T.C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM VE TASARIMI ANABİLİM DALI
İLETİŞİM SANATLARI BİLİM DALI

TÜRK POLİTİK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN İDEOLOJİK ANLATIM VE ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT TAŞDAN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. SERKAN ÖZTÜRK

YALOVA
MAYIS 2022

T.C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM VE TASARIMI ANABİLİM DALI
İLETİŞİM SANATLARI BİLİM DALI

TÜRK POLİTİK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN İDEOLOJİK ANLATIM VE ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT TAŞDAN
187227031

DANIŞMAN: DOÇ. DR. SERKAN ÖZTÜRK

YALOVA
MAYIS 2022

ETİK BEYAN

Yalova Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksinin tespiti halinde doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Murat TAŞDAN

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca, pandeminin zor koşullarına rağmen benden yardımlarını esirgemeyen, akademik anlamda bana her zaman destek olan ve doğru yolu gösteren sayın danışman hocam Doç. Dr. Serkan Öztürk'e teşekkür ederim. Her zaman yanımda oldukları ve benden desteklerini hiçbir zaman esirgemedikleri için başta sevgili anneme, Dr. Öğr. Üyesi. Yavuz Küçükalkan'a, Öğr. Görevlisi Alper Kasımoğlu'na ve kardeşim Alper Açıkalın'a, Şaban Çuhadaroğlu'na ve genç sosyolog Sevilay Koçak'a teşekkürü borç bilirim.

Mayıs – 2022 Murat TAŞDAN

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN i
ÖNSÖZ iii
İÇİNDEKİLER v
KISALTMALAR LİSTESİ xi
ŞEKİLLER LİSTESİ xv
ÖZET xvii
ABSTRACT xix
1. GİRİŞ 1
1.1. Tez Çalışmasının Amacı 1
1.2. Tez Çalışmasının Katkısı 3
2. İDEOLOJİ, SİNEMA SANATI VE POLİTİKA 5
2.1. İdeolojiye Tanım Arayışı ve Yaklaşımlar 5
2.2. İdeolojinin Tarihselliği 8
2.3. Marksist Kuramda İdeoloji 13
2.4. Leninist Pratik 20
2.5. Hegemonya Kavramı 22
2.6. Althusser ve Yapısal İdeolojik Çözümleme 27
2.7. Din ve İdeoloji 31
2.8. Liberalizm, Sosyalizm, Faşizm 33
2.8.1. Liberalizm “liberal kapitalizm” 33
2.8.2. Sosyalizm 37
2.8.3. Faşizm 41
2.9. Sembol, Anlam, Dil ve Söylem 47
2.9.1. Simge “sembol” 47
2.9.1.2. Simge üzerine anlamlandırılan toplum haritası 50
2.9.2. Anlam, dil ve söylem 52
2.10. Sanat Kavramına Tanımsal Yaklaşımlar 57
2.10.1. Sanatta gerçeklik 59
2.11. Sinema Sanatı ve Kavramsal Değerlendirmeler 63
2.11.1. Sinemasal gerçeklik 68
2.12. Sinemada İdeoloji 72
2.13. Politika Kavramı Hakkında Tanımsal Yaklaşımlar 79
2.14. Politik Sinema 83

3. ÖTEKİ KAVRAMI DÂHİLİNDE TÜRKİYE'DE POLİTİK SÜREÇ VE POLİTİK SİNEMA....89
3.1. Öteki Kavramı....89
3.1.1. Tarihsel süreçte "öteki" ve "ötekileştirme"....93
3.1.2. Kitle iletişim araçları ve sinemada "ötekileştirme"....98
3.1.3. Ötekileştirme sürecinde milliyetçi, inanç temelli ve kurumsal araçlar....100
3.2. Kuruluştan Günümüze Türkiye'nin Politik Süreci ve Öteki....103
3.2.1. Ulus ideolojisi....104
3.2.2. Kemalist rejim ve "öteki"....112
3.2.2.1. Said isyanı....113
3.2.3. Tek parti sonrası politik dönem....115
3.2.3.1. 1955 olayları....119
3.2.4. 1960-1970 arası dönem....120
3.2.5. Türkiye'de tabakalaşma ve sınıfsal görünüm....123
3.2.6. Politik saflaşmalar (1970-1980)....127
3.2.6.1. 12 Mart muhtırası....129
3.2.6.2. Sol yapılanma ve hizipleşme....131
3.2.6.3. Milli görüş hareketi (1970-1980)....134
3.2.6.4. Ülkücü hareket (1970-1980)....135
3.3. Darbeler Arası Dönemler (1980-2016)....138
3.3.1. 12 Eylül 1980....138
3.3.2. 28 Şubat (1997)....144
3.3.3. Koalisyon dönemi (1999-2002)....149
3.3.4. Ak parti iktidarı (2002)....150
3.3.5. E muhtıra ve 15 Temmuz darbe teşebbüsü....154
3.3.6. Kürt meselesi ve "çözüm süreci" (2014-2015)....156
3.4. Türk Politik Sinemasında Öteki....159
3.4.1. Türk Sineması....160
3.4.1.1. İlk dönem (1914-1923)....161
3.4.1.2. Tiyatrocular dönemi (1923-1939)....162
3.4.1.3. Geçiş dönemi (1939-1952)....165
3.4.1.4. Sinemacılar dönemi (1952-1960)....168
3.5. Türk Politik Sineması (1960-1980)....170
3.5.1. Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik....171
3.5.2. Halk sineması ve ulusal sinema kavramı....176
3.5.3. Milli sinema akımı....179

3.5.3.1. Gençlik köprüsü (1975) 184
3.5.3.2. Güneş ne zaman doğacak (1978) 187
3.5.4. Devrimci sinema 189
3.5.4.1. Umut (1970) filmi ile gerekçilik ve yeni politik okuma 193
3.5.4.2. Arkadaş (1974) filmi ve politiklik 197
3.5.4.3. Endişe (1974) filminde ideolojik arka-plan 201
3.6. Türk Sineması (1980-2000) 206
3.7. 12 Eylül Sonrası Türk Politik Sineması 211
3.7.1. 12 Eylül filmleri 216
3.8. 2000'li Yıllar ve Türkiye'de Sinema 219
3.9. 2000'li Yıllar Türk Politik Sinemasında "Öteki" Temsil ve Anlatı 222
3.9.1. Türk sinemasında bir öteki kimliği: Aleviler 224
3.9.1.1. Saklı hayatlar (2011) filminin içerik çözümlemesi 226
3.9.2. Kürtlük olgusunda inşa edilen politik sinema 232
3.9.2.1. 14 Temmuz (2017) filminin içerik çözümlemesi 236
4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER 243
KAYNAKLAR 249
ÖZGEÇMİŞ 267

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AB	: Avrupa Birliği
AK PARTİ	: Adalet Ve Kalkınma Partisi
ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
AVM	: Alışveriş Merkezleri
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
DDKO	: Doğu Devrim Kültür Ocakları
DP	: Demokrat Parti
DSP	: Demokratik Sol Parti
DEP	: Demokrasi Partisi
DBA	: Devletin Baskı Aygıtları
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
DVD	: Digital Video Disc
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DYP	: Doğruyol Partisi
IBRD	: Dünya Bankası
IMF	: Uluslararası Para Fonu
FP	: Fazilet Partisi
FETÖ	: Fethullah Terör Örgütü
HEP	: Halkın Emek Partisi
MBK	: Milli Birlik Komitesi
MGK	: Milli Güvenlik Konseyi
MGH	: Milli Görüş Hareketi
NATO	: Kuzey Atlantik Paktı
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MGK	: Milli Güvenlik Kurulu
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MİT	: Milli İstihbarat Teşkilatı
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
PKK	: Partiya Karkeren Kürdistan
RP	: Refah Partisi

SCF : Serbest Cumhuriyet Fırkası
SHP : Sosyal Demokrat Halkçı Parti
SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TCF : Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası
TCK : Türk Ceza Kanunu
TDK : Türk Dil Kurumu
THKO : Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
TİP : Türkiye İşçi Partisi
TİS : Türk İslam Sentezi
TİİKP : Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi
TKP : Türkiye Komünist Partisi
TKP-ML : Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist
TMK : Terörle Mücadele Kanunu
TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSK : Türk Silahlı Kuvvetleri
TÜRK-İŞ : Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu
TÜSİAD : Türkiye Sanayici Ve İşadamları Derneği
TV : Televizyon
Vb. : Ve benzeri
VCD : Video Compact Disc

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2. 1. Van Gogh: Bir çift ayakkabı 57
Şekil 2. 2. Honore Daumier, Gargantua (1831) 61
Şekil 3. 1. Osmanlı Devleti'nde sinema 161
Şekil 3. 2. "Vurun Kahpeye" (1949) Film afişi 167
Şekil 3. 3. Grev sahnesi 173
Şekil 3. 4. "Gençlik Köprüsü" (1975) film afişi 185
Şekil 3. 5. Yavuz ve Boraltan Köprüsü 188
Şekil 3. 6. Cabbar, oğlu, arkadaşı ve hoca 195
Şekil 3. 7. Dua ile define arayışı 196
Şekil 3. 8. Âzem ve Cemil 198
Şekil 3. 9. Âzem, Halil ve diğer emekçiler 199
Şekil 3. 10. Çocuğunu temizlemeye çalışan ırgat kadın 202
Şekil 3. 11. Çukurova'ya inen ırgatlar 204
Şekil 3. 12. Film fragmanı ekran alıntısı 227
Şekil 3. 13. Hz. Ali figürlü duvar kilimi 229
Şekil 3. 14. İşkence sahnesi ve Türk bayrağı 236
Şekil 3. 15. Duvar yazıları 239
Şekil 3. 16. Türkçe konuş, çok konuş 240
Şekil 3. 17. Görüşme sahnesi 240

TÜRK POLİTİK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN İDEOLOJİK ANLATIM VE ELEŞTİRİSİ

ÖZET

Bu tez çalışmasında Türk politik sinemasının niteliği irdelenmiş ve siyasal "öteki" kavramı esasında ideolojik arka plana bir perspektif sunulmak istenmiştir. Çalışmamızdan anlaşılmaktadır ki "politik film" söylemi sinemanın temel, bilinen tür kalıplarından istisna olsa da her nevi toplumsal meseleye eğilebilen temalar içermekte ve bu temalar, sinemanın anlatı kalıplarında ortaya konulmaktadır. Toplumların yaşamında "öteki" addedilen kültürel, etnik ve inanç temelli grupların egemen söyleme muhalif ne gibi zeminler aradığı sorusundan yola çıkılarak, sinema disiplini bu çalışmanın evrenini oluşturmakta ve seçilen filmler "amaçlı örnekleme" modeliyle sınırlanmaktadır. Görülmektedir ki Türkiye'de politik sinema olgusu ve getirdiği tarihi seyir eleştiriye açıktır. Temel savımız, her düşüncenin özünde ideolojik bakışın donandığı ve dünya görüşlerinin ideolojilerin kılavuzluğunu önemsediğidir. Metaforik bakışla ideolojiler bir anlam denizi, politika bu denizde yüzdürülen bir gemi ve sinema, geminin içindekilerin hikâyesini bize bildiren ve gerçekliğe en yakın sihir denilebilir. Çalışmamızın odak tespiti ise tüm bu varoluşsal süreçlerin "öteki" ile anlam kazandığıdır.

