünüldüğünde ezanın Türkçeleştirilmesi isteği “milli bütünlüğü” sağlama anlayışını oluşturmaktadır (Avşar, Kaya, 2017: 132-155).

30 Ocak 1932 yılında Ayasofya minarelerinden Türkçesi Türk Dil Kurum tarafından hazırlanmış “Tanrı uludur” ünlemi ile ilk kez Türkçe okunan ezan, emir ile Türkçe okunmaya başlamış; ibadete bu şekilde müdahale edilmesi, çeşitli biçimlerde muhalif hareketlere de neden olmuştur (Lewis, 1993: 411). Filmde de rejimin Türkçe ezan yasaklamasına yönelik tepkiler dile getirilmektedir. Mecit Hoca’nın köyü terk etme isteğinin altında yatan nedenlerden biri de bu uygulamadır. Zira kendisi asla Türkçe ezan okumayı kabul etmek istememektedir. Onun ezanı Türkçe okumak istememesi, Arapça dersler vermesi, rejimin değerleriyle uyuşmadığını ve rejimin muhaliflerinden olduğunu göstermektedir. Köyün ileri gelenlerinin de rejimin değerlerini benimsemesi yönünde ikna çabalarına rağmen Mecit Hoca bu duruma asla uyum sağlamak istemez. Geleneği korumak isteyen ve inandığı değerlerin peşinden giden Mecit Hoca, ezanı da Arapça okuma geleneğini sürdürür.

Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi

Osmanlı Devleti de 19 yy. ilk çeyreğinde geçmişin restorasyonu anlamında değil, Belge’nin de özellikle vurguladığı gibi geçmişte yapılmamış şeylerin yapılması anlamında bir değişim ve Batılılaşma sürecine girmiştir. Bu süreç, II. Mahmut’tan başlayan III. Selim, Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla devam eden ve sonunda radikal bir dönüşüm biçimiyle Cumhuriyetin ilanına giden bir süreçtir (Belge, 2013: 98). “İttihatçı siyasi çizginin devamı olan ve milliyetçi ve jakoben fikirlerden etkilenen yeni siyasi seçkinler”, başta din olmak üzere, “geri kalmamıza neden olan” tüm kurumları hedef alarak, onların sosyal, bireysel, siyasal alanlardaki etkisini ortadan kaldırmaya çalışmış (Özipek, 2003: 80) ve Batılılaşma yolundaki adımları hızlandırmışlardır. Fakat gerçekleştirilmek istenen değişimler, yenilikleri kabul etmek istemeyen insanların tepkisiyle karşılaşmıştır. Zira Özipek’in de belirttiği gibi yeni bir düzen yaratmak, Cumhuriyet dönemi reformlarını başarabilmek ve devrimleri yerleştirmek için geleneksel bütün kurumların tasfiyesi ve eskiyi bütünüyle reddetmek, klasik muhafazakârların asla kabul edebileceği bir eylem değildir (Özipek; 2013: 81).

Cumhuriyet yenilikçiliğinin Osmanlı'dan belki en belirgin farkı, yalnız yeniyi kurmaya çalışmakla yetinmemesi, eski ve işe yaramaz olarak değerlendirdiklerini de ortadan kaldırmayı programının önemli bir parçası haline getirmesidir. Cumhuriyet rejimi eski gelenekleri yasaklayarak ortadan kaldırır (Belge, 2013: 98).

Kurumların tasfiyesi ve yasaklayarak kaldırma *Süveyda* filminde de rastladığımız bir gerçekliktir. Köyde cumhuriyet rejiminin değerlerine uygun mektep açılması, Kur'an-ı Kerim okuma faaliyetlerinin engellenmesi, ezanın Arapça değil Türkçe okunması, Arapça dersler verilmesinin hepsi yasaklanmış faaliyetlerdir. Halkın kültürel ve toplumsal değerlerinin göz ardı edilmesi, yapılan değişikliklerin tepeden inme biçimde zorla halka benimsetilmesi, muhafazakârların Kemalist yönetime en büyük eleştirilerinden olmuştur. 2013 yılında dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan konuşma yaptığı mitingde ezanın Türkçe okunmasını bir “zulüm” olarak nitelendirerek şöyle konuşmuştur: “Şu İstanbul minarelerinden ezan, iç karartıcı, kulak tırmalayıcı şekilde 'tanrı uludur' diye okunuyordu. Kim yaptı bunu CHP. İşte 16 Haziran 1950'de merhum Adnan Menderes bu büyük zulme son verdi. 16 Haziran'dan itibaren minarelerden ezan aslı ile okunmaya başlandı” (Türkiyegazetesi, 2013). Filmde de 1930'lu yıllarda hafız olmak isteyen Hadim, Türkçe ezan okumayı asla kabul etmek istememiştir. Hadim, dedesi Mecit Hoca gibi rejimin muhalifi olarak bu baskı ortamına karşı direnişini, ezanı Arapça okuyarak gerçekleştirecektir. Hadim'in bir direniş biçimi olarak Arapça ezan okuması ve ekranı kaplayan beyaz güvercinler, bugüne işaret edecek şekilde dindarların “özgürleşmesinin” yolunun bu direniş biçiminden de geçtiğini vurgulamaktadır.

Kemalist rejimin Batılılaşma ve millileşme projesi olarak önüne koyduğu faaliyetler baskı ve zor aygıtıyla gerçekleştirilmektedir. Lewis'in ifade ettiği gibi rejimin kurucu unsurları da askerdir. Mustafa Kemal, İsmet Paşa, Cemal ve Enver Paşaların hepsi asker kökenlidir. Rejimin kaynağı askeri ve karakteri uzun süre otoriterdir. Yeni cumhuriyet sivil bir meşruiyet de kurmaya çalışmıştır. Mustafa Kemal ve İsmet İnönü askeri üniformalarından vazgeçerek, anayasa ve askerleri sivil iktidara bağımlı kılmışlardır (Lewis, 1993: 367). *Süveyda* filminde ise Kemalist rejimin askeri yönü özellikle baskın olarak gösterilmiştir. Devrimin ilkeleri askeri bir rejimin zorlamasıyla halka dikte ettirilmekte; bu ilkeleri kabul etmeyenlerin, işkence, baskı ve ölüm cezasıyla karşılaştıkları vurgulanmaktadır. Mecit Hoca ve Tığlı Hoca'nın babasının rejimin muhaliflerinden oluşu onların ölümlerine neden olmuş; Tığlı Hoca'nın rejime karşı duruşu da onu filmde belirsiz bir sona sürüklemiştir. Otoriter baskı nedeniyle Arapça kitaplar ile Kuran-ı Kerim öğretiminin yasaklandığı ise filmde özellikle vurgulanmaktadır. Zira kitaplar gömülmekte, Arapça öğrettiği için askerler camilere baskınlar yapmaktadır. Oysa Jachke

(1972: 31) Türk alfabesi kanunu ile ne Arapça kitapların (mesela Kur'an) basılmasının, ne de Arap dili ve yazısının öğretiminin yasaklandığını, yasaklananın sadece eski harflerle Türkçe kitapların basılması ve bu harflerle basılmış kitapların öğretimde kullanılması olduğunu ifade etmiştir.

Mustafa Kemal 21 Ocak 1928 yılında yeni alfabeyi sunduğu konuşmasında şöyle demiştir:

Arkadaşlar bizim ahenktar, zengin lisanımız yeni Türk harfleri ile kendini gösterecektir. Asırlardan beri kafalarımız demir çerçeve içinde bulunduran, anlaşılmayan ve anlamadığımız işaretlerden kendimizi kurtarmak ve bu lüzumu anlamak mecburiyetindeyiz. Yeni Türk harflerini çabuk öğretilmelidir. Her vatandaşa, kadına, erkeğe, hamala, sandalcıya öğretiniz. Bunu vatanperverlik ve milliyetperverlik vazifesi biliniz. Bu vazifeyi yaparken düşününüz ki bir milletin, bir heyeti içtimaiyenin yüzde onu, yirmisi okuma yazma bilir, yüzde sekseni, doksanı bilmezse bu ayıptır. Bu hata bizde değildir. Türk'ün seciyesini anlamayarak kafasını birtakım zincirlere saranlardadır. Artık mazinin hatalarını kökünden temizlemek zamanındayız. Hataları tashih edeceğiz. Bu hataların tashih olunmasında bütün vatandaşların faaliyetini isterim. Milletimiz yazısıyla, kafasıyla bütün alemi medeniyetin yanında olduğunu gösterecektir (Söylev, 1928 akt: Lewis, 1993: 276-277).

Filmdeki harf devriminin de ezanın Türkçeleştirilmesinin de getirdiği dönüşümler Türkiye'nin artık Batı uygarlığının içerisinde yer alma çabalarını yansıtmaktadır. Geçmişle kurulan bağlantıların yok edilerek yeni modern Türkiye'nin oluşturulması hedefi adım adım gerçekleştirilmek istenmektedir. Hilafetin kaldırılması, kılık kıyafet devrimi, harf devrimi vs. hepsi bu girişimlerin ürünüdür. Ağustos 1925 sonunda Mustafa Kemal, Kastamonu'da "Yaptığımız ve daha da yapacağımız devrimlerin hedefi Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamıyla modern ve tam anlam ve bütün şekilleriyle medeni bir toplum haline getirmektir" (Jachke, 1972: 28) diyerek modern Türkiye'nin kuruluşu yolunda pek çok devrimin gerçekleştiğini açıklamıştır. Fakat *Süveyda* özellikle harf devrimi ve sonrasında yaşananlara yer verirken Türkiye'nin Batılılaşma girişimlerini eleştirmekte, askeri bir zorbalıkla geleneğin yok edildiğini iddia ederek, Kemalist rejimle hesaplaşma içine girmekte; böylece film "modern-laik zorba devlet söylemini" üretmektedir. Bu hesaplaşma politik konjonktüre paralel bir çizgide yapılmaktadır.

Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları

Politik konjoktürün de belirgin etkisiyle günümüzde de modern-laik zorba devletin karşısında konumlandırılan mütedeyyin mağdur yurttaş olmaktadır. Cumhuriyet rejimi zorbalıkla geleneğe karşı gelerek ezanı Türkçeleştirse de o dönemde devlete karşı gelerek ezanı Arapça okuyan pek çok insan olduğu bilinmektedir. Fakat rejim bu kişilere yönelik yaptırımlarda bulunmuş, Arapça ezan okuyanlara verilen cezalar dönemin gazetelerine de yansımıştır. Öyle ki Ceza Kanunu'nun 526. Maddesi gereğince ezanın yeni şeklini kullanmayan herkes cezalandırılacak; 1941 yılında kanuna yapılan ilaveye göre ise Arapça ezan okuyanlar üç ay hapis cezasına mahkûm edilecektir. Adalet Bakanı Fuat Sirmen 1947 yılında bu yüzden 29 kişinin tutuklandığını bildirmiştir (Jachke, 1972: 46). Filmin yönetmeni Mesut Uçakan ise ezanın Türkçe okunmasına yönelik görüşlerini şöyle aktarmıştır: "... ezan yasağı geliyor. Orijinali bırakılıp Türkçe okunmasına dönük bu uygulamalarla halkın gerçekten travmaya dönüşecek sıkıntıları karşımıza çıkıyor. Uygulamalar çok daha aşırı ve acımasız hallere dönüşüyor. Böyle netameli bir dönemi ele almak kolay değil" (Anadolu Ajansı, 2021).

Ezanın Türkçe okunmasının halkta nasıl travmatik bir duruma açtığı filmde de görebildiğimiz bir gerçekliktir. Bu durum rejim muhalifleri tarafından (Mecit Hoca, Tıgılı Hoca, Ramiz dayı vs.) tepkiyle karşılanmış, bu tepkiler kimi muhaliflerin de işkenceyle (Tıgılı Hoca'nın babası ile oğlu ve Mecit Hoca) öldürülmesine neden olmuştur. Dolayısıyla devrimler sonucunda ortaya çıkan mağduriyet bugünkü politik konjonktüre paralel bir çerçevede, filmde mazlumluk söyleminin aracı haline getirilmekte ve Demokrat Parti'den itibaren çerçevesi oluşturulan politik çizginin yeniden üretim aracı olmaktadır.

Böylece devrimlere yönelik tepkisel yaklaşan film; meseleye anadilde ibadet hakkı olarak yaklaşmamış, aynı zamanda Cumhuriyet rejiminin yeni okullarına karşı da olumsuz tutum takınmıştır. İkisinin de tek gerekçesi, bunların gelenekle olan bağı koparacağı endişesidir. Bu endişe, uç bir noktaya taşınarak gelenek yalnızca yaşlı kuşakta değil, genç kuşakta da yaşatılmak istenmiş ve bu bağlamda yalnızca Cumhuriyet'in icraatlarına karşı çıkan yaşlılar değil, aynı zamanda çocuklardan da kahramanlar üretilmiştir.

Dini Söylem: "Kurtuluş İlahi Olandadır"

Cumhuriyetin laikliği Belge'nin belirttiği gibi Batı'daki gibi dinle devletin ayrışması değil, dinin devletin denetimine alınması şeklindedir. Bu bağlamda ise dini merkeze alan bir muhafazakârlık, Cumhuriyet rejimine düşman bir ideoloji olarak görülmüş ve siyaset alanında

örgütlenmesi engellenmek istenmiştir (Belge, 2013: 99). Dolayısıyla geleneksel ve dini kurumlara karşı topyekûn bir şekilde başlatılan tasfiye ve kontrol altına alma girişimleriyle çağdaş uygarlık yolunda önemli adımlar atılmıştır. Lewis, özellikle Mustafa Kemal'in tarikatlara ve onların temsil ettiği hayat tarzına karşı kapsamlı ve ciddi bir süreç başlattığını ifade etmiştir. Fes, cübbe, şalvar gibi Türk Müslümanların kıyafetleri yasaklanmış; tekke, zaviye ve tarikatların kapatılmasına yönelik faaliyetler başlatılmıştır (1993: 402-406). 1925 yılında Kastamonu'da yaptığı konuşmada Mustafa Kemal, bu yerleri "milletin dimağını paslandıran, uyuşturan bu zihniyette bulunanlar" olarak nitelendirerek konuşmasına şöyle devam etmiştir:

Efendiler ve ey millet, iyi biliniz ki Türkiye Cumhuriyeti şeyhler, dervişler, müritler, mensuplar memleketi olamaz. En doğru, en hakiki tarikat, tarikatı medeniyedir. Medeniyetin emir ve talep ettiğini yapmak insan olmak için kafidir. Rüesayı tarikat, bu dediğim hakikati bütün vuzuhu ile idrak edecek ve kendiliklerinden derhal tekkelerini kapatacak, müritlerinin artık vasılı rüşt olduklarını elbette kabul edeceklerdir (Lewis, 1993: 407).

Tekke ve zaviyelerin kapatılması, fes ve sarığın kaldırılması tarikatların kaldırılması birçok şeyh ve dervişin hoşuna gitmediğinden ciddi bir direnç uyandırmış; birçok yerde Cumhuriyet rejimine karşı ayaklanmalar çıksa da ayaklanan kişiler süratle cezalandırılmışlar, sonrasında ise millet bu reformları kabul etmede oldukça hızlı yol almıştır (Lewis, 1993: 407). *Süveyda* filmi bu toplumsal dönüşümün radikal müdahalesine yönelik oldukça güçlü bir eleştiri içermektedir. Tepeden inmece bir anlayışla geleneklerin ve dini öğretilerin de yok edildiğinin vurgulandığı filmde, dini söylemin altı belirgin bir biçimde çizilmektedir. Filmin başkarakteri Hadim, hafız olmak istemektedir. Cumhuriyet rejiminin yetiştirmek istediği öğretmen, memur, vekil vs. değil de Kur'an-ı Kerim'i ezbere bilen bir kişi olarak hafız olma isteği, Hadim'in rejimin değerleriyle bağdaşmayan bir din öğreticisi olmak istediğini vurgulamaktadır. Böylece İslam dininin değerlerini gelecek nesillere aktarmak isteyen Hadim, dedesi gibi manevi yönden güçlü, imanlı bir mümin olarak hayatını sürdürmek istemektedir. Neredeyse bütün köylünün, rejimin yeni değerlerini ve alışkanlıklarını kolaylıkla benimseme yönünde eğilimli olması, Hadim ve ailesinin köyden de dışlanmasına neden olmaktadır. Zira Kemalist rejim, temel potansiyel güç olarak dini temelleri değil, laik değerleri öne sürmek istemektedir.

Hem devletin oluşturmayı amaçladığı bu yeni insan ve yeni toplum projesinin ve hem de yeni siyasi seçkinlerin temsil ettiği iktisadi ve siyasi iktidarın mutlak bir güç olmasını engelleyecek ve yönetilenlere muhalefetlerini dayandıracakları kolektif bir bilinç ve meşruluk sağlayacak temel potansiyel ve aktüel güç olarak reel dinin tasfiyesi ve

yerine mevcut iktidar yapısı ve onun projesiyle çelişmeyecek yeni bir dinin akıl ve mantık dininin tesis edilmesi, zorunlu olarak bu alana radikal bir müdahaleyi gerekli kılıyordu. Bireysel ve toplumsal yaşamı total bir dönüşümünü gerçekleştirmenin temel şartlarından birisini oluştuyordu (Özipek, 2013: 80).

Kemalist rejimin radikal batılılaşmacı anlayışı, kendi hedeflerine varmakta en büyük engeli dini muhafazakârlık olarak görmektedir (Belge, 2013: 99). Karpat'a (2010: 366) göre de "1930- 1940 yıllarında din üzerine konan sınırlamaların sebebi, dine karşı içten içe beslenen bir düşmanlık değildi, bu sınırlamalar dini kontrol altında tutmak ve reformların toplumda kökleşmesine imkân vermek için görülen acil ihtiyaçtan doğmuştu. Sadece bu ciddi ve sert tedbirler sayesinde ki Cumhuriyet görece sağlam laik temeller üzerine" oturtulabilecekti. *Süveyda* filmi ise bu sert tedbirleri filme taşıırken Cumhuriyet rejiminin toptan bir din düşmanlığı üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Dini kitapların saklanması, evlerinde bulunduranların cezalandırılması, dini öğretilerin toptan yasaklanması ve bu sürecin askeri bir yönetim aracılığıyla gerçekleştirilmesi oldukça güçlü bir biçimde vurgulanmaktadır. Oysaki o dönemde Mustafa Kemal'in Kur'an tefsirleri yaptırdığı, Türkçe dini kitaplar yayınlattığı tarihsel bir gerçekliktir. *Süveyda* filminde ise dinsel unsurların bu topraklardan tamamen yok edilmek istendiği vurgulanmaktadır.

Hadim karakteri ailesiyle birlikte tüm bu baskı ortamına direnirken referans kaynaklarını da dini öğretiler oluşturmaktadır. Hadim'in Süleyman Peygamber gibi kuşdilini³⁹ konuşma isteği, onun gibi sadece Allah yoluna hizmet etme isteği nedeniyledir. Gökbulut, hüdhüd kuşunun gerek Kur'an'da gerekse diğer kaynaklarda Süleyman'la ilgili aktarılan rivayetler içerisinde önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Hüdhüd, hakikat yolunun yolcuları olarak kuşlara kılavuzluk yapan ve sadece Allah yoluna hizmet eden bir özü sembolize eder (Gökbulut, 2012: 108). "Hikâyeye göre Hüdhüd, Süleyman'ın harîminden, onunla bir hayli konuşup görüşen, gaybdan haber veren, yaratılış sırlarına âşina, sülûk yolunun edeb ve âdetlerini, inişini, yokuşunu, korku ve tehlikelerini bilen, sırtına tarikat elbisesini, başına hakikat tâcını giymiş bir rehberdir" (2012: 109). Hadim de rüyasında gördüğü güvercinle dedesinin ölümü ona bildirilmiş bir hikmet arayıcısıdır. Bu bağlamda ona da filmde Süleyman

³⁹ Pek çok din ve kültürde genellikle yüksek mertebelerin sembolü olarak kullanılan kuşların İslam kültüründe de önemli bir yeri olmuştur. Zira çok sayıda sufi ve filozof yüksek seviyedeki hikmetleri anlatabilmek için kuşlardan ve dillerinden yararlanmışlardır. İbn-i Sina, Gazzali, Daye er-Razi'nin eserleri bunlardan bazılarıdır. İbnu'l Arabi bir eserinde "kartal, güvercin, anka ve karga" adını verdiği dört ruhani kuşu sembol olarak kullanarak varlık mertebelerini anlatmaktadır. Sufiler ruhani tecrübelerini insanlara aktarmak için bu şekilde kuşların dilini sembolik bir biçimde kullanmışlardır. Bunun temelinde yatan da Allah'ın Süleyman'a diğer insanlardan ayrı olarak kuşdillerini öğrettiği ifadesi yatmaktadır (Gökbulut, 2012: 111-112).

Peygamber gibi gaybdan haber verilmesi, rejime karşı muhalif duruşunun ve mücadelesinin bir mükâfatı olarak görülebilecektir. Maneviyata dayalı bu olaylar, filmdeki dini söylemi üretmektedir.

4.4. Elli Kelimelik Mektuplar: Siyasal Mağduriyet, Tarihsel Referans

Metinsel Analiz

Filmin Öyküsü

Elli Kelimelik Mektuplar (2021, Emir Khalilzadeh) filmi, 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen darbenin ardından kapatılan Demokrat Partisi'ye mensup Bakanlardan Tevfik İleri'nin Yassıada'da yargılanma sürecine ve onun şahsında dönemin politik atmosferine odaklanmaktadır. Milli Eğitim, Bayındırlık ve Ulaştırma Bakanlıkları yapmış Tevfik İleri, darbenin ardından tutuklanarak Yassıada'ya götürülür. Vatana ihanet suçlamasıyla yargılanan Demokrat Parti mensupları yargılandıkları sırada kaldıkları hapishanede işkenceye varan kötü bir muameleye maruz kalırlar. Tevfik İleri de bu durumdan oldukça etkilenir ve sağlık durumu giderek kötüye gider. Kalemlerin çoktan kırıldığı ve adil bir yargılanmanın olmadığı İleri'yi idealist genç bir avukat olan Güzide ile onun yakın dostu Fevzi savunur. Güzide, önceleri hocası ve Anayasa Komisyonu Başkanı Belkıs Türkkan ile çalışmakta iken haksız muameleye maruz kaldıklarını düşündüğü Demokrat Partilileri savunmak için görevinden istifa eder ve Tevfik İleri'nin de avukatlığını üstlenir. Güzide ile birlikte bu yargılanmanın adil bir şekilde yapılması gerektiğini düşünenlerden biri de, Belkıs Türkkan'ın oğlu olan gazeteci Celal'dir. Zira Celal de Demokrat Partililerin haksızlığa uğradığını düşünen biri olarak Fikir gazetesinde yaptığı haberlerle hiçbir suçu olmayan DP'lilerin yargılamalarının adil biçimde gerçekleşmesi gerektiğini düşündüğü için mücadele eder. Filmde Tevfik İleri'nin oldukça dürüst, inançlı ve memleketini düşünen bir siyasetçi olduğu, suçlamaların mesnetsiz iddialara dayandığı vurgulanarak, 1960 darbesiyle hesaplaşılmaktadır.

Filmin Teması

Haksızlıklara karşı mücadele etmek gerektiği filmin temasını oluşturmaktadır.

Karakterler

Kemalist askeri rejimin zorbalığı karşısında mağdur ve mazlum DP'lilerin hukuki yollardan mücadelesi filmdeki çatışma evrenini oluşturmaktadır. Filmin ana karakterleri

Anayasa Profesörü Belkıs Türkkan, Güzide, gazeteci Celal, avukat Fevzi ve Tevfik İleri'dir. Askeri rejimin temsilcilerinden Anayasa Profesörü Belkıs Türkkan DP'lilerin "vatana ihanet" suçundan idam edilmesini isteyen, dolayısıyla bunun için gerekli hukuki mücadeleyi veren, başarılı, azimli, kararlı ve düşüncelerinin peşinden giden bir kadındır. Başta Belkıs Türkkan ile birlikte çalışan öğrencisi Güzide, DP'lilerin yargılanması sırasında saygı duyduğu hocasının tamamen politik bir kararla hareket ettiğini düşündüğünden haksızlığa uğrayan DP'lileri savunmak için girişimlere başlar. Belkıs Türkkan'ın yanından ayrılan Güzide, DP'lilerin avukatlarından Fevzi ile çalışmaya başlar. Güzide de haksızlığa tahammül edemeyen, kararlı ve azimli bir avukattır. Gazeteci Celal de darbe karşıtı ve DP'lilerin haksızlığa uğradığını düşünen bir gazetecidir. Bu yüzden çalıştığı gazete de sürekli baskı görmektedir. Demokrat Partili Bakan Tevfik İleri ise filmde halkın refahı için çalışmış, inançlı, başına gelenleri kabullenen, sabırlı ve devletine bağlı bir karakter profili çizmektedir.

Sözcük, Gramer Yapısı ve Metinsel Yapıya Dair İzlekler

Tablo 4.9. Filmdeki Sözcük Kullanımları

Darbecilerin Zorba Yönetimine ve Demokrat Partililerin Mağduriyetine İlişkin Sözcükler		Dine/Geleneksele İlişkin Sözcükler
Demokratların suçlu kabul edilmesi	Elini masum insanların kanına bulamak	Allah'ın işine akıl sır ermemesi
Yargılanma /güçlü bir yargılama	Tertip	Allah'ım beni şaşırtma
Vatana ihanet suçlaması	İşkence	İmam Hatip
Siparişle gazetecilik	Yalancı şahit	İmam
Düşüklerin banka hesabındaki milyonlar	İdam	Mevlit
Çuvallar dolusu altın	Müebbet hapis	Namaz

Elli Kelimelik Mektuplar'da 1961 Anayasası'nın etkisiyle genişleyen temel-hak ve özgürlükler vurgusu bulunmazken; Anayasa'nın otoriter sivil-asker bürokrasisi tarafından hazırlandığının özellikle altı çizilmektedir. Anayasayı hazırlayan akademisyenlerden birinin komutanlara yönelik olarak "Emrinize amadeyiz. Ülkenin kurtuluşu için ne gerekiyorsa yapmaya hazırız" sözleri bu duruma işaret etmektedir. Hatta akademisyenler, silahlı kuvvetlerin acil bir komite oluşturup tüm yasama yetkilerini eline almalarını beklemektedir. Askeri yetkililer idareye bütünüyle hâkim olduktan sonra, DP'lilerin serbest bırakılması gerektiğini düşünseler de Anayasa Profesörlerinden biri olan Belkıs Türkkan; bunun tam tersini

savunmakta, DP'lilerin yargılanmadıkları takdirde ihtilalin bütün meşruiyetini kaybedeceğini ise şu sözlerle desteklemektedir: “Paşam bu ihtilal meşru bir haktır. Eğer DP'lileri yargılamaz serbest bırakırsanız onlar suçsuzdur demiş olacaksınız. Yarın sivil bir hükümet kurulduğunda sizi yargılama hakları doğar.” Belkıs Türkkan'a destek veren diğer hukukçuların da etkisiyle DP'lilerin yargılanmasına ikna olan askeri yetkili; “neyle yargılayacağız bu adamları” diye sorar. Belkıs Türkkan bu soruya “vatana ihanet” diyerek cevap verir. Dolayısıyla hukukçuların verdiği kararı, askeri yönetim uygulamak üzere harekete geçer. Bu konuşmalarda askerlerin yönetimde kalma konusunda çok da istekli olmadıkları fakat hukukçuların “meşruiyet” vurgusuyla bu yargılama kararına vardıkları görülmektedir. Üstelik hukukçuların askerlere yönelik söylediği, yargılanmazlarsa ileride sizi yargılayabilirler sözü uyarı niteliği de taşımaktadır.

Demokrat Partililer vatana ihanet suçlamasıyla yargılanmak üzere tutuklanmışlardır. Yassıada'da tutuklu bulunan DP'lilere askeri yetkililer oldukça kötü davranmaktadır. Tevfik İleri'yi sorgulayan askeri yetkili, İleri'den DP'lilerin iktidarda olduğu dönemdeki icraatlarına ilişkin hesap sorar. Bu konuşmada Tevfik İleri, hakkındaki iddiaların gerçek olmadığını dile getirirken; asker ise alaycı ve nükteli bir üslupla yaklaşarak, İleri'yi çuvaldar dolusu altın çalmakla itham eder. Askerler zorba ve zalim bir profil oluştururken; Demokrat Partililer ise mağdur olarak kodlanmışlardır.