Anahtar kelimeler: İdeoloji, Sinema, Politika, Politik Sinema, Öteki

IDEOLOGICAL EXPRESSION AND CRITICISM OF THE "OTHER" IN TURKISH POLITICAL CINEMA

ABSTRACT

In this thesis, the nature of Turkish political cinema was examined and it was wanted to present a perspective on the ideological background on the basis of the political concept of “the other”. It is clear from our study that the discourse of “political film” contains themes that can focus on any kind of social issue, although it is an exception to the basic, known genre patterns of cinema, and these themes are revealed in the narrative patterns of cinema. Based on the question of what grounds cultural, ethnic and faith-based groups, which are considered “other” in the life of societies, are looking for opposition to dominant speech, the discipline of cinema forms the universe of this study, and the selected films are limited to the “non-probabilistic sampling” model. It can be seen that the phenomenon of political cinema in Turkey and the historical course it brings are open to criticism. Our main argument is that the ideological view is at the core of every thought and that worldviews care about the guidance of ideologies. From a metaphorical point of view, ideologies are a sea of meaning, politics is a ship floating in this sea, and cinema can be called magic that tells us the story of what is inside the ship and is closest to reality. The focus of our study is to determine that all these existential processes make sense with the “other”.

Keywords: Ideology, Cinema, Politics, Political Cinema, Other

1. GİRİŞ

1.1. Tez Çalışmasının Amacı

Türkiye'nin sosyal ve politik tarihi; arka planda çok yazılmayan, dillendirilmeyen fakat belirli tasvirlerle göstergeleşen bir "öteki"yi sürekli barındırmıştır. Ulus-devlet ideolojisi ile 20. asrın ilk çeyreğinde "modern çağ"a yeni ivmede genç bir devlet olarak adım atan Türkiye Cumhuriyeti, nizamını tesis edeceği kadim; ama sınırları belli (küçültülmüş) bir coğrafyada pek çok sorunu da selef imparatorluktan devralmıştır. Bu sorunlar; kültürel, etnik, siyasal ve inanca dönük anlam derinlikleri barındırmış ve çoğu noktada yeni devletin ideolojisiyle çakışma, çatışma düzlemi yaratmışlardır.

Bin yıllık evrede coğrafyanın egemen unsuru kabul ve ilan edilen Türk milletinin dili, kültürü, tarihi ve mazisi, modern çağın paradigmasına göre kurgulanırken farklı, aykırı seslerin yükseldiği söylenmelidir. Bu itirazlar kimi noktada isyan kalkışmaları ve kışkırtıcı "conspiracy theory" süreçlerle müessis rejime karşı doğrudan yönelmiş/yöneltilmiş bir düze argümanlar içermiştir. Rejim, gücü oranında ve hadiseleri muhakeme edişi ölçüsünde her türlü ideolojik, politik ve doktrine safhaları uygulamaya geçirirken karşıda bulunanların (ötekinin) varlığı, taşıdığı temsil, eski (yapıdan) gelen aklediş özellikleri baskılanmış veya gerek duyulduğunda sert metotlarla (ötekileştirilerek) susturulma amacı güdülmüştür.

Yukarıda kısaca girizgâh eylediğimiz ve Türkiye vurgusuyla yazılan iki paragraf, şunu bildirir ki panoramik bir çerçeveye alınacak genel beşeri seyir, esasen sorunlar tarihini (arka plan) yüklemde taşımaktadır ve günün koşulları dâhil, dünden yarına bu süreç bitimsiz devam etmektedir. "Öteki" tarihi sorunlar tarihidir ve sorunlar tarihini sair anlatma biçemleri olagelmiştir. Bu hususta dikkatleri celbeden "ideoloji" kavramı hem problem üreten hem de çözüm vaat eden ikili yönüyle bir ayağı bilimsel sahada, diğer ayağı soyut dünyamızın üstünde, sınır tanımaz bir dev gibi önümüze dikilmekte, adeta meydan okumaktadır. Konu "ötekileşmiş" birey insanın ve toplamda insanoğlunun hikâyesi içreğindedir. Tarihi yatay dizgede ideoloji, bu alanı bir başına kaplama imtiyazında yalnız değildir. İdeoloji; felsefe, tarih, din, antropoloji dâhil, sanat ile bir yerde buluşmak zorundadır. Bu noktada ise ideoloji ve saydığımız ontolojik hakikati anlatma formları, birbirlerinin sınırlarını itmekte, zorlamakta, yeni yahut diyalektik anlam manzumelerini önümüze getirmektedir. İdeolojinin asli ve vazgeçilmez kılavuz olarak addedilmesi ise tıpkı bilim, felsefe ve sanat gibi problematik oluşturma özelliğinde gizlidir. İdeolojideki bu hususiyet, özne

ve toplumsala ait problem kesitlerini anlam/dil kalıplarına alabilme ve aktarma yeteneğidir.

İdeolojiler varlık sahamızda doğrudan soyut ve beşeri hassalarımıza hitap etmektedir. İdeolojiler aşkın (din gibi) metafizik dünyalardan kendini devşirerek, ölmüyorsa güçlenerek huzuruna bizleri kabul etmektedir. Hitap, yani diskur, değerlere bağlayışın ilk adımı ise huzura kabul, ideolojilerin hükümranlığını tanımak anlamındadır. Bu vasat, ayrımlaşma ve kategorik farklılaşmaların adeta miladı gibi düşünülebilecektir. Şöyle ki: "sevap-günah", "mümin-kâfir", "Hristiyan-Müslüman", "Doğu-Batı", "Yunan-Türk", "Türk-Kürt", "Sünni-Alevi" gibi bitimsiz ve sayısız dizgeler, bütün temsilleri ile karşımıza belirirler. Bu belirmeler bir tespitle ifade olunmalı ki kendilerine iktidar alanı da oluşturmak istemektedirler. İktidar, insanın doğasıyla ve güç istenciyle örtüşüm halinde, baskın bir utkudur. Örneğin bir sorun ve yasak kabulü ile yasalaşan "günah"a karşı "sevap" kavramını tanıma, onu eyleme ve yayma düsturu adına sağaltılan sekter tutumlar dinin bir yüz iktidar suretinin göstergesidir. Meşruiyeti, haklılığı ve kurtarıcılığı ilan edilen inanç ve ideolojiler bir bakıma salık verilen çözümün biricik kaynağı vehmedilmektedir. Dolayısıyla dinin var ettiği İslam devletinin ve onun toplumunun gaza aşkı, kâfire karşı müminin utkusunu ve her türlü beşeri iktidarı perçinlemenin anlamıdır. Bu olgu kilise adına da geçerli bir olgudur. Kavramlara mesnet misaller çoğaltılmak istenirse Batı'nın Doğu'ya uzanan oryantalizmi, Yunan'ın Türk'e dönük ısıran milliyetçi "megali idea"sı "öteki"ne rağmen kimliksel varoluşun, üstencin, iktidarın, muştu edilen kutlu nizamın ve uhrevi, dünyevi argümanların anlam haritalarından örneklerdir. Dolayısıyla ötekileştirme, ideolojilerin iktidar olma ülküsünün ve tahakkümün varsıl bir ayağı ise "ötekine karşı/rağmen biz" kazanımı da politik bir edimin türevi, aracı ve zaferidir. Bu zaferler ise hiçbir etik ve insanı kaygı taşımadan, bir armağan gibi ideolojilere sunulabilir. Esasta "öteki" olmadan sorunsallaştırmanın da utkuların da bir cevabının olmayacağı iddia edilebilecektir. Dolayısıyla çalışmamızın amacı burada, şu soru ile özünü ifşa etmek ister: İdeolojilerin var ettiği "Öteki" nedir, kimdir ve sosyal bir varlık (olan) insanın dünyasında hangi etmenlerle inşa edilmektedirler? Ötekinin bir tarihi, kimliği, kültür topoğrafyası, tepkisi/eylemi var mıdır ve postmodern dünyanın kıymetlendirdiği her cemaat/cemiyet, modern çağın direnmeye çağırdığı her ulus/millet, birbirinin muhtemel ötekisi midir? Bu halde, kelimeleri sıra sıra inşa edilmek istenen konu tez çalışmasında hâkim anlayış ve o anlayışın "öteki" okumasına dair ideolojik pencerenin nasıl aralandığı sorgulanmak istenir. Bu çalışmada sorgulama araçsalı olarak sinema seçilmiştir. Sinemasal anlatının devreye girmesi ile alternatif tarihin/ötekinin oluşumuna (Ferro, 1995, ss. 10-11)

geniş bir perspektivin koyulabileceği savlanabilir. Sinema gerek kurgusal gerçekliği ve gerek dramdan belgesel anlatıma dek açılan geniş yelpazesiyle en etkileyici sanatlar arasındadır. Bu sebeple failleşen ötekiyi alıcının ideolojik aktarımında eksik, fazla yahut dengeli yönleri ile arama amacı güdülmüştür.

Tez çalışmasının ikinci bölümde ideoloji kavramı ve yine 2. bölüm ile 3. bölümün kesiştiği noktalarda "öteki" kavramının genel çerçevesinin oluşturulması ve Türkiye'de "öteki"nin ne olduğunun anlaşılması hedeflenmektedir. İkinci bölümde ideolojiye tanım arayışları, ideolojinin tarihsel kesiti, isimleri bu çalışmada zikredilen kuramcıların ideoloji kavramına yaklaşım ve çözümlemeleri; ideolojik "izmler" hakkında ortaya konulmuş literal çalışmalar irdelenmektedir. Üçüncü bölümde Türkiye'ye dönük kavramsal "öteki"nin belirgenleşmesine katkı amacıyla Türkiye politik tarihinin encamı, yaşanan siyasal süreçler ve ayna görevi atfedilen Türk politik sinemasının seyri, belirli bağlam dairesinde vurgulanmaya çalışılmıştır. Bağlamların oluşumunda sinema evreninden faydalanılmış ve "amaçsal örneklem"e uygun olduğu düşünülen politik filmler seçilerek, içerikleri nitel analize tabi tutulmuştur. Siyasal ideolojilerin toplumsal panaroması, yine ideolojilerin Türk politik sinemasında belirleyiciliği ve analizine girişilen filmlerde bulgulanan sonuçlar bir "öteki" okumanın kodlarının anlaşılması adına önemsenmektedir. Konu tezde çalışmanın maksadı, kavramsal ve toplumsal "öteki"nin Türk sinema evreninde ve özelde politik sinema örnekleriyle anlatı ve eleştisinin çözümlemesidir.

1.2. Tez Çalışmasının Katkısı

Politik sinemada "öteki" kavramının siyasi ideolojik saiklardan ayrı tutulamayacağı düşünülebilir. "Öteki" fail, egemen tarafından kültürel, inançsal, etnik/ulusal ve politik düzenin tesisinde asli mazeret/handikap olarak kabul edilmekte ve bu, derin mevhumları barından toplumsal kültürün anlama/anlamlandırma vasıtaları kullanılarak yapılmaktadır. Egemen söylemin varsıl dili (zatında) egemen olduğu için sorunlu ve genelde ötekileştiren bir dildir. Bu dile karşı homojen olmayan toplumlarda birçok farklı akisler, itirazlar tarihin sair süreçlerinde işitilebilmektedir. Bu itirazların yine tarihi serencamda değişik ifade zeminleri söz konusudur. Zeminlerin olduğu iddiası, muhtemel bir varsayımdır ve bu varsayım, tepkisel kuvvenin bilinçli olarak fiile geçmesiyle eşgüdümlüdür. Bu hususun anlaşılması adına İsrailoğulları'nın yaşadıkları örnek verilebilir. 1939-1945 arası dönemde Yahudilerin uğradığı trajedi ve dünyanın güncel belleği düşünüldüğünde modern sinemanın ne kadar güçlü bir zemin ve aktarım işlevi gördüğü anlaşılabilirdir. O halde sinema güçlü bir ifade ve anlak oluşturmada zemin teşkil eder. Haddizatında konu çalışma;

etnik, inanç, kültür ve dil odaklı heterojen toplumlarda egemen gücün sorunsallaştırdığı fail ve mağdur "öteki"nin sinemaya içre anlatısını sosyal bilimlerin farklı disiplinlerini kullanarak çözümleme niyeti taşımaktadır. Dolayısıyla sinemanın "öteki" kavramı hakkında derinlere inen bir arkeolojik kazı gibi işlevsel kılınabildiği düşünülmelidir.