Tevfik İleri: Ama bunca zamandır eğer gazete okusaydınız yaptıklarımızı bilirdiniz.

Asker: Okuyoruz Tevfik Bey, okuyoruz. Çuvaldar dolusu altınla kaçarken nasıl yakalandığınızı okuyoruz.

Tevfik İleri: Yalan bu. İftira. Bu haberi kim yaptıysa iftira atıyor. Ne çuvalıymış bu ne altını. Anlamıyorum. Bunu neden yapıyor? Kim yapıyor?

Asker: Çuval çuval altını kaçır. Yakalanınca da yalan de; iftira de sıyr. Oh ne ala memleket. Hadi Tevfik Bey. Bizi oyalama da şu altınların yerini söyle. Nereye sakladın?

Askeri yetkilinin DP'liler ile ilgili dile getirdiği bu iddialar basına da yansımıştır. “Celal Bayar'ın banka hesabında 5 milyon lira çıktı.”, “Sabık Bakan Tevfik İleri'nin sakladığı çuvaldar dolusu altın nerde?” gibi başlıklarla çıkan haberlerle DP'liler itibarsızlaştırılmak istenmektedir. Askerin sert ve tehditkâr üslubuna karşılık, İleri yapılanlara anlam verememekte, kimlerin bu yargılamaların arkasında olduğuna dair soru işaretlerini dile getirmektedir.

Askeri yönetim tutukladıkları DP'lilere, oldukça sert ve kötü muamele uygulamaktadır. Askeri yetkililer, DP'lileri Yassıada'ya götürüldükleri sırada onlara emir cümleleriyle hitap ederek; sıraya geçmelerini, hızlı yürümelerini, devam etmelerini söylemektedir. Yassıada'da tutukluluk koşulları da oldukça ağırdır. Hatta her ne kadar açıkça gösterilmese de hapishanede tutuklu bulunan Adnan Menderes'e işkence edildiğine dair ifadeler de filmde mevcuttur. Tevfik İleri ile görüşen avukatı Güzide, avukat arkadaşı Fevzi'ye Adnan Bey'in durumunun iyi olmadığını ve öldürülmesinden endişe duyduğunu anlatır. Avukat Fevzi de "Yoksa daha fazlası mı var. Adnan Beye işkence mi ediyorlar? Bir şey yapmamız lazım." diyerek bu duruma müdahale etmek gerektiğini belirtir.

Yassıada'daki işkence ve kötü muamele iddialarının gerçek olmadığını kanıtlamak isteyen askeri yönetim bir propaganda filmi çekmeye karar verir. Filmin amacı halkı, DP'lilerin maruz kaldıkları iddia edilen (basına da yansımış) işkence ve kötü muamelenin düzmece olduğuna halkı ikna etmektir. Çekilen filmde, Yassıada'daki tutukluların yaşam koşullarının gerçekçi bir biçimde gösterildiği ileri sürülmektedir. Oysaki propaganda filmi olarak çekilen "Düşükler" adlı belgesel tamamen kurmacadır. DP'lilerin iyi koşullarda olduklarına dair algı oluşturmak için özel bir mekânda gerçekleştirilen çekimin esnasında, askerler, DP'lilere oldukça sert davranmış ve "Kalk", "gir sıraya", "dizilin şöyle", "yürü" gibi emir cümleleriyle hitap etmişlerdir. Filmde ise kötü muamele asla gösterilmemiş; çekimin yapıldığı mekân oldukça şık dizayn edilmiş; yemekler de gerçekte DP'lilerin yediklerinden farklı olarak oldukça fazla çeşitli ve nitelikli olarak gösterilmiştir. Askerlerden biri çekim sırasında Adnan Menderes'e "Buyurun beyefendi yiyin. Siz seversiniz yemeyi." diyerek hakkındaki yolsuzluk iddialarına göndermede bulunmakta ve Menderes'i küçük düşürmektedir. Sinemada "Düşükler" adıyla gösterilen filmde şöyle denmektedir: "Düşükler Yassıada'da. Sinema da hâkimiyet kayıtsız şartız milletindir. İşte Sabık Başbakan Adnan Menderes. Keyfi yerinde. Kilosu 300 liraya satılan siyah havyar olmamasına rağmen iştahından bir şey kaybetmiş gibi gözükmüyor. Ve diğer Demokrat Partililer. Öğle yemeği sonrası kitap okuyor keyifler yerinde." Oldukça alaycı bir üslubun kullanıldığı bu belgesel hem DP'lileri aşağılamakta hem de Yassıada'daki koşulların oldukça iyi olduğunu vurgulamaktadır.

Darbecilere karşı mücadele etme konusunda ise gazeteci Celal ve Güzide uğraşmaktadır. Celal'in DP'lilerin davasında yalancı tanık kullanıldığını haberleştirmek istemesi bu adımlardan biridir. Fakat annesi Belkıs Türkkan, Celal'e engel olmak ister. Oğluna eğer haberi yaparsa, Güzide'nin hapse gireceğini ve barodan da levhasının silineceğini söyler. Üstelik yapacağı haberin de hiçbir şeye yaramayacağını Belkıs Türkkan şu sözlerle dile getirir:

“Oğlum, yazdığın haber hiçbir şeyi değiştirmeyecek anla artık bunu. Bu başından kaybedilmiş bir dava. Kalemler çoktan kırıldı. Mezarlar kazıldı. Başkalarının mezarlarına neden Güzide ve arkadaşlarını gömelim. Ne lüzumu var?” Zira bu sözlerle vurgulanan darbeciler tarafından hükümlerin çoktan verildiği ve kalemlerin kırıldığıdır. Artık savaşmanın, mücadele etmenin hiçbir anlamı yoktur. Bu vurgular DP’lilerin suçsuz yere yargılandıklarını, mağdur edildiklerini belirten ifadelerden birini oluşturmaktadır.

Demokrat Partililerin yargılanmalarına dair filmdeki ifadelerde DP’lilerin bu yargılanmalarda oldukça haksız ithamlarla karşılaştıkları ve mağdur edildikleri ima edilmektedir. Başta anayasa profesörü Belkıs Türkkan ile çalışan Güzide’nin DP’lilerin adaletli biçimde yargılanmadığına dair şüpheleri bulunmaktadır. Kafasındaki şüpheleri dile getirdiğinde hocası, “Endişeli görüyorum seni olma. Endişe insanın adımlarını yavaşlatır. İnsanı geri bıraktırır. Bir kez geri kaldı mı sonra yetişemezsin.” diyerek Güzide’yi uyarır. Zira ona göre bu yargılamaların adaletli bir şekilde gerçekleşip/gerçekleşmediği mevzusu üzerine düşünülmesi gereken bir mevzu değildir. Güzide ise bu konu üzerine kafa yormaya devam etmektedir zira yanlış bir karar vermekten korkmaktadır.

Belkıs Türkkan: Her şeyin kanun çerçevesi içinde olduğu bir yerde, ülkenin menfaatlerine olduğu bir yerde, hangi yanlış.

Güzide: Hocam, ihtilalciler, meşruiyet istediğine göre pek kanun çerçevesi içerisinde değil.

Belkıs Türkkan: Bu aleladede bir ihtilal değil. Bir devrim, devrim.

Güzide: Hocam vatana ihanetin cezası malum. Siz içerde çok acı bir reçete sundunuz.

Belkıs Türkkan: Vicdan muhasebesini bir kenara bırakır mısın? Çalışmamız lazım.

Belkıs Türkkan, bütün uygulamaların hukuka uygun olduğundan bahsederken; bunun ülke menfaatleri açısından önemine de vurgu yapmaktadır. Üstelik bu değişimi devrim diye nitelendirmektedir. Oysaki değişimin bir devrim olmadığı çok açıktır. Devrim olması için ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda köklü değişiklikler içermesi gerekirken; bu değişim yeni bir yönetim anlayışı getirmemiştir. Güzide ise vatana ihanet suçlamasının ağır bir suçlama olduğunu; bunun vicdanını rahatsız ettiğini dile getirirse de hocası için Güzide’nin bu düşünceleri bir safsatadan ibarettir. Fakat Güzide başka bir tartışmada da gelecekte hesabını veremeyeceği; çağın vicdanında kendini aklayamayacağı şeyleri savunmak istemediğini; adil bir hukukçu olduğunu belirtmiştir. Hocası Belkıs bunun üzerine onun genç ve toy olduğunu; bazen idealler uğruna kötü gözükse de insanın her şeyi yapabileceğini söylemiştir.

Güzide: Ben de gereken her şeyi yapmak niyetindeyim hocam. Ama meşruiyeti için değil; hakkaniyet için. Ayrıca hiçbir ideal elimizdeki kanı temizleyemez. Bir insan sadece bir insanı öldürerek elini kana bulamaz hocam. Ama siz? Siz elinizi masum insanların kanına buladınız.

Belkıs: O insanlar masum değil.

Güzide: Neden suçlular? Gazeteye servis edilen suçların hangisinden?

Güzide hocasını masum insanları öldüren katillerle bir tutarak suçlamıştır. Belkıs onların suçlu olduğuna inansa da Güzide'nin "Neden suçlular? Gazeteye servis edilen suçların hangisinden?" sorusuna bir cevap verememiştir. Dolayısıyla yanıt vermemesi ve sessizliği aslında DP'lileri yargılayanların onları suçlayacak somut delileri ellerinde barındırmadıklarını göstermektedir. Güzide bu tartışmanın ardından adaletsiz hareket ettiğini düşündüğü hocasının yanından ayrılarak, Tevfik İleri'nin avukatlığını üstlenen Fevzi'yle birlikte çalışmaya başlar.

Radyodaki haber bültenlerinde de Demokrat Partililerin suçlu olduğuna ilişkin ifadeler yer almaktadır.

Sabık bakanlardan Tevfik İleri'nin Bayındırlık vekiliyken rüşvet aldığı ve çuval çuval altın istiflediği meydana çıktı. Ömer Altay Egesel başkanlığında savcılık heyeti düşükleri 6-7 Eylül olaylarına müdahale etmemek, CHP'nin mallarına haksız yere el koymak, döviz yasasını ihlal etmek suçlamalarıyla da yargılanacağını beyan etti. Celal Bayar'ın reisi cumhurluğa hediye edilen küpeyi satıp parasını ...

Güzide, Tevfik ve arkadaşları ise bu konuşmaları dinledikten sonra iddiaların asılsız olduğuna dair yorumlarda bulunmuşlardır. Bu haberlerin aksini iddia etmek ise tehditlerden kaynaklı mümkün değildir. Bu baskı ve tehdit ortamından kaynaklı hiç kimse Demokrat Parti mensuplarının avukatlığını yapmak istemezken Güzide bu görevi kabul etmiştir. Güzide'nin bu görevi kabul etmesinde Tevfik İleri'nin haksızlığa uğradığı düşüncesi etkilidir. İleri'nin eşi Vasfiye "Sen inanmıyor musun Tevfik'in dürüst bir insan olduğuna?" sorusuna Güzide "benim inandığım şey Tevfik Bey'in haksızlığa uğradığı. Açıkçası Tevfik Beyi pek tanımıyorum. Maalesef tanımaya da pek fırsatımız yok. Ama dediğiniz gibi Fevzi abi insandan anlar. Ben ona inanıyorum." diyerek yanıt vermiştir. Bunun üzerine Tevfik İleri'nin günlüğünü Güzide'ye veren Vasfiye, günlüğün İleri'nin nasıl bir insan olduğunu anlattığını belirtmiştir. Günlüğü okumaya başlayan Güzide ilk olarak şu sözlerle karşılaşmıştır: "Bugün Menderes kabilesinde Ulaştırma Bakanı olarak görevlendirildim. Allah'ım beni şaşırtma. Makamın cazibesine kapılıp yanıltma. Milletimi, memleketime hizmet etmeyi nasip et." İleri'nin günlükteki sözleri, onun görevi süresince inançlı bir Müslüman olarak; milletine karşı sorumluluklarını yerine getirdiği ve hakkındaki suçlamaların asılsız olduğu vurgusunu içermektedir. Ayrıca Vasfiye, eşi

hakkında yapılan uydurma haberlere inanılmasını kaldıramamakta; insanların eşini kendisinin bildiği gibi tanımasını istemektedir.

Tevfik İleri de hakkındaki haberlerin asılsız olduğunu ve hiçbir suçunun olmadığını Güzide ile gerçekleştirdiği konuşmada şöyle anlatmaktadır: “Harbiye’den buraya gelene kadar çıkardığım netice şu ki bu bir tertip. Hem de büyük bir tertip. Bizim tek derdimiz milletimizin doğruları bilmesi ve öğrenmesi. Tarihe karşı sorumluluğumuz var”. Üstelik ona göre suçlanmasının nedeni; icraatlarından rahatsız olanların onur ve hasiyetlerine saldırarak üste çıkmaya çalışmalarıdır. Güzide’de de iddiaları ortaya atanların ellerinde bir delil bulunmadığını ve iddiaların mesnetsiz olduğunu söyleyerek İleri’yi onaylamıştır. Tertip, komplo anlamında bir kelimedir. Yani İleri, suçlamaların bir komplo ve asılsız olduğunu dile getirmektedir. Üstelik kendisini savunması da bireysel bir kurtuluş amacıyla değildir; halkın gerçekleri öğrenmesini tarihe karşı sorumluluğu nedeniyle istemektedir.

Mahkemedeki iddialardan biri İleri’nin öğrencileri ajanlık faaliyetleri için kullanmasıdır. Mahkemede bu iddiaya dair diyaloglar şöyle gerçekleşmiştir:

Hakim: Vatan cephesinde gençleri örgütlemek ve ajan yetiştirmekle suçlanıyorsunuz. Buyurun Savcı Bey.

Savcı: Reis Bey. Demokrat Parti eski Maarif Vekili Tevfik İleri Ortadoğu Teknik Üniversitesi’nde yabancı lisansla eğitime izin vermekle kalmayarak bazı öğrencileri yabancı öğretmenlerle irtibatlandırarak ajanlık faaliyetlerine katkıda bulunmuştur.

Yuhhh Kalabalık sesleri

Buyrun efendim. Bu vesika her şeyi ispatlamaktadır.

Güzide: Sözünü ettiğiniz vesika hakkında müvekkilimin ve müdafaanın bilgisi yoktur efendim. Müdafaa haklarının korunması için vesikanın tarafımıza incelenmek üzere ulaştırılmasını ve müdafaa için mehil talep ediyoruz.

Hakim: Bu kadar vaktimiz yok Avukat Hanım. Savcı bey soracak, müvekkiliniz cevap verecek.

Savcı: Meseleyle ilgili malumatı bulunan bir şahidimiz var Reis Bey.

Hakim: Şahit kürsüye gelsin.

Şahit: Efendim birkaç kez Tevfik İleri’ye gittiklerini duydum. Evet eee ODTÜ’de yabancı talabeler. Yani bazı talebeler yabancı hocalarla görüşmüş.

Avukat: Bu şahit yalan söylüyor.

Şahit: Hayır Hakim Bey öyle bir şey yok.

Savcı: Siz bir üniversite talebesine yalan söylüyorsunuz diyemezsiniz.

Güzide: Böyle rastgele iddia olmaz efendim. Bu şahit irtibatlandırıldığı yabancı eğitimcilerin ismini vermeli. Biz de bunun takipçisi olalım mahkemeye sıhhatli delil sunalım. Evet bekliyoruz, söyleyin.

...

Öğrencinin tereddütlü ve kendinden emin olmayan bir şekilde konuşması yalancı şahitlik yaptığını kanıtlamaktadır. Zaten tanığın ifadesinde miş’li geçmiş zamanın kullanılması da tanığın aslında bu duruma tanık olmadığı sadece duyumlarla hareket ettiğine yöneliktir. Aynı zamanda avukatın ifadeleri yeterli delil olmayan bir mevzuda müvekkilinin suçlandığına dairdir. Bunun için yapılması gerekeni de eğitimcilerin ismini “vermeli” ifadesinde görüldüğü gibi fiilde gereklilik kipinin kullanılmasıyla dile getirmiştir. Fakat şahit tarafından böyle bir isim verilmemiştir, dolayısıyla yanıt veremeyişi yalan söylediğini bir kez daha kanıtlamaktadır. Hakim konuşma tarzıyla İleri’yi aşağılamaktayken, İleri ise hizmetlerini vatanın bekası için gerçekleştirdiğini söylemektedir.

Hakim: Suale cevap ver suale. Dönen dolaplardan haberdar mısın? Maarif Vekiliyken Adnan Menderesle ne dümenler çevirdiğiniz herkesçe malum.

Tevfik İleri: Dümen çevirmek kaptanların işidir muhterem reis. Ben tüm ömrümü bu vatanın bekası için harcadım

Savcı: Bırakın edebiyatı. Siz rejimi yıkmak için köy enstitülerini kapatıp imam hatip okullarını açtınız.

Hakim: Hanımlar, Beyler! Sükûneti sağlayın.

Tevfik İleri: Biz Köy Enstitülerini kapatmadık. Öğretmen Okulu altında yeniden tesis ettik. Çünkü maalesef köylü ve şehirli ayrımı başlamıştı.

....

Tevfik İleri: Biz okul kapatmadık efendim. Köylü olsun şehirli olsun tüm Türk çocuklarını Öğretmen okullarında bir araya getirdik. Ve sonrasında o çocuklara üniversite kapılarını açtık. Şimdi de o okullardan mezun olan öğretmenlerimiz Anadolu’nun dört bir yanında hizmet ediyorlar.

Savcı: Muhterem Reis Bey eğer Tevfik İleri’nin hizmet dediği memleketi ölü yıkayıcı yobazlara teslim etmekse evet bu konuda büyük hizmetleri olduğuna hiç şüphe yok değil mi?

Mahkemenin Demokrat Partilileri suçlama gerekçelerinden biri DP’lilerin, Köy Enstitüleri’ni kapatıp; İmam Hatip okulları açmış olmalarıdır. Tevfik İleri bu suçlamayı reddetmiş; köylü şehirli ayrımı oluşturan Köy Enstitüleri’ni kapatıp, bu ayrımı ortadan kaldıran

Öğretmen Okulları açtıklarını iddia etmiştir. “Anadolu’nun dört bir yanında hizmet ediyorlar” ifadesinde de şimdiki zaman eki kullanılarak, yargılandıkları sırada da DP’lilerin eğitim sistemiyle köy çocuklarının hala eğitildiği vurgulanmıştır. Oysaki Köy Enstitüleri, İleri’nin iddia ettiği gibi köylü-şehirli ayırımını başlatan bir eğitim sistemine sahip değildir. Laik, bilimsel ve demokratik eğitimin temellerinin atıldığı Köy Enstitüleri’nde ezberci değil, uygulamalı eğitimler yapılmış, pek çok sanatçı, edebiyatçı bu enstitülerde yetişmiştir. Gerçekte bu enstitüler köy çocuklarına da pek çok imkân sağlayarak; köylü-şehirli ayırımını ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. DP’liler mahkemede aynı zamanda “ölü yıkayıcı yobazlar” olarak adlandırılarak aşağılanmıştır. Mahkeme heyetinin oldukça kaba ve aşağılayıcı üslubuna karşılık, İleri ve Menderes mahkemede oldukça kibar bir dil kullanmıştır.

Mahkeme esnasında flashback yapılarak İmam Hatip okullarının kurulması tartışmasına geçiş yapılmıştır. Adnan Menderes, İmam Hatip okullarının açılması için komisyona başkanlık etmiş; buna izin vermek istemeyen Müsteşarı da “Siz kim oluyorsunuz. Oturduğunuz makam milletin. Millet ister biz yaparız.” diyerek azarlamıştır. Müsteşar bu konuda kararlı olduğunu gördüğü Menderes’e psikoloji, sosyoloji derslerini bir imamın bilmesinin öneminin olmadığını söylese de Menderes “Bilim tefekkürle yol alır Müsteşar Bey. Ve tefekkür edebilmemiz için bu ilimlere ve müşahedeye ihtiyacımız var.” demiştir. Tefekkür, Allah’ın varlığını bütün kâinattaki düzenden dolayı bilebilmek, ahireti, varlığı düşündürmektir. Menderes bilimle tefekkürü yan yana koyarak; bilimin de Allah yolunda olacağını ima etmiştir. Mahkemede ise Başsavcı İmam Hatip okullarının da DP’lilerin tarihin kara sayfalarına yazılacağını söylemesi üzerine Tevfik İleri kimin tarihin kara sayfalarına yazılacağını kimin onurla yad edebileceğini ancak Allah’ın bilebileceğini ifade etmiştir. Dolayısıyla askeri yönetimin, DP’lileri mağdur ettiği vurgulanırken, onurlu olanın kim olduğuna dini bir referansla karar verileceği belirtilmiştir.

Filmin Retoriği

Tablo 4.10. Filmdeki Görsel Unsurlar

Mekân	Askeri karargâh, askeri araç, hapishane, Yassıada’da belgesel için hazırlanan yer, Belkıs Türkan’ın ofisi, mahkeme salonu askeri rejimin baskıcı uygulamalarının kararlarının alındığı veya uygulandığı yerlerdir. Avukat Fevzi’nin Ofisi, Fikir gazetesi çalışma ofisi, Tevfik İleri’nin evi ise

	DP'lilerin bir araya geldikleri ve askeri rejime karşı mücadele bağlamında karar aldıkları ve uyguladıkları yerlerdir.
Dekor/Aksesuar	Toplantı masası, dolma kalem, mikrofon, hakim tokmağı, hapishanedeki ranza, yemek masası rejimin karar aldığı ve kararları uyguladığı yerlerdeki dekor ve aksesuarlardır. Türk bayrağı askeri rejim destekçileri tarafından kullanılmaktadır. Radyo ve gazete önemli haber mecraları olarak filmde yer almaktadır.
Işık	Özellikle iç mekânlarda askerlerin olduğu sahnelerde karamsar havayı güçlendiren sert ışığın kullanıldığı filmde, çok belirgin koyu gölgeler oluşturan loş ışık tercih edilmiştir. Tevfik İleri'nin tutuklandığı sahnede silüet aydınlatması kullanılarak İleri'nin karamsarlığı ve geleceğinin belirsizliği vurgulanmıştır. Dış mekânlarda ise genel aydınlatma tercih edilmiştir.
Müzik ve Ses	Filmde oldukça yoğun bir biçimde (neredeyse film boyunca) dramatik etkiyi artırıcı müzik kullanılmıştır. Müzik non-diegetictir. Psikolojik etki amaçlı kullanılan müzikler spiritüel bir hava taşımaktadır.
Kostüm	Askeri üniforma askeri rejim mensupları tarafından kullanılırken, genel olarak bütün karakterler Batılı giyim tarzına uygun şekilde takım elbise, gömlek, döpiyes gibi kıyafetler giyinmişlerdir. Tevfik İleri'nin namaz kıldığı sahnede ise İleri'nin takke giydiği görülmektedir.
Renk	Karakterlerin karamsar ve karanlık dünyasını yansıtacak şekilde solgun, sarımtırak, donuk

	renkler kullanılarak ortamın kasvetli havası belirginleştirilmiştir. Tarihsel bir olayı anlatan film o dönemki gerçek görüntüleri de kullanmış dönemin görüntüleri de siyah beyaz olduğundan kurgusal görüntüler siyah-beyaza dönerek gerçek görüntüye geçiş yapılmıştır.
Kamera ve Ölçek	Genel plan, göğüs plan, omuz plan, bel plan, yakın plan ve kamera kaydırma hareketleri yoğun biçimde kullanılmıştır. Kişilerin düşünceleri ve duygularını ifade etmek için kurgulanan sahnelerde omuz plan, göğüs plan ve yakın plan kullanılmıştır. “Adnan Menderes’e İşkence İddiası” başlığıyla yayınlanan Fikir gazetesi dikkati çekmek için yakın planda gösterilmiştir. Genel planlar ise daha çok hapishane, mahkeme salonu gibi mekânla ilişkiyi vurgulayan yerlerde daha fazla kullanılmıştır. Ayrıca alıcı devinimi mahkeme salonu sahnesinde oldukça fazla kullanılmış, böylece mahkemenin gidişatına yönelik heyecan duygusu daha fazla hissettirilmiştir.

Filmde analiz edilen görüntüler aşağıda yer alan bağlamlar etrafında seçilmiştir:

- Askeri darbenin ve hukukçuların baskıcı uygulamaları
- DP'lilerin yargılanmasına ilişkin mağduriyetleri
- DP'lilerin dini yönelimleri



Görsel 4.44. *Elli Kelimelik Mektuplar*. DP'lilerin yargılanması tartışılır.



Görsel 4.45. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Prof. Belkıs Türkkkan DP'lilerin “vatana ihanetle yargılanmasını talep eder.

Darbenin ardından Türk Silahlı Kuvvetleri’ne mensup askerler ve hukukçular tarafından bir toplantı (**görsel 4.44**) gerçekleştirilmiştir. Toplantının konusu, DP'lilerin geleceklerinin nasıl tayin edileceğidir. Toplantının gerçekleştirildiği salondaki sahnede genel plana geçildiğinde herkesin masanın başında oturan komutana bakarak konuştuğu görülmektedir. Fakat Anayasa Profesörü Belkıs Türkkkan’ın asistanı Güzide, konuşmalar esnasında önüne bakmaktadır. Zira toplantıda geçen konuşmalar onu rahatsız etmektedir. Kameranın hareketli bu sahnede konuşan kişiler yakın planda gösterildiğinden DP'lilerin vatana ihanet suçlamasıyla yargılanmasını isteyen Belkıs Türkkkan da omuz planda gösterilmiştir. Hocasının bu isteği karşısında şok olan Güzide ise, arka planda net alan derinliği azaltığından flu olarak (**görsel 4.45**) yer almıştır. İkisinin aynı planda bu şekilde konumlandırılması, konuyla ilgili farklı

düşüncelere sahip olduklarını vurgulamaktadır. Güzide, vatana ihanet suçlamasının hukuka aykırı olduğunu düşünmektedir.



Görsel 4.46. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Tefvik İleri darbeciler tarafından götürülür.

Demokrat Parti'nin Bakanlarından Tefvik İleri, darbeciler tarafından evinden alınarak tutuklanmak üzere götürülmüştür. Darbeciler Tefvik İleri'ye ve DP'lilere oldukça sert hitaplarda bulunmaktadır. İleri, askeri aracın içinde konumlandırıldığı bu sahnede oldukça mahsun durmaktadır. Yakın planda gösterilen İleri, net alan derinliği azaltılarak arkadaki askerlerden ayırıştırılmıştır. Ayrıca silüet aydınlatmasının kullanıldığı bu çerçevede İleri'nin karamsarlığı ve geleceğinin belirsizliğinin vurgulandığı da söylenebilir.



Görsel 4.47. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Tefvik İleri ile ilgili suçlamaları ailesi radyodan öğrenir.

Genel planda Tefvik İleri'nin ailesinin yer aldığı bu sahnede radyo da çerçevenin orta noktasına yerleştirilmiştir. 1960'lı yılların en önemli iletişim araçlarından biri olan radyonun

etrafında toplanan aile, İleri ile ilgili tüm suçlamaları bu iletişim aracından öğrenmektedir. Aile bireylerinin hepsi İleri'nin haksız yere suçlandığını düşündüklerinden oldukça üzgün gözükmektedir.



Görsel 4.48. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Düşükler adlı belgeselin çekimi yapılır.



Görsel 4.49. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Adnan Menderes çekimde yemek yemektedir.

Darbeciler kamuoyunu DP'lilerin iyi şartlarda olduklarına dair ikna etmek ve onları küçük düşürmek amacıyla gerçekleştirdikleri propaganda filmi olan “Düşükler” adlı belgesel için oldukça şık bir mekân (**görsel 4.48**) tasarlamışlardır. Oysaki gerçekte DP'liler oldukça kötü şartlarda kalmakta ve kötü beslenmektedir. Hep birlikte yemek yiyen DP'lilerin gösterildiği bu sahne, genel ve yakın planlarla çekilmiştir. Adnan Menderes yemek yerken yakın planda gösterilerek (**görsel 4.49**) aşağılanmıştır. Bu sahnede aynı zamanda renkli görüntüler siyah beyaz görüntüye dönerek belgeselin aslı da gösterilmiş; böylece geçmişte yaşananların gerçekliğine dair yine bir vurgu yapılmıştır.