İdeolojinin sinemada işleyişi yine politik film anlatısını oluşturan kavram, imge ve imlemlerin sağaltımıdır. Türk sinemasında ve politik sinemada bu olgunun ne dereceye kadar yetkinleştiği "öteki" kavramsallaştırmasının filmsel temaya yerleştirilmesi ile anlam katkısı sağlama ihtimallerini taşımaktadır. Bu katkının nesnel izlerini dönemsel film anlatıları ve o anlatıları sağlayan ulusal politik süreçlerden çıkarma olasılığı söz konusudur. Dolayısıyla politik filmlerin üretildiği ideolojik zemin ve bu zeminin kavramsal ve somut "öteki"yi üretme ve yayma koşullarını sinemanın gösteren özelliğini kullanarak ortaya çıkaracak analizlere girişilmesi, akademik bir fayda olarak mütalaa edilebilir.

Türk politik sinemasında "öteki" anlatının dili, dar kalıplar mı içeriyor, yoksa tematik ve sinemasal zenginlik taşıyor mu sorusu, temel ve yönlendirici sorudur. Bu soru izinde aranan cevaplar ideoloji, politika ve sinema kavramsal anahtarlarının işlevlerini de ortaya çıkarma adına yazınsal fayda barındırabilecektir. Tez çalışması yukarıda değinilen kavramların sinema evrenine nasıl aktarıldığını ve aktarılan kavramların politik söylem paralelinde nasıl bir Türk sineması ortaya çıkardığına akademik katkı hedeflemektedir.

2. İDEOLOJİ, SİNEMA SANATI VE POLİTİKA

Sanat, politika ve bilumum sosyal-kültür olaylarının ardında bir dünya görüşü örtülüdür. İnsan, yaratım, deney ve yorum kabiliyetiyle biriken bilgi dâhilinde o örtüyü kaldırır ve kendini var eden olgunun gizemini çözmeye uğraşır. İdeoloji; "dünya görüşü" dediğimiz yargı, tutum ve yaşayış formlarımızı çerçeveleyen önemli bir kavramdır. Bu sebepten ikinci bölümde ideolojiyle alakalı tanım arayışları ve bu arayışın tarihi süreçleri irdelenmek istenmiştir. Bölüm devamında kavram hakkında kuramlar geliştiren düşün insanlarının görüşleri, birbirleriyle bağlantılı ve dizgesel halde, metin ölçekli incelemelerle analiz edilmeye çalışılmıştır.

2.1. İdeolojiye Tanım Arayışı ve Yaklaşımlar

Herhangi grup içinde "İdeoloji nedir?" diye, bir soru ile karşılaşılsa yakın uzak pek çok farklı cevabın verilebileceği kuşku götürmez; çünkü ideoloji kavramı girift, kapsamlı, değişken ve uzlaşıda zor tanımlar barındırmaktadır. Örneğin David McLellan'ın "İdeoloji" başlıklı kitabının ön sözü, şu cümle ile başlar: "Bu küçük kitabın amacı, son derece kaygan bir kavrama kısacık bir giriş yapmaktan ibaret. Bu kapsamlı konu, sosyal bilimler için temel bir önemdedir ve ben de sadece yüzeyi hafifçe kazıyabilmiş olduğumun farkındayım" (McLellan, 2005, vii).

Kılıçaslan (2008, s. 89) ideoloji hakkında irdeleme yapan birinin yüz yüze kalacağı başlıca meselenin "kavramın kayganlığı" olacağını ifade eder; çünkü ideolojiye dair her çeşit tarif veya beyanat, kavi bir yeterlik izinin olmadığı duygusuyla beraber, çekinceler taşımaktadır.

İdeolojiye ilişkin farkında olmaksızın ve tekinsiz bir sınır hattına girildiğinde, adeta "mayınlı bir arazide dolaşma endişesi" taşır bir duyguya bürünseniz de kavramın özgünlüğü ve şümullü etkisi, sizi kendine çekmektedir.

Kavramın lügat tanımlarından başlayıp, daha karmaşık tavsife doğru bir hat belirlendiğinde ideoloji hakkında, bir düze şunlar aktarılabilecektir: "Meydan Larousse ideolojiyi 'insanların içinde yaşadıkları dünya, bu dünyada sürdürdükleri işler, doğayla toplumla ve öteki insanlarla ilişkilerini ele alışları olarak tanımlamaktadır'" (Meydan Larousse ekten aktaran Kılıçaslan, 2008, s. 2).

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğü ise "ideoloji" kavramını şöyle açıklamaktadır:

> Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü: "Bir başka milletin ideolojisini benimsemenin,

> topyekûn intihar veya cinayetten başka bir şey olmadığından haberleri yok." - Samiha Ayverdi (www.sozluk.gov.tr, t.y.).

Söz konusu kavram hakkında tekçi tanımlama zorluğu, Şerif Mardin'in "İdeoloji" başlığını taşıyan derleme kitabında derç edilmiş bir anket sonucunda görülebilmektedir. Mardin (2006, s. 15) 1974 yılında "ideoloji nedir ?" sorulu bir ankete, temel iki cevabın verildiğini bizimle paylaşmıştır: ilki, "sistematik bir fikir yapısı veya anlatısı" cevabı; ikincisi ise "gerçeklerin olduğu gibi yansıtılmadığı fikir yapısı" tümcesiyle verilen yanıttır. İlk yaklaşımda ideoloji kavramı, toplumsal sistemin çatışmalı yapısını bir arada tutan ve esasta toplumsal sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji olarak ele alınabilir ve bu çerçevede ideoloji kavramı ile (ilerde üzerinde duracağımız) hegemonya kavramı arasında kuramsal bir ilişkiyi işaret eder. İkincisinde ise ideoloji; toplumsal gerçekliğin, öznelerin ve dolayısıyla toplumun bilincinde bir yanılsama ile oluşan bilgi veya Karl Marks'ın deyişiyle "yanlış/ters bilinç" (Sancar, 2020, ss. 7, 8) olarak tanımlanabilecektir.

Bir başka tanım, "Siyasal İdeolojiler" kitabının yazarı Andrew Heywood'a aittir; Heywood'a göre:

> Dünya son derece karmaşık görülür ve bu karmaşık dünyayı kavramak, insanın zihinsel kapasitesinin çok üzerinde bir yerlerdedir (…) İdeolojiler, zorunlu olarak sosyal gerçekliği çarpıtan veya basitleştiren düşünce sistemleri olarak görülür. Çünkü ideolojiler açıkça anlaşılmaz olanın ne olduğunu açıklama iddiasındadırlar. Sonuçta ideoloji, gerçek dünyanın karmaşıklıklarından ayrı olan dogmatizm ve sabit veya doktrin niteliğindeki inançlara eşitlenir (Heywood, 2013, s. 27).

Heywood'un ifadeleriyle Mardin'in aktardığı anketi tekrar değerlendirirsek ilk cevaba göre; doktrine edilmiş retoriklerin ve düşüncelerin ideoloji olduğu çıkarsaması yapılabilecektir. Marks'ın "camera obscura" (Tırpan, 2004, s. 34) eğretilemesiyle ifade ettiği "ters bilinci" veya bilincin tepe aşağı durumunu çağrıştıran ikinci cevap ile ideolojiye dair bahsedilebilir vurgu; ancak öznede ve toplumsal alanda işleyen yanılsamaların çıkarımıdır. Elbette, cevapları aktarılan bir ankete bağlı kalarak ideoloji hakkında değerlendirme yapabilme olasılığının yetersizliği açıktır. Sosyal alana ait, ilintili pek çok kavram: "kültür, bilinç, anlam, gösterge, simge veya politik diskur"; "ideoloji" dediğimiz dünyanın yörüngesinde dolaşmaktadır ve "unutulmamalıdır ki ideoloji, kültür ile politikanın etkileşimidir" (Sternhell vd., 2012, s. 15). Politik iktidarın, egemen güçlerin baskın ya da ikna edici aygıtları arasında ideoloji, bütün aygıtların bir nevi aklıdır ve Heywood, ideoloji ile ilişkilendirilen, göze çarpan anlamları şöyle sıralamaktadır:

- Siyasi bir inanç sistemi...

- Eylem yönelimli siyasi fikirler kümesi.
- Yönetici sınıfın fikirleri…
- Belli bir sosyal sınıf veya sosyal grubun dünya görüşü...
- Sınıfsal ya da sosyal çıkarları dışa vuran siyasi fikirler.
- Sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirler.
- Bireyi sosyal bir bağlamda konumlandıran ve müşterek aidiyet hissi yaratan fikirler.
- Bir siyasi sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere, resmi olarak ayrıcalıklar verilmiş fikirler kümesi.
- Hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasi öğreti…
- Soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasi idealler kümesi (Heywood, 2013 s. 23).

Pekâlâ, bir fikrin, inanç ve pratiğin ideoloji ile ilgi veya ilgisizliği, dolayımı, yapısal durumu nasıl belirlenebilir? Bu nevi bir soruya, temel yanıtlar vermek son derece güçtür; ancak farklı yorumlar söz konusudur: örneğin Sternhell ve diğ. (2012, s. 14) ideolojiyi ortak anlamda politika ve kültürün etkileşimi olarak tanımlamaktadırlar. Mardin'e (1992, s. 24) göre ideoloji: "(…) var olan bir sosyal yapıyı devam ettirme veya yenisini yaratmaya yarayan bir fikir yapısıdır". Hekimoğlu (t.y., s. 7) ideolojilerin "ideal düzen" tasviri yapan bir dünya görüşü olduğunu ifade eder ve ona göre ideoloji, toplumsal alanda idare eden ile idare olunanlar arası münasebetleri açıklayan; şıkları, tercihleri belirleyen yol haritalarıdır.

Sancar (1997, s. 8) her türlü toplumsal, kültürel düşünce ve anlamın ideolojik olarak adlandırılmasını engellemek için ideolojinin daha çok, farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan "toplumsal düşünce" ayrımıyla sorunu bir ölçüde (fakat bir ölçüde) çözüleceğini düşünmektedir. McLellan (2005, s. 31) Gramsci'nin ideolojiyi gelişi güzel tutumlardan uzak, organik bir yapı kabul ettiğini ve kitleleri örgütleyen, kendi konumlarının bilincine vardıran bir hareket "aksiyon" zemini haliyle gördüğünü söylemektedir.

Maurice Duverger'in ideolojilere verdiği paye ise bir tür toplumsal işleyişi anlama imtiyazıdır:

> Burada ideolojiden anlaşılan, belli bir toplumu aklamak ya da yermek amacını güden ve o toplumu korumak, değiştirmek ya da yıkmak üzere girişilen bir eyleme mesnet teşkil eden bir açıklama sistemidir. Liberalizm, Marksizm, bütün büyük siyasal ve toplumsal doktrinler birer ideolojidir. İdeoloji ve bilimsel kuram; her ikisi de toplumu açıklayan birer sistem ve toplumun işleyişini anlamaya yardım eden birer düşünce ürünü oldukları için birbirlerine benzerler (…) Bilimsel kuram bir değer yargısı içermez. Oysaki ideolojide bir değer sistemi vardır (…) Bilimsel kuram her şeyden önce, bilimin daha önce gözlemlediği ve kanıtladığı olgulara dayanır. Oysa ideoloji ilke olarak bu olgulara içermekle birlikte bunları aşar ve çoğunlukla öznel birtakım izlenimlere, yüzeysel gözlemlere ve kısmi yorumlara dayanır (Duverger, 1982, s. 21).