Görsel 4.50. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Menderes doktorla askerlerin konuşmasını dinler.



Görsel 4.51. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Menderes'se işkence iddiası gazetede yer alır.

Adnan Menderes'in sağlık durumunun kötü olduğuna ilişkin doktorla komutan görüşmektedir. Doktor, Menderes'e sağlık durumunu da daha kötüleştiren iğneleri yapmak istememektedir. Komutan ise iğnenin yapılması konusunda baskı yapmaktadır. Çerçeve de Adnan Menderes daha yakında göğüs plan kullanılarak konumlandırılırken asker ve doktor, net alan derinliği azaltıldığından kaynaklı flu olarak (**görsel 4.50**) gösterilmiştir. Konuşmaları duyan Menderes, kendisine yapılanları fark ettiğinden oldukça bitik durumdadır. Bu olayın ardından Menderes'in kendisinin öldürüleceğini söylemesi üzerine iddialar gazetelere de yansımış, darbenin muhaliflerinden olan Fikir gazetesi bu iddiayı manşete (**görsel 4.51**) taşımıştır. Filmde, "Adnan Menderes'e İşkence İddiası" başlığıyla gazete yakın planda gösterilmiştir.



Görsel 4.52. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Yalancı tanık savcıyla konuşur.



Görsel 4.53. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Yalancı tanık mahkemede ifade verir.

Tevfik İleri'nin Ortadoğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ)'deki öğrencileri yabancı hocalarla irtibatlandırarak ajanlık faaliyetleri için kullandığına ilişkin iddiayı ortaya atan öğrenci, mahkemenin savcısıyla (**görsel 4.52**) konuşmaktadır. Bu sahnede savcı, öğrencinin omzuna elini koyarak ve parmağıyla da işaret ederek bir şeyleri dikte eder şekilde konuşmaktadır. Savcının bu yakın temasta konuştuğu sahnenin arka planında da asker konumlandırılmıştır. Dolayısıyla bu görüşme herkesin görebileceği şekilde açık olarak yapılmaktadır. Zira Güzide ve Celal, sahte tanıkla geçen bu konuşmaya şahit olmuştur. Bu sahnenin arkasından mahkeme sahnesinde tanıklık yapan öğrenci (**görsel 4.53**) oldukça tereddütlü bir şekilde davranmıştır. Kekeleyen ve konuşamayan öğrencinin yalancı tanıklık yaptığı İleri'nin avukatı Güzide tarafından dile getirilmiştir.



Görsel 4.54. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Demokrat Partililer yargılanır.

Filmde DP'lilerin yargılandığı salon, gerçekte yargılandıkları mahkeme salonuna oldukça benzer şekilde tasarlanmıştır. Genel planda mahkeme salonu gösterildiğinde avukatların, sanıkların ve halkın oturma şekilleri de filmde aslına benzer şekilde planlanmıştır. Yurttaşların da izlediği davada zaman zaman ifade veren Demokrat Partililer yuhalanmakta ve tepki görmektedir.



Görsel 4.55. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Tevfik İleri mahkamede ifade verir.



Görsel 4.56. *Elli Kelimelik Mektuplar*. Tefik İleri namaz kılar.

Filmde Tefik İleri'nin mahkemedeki ifade görüntüleri (**görsel 4.55**) ile namaz kılma görüntüleri (**görsel 4.56**) arka arkaya kurgulanmış; burada oldukça inançlı ve Müslümanlığın gereklerini yerine getiren İleri'nin haksız yere yargılandığı ve hapse atıldığı vurgulanmıştır. Hatta bu kurgulama yöntemiyle İmam Hatip okulları açan İleri'nin inançlı bir Müslüman olması, onun yargılanma nedenlerinden biri olarak vurgulanmıştır. Aynı zamanda camdan yansıyan ışığın üzerine düşmesiyle İleri'ye uhrevi ve spiritüel bir görüntü kazandırılmıştır. Film boyunca dramatik bir etki uyandırmak amacıyla kullanılan müzik, spiritüel şekilde bu iki sahnenin kurgulanmasında da kullanılmıştır.

Söylemsel Pratikler Analizi

Elli Kelimelik Mektuplar, senaryosunu Nevin Şahin'in yazdığı, *Çılgın Kamp* (2015), *Müthiş Bir Film* (2016), *Adam Mısın* (2016), *Eski Sevgili* (2017) gibi komedi filmleri çeken Emir Khalilzadeh'un yönettiği bir filmidir. Senarist Nevin Şahin, 2012-2014 yılları arasında *Gönül Sultanları* ve 2014 yılında ise *Yedi Güzel Adam* dizilerinin senaryosunu yazmıştır. TRT 1'de gösterilen *Yedi Güzel Adam* dizisi sağ-sol çatışmasını anlatırken bu çatışmanın tarafı olmayan bir grup siyasal İslamcı gencin edebiyat dergisiyle, yazdıkları şiirlere hak yolu için mücadelesinden bahseder (Evrensel, 2014). Dolayısıyla *Elli Kelimelik Mektuplar* filminin senaristi, devletin televizyonunda, iktidarın politik tutumuna yakın bir perspektiften 1970'li yılları anlatır. 1960 yılında gerçekleşen darbeyle DP'lilerin yargılanmasını konu alan *Elli Kelimelik Mektuplar* da bu bağlamda siyasi iktidarın perspektifine yakın bir tutum sergilemektedir. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, Başbakan olduğu 2003 yılında gerçekleştirdiği istişare toplantısında AKP'nin merkez bir sağ parti olarak DP'nin devamı niteliğinde olduğunu şöyle ifade eder, "İçimizde mutlaka geçmiş dönemde bazı siyasi partilerle

bağı olanlar vardır, yeni siyasete girenler vardır. Ama biz o elbiseyi dışarıda bıraktık. Biz Demokrat Parti'nin devamı niteliğindeyiz ve 70 milyonu kucaklıyoruz” (Hürriyet, 2003). Bu bağlamda filme katkı sağlayanlardan biri de AKP Genel Başkan Yardımcısı Ömer İleri'dir. Zira kendisi filmin ana karakterlerinden biri olan Tevfik İleri'nin torunu olarak dönem ve dedesi İleri ile ilgili film ekibine aktarımlarda bulunmuştur.

Filmin basın gösteriminde yönetmen Khalilzadeh, filmin gerçek olayları tüm çıplaklığıyla anlattığı bir hikâyeyi beyazperdeye aktardığını belirtmiş; filmin bu tarz durumlardan ders almak ve bunların bir daha yaşanmaması için etki uyandırmasını dilediğini belirtmiştir (Sinematur, 2021). Filmin oyuncusu Gizem Karaca'ya göre, dönemi bütünüyle yansıtan film, o dönemdeki insanların zorluklar içerisinde hayatına nasıl devam ettiğine odaklanmaktadır (Tvdunyasi, 2021). Filmin yapımcısı İbrahim Elma, yaşanan olayları trajik olarak değerlendirmekte ve o da diğer ekipten kişiler gibi filmin bir dönemin gerçekliğini aktarma iddiasına vurgu yapmaktadır:

Olayın kendisi çok trajik. Konuşmalar, mektuplar her şeyi anlatıyor. Ortada Türkiye darbelerinin pusulası var. Bu darbe akabinde birçok darbeyi tetikledi. Ama biz seyirciyi bu hikâyenin siyasal boyutundan öte biraz daha insanî boyutuna çekmeye çalıştık. Bu da çok mühim. Çünkü bu darbe ile ilgili şöyle düşünülüyor: “27 Mayıs oldu, karar verildi, idam edildi.” Ama on beş aylık bir manipülasyon süreci ve bu süreçte bir yıldırma politikası var. Bu 15 ayda yaşananlar çok önemliydi. Görünürde bir başbakan ve bakanlar idam edildi ama gerisinde de birçok insan öldü, sorguda öldürüldü. Bu çok uzun bir süreçti ve bu süreçte müthiş dramlar yaşandı. Bu gerçeklere olabildiğince yaklaşmaya çalıştık (Yenişafak, 2021).

Yenişafak'ta Tevfik İleri'nin torunu Ömer İleri, darbe döneminde yaşananların detayları ile öğrenilmesi açısından oldukça isabetli gördüğü filmi, gençlerin izlemesi tavsiyesinde bulunmuştur. Filmin, darbe sürecindeki muhalefetin nasıl yalan politikaları ürettiğini, darbeye maruz bırakılan kadronun ise idealist ve bu millet için canla başla çalışan insanlar olduklarını gösterdiğini savunmuştur (Yenişafak, 2021). Haber7'nin internet sitesinde, filmde darbe sürecindeki haksızlıklara yer verildiği vurgulanarak, Tevfik İleri'nin elli kelime hakkı verilerek yazdığı mektuplar sayesinde hayata tutunmasının anlatıldığı belirtilmiştir (Haber7, 2021). Akşam gazetesinde Gülcan Tezcan'ın filmle ilgili kaleme alınan yazısında (Akşam, 2021) 27 Mayıs darbesinin sinemada 1980 darbesi kadar yer bulamamasının en önemli nedeninin, sinemacıların 1960 darbesini desteklemiş olması olarak gösterilmiştir. Tezcan, solcuları hedef alan 12 Eylül darbesiyle ilgili onlarca filme imza atanların, mevzu seçilmiş bir Başbakanı idama

götüren darbeye geldiğinde sus pus olduklarını iddia etmiştir. Tezcan’a göre Hülya Koçyiğit ve Tunç Başaran gibi bu konuda film yapmak isteyen kişilerin projelerini gerçekleştirememesinin ayıbı ise sağ muhafazakâr iktidarlara aittir. Bu bağlamda *Elli Kelimelik Mektuplar* filmi, bu konuya önemli bir girizgâh olarak değerlendirilebilir. Atilla Dorsay ise T24’deki (2021) yazısında darbelerin olmaması gerektiğini vurgusunu özellikle yaparak; filmin diğer yorumlardakinin aksine tarihsel gerçekliğe aykırı olduğunu savunmuştur.

Elbette bu artık hiç olmamalı. Ne 27 Mayıslar, ne 12 Eylül. Ve ne de tam zıddındaki 15 Temmuz girişimleri... Ama bu temel düşüncemiz, her darbenin devirdiği veya devirmeye kalkıştığı iktidarı ‘sütten çıkmış kaşık’ gibi her şeyiyle mazlum, haklı ve adaletli göstermek için vesile olmamalı. Yaklaşımlarda insanlara gözyaşı döktürme çabasından öte bir mantık, bir tarihsel doğruculuk, bir vicdan damgası olmalı... Ama genelde bir eski Yeşilçam filmi bu. Sanki politik sos katılmış bir Yeşilçam melodramı. Hele o yoğun, dramatik, hiç susmayan, işgal edici müzik... Kimi karakterler ise boşlukta kalıyor ama sonuç olarak bu filmin ana düşüncesinin, günümüzde 80’ini aşmış eski askerleri tutuklayan, hapseden ve en son rütbelerini söken zihniyetle çok yakın olduğunu kabul etmek gerekiyor. Yazık!... (T24, 2021).

Filmle ilgili Youtube, Twitter, Sinemalar.com gibi mecralarda yer alan sınırlı sayıdaki yorumlarda seyircilerin olumlu ve olumsuz görüşleri birbirine yakındır. Filmle ilgili yer alan olumlu yorumlarda filmin darbe zulmünü anlattığı, başbakanın öldürüldüğü bu dönemin Türkiye tarihi adına utanç verici olduğu; filmin mutlaka izlenmesi, desteklenmesi gereken bir yapım olduğu belirtilmiştir. Olumlu yorumlarda filmin ürettiği anlam ile seyircilerin çıkarsamalarının örtüştüğü görülmektedir. Böylece filmin söylemi muhafazakâr medyada yer alan yorumlarla örtüşmektedir. Filmle ilgili yapılan olumsuz yorumlarda ise filmin, tarihsel süreci gerçekçi yansıtmadığı vurgulanmıştır. Bütün sahnelerin tiyatro sahnesi gibi olduğu, 2021 yılında daha gerçekçi filmler yapılabileceği, Adnan Menderes’in kahramanlaştırıldığı ve vasat oyunculukların olduğu gibi yorumlar seyircilerin olumsuz yorumlarından bazılarıdır. Bu olumsuz yorumlar ise Dorsay, Tezcan gibi gazetecilerin yorumlarıyla örtüşmekte ve filmin ürettiği söyleme karşıt konumlandıkları görülmektedir.

Elli Kelimelik Mektuplar filminin seyirci sayısı da 2021 seyirci rakamlarına baktığımızda oldukça düşük gözükmemektedir. Box office verilerine göre film toplamda 4297 kişi tarafından izlenmiştir. Film vizyona girdiği ilk hafta 131 salonda gösterilirken gösterimdeki seyirci sayısı sadece 1095 kişi olmuştur. Bu kadar az kişi tarafından izlenen filmin gösterimi ikinci hafta 39 salona düşmüş, üçüncü hafta ise sadece 3 salonda gösterilmiştir. 2021 yılında vizyona giren *Örümcek Adam Eve Dönüş Yok*, 2.809.274, *Hızlı ve Öfkeli 9*, 959. 767, *Aykut*

Enişte ise 925.175 kişi tarafından izlendiği göz önüne alındığında 10 Eylül 2021 yılında vizyona giren *Elli Kelimelik Mektuplar* filminin verilen devlet desteğine rağmen oldukça az sayıda seyirci tarafından izlendiği dikkat çekmektedir (Box Office verileri).

Toplumsal Pratikler Analizi

Modern-Laik Zorba Devlet Söylemi ve Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları

Türkiye tarihindeki önemli olaylardan biri tek partili sistemden çok partili sisteme geçilmesidir. Demokrasi yolunda büyük bir adım olarak nitelendirilen bu olay neticesinde CHP'den ayrılan muhalif bir grup Demokrat Parti'yi kurmuştur. 1950 seçimlerinde oyların % 55,2'sini alan Demokrat Parti, (Saç, 2017: 77) iktidara gelmiştir. Demirel, Demokrat Parti'nin, reformist faaliyetlerinden endişe duyan toprak sahipleri, özel sektörün önünün açılmasını isteyen iş adamları, topraksız köylü, özgürlük isteyen entelektüel, Doğu ve Güneydoğu'daki Kürt kökenli aileler, gayrimüslimler, din ve vicdan hürriyeti üzerindeki sınırlandırmaların yumuşatılmasını isteyen ve yerleşik iktidar hiyerarşisinde kendisine yer bulamayan pek çok kişi için önemli bir alternatif olarak görüldüğünü belirtmiştir. Bu farklı kesimlerin desteğinin alınmasında DP'nin demokrat ve özgürlükçü bir yapıda olması, milliyetçilik anlayışının CHP'den farklı olmasından çok, partinin daha az bürokrat ve resmi olması, devlet aygıtı ile daha az özdeşleşmesinin etkisi bulunmaktadır. Partinin Sünni Müslümanlığa dayalı milliyetçilik anlayışı güçlendikçe bu kesimlerle kurulan ilişki de zayıflamıştır (Demirel, 2011: 108-109). Saç'a göre DP'nin farklı kesimlerden, sınıflardan insanları kendisine eklemleyebilmesinin nedeni ortak düşman olarak tek parti otoriterliğini antagonize edebilmesidir. Böylece azınlıktaki askeri, bürokratik elit kadronun karşısına halk konumlandırılmış, "Yeter söz milletin!" popülist vurgusuyla büyük bir başarı elde edilmiştir (Saç, 2017: 96). Tüm bu farklılık iddialarına rağmen DP, rejimin temellerini sorgulayan, iktidardan radikal bir biçimde farklılaşan bir parti değildir. Dolayısıyla gazeteci Nadir Nadi "o gün halk bir programa yahut da ana hatları belli bir politikaya rey vermedi. Halk o gün daha ziyade devlet idaresine kendi iradesinin hâkim olduğunu görmek istedi" derken haksız değildir (Demirel, 2011: 102-103).

Demokrat Parti liberal anlayışa sahip bir parti olarak halk için politika uygulamaktan ziyade kapitalizmin gereklerine göre hareket etmiştir. Dolayısıyla özel mülkiyetin kutsallığı esasken; insanlar arasındaki eşitsizlik DP'ye göre herhangi bir sorun teşkil etmemektedir. Fakat Saç, 1950'lerin ortalarına gelindiğinde DP'nin giderek liberal politikalarından da uzaklaştığını ve

kendisinden önceki sorunları çözme iradesini gösteremeyen ve tek partili yıllara benzer otoriter pratikler sergileyen bir parti yapısı kurduğunu iddia etmektedir. Özellikle 1957 seçimlerinden sonra (DP % 48,6, CHP % 41,4) toplumsal yapıda giderek DP iktidarına karşı bir karşıt blok belirginleşmeye başlamıştır. Bu blokta, CHP başta olmak üzere, muhalefet partileri, öğrenciler, ordu ve entelektüeller yer almıştır. Birbiri ardı sıra yaşanan olaylar; Uşak saldırısı, Topkapı olayları, Konya ve Kayseri olayları, üstüne Tahkikat Komisyonu’nun da kurulmasıyla muhalefetin tepkisi yoğunlaşmıştır. Mahkeme yetkileriyle donatılmış ve tümüyle kamuoyunda CHP’nin gayrimeşru girişimleri olduğu algısı oluşturmaya çalışan Komisyon için İnönü, TBMM kürsüsünde “Eğer bu yolda devam ederseniz, artık sizi ben de kurtaramam!” çıkışını yapmıştır. Özellikle 1954 seçimlerinin ertesinde ordudaki hareketlenmeler de başlamış, bu oluşumlar 1960 yılına doğru ise olgunlaşırken artık ordudaki iktidar karşıtlığı had safhaya çıkmıştır (Saç, 2017: 77-83).

Elli Kelimelik Mektuplar, 27 Mayıs 1960 darbesinin gerçekleşmesinin ardından yaşanan süreci aktarmaktadır. 27 Mayıs’ın “devrim”, “ihtilal”, “müdahale” ve “darbe” gibi çeşitli kavramlarla açıklanması Saç’ın ifade ettiği gibi sürecin nasıl okunduğuna bağlı olarak değişebilecektir. 27 Mayıs’ı devrim ya da darbe veyahut ihtilal ve müdahale olarak açıklamak, bu olaya a priori olarak olumlu veya olumsuz mana yüklemek anlamına gelmektedir. Oysaki siyasal literatürde bu kavramların anlamları açıktır. Bir olaya devrim denilebilmesi için “eski düzenin yıkılması, sosyal sınıf ve gruplar dengesinde ve/veya üretim bölüşüm ilişkilerinde köklü değişiklikler” meydana gelmesi gerekmektedir. 27 Mayıs’ın ardından her ne kadar otoriterlik ortadan kaldırılarak, özgürlük ortamı yeniden tesis edilse de köklü bir dönüşüm ve rejim değişikliği gerçekleşmediğinden 27 Mayıs süreci *devrim* olarak tanımlanamaz. Darbe ise, sosyo-ekonomik düzenin parametrelerinde değişiklik olmadan devlet aygıtı içindeki güç dengelerinde değişiklikler yaşanmasıdır. Bu bağlamda 27 Mayıs’ta yaşanan olay “*darbe*” olarak adlandırılmalıdır. (Saç, 2017: 78). Bir darbe olmasına rağmen Doğaner, 27 Mayıs’ın genellikle *ihtilal* veya *devrim* olarak adlandırıldığını ve bu durumun çok az muhalefetle karşılaştığını belirtmiştir. Basın, muhalefet, üniversite ve yargı tarafından onaylanan ve kayda değer bir şiddet olayı yaşanmadan gerçekleşen 27 Mayıs halkın da desteklediği bir hareket olarak ihtilal, inkılap ve ikinci cumhuriyet olarak adlandırılmıştır (Doğaner, 2017: 99). *Elli Kelimelik Mektuplar* filminde de 1960 müdahalesini destekleyen, hatta bizzat sürecin içerisinde olan Anayasa Profesörü Belkıs Türkkan, yaşanan olayı *devrim* olarak nitelendirmiştir. Devrimin olumlu manada kullanılmasıyla vurgulanmak istenen, 27 Mayıs’ın Türkiye

siyasetinde yeni bir dönemin başlangıcı olacağıdır. Filmde aynı zamanda 1960 yılı için *ihtilal* sözcüğü de kullanılmıştır, iki tarafın da kullandığı bu sözcük darbe yerine tercih edilmiştir.

Darbenin gerçekleştirilmesiyle başlayan filmde Demokrat Parti'nin iktidar olduğu dönemdeki politikalarına ilişkin herhangi bir sürece yer verilmemiştir. Yaşanan saldırılar, Amerikan yanlısı tutum, öğrenci ve muhalif hareketler, ekonomik yapı vs. gibi olayların yer almadığı film; İleri'nin tutuklanarak Yassıada'ya götürüldüğü süreçle başlamış, esas olarak DP'lilerin yargılanmalarına odaklanmıştır. Yargılanmaları sırasında dile getirilen ise DP'lilerin aslında hiçbir suçları olmayan, sadece memlekete hizmet etmek gayesinde olan siyasetçiler olduğudur. Bu bağlamda filmin ana karakterlerinden olan Milli Eğitim Bakanlığı, Başbakan Yardımcılığı, Ulaştırma Bakanlığı gibi görevlerde bulunmuş Tevfik İleri'nin günlüğü de delil olarak gösterilmiştir. İleri'nin günlükteki “Bugün Menderes kabilesinde Ulaştırma Bakanı olarak görevlendirildim. Allah'ım beni şaşırtma. Makamın cazibesine kapılıp yanıltma. Milletimi, memleketime hizmet etmeyi nasip et.” sözlerine yer verilmesi, onun vatanına hizmet aşkıyla dolu bir siyasetçi olduğunu belirtmektedir. Fakat filmin ana merkezini memleketlerine hizmet etmek için varını yoğunu ortaya koyan dindar-milliyetçi Demokrat Partililer; Kemalist askeri yönetimle iktidardan düşürüldükleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla mazlumluk DP'lilere atfedilirken; askeri yönetim zalim olarak kodlanmaktadır.

Doğaner, 27 Mayıs zihniyetini ve ortaya çıkış gerekçesini anlamak için Türkiye'de ordu-siyaset ilişkilerine değinmek gerektiğini belirtmiştir. Türk modernleşme seyrinde ordu, önemli bir işleve sahiptir. Tanzimat döneminden itibaren eğitimin modernleşmesiyle başlayan süreçte askeri okulların yaygınlaşmasıyla modernleşme sürecinin öncüsü olan ordu, devleti kurtarmak adına muhalefeti de üstlenen bir güç haline gelmiştir. Demokrat Parti'nin hürriyetleri kısıtlayıcı tavırları, memleketin kesin hatlarla ikiye ayrılarak camilerin, kahvehaneleri, hatta yolların bile ayrılmış olması, basına uygulanan baskılar, Başbakan'ın söylediği iddia edilen “ordunun yedek subaylarla idare edilebileceği” sözleri, hayat pahalılığı, rüşvetin artması, üniversitelerin politika merkezi haline getirilmesi, muhaliflere yönelik artan baskılar, işsizlik, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıyla dini eğitime öncelik verilmesi, yoksulluğun giderek artması gibi sebepler orduda rahatsızlık yaratan, siyasi ve ekonomik gelişmeler olmuştur (Doğaner, 2017: 100-103). Dolayısıyla toplumu bilinçsiz yığınlar olarak gören ve topluma yön verme ve devlete sahip çıkma içgüdüsüyle hareket eden Türk Silahlı Kuvvetleri'ne mensup bir grup asker 27 Mayıs 1960 günü yönetime el koymuştur. TSK'nın idareyi ele aldığı Alpaslan Türkeş'in Ankara radyosunda okuduğu bildiriyle halka duyurulmuştur:

Sevgili Vatandaşlar, Bugün demokrasinin içine düştüğü buhran ve müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri, memleketin idaresini ele almıştır. Bu harekâta Silahlı Kuvvetlerimiz, partileri içine düştükleri anlamsız durumdan kurtarmak ve partiler üstü tarafsız bir idarenin nezaret ve hakemliği altında en kısa zamanda adil ve serbest seçimler yaptırarak idareyi hangi tarafa men sup olursa olsun seçimi kazananlara devir ve teslim etmek üzere girişmiş bulunmaktadır. Girişilmiş olan bu teşebbüs hiçbir şahsa veya zümreye karşı değildir... Müttetiklerimize, komşularımıza ve bütün dünyaya hitap ediyoruz Gayemiz Birleşmiş Milletler anayasasına ve insan hakları prensiplerine tamamıyla riayetlidir. Büyük Atatürk'ün Yurtta Sulh Cihanda Sulh prensibi bayrağımızdır. Bütün ittifaklarımıza ve taahhütlerimize sadıgız. NATO ve CENTO'ya inanıyoruz ve bağliyoruz (Saç, 2017: 85).

Türk Silahlı Kuvvetleri girişimlerinin hiçbir zümre ya da şahsa olmadığı belirtilse de cezalandırılan Demokrat Parti kadroları olmuştur. Darbecilerin basın ve Demokrat Partililer üzerindeki baskıları filmde sıklıkla vurgulanırken, DP'lilerin iktidarda oldukları dönemde gerçekleştirdikleri baskılar ise filmde yer almamıştır. Bu dönemde gerçekleşen pek çok gazetecinin yazdıklarından kaynaklı hapse atılması, siyasi partilerin seçim süreçleri haricinde herhangi bir siyasi toplantı yapmalarının yasaklanması, Tahkikat Komisyonu gibi baskıcı uygulamalara dair herhangi bir imada dahi bulunulmamıştır. DP'lilerin Amerikan yanlısı politikalarına dair de bir vurgu da filmde yer almazken vatansever oldukları ise özellikle belirtilmiştir. Gençliğinde MTTB üyesi olan DP'nin muhafazakâr kanadını temsil eden milliyetçi-dindar Tevfik İleri'nin ailesine söylediği “Size mal mülk servet bırakamadım. Yalnız size şerefli namuslu erkek bir ad bırakabildim.” sözleri filmde de yer almıştır. Böylece İleri'nin parada pulda gözü olmayan, idealist, kendisini millete adanmış bir siyasetçi olduğu belirtilmiştir.

Doğaner'in ifade ettiği gibi darbenin ardından Meclisin dağıtıldığı, partilerin kapatıldığı bu dönemde Inkılap Meclisi kurulmuş ve askeri cunta memleketi idare edecek yeni bir anayasa hazırlama girişimlerine (Türkiye tarihinin en demokratik anayasası olacak) başlamıştır. Bu dönemde hedeflenen gelişmelerden bazıları, dinde reform yapılması, Kemalizm'in bilimsel bir doktrin haline getirilmesi, üniversite, basın ve devlet kuruluşlarının yeniden organize edilmesi, dış politikada bağımsızlık izlenmesidir. Belli bir programdan ziyade ideallerle hareket eden ihtilalciler dinden ekonomiye, eğitimden bürokrasiye, pek çok sorunu çözmek konusunda iddialı olsalar da bu sorunların o kadar kolay çözülemeyeceğini anlamaları çok uzun sürmeyecektir (Doğaner, 2017: 105). Filmde darbecilerin bu plan ve projelerine dair hiçbir bilgi yer almamakla birlikte ihtilalin oluşturduğu komisyonun Türkiye tarihinin en demokratik anayasasını yaptığı da belirtilmez. Darbeciler ve komisyon üyesi akademisyenler ise, tamamen

intikam hırsıyla hareket ederken, filmde hiçbir suçlarının olmadığı özellikle vurgulandığı Demokrat Partililere de oldukça kötü davranırlar. Yavaşça, Yassıada'daki tutukların dayak yedikleri, kötü muamele gördüklerine dair iddialarının yaygın olduğunu belirtmiştir. Örneğin tutuklu DP milletvekili Osman Turan'ın ada komutanı geldiğinde ayağa kalkmadığı için dayak yediğine pek çok tutuklu şahit olmuştur. Tutuklu Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu sudan bahanelerle bir subay tarafından dayak yemiş, avukatının gelip gelmediğini öğrenmek isteyen Menderes ise görevli subay tarafından darp edilmiştir (Yavaşça, 2017: 119). Filmde kötü muameleye ilişkin kimi olaylar yansıtılsa da tutuklulara dayak atıldığı gösterilmemiştir. Sadece Menderes'e yapılan işkencelerle ona işkence edildiğine dair vurgu bulunmaktadır. Film Kemalist askeri yönetimin baskılarına yer verirken modern-laik zorba devlet söylemini üretmektedir.

Tutuklanarak Yassıada'ya götürülen DP'li bakanlar ve milletvekillerinin dışarıyla tek bağlantıları ise 50 kelimelik mektuplar olmuştur (Yavaşça, 2017: 118). Filmde Tevfik İleri de bu mektuplar sayesinde ailesiyle haberleşmektedir. İleri, mektuplarda gerçekte öyle olmadığı halde odasının deniz gördüğünü, koşullarının çok iyi olduğunu yazmaktadır. Zira mektuplar, komutanlar tarafından denetlenmektedir; İleri doğruları yazarsa ailesine mektubun ulaşacağı da meçhuldür. Yavaşça'nın ifade ettiği üzere dört aydan fazla süren soruşturma evresinden sonra yargılama süreci başlamış, DP'liler 19 ayrı davadan yargılanmışlardır. Bu davalar, DP'lilerin iktidarda oldukları süreçte suç işledikleri iddialarına dayanmaktadır. Yolsuzluk, döviz kaçakçılığı 6-7 Eylül olayları, Vatan Cephesi davası, Örtülü ödenek davası (Menderes'in örtülü ödenekten usulsüz harcamalar yaptığına dair), Kayseri olayları yargılandıkları davalardan bazılarıdır (Yavaşça, 2017: 125). Filmde bu olaylara ilişkin yargılanmalara yer verilmezken; Tevfik İleri, ajanlık suçlaması ile Köy Enstitüleri'nin kapatılması, imam-hatiplerin açılması olaylarından dolayı yargılanmıştır. Bu noktada ideolojik bir vurgu ön plana çıkmaktadır. Tek yargılanma gerekçesi olarak bu olayların gösterilmesi darbecilerin dindarlara yönelik baskı uyguladıklarına dair imayı barındırmaktadır. Üstelik İleri'nin yargılanma sırasındaki görüntülerinin namaz kılma görüntüleriyle birlikte kurgulanması da hiçbir suçu olmayan dindar insanların haksız yere yargılandıklarına dair anlam oluşturmaktadır. Ajanlık faaliyetinin de yalancı tanık tarafından ortaya atılması, fakat bunun avukat tarafından ortaya çıkarılması da yine darbecilerin asılsız iddialara dayanarak Demokrat Partilileri yargıladıklarını belirtmektedir.

Sanıklar Yassıada'da birden çok davada yargılandılar da kararların asıl gerekçesi anayasayı ihlal suçu olmuştur. Yavaşça'ya göre Anayasasının hangi maddesinin ihlal edildiği açıkça ortaya konulmadığı ve vatana ihanet suçlamalarının TBMM tarafından yapılması

nedeniyle yargılamaların hukuka uygun olmadığı öne sürülebilir. Üstelik siyasetçiler Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan bu yargılamalar sonucunda idam edilmiştir (Yavaşca, 2017: 129-131). Dolayısıyla demokratik rejimlerde bu gibi durumların yaşanması asla kabul edilmemelidir. Fakat filmde vurgulanan, demokratik bir rejimin inşası yolunda askeri darbelerin kabul edilemeyeceği şeklinde demokrat bir söylem değil, mazlum dindar-muhafazakâr kesimin, laik cumhuriyetçiler tarafından haksızlığa uğratıldığı ve mağdur edildiğidir.

Dini Söylem: “Kurtuluş İlahi olandadır” ve Geleneksellik Söylemi: “Gelecek Gelenektedir”

Türkiye Cumhuriyeti’nin laik bir devlet olarak kurulması, modernleşme girişimleri kapsamındaki politikaları kimi zaman din aleyhtarlığı olarak yorumlanmış; devletin kurucu partisi CHP’nin halkın değerlerinden uzak olduğu ileri sürülmüştür. Dini ritüellerin daha çok özel alana çekilmek istenmesi ve dini eğitimin laik nitelikte bir eğitimle yer değiştirmesi, kılık kıyafet devrimi gibi değişiklikler halk nezdinde de kimi tepkilerle karşılaşmıştır. Demirel’in işaret ettiği gibi dindarlığın gerilik olmadığını iddia eden DP ise, laikliğin din aleyhtarlığı şeklinde yorumlanmaması gerektiğini, İslamiyet’in modernlikle çatışmadığını ve siyasi iktidarın dini pratiklerle alakalı herhangi bir kontrolünün bulunmaması gerektiğini savunmuştur. CHP’nin milliyetçilik anlayışındaki dinselliğin dışlanması özelliğini eleştiren DP, milliyetçiliği dini geleneksel değerlerle barıştırmak istemiştir. Parti içinde ya da tabanda ancak dini hassasiyetleri öne çıkaran İslamcı ya da böyle bir düzen arayışı içerisinde olan kişiler faaliyet yürütebilmişlerdir. Bu kişiler ya DP içerisinde siyaset yapmış ya da siyaset yapmasa bile DP’yi desteklemiştir. Bu bağlamda DP döneminde, Sünni Müslüman çoğunluğa din ve vicdan hürriyeti üzerine, laiklik adına yapılan baskılar hafiflemiş, ezan yeniden Arapça okunmuş, okullarda din eğitimi başlamış, Kur’an kursları daha aktif biçimde faaliyet göstermiştir. Özellikle ezanın Türkçe okunmasının yarattığı toplumsal travma, Arapça okunmasının ardından yaşanan sevinç gösterilerinde ve Arapça ezanın hemen yaygınlaşmasında görülebilmektedir (Demirel, 2011: 115-124).

İslamiyet’i kısmi şekilde dışlaması nedeniyle kiteselleşmekte zorlanan Kemalist milliyetçiliğin aksine dini-geleneksel milliyetçiliği popülerleştiren DP, dinsiz bir millet olamayacağını, komünizme karşı dinin en etkili araçlardan biri olduğunu düşünen yöneticilerden oluşmaktadır (Demirel, 2011: 169). Bu bağlamda filmin ana karakterlerinden biri olan Tevfik İleri’nin dindar kimliği ve dönemin milliyetçi muhafazakâr isimlerinden biri olması önemlidir. İleri’nin filmdeki söylem ve davranışları dindar kimliğini yansıtmaktadır.

Memleketi uğruna hizmet ederken “Allah’ım beni şaşırtma” diyen, namazını kılmayı asla ihmal etmeyen bir kişi olan İleri’nin, çocukları da aynı şekilde inançlı olarak gösterilmiştir.

Geleneksel toplumsal yapıya karşı toprak ağalığının adaletsiz yönetimi konusunda köylü çocukları bilinçlendiren, köylü çocukların sanatla, edebiyatla tanışmalarına olanak sağlayan Köy Enstitüleri de Tevfik İleri’nin bakanlığı zamanında kaldırılmıştır. Halkın eğitim görmesine, bilinçlenmesine ve adaletsizliğe karşı başkaldırmasına olanak sağlayan Enstitüler, komünist faaliyet yürüttüğü gerekçesiyle kapatılmak istenmiştir. Hatta İleri, Hasanoğlu Köy Enstitüsü’nün binasının kasten orak şeklinde yapıldığını iddia etmiş ve onun yoğun çabaları sayesinde Köy Enstitüleri’nin adı değiştirilerek Öğretmen Okulu haline getirilmiştir. Böylece halkın farkındalık kazanmasında önemli bir girişim olan enstitüler tarihe karışmıştır (Eroğul, 2013: 142). Filmde de bu enstitüler kapatmakla suçlanan İleri, enstitüler kapatmadığını sadece enstitülerin adının değiştirildiğini vurgulamış; pek çok okulun ve üniversitenin açılmasında ciddi çabalarının olduğunu dile getirmiştir. İmam Hatip liseleri de bu okullardan biridir. Menderes, İleri ve partililerin İmam Hatipleri açma girişimleri de filmde yer almıştır. Dini bilginin ağırlıkta olduğu İmam Hatip liseleri, siyasi iktidarlar tarafından imam-din adamı yetiştirmekten çok, dindar bir neslin yetiştirilmesinin önemli bir aracı olarak görülmektedir. Bu bağlamda filmde yargılanan Demokrat Partililerden özellikle muhafazakâr kimliğiyle dikkat çeken İleri’nin dindar kimliğinin vurgulanması, İmam-hatip okullarının bu dönemde açıldığının altının çizilmesi hiçbir suçu olmayan masum dindar insanların bu nedenle yargılanmaları filmdeki dini söylemi de üretmektedir. Dinin düzen ve istikrar sağlayıcı işlevi onu toplumsal yapının önemli bir parçası haline getirmektedir. Bu bağlamda dini referanslar aynı zamanda geleneksel toplumun sürdürülmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Filmde geleneksel düzenin sürdürülmesi açısından vurgulanan DP’nin dini/muhafazakâr politikaları onların idam cezasıyla karşılaşmalarına neden olmuştur. Dolayısıyla filmde DP’lilerin iktidardan düşürülmesiyle geleneksel süreklilik ortadan kaldırılırken, yaşamın dolayısıyla geleceğin geleneksel toplumsal yapıda anlam kazandığına vurgu yapılmıştır.

SONUÇ

Haydi koş
Alabildiğince özgür
Özgürlük dediğin nedir çocuğum
Koşabilmek mi kumsallar boyu
Meydanlar dolusu bağırabilmek mi yoksa
Susabilmek mi asırlar boyu
Sessizce ağlayabilmek mi yoksa
Sen sen ol çocuğum
Özgürlüğü öyle hafife alma
Özgürlük ne yarım ekmek
Ne yarım ezgi
O masmavi bir bulut gökyüzünde
Ulaşılması güç
Ama imkansız değil

...

Nazım Hikmet

İnsanlık tarih boyunca onu tutsak eden çeşitli prangalardan kurtulmak için her daim özgürlük mücadelesi vermiştir. Tarihsel süreçte dönem dönem özgürlük mücadeleleri yükselse ya da düşüşe geçse de 1980 sonrası dünya özgürlük mücadelelerinin yenilgisi ve tarihin biçimlendirilişi anlamında yeni bir döneme işaret etmektedir. Zira 1980’li yıllar ve sonrası dönemde siyasal konjonktür hem dünyada hem de Türkiye’de belirgin biçimde dönüşmeye başlamıştır. Türkiye’de gerçekleşen askeri darbe ile sosyalist hareket büyük bir yenilgiye uğratılmış, toplumsal muhalefet zayıflamıştır. Üstelik neoliberal politikaların etkisiyle sosyal devlet anlayışının büyük bir zarar gördüğü bir dönemece girilmiştir. 1990 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılışı, 1991 yılında ise SSCB’nin dağılmasıyla neoliberalizm zaferini ilan ederken, özelleştirme ve piyasalaştırma hâkim politikalar haline gelmiştir. İşte neoliberalizmle bu süreçte eklemlenen muhafazakârlık da 20. yüzyılın sonlarında 21. yüzyılın başında hâkim ideolojik formlarından biri olmuştur. Radikal toplumsal değişim ve dönüşümleri reddeden muhafazakârlık, geleneğin savunusu anlamını taşımakta; aile, din, vatanseverlik, patriyarka gibi toplumsal yapıların içselleştirilmesinde ve benimsenmesinde rol oynamaktadır. Dolayısıyla statükonun korunmasında oldukça etkili olan, hâkim sınıfların ideolojisi muhafazakârlık, 1980 sonrası süreçte artık hükümetler tarafından desteklenen, siyasal ve toplumsal anlamda örgütlenmiş bir yapı halini almıştır. Muhafazakârlığın çok kapsamlı bir ifade olması, onu tanımlaması zor bir paradigma haline getirse de muhafazakârlıktaki belirgin özellikler; tarihsel devamlılık, toplumsal istikrar, gelenek ve tecrübenin ön planda olması ve radikal

değişim/dönüşümler ile geleneğe karşı olan rasyonel toplumsal düzenlemelere karşı olmasıdır. Din, ahlak, otorite, önyargı ve tarih ise muhafazakârlar açısından olmazsa olmaz değerlerdir.

Sinema da toplumsal yaşamı belirleyen tarihsel, politik ve ideolojik süreçlerden etkilendiğinden muhafazakâr toplumsal dönüşüm ve muhafazakâr değerler sinemada da karşılık bulmuştur. Muhafazakâr filmleri; ahlaki değerleri yücelten, liberal değerleri (eşitlik, özgürlük, sosyal ve hukuksal haklar) ve sınıfsal ayrımları reddeden, rasyonel akla, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğine ilişkin haklara karşıt, insan doğasının değişmezliğini ve (insanın doğuştan gelen kötücüllüğü), sosyal düzenin inşasında geleneksel değerlerin gerekliliğini savunan filmler olarak nitelendirebiliriz. Genel olarak muhafazakâr sinemanın özellikleri bu şekildeyken, Türk sinemasında ise muhafazakâr bir eğilimden bahsederken, onu yerlilik arayışıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. Bu yerlilik arayışı bir öz kimlik oluşturma ve yaşatma çabasıdır. Örneğin, Yeşilçam filmlerinde her ne kadar modernleşme mutlaka deneyimlenmesi gereken bir süreç olarak tanımlansa da kendi öz kültürünü ve geleneksel değerleri koruma asli olandır. Türk sinemasında geleneğin korunması ve köklerine sahip çıkma düşüncesi ise sistematik olarak ilk defa yönetmen Halit Refiğ tarafından dile getirilirken, ulusal sinema anlayışı da bu bağlamda şekillenmiştir. Milli sinemada ise hem İslami yaşam biçiminin hem de bu yaşam biçimiyle bağlantılı ahlaki-kültürel öğelerin, tarihin, geleneğin, geçmişin savunusu yapılmaktadır. Tarihi kahramanlık filmleri de yine milli kimliğin inşası ve kendi olma halinin yeniden üretildiği filmlerdir.

Her ne kadar Türk sinemasında muhafazakâr eğilimler çeşitli dönemlerde ve çeşitli biçimlerde görölse de 2000’li yıllar ile beraber muhafazakârlığın sinemada siyasal iktidarın etkisiyle hegemonik bir söylem oluşturma yönünde eğilim gösterdiği söylenebilir. Kendisini muhafazakâr tanımlayan siyasal iktidar, toplumsal yapıyı muhafazakâr amaçlar doğrultusunda biçimlendirmeye çalışmıştır. Bu bağlamda 2000 sonrasında kültür sanat alanında hegemonya kurmak isteyen iktidarın da teşvikiyle muhafazakâr entelektüeller muhafazakâr “sanat nasıl olmalıdır” diye bir tartışma başlatmıştır. Bu tartışmalar neticesinde muhafazakâr yazar ve entelektüeller, manevi ve ahlâki değerleri içermesi gereken bir sinema anlayışı oluşturma konusunda ortaklaşmışlardır. Bununla birlikte 2000 sonrasında muhafazakâr anlayış hem sanat hem de popüler filmlerde yoğun biçimde görölmüştür. Popüler sinema türlerinde muhafazakâr tema ve söylemler, egemen sistemin kalıpları kullanılarak üretilmekte; siyasal iktidarın politikalarıyla uyumlu muhafazakâr söylem “biz-öteki inşası”, “geleneksellik”, “dindarlık”, “vatanseverlik”, “fedakârlık”, “milliyetçilik”, “militarizm””eril kahramanlığın yüceltilişi” gibi temalar etrafında şekillenmektedir. Sanat filmlerindeki muhafazakâr söylem ise, “sınıf

temsillerinin ve çatışmalarının yok sayılması”, “gelenek/geçmiş vurgusu”, “dini referanslar” ve “modernleşme karşıtlığı” üzerinden üretilmektedir. Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim bu alanda üretim yapan önemli sinemacılarıdır.

Türkiye’de oldukça az gişen yapan dolayısıyla da yeniden üretim için gelir kaynağından yoksun olan sanat filmleri genellikle ancak Kültür Bakanlığı’nın dağıttığı maddi destekler sayesinde çekilebilmektedir. Gişe yapmayan bu tarz filmlerin diğer gelir kaynakları ise, Euroimages fonları, bazen de sponsorluk gibi destekler olmaktadır. Bu bağlamda uluslararası alanda önemli başarılar elde eden, estetik açıdan güçlü sanat filmlerinin çekilebilmesi için 2004 yılında çıkartılan 5224 sayılı yasa ile devlet filmlere ciddi oranda desteklerde bulunmaya başlamıştır. Bu destekler sayesinde pek çok bağımsız film hayata geçirilebilmiş; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi önemli sinemacıların filmleri, yapılan destekler sayesinde seyirciyle buluşmuştur. Kültür Bakanlığı desteklerinin sinemaya etkisi ile ilgili fikirlerini almak için çalışma kapsamında görüşülen yönetmen ve yapımcılardan Aydın Orak, Reis Çelik, Mesut Ulutaş, Kıvanç Sezer, Serkan Acar ve Nesli Çölgeçen’in de (pek çok sinemacı gibi) Bakanlık desteklerinin önemi konusunda hem fikir oldukları görülmüştür. Görüşülen sinemacılar, birçok önemli sinemacının da bu destekler sayesinde filmlerini çekebildiklerini dile getirmişlerdir. Sinema kanunun dönem açısından önemli bir gelişme olduğunu belirten yönetmen/yapımcılar, bunun aynı zamanda iktidarın kültür sanat alanına müdahale olanağı doğurduğunu da düşünmektedir. Zira iktidarın siyasi çizgi olarak belirlediği muhafazakâr politikalar, kültür-sanat çevrelerinin öngördüğü gibi sinema alanına da yansımasıdır. Bakanlığın destek kurullarını belirlemesi, film seçimlerinde seçim kriterlerinin uygulanmaması veya kimi sinemacılara göre belirsizliği, sinema desteklerinde Bakanlığın müdahale olanaklarını artırmıştır. Üstelik sinemacılara göre siyasal konjonktür bu desteklerin dağıtılmasında en etkili faktör olabilmektedir. Zira konjonktüre bağlı olarak desteklerin hangi tarz filmlere gideceği değişebilmektedir. Hatta filmlere verilen desteklerin, siyasi iktidarın politik tutumuna yakın film söylemi üreten sinemacılara dağıtıldığına dair iddialar yönetmenler tarafından da defaatle dile getirilmiştir. Özellikle yönetmenlerden Reis Çelik, siyasal iktidarın müdahalesinin sadece bugünün sorunu olmadığını, Türkiye’de devletin sinemaya her dönem müdahale ettiğini belirtmiştir. Buna rağmen yönetmenler/yapımcılar, devletin sinemaya ekonomik desteğinin devam etmesi gerektiğini belirtirken, bu desteklerin dağıtımında Bakanlığın belirlediği insanların değil özerk bir kurumun görev alması gerektiğinin ise özellikle altını çizmişlerdir.

Görüşülen yönetmenlerin/yapımcıların da belirttiği gibi bugünkü devlet müdahalesini Kültür Bakanlığı'nın sinema filmlerine verdiği desteklerde görebilmek mümkündür. Bu çalışmada, muhafazakâr özelliklere sahip siyasi iktidarın, muhafazakâr bir sinema anlayışı oluşturmak için sinemaya yön verme çabalarının özellikle 2013 sonrasında yoğunlaştığı iddia edilmektedir. Kendi iktidarını kurucu hale getiren siyasi iktidar, bu dönemden sonra ideolojik hegemonyasını da genişletme yönünde adımlar atmıştır. 2013-2019 yılları arasındaki devlet desteklerine bakıldığında en çok desteği alan ilk üç sıradaki filmde en az birinin muhafazakâr eğilime sahip olduğu görülmektedir. Bu filmler; 2014 yılında Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday*, 2017 yılında Murat Onbul'un *Kardeşim İçin Dera* (Doktor Sıra Sana Gelecek), 2018 yılında Mesut Uçakan'ın *Süveyda* (Hadim), 2019 yılında ise Emir Khalilzadeh'in yönettiği *Elli Kelimelik Mektuplar* filmleridir. 2015 ve 2016 yıllarında en çok desteği alan üç film arasından çekimi gerçekleştirilmemiş film bulunması ve gerçekleştirilenler arasında da belirgin muhafazakâr söyleme sahip film bulunmadığından, bu yıllarda çekilen filmler çalışmada yer almamıştır. 2019 yılında en çok desteği alan film aslında Semih Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Ashı* filmidir. Bu film, Kaplanoğlu'nun bir diğer filmi olan *Buğday*'ın çalışmada incelenmesi nedeniyle analiz dışı bırakılmıştır. Üstelik *Bağlılık Ashı* filmi ile aynı yıl destek alan *Elli Kelimelik Mektuplar* politik içeriğiyle iktidarın politik tutumunu yansıtan bir filmidir.

Bu çalışmadaki filmler, Fairclough'un "Metinsel Analiz", "Söylemsel Pratikler Analizi", "Toplumsal Pratikler Analizi" aşamalarından oluşan söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. İncelenen filmlerde ortaya çıkan temel izlekler ve inşa stratejilerine dair söylemler şunlardır: Geleneksellik Söylemi: "Gelecek Gelenektedir" "Modern-Laik Zorba Devlet" söylemi, "Mütedeyyin Mağdur Yurttaş: Siyasal Mağduriyetin Tarihsel Referansları"na dair söylemler, Dini Söylem: "Kurtuluş ilahi olandadır", "Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı" söylemleridir. *Buğday* filminde sayılan beş söylem de bulunurken, *Kardeşim İçin Dera* (Doktor Sıra Sana Gelecek), *Süveyda* (Hadim), *Elli Kelimelik Mektuplar* filmlerinde "Bilim ve Rasyonalite Karşıtlığı"na dair söylemler hariç diğer dört söylem inşası mevcuttur. Binaenaleyh filmlerde muhafazakârlığa dair öğelerden "geleneksellik", "modernleşme-laiklik karşıtlığı", "dindarlık" "bilim ve rasyonalite karşıtlığı" görülmektedir. Baskıcı siyasal rejimlere karşı mücadeleleri anlatan dört filmin görsel unsurlarına bakıldığında ise, geleneksel ve yöresel kıyafetlerin, asker-polise ait kostümlerin ve silah gibi aksesuarların müşterek olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Genelde karamsar hava yaratılan filmlerde düşük düzeyli loş aydınlatma tercih edilirken müzik ise dramatik ve psikolojik etkiyi artıran düzeyde kullanılmıştır. Filmlerde

kamera hareketleri ve ölçek, renk, mekân anlamında bazı ortaklıklar bulunsa da bu ortaklıklardan bir genellemeye ulaşılamamıştır.

Filmlerdeki söylemler bir yandan siyasal iktidarın politikalarını meşrulaştırırken diğer yandan muhafazakâr toplum inşasına da katkı sağlamaktadır. Siyasal iktidarın desteklediği, iktidar mensuplarının galalarına ve gösterimlerine katıldığı bu filmlerde Siyasal İslam, Kemalist devlet, Tek Parti iktidarı ve Suriye’de Esad rejiminin uygulamaları siyasal iktidarın politik tutumuyla örtüşecek şekilde bir çerçeveye kurgulanmıştır. Bir zihin biçimlendirme faaliyeti olarak laik Türkiye ile hesaplaşılan filmlerde sadece mütedeyyin ve geleneğe bağlı olanların mağdur olarak kodlanması onların mağduriyetini biricik hale getirirken, filmler Türkiye’nin tarihsel sürecinde mağduriyete uğramış pek çok kesimi görmezden gelmektedir. Aynı zamanda filmlerde, Sünni-İslami ve geleneksel olana özel önem atfedilerek İslamcı politikalar da meşrulaştırılmıştır. Bu bağlamda filmlerdeki söylemlerin hem Türkiye’nin dış politikasıyla hem de iç politikasıyla paralellik içerdiğini söylemek mümkündür.

Siyasal iktidarın politik güdümüyle uyumlu muhafazakâr filmlere ciddi miktardaki finansal aktarımda bulunması, devletin sinema desteklerinde “tarafli finansman aktarım”ı yaptığı konusunda kafalarda soru işareti oluşturmaktadır. Üstelik Bakanlık tarafından destek verilen filmlere genel olarak baktığımızda patriyarka ve kapitalizm karşıtı politik söylem içerecek, egemen ideolojiyi sarsacak filmlere genellikle destek vermediği görülmektedir. Reis Çelik’in (2022, kişisel görüşme) belirttiği gibi devlet bürokrasisi ile sanatın özgürlük kavramı her zaman çatışmalı olmuştur. Dolayısıyla siyasal iktidar politik amaçları için kültür sanat alanına her daim müdahale edecek veya etmek isteyecektir. Fakat buna rağmen Bakanlığın destekleri pek çok bağımsız filmin de çekilebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu filmler içerisinde egemen ideolojiyi sorgulatacak filmler de bulunabilmektedir. Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Tolga Karaçelik, Emin Alper gibi yönetmenler bunlardan bazılarıdır. Her ne kadar bu yönetmenlerden, özellikle Barış için Akademisyenler bildirisi imzalayanlara bir süre Bakanlık tarafından destek verilme de 2020 sonrasında bu durum değişmiştir. Bakanlığın desteklediği muhafazakâr eğilimli filmlerin toplumsal karşılığının neredeyse bulunmaması (zira çok az izlenmektedir), sanatsal ve estetik niteliklerinin zayıf olması ve sadece siyasi iktidarın güdümünde bir politik söylem üretme kapasitesi gibi nedenler bu durumda etkili olmuş faktörler arasında sayılabilir. Öyleyse, Bakanlığın sadece kendi politik söylemini pekiştirecek filmlere değil, bağımsız sinemacılara da destek vermeyi sürdürmesinin bir gerekçesi bulunmaktadır: Çünkü bu filmler, onaylamadığı tema ve söylemler üretse de, estetik olarak daha güçlü, ulusal-uluslararası sinema dünyasında daha görünür ve seyirci desteğine sahip

filmlerdir. Henüz kendi özgün sanatçılarını, entelektüellerini yaratamayan (ki bunu pek çok kez, “kültürel alanda zayıfız” benzeri açıklamalarla dile getirmişlerdir) siyasi iktidarın meşruiyeti, hala eleştirel söylemler üreten estetik olarak daha güçlü filmlerin desteklenmesine bağlıdır. Henüz siyasi iktidar, bu filmleri yapan yönetmenleri tümüyle gözden çıkaramamaktadır. Fakat Bakanlık desteklerinde görülmektedir ki her ne kadar çok başarılı olamasa da bu yoldaki girişimlerden de tamamen vazgeçilmiş değildir. Dolayısıyla önemli olan devletin sinemaya müdahale olanaklarının kısıtlanması hatta yok edilmesidir Devletin maddi destek haricinde kurumun işleyişine asla müdahale etmediği özerk bir sinema kurumunun, Sinema Enstitüsü’nün kurulması bu sorunları engelleyebilecektir. Fakat bunun toplumsal özgürleşme olmadan gerçekleştirilemeyeceği açıktır. Zira toplumsal özgürleşme olmadan sanat da özgürleşemez. Fakat bu sürecin tek taraflı değil, diyalektik bir yapıda olduğu düşünüldüğünde sanatın özgürleştirici tutumu olmadan da toplumsal özgürleşmenin gerçekleşmeyeceği açıktır. Dolayısıyla özgürleştirici tutuma katkı sağlamak için ne olursa olsun egemen toplumsal yapıyı kırmaya dönük daha çok film yapılmalı; filmler seyirciyi özgürleştirmeye yönelik olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N.: 2005 **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine**, İstanbul, Metis.
- Abisel, N.: 1995 **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Abisel, N.: 2005 **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix.
- Achcar, G.: 2014 **Halk İstiyor: Arap İsyanı Üzerine Radikal Bir İnceleme**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Açıkel, F.: 1996 **Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi**, Sayı: 70, Toplum ve Bilim, s. 153-198.
- Adorno, W. T.: 2003 **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken**, Cogito.
- Adorno, W. T.: 2000 **Minima Moralia**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Adorno, T. & Horkheimer, M.: 2014 **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Adanır, O.: 2015 **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Ankara, DoğuBatı.
- Akbal, T.: 2010 “Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”, Ed. Aslıhan Doğan Topçu, **Derviş Zaim Sineması**, Ankara: Deki Yayınları.
- Akbal, T.: 2012 **Muhafazakârlık ve Karşıt Kahramanlar**, Sayı: 25, Yeni Sinema, s. 80-85.
- Akbulut, H.: 2012 **Yeşilçamdan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Aksakal, H.: 2012 **Türk Muhafazakârlığı**, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

- Alemdar, K.: 2006 **Deliyürek Bumerang Cehennemi'nden Kurtlar Vadisi Irak'a**, S:22, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, s. 1-8.
- Althusser, L.: 2004 **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. A. Tümertekin ve Z. İlkelen, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Althusser, L.: 2015 **Marx için**, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Althusser, L.: 2000 **Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Arabi, İ. M.: 2020 **Günümüz İnsanına Fususu'l Hikem**, Hz. Hamza Kılıç. İstanbul, İnsan Yayınları.
- Arslan, E.: 2011 **2000'li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması'nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Arslan, U. T.: 2005 **Popüler Metinler Toplumsal Muhayyile**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Arslan, U. T.: 2007 **Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Arslan, S.: 2014 "Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı". Ed. Burçak Evren, **Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Avcı-Aksoy, Ö.: 2010 "Muhafazakâr Sinemanın Dili Ya Da Sinemadaki Muhafazakâr Dil", Der. Defne Tüzün & Esin Paça Cengiz, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**. İstanbul, Bağlam.