Hangi düşüncenin ideolojik olduğuna dair yeknesak tanımlardan bahsetmenin güçlüğü, yukarıdaki aktarımlardan bile rahatça anlaşılmaktadır; çünkü Apalı'ya (2015, s. 192) göre "ideoloji kavramının farklı biçimlerde yorumlanması temelde toplumsal gerçekliklerin farklı yorumlanmasından kaynaklanmaktadır". Dolayısıyla farklı tarihi yaklaşımlar, kültür, ekonomi, öznel ve toplumsal politik bakış açıları, din ve ahlak, ideolojiler için belirli ve keskin sınırlar çizilmesine ruhsat vermemektedir. Bu bağlamda Heywood (2013, s. 28) ideolojileri eylem yönelimli düşünce sistemleri olarak ifade etmekte ve iyi-kötü, hür veya özgür olmadıklarını söylemektedir; bilvasıta ideolojiler, bu sayılanların hepsinden varit bir dünyadır. Böyle olmakla beraber, ideoloji tarihi, ekonomist ve indirgemeci alana hapsedilen dönemsel süreçlerden geçmiştir. Bu noktada kavramın daha anlaşılır olması, tarihi sürece bakmayı zorunlu kılmaktadır.

2.2. İdeolojinin Tarihselliği

İdeoloji tarihi arayışı veya ideolojiye tarih arayışı, esasında (dışarıdan) üçüncü bir gözle "ideolojik söylem dışına çıkarak", ideolojik işleyişi tanımlama arayışıdır. McLellan (2005, s. 1) Protagoras'ın nesnel doğruluğu reddettiği diyaloglarından günümüze değin, izafiliğin bir hayalet gibi düşüncelerde dolaştığını ve peşimizi bırakmadığını ifade etmektedir. "İdeolojiyi söylem dışına almak" cümlesini önemsemek gereklidir; çünkü çoğu "söylem" ideolojik düşüncelerin gösterenidir ve o düşünceler ifadenin içinde saklıdır (Durgun ve Yaman, 2017, s. 40); ki "ifade" tarihsel bir "dil"dir. Buradan ideoloji tarihini anlatma uğraşına girişildiğinde ise "Arşimet kaldıracı" gibi bir dayanağı (McLellan, 2005, s. 2) bulma zorluğu açıkça karşımızdadır.

İdeoloji kavramının tarihsel sürecie milat belirlemek istendiğinde Avrupalı bir isim dikkati çekmektedir: İskoç asıllı Fransız, Antoine Destutt de Tracy; çünkü kavram, ilk kez bu düşünür tarafından kullanılmıştır (Heywood, 2013, s. 23; Barrett, 2004, s. 13; Althusser, 2002, s. 46).

1789 Fransız İhtilali sonrası Napolyon Fransa'sında de Tracy, ideolojiyi "sience de side'es" doğru düşünme fikrinin bilimi olarak ilan etmiştir (Tırpan, 2004, s. 32). "Tracy, ideolojiyi biyoloji ve fizyoloji gibi bilimsel bir kategori biçiminde ele almıştır. Yunancada görsel imge anlamındaki "eidos" üzerinden ideleri araştırmak için yola çıkarak duyu algılarının fikirlerin yegâne kaynağı olduğu sonucuna ulaşmıştır" (Kıraç ve Karasoy, 2020, s. 258).

Burada Gramsci, aynı zamanda ilk dönem tartışmaları diyeceğimiz süreci, materyalist felsefeyle koşut ve Marksist mülahazalarla değerlendirilebilir saymaktadır:

> Duyumculuğun ya da diyelim, 18. yüzyıl Fransız materyalizminin bir görünümüydü 'ideoloji'. Başlangıçta 'fikirler bilimi' anlamına geliyordu sözcük ve çözümleme, o zaman bilim tarafından kabul edilip uygulanan tek yöntem olduğuna göre, sözcük de 'fikirlerin çözümlenmesi' yani 'fikirlerin kökenlerinin araştırılması' oluyordu (Gramsci, 1986, s. 251).

Gramsci; duyumcu veya materyalist bir öze sahip anlamda ideoloji kavramının ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Referans alanı ise Condillac ve Ansiklopedist Helvetius gibi 18. asır Fransız aydınlanmacı filozoflarıdır. Condillac'ın dış dünyadan gelen etkileri duyumlar "sensations" ile algılayarak bilinçte işlendiği ve içsel, ruhsal bilginin bulunmadığı yönündeki tezine, de Tracy bağlıdır. Condillac, duyumlara baskın herhangi bir bilgi, ilgi ayırdımı ile dilde simgeleşeceğini ve bu işleyişin sağlıklı olmasıyla rasyonel bilgiye ulaşılacağını iddia etmiştir; akabinde Helvetius, Condillac'ın tezini daha da ileri noktaya taşımıştır (Mardin, 2006, s. 23).

Helvetius'un düşünceleri şöyle özetlenebilir: İnsan deneyimi ve dış dünyadan alınan etki, yetilerimizi şekillendirmektedir. "Örneğin Helvetius, koyunların otladığı çimlerde yaşayan böceklerin gözünde, koyunların vahşi birer yırtıcı, koyunları yiyen kurtlarınsa yararlı hayvanlar olduğunu söyler" (McLellan, 2005, s. 5). Ona göre bireydeki seciye, ahlak ve düşünce kapasitesi, başta devlet politikasından mütevellit, eğitim sistemiyle ilgilidir. Bireysel kötülük veya ahlaki sorunlar, derin içsel tezahürler değildir; bilakis, var olunan sistemle birlikte yansıyan dış hadiselerin yarattığı müşküllerdir. O halde devlet, sistemin çıktıları ile sorumludur ve menfilikleri yine değiştirmesi gereken de devlettir (Mardin, 1996, ss. 22, 24).

Başını Destutt de Tracy'nin çektiği "İdeologlar" namıyla bilinen grup, bir vadeye kadar Napolyon'un himayesi ile "Institut de France" adı verilen kuruluşta (Tırpan, 2004, s. 32) ilhamını Condillac ve Helvetius'un sağladığı aydınlanma ilkelerini temel alarak çalışmışlardır. Fransız Devrimi ve ilk dönemlerinde Napolyon'un kiliseye karşı aldığı tavır, İdeologlara kazanım sağlasa da süreç içinde Napolyon'un (monarşist) konumunu pekiştirmek gayesiyle kilise otokrasisine yakınlaşması işin rengini değiştirmiş ve İdeologlar ile Napolyon arasındaki ittifak, bu sebeple bozulmuştur. Bonapart, ideologlara, "soyut ve rüyada yaşayanlar" ithamını yöneltmiştir (Mardin, 2006, ss. 22, 25).

İdeoloji kavramının başlangıçta olumlu, rasyonalist ve ilerici bir anlam taşıdığı savunulurken Napolyon, zamanla terime kötüleyici bir anlam yüklemiştir.

Napolyon'un iktidarı, yerleşik dini kurumlarca da desteklenen bir imparatorluğa doğru evirildikçe, ideologlar eleştiri oklarının hedefinde kalmıştır (McLellan, 2005, s. 6). Dolayısıyla "ideoloji" teriminin ilk kullanım şekli ve kavramsal etkisi giderek azalmıştır (Heywood, 2013, s. 23).

İdeoloji kavramının ve kavramsal dizge oluşturma adımının "İdeologlar" ile başladığı kabulü, bize bir eşik sağlar. Sonrasında ise ideoloji kavramının aydınlanma sürecinin felsefi söylenceleri içinde doğrudan önem atfedilen bir konu olarak görülmediği, hatta unutulduğu belirtilebilir. Bu süreç, ta ki Marks'ın ideoloji kavramını yeniden ele alışına dektir (Mardin, 2006, s. 26). Mardin, Marks'ın ideoloji konusundaki görüşlerini anlamak adına aydınlanmacı üç ismin; Kant, Hegel ve Feuerbach'ın önemli feylesoflar olduğunu söylemektedir.

Kant, ideoloji döneminin duyumcu filozoflarının bilgiye ulaşma görüşüne eleştireldir. Kant'a göre duyumlar, önsel "apriori" kategorilerin algı gücünde bilgiye dönüşmektedir. Şöyle ki; çevreden gelen şeyler duyumsal süzgeçten geçmekte ve şeylerin anlak ile bağ kurması, bir olguyu işaret etmektedir. Dolayısıyla "Kant; zaman, mekân ve illiyete 'causality' dayanan algılama biçimlerinden kaynaklanan insan bilgisinin görünür varlık alanı 'phenomenal realm' olduğunu söyler" (İri, t.y., s. 15). Başka bir ifadeyle görüngüler aklın sınırınca duyulabilecektir; ancak örnek vermek gerekirse, suyun serinletici veya doyurucu özelliğini tecrübe eden insan, onun buhar gücü etkisini nasıl anlamıştır? "Kant'a göre bu anlayış düzeyine geçebilmek için insanın kavrama yetisini, duyumdan başka öğelerce de şekillendiğini varsaymak gerekiyordu: Mekanik algılama fonksiyonun yanında bir 'soyutlayıcı' bulunması gerekirdi" (Mardin, 2006, s. 27). O halde Kant, Condillac gibi düşünürlerin anlatımında naif kalan bir duruma işaret eder. Harici ortamlardan kaynaklı bilgilerin algıda, zaman ve mekâna endeksli aksiyon alışı, somut olanın dışında bir yeri gerekli gösterir; işte burada "(…) mantık, etik ve estetik Kant'a göre 'görünmeyen varlık alanı' (noumenal realm) içinde değerlendirilmelidir" (İri, t.y., s. 15). Kant, varoluştan gelen entelektüel bilgiyi kabul etmekte ve bu bilgiye "kategoriler" adını vererek, kavramları deney içinde sınayan ve deneye düzen kazandıran bilgiyi var saymaktadır (Tırpan, 2004, s. 33). Alınan bilgi, insan tabiatının sınırları içindedir ve usun belirli bir gücüne işarettir. Kant, felsefe ve hakikati insani bir boyuta çekmiş ve böyle nitelemiştir. Bilgi, tanrıdan yahut herhangi bir varlıktan gelen değil, aklın ve ussal işleyişin tekemmül eden bir sonucudur (Hegel, 1986, s. 21); dolayısıyla sınırlı akıl, mutlak gerçeğin (numenin) bilgisine sahip değildir.

Duyumculardan ve Kant'tan daha farklı ve sentez bir görüş ortaya atan isim ise Hegel olmuştur:

Hegel'e göre, gerçekler aranabilir, bulunabilir; çünkü görünen "appearance", yaşadığımız dünyaya aittir ve görüngüleri anlamak, gerçeğin, yani gerçek dünyanın ortaya çıkışını, parçalar üzerinden anlamaktır (Gökberk ve Plamenatz'dan aktaran Mardin, 2006, ss. 27, 28). Kant'ın soyut evrende bıraktığı gerçekler karşısında Hegel, tarihi ve sosyal süreçle arka plandan gelen, bireye has düşüncelerden değil; kamusal alana mâl edilmiş ve yığınlaşmış düşüncelerden bahsetmiştir. İnsan özünü değişmez bulan Kant'ın aksine Hegel'de insanın anlamı değişebilirdir. Ona göre, tabiatla mücadele eden insanın kaderi adına soyut düşünce konu dışıdır; ancak tarihle başlayan ve birikerek gelen fikirlerin kurumsal yaratımları söz edilebilirdir. Bu mücadele arenası içinde insan istencinin yanında kutlu bir giz daha vardır ve esasta bütün mücadele onun uğrunadır. Hegel bu soyutun adına Tin "Geist" demiştir (Tırpan, 2004, s. 34). Tin, insanlık tarihinin gayesi ve soyut akla yansıyan, onda bütünleşik bir haldir. İnsanlık, bulunduğu noktadan ardına baktığında, nereye vardığını görebilir ve panorama içindeki tarihsel çizgi, tabiatla verilen savaş, Tin'in kendini gerçekleştirme çizgisidir. Hegel felsefesi, değişmez insan özü iddiasının aksine, tarihi hattın aksedişinde değişen bir anlama vurgu yapmaktadır. Bu noktada McLellan (2005, s. 7) "Hegel'e göre, belirli bir döneme ait düşünceler mutlak geçerlilik iddiasında bulunamazdı; çünkü bunların değişen tarihsel koşullara bağlı olduğu apaçıktı" demektedir.

Hegel, idealist felsefeye tarihi bir perspektif getirmiştir ve "varlık" bu tarihle veya tarihi olanla içkin durumdadır. Topluma ve tabiata ait, görünemeyen, eksik ve yanlış olan ne ise düşünce planında tesviye imkânı doğmaktadır. Elbette bu ele alış, bulunulan tarihsel noktanın imkânları ile sınırlanmıştır. Hegel, işte, bulunan bu tarihi noktaya dünya görüşü "weltanschaung" demektedir (Tırpan, 2004, s. 34; Mardin, 2006, ss. 28, 29).

Hegel diyalektiğinden oldukça etkilenen Alman filozof Karl Marks, Hegel'in tarih anlayışını ve dünya görüşü kavramını, oluşturduğu diyalektik ile kritik etmiştir; fakat tinsel idealizmini yadsımıştır. Özlem'e göre bu noktada Marks'ın tinsel gerçeklik hakkındaki düşünceleri şöyle yorumlanabilir:

> Tinsel gerçeklik, Marks'ta bir yandan maddi toplumsal etkenlerin doğurduğu bir sonuç, öbür yandan insanın kendi öz yaratıcılığının bir ürünüdür ve tarihsel gelişme içinde bir bilinç olarak ortaya çıkar. Bu haliyle de toplumsal yaşam koşullarının ve insan yaratıcılığının belirlediği bir toplumsal varoluş bilincidir (Özlem'den aktaran Daloğlu, t.y., s. 5).

Hegel'in kuramında Tin "geist" ile din kavramı birbirinden ayrılmıştır: Din; tarihi hapsoluş içinde, ifade şansı elinden alınmış olan Tin'in yansımasıdır. Tanrıdan kopuştan bahseden dinler, Tin'in bu halini ifade ederken kültür varlığının özünde Tin, kendini göstermektedir. Bu arada Marks, saydam "transparent" olmayan toplumlar için dinin, aldatıcı, ideolojik bir fikir olduğunu belirtir (Mardin, 2006, ss. 30, 36). Hegel felsefesinde, insanın macerasında kendini perdeye aksettiren "Tin", soyut ve bir gölge gibi tarihin, mekânın, insan usunun varoluş rahmidir.

18. asırdan itibaren uluslaşma, sanayileşme, sınıf ve kitle hareketlerinin yoğunluğunda mazur Avrupa, bu iklimde 20. asrın kapısına dayanmıştır. Hegel, idealist bir felsefe ortaya koymuş; fakat 19. yüzyılda pozitivizm, kuramsal nazariyelerde ön alır hale gelmiştir. Pozitivizme rağmen, fazla soyut duran veya daha mekanik, fiziki yaklaşımların karşısında, insan iradesini hatırlatan isim ise Friedrich Nietzsche'dir. İlk defa Nietzsche ile birlikte, modern aklın yapı-sökümü ussal alana konumlanır. "Öz diye bir şey yoktur" diyen Nietzsche, gerçekliği ise metafizik kurgudan ibaret saymıştır. Burada "güç istencini" ilan eden Nietzsche, insanı tanrılaştırmıştır (Rorty'den aktaran Tırpan, 2004, s. 5). Hakikati bulma telaşında olanlara adeta "dur" diyen Nietzsche'nin aklında "ne ebedi gerçekler, ne de ebedi olgular" söz konusudur. İnsanlar, yanılsamalardan örülü bir savunma hattı veya duvar kurmuş halde hapistir. Ona göre, feylesofların ruh dünyasında çapalanmış düşünceler ya saplantıdır ya da çıkarların getirisidir. Bir başka ifade ile sadece yalancı gerçeklikler "illusions" söz konusudur. Nietzsche, kalıpları ve aklı değil, doğamızda var olan tahakküm duygusunu "willto power" böylece harekete çağırır (Mardin, 2006, s. 45). Bir açıdan Faşizmde göreceğimiz, istence ve tahakküme dayalı duygusal coşkunluk, ideolojik güdülenmeyi buradan sağaltır (Acar, 2016).

Karl Marks'ın ideolojiye dair fikir ve yorumlarında bir diğer isim, Alman düşünürü Ludwig Feuerbach önemlidir. Marks, kendi ideoloji kavramını olgunlaştıracak olan ikinci tezi ise Feuerbach'tan elde etmiştir. Hegel'in tarihin başlangıcı ve başlatıcısı olarak seçtiği Tin'in (Geist) oldukça soyut bir fikir olarak görülmesi, birtakım eleştirileri de beraberinde getirmiş ve yine bu eleştiriler içerisinde, Feuerbach'ın "nesnel edimsellik" ve "praksis" vurgusunda bulunması bir ilham olarak, Marks'ın kendi tabiriyle, Hegel'de ters durduğunu iddia ettiği diyalektiği ayakları üstüne çevirme girişimini tetiklemiştir. Ona göre tarihi var eden ve toplumu harekete geçiren, bahsedildiği üzere "soyut özler" değil; bilâkis, somut iktisadi ilişkilerdir (Acar, 2016).

Feuerbach'a göre Hegel yanılmıştır; çünkü Hegel idealizminde adeta hayaller ve gerçeklik ters yüz edilmiştir. İnsanın farklı özlemlerinin yansıtım alanı olan din ve soyut (öz) bakışlar, günlük yaşamı belirleyen bağımsız değişkenler değildir. İnsanı (hümanizma) merkeze alan Alman filozof açısından tanrı da bir yanılsamadır, (hipostaz) uknumdur. Din, insanı kendine yabancılaştıran, onu kendine tâbi kılan soyut bir otorite, adeta bir kapandır (Barrett, 2004, s. 77). Feurbach, insanın dinde, kendi inşasını, kendi aklını rehin bırakmasını ve yerini tanrının almasını eleştirir. Bu durum, tepe üstü çevrilmeli, dönüştürülmelidir; çünkü soyut veya Hegel'de ifade edilmiş "Tin'e dayalı düşünce" olmaz nesnedir. Medeniyet ve kültür adına insan edimleri, somuttan ve sonunda yaşamdan ele alınan çıktılarla ve insanın düşünceleriyle tetkik edilmelidir. Feuerbach, nesnelliğin ele alınışını, gerçeğe düzlem oluşturma yolunu kılgı "praksis" felsefesi olarak tanımlar (Mardin, 2006, ss. 30, 31). Bu düşünür, Marks'ın diyalektik kuramını ve Anarşist ekolun siyaset teorisini etkilemiştir (Barrett, 2004, s. 77). "İdealizme karşı mücadelede Marks ve Engels, Feuerbach felsefesinin materyalist özünü (…)" (Marx ve Engels, 2016, s. 7) savunmuştur.

Marks'ın fikirleri gündem oluşturana kadar, doğrudan mülahaza edilmeyen ideoloji kavramı, yukarda kısaca bahsettiğimiz felsefecilerin yine Marks tarafından kritik edilmesi ile 19. yy sonlarında gündeme gelmiştir.

2.3. Marksist Kuramda İdeoloji

Meşhur Alman filozofu Karl Marks (1818-1883) ekonomi, siyaset ve toplum meselelerinde geliştirdiği "sınıf savaşımı kuramı" ile 19. asır ve devamı adından en çok söz edilen kuramcıdır. Marks, ideoloji kavramının irdelenmesi ve yorum alanının belirli bir seviyeye ulaşmasında önemlidir. "Marks'ın ideoloji kuramına katkısı, düşünce ve bilincin oluşumuyla ilgili tartışmaları insan psikolojisi üzerindeki tartışmalardan toplumsal gelişmenin dinamiklerine kaydırmasıdır" (Dant'dan aktaran Sancar, 2020, s. 11). Karl Marks ve Fredrıch Engels, tüm üst yapıların ideolojik ve politik temellerinin tarihi aşamalarını, iktisadi ilişkilerin, yani altyapı ilişkilerinin odağında belirlendiği savunmuşlardır (Marx ve Engels, 2016, s. 9).

Marks, materyalist bir filozof olarak öncelikle kendi tarih felsefesini oluşturmuştur. İdeoloji kavramına yaklaşımı özelikle "Alman İdeolojisi" isimli çalışmasında iki alanda ve eleştireldir: Birincisi; felsefi düşüncede idealizme bağladığı ideolojiyi, materyalizm karşısında sorunlu görmektedir; ikincisi, toplumsal ekonomik eşitsizlikler ve iktidar paylaşımında görülen adaletsizliğin bağlantıları ideolojik hüviyettedir. Althusser'e

(2002, s. 48) göre “ideoloji (Alman İdeolojisi’nde) katıksız yanılsama, katıksız rüya, yani hiçlik olarak tasarlanmıştır”. Heywood (2013, s. 24) Marks’ın ideoloji kavramının pek çok özellik ihtiva ettiğini söylemektedir; örneğin Marks’a göre ideoloji, yanıltma ve gizemleştirmedir. Yine ideoloji, Marks’ın fikir yoldaşı Engels’in yanlış bilinç “false conscious” olarak adlandırdığı dünya görüşünü işlemektedir. Marks, ideoloji hakkında değişken, tartışılır, bazı alanları müphem kalan veya dolaylı bir yol izlemiş olsa da anahtar kavramlara nüfuz etmiştir.

Din, devlet ve politika kavramlarını analiz eden Marks’ın onlarda gördüğü ortak bulgu ise düşünceler ve maddi gerçekler arasındaki çarpıklıktır. Hegel, örneğin monarşinin temsil durumunu sorgularken tebaanın iradi tecellisini “monark”ın şahsında görür; fakat Marks’a göre durum, tam tersidir; nihai karar alıcı konumunda bulunan hükümdardır ve aldığı kararlar; meşveret, istişare olmadan bizatihi buyruğu, iradesidir (Avineri’den aktaran Mardin, 2006, s. 31). Yine “Marks, siyasal sistemin, toplum üzerinde belirleyici bir etkiye sahip bir alan gibi göründüğünü, oysa gerçekte, belirli bir üretim tarzına dayanan toplumsal ilişkilerin genel olarak siyaseti belirlediğini savunur” (Barrett, 2004, s. 47). Başka bir örnekle Marx ve Engels (2016, s. 56) “kentlerin ortaya çıkışı, aynı zamanda yönetim aygıtını, polisi, vergileri vb. kısaca belediye teşkilatını, dolayısıyla da genel olarak siyaseti zorunlu kılar” demiştir. Bu yönetim aygıtları, Althusser’de (2002) devletin baskı aygıtları (DBA) olarak tanımlanırken devlet de ekonomik egemenliğe sahip güçlerin iktidar aracıdır (Marx ve Engels, 2016, s. 9).

Marks ayrıca, insanı üreten bir dinden bahsetmek yerine, dini “insan özlemlerinin yaratımı” şeklinde tasvir ederek, Feuerbach’ın görüşlerini izlemiştir (McLellan, 2005, s. 11, 12).