- Avşar, Z. & Kaya, A. E. E.: **Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması**, S:33, Atatürk 2017 Araştırma Merkezi Dergisi.
- Ayan, V. M.: 2019 **AKP Devrinde Medya Alemi**, İstanbul, Yordam Kitap.
- Aydemir, Ş.: 2015 “Beyazcam’dan Yeşilçam Çıkar mı?”, Ed. İnal K. & Sancar, N. Gezgin, **Marka, Takva, Tuğra**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- Baczko, A. & Dorronsoro, G. **Suriye Bir İç Savaşın Anatomisi**, İstanbul, İletişim & Quesnay A.: 2013 Yayınları.
- Barış, İ.: 2014 **Muhafazakâr Düşüncenin Temelleri**, Sayı:41-42, Muhafazakâr Düşünce, s. 208-225
- Baydar, Y.: 2019 **Eurimages ve T. C. Kültür Bakanlığı Ve Desteğiyle Sinema Filmlerinin Desteklenmesinin Türkiye Film Endüstrisine Etkileri**, Selçuk Üniversitesi SBE. Yüksek Lisans Tezi.
- Baykal, K. C.: 2020 **5224 Sayılı Sinema Kanunu’nda Yapılan Son Değişiklikler ve Yeni Denetim Sistemi**, S:51, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, s. 101-118.
- Behçetoğulları, P.: 2002 **Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Belge, M.: 2013 “Muhafazakârlık Üzerine”, Ed. T. Bora & M. Gültekingil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt: 5. Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Beneton, P.: 2016 **Muhafazakârlık**, Çev. C. Akalın, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Berman, M.: 2013 **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Birincioğlu, D.: 2019 **Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Sinema Yapısına Sızan Metasinema**, s(6), İlef Dergisi, s.61-93.
- Birincioğlu, D.: 2019 **Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’a Dair Değerlendirmeler**, S:6, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, s.75-98.
- Bilis, A.: 2014 **Selam Filmi Örneğinde İslami Düşüncenin Sinemada Temsili**, S.9,21, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, s. 9-26.
- Binark, M.: 2006 **Kurtlar Vadisi Irak ve Erkek Egemen Cinsiyet Rejiminde İktidar(sızlık)**, s.9 (2), Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi, s. 175-180.
- Birler, Ö.: 2012 “Muhafazakârlık.” Ed. G. Atılgan & E. Aytekin, **Siyaset Bilimi, Kavramlar İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler**, İstanbul, Yordam Kitap.
- Bora, T.: 2007 “Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi”, Ed. U. Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batılılık**, İstanbul, İletişim.

- Bora, T.: 2015 **Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslamcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bora, T.: 2016 **Türk Sağı: Siyasal Düşünce Tarihi Açısından Bir Çerçeve Denemesi: Türk Sağı: mitler, fetişler, düşman imgeleri**, Der. İ. Ö. Kerestecioğlu & G. G. Öztan, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bora, T.: 2017 **Cereyanlar Türkiye’de Siyasal İdeolojiler**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Brown, W.: 2017 **Halkın Çözülüşü: Neoliberalizmin Sinsi Devrimi**, İstanbul, Metis Yayıncılık.
- Brown, W.: 2006 **American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism and Democratization**, Vol.34, No.6 Sage Publications, s.690-714.
- Burke, E.: 2016 **Fransa’daki Devrim Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Kadim Yayınları.
- Büker, S. & Akbulut, H.: 2012 **Journey To The Soul Of The Provinces: Semih Kaplanoğlu’s Film The Egg**, Cilt. 3, Global Media Journal, s. 19-39.
- Comolli, J. L. & Narboni, J.: 2010 **Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: Tarih-Kuram-Eleştiri**, S. Büker & T. Gürhan, İstanbul, Kırmızıkeci Yayınları.
- Çaha, Ö.: 2004 **Muhafazakâr Düşüncede Toplum**, S. 34, Liberal Düşünce Dergisi, s.15-24.

- Çağlar, S.: 2019 **2005 Yılı Sonrası Türkiye Sinema Endüstrisi Üzerine Bir Odak Grup Çalışması**, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakmaklı, Y.: 1973 **Milli Sinema Açık Oturum**, MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Çakmaklı, Y.: 2014 “Milli Sinema İhtiyacı, Ed. Burçak Evren”, **Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Çelik, K.: 2019 **Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood’un Süper Kahramanları**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Çelik, S.: 2017 **Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Çetin, H.: 2004 **Muhafazakârlık Kaosa Karşı Kozmos**, Sayı:1, Muhafazakâr Düşünce Dergisi, s. 87-119.
- Çetin, H.: 2005 **Ezelden Edebe, Kadim Bilgeliğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek**, Sayı: 3, Muhafazakâr Düşünce Dergisi, s. 154-170.
- Çınar, M.: 2015 **Vesayetçi Demokrasiden “Milli” Demokrasiye.**, İletişim, İstanbul.
- Creswell, W.: 2013 **Nitel Araştırma Yöntemleri**, İstanbul, Siyasal Kitabevi.

- Çiğdem, A.: 2016 **Muhafazakârlık ve Türk Muhafazakârlığı: Taşra Epîği**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Çoban, S.: 2014 “İktidarın Medyası”, Ed. S. Çoban & E. Arsan, **Medya ve İktidar: Hegemonya, Statüko, Direniş**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- Daldal, A.: 2005 **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi.
- Decherney, P.: 2019 **Hollywood**, Çev. E. Ünver, Ankara: Dost.
- Demirel, T.: 2007 Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları, Ed. T. Bora & M. Gültekinil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Demirel, T.: 2011 **Türkiye’nin Uzun On Yılı: Demokrat Parti İktidarı ve 27 Mayıs Darbesi**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dijk, V. T.: 2003 “Critical Discourse Analysis”, Ed, by. D. Schiffrin & D. Tannen & E. H. Hamilton, **Discourse Analysis**, Oxford, Blakwell Publishing.
- Dijk, V. T.: 1993 **Principles of Critical Discourse Analysis**, S:4, London, Discourse and Society.
- Diken, B. & Laustsen C. B.: **Filmlerle Sosyoloji**. İstanbul: Metis Yayınları. 2011
- Doğaner, Y.: 2017 İhtilalin Mantığı, Haz. M. K. Kaynar, **Türkiye’nin 1960’lı Yılları**, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Duman, F.: 2017 Edmund Burke, Ed: F. Duman. H. Beriş, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Ankara, Orion Yayıncılık.
- Duman, F.: 2009 **Evrensellik ve Tarihsellik Arasında Edmund Burke Ahlakın/Siyasetin Felsefi Temelleri**, Sayı: 19-20, Muhafazakâr Düşünce, s.9-34.
- Durna, T. & Kubilay, Ç.: 2010 “Söylem Kuramları ve Eleştirel Söylem Çözümlemeleri”, Ed. T. Durna, **Medyadan Söylemler**, İstanbul, Libra.
- Duruel, S.: 2002 **Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik.
- Duruel, S.: 2002 **Kahraman Tiplerle Tarih Yorumu**, Tarih ve Toplum Dergisi, 36-42.
- Egrik, E. B.: 2011 “Dinmeyen Öfke: Her Öldüğünde Yeniden Dirilen Fakir Ama Gururlu”, Ed. N. Süalp & A. Güneş & T. A. Süalp, **Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim Mi?**, İstanbul, Bağlam.
- Eisenstein, S.: 2013 **Sinema Sanatı**, Çev. N. Sarman, İstanbul, Pavel Yayınları.
- Engels, F.: 2003 **Anti-Dühring**, Eriş Yayınları.
- Engels, F. & Marx K.: 2013 **Alman İdeolojisi**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- Engin, G & Uygun, S.: 2011 **Osmanlı’dan Günümüze Okuma Yazma Öğretimi**, Cilt: 21, S:1, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, s. 198-216.

- Erkılıç, H.: 2008 **Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.
- Eroğul, C.: 2003 **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, Ankara, İmge Kitabevi.
- Eroğul, C.: 2013 **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, Ankara, İmge Kitabevi.
- Fairclough, N.: 1995 **Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language**, Essex, Longman.
- Fairclough, N.: 1996 **Discourse and social change**, Oxford, Polity Press.
- Fairclough, N. & Wodak R.: 1997 “Critical Discourse Analysis”, Ed. V. T. Dijk, **Discourse as Social Interaction**, London, Sage Publications.
- Fairclough, N.: 2003 **Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research**, London, Routledge.
- Foucault, M.: 1987 **Söylemin Düzeni**, Çev. T. Ilgaz, İstanbul, Hil Yayınları.
- Fung, A. H. Y.: 2006 “Medya Ekonomisinin Politikası ve Medya Politikasının Ekonomisi: Kısa Bir Bakış”, Ed. L. Yaylagül, **Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası**, Ankara, Dalbaz Yayıncılık.
- Gazali, İ.: 1971 **Varlıkların Yaratılış Hikmetleri**, İstanbul, Dede Korkut Yayınları.
- Giddens, A.: 2017 **Sağ ve Solun Ötesinde**, Çev. M. Sözen ve S. Yücesoy, İstanbul, Metis.

- Golding, P. & Murdock, G.: “For a Political Economy of Mass Communication”, Ed. M. J. Saville, **The Socialist Register**, 1973, London, Merlin. 1997
- Golding, P & Graham M.: The Political Economy of the Media, UK, Edward Elgai, 1997 Publishing Limited.
- Golding, P & Murdock, G.: “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”, Çev. B. Kejanlıoğlu, 2006 **Medya Kültür Siyaset**, Der. S. İrvan, İstanbul, Ark Yayınları.
- Good, L. T.: 1989 “Power, Hegemony, and Communication Theory”, Ed, by. I. Angus. S. Jhally, **Cultural Politics in Contemporary America**, P. Golding, New York-London, Routledge.
- Gökbulut, S.: 2012 **Sufilerin Gözünde Hz. Süleyman**, DEÜİFD, s. 105-130.
- Graham, M.: 1997 **The Political Economy of the Media**, Edward Elgai, Publishing Limited, UK.
- Gramsci, A.: 1986 **Hapishane Defterleri: Seçmeler**, Çev. Kenan Somer, İstanbul, Onur Yayınları.
- Gökdoğan, G.: 2019 **Anons**, S: 12, Sekans Sinema Kültürü Dergisi, s. 6-14.
- Gökmen, Ö.: 2013 “Tek Parti Dönemi Cumhuriyet Halk Partisi’nde Muhafazakâr Yönelimler”, Ed. T. Bora & M. Gültekingil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Güleryüz, B.: 2010 “Muhsin Ertuğrul’un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi”, Ed. Z. T. Akbal & A. Güneş, **Taşrada Var Bir Zaman**, İstanbul, Çitilembik Yayınları.

- Güngör, A. C.: 2019 **Geçmişten Günümüze Türkiye’de Devlet-Sinema İlişkisine Bakış**, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, S: 9, Tojdac.
- Gülşen, E.: 2015 **Hakikatin Sineması**, İstanbul, Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E.: 2020 **Sinemanın Kökleri Anlam Arayışında Sanat ve Sinema**, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Harvey, D.: 2015 **Neoliberalizmin Kısa Tarihi**, İstanbul, Sel Yayınları.
- Hazar, N.: 2014 “Milli Sinemanın Serüveni.”, Ed. B. Evren, **Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Heywood, A.: 2010 **Siyasi İdeolojiler**, Çev. A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanç, Ş. Akın, B. Kalkan, Ankara, Adres Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ.: 2010 **Türkiye’de 1980 Sonrası Sinema Politikaları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Huntington, S.: 1957 “Conservatism as an Ideology”, Vol: 51, No: 2, **The American Political Science Review**, American Political Science Association.
- İleri, A.: 2015 “Sansürsüz Bir Türkiye için”, Ed. İnal K.& Sancar, N. Gezgin, **Marka, Takva, Tuğra**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- İnalcık, H.: 2005 **Osmanlı’da devlet, hukuk, adalet**, İstanbul, Eren.

- İnalcık, H.: 2016 **Osmanlı Tarihinde İslamiyet ve Din**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnci, F.: 1996 **Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- İnsel, A.: 2003 **Amerika’da Yeni Muhafazakârlık**, Sayı: 169, Birikim, s.10-16.
- İnsel, A.: 2005 **Yeni Muhafazakârlığın Siyasal Felsefesi**, s. 12-18. Sayı: 189, Birikim.
- Jachke, G.: 1972 **Yeni Türkiye’de İslamlık**, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Jorgensen, M & Phillips L.: **Discourse Analysis as Theory and Method**, California, 2002 Sage Publications.
- Kanburoğlu, Ö.: 2017 **İstanbul’da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analizi Raporu**, İstanbul, Film-San Vakfı.
- Kanzler, M. : 2014 **The Turkish Film Industry: Key Developments 2004 to 2013**, Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe).
- Kaplan, Y.: 2014 “Film dili, bir medeniyet tasavvuru sorunudur”, Ed. B. Evren, **Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Karadoğan, A. & Öztürk, R. : **Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi-1932-1963 I. Cilt**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Karadoğ�an, A. & �zt�rk, R.: 2022	Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi-1963-1977 II. Cilt, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
Karadoğ�an, A. & �zt�rk, R.: 2022	Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi-1977-1988 III. Cilt, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
Karp�t, K. H.: 2010	Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Ekonomik ve Kültürel, Çev. B. Boran, İstanbul, Timaş.
Kaynar, M. K.: 2017	“İnkılap, Revolution, Devrim: Bir Kavramın Tarihsel Serencamı �zerine”, Haz. M. K. Kaynar, Türkiye’nin 1960’lı Yılları, İstanbul, İletişim.
Kellner, D.& Ryan, M.: 2016	Politik Kamera, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
Kellner, D.: 2008	“Ayırımın �stesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik”, Ed. S. Çelenk, İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar, Ankara, Deki Yayınları.
Kıraç, R.: 2008	Film İcabı, İstanbul, Deki Yayınları.
Kirel, S.: 2010	“Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk”, Ed. A. D. Topçu, Derviş Zaim Sineması, Ankara, Deki Yayınları.
Kıryan, Z.: 2016	Metalaştırma ve Direnç, Ankara, Notabene.
Kirk, R.: 2005	The Conservative Mind, Alabama Policy Institute.
Kolker, R.: 1999	Yalnızlık Sineması, Ankara, �teki Yayınevi.
K������mer, İ.: 2007	Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması, İstanbul, BağlamYayıncılık.

- Lenin, V. İ.: 1899 & 1975 **Rusya’da Kapitalizmin Gelişmesi**, Çev. S. Erdoğan, Ankara, Sol Yayınları.
- Lewis, B.: 1993 **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, Ankara, TTK.
- Loxley, A & Thomas, G.: 2001 **Neo-conservatives, Neo-liberals, the New Left and Inclusion**, Cambridge Journal of Education.
- Lüleci, Y.: 2020 **Demokrat Parti Döneminde (1950-1960) İktidar ve Sinema İlişkileri**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, s. 28-46
- Maktav, H.: 2013 **Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset**, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Maraşlı, N. G.: 2010 “Türk Sinemasında Ulusal ve Milli Sinemanın Yeri”, Çev. A. Şen, **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.
- Marx, K & Engels, F.: 2013 **Alman İdeolojisi**, Çev. T. Ok. O. Geridönmez, İstanbul, Evrensel Basımyayın.
- Marx, K.: 1976 **Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı**, Çev. S. Belli, Ankara, Sol Yayınları.
- Marx, K.: 2011 **1844 ElYazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe**, Ankara, Sol Yayınları.
- Marx, K.: 2014 **Komünist Manifesto**, İstanbul, Yordam Kitap.
- Mert, N.: 2013 “Muhafazakârlık ve Laiklik”, Ed. T. Bora & M. Gültekingil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Mollaer, F.: 2011 **Klasik Muhafazakârlıktan Tekno Muhafazakârlığa: Tanım Sorunları, Temeller ve Değişmeler**, S:58, Doğu Batı, s. 59-71.
- Mollaer, F.: 2016 **Tekno- muhafazakârlığın Eleştirisi**, İstanbul, İletişim.
- Mollaer, F.: 2017 **Türkiye’de Liberal Muhafazakârlık ve Nurettin Topçu**, İstanbul, Dergâh.
- Morva, Kablamacı, D.: 2011 “Bir Ustabaşının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili”, Ed. N. Süalp. A. Güneş. T. A. Süalp, **Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim Mi?**, İstanbul, Bağlam.
- Mosco, V.: 2009 **The Political Economy of Communication**, London, Sage Publications.
- Murdock, G. & Golding P.: 1978 **Theories of Communication and Theories of Society**, Vol:5, No:3, s. 339-356, Communication Research.
- Nowel-Smith, G.: 2003 **Dünya Sinema Tarihi**. Çev. A. Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Nal, S.: 2005 **Demokrat Parti’nin 1950-1954 Dönemi Din Siyaseti**, Cilt: 60, Sayı: 03, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, s. 137-171.
- Nikitin, P.: 2012 **Ekonomi Politik**, Sol Yayınları, Ankara.
- Milli Türk Talebe Birliği.: 1973 **Milli Sinema**. Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü.

- Nisbet, R.: 2007 **Muhafazakârlık: Düş ve Gerçek**, Çev. M. F. Serenli, K. Bülbül, Ankara, Kadim.
- Orta, N.: 2019 **Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453**, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, s. 1094-1126.
- Oskay, Ü.: 2000 **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, İstanbul, Der Yayınları.
- Oskay, Ü.: 2014 **Çağdaş Fantazya**, İstanbul, İmge Kitabevi.
- Oakeshott, M.: 2004 **Muhafazakâr Olmak Üzerine**, S.1. Muhafazakâr Düşünce Dergisi, s. 55-78.
- Özalp, L.: 2008 **Bir Film Yapmak**, İstanbul, Hil Yayın.
- Odabaş, B.: 2013 **Üçüncü Sinema**, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Özdoyran, G.: 2020 “Marx, Marxizm, Medya ve Kültür”, Ed. G. Özdoyran. **Medya ve Kültürel Çalışmalar Teori ve Güncel Tartışmalar**, Ankara, Gazi Kitabevi.
- Özipek, B.: 2000 **Muhafazakâr Düşünce Geleneğinde Akıl, Toplum, Siyaset**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Özipek, B. B.: 2013 **Muhafazakârlık, Devrim ve Türkiye**, Ed. T. Bora & M. Gültekingil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim.

- Öztürk, A & Mollaer, F.: 2006 **Muhafazakâr İdeoloji ve Rasyonalite**, İstanbul Üniversitesi, No:35, Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, s. 49-72.
- Paftalı, E & Aşkan, E.: 2019 **Savaş Meydanlarından Beyaz Perdeye Irak Savaşı: Hollywood Yapımlarının İdeolojik Anlatısı**, Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi, s. 257-283.
- Price, A. M.: 2014 **The Conservative Guide To Films**, English Edition.
- Refiğ, H.: 1971 **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları.
- Roatha, P.: 2000 **Sinemanın Öyküsü**, Çev. İ. Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Rojek, C.: 1995 **Decentring Leisure: Rethinking Leisure Theory**, London, Sage P.
- Ryan, M. & Kellner, D.: 2010 **Politik Kamera**, Çev. E. Özsayar, İstanbul, Ayrıntı.
- Saç, S.: 2017 “İlımlı Mücadeleden Radikal Önlemlere: 27 Mayıs 1960.”, Haz. M. K. Kaynar, **Türkiye’nin 1960’lı Yılları**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Sancar, N.: 2015 “Muhafazakâr Sanat: Sanatta Bir Özelleştirme Söylemi?”, K İnal K. & Sancar & N. Gezgin, **Marka, Takva, Tuğra**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- Sassoon, A. S.: 2012 **Gramsci’ye Farklı Yaklaşımlar**, Ankara, Dipnot Yayınları.

- Saygılı, K.: 2015 **Derviş Zaim Sinemasında Estetik Arayış**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Bilim Dalı.
- Scognamillo, G.: 2010 **Türk Sinema Tarihi: 1896-1997**, İstanbul, Kabalcı.
- Scruton, R.: 1980 **The Meaning of Conservatism**, London, Macmillan.
- Sönmez, M.: 2014 **Dünden Bugüne Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası**, Ed. S. Çoban& E. Arsan, Medya ve İktidar : Hegemonya, Statüko, Direniş, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Sözen, M. F.: 2010 **Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları**, Akdeniz Sanat.
- Stam, R.: 2014 **Sinema Teorisine Giriş**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A.: 2015 **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis.
- Sungur, E.: 2010 **Seyyid Hüseyin Nasr’a Göre Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Timaş.
- Susam, A.: 2015 **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, S.: 2019 **Milli Sinemada Hidayet Anlatısı**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Şentürk, R.: 2017 **Türkiye’de Film Endüstrisi**, İstanbul, Ticaret Odası.

- Tanilli, S.: 2012 **Uygarlık Tarihi**, İstanbul, Cumhuriyet Kitaplığı.
- Tanrıöver, H. U.: 2011 **Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri Araştırması**, İstanbul, İstanbul Ticaret Odası.
- Taşkın, Y.: 2013 “Muhafazakâr Bir Proje Olarak Türk-İslam Sentezi”, Ed. T. Bora & M. Gültekingil, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Taştekin, F.: 2016 **Suriye Yıkıl Git, Diren Kal!**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Tokdoğan, N.: 2020 **Yeni Osmanlılık Hınç, Nostalji, Narsisizm**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Teksoy, R.: 2005 **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt:1**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- Tezcan, G.: 2010 “Yeşilçam’da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı”, Ed. B. Evren, **Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu**, İstanbul, Küre Yayınları.
- Thompson, M. K.: 2007 **Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium**, New York, State University of New York Press.
- Topçu, A. D.: 2010 “Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar”, Ed. A.D. Topçu, **Derviş Zaim Sineması**, Ankara, Deki Yayınları.
- Touraine, A.: 2000 **Modernliğin Eleştirisi**, İstanbul, YKY.
- Tunca, Ç.: 2010 “Yücel Çakmaklı İçin”, Ed. A. Şen, **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Uçakan, M.: 2010 **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Düşünce Yayınları.
- Ünal, Çınar, Ç.: 2020 **Ecdadın İcdadı AKP İktidarında Bellek Mücadelesi**, İstanbul, İletişim.
- Vaisse, J.: 2010 **Why Neoconservatism Still Matters?**, N:20, Policy Paper.
- Vural, M.: 2017 **Siyaset Felsefesi Açısından Muhafazakârlık**, Ankara, Elis Yayınları.
- Yavaşca, K.: 2017 “Ada’da Bir Müsamere: Düşükler Yassıada’da.”, Haz. M. K. Kaynar, **Türkiye’nin 1960’lı Yılları**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Yavuz, D.: 2012 **Türkiye Sinemasının 22 Yılı**, İstanbul, Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Warren, S.: 1996 **Your 100 Best Conservative Movies**, National.Review.
- Wasko, J.: 2005 “Critiquing Hollywood: The Political Economy of Motion Pictures”, Ed. By. C. Moul. C. A, **Concise Handbook of Movie Industry Economics**, UK, Cambridge University.
- Wasko, J.: 2006 “Hollywood’taki Yeni Teknolojiler Hakkında Bu Kadar Yeni Olan Nedir?: İletişim Ekonomi Politikası İncelemesinin Bir Örneği”, Ed. L. Yaylagül, **Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası**, Ankara, Dalbaz Yayıncılık.
- Wayne, M.: 2009 **Politik Sinema Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, İstanbul, Yordam Kitap.

- Wodak R & Meyer, M.: 2001 **Methods of Critical Discourse Analysis**, London, Sage Publication.
- Yalsızuçanlar, S.: 2010 “Türk Sinemasında Yerli Bir Damar: Yücel Çakmaklı”, Ed. A. Şen, **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yaylagül, L.: 2010) “Hollywood: Tarihi, Ekonomisi İdeolojisi”, Ed: G. Topçu, **Hollywood’a Yeniden Bakmak**, Ankara, Deki.
- Yaylagül, L.: 2009 “Sinemanın Ekonomi Politiği”, Ed. S. Bulut, **Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi**, Ankara, Ütopya Yayınları.
- Yenen, İ.: 2012 **Türk Sinemasında İslamcılık Pratiği: Milli Sinema Örneği**, Cilt: 1, Sayı: 3, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, s. 240-271.
- Yılmaz, E.: 1997 **1968 ve Sinema**, Ankara, Kitle.
- Yılmaz, E.: 1996 **1968’den Günümüze Siyasal Sinema**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Yılmaz, E.: 2008 **Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. Sinema, İdeoloji, Politika. Sinemasal Yazılar**, Ankara, Orient Yayıncılık.
- Yılmaz, Z.: 2018 **Yeni Türkiye’nin Ruhu Hınç, Tahakküm, Muhtaçlaştırma**, İstanbul, İletişim.
- Zıraman, Z.: 2014 **Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Anasanat Dalı Doktora Tezi.

Zürcher, E.: 2002

“Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve Siyasal Muhafazakârlık”, Ed. U. Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batılılık**, İstanbul, İletişim.

Elektronik Kaynaklar

Agos:

“Kültür Bakanlığı’ndan Bakur açıklaması”, (Çevrimiçi) <https://web.archive.org/web/20171226234539/http://www.agos.com.tr/tr/yazi/11264/kultur-bakanligi-ndan-bakur-aciklamasi>, 6 Şubat 2020.

Akasyam.com:

“Yok oluşun tam ortasında Buğday”, (Çevrimiçi) <https://www.akasyam.com/yok-olusun-tam-ortasinda-bugday-163270/2018>, 3 Mayıs 2021.

Akbulut, K:

“Kültür Bakanlığı Sinema Destekleri”, (Çevrimiçi) <https://docplayer.biz.tr/18460007-Kultur-bakanligi-sinema-destekleri.html>, 3 Şubat 2020.

Amerikaninsesi.com:

“Erdoğan Suriye iç meselemiz gereğini yapmak durumundayız”, (Çevrimiçi) <https://www.amerikaninsesi.com/a/erdogan-suriye-ic-meselemiz-geregini-yapmak-durumundayiz-127078293/898713.html>, 3 Kasım.2021.

Anadolu Ajansı:

“Cumhurbaşkanı Erdoğan Buğday filminin galasına katıldı”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/gunun-basliklari/cumhurbaskani-erdogan-bugday-filminin-galasina-katildi/> 977 053, 25 Eylül 2021.

- Anadolu Ajansı: “Erdoğan Bizim Hikaye filmini izledi”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/erdogan-bizim-hikaye-filmini-izledi/62892>, 3 Şubat2022.
- Anadolu Ajansı: “Mesut Uçakan’ın son filmi Süveyda 10 Eylül’de vizyona girecek”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/mesut-ucakan-son-filmi-suveyda-10-eylulde-vizyona-girecek/2352622>, 3 Ocak 2022.
- Anadolu Ajansı: “Kardeşim İçin Dera filminin galası Suriye’de yapıldı”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kardesim-icin-dera-filminin-galasi-suriyede-yapildi/1114212>, 3 Kasım 2021.
- Anadolu Ajansı: “Suriye’de halk ayaklanmalarının fitilini ateşleyen genç Anadolu Ajansı’a konuştu”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/suriyede-halk-ayaklanmalarinin-fitilini-atesleyen-genc-aa-a-konustu/1088452>, 3 Kasım 2021.
- Anadolu Ajansı: “Yönetmen Semih Kaplanoğlu: Bizim şimdi ütopyalar üretmemiz lazım”, (Çevrimiçi) <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-semih-kaplanoglu-bizim-simdi-utopyalar-uretmemiz-lazim/1799731>, 3 Şubat 2021.
- Anderson, B: “Conservatives in Hollywood”, (Çevrimiçi) <https://www.city-journal.org/html/conservatives-hollywood-12896.html>, 8 Mayıs 2019.
- Arslanbay, H: “Metin Çamurcu’nun film setindeydik” , (Çevrimiçi) Bize Nasıl Kıydılar? https://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/metincamurcununilksinemafilemininsetindeydikbizenasilkidydilar860/antrakt_36_53_56.pdf, 5 Kasım 2020.

- Ayrıntı Dergi: “Sinemanın gerçekten ayağa kalkması için örgütlenmeye ihtiyaç var”, (Çevrimiçi) <https://ayrintidergi.com.tr/sinemanin-gercekten-ayaga-kalkmasi-icin-orgutlenmeye-ih-tiyac-var/>, 8 Mayıs 2021.
- Bianet: “Karpaz Akp’yi uyardı: Yüzde 47’yle gelen yüzde 7’le gider” (Çevrimiçi) <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/102202-karpaz-akp-yi-uyardi-yuzde-47-yle-gelen-yuzde-7-yle-gider>, 03 Şubat 2020.
- Bianet: “Sinemacılar dan Barış İçin Akademisyenlere Destek”, (Çevrimiçi) <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/171107-sinemacilar-dan-baris-icin-akademisyenler-e-destek> 5 Mayıs 2021.
- Birgün: “Meb’den Türkler geliyor filmi için okullara yazılı talimat”, (Çevrimiçi) <https://www.birgun.net/haber/meb-den-turkler-gelior-filmi-icin-okullara-yazili-talimat-287100>, 3 Nisan 2020
- Box Office Türkiye: “Dağıtım cılar”, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar>, 3 Mart 2021.
- Box Office: “Süveyda”, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/suveyda--2015504/box-office>, 9 Şubat 2022
- Box Office: “Buğday”, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/film/bugday--2013878/box-office>, 3 Eylül 2021.
- Box Office: “Elli Kelimelik Mektuplar”, (Çevrimiçi) <https://boxoffice-turkiye.com/film/elli-kelimelik-mektuplar--2015436/box-office>, 27 Şubat 2022.

- Box Office: “Kardeşim İçin Dera”, (Çevrimiçi) <https://boxoffice.turkiye.com/film/kardesim-icin-der-a--2014115/box-office>, 1 Kasım 2021.
- Burke, E: “Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler”, (Çevrimiçi) https://www.muhafazakar.com/blog/fransiz-devrimi-uzerine-dusunceler-edmund-burke_ef9ad2, 4 Şubat 2019.
- Chandler, D: “An Introduction to Genre Theory”, (Çevrimiçi) cooperscoborn.org.uk, 12 Nisan 2021
- CHP: “Kültür ve sanata uygulanan baskı ve sansür raporu”, (Çevrimiçi) <https://www.raporlar.org/kultur-ve-sanata-uygulanan-baski-ve-sansur-raporu-2016-chp/>, 3 Temmuz 2021.
- Cineritüel: “Mevlana ve Yunus Emre ekseninde tasavvufi bir anlatı”, (Çevrimiçi) <https://www.cinerituel.com/bal-2010-mevlana-ve-yunus-emre-ekseninde-tasavvufi-bir-anlati/> 3 Şubat 2021.
- Cumhuriyet: “Kesik’e 18 sansürü”, (Çevrimiçi) <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kesike-18-sansuru-158136>, 3 Eylül 2020.
- CnnTürk: “Semih Kaplanoğlu’nun kurtuluş yolu ne kadar evrensel”, (Çevrimiçi) <https://www.cnntrk.com/kultur-sanat/sinema/bugday-semih-kaplanoglunun-kurtulus-yolu-ne-kadar-evrensel>, 3 Haziran 2021.
- Cumhuriyet: “Sansür ve adam kayırma”, (Çevrimiçi) <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sansur-ve-adam-kayirma-315058>, 21 Şubat 2020.

- Derviszaim.com: “Nokta”, (Çevrimiçi) <https://www.derviszaim.com/film/nokta/>, 3 Mayıs 2020.
- Destekleme Kurulu Kararları: “Destekleme Kurul Kararları”, (Çevrimiçi) <http://www.seyap.org.tr/category/destekleme-kurulu-kararlari/>, 5 Haziran 2021.
- Diyanethaber: “Başrol oyuncusu 11 yaşında bir hafız olan Süveyda vizyona girecek”, (Çevrimiçi) <https://www.diyanethaber.com.tr/kultur-sanat/bas-rol-oyuncusu-11-yasinda-bir-hafiz-olan-suveyda-vizyona-h18267.html>, 21 Şubat 2022.
- Diyanethaber: “Kehf suresi”, (Çevrimiçi) <https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Kehf-suresi/2205/65-ayet-tefsiri>, 27 Eylül 2021.
- Evrensel: “AKP’nin yedi güzel adamı”, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/87231/akpnin-yedi-guzel-adami>, 21 Şubat 2022.
- Evrensel: “Ustaoglu’nun filmi Tereddüt sansürlendi”, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/299890/ustaoglunun-filmi-tereddut-sansurlendi>, 3 Kasım 2020.
- Gazeteduvar: “Buğday bir inanç ütopyası”, (Çevrimiçi) <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/11/24/bugday-bir-inanc-utopyasi>, 25 Nisan 2021.
- Gazeteduvar: “Suriye’de ne oldu?-İlk gösteriler”, (Çevrimiçi) <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/03/30/suriye-de-ne-oldu-ilk-gosteriler-3>, 3 Kasım 2021.

- Gazete Vatan: “Cumhurbaşkanı Erdoğan mesajınızı aldık dedi ve meydan okudu”, (Çevrimiçi) <https://www.gazetevatan.com/siyaset/cumhurbaskani-erdogan-mesajinizi-aldik-dedi-ve-meydan-okudu-1244905>, 3 Mayıs 2020.
- Gerçekhayat: “Harf darbesi garabeti yakında beyazperdede”, (Çevrimiçi) <http://www.gercek hayat.com.tr/roportaj/harf-darbesi-garabeti-yakinda-beyaz-perdede/>, 22 Şubat 2022.
- Gülşen, E: “Buğday’ın nefesi üzerine”, (Çevrimiçi) <https://envergulsen.wordpress.com/2021/03/11/bugdayin-nefesi-uzerine/>, 24 Eylül 2021.
- Günel A. Başaran, P: (Çevrimiçi) http://www.siyahbant.org/wpcontent/uploads/2012/01/SiyahBant_Rapor_Film-Festivalleri_2016.pdf, 3 Temmuz 2021.
- Gzt.com: “Semih Kaplanoğlu: Kabe’yi ilk gördüğümde bu filmi yapmaya niyaz ettim”, (Çevrimiçi) <https://www.gzt.com/nihayet/semih-kaplanoglu-kbeyi-ilk-gordugumde-bu-filmi-yapmayi-niyaz-ettim-3546935>, 3 Nisan 2021.
- Haber7: “TRT ortak yapımı Elli Kelimelik Mektuplar filminin tanıtımı ilk kez yayımlandı”, (Çevrimiçi) <https://www.haber7.com/medya/haber/3134097-trt-ortak-yapimi-elli-kelimelik-mektuplar-filminin-tanitimi-ilk-kez-yayimlandi>, 24 Şubat 2022.
- Habertürk: “Mesut Uçakan’ın yeni filmi Süveyda vizyona giriyor”, (Çevrimiçi), <https://www.haber7.com/kultur/haber/3138628-mesut-ucakanin-yeni-filmi-suveyda-vizyonagiriyor#:~:text=Usta%20y%C3%B6netmen%2C%201928'deki%20Harf%20m%C3%BCthi%C5%9F%20bir%20u%C3%A7urum>

%20 ortaya%20%C3%A7%C4%B1k%C4%B1yor, 3 Ocak 2022).

Habertürk: “Bu sahnelere 18 yaş sansürü geldi”, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/11593-bu-sahnelere-18-yas-sansuru-geldi-video>, 3 Kasım 2020.

Habertürk: “Kardeşim İçin Dera filminin galası Suriye’de yapıldı”, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/yerel-haberler/15110546-kardesim-icin-dera-filminin-galasi-suriyede-yapildi>, 3 Kasım 2021.

Habertürk: “Kayıp Tohumun Peşinde”, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/1726828-kayip-tohumun-pesinde>, 25 Eylül 2021.

Haksözhaber: “Değerli bir çaba Kardeşim İçin Dera filmi”, (Çevrimiçi) <https://www.haksözhaber.net/degerli-bir-caba-kardesim-icin-dera-filmi-32631yy.htm>, 3 Kasım 2021.

Hürriyet: “AKP lideri Erdoğan DP’nin devamıyız”, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/akp-lideri-erdogan-dpnin-devamiyiz-147213>, 24 Şubat 2022.

Hürriyet: “Kardeşim İçin Dera filminin galası Suriye’de”, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/kilis/kardesim-icin-dera-filminin-galasi-suriyede-40801110>, 3 Kasım 2021.

Hürriyet: “Sinemacılara ipotek baskısı”, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sinemacilara-ipotek-baskisi-38757634>, 3 Şubat 2020.

Hürriyet: “Suriye savaşının çıkış nedenini anlatan film 13 Nisan’da gösterimde”, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kele>

bek/keyif/suriye-savasinin-cikis-nedenini-anlatan-film-13-nisanda-gosterimde-kardesim-icin-dera-vizyona-giriyor-40794420, 3 Kasım 2021.

Kaplan, Y: “Parlak sinemacılar ve televizyon kuşağı”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yusufkaplan/parlak-sinemacilar-ve-televizyoncular-kusagi-2300>, 5 Mayıs 2021.

Kaplanoğlu, S: “Portre: Semih Kaplanoğlu”, (Çevrimiçi) <http://www.ljazeera.com.tr/haber-analiz/portre-semih-kaplanoglu>, 9 Eylül 2021.

Karakuş, H: “Atatürk ve Sinema. Hukuk Gündemi | Atatürk Özel Sayısı”, (Çevrimiçi) <http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/hgdmakale/2013-1/19.pdf> , 3 Ocak 2022.

Kekeş, J: “Adalet Muhafazakâr Bir Görüş”, (Çevrimiçi) https://www.muhamfazakar.com/blog/adalet-muhafazakar-bir-gorus_dbd380, 4 Şubat 2019.

Kirk, R: “Muhafazakârlığın 10 Prensibi”, (Çevrimiçi). https://www.muhamfazakar.com/blog/muhafazakarligin-10-prensibi_8499a3, 4 Şubat 2019.

Milli Eğitim Bakanlığı: “Öğrenciler sinema ile buluşuyor projesi”, (Çevrimiçi) <http://www.meb.gov.tr/ogrencilersinemailebulusuyorprojesi/haber/14615/tr>, 3 Nisan 2020.

Milliyet: “Bizim böyle bir ecdadımız yok”, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/bizim-boyle-bir-ecdadimiz-yok-1632951>, 3 Temmuz 2021.

- NTV: “Sinemada yerli film sayısı artıyor”, (Çevrimiçi) <https://www.ntv.com.tr/sanat/sinemada-yerli-film-sayisi-artiyor,fz439liWLUO58UtU7g9XQw>, 10 Mart 2022.
- Okur, Y: “Türk Sinemasında Devlet Desteği Raporu 2020”, (Çevrimiçi) <https://yamacokur.wordpress.com/2020/04/28/turk-sinemasinda-devlet-destegi-raporu-2020/>, 24 Temmuz 2021.
- Okur, Y: “Sinemada Devlet Desteği” <https://yamacokur.wordpress.com/sinemada-devlet-destegi/>
- Özipek, B: “Muhafazakârlık Nedir?”, (Çevrimiçi) https://www.muha-fazakâr.com/blog/muhafazakarlik-nedir_ca44c5, 6 Şubat 2019.
- Price, A: “What constitutes a conservative film?”, (Çevrimiçi) <https://www.breitbart.com/entertainment/2011/07/19/what-constitutes-a-conservative-film//>, 3 Şubat 2020.
- Radikal: “Buyrun İslamın gülen yüzüne”, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/kultur/buyrun-islam-in-gulen-yuzune-983821/>, 9 Haziran 2021.
- Rekabet Kurumu Sinema Hizmetleri Sektör Raporu: (Çevrimiçi) <https://www.rekabet.gov.tr/Dosya/sektor-raporlari/11-sinema-hizmetleri-sec>, 9 Haziran 2021.
- Sinanoğlu, S: “Bir Siyaset Teknolojisi Olarak Yeni Osmanlıcı TRT Dizileri”, (Çevrimiçi) <https://birikimdergisi.com/guncel/8236/parti-ebed-muddet-bir-siyaset-teknolojisi-olarak-yeni-osmanlici-trt-dizileri>, 3 Şubat 2021.

- Sinefesto: “Bakanlığa Sinemacılardan Ortak Tepki”, (Çevrimiçi) <https://www.sinefesto.com/bakanliga-sinemacilardan-ortak-tepki.html>, 3 Mayıs 2021.
- Sinefesto: “Semih Kaplanoğlu ile Buğday Üzerine”, (Çevrimiçi) <https://www.sinefesto.com/roportaj-semih-kaplanoglu-ile-bugday-uzerine.html>, 25 Eylül 2021.
- Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği: (Çevrimiçi) <http://www.se-yap.org.tr/>, 10 Ocak 2019.
- Sinematur: “Elli Kelimelik Mektuplar’ın basın gösterimi gerçekleşti”: (Çevrimiçi) <http://www.sinematur.com/sinema/elli-kelimelik-mektuplarin-basin-gosterimi-gerceklesti-h20454.html> 24 Şubat 2022.
- Star: “Bizim hikayemiz Edirne ile Kars arasına sıkıştırılmaz”. (Çevrimiçi) <https://www.star.com.tr/cumartesi/bizim-hikayemiz-edirne-ile-kars-arasina-sikistirilamaz-haber-1276345/>, 3 Eylül 2021.
- T24: “Meb’den okullara son mektup genelgesi”, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/mebden-okullara-son-mektup-genelgesi,291819>, 3 Nisan 2020.
- T24: “Atilla Dorsay Yassıada dramına bir yaklaşım denemesi”. (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/yassida-dramina-bir-yaklasim-denemesi,32447>, 24 Şubat 2022.
- T24: “Erdoğan’dan Muhteşem Yüzyıl’a tepki: Yargı gereken kararı vermelii!”, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/erdogandan-muhtesem-yuzyila-tepki-yargi-gereken-karari-vermeli,218204>, 3 Aralık 2020.

- T24: “İlk ciddi bilimkurgu denememiz ve bir sufi bakışı”, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/ilk-ciddi-bilim-kurgu-denememiz-ve-bir-sufi-bakisi,18595>, 25 Eylül 2021.
- Türk Dil Kurumu: (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 3 Şubat 2020.
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı: “Bloomberg’te Yayınlanan Makale”, (Çevrimiçi) <https://www.tccb.gov.tr/makaleler/1898/125247/bloom-berg-de-yayimlanan-makale>, 3 Şubat 2022.
- Türkiye Gazetesi: “Kılıçdaroğlu matematik senin işin değil”, (Çevrimiçi) <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/gundem/45865.aspx>, 27 Nisan 2022.
- Türkiye Gazetesi: “Sinemanın derdi para”, (Çevrimiçi) <https://m.turkiye-gazetesi.com.tr/Genel/a208198.aspx>, 24 Nisan 2022.
- Türkiye Gazetesi: “Zulme karşı bir başkaldırı hikayesi: Kardeşim İçin Der’a”. (Çevrimiçi) <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultursanat/555803.aspx>, 3 Kasım 2021.
- Türksineması.com: “Röportaj-İsmail Güneş”, (Çevrimiçi) <http://www.turksineması.com/roportaj-ismail-gunes/>, 3 Kasım 2021.
- Tvdünyası: “Elli Kelimelik Mektuplar’ın basın gösterimi gerçekleşti”, (Çevrimiçi) <https://www.tvdunyasi.com/elli-kelimelik-mektuplarin-basin-gosterimi-gerceklesti/>, 24 Şubat 2022.
- Twitter: “Süveyda.”, (Çevrimiçi) <https://twitter.com/suveydafilm?lang=en>, 9 Şubat 2022.

- Wood, R: “Introduction to American Horror Film”, (Çevrimiçi) Movies and Methods içinde, der. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 3 Aralık 2020.
- Vardan, U: “Buyrun İslamın gülen yüzüne”, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/kultur/buyrun-islamin-gulen-yuzune-983821/>, 12 Nisan 2021.
- Yeni Akit: “Kardeşim İçin Dera filmi TRT 1’de yayınlandı”, (Çevrimiçi) <https://www.yeniakit.com.tr/video/kardesim-icin-dera-filmi-trt-1de-yayinlandi-29759.html>, 21 Şubat 2022.
- Yeni Akit: “Süveyda filminin yönetmeni Mesut Uçakan Akit’e konuştu: Tarihin en acımasız olayları harf ve şapka devrimi”, (Çevrimiçi) <https://www.yeniakit.com.tr/haber/suveyda-filminin-yonetmeni-mesut-ucakan-akite-konustu-tarihin-en-acimasiz-olaylari-harf-ve-sapka-devrimi-1576960.html>, 21 Şubat 2022.
- Yeniçağ: “Recep Tayyip Erdoğan: “Tek parti döneminin faşist zihniyeti...””, (Çevrimiçi) <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/-258238h.htm>, 24 Nisan 2022.
- Yenimesaj: “Türk sineması için çözüm aranıyor”, (Çevrimiçi) <https://www.yenimesaj.com.tr/turk-sineması-icin-cozum-araniyor-H1098525.htm>, 3 Nisan 2021.
- Yenişafak: “Bir medeniyet meselesi olarak sinema”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yusuf-kaplan/bir-medeniyet-meselesi-olarak-sinema-2045513>, 3 Şubat 2019.

- Yenişafak: “Buğday’ın nefesiyle”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/leyla-ipekci/bugdayin-nefesiyle-2041248>, 3 Temmuz 2021.
- Yenişafak: “Elli Kelimelik Mektuplar filmi vizyonda özellikle gençler görmeli”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/elli-kelimelik-mektuplar-filmi-vizyonda-ozellikle-gencler-gormeli-3701772>, 24 Şubat 2022.
- Yenişafak: “Kuş dilini Bilmeye Süleyman gerek”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/kus-dilini-bilmege-suleyman-gerek-2776368>, 9 Şubat 2022.
- Yenişafak: “Mesut Uçakan yeni filmi Süveyda ile beyazperdeye döndü: Hafızamı arıyorum”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/mesut-ucakan-yeni-filmi-suveyda-ile-beyaz-perdeye-dondu-hafizami-ariorum-3701767>, 21 Şubat 2022.
- Yenişafak: “Parlak Sinemacılar ve televizyoncular kuşağı”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/yazarlar/yusuf-kaplan/parlak-sinemacilar-ve-televizyoncular-kuagi-2300>, 3 Şubat 2020.
- Yenişafak: “Kardeşim İçin Dera vizyona giriyor”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/kardesim-icin-dera-vizyona-giriyor-h-3213058>, 3 Kasım 2021.
- Yenişafak: “Kardeşim İçin Dera filmi 13 Nisan’da vizyona girecek”, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/kardesim-icin-dera-filmi-13-nisanda-vizyona-girecek-3202833>, 3 Kasım 2021.

Yenişafak: “Yeni bir sinema dili Buğday” (Çevrimiçi)
<https://www.yenisafak.com/video-galeri/yazarlar/ismail-kilicarslan/yeni-bir-sinema-dili-bugday-2160833>, 3 Nisan 2021

Zaim, D: “Türk Sinemasının Önemli Meselelerinden Birinde Otantizm ve Yüzleşme Olduğunu Düşünüyorum”, (Çevrimiçi) Ahmet Aksoy Röportajı, <https://www.40ikindi.com/sinema/oku.php?id=2305>, 5 Kasım 2021.

Mevzuat

5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun (R.G. Tarih: 21.07.2004 / Sayı: 25529).

Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik (R.G. Tarih: 13.11.2004 / Sayı: 25642).

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik (R.G. Tarih: 18.02.2005 / Sayı: 25731).

Sinema Sektörünün Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik (R.G. Tarih: 15.10.2019 / Sayı: 30919).

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik (R.G. Tarih: 22.10.2019 / Sayı: 30926).

5846 Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. Kabul Tarihi (R.Gazete: Tarih: 13/12/1951 / Sayı : 7981)

EKLER

EK I⁴⁰ Muhafazakâr Sanat Manifestosu

Muhafazakâr sanat ve estetik normlarının oluşturulması için kamuoyunda süren tartışmaya Zaman gazetesi yazarı İskender Palada katılarak muhafazakâr sanatın sınırlayıcı bir tanım olduğunu iddia etmiştir. Kültür ve sanat alanı için muhafazakârı "Milli, manevi değerlere, eserlere, âdet ve geleneklere bağlı olan, onları korumak, yaşatmak, devam ettirmek isteyen (Kubbealtı Sözlüğü, II, 2115) kişi" olarak tanımlayan Pala, bir muhafazakâr olarak sanatı tanımlayan şeylerin neler olduğuna dair 20 maddelik bir manifesto yayınlamıştır (T24: 2012).

-Muhafazakâr sanat (MS), geçmişiyile bağları travmatik biçimde koparılmış bir toplumun öz benliğiyle barışma çabasının estetik boyutudur.

- MS, toplumun kendi kimliğinden kaynaklanıp bağrında görünür kılınan sanattır.

- MS, ekonomik gelişmişliği 16. sırada ama insani gelişmişliği 92. sırada olan bir milletin, yapısal değişikliğini tamamlayabileceği ve özgürce kendini ifade edebileceği bir estetik alandır. İrmağın tabii seyrini bulmasına engel olanlara ve yapay surette değiştirmek isteyenlere ürettikleriyle karşı çıkar.

- MS, üretimleriyle toplum barışına, aydınlanmasına, maddi-manevi gelişimine katkı sağlamayı amaç edinir.

- MS, özgürlüğün ve özgür ortamların her sanatçı için kaçınılmaz olduğunu ön şart kabul eder. Ancak sanat adına yapılmış bayağılığa, kalitesizliğe ve ayrımcılığa karşı çıkar.

- MS, sivildir; devlet eliyle kontrole karşı çıkar, devletin patron değil sponsor olarak katkı sağlamasından yanadır.

- MS, din eksenli bir sanat değildir, ama dini duyarlıkları mutlaka dikkate alır.

⁴⁰ Muhafazakâr sanat manifestosuna <https://t24.com.tr/haber/iskender-paladan-muhafazakar-sanat-protestosu,201406> 10.09. 2020 yılında erişilmiştir.

- MS, halk ile kavga etmez. Bu bakımdan İngiltere'deki muhafazakâr sanat ortamını destekler ve mesela nüfusunun kahir ekseriyeti Müslüman olan bir toplumda İslami değerlere küfredilmesinden rahatsızlık duyar.

- MS, Batı'yı reddetmez, metodoloji ve üretimlerini kabul eder, ama ruhuna mesafeli yaklaşır.

- MS, söz gelimi Fuzuli veya Dede Efendi'yi, Şekspir yahut Molier'i, Brahms veya Vivaldi'yi, Kurosawa yahut Coppola'yı bilir ama onların bilmem kaçınıcı taklit versiyonunu üretmek yerine bir Fuzuli, bir Molier, bir Vivaldi yahut Coppola olma idealiyle kendi eserini üretir.

-MS, Mehmet Akif veya Necip Fazıl'a kapılanıp kalmadan Nazım Hikmet veya Orhan Kemal'i, Karacaoğlan veya Şeyh Galib'i, Dostoyevski veya Dante'yi vb. harmanlayarak üretim yapma idealini taşır.

-MS, klasik olanın her daim yoruma açık oluşu ilkesinden hareketle- klasik anlayış, sanat ve kültürü aynen tekrar veya taklit yerine, yeniden yorumlayıp üretme azmindedir.

- MS, kendi kültürel coğrafyasının farkında olup, kabuğunu beğenmeyen cıvıv kompleksinden varestedir.

- MS, kendi dinamiklerini tükettiği için bizim coğrafyamızın ürünlerini keşfetmeye çabalayan Batı sanatçısından evvel davranıp kendisine ait olanı aynı kalitede üretmekten yanadır.

- MS, -kendisi muhafazakâr olmayan sanat platformlarında hep yok sayılsa ve dışlansa da- muhafazakâr olmayan sanat ürünlerini eleştiren ama asla dışlamayan sanattır.

- MS, Tanpınar'ın ifadesiyle değişerek devam eden ve devam ederek değişen tabii bir organizmanın Yahya Kemal dilinden kökü mazide olan atisidir.

- MS, bir medeniyet bakış açısıdır ve zengin tarih/kültür mirasından dengeli bir madde- mana medeniyetini en gelişmiş biçimiyle üretme çabası taşır.

- MS, geleneği sorgular ve yorumlayarak çağdaş birikime katar.

- MS, medeniyetin ve modern çağın bütün imkân ve tekniklerini, bilgi ve enstrümanlarını kullanarak eser üretir ama o esere ruh üflerken kendi geçmişinden ilham alır. (Yediden yetmiş yediye Barış Manço'yu hatırlayınız. Onu bu yüzden sevmiştik.)

- MS, her fırsatta dile dolanan "Muhafazakârların doğru dürüst bir sanat anlayışı ve gelişmiş bir estetik seviyeleri yoktur" yavesinin, bir şeyleri yok saymak adına uydurulmuş ucuz ve haksız bir kasıt eseri olduğunu bilir.

EK II ⁴¹ Bakanlığa Sinemacılardan Ortak Tepki

Yeni yıla Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürü Mesut Cem Erkul'un açıklamaları ile başladık. Sn. Erkul'un "Kültür ve Turizm Bakanlığınca, Türk filmlerini destekleme konusunda yeni bir mekânizma oluşturularak gişe yapan filmlerin yanı sıra, tüm aile bireylerinin birlikte izleyebileceği, genel izleyiciye hitap eden yapımların teşvik edilmesini" de içeren açıklamalarını şaşkınlıkla takip ettik. Öncelikle, Sinema Genel Müdürlüğü'nün Ticaret ya da Sanayi değil hâlâ Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bünyesinde olduğunu hatırlatmak isteriz. Kültürel, sanatsal ürünler hiçbir zaman kâr / zarar hesabı ile değerlendirilmemelidir.

Sinemamız son on yıldır istikrarlı bir yükseliş içindedir: Filmlerin kalitesinin artmasının yanı sıra, sinemamız büyük festivallerde kendisine daha fazla yer bulmakta ve ödüller kazanmaktadır. Birçok önemli festivalde son dönem Türkiye sineması gösterimleri yapılmakta, ülke sinemamız her geçen gün güçlenmektedir. Tüm bunlar yurtdışında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın milyonlarca lira harcayarak yapabileceği tanıtımdan çok daha kuvvetli ve kalıcı bir tanıtıma olanak sağlamaktadır. Bu başarı ancak sanatçının özgürlüğü ve ortaya çıkan yapımların özgünlüğüyle açıklanabilir. Sinemayı özgür bir sanat olarak görenler için bu durum son derece açıktır. Bunun anlamını kavrayamayanlarsa bu başarıyı yok saymakta ve sanat sinemasını âtil hale getirmek için kendi lobilerini sürdürmektedir. Sinema Genel

⁴¹Sinema Genel Müdürü Mesut Cem Erkul'un, sinemaya verilecek desteklerin ağırlıklı olarak 'gişe' ve 'aile filmlerine' yönelik olacağını açıklaması üzerine sinemacıların yayınladığı bildiriye <https://www.sinefest.com/bakanliga-sinemacilardan-ortak-tepki.html> websitesinden 05.07.2020 yılında erişilmiştir.