Marks’ın terminolojisinde soyut çıkarımlardan tanımlanan kavramlar, örneğin devlet kavramı, toplumsal gerçekliğe uygun tanımlamalar ile anlaşılır; piyasa, sınıf, meta, üretim ilişkileri vb... Marks “Komünist manifesto”, “Alman İdeolojisi” isimli çalışmalarında devleti veya yöneticileri burjuvanın sorunlarını çözmekle yükümlü görevliler ya da bir sınıfın hâkimiyetinde yapılar olarak değerlendirir (Barrett, 2004, ss. 53, 54). Başka bir değişle Marksist felsefede ideoloji, hâkim sınıf sistemine ilişkindir (Heywood, 2013, s. 24).

Marks’ın temel sorgulamalarından bir diğeri de toplumsal var oluş (sosyal yaşam), bilinç ilişkisinin ifadesidir; Marks’ın düşüncesinde bu ilişkiyi eksilten düşünce adamı yahut feylesof, o halde “ideolojik” bakışa sahiptir (Mardin, 2006). Bu durum bizi bir

diğer soruna yönlendirmektedir: Öyle ise Marks'a göre insan ve toplum, nasıl olur da ideolojik düşüncenin, yanlış bilincin hem fail hem mağdurudur?

Yukarıdaki sorunun yanıtına dönük izlenecek öncelikli yol, Marks'ın ideolojiye karşı geliştirdiği kuramsal yaklaşımın irdelenmesidir. Marks'ın tanımında en yalın anlamıyla "(…) ideoloji, bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir" (Althusser, 2002, s. 47). Sancar, konun irdelenmesinde iki kavram üzerinden giderek, Marks'ın ideoloji hakkındaki düşüncesinin meta fetişizmi ve praksis kavramlarıyla anlaşılabileceğini ifade etmektedir:

> Marks'ın "Kapital" adlı yapıtında "meta fetişizmi" kavramı bağlamında ideoloji kavramını yeniden kuramsal olarak nasıl ifade ettiğine bakmak gerekir. Marks'ın daha sonraki ideoloji kuramlarını da büyük ölçüde etkilemiş olan bu formülasyonu esas olarak toplumsal bilincin oluşumu sorununu, yani ideolojiyi, praksis kavramının kuramsal açılımı çerçevesinde ele almaktadır. Praksis bağlamındaki tanımlama, ideolojik formların, maddi pratiğin yansıması ya da yanılsamalı bilgisi olarak değil, nesnel gerçekliğin kendisindeki çarpıklığın bilinçlerde yarattığı kaçınılmaz yanılsama ya da tersine dönme olarak kavranmasına olanak sağlar (Sancar, 2020, s. 19).

Mardin'e (2006, ss. 33, 36) göre Marks'ın bilgi kuramı, Condillac ile benzeşir. Kuramı tekrar anımsayalım; bilgi, dışarıdan gelen unsurlardır, adeta bir mumu iğne ile işlemek gibi bilinçte yer ederler; fakat bunu, salt yansıma haliyle değerlendirmek insanın irade ve yaratıcı güç hassalarını görmezden gelen, mekanik bir yaklaşım olabilir. Marks'ın Condillac'tan farklı derecede dikkat çektiği hususlar, irade ve yaratımdır. Gerçek; ancak şu ikisiyledir: Maddi etkenlere karşı tutum ve insan türüne mahsus yaratıcı güç. Marks, teoremini, bilincin oluşumuna çıpalar; çünkü Condillac'ın direkt nesnel bilgiye bağladığı "tabularasa"da ters bilinç savını geliştirdiği varsayılan Marks için ayakların tam oturmamış olduğu aşikârdır. Engels ile beraber yazdıkları "Alman İdeolojisi" adlı kitapta maddi ilişkilerce koşullandırılan gerçeklik ile onu üreten insanın bilinç-gerçeklik bağı şöyle ifade edilmektedir:

> Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir "camera obscura"daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin, onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir (Marx ve Engels, 2016).

Buradan devamla, toplum yaşamında insan öylesi durumlarla karşı karşıya kalır ve içinde gömülüdür ki buğulu gözlüklerle bakmak durumundadır; işte, karanlık kutu (Acar, 2016), çevrik algılama orada aranmalıdır.

Marks'a göre bu hatalı fikirleri üreten toplumsal gerçekliğin ideolojik kestirimi, bilincin ters yüz konumundan ileri gelmektedir:

> İnsan bilincinden yola çıkmak ve sonra maddi gerçekliğin analizine varmak bir hataydı. Doğru yaklaşım aksi yönde olmalıydı. Meselenin kökeni hatalı fikirler değil, bu hatalı fikirleri üreten toplumsal gerçekliğin çarpık doğasıydı: bilinç, asla bilinçli varoluştan başka bir şey olamaz ve insanların varoluşu da onların gerçek yaşam sürecidir... "Yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır" (…) Temeldeki toplumsal süreç, beslenme, giyinme ve barınma gibi maddi ihtiyaçların karşılanmasıydı. İnsanlar, bu maddi ihtiyaçları çevrelerindeki doğal dünyada karşılıyor ve bu dünyayı kendi amaçları doğrultusunda emek süreciyle dönüştürüyorlardı (…) Düşünceleri ideolojiye dönüştüren şey, bu düşüncelerle, emek sürecini karakterize eden toplumsal ve ekonomik ilişkilerin çelişkili doğası arasındaki bağdı. Bu çelişkiler özünde iki etkene dayanıyordu. Birincisi olan, iş bölümü; kafa ve kol emeği arasındaki ayrımla başlıyordu ve hem emeğin hem de emeğin ürünlerinin nicel ve nitel açıdan eşitsiz dağılımını getiriyordu. Bunun yol açtığı ikinci etkense, özel mülkiyetle birlikte bireyin çıkarıyla topluluğun çıkarının örtüşmemesi durumuydu (Marks'tan aktaran McLellan, 2005, ss. 13-14).

Dolayısıyla maddi yaşam pratiklerinin çatışmalı ve çelişkili durumu, özgür irade(!) ile oluşan yaşama hükmetmektedir. O halde nesnel gerçekliği yaratan insanoğludur; çarpıklık ise onun pratikleridir. "Bilinci yanılsamalı kılan, toplumsal pratiğin kendisinin eksik veya çarpık gelişimidir (…) toplumsal pratiğin kendisindeki bir tersine dönme, bilinçteki tersine dönmenin temelini oluşturur" (Sancar, 2020, s. 22).

İnsan bir grup-toplum üyesidir ve o grup-toplum çıkarları ne ise, onlarla yoğrulmaktadır. Her kimse, bulunduğu grup, sınıf, toplum ve aidiyet güdüsünün gerektirdiği ilgide motivedir. Marks'a göre Kapitalizm, böyle bir bilincin (toplumsal çarpıklığın) dizgesel bir ifadesidir ve meta fetişizminin içinde diğer ilişkiler görünmezdir. Bu sebepten burjuva, bencil çıkarlarından öte, kendi çıkarları ile toplumun çıkarlarının örtüştüğü varsayımına sahiptir; örneğin "bundan dolayı, hakları; ancak mülk sahibi ve imtiyazlılar tarafından kullanılabilecek evrensel haklar olarak tanımlayan liberalizm, klasik bir ideoloji örneğidir". Çünkü Lamartine'de ifade bulan özel mülkiyet destekçiliği ve varsıl ile yoksul arasındaki bir çeşit kabullenilmiş ilişki, bir ideoloji olarak anlaşılırlık taşımaktadır (Devrimler ve Kültür, 1987, s. 1044).

Marks'tan hariç ideoloji hakkında fikirler serdeden bir başka düşünür olan Mannheim (2000, ss. 21, 22) ise ideolojileri kısmi ve bütünlükçü ideolojiler olarak iki kısma ayırmıştır. "'Özel' ideolojiler, belli başlı birey, grup veya partilerin fikir ve inançlarıdır. 'Bütüncül' ideolojiler ise bir sosyal sınıfın ya da toplumun, hatta bir tarihsel dönemin bütün Weltanschaung'unu (dünya görüşünü) kapsar" (Heywood, 2013, s. 26). Bütünlükçü ideoloji, salt özneyi yahut bir grubu kapsayan derecede kavramsal çerçeve haline gelebilir. Örneğin İslamcılık; fertten, bir grup ya da cemaatten, partiden çıkılarak, bütüncül bir ideoloji haliyle değerlendirilebilir. Bu halde, yanlış olan herhangi bir grup bilinci, özne tarafından düzeltilemeyeceği gibi karşıt gruplar da bu durumdan mahrumdur; ancak her hâlükârda uzlaşım söz konusu

olmamaktadır. Her grup, ötekisini eksik/yanlış bilincin unsurları olarak görecektir. İhtimaldir ki Mannheim'i bu görüşe getiren Marks'ın "egemen fikirler" söylemidir; çünkü toplum çıkar çatışmalarıyla bölünmüştür. Egemen sınıf, bu bölünmüşlüğü uyumlu bir resim gibi göstermeye gayret ederek, toplumsal parçalanmayı engellemeye çalışır. Toplumsal ve iktisadi işleyişin gerçekliğinin gizlenmesi, çelişkilerin örtbası ve bunun hâkim sınıfın çıkarına tahvili ise ideolojiktir (McLellan, 2005, s. 15). "Hâkim sınıf" sıfatı, iktidar mücadelesinde ideolojiden damıtılan bir anlam dizgesidir. Başta, ezilenlerden ve işçi sınıfından "yanlış bilinç"le kendini gizleyen egemen ve onun ideolojisi, esasta hegemonik-bastıran bir düşünce formudur. Marks, bu halde ideolojik sürekliliği hâkim sınıfın devamlılığına bağlamaktadır; fakat bu durum Marks'a göre sürgit değildir. Marksizm bu durumu geçici görmüştür ve ideolojiden kasıt; ancak burjuva ideolojisidir. Mülkiyet eşitsizliğini ve sınıfsal farklılıkları ortadan kaldıracak işçi sınıfının ideolojik gereksinimi yoktur; çünkü proletarya ideolojiye (yanılsamaya) gereksinim duymaz, eşitsizliği silecek olan bu sınıf, ideolojiye muhtaç değildir (Heywood, 2013, s. 24).

Mardin, Marks'ın "ideoloji" görüşünü (genel cümleler halinde) şöyle özetlemektedir: 1) Toplum dinamiğini maddi unsurlar yerine fikirlerle izah etmek. 2) Tarih çizgisinde sınırlı sayılabilecek dünya görüşünü biteviye geçerli saymak ve ait bulunduğu grubun çıkar paydasında iş yapmak (Mardin, 2006, ss. 38, 39). Mardin, buradan devamla bazı eklemelerde bulunur ve dönemlik sosyal yapıların fikirlere yansıması hakkında Marks'ın genel görüşünü vurgular: Feodal düzende, bu toplumsal yapıdan esinlenen fikir, elbette hiyerarşiktir. Tarihsel materyalizmin bir diğer görüşüne göre de insan toplulukları arasında bir dönem gelişmiş iş bölümü yoktu ve o topluluk üyeleri çoklu uğraşlar içindeydi; fakat iş bölümünün gelişmesiyle bu durum değişmiştir. Praksis, yani toplumsal pratik ile insan üretim ve yaratımları ortaya çıkmaktadır ve maddi varlığın devamı adına kurulan toplumsal ilişkilerin çarpıklığı belirmektedir (Mardin, 2006, s. 39). Dolayısıyla egemen olan insan değil, iş bölümü ve kurumlaşmanın neticesinde insan eliyle ortaya çıkan yaşam pratikleridir (Sancar, 2020, s. 20).