Müdürlüğü'nün en önemli görevi sinemamızdaki bu yükselişi sürdürmek için gerekli çabaları göstermek olmalıdır.

Bu yükselişte şüphesiz Sinema Genel Müdürlüğü'nün (eski adıyla Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün) sinema filmlerinin yapımına verdiği desteklerin önemli bir katkısı olmuştur. Sinemayı bir sanat dalı olarak gören biz sinemacılar artık bu desteklerin daha profesyonelce ve yeni ihtiyaçlar da gözetilerek düzenlenip genişletilmesi taraftarıyken Genel Müdürümüzün yaptığı tespit ve tanımlar bizi endişeye sevk etmiştir. Sinemamızı temsil eden en üst düzeydeki bürokratlardan olan Sinema Genel Müdürümüzün yaptığı açıklamadan bir bölümü paylaşmak isteriz: "Eskiden kahramanlık filmlerine, tarihi Türk filmlerine gidilir, çıkıldığı zaman onun etkisinde kalınırdı. Bir Malkoçoğlu vesaire etkilerdi... Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı da engellilerin, Türk ailesinin yapısını güçlendirici eserlerin ortaya çıkmasında çok istekli... Kültür ve Turizm Bakanlığı Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu, bilindiği gibi filmleri değerlendiriyor. Bu teşvik mekânizmasını genel izleyiciye 100, 7--13 yaş arasına 85, 13--18 yaş arasına 75 olarak oranlarsak ticari olarak da teşvik etmek mümkün olabilir. Bu yöntemi de deneyeceğiz."

Son on yıldır Türkiye sinemasını uluslararası festivallerde temsil eden filmlere bakıldığında bu açıklamanın neye karşılık geldiğini sorgulamak gerektiğini düşünüyoruz. Bu bakış açısıyla yaklaşılsaydı son yıllarda uluslararası başarılar kazanan filmlerin birçoğu desteklenemezdi. Kurgulanmaya çalışılan bu teorik zeminin hem sanatın tümünde ve doğal olarak sinemada tek bir karşılığı vardır; sansür ve adam kayırma. Sanatın doğasına, maddi koşullarla ve çerçevesi müphem Türk aile değerleriyle sınır çizmek kabul edilemez. Bu tanımlamalarda aslında filmlerin daha çekilmeden sansüre uğraması, belirli bir çizgideki sinemanın teşvik edilmesi, zaten kâr etme amacı taşıyan ticari yapımların bir daha ödüllendirilmesi gibi Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın asli görevi olmayan birçok amaç güdüldüğü görülmektedir.

Biz aşağıda imzası olan sinemacılar olarak Sinema Genel Müdürlüğü'nün hazırladığı ama bizim hiçbir haberimiz olmayan bu değişikliklerin bir an önce bizlerle paylaşılmasını talep ediyoruz. Sinemamızın sorunlarını bizzat muhatapları olan bizlerle tespit edip çözümlerin beraberce geliştirilmesi gerektiğine inanıyoruz.

EK III⁴²Akın Grup Bildirisi

Bildiri-No: 1

“Grubumuz, çağın zorlamaları karşısında Müslüman duyarlılığının bir direnişi ve tebliğ sorumluluğunun idraki ile doğdu. Marksist ve Kapitalist doktrinlerin şeytana köle yaptığı insanımızı uyarma ve yeniden köklü şahsiyetine kavuşturma mücadelesini vermenin azim ve iradesini taşıyoruz.

Anarşinin, boynuna bir ahtapot gibi sarıldığı çağımız insanı, gerçeği, mutluluğu ve kendine hiç bulamayacağı ezberletilen Mutlak fikri arıyor.

Ülkemiz, insanı köleleştiren, kula kul yapan kapitalist bir sistem içerisinde hızla yıkılışa doğru gitmektedir. Toplumumuzu bir iç harbe doğru hızla iten, insanımızı çürütüp yok etmeyi amaçlayan bu yıkılmaya küçük setlerle “Dur!” denilemeyeceği artık anlaşılmıştır. Bu inanç toplumunu oluşturabilmek, zaman ve zeminle kayıtlı olmayan Mutlak fikir esprisini hâkim kılmak için çıktık. En yakınımızdan başlayarak genişleyen halkalar halinde sonsuza uzanan bir tebliğ ve kardeşlik duygusunun sorumluluğu, bizi içinde bulunduğumuz eyleme zorluyor.

Estetik ve ekonomik boyutları olan bir inanç kavgası veriyoruz. Kavgamız çağımızın insanının kavgasıdır. Arayışımız, sınırlarla boğulmayan insanın arayışıdır.

Bütün üçüncü dünya ülkeleri, Kırımlar, Kerkükler, Türkistanlar, Orta Doğu, Çadlar, Eritreler, Filipinler, Kıbrıslar, Bangladeşler ve uyanan Afrika’nın en ücra köşeleri, topyekûn DİRİLİŞİMİZİ beklemektedir.

Bizim dirilişimizi geciktiren her türlü hizipçiliği, ufak parti hesaplarını lanetliyor, toplumumuzu köleleştirmede hiç durmadan çalışan rotatifler, televizyon ve radyolar, günde “beş vakti” dolup boşalan sinemalarla aleyhimize çevrilen zaman çarkını lehimize çevirmeye ant içiyoruz. Bugün elimizdeki kameramızı, bazen öfkemizi kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak, bir iyiliğin, zaman içinde eriyip yok olmasını engellemek için,

⁴² Uçakan, M. (2010). “Türk Sinemasında İdeoloji”. İstanbul: Düşünce Yayınları.

zamanı durdurma veya idealimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtma ve olayları kritik etme çabasıyla kullanıyoruz.

Kavgamız her gün yeni akımlarla günden güne büyüyerek, bugüne kadar yetişemediğimiz en ileri noktalara aydınlığını ulaştıracaktır!”

EK IV⁴³ Barış için Sinemacılar Bildirisi

433 sinemacı barış ve müzakerelerin yeniden başlaması çağrısında bulunarak akademisyenlere destek verdiklerini açıklamıştır. Sinemacıların bildirisi şu şekildedir:

“Bizler Türkiyeli sinemacılar olarak,

“Barış İçin Akademisyenler İnisiyatifi’nin, 11 Ocak 2016 tarihinde hükümete yaptığı barış ve müzakere çağrısına destek veriyoruz.

“Düşünce ve ifade özgürlüğünün engellenmesini reddediyoruz.”

“Eşitlik ve barışın yanındayız.”

“Yaşam hakkının yanındayız.”

“Özgür düşüncenin ve sanatın yanındayız.”

“Ama’sız fakat’sız eğer’siz: ‘Bu suça ortak olmayacağız!’”

“Barış İçin Akademisyenler İnisiyatifi’nin yanındayız.”

EK V⁴⁴ Görüşmeler

1.1. Mesut Ulutaş’la Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz meslek birliğinin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

⁴³ 433 sinemacı barış ve müzakerelerin yeniden başlaması çağrısında bulunarak akademisyenlere destek verdiklerini belirten bildirisine <https://bianet.org/bianet/siyaset/171107-sinemacilardan-baris-icin-akademisyenler-e-destek-websitesinden> 04. 10. 2022 tarihinde erişilmiştir.

⁴⁴ 2022 yılında Kültür Bakanlığı sinema desteklerine ilişkin yapımcı ve yönetmenlerle gerçekleştirilen söyleşiler yer almaktadır.

Ben sektöre 2008 yıllarında kurgucu olarak girdim. Bir süre TV dizi sektöründe kurgu asistanlığı yaptıktan sonra, dizilerin ağır çalışma şartlarından bıkarak 2011 senesinden itibaren sadece uzun metraj sinema filmlerinde çalışmaya başladım. 2015 senesinde bir ilk film olan ve yönetmenliğini Banu Sıvacı'nın yaptığı *Güvercin* (2018) filminde yapımcılığı deneyimledim. O dönemden beridir kurgucu ve yapımcı olarak çalışmalarımı sürdürüyorum.

Çok yakın zamanda SEYAP üyesi oldum, daha önce *Güvercin*'in Bakanlık başvurusu sürecinde nitelik belgesi alırken tanışmıştık. Daha sonra *Güvercin*'in festivallere gönderme sürecinde onların çok faydasını gördüm. Kendi kariyerimin devamında da SEYAP' a üye olma sebebim kısaca budur.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu'nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

Ben hiç Destekleme Kurulu'nda yer almadım. 2015 senesinde *Güvercin* filmimiz ilk film desteği aldı.

3. Destekleme Kurulu'nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Destekleme Kurulu'nun yapısını çok fazla bilmiyorum; hatta son senelerde değişikliğe gidildiğini duymuştum. Fakat bildiğim kadarıyla Türkiye'deki meslek birliklerinin yetkilendirdiği kişiler ve Sinema Genel Müdürlüğü'nden yetkililer yer alıyor.

4. KB'nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Kesin olarak yazılmamakla birlikte, kendi deneyimlerimle yola çıkarak, projenin bütçe, finans planı ve senaryosu, filme dâhil olan yaratıcı ekibi (above the line) değerlendirilerek, başvuran kişilerin bu filmi tamamlamak konusunda gerçekçi bir zeminde olup olmadıkları, verilen finansmanı %50'nin üstünde bir oranda Türkiye'de harcaması ve ırkçılık, nefret söylemi ve Filmin +18 olarak değerlendirilmesini gerektirecek şiddet ve cinselliğe yer vermemesine dikkat ettiklerini düşünüyorum.

5. Kültür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değerlendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?)

2011 yılından itibaren kurgusunu yaptığım her 4 filmde en az 3'ü Kültür Bakanlığı'nın desteklediği filmlerden oluşuyordu. Tahmin ettiğiniz üzere kurgucu, yönetmenle en uzun süre baş başa vakit geçiren ve materyalleri değerlendiren kişidir. İlk senelerde yani Bakanlık desteklerinde yapımcı şartı aranmasından önce çekilen filmlerde, kendi yapımcılığını yapan yönetmenlerin sette yaşadıkları zorlukları, sürekli parasal sorunları düşünmekten filmin yaratıcı sürecine ne kadar konsantre olamadıklarına ilk elden tanıklık etmişim. Zaten *Güvercin* filminin yapımcılığını üstlenmemdeki en önemli itici güç, yönetmenimin sette yapılacak ödemeleri düşünmesini istemememdi.

6. Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce? (Yönetmenlerin Kültür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Kültür Bakanlığı destekleri sayesinde belki de çekilmesi / yatırım yapılması düşünülmeyecek veya verimli bulunmayacak bağımsız - art house/indie filmlerin çekilmesine olanak sağlanmaktadır. Sinemamızın birçok örneğinin tüm dünyada temsil edilmesi sağlanmıştır, sadece gelir getirmesi beklenen bir sinema endüstrisinin kalıcı ve uluslararası işler çıkarması mümkün olur muydu bilemiyorum. En azından *Güvercin*'i yaparken benim ve Banu Sıvacı'nın Kültür Bakanlığı'nın ilk film desteği olmasaydı filmi yapabilecek yeterli finansmanı bulmamız mümkün olmazdı.

1. 2. Reis Çelik'le Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz meslek birliğinin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

Sine-Bir ve Se-Yap üyesiyim. Bunlar telif toplamak için kurulmuş meslek birlikleridir. Telif hakkı üretilen bir fikri hakkın yayınlanması izlenmesi vb. yollarla otomatik olarak doğacak telif ücretidir. Telif hakkı, alınamayan satılamayan ve devredilemeyen otomatik bir haktır. Maalesef telif toplamak için kurulmuş meslek birliklerinin adı var ama işlevi yok.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu'nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

2004 yılında Erkan Mumcu'nun Kültür Bakanı olduğu dönem sinema için bir şanstı. Erkan Mumcu asistanlıktan yetişme bir bakandı ve sinemayı bilen birisiydi. Bakan Mumcu'nun

desteğiyle 1 yıllık bir çalışma sonunda yasayı çıkarmış olduk. 2005'den itibaren de yasa uygulanmış oldu. Ya ilk kurul ya da ikinci değerlendirme kurulunda yer aldım. İşleyişle ilgili çeşitli raporlar hazırladık. 2019'daki yasaya yönetmenlik düzenlendi. En son çektiğim film Kültür Bakanlığı'ndan destek aldı. *Lal Gece* için başvurduğum, reddedildim. Yasayı yazan birisi olarak desteklerden en az faydalanan birisiyim. O zamanki kurul bundan film olmaz demiş. Yurtdışında yanılmıyorsam Türkiye'ye en çok ödül uluslararası ödül getirmiş filmidir.

1997 yılında *Hoşçakal Yarın* için Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü bir yardım yapıyordu. O zamanki parayla 1500 lira. Bugünkü parayla baktığınızda 3-4 bin liralık bir şey. Yani bir setin çay parasını karşılayabilecek bir paraydı. Özellikle Deniz Gezmişlerin filmini çekiyordum. Çok büyük bütçeli bir film. 900 bin dolarlık bir bütçeye sahipti. Ben sadece Deniz Gezmişlerin hikâyesinde Bakanlık adının orada olması bir özür anlamı taşır diye başvurduğum. 1500 lira destek olarak Bakanlığın adını yazdım. Sonra Bakan değişmişti. Bu filme biz niye destek verdik diye yeni gelen Bakan mahkeme kararıyla itiraz etti. Fakat desteği geri alamadı. Çünkü geri alabilmesi için ya bütün destek verdiklerini geri alacak ya da Bakanlar Kurulu toplanarak bir filme ait desteği geri çekme kararı alacaktı. Mahkeme bizi haklı buldu. Bakanlığın Bakanlar Kurulu kararı olmadığı için geri isteme gerçekleşemedi.

3. Destekleme Kurulu'nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Kurul şöyle oluşuyor. Ülkedeki her meslek birliğinden bir temsilci gidiyor. Sinema Genel Müdürü, müdürlüğün seçtiği özellikle sinema okullarından bir hoca, TRT temsilcisi, 10 meslek birliği temsilcisi kurulda bulunuyor. Meslek birlikleri kendi aralarında şöyle karar veriyor. Mesela, Sine-Bir'de yönetim kurulu karar veriyor. Karar alınıyor kim gidecek diye. Sinema Genel Müdürlüğü etkisi olan bir kavramdır ama film seçimini yapan bizim arkadaşlarımız. Yeni yasada düzeltmeler yaptık. Kurul bütün belgesel, kurmaca, kısa film vs. hepsine bakıyordu. 1000'e yakın proje geliyordu. Hepsini okumak, incelemek zor oluyordu. Önerimizle çalıştaylar yapıldı. Kurul sistemlerini değiştirdik. Her tür için ayrı 8 kişi temsil edecek şekilde ayarladık ki yük azalsın diye. Bunlar sinema çevresinin insanları.

4. KB'nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Sektörle de bunu çok konuşuyoruz. Temel bakış şu, bir projenin hayata geçme olasılığına bakılıyor. Senaryoda tasvir edilen sahneler bu bütçeyle çekilebilir mi? Dolayısıyla bir senaryonun gerçekleşme ihtimalinin gerçekçi olup/olmadığı konusu birinci kriter. Siz

kalkarsınız 10 helikopter düşürdüm, işte tanklar gitti fl6 uçağını düşürdü gibi şeyler yazarsanız ve bütçeniz bunun onda birini karşılayabilecek bir bütçeyse bu gerçekçi değil. Böyle bir senaryo böyle bütçeyle hayata geçmez diyerek reddedilirsiniz. Üçüncüsü ise gerçekleştirilecek olan yapımcı firmanın ve yönetmenin geçmişi inceleniyor. Bu bunu başarabilir mi? İlk yapım değerlendirmesi ile uzun metraj desteğini ayırdık. İlk filmini yapacak kişi en azından iki adet kısa film çekmiş olsun da bizde onun sinemacı olup olmadığını görelim dedik. Konyalı nalbur senaryo yazıp gönderiyor, doktor ben de çekeceğim diyor. Herkesin film çekme arzusu o kadar yüksekki. O yüzden kriterler getirdik. Gerçekten sinemaya katkısı olanlar bu desteklere başvurabilsin.

İktidarda kim varsa iktidarın temayülüne göre ister istemez hareket eden bir kavram oluşur. Reis Çelik iktidarı eleştiriyorsa, buna karşı bir refleks oluşur. Daha önce dindar birinin inanç ağırlıklı film yapması müdahaleye uğradıysa bugün içinde farklı konularda bu geçerli. Dolayısıyla müdahaleyi engelleyemezsiniz. Zaman zaman engellemeler yapılmak istense de biz buna itiraz ettik. Sen isme bakma, sen projeye bak, bundan film olur mu? Bu film uluslararası anlamda ya da yerel anlamda da sinemayı güzel bir noktaya taşıyacak mı? Kurulda bunların konuşulması gerek. Sektörü temsilen giden arkadaşlarımız bu konuda hassas davranır. SGM'den kişilerin de müdahale ettiğine çok tanık olmadım. Çünkü iyi bir filmin onlara artı kazandıracağını farkındalar. SGM ne ile övünecek. Nuri Bilge Ceylan'ı destekledik. Gitti Cannes'da ödül aldı. Reis Çelik'in filmini destekledik. Gitti Tokyo'da ödül aldı. Emin Alper'in filmini destekledik. Gitti Almanya'da ödül aldı. Onun kazanç hanesine yazılacak bir şey. Devleti temsil eden yapı da böyle hatır gönül ile yapılan işlerin bizi batağa soktuğunu ve hiçbir şeye yaramadığını da farkına vardılar. Devletin bürokrasi ile sanatın özgürlük kavramı her zaman çatışacaktır. *Lal Gece* filminde çocuk gelin meselesini anlattım. Devlet de kalkıp da bizi kötü gösteriyorsun Reis diye bir kavram oluşabilir. Buna destek vermeyen ülkeye bakıyorsun, bu konuda yasa çıkartan, bu konuda kampanyalar yapan. Yine bizim arkadaşlar verdirtmeyen aslına bakarsan. Bunlar bir yaratıcının önünde engel değildir.

Yasama ve yönetmeliklerde liyakat kavramının temel alınması gerekiyor. Bürokrat iktidar kimdeyse ona göre davranır. TRT 50 film yaptırma projesinden inanılmaz eleştiriler aldı. En çok kendi Başkanından, Bakanından aldı. Ne biçim filmler bunlar? İşte bizim muhafazakâr kesimin filmleri bunlar. Böyle film mi olur? Bu durumda muhafazakâr filmlerin hepsinin çöp olduğunu gördüler. 2019'dan bu yana Bakanlık, SGM ve TRT'nin desteklediği filmlere bakın. Bir ayırım yok yani. İyi proje mi iyi. İktidarın devletin etkisini yok edemezsiniz, azaltabilirsiniz. Yönetmeliğin yasasını öyle bağımsız şekilde yaparsınız ki biz ona göre hareket ediyoruz

dersiniz. Başka bir iktidar gelse onlar da kendi çevresinin film yapmasını ister. İktidar egemenliğinin dışında bir bürokratin davranışını düşünemezsiniz. Her gün başında bir telefon. Siz benim şu arkadaşşıma destek verin denilen bir ortam var. Bu durumda dönemin konjonktürü de etkili. Kürt meselesini şöyle çözelim, barış süreci derken *İki Dil Bir Bavul* filmi destek aldı. Bu film şimdi destek alabilir mi düşünmek lazım. Aman hassasiyete dokunmayalım. *New York'ta Beş Minare* Oscar'da temsil etsin derken, şu anda kenarından geçebilir mi acaba. Devletin müdahalesi her daim olacaktır biz olabildiğince bunu engellemeye çalışırız.

5. Kültür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değerlendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?)

Burayı yöneten bir bürokrasi var. Bürokrasinin bağlı olduğu organ nedir? İktidarda kim varsa ona bağlıdır. Bürokrasi sinema sektörünün yapısını dikkate alırken, bir yandan da bağlı bulunduğu iktidarı dikkate almak zorunda. Çünkü ona hesap vermek zorunda. Bir müdahale şeklinde değil ama biraz daha hassasiyetleri gözetmek durumundadır SGM bürokrasisi olarak. Ama SGM bürokrasisi, yaklaşık 20 yıldır ancak sinemayı ve işleyişini öğrenmiştir. Şu senaryolar gelemmez, şu senaryoları şöyle yazın diye bir şeyleri yok. Sinema Genel Müdürü Erkin Yılmaz'ın sektörden gidenlerden daha demokrat davrandığını düşünüyorum. Sadece devleti temel alan, sistemi eleştiren bir kavram oluyorsa şurayı şöyle yapsak nasıl olur diye dolaylı yollardan bir müdahale oluşuyor. Sektör biz bunu destekliyoruz dediği zaman ise diyebileceği bir şey yok.

6. Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce? (Yönetmenlerin Kültür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Eğer bu yasa olmasaydı yılda 50-60 adet çekilen bağımsız filmlerin hiçbirisi olmazdı. Sinemaya çok net bir katkısı var. Destekler çok küçük miktarda olmasına rağmen bir sürü film başarıyla çekiliyor ve ulusal, uluslararası film festivallerinde ödüller alıyor. Türkiye'yi temsil ediyor.

100 yıla yaklaşan tarihe baktığımızda devletin hep sinemayla kavgalı olduğunu görürüz. Yasaklamalar, sansürler... 100 yıllık Türkiye Cumhuriyeti Devleti sinemaya asla ciddi bir destek vermemiştir. Bu bir ülkenin hem en büyük ayıbıdır, hem de stratejik olarak algı operasyonlarına katkı sağlayacak sanatsal yanının fark etmemiş, kendisini dünyaya taşıyacak olanı keşfetmemiş bir devlet yapısına sahip olduğunun anlamını taşır. Baktığımız zaman

Hollywood'un bir devlet stratejisi olarak bütün dünyadaki algı operasyonlarını sinemayla yönettiğini görürsünüz. Bunu onlar daha 1930'larda keşfetmişlerdir. En büyük paraları sinemaya yatırırken, Türkiye'deki bu durumu akıl tutulması olarak değerlendirebiliriz. Çünkü bir ülkenin sanata yatırımı yoksa o ülkenin dünya genelinde tanıtımı yapılamadığı gibi, algı operasyonları yönetme, geleceğe saygınlık açısı tamamen sıfır anlamına gelir. 2004'teki yasanın çıkması bir geç kalmış bir durumdu ama bir ihtilaldi. Bağımsız sinemanın devletin desteği olmadan ayakta kalması söz konusu değildir. 100 film üretirsiniz bunun 10-20 tanesi box office'e yönelik sinemadır. Diğerleri çok önemli sinema filmleridir. Çok seyirci yapmayacağı için üreticilerin tekrar üretim yapabilmeleri destekler olmadan söz konusu değil. Bu tür desteklerle ayakta kalabilir. 2020-2022 yılları arasında Avrupa devletlerinde sinemaya verilen desteklerin ortalama rakamlarını söylüyorum. Fransa'nın sinemaya verdiği destek 1.100 milyon Euro civarındadır. Bunu takip eden Almanya 800 milyon Euro civarında sinemaya destek verir. Hollanda 70 milyon Euro, Litvanya 20 milyon Euro sinemaya destek verir. Dünyanın en büyük yirmi ekonomisinden biri olan Türkiye'nin sinemaya verdiği destek ise 10 milyon Euro civarındadır. Bu kadar düşük bir durumdayız. Euroimage'a gidiyorsunuz, Türkiye'nin Kültür Bakanlığı'nın desteği 100 bin dolar diyorsunuz. Komik duruma düşüyorsunuz. Çünkü onlarda bir kısa filmin bütçesi ortalama 150 bin dolar. O zaman sen nasıl ana yapımcı olacaksın. Bu bütçeyle başvuramıyorsun. Uzun metraj statüsüne girmiyor. Desteklerin küçük olması bizi sıkıntıya sokuyor.

Dağıtılan para biletlerin rüsum gelirlerinden toplanan para. Bu paranın da yarısından azı bize dağıtılıyor. Salgın nedeniyle iki yıldır sinemaya kimseye gitmiyor. 70 milyonluk bilet satışı geçtiğimiz yıl 12 milyona düştü. Rüsum da gelmiyor artık. Devletin Kültür Turizm Bakanlığı bütçesinden sinemaya ciddi bir destek yapması gerekiyor. Bu sene bunu yapmak zorunda; zira rüsumdan gelen para yok. 1000'e yakın sinema salonu kapandı. Bu böyle devam ederse sektörün toparlanması çok zor olacak. Bu sektör gelişti, körelmemesi gerekiyor. AVM'ye insanlar hes koduyla sokuluyor fakat sinema salonunda aşı kartı soruluyor. Sinema salonu daha iyi havalandırılan, yeme içmenin olmadığı, koltuklarda mesafenin olduğu bir ortam. AVM daha tehlikeli bir ortam fakat yaklaşım bu şekilde. Böyle devam ederse sinemayı batırdın demektir. Salonların ayakta kalması konusunda salon desteğinin artması gerekiyor. Devletin sinemaya gitmeyi teşvik etmesi gerekiyor.

Senaryoyu yazıp gönderen bizler ister istemez kendimizce bir oto-sansür uyguluyoruz. Küfürü şunu bunu azaltarak. Çünkü o bürokrasinin hassasiyetini bildiğimiz için ona göre temkinli bir senaryo yapısı oluşuyor. Kimse kalkıp da şu konuyu inceleyemezsin demez. Fakat

şunu da biliyoruz ki devletle sanat her zaman çatışma alanıdır. Sanat eleştiren, cesaret edip ortaya koyan bir kavramdır. Devlet ise kendi yapısını korumak için refleksler oluşturan ve onu kanun ve iktidar gücüyle engellemeye çalışan bir yapıdır. Onun için de devletle sanat her zaman çatışmalı yapıda duracaktır. Bununla her zaman karşılaşacağız.

1.3. Serkan Acar’la Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz meslek birliğinin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

Sine-Bir, ve Se-Yap üyesiyim. Bunlar yarı özerk kuruluşlar. Eser sahipleri üye oluyorlar. Meslek birlikleri hem eser sahiplerinin korunması hem de telif toplanması açısından mecburen üye olduğumuz kuruluşlar.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu’nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

Destekleme Kurulu’nda yer almadım. İlk destek 2007 yılında *Sonbahar* filmi için olmuştu. O zamanki şirketimiz Kuzey Film’di. Daha sonra *Aşk ve Devrim*’e aldık yine Kuzey Film’den. Onun dışında 2020’de Film Fabrik olarak aldık. İlk film yönetmenliğinden destek alan yönetmene yapımcı olarak ortak olduk; o film için de destek almış olduk. Bir tane de senaryo geliştirme desteği almıştım.

3. Destekleme Kurulu’nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Ben kurul üyeliği yapmasam da kurul üyeliği yapan meslektaşlarımız var. Kurulun yapısı iki sene öncesine kadar 12-13 meslek birliğinin temsilcilerinden oluşuyordu, Kültür Bakanlığı temsilcisi ve TRT’den temsilciyle 14 kişiydi. 2 sene önce 2019’da yeni bir yasa çıktı. Bu zamana kadar olan pek çok eksiklik tespit edildi ona göre yeniden bir düzenleme yapıldı. Bu faydalı bir düzenlemeydi. Önceki kurul bütün projelere bakıyordu (belgesel, kısa film, senaryo geliştirme). Şimdi o ayrıştırıldı. Sayı azaltıldı. O açıdan daha faydalı oldu. Şu anda 4 meslek birliğinin seçtiği ve Bakanlığın seçtiği 4 kişi olmak üzere 8 kişi bu seçimleri yapıyor. Bu sene sanırım 5 kişi meslek birlikleri, 3 kişi Bakanlığın önereceği kişiler olacak. Kâğıt üstünde her şey iyi gözüküyor. Sektör temsilcilerinin okuyup değerlendirdiği bir süreç. Fakat destekler, okuyan ve değerlendiren komitenin inisiyatifinde olan bir şey. O kurul da kendi özgür iradesiyle kararlar vermeye çalışıyor; ama birtakım müdahaleler de oluyor. Bu hayatın

gerçekleri. Kurul üyelerinin daha önce bildikleri, tanıdıkları yönetmenlerin de etkisiyle puanlar da değişilebiliyor. Potansiyeli çok düşük olan filme destek çıkartabiliyorlar. Komitenin niteliği ile alakalı, o yüzden çok önemli. Komitede en az 2 veya 3 kişinin yönetmen olması gerekiyor. Mutlaka senarist, oyuncu olması gerekiyor.