Marks'ın kuramına göre, düşünme fonksiyonu, üretici gücün elinden alınmıştır ve bu işlev üretimle ilişkisini kesmiş bir sınıfın tekelindedir. Dolayısıyla düşünme edimi gerçeklerden kopuk, söylenceye dayalı, at bakışı gözlükle (non perspective) ideolojik hale bürünmüştür. Bilinç ve gerçeklik adına temas edilen durum ise yapısaldır ve Marks, saydam "iç gösterir" olmayan toplumlara yanlış bilinci mâl eder (Mardin, 2006). İhtiyaçlarını karşılamak adına hareket eden bir topluluk, o aksiyon

içinde açık, şeffaf bir ilişki sergiler; fakat tersi durumda (iş bölümünün artmasına da bağlanabilir) kişisel talep ve topluluk talebi arasında ilinti silikleşir (Tırpan, 2004, s. 35). Bu şartlarda gündelik yaşam ile birlikte gerçekleştirilen pek çok edim, farkına varılmadan, ideolojik tahakkümün bir parçasına dönüşerek ideolojinin uzvu haline gelmektedir. Böyle toplumlar ışık geçirmez, örtük toplumlardır; işte yanlış bilinç, toplumla beraber öznenin hayat sahasını da ideolojik dünya ile koşullandırmaktadır. Başka bir ifade ile:

> Marx'a göre, yapı, üstyapıyı; ekonomi, politika ve ideolojiyi; üretim ve toplumsal varlığı; toplumsal varlıksa insan 'bilinçliliği'ni belirler. İdeolojinin billurlaştığı en sondaki insan ve topluluk bilinci en nihayetine kadar, her an kendini belirleyen öncelleri tarafından belirlenir. Yani birey-insan, içinde yaşadığı toplumun bütün bileşenlerinin sonucudur (Mannheim, 2002, s. 14).

Macar Marksist George Lukacs açısından bir düşüncenin geçerliliği ideolojik konumunda değil, sınıfsal gerçekliğindedir. Üretim ilişkilerini bir biçimde örgütleyen ve toplumsal iradeye, egemenliğini doğalmış gibi kabul ettiren burjuvazi, bilimsel niteliğini kazanamamıştır, yine bunun sebebi, burjuvanın sınıfsal durumundan kaynaklıdır. Lukacs, proleterin sınıfsal gücünü burjuva karşısında ilan ederken ideolojik değil, bilimsel üstünlük (bilimsel sosyalizm) katmanında değerlendirmiştir (Mardin, 2006, s. 42). Barrett, (2004, s. 65) Marks'ın sınıfsal hiyerarşide ahlaki ve epistomolojik üstünlüğü veya otoriteyi işçi sınıfına verdiğini ifade etmektedir. McLellan'a (2005, s. 28) göre; Lukacs'ın nazarında ideoloji, proleter savaşımın ifadesidir ve bu ideolojik geçerlilik, kanıtlanacak doğru mücadelenin geleceğinde ifadesini bulacaktır. Her ne kadar Mannheim (2002, ss. 15, 32) sınıfsal mücadeleyi (bütün taraflarca) genel geçerliliği olmayan ideolojik yoksunluğa bağlasa da McLellan'a (2005, s. 29) göre Lukacs'ın "şeyleşme" dediği, parçalanma ve dünyadan yabancılaşma, burjuva yaşam tarzının özüdür. Unutulmamalı ki Marks da bu genel ve müphem çizgide ilerleyen yabancılaşma sorununu aynı zamanda emek ve emeğin üretim süreçlerine yabancılaşan işçi sınıfı açsından da geçerli olduğunu söylemiştir (Bilgin, 2015, s. 141).

Marksist kuram, yanlış bilinç (ideoloji) ve gerçeklik olgusunu sınıfsal tabanda, toplumsal bakışla çözümlemeye çalışmaktadır. Haddizatında ekonomik ve sınıfsal kuvvet dengesinin politik yapıyı belirlediği fikri, Marksizm'e bağlı kuramların merkezindedir (Barrett, 2004, s. 47). Şöyle ki: eğer bir topluluk, mevcut durumda devam ediyorsa, sistem muhafaza altındaysa, yanlış bilinç aranacak yer orasıdır; sistem "burjuva düzeni", memnun olmayan "proleter" güçler tarafından sorgulanacaktır. Pekâlâ, şunu soralım: Marks bir proleter miydi; nihayetinde, orta-alt gelir grubuna bağlı değil miydi (Tırpan, 2004, s. 35); görünen o ki cevap, Marksist

bilinçlenmede saklıdır. Bu sava göre ezilen, sömürülen ve ötekileştirilen işçiler, yoksul öbekler "at gözlüğünü çıkararak" sosyal değişimin itici gücünü temsil ederler. Diğer ifade ile toplumsal-sınıfsal yapının tarihsel diyalektiğini çözen her bilinç, işçi sınıfının yanında mevzilenir, tıpkı Marks gibi... Dolayısıyla Marksist çözümlemeye göre ideolojik bir görüş olan kapitalizmi devirecek yegâne devrimci güç, üretim süreçlerinde olan bağı ve yeri sebebiyle işçi sınıfıdır.

Yukarıdaki paragraf bağlamında farklı (extremist) bir yaklaşımı kayda geçmek gerekir ki o da anarşist Murray Bookchin'in düşünceleridir. Barrett (2004, s. 66) Bookchin'in proleteryaya verilen ayrıcalığı eskimiş ve karşı-devrimci gördüğünü aktarır. "Efendilerinin taklidi" haline gelmiş proleter, kapitalist toplumun en bet yönlerini benimsemiştir. Burjuva ahlakı, çalışma etiği, hiyerarşik disiplin ve bağlılık onları adeta esir almıştır. Marks'ın bir burjuva olmasının ve düşüncelerinin şekillenmesindeki etkisi de bu yöndedir. Bookchin'e göre Marks'ın görüşleri; ancak burjuva tahakküm sürecinin devamlılığına fayda sağlamaktadır.

Marksist kuramın özgünlüğü "toplumsal bakış"tır; örneğin Mannheim'a (2002, s. 14) göre "Marksist kuramın orijinalliği 'tamamen' insanda değil, toplumsal ilişkilerin tarihsel yapısından kaynaklanmasından, bir başka deyişle, kavramsal olarak ne deneysel bireye, ne de insan türünün idealliğe dayanmasından kaynaklanır" düşüncesindedir.

Marks'ın genel anlamda çok sistematik, derinlemesine bir ideoloji bahsi geliştirdiği söylenemez; fakat kuramın tarihsel diyalektik anlayışı, yanlış veya ters bilinç durumunu irdelemesi, ideoloji kavramına dönük ilk etkin ve önemli mülahazalardır. Marksizm'in sonraki döneminde bu kavramlar, yoğun tartışmaların özünü teşkil etmiştir.

Marks'ın kuramına farklı eleştiriler de söz konusudur. Örneğin "camera obscura" eğretilemesi ile bilumum sosyal, hukuki, kültürel ve politik olgunun ideolojik eklemlenme yahut yaşam pratiklerindeki görünümünün sınıfsal bir düzleme çekilmesi, temel bir sorun olarak işaret edilir. Bu eleştiri, daha kapsamlı manada indirgenme sorununa işarettir: üstyapıya görece özerklik vermeyen, altyapı işlevinde zorunlu yansıtımı temel alan yaklaşım, diğer değişle ekonomizm (Althusser, 2002, s. 7) problemidir. İdeolojiyi ters bilincin yansıması olarak savlayan görüş, haddizatında kendi düşüncesinin ideolojik dünya ile sınırlarının belirginliğini (nispi de olsa) nasıl iddia edebilir? Marksizm'in ekonomi temelli yaklaşımı politik zeminde görünen ideolojik gerçeklikler (hatta kendi pratik gerçekliği de dâhil) salt ekonomik ve sınıfsal bir değişimi (bir başarı ile) tarihsel çerçevede sunamamıştır. Elbette, çok yoğun ve

yönlü tartışmalar gerektiren Marksist teori; dinamik, analitik ve kimi temel tarihi gerçekliğin merkezinde güçlü yorumlar barındırır. “Kıymeti haiz” diyeceğimiz kapitalizm eleştirisi buna başlıca bir örnektir. Kuramda (çok tartışılmakla beraber) ideoloji kavramına olumsuz atıflar yapıldığı bir yana bırakıldığında Marksist pratik, ideolojik dünya ile hercümerç bir tarihi barındırmaktadır. Avrupa merkezci bakışta diyalektik sürecin bir kertesinde beklenen devrimin kıta Avrupa’sı yerine başka coğrafyalarda ortaya çıkması, devamla Marksist kuramcıların ideoloji üzerinde uğraş vermeleri mecburiyetini doğurmuştur (McLellan, 2005, s. 22).

2.4. Leninist Pratik

20. yüzyılın ilk yarısı görünene dek klasik Marksist görüşün savı şöyle özetlenebilir: İktisadi alt yapıya bağlı sınıfsal sosyalist (proleter) devrim, olağan sürecini tamamlayacaktır. Beklenen bu devrimin coğrafyası; İngiltere, Fransa ya da Almanya gibi gelişmiş kapitalist ülkelerdir. Bouthoul (1968, s. 49) devrimci politiği (eski toplumsal yapıdan kopuşu) büyük savaşların ağır ağır biriken ve fakat ani patlamalara sebebiyet veren süreci benzeşiminde tanımlamıştır. Bu teorem şöyledir: çürümüş politik yapılar yıkılırken yenisi inşa edilir ve gittikçe artan düzensizlik, ufak bir hadiseyle tepe noktaya ulaşır. Bouthoul’un ifade ettiği sürecin tecrübeleri 1848’de İtalya, Almanya, Fransa gibi ülkelerde de görülmüştür. Yine, Fransa’nın kaotik ortamında denenmiş “1871 Paris Komünü”, bu düşünceye örnek teşkildir.

Klasik Marksistler, sanayi devriminin getirdikleri ve sınıfsal hatların belirginliği sebebiyle sosyalizmi Avrupa’da beklemiştir; fakat bu tartışmalarda hesap edilmeyen bir pratik ve dolayısıyla ideoloji kavramı hakkında oluşan sabitede kırılma, 20. yüzyılın ilk yarısında Rusya’da yaşananlarla farklı bir boyut almıştır. McLennan, iki aşamada üç bağlamı bulunan bu kritik eşiği şöyle ifade etmektedir:

> Bu dönemde, Marksist gelenekte ideoloji kavramının ele alınış şekliyle ilgili üç gelişme oldu. Birincisi, İkinci Enternasyonal Marksizm’inde, Marks'ın fikirlerinin basitleştirilip genel bir ekonomik determinizm doktrinine dönüştürülmesiyle birlikte, ideoloji eşittir yanlış bilinç denklemi ön plana çıktı. İkincisi, öncekinin tam aksine, Lenin'le birlikte ideoloji kavramı olumsuz çağrışımlarından sıyrıldı ve bir sosyalist ya da Marksist ideoloji düşüncesi belirdi (McLellan, 2005, s. 23).

Vladimir İlyiç Ulyanov Lenin (1870-1924) proleter sınıf fikirlerini ideolojik anlamda ve taktiksel planda yeniden yorumlamıştır (Heywood, 2013, s. 25). Marksistlerin 20. asrın eşiğinde beklediği “kapitalizmin çöküşü” Avrupa’da gerçekleşmemiş; bilakis kapitalizm, üretim gücünün getirdiği etkinlikte yerini sağlamlaştırmıştır.