Aslında en başından beri, destekleme yasası konuşulurken de ben sendika temsilcisi olarak da Türkiye Sinema Platformu'nda görevliydim. Bu yasanın çıkma sürecindeki tartışmaları yakından takip etmiştim. Özerk bir sinema kurumunun olması gerekiyordu. Sinema sektörünün bileşenlerinin en büyük taleplerinden bir tanesi sinema kurumunun özerk olmasıydı. Zira özerklik, sinemayı siyasi iklim değişikliklerine karşı korunaklı hale getirecekti. Fakat buna pek yanaşılmadı. He bu iktidar değişir, yeni gelen iktidar da bunu yapar mı emin değilim. Son noktada şuna bakıyorlar; parayı biz veriyoruz, düdüğü biz çalarız. O da bir noktada yanlış. Aslında parayı onlar vermiyor. Para tamamen sinema biletlerinin rüsum gelirlerinden toplanıyor. Orada da ciddi bir para birikmişti. O paranın da tamamen dağıtıldığını düşünmüyorum. Bakanlığın dağıtmış olduğu para o paranın çok daha azı. Biz seyircinin dağıtmış olduğu paradan aslında filmlerimizi gerçekleştiriyoruz.

4. KB'nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Bakanlığın ne tür filmleri desteklediği hep bir tartışma konusu olmuştur. Kriterler değişiyor. Özellikle ilk film yapanlar için başka kriterler, ikinci ve üçüncü filmlerini yapanlar için başka kriterler olması gerekiyor. Bizde en temel belirleyici olan şey aslında ülkedeki politik atmosfer. Mesela 2007 yılında biz *Sonbahar* filmine destek aldık. *Ben Aşk ve Devrim* filmine aldım. *İki Dil Bir Bavul* aldı, ne bileyim işte *Babamın Sesi* aldı. Birçok film destek aldı. Bugün hiçbir şekilde destek alamayacak filmler o dönemde aldı. Bu durum politik atmosfere bağlı olunca sinemanın sanat olma özelliği de ortadan kalkmış oluyor. Bir de önemli olan meselelerden biri sinemaya ayrılan kaynaklar nasıl dağıtılıyor? Eşit olarak dağıtılıyor mu? Bunlar sorgulanması gereken şeyler. Ben sinemaya yeteri derecede kaynak aktarılmadığını düşünüyorum. Sinema Genel Müdürlüğü'nün film yapmak için olan ayırdığı kaynaklarına bakarsanız özellikle gösterim ve festival için harcadıkları para, yapım için verdikleri paradan daha fazla. Birtakım sorunlar var. Bu sorunlar tamamen yönetimle ilgili sorunlar.

Politik atmosfer dışında işin estetik ve yaratıcı tarafı var. Sonuçta projenin gerçekleştirilebilir tarafı olması gerekiyor. Film, verilen bütçeye göre yapılabilir mi? Bunu değerlendirecek olan da komitedeki yapımcılar ve yönetmenlerdir. 10 milyon liralık film için 1

milyon talep ediliyorsa ve yapımcının-yönetmenin geri kalanını bulma olanağı yoksa o film yapılamaz. O yüzden bütçenin gerçekçi olması gerekiyor. Başka bir kriter; projenin gerçekten uluslararası potansiyeli var mı? Öyküsü, senaryosu nasıl? Onun dışında tabii yerli ve milli olma gibi devletin de birtakım kriterleri var. Bunlar bakılan şeyler. Bana göre olması gereken bu senaryo ve senaryoya dâhil verilen bütçe gerçekleştirebilir mi? Çok iyi bir senaryo olabilir ama projenin gerçekleştirilebilme olasılığı yoktur; onu da zorlamamak lazım. İkincisi yönetmenin ya da onu veren yapım şirketinin geçmiş tecrübeleri. Bu şirket bunu yapabilir mi? Bence o da olması gereken çok önemli kriterlerden bir tanesi.

5. Kültür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değerlendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?)

2006'dan 2019'a kadar aslında yasa çıkmadan önce bir sürü şey yanlış kurgulandı. Pratikte bir sürü sorunlar ortaya çıktıkça onlar düzeltilmeye çalışıldı. Bu kurulun en önemli tarafı bağımsız film yapanları destekleyen bir kurul olması. Yönetmeni destekliyor bu kurul. Yönetmen de destekleniyor ama yönetmenin filmi yapmak için yapımcıya ihtiyacı var. Türkiye'deki temel meselelerden biri aslında şu. Yönetmen-yapımcı genellikle aynı kişiler oluyor. Bir taraftan filmi düşüneceksin, bir taraftan bürokratik kısmı, o destek çıktıktan sonraki teminatları falan. Bir sürü destek almış ama çekilememiş film var. Bunu ortadan kaldırmanın yolu, yapım şirketlerinin daha önce film yapmış olması olabilir. Bu tip önemler alarak burayı suiistimal etmeye çalışan, konuyla alakası olmayan kişilerin destek almasını engellenebilir.

Bir de eskiden filminiz, Bakanlığa verdiğiniz bütçenin üzerinde bir gelir elde ederse o gelir oranında bir pay ödüyordunuz. *Sonbahar* filminde biz ödedik. En büyük sıkıntılardan bir tanesi teminat ve kefil istiyorlar. O kefil bulmak sorun oluyor. Onun çözümü için de çeşitli öneriler yapıldı. Devletin politikasıyla ilgili bir şey; Bakanlığın çok da yapabileceği bir şey yok ama kurum daha özerk olursa belki bu yapı da değişebilir. Ben son kuruldan 1 milyon destek aldım; onun kefillerini bulabildim. Fakat 3 milyon ve 4 milyon destek alsam onun kefillerini nerden bulacağım.

6. Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce? (Yönetmenlerin Kültür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Kültür Bakanlığı destekleri aslında ulusal sinemanın gelişimi, korunması açısından (özellikle ana-akım filmler dışında) önemli bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Bu destek mekânizmaları özellikle Amerika dışında Batı Avrupa ve Avrupa genelinde olan bir yapı. Türkiye’de de çok faydalı oldu. Birçok film yapmak isteyen, kendi projesini gerçekleştirmek isteyen yapımcı olsun, yönetmen olsun bu destek mekânizması olmasaydı film yapamazdı. O anlamda çok önemli bir gelişmeydi. En azından belli bir yasa var; belli kriterleri var. Kriterler ülkedeki politik iklim ve siyasi gidişata göre değişiyor ama en azından böyle bir yasal zemin olması çok önemli bir şey.

Ülkedeki var olan siyasi atmosfere göre proje verirken de birtakım şeylere dikkat etmek zorunda kalıyorsunuz. Bir projeyi gerçekleştirirken çok da özgür hissetmiyorsunuz. Kimse bunu inkâr edemez; ama belki bu da bir tarafıyla yaratıcılığı geliştiriyordur.

1.4. Aydın Orak’la Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir Meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz Meslek birliği’nin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

Oyuncu ve yönetmenlik yapıyorum. Hem Sine-Bir hem de Se-Yap üyesiyim. Türkiye’de 10 adet meslek birliği var bunların iki tanesinin üyesiyim. Meslek birliklerinin amaçları telif toplamak, sektörü bir araya getirmek, çeşitli kurumlarla görüşerek sektörün sorunlarını çözmeyi önermek.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu’nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

Destekleme Kurulu’nda yer almadım. Kültür Bakanlığı’na 8-10 kez başvurdum. Hepsinden red yedim. En sonunda çektiğim bir filmin post prodüksiyonu için başvurdum. Ona destek alabildim.

3. Destekleme Kurulu’nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Eskiden daha demokratikti gibime geliyor. Türkiye’de 10 tane meslek birliği varsa, her meslek birliğinden bir kişi o kurulda oluyordu. 4 kişi de Bakanlık tarafından seçiliyordu. Birisi kurula başkanlık eden Sinema Genel Müdürü diğerleri de Bakanlık tarafından, sektörden yönetmenler, yapımcılar, oyuncular, akademisyenler arasından seçilerek 14’e tamamlanıyordu. Şimdi ise 4 meslek birliğinden 4 kişi de Kültür Bakanlığı’nın belirlediği sektör profesyonelleri,

oyuncu ve akademisyenlerden oluşuyor. Kültür Bakanlığı'nın tercih ettiği isimler yer alıyor. Oysaki durum şöyle olmalı. 4 kişi meslek birliklerinden ise hatta 7 kişi sektörden olmalı; projelere sağlanan destek de kişilerin politik duruşuna değil, projesinin niteliğine bağlı olarak oluşturulmalı. Projesi politik bir şey söylemiş olsa da önemli olanın sinemaya dair bir şey söyleyip söylemediğidir. Adını hiçbir yerde duymadığımız filmler destek alıyor.

Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu son iki dönemdir şöyle bir ayırıma gitti. Yapım desteğine ayrı bir kurul bakıyor, belgesel, kısa film, senaryo geliştirme, argeye ayrı bir kurul bakıyor. Yine bu kurullar meslek birliklerinden gönderilen ve kendilerinin seçtiği 8 kişilik kurullar. Eskiden bu 14 kişilik grup bütün bölümlere bakıyordu. Şimdi kurul 3 bölüme ayrıldı. Bir kurul hepsine bakmıyor. Bir yığılma oluyordu eskiden. Yüzlerce başvuru oluyordu. Üç dört ayda bunların hepsini okuyup puan vermeniz gerekiyordu. Böyle biraz daha hızlandı ve daha doğru bir hal oldu.

4. KB'nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Konjonktürün etkili olduğunu düşünüyorum. Eğer ülke, daha sosyal demokrat bir ülke durumunda ilerliyorsa Alevi açılımı, Kürt açılımı gibi şeyler gündemdeyse; hadi Alevilerin, Kürtlerin de oyunu alalım deniyorsa, bu durum devletin bütün kurumlarına sirayet ediyor. Resmi ideolojinin konjonktürel olarak içinde bulunduğu durum Kültür Bakanlığı'na da sirayet ediyor. Kürt Açılımı sırasında Mem û Zin, Kültür Bakanlığı tarafından Kürtçe olarak basıldı. Bugün Kürt olmak da Kürtçe bir şey yapmak da hiç şık bir hareket olarak gelmiyor. O dönem öyleydi.

Kurulun yaptığı puanlamanın şeffaf yapılması gerekir. O kadar şeffaf olması gerektiğini düşünüyorum ki canlı yayında bile yapılabilir yani. Hatta eksik olarak da gördüğüm şöyle bir şey var. Bir projenin neye dayanarak kabul edildiği, neye göre 100 puan, neye göre 10 puan, neye göre 0 puan verildiğini o kurul üyesi bir paragrafla da olsa açıklaması gerekiyor. Destekleme ölçütleri belirgin değil. Tek belli olan şey sansür mekânizması. Nedir o? Birincisi cinsellik varsa o sıkıntılı o proje, ikincisi küfür varsa sıkıntılı o proje, üçüncüsü politik bir şey varsa ne bileyim Ermenilerle, Kürtlerle, LGBTİ'lerle ilgiliyse de sıkıntılı ya da projeye daha güçlü bir kadın karakter koyarsanız o da bir sorun haline gelebiliyor. Politik olarak bunlar göz önünde bulunduruluyor. Bunlara göre projelere destek çıkabiliyor, ya da çıkmıyor. Her kurulun kendi fikri var; kendi puanlaması var ama ne olursa olsun Bakanlığın sözü daha güçlü. Sinema Genel Müdürü kurulun başkanı. Genel olarak onların istediği projeler çıkar.

-Sizin projeleriniz neden destek alamadı?

Bir kere ben Kürt'üm. Kürt'üm derken açık açık bir Kürt'üm. Google'a baktığınızda Kürtçe tiyatro yaptığım dönemlerden şeyler çıkıyor. Yaptığım işler toplumsal tarafı onlar eserler. *Asasız Musa*, 1992'de öldürülen Kürt aydını Musa Anter'in yaşamından yola çıkarak çektiğim bir film. *Yaşar Kemal Efsanesi* zaten gümbür gümbür solcuyum, sosyalistim diye bağırıyor. 2009 yılında *Berivan* diye bir belgesel çektim; yasaklandı. Doğal olarak kimliğim Kürt Kimliği. Yaptığım, çektiğim filmler de toplumsal ve politik.

Berivan belgeseli mesela açılım zamanında yasaklandı. Konjonktüre göre hareket eden biri değilim. Yaşasın iktidarı Kürtçe desen bile; hangi dilde söylersen söyle o önemli değil. Bu hayatta duruşun var, politik söylemin var, toplumsal olarak bir yerde duruyorsun. Hayata karşı bir ideoloji sahibisin. Bundan dolayı tabii ki destek olmuyor. Bazı şeyler yavaş yavaş kırılmaya başlıyor. Yaptığın film dünyanın en iyi festivallerine gidiyor, bir başarı oluyor. *Sabırsızlık Zamanı* filmi Varşova Film Festivali'nde ana yarışmaya seçildi. Bir yerden sonra artık şeyi görüyorlar. Yaptığın şey de başarılı. Üç filmim de vizyona girdi, festivallere gitti, yurtiçi-yurtdışı temsiliyetleri oldu. Sonuçta Kültür Bakanlığı da benim kazandığım parayı dağıtıyor.

5. Kültür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değerlendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?)

Kültür Bakanlığı ilk filmini yapacak kişiye e-devlet üzerinden başvuru yapabiliyorsun diyor; ama destek çıktığı takdirde şirket kurman gerekiyor. Ve bu şirket meselesinde tabii muhasebe meselesi devreye gidiyor. Vergi, stopaj gibi. Üç yılda beş yılda bir film yapıyorsun ama o şirket yüzünden de hep para kaybediyorsun aslında. Yapımcı şirketin başvurusu normal olabilir; ama ilk filmini yapacak kişiye şirket kurma zorunluluğu doğru gelmiyor bana. İlk filmini yapacak kişi destek aldığı zaman bir yapım şirketiyle de çalışabilir olmalıdır. Bu filmi sizinle yapmak istiyorum, siz benim yapımcım olun, ben de bağlantılı hak sahibi olarak filmimi yapayım diyebilmelidir. Şirket sahibi olmak zorunda kalmamalıdır. Ama burada bitmiyor. Yarın eser işletme belgesine başvurduğu zaman da şirket açması gerekiyor. Türkiye, yüzlerce, binlerce ilk filmini yapmış şirketlerle dolu. Hatta şöyle bir söylem var "Türkiye ilk film mezarlığı" diye. Herkes bir film çekiyor. Sonrası gelmiyor; çünkü o yönetmen bu yükün altından kalkamıyor.

6. Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce?

(Yönetmenlerin Kültür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına büyük bir katkısı bulunduğunu düşünüyorum. Yüzlerce ve binlerce birçok film Bakanlığın desteğiyle yapıldı. Bu iyi bir şey. Her şeyden önce devletin sinemaya destek sağlaması olumlu bir şey. Her ne kadar başka ülkelerle kıyaslandığında küçük bir rakam olsa da olumlu. Bu yasayı çıkarana da alkışlamak lazım. Fakat Bakanlık desteğiyle ilgili şöyle de bir şey var. Bakanlıktan destek olmayınca film çekilemez algısı da oluştu. 2002’den önce insanlar nasıl film çekiyordu? Yani biraz o hantallığı da getirdi.

Ben istediğim kadar oto-sansür uygulamadım diyeyim; ama insan iradesi dışında bir oto-sansür oluşuyor. Ne olursa olsun oluşuyor. Ben uygulamam diyorsun, dipten dipten birileri bir şeyler söylemiş, sen onu uyguluyorsun. Bugünün Türkiye’si’nde toplumsal meseleler üzerine politik bir söylem üreten filmler çok az yapılıyor. Filmlerde hiçbir şey yok yani. Karakterin iç buhranını, şehirde yalnızlaşmış bir karakteri anlatan, birbirine benzeyen hikâyeler çıkıyor. Bu filmler politik olarak, toplumsal olarak hiçbir şey söylemiyor. Bilinçli ya da bilinçsiz oto-sansürden kaynaklı. Zira yapımcı ve yönetmenlerin hedefi filmim dağıtımcı alabilsin, festivalde gösterilsin. Zaten Türkiye’deki festivaller de Bakanlığa endeksli, Bakanlık destekli festivaller. Bu duruma Antalya ve Adana da dâhil.

1.5. Kıvanç Sezer’le Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz meslek birliğinin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

Se-Yap üyesiyim. Meslek birliklerinin amaçları; yapımcı, yönetmen ve senaristlerin haklarını korumak, Kültür Bakanlığı başvuru süreçlerinde, o işin bir parçası olarak, destekleme süreçlerine katkı sağlamaktır.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu’nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

Destekleme Kurulu’nda yer almadım. İlk film projem *Babamın Kanatları* Bakanlık tarafından destek aldı. İkinci filmim ise destek alamadı; kendi imkânlarımızla yaptık.

3. Destekleme Kurulu’nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Şu anki yapısını bilmiyorum. Benim başvurduğum zamanlar 8 kişi meslek birliği üyesi 4 kişi Bakanlık üyesi şeklindeydi. O dönemde Bakanlığa sunum yapmıştım. 13 kişilik bir kurul vardı. 4-5 kişiyi tanıyordum. Dolayısıyla bizden onlardan ayırımı o dönem açısından çok fazla yoktu. 300.000 lira gibi bir destek almıştım. Para çekmeye yetmemişti. 1 milyon bütçesi olan bir filmdi. Ortak olarak, borçlanarak filmi bitirebildim. Borç harç bitiyor filmler çünkü o para yetmiyor. O parayı yetirecek ölçüde çekerseniz de filmin kalitesinden çok ödün veriyorsunuz. Şu anda hani muhafazakâr sinema, milliyetçi sinema gibi birtakım damarlar var. Bizden ve onlardan gibi bir ayırım olduğunu düşünüyorum.

4. KB'nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Destekleme ölçütlerinin ne olduğunu bilmiyorum. Destekleme ölçütlerini yayınladıkları bir yer de görmedim. Genel olarak bunu Türkiye'deki sinema üretimini teşvik etmek gibi muğlak bir şekilde açıklıyorlar. Fakat yazılı olmayan birtakım kurallar var, birtakım sansür mekânizmaları var. Bazı konulara giren projeleri desteklemediklerini biliyorum son dönemde. Kürt meselesi olsun, LGBT-İ meselesi olsun, Ermeni meselesi olsun, cinsel içerikli sahneler olsun. Bu da modern bir sansür mekânizması. Filmde diyelim ki bir sevişme sahnesi var. Yönetmen bir sevişme sahneli bir versiyon yapıyor, bir de sevişme sahnesiz versiyon yapıyor. Eser işletme belgesini sevişme sahnesiz olanı alıyor. Destek alabilmek için versiyonlu şeyler yapılıyor. Bakanlıktan +18 alması da bir filmin desteğin geri alınması demek.

Babamın Kanatları'ndan sonra Barış Akademisyenleri ile başlayan süreçte onlara destek veren sinemacılar Bakanlık desteklerinden yararlanamadı. Bir tür kara liste olmuş oldu. Ben de o listede olduğum için destek alamadığımı düşünüyorum. Sonuçta o listede olup destek almaya başlayan arkadaşlarımız var. Son dönemde böyle bir gevşeme olduğunu biliyorum. Bu noktada mekânizmasının kendisi yanlış. Sinemanın Genel Müdürlüğü olmaz. Ülkenin bağımsız bir sinema kurumu olur. Sinema Enstitüsü olur. Bu tabii, devletin sanatı destekleme politikasından gelir ama başında bir Sinema Genel Müdürü durmaz. Bakanlık maddi anlamda destek vermelidir. Sineması gelişkin ülkelerde bu durum bu şekilde ilerliyor. Türkiye'de bir tane Sinema Genel Müdürlüğü var onun dışında başka yerel fon yok. Almanya'da mesela eyaletlere özgü yere fonlar var. Türkiye'de de bunun olması lazım. Bunun mevcut örnekleri çok yetersiz kalıyor.

5. Kùltür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değeriendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değeriendiriyorsunuz?)

Yapım şirketiyle başvurmak gerekiyor. Benim başıma şu geldi. Üçüncü filmim için aralık ayındaki Bakanlık desteğine başvuracaktım. Firmamı da bu yüzden açık tutuyorum. Oraya da şöyle bir zorunluluk getirmişler. Destek almak için senin üzerine kayıtlı eser işletme belgesi olması gerekiyor. Ben de daha önceki filmde yapımcı olmama rağmen diğer ortak üzerine Eser İşletme Belgesini almıştık. Benim de adımlı o filme yazdırıp başvurmamı kabul etmediler. Başka bir eserim de olmadığı için başvuramadım.

6. Kùltür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce? (Yönetmenlerin Kùltür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Türk sinemasına bir katkısı tabii ki var. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, hala ÷lke sinemamızın önemli figürleri ve filmlerini buralardan destek alarak çekiyorlar. Aynı zamanda festivallere de KB'nin bir desteği var. Bakanlığın bir projesi olarak Atlas sinemasının yenilenmesi de önemli. Mevcut hegemonyayı aşmadığı sürece oradaki çalışanlar da bürokratlar da bir şeyler yapmaya çalışıyorlar. Onlar da kendi görev dönemlerinde sinemaya bir katkı sunmak tabii ki istiyorlar. Fakat çerçeve sorunlu olduğu için ne yazık ki sınırlı kalıyor.

Sinemacılar da oto-sansür mekânizması var. Bir film çekebilmek için ya Bakanlık desteği almanız ya da büyük yapımcılarla çalışmanız gerekiyor. Büyük yapımcılar daha gişe ve ana akım filmlere sıcak davranıyorlar. Dolayısıyla ana-akım dışına çıkmak isteyen sinemacı Bakanlığa başvurmak veya yurt dışından fon bulmak zorunda. Yurt dışından fon alınacak ama Türkiye'den fon alamadığınızda yurtdışından fon almak da zorlaşıyor. Burası bir mücadele alanı. Ama bence asıl mücadele alanı şu döngüden çıkabilmek. Bakanlığın onaylayacağı tarzda filmler üretmenin sıkıntılı bir şey olduğunu düşünüyorum. Bir filmi yaparken kendimden bir şeyler katarak, o projeye, hikâyesine inandığım için yapıyorum. Oradaki kurulun kırmızı çizgilerinin arasından şöyle geçerim dediğim anda ise bağımsızlığımı kaybetmeye başlıyorum. Orda oto-sansür devreye giriyor. Türkiye'de 6-7 yıldır muhafazakâr kùltür sanat politikalarının sinemayı destekleme anlayışına yansıdığını düşünüyorum. Bu ÷lke sinemamızı olumsuz etkileyin bir şey. Kurul da bu durumun parçası almış oluyor. Dönemin Başbakanı'nın şöyle bir

açıklaması vardı her tarafı ele geçirdik ama kültür sanat alanında henüz tam hegemonya kuramadık. Sanatı hegemonya altına alamazsınız. Yazarı çizeri, sinemacıyı, ressamı, heykeltıraşı hegemonya altına alırsanız başka bir yerden pörtler. Çünkü bunun altında tarihsel bir mesele var.

1.6. Nesli Çölgeçen’le Görüşme

1. Sektördeki mesleğiniz nedir? Herhangi bir meslek birliği üyesi misiniz? Üyesi olduğunuz meslek birliğinin sektördeki yerinden çok kısaca söz eder misiniz? (amaç, üyelik, hedef, etkinlikler çerçevesinde).

Ben kendimi film yönetmeni olarak tanımlarım. Ama yapımcılık ve senaristlik de yaptım. Herhangi bir meslek örgütüne kayıtlı değilim.

2. Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu’nda hiç yer aldınız mı ya da bir projeniz Bakanlık tarafından destek aldı mı?

Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu’nda hiç yer almadım. 1 adet yapımcı-yönetmen olarak 2 adet de yapımcı olarak toplam 3 adet belgesel film yapım desteği ile bir uzun metraj film yapım desteği aldım. Bir belgesel ile bir uzun metraj yapım desteği reddi aldım, yapım desteği kazandığım bir belgesel projesini de gerçekleştirmekten vazgeçtiğim için desteği almadım.

3. Destekleme Kurulu’nun yapısını nasıl değerlendirirsiniz? Bu kurulda kimler yer alıyor?

Destekleme Kurulu’nun yapısını bilmiyorum, pek ilgilenmedim ama bir bakanlık temsilcisi ve sektör çalışanlarından oluşuyorsa ve kurul başkanı da sektörden bir kişiye benim için tamam demektir.

4. KB’nın destek ölçütleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Değerlendirme ölçütleri neler? Sizce değerlendirme sürecinde etkili dinamikler nelerdir?

Bildiğim kadarıyla ticari filmlere pek sıcak bakmıyorlar, sinema sanatını geliştirecek nitelikteki projelere daha yakın duruyorlar. Bir de bakanlığı kim yönetiyorsa onun ideolojisine yakın filmlere öncelik tanıyorlar. Proje ile bütçenin uyumuna dikkat ediyorlar (dolandırılmamak, kazıklanmamak amacıyla) sanırım bir de kendini kanıtlamış isimlere biraz daha hoşgörölü oluyorlar. Bilgim ve kanıtım yok ama ülkenin genel politik ve sosyo-ekonomik durumuna bakınca “hamili kart yakınımdır” türü proje desteklerinin az sayıda da olsa

olabileceği ihtimali vardır diye düşünüyorum. Liyakatin önemsenmediği, hatta “siz bize fazlasınız” gerekçesiyle iş başvurularının reddildiği bir ülkede kayırma, torpil, iktidara yakınlık avantajlarıyla film yapım desteklerinin alınmış olma olasılığı herhalde bir safsata değildir diye düşünürüm. Bütün bunlardan benim çıkarım şudur: desteğin başladığı ilk yıldan bugüne, her yıl desteklenen projelerin içinde hak edenlerle hak etmeyenler olmuştur, umarım hak etmeyenlerin oranı düşüktür ve dilerim ki bu destekler hep hak edenlere verilsin. Yalnız bu konu üzerinde fikir yürütürken şu gerçekliği de unutmamak lazım: projeler bazen kağıt üzerinde çok iyi görünür ama filme dönüştürüldüğünde sonuç hayal kırıklığı olabilir. Yani Kültür Bakanlığı desteği almış bazı kötü filmlere bakıp “bu film nasıl destek almış?” sorusunun cevabı her zaman “torpil, kayırma, ideolojik” olmayabilir. Kurullar da iyi niyetli olarak yanılabilirler. Alfred Hitchcock bir filmi için “çok iyi olacağını düşünmüştüm ama perdede izleyince hayal kırıklığına uğradım” demiştir. Yani kağıt üzerinde bir projeye destek vermek bazen yönetmenlerin bile yanılabilceği zor ve karmaşık bir iştir.

5. Kültür Bakanlığı desteklerinin bürokratik işleyişini nasıl değerlendiriyorsunuz? (Filmlerin seçim sürecinde aşamasında yapımcıya bağlı sistemin olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?)

Destek para olarak verilmektedir. Bir filmde finansal işlerin ve organizasyonların sorumlusu yapımcıdır. Dolayısıyla desteği sorumlusuna vermek doğrudur. Bu gerçeklik desteği yönetmene verseniz de değişmez, para sorumluluğunu alan yönetmen o proje için otomatik olarak aynı zamanda yapımcı olmuş demektir.

6. Kültür Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasına etkisi/ katkısı hakkında ne söylersiniz? Destek mekânizmasının yönetmenler üzerinde belirli bir etkisi oluyor mu sizce? (Yönetmenlerin Kültür Bakanlığı desteği almak için oto-sansür uyguladıklarını düşünüyor musunuz?)

Ben, Kültür Bakanlığı desteklerinin sinemamıza katkısının çok değerli olduğunu düşünüyorum. Sinemamıza içerik, teknik ve ekonomik katkısı büyük olmuştur. Oto sansür adından da anlaşıldığı gibi çok kişisel bir şeydir. Uygulayan yönetmen de vardır uygulamayan da.

ÖZGEÇMİŞ

Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden 2011 yılında mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Radyo TV ve Sinema bölümünde yüksek lisansı 2015 yılında tamamladı; 2016 yılında aynı programda doktora eğitimine başladı. 2015 yılından beri Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