Çarlık Rusya’sında proleter devrimi hedefleyen Lenin, işçiler arasında sınıf bilinci doğmadan ve bir önder olmadan devrim hareketinin gerçekleşemeyeceğini öne

sürmüştür. Lenin, proletaryanın sınıfsal bilinçsizliğinin başlıca nedenleri arasına sendikalist bakış eksikliğini yerleştirmiştir; çünkü kendi başına kalan işçi sınıfı, Lenin'e göre, sendikalist bir yapıdan yoksun halde burjuvazinin köleleştirme tuzağına düşmektedir; böylece Marksist kuramın da tenkit ettiği ideoloji, Lenin tarafından yenilemeye "renovation" tabi tutulmuştur. Lenin ve 20. yy Marksistlerinin çoğu, ideolojiyi belirli sınıfların çıkarını kollayan düşünceler olarak değerlendirmiş ve dolayısıyla burjuva sınıfının bir ideolojisi olduğu gibi işçi sınıfının da ideolojik görüşü olabileceği yaklaşımıyla kavram, olumsuz çağrışımlardan arındırılmıştır (Heywood, 2013, s. 25; Acar, 2016).

Geliştirilen Leninist perspektif ile ideoloji, artık proleter sınıfın ukdesindedir ve anlamı bilimsel sosyalizmde denkleştirilir. Devrimci sosyalist ideoloji, proleter sınıfa dışarıdan, politik gerçekliği kavramış (devrimci) profesyonel bir grupça sağlanacaktır (Tırpan, 2004, s. 37; McLellan, 2005, s. 27).

Lenin, proletaryaya iki seçenek gösterir:

> (…) Yegâne tercih, burjuva ve sosyalist ideoloji arasındadır. Bir orta yol yoktur (çünkü insanlık bir "üçüncü" ideoloji yaratmamıştır, dahası, sınıf karşıtlıklarıyla bölünmüş bir toplumda sınıfsız ya da sınıf üstü bir ideoloji olamaz). Dolayısıyla sosyalist ideolojiyi herhangi bir şekilde küçültmek, ondan çok az bile olsa uzaklaşmak burjuva ideolojisini kuvvetlendirmek demektir (Lenin'den aktaran McLennan, 2005, s. 27).

Lenin'e göre (teorik anlamda) mademki burjuva ideolojik bir kisvededir ve etkisi görülmektedir, Marksizm aynı silahla mukabele etmeli, propagandist ve benzer düşünceler, proleter bilince; ancak böylelikle katkı sağlamalıdır (Mardin, 2006, s. 42); dolayısıyla Bolşevik devriminin arkasında yapısal-ideolojik (Marksist-Leninist) değerler dizisi bulunmaktadır. Lenin, sosyalizmi ideolojik ve eylemsel çizgiye çekerek işçinin sosyalist ideoloji ile bilinçleneceğine dair teorik ve pratik önderliği taşımıştır. Bu konuma gelişte Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nde Julius Martov'a karşı, çoğunluğun desteğini alması ise önemli tarihi eşiklerden birisidir. Lenin'e göre sosyalist devrim; "ancak öncü bir partinin müdahalesi (…)" (McLellan, 2005, ss. 27-28) ile söz konusudur; çünkü Leninist yaklaşıma göre işçi kitlelerine öncülük edecek bir parti olmaksızın burjuva ideolojisinin körleştirdiği bu sınıf, kendi halinde sosyalist bilince ulaşamayacaktır (Heywood, 2013, s. 25). Dolayısıyla 1917 Şubat ve Ekim Devrimi ile Çarlık rejimini yıkan Bolşevikler, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) kuruluşunda öncü rol oynamıştır.

1990'lı yıllar görülmeye başladığında, Marksist-Leninist teorem ile kurulan Sovyet sosyalizmi, bu ülkenin dağılmasıyla 1991'de sürecini noktalamıştır. Sovyetlerin yıkılması veya Sovyet sosyalizminin çöküşü farklı tartışmaları gündeme getirmiştir.

Bu konu “Sosyalizm” başlığı altındaki konu tez çalışmamızda irdelenmektedir. Başlıca sorulardan biri “Sovyetler Birliği, sosyalist bir devlet miydi; yoksa selefi olduğu Rus İmparatorluğu’na (iktidar tuzağına) mı evirildi?” sorusudur. Barrett, Bolşevik deneyimle Marksist teorinin fazla hırpalanmasına ve itham edilmesine pek taraftar görülmez; ona göre Bolşevik Devrim, Marksist teorinin tümünü suçlamak için kesinlikle kafi değildir. Barret (2004, s. 45) Bolşevik Devrimi’nin gerçek bir Marksist devrim olmadığını ve “Marks’ın kendisinin mezarında ters döndüğünü” söyleyenlerin itirazlarının dikkate alınması gerektiğini ifade eder. Karpat’a (2017, ss. 59, 70, 98) göre Bolşevikler, Rus kültürünü (edebiyatı, sanatı ve dili) Rus olmayanlar üzerinde birer asimilasyon vasıtası haline getirmişlerdir. Karpat’ın düşüncesinde Bolşevizmin sadece “lafta” işçi-köylü devrimidir; ona göre, Sovyet rejiminin çöküşünde Leninistlerin, Marksizimi emperyalist bir kisvenin politik aracı yapmalarının payı büyüktür. Barrett ve Karpat’ın yorumları dikkate alındığında Sovyet sisteminin yapısal görünümünde sosyalizm, Rus Milliyetçiliği pratikleriyle ve yayılımcı dokusuyla tartışılırdır.

2.5. Hegemonya Kavramı

20. asrın başlarında (2. Dünya Harbi sonuna kadar) dünyanın ekonomik ve endüstriyel merkezi coğrafyası Avrupa’da Marksist felsefenin öngörüleri hakkında tartışmalı süreçler dikkat çeker. Bu durumun sebebi, sınıfsal mücadelenin üretim ilişkileri sebebiyle derinleştiği, üretim ve piyasa oluşumunun merkezi sayılan, sanayileşmiş Avrupa devletlerinde 1. Enternasyonal’den itibaren beklenen dramatik ve devrimci değişimlerin meydana gelmemesi; aksine, kapitalist sistemin sarsılmadan, yerini sağlamlaştırması olmuştur. McLellan’a (2005, s. 31) göre buradaki mesele “(…) ideolojiye daha fazla dikkat sarf etme ve onu pratik siyasal faaliyet meselesinden ziyade, kuramsal tartışma konusu olarak görme eğilimi, bir bütün olarak Batı Marksizm’inin karakteristik bir özelliği (…)” olmasıdır. Tam da bu süreçte “kapitalizmin neden kolay yıkılmayan bir sistem olduğuna ilişkin çözümlemelerin ağırlığı, kapitalizmin ekonomik sisteminin niteliğinden; politik, kültürel ve ideolojik süreçlerle kapitalizmin kendini yenileme potansiyeline kaymıştır (Sancar, 2020, s. 27).

“Marksist terminoloji” diyebileceğimiz yapıda, ideolojiye karşı geliştirilen olumsuz, indirgemeci söylemlerin haricinde soyut odaklı analizler ve isimler dikkat çekmektedir. Bu isimlerden birisi Antonio Gramsci’dir (1891-1937). Gramsci, kullandığı terminoloji ile kapitalizmin sarsılmaz durumunu ve tatmin edici bir sosyalist devrimin gerçekleşmeyişini analiz etmiştir. Bir Marksist olarak ona göre

dönemin veya bağlı bulunduğu teoremin en büyük eleştirisi kapitalizm; salt ekonomik tahakküm, baskı ve açık siyasi zorlamalar ile değil, burjuva değerlerinin düşünsel bir paydaşlık yaratan ideolojik yapısı ile ayaktadır. “Gramsci’ye göre, kapitalist sınıf sistemini ayakta tutan şey, sadece bu sınıfın eşitsiz siyasi ve iktisadi iktidarı değil, kendisinin kavramlaştırmasıyla burjuva fikir ve ideolojilerinin ‘hegemonyası’dır” (Heywood, 2013, s. 25).

Hall ve diğ. (1985, s. 11) Marks’ın hakim burjuvanın kendi idolojisini evrensel değerler atfında gördüğü tezinden Gramsci’nin ayrıldığını söylemektedirler. Fark şudur ki Gramsci, ideolojiyi (salt) altyapı üzerinden yönetici gücün söylemine bağlamamaktadır. Analizinde kullandığı terminolojiler; “hegemonya”, “entelektüalizm”, “eğitim”, “devlet” ve “toplum” anlayışı, belirli bir tarihsellik içinde yoruma koşuludur. Örneğin: “hegemonya, önderlik ya da hâkimiyet demektir. İdeolojik hegemonyanın anlamı ise burjuva fikirlerinin karşıt görüşlerin yerini alıp, çağın sağduyusu olması demektir” (Heywood, 2013, s. 25).

Gramsci, öncelikle ideoloji konusunda menfi ve indirgemeci söylemin aşamalarını tespit etmeye yönelerek, bir takım sıralamalar koymuştur:

> 1. İdeoloji, yapıdan ayrı tanımlanır ve ideolojinin yapıları değil, yapıların ideolojiyi değiştirdiği vurgulanır.
>
> 2. Belirli bir siyasal çözümün ideolojik olduğu iddia edilir; yani, bu çözüm aslında yapıyı değiştirmek için yeterli değildir; ama kendisini öyle sanmaktadır; bu nedenle de bu çözümün yararsız, aptalca olduğu vurgulanır.
>
> 3. Buradan da her ideolojinin tümüyle bir görüntü olduğu; yararsız ve aptalca olduğu iddiasına varılır (Gramsci’den aktaran McLellan, 2005, s. 31).

Gramsci’nin düşünceleri, Marksizm’in genel manada kuramsal dizgesiyle örtüşmektedir; fakat kapitalist üretim süreçlerinin doğasından kaynaklı çarpıklıkların toplumsal yansıması, ters bilincin ideoloji kavramıyla sabitlenmesi, tarafınca daha çok irdelenmiştir. Heywood, Gramsci’ye ideolojinin saklı olduğu yerleri ortaya çıkaran bir isim gözüyle bakar. Heywood’a (2013, s. 25) göre “Gramsci, ideolojinin sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde, günlük dilde ve popüler kültürde; kısaca tüm toplumsal düzeylerde ne derece gömülü olduğuna dikkat (…)” çekmiştir ve “Gramsci, ısrarlı bir şekilde burjuva hegemonyasına; ancak siyasi ve entelektüel düzeyde meydan okunabileceğini (…)” (Heywood, 2013, s. 25) belirtmiştir.

Gramsci’de fark edilen durum, ideolojik tasarıma girmeden, ideolojinin var olan pozisyonlarını geniş perspektifli okuyabilmesidir. İdeoloji hakkında aradığı cevaplar, gerekli ya da tatmin edici yanıtları bulunamayan sorulara karşıdır. Üretim süreçlerinde yer edinmiş sınıfların neden farklı ideolojik ve siyasi-kültürel temsillerin

dolayında görülebildiğini, bu durumun nasıl mümkün olduğunu, hegemonya temelli, koşut bir çözümlemeye bağlamıştır. Ryan ve Kellner (2010, s. 37) kültürel temsiller üzerinde sağlanan hakimiyetin iktidar devamlılığı açısından önemini hatırlatır. Örneğin, o halde kapitalizm "sırf iktisadi düzlemde artık-değeri rehin alan, biteviye sömüren bir sistem" tanımından ziyade, egemen ideoloji ve kültürel kodların ilgileşiminde temellendirilebilirdir.

Egemen ideoloji kuramına göre, kapitalizm; artık-değer (işgücü ücreti ve üretim giderleri harici kazanç) teorisi veya yalın bir iktisadi sömürü sistemi eleştirisiyle yeterli açıklığa kavuşmamaktadır. Temel soru şu ki kapitalizm (eğer bir sistem ise) toplumsal mekanizmada sönümlenmemekte ve arızi süreçler içinde kendini bir şekilde revize edebilmektedir. Buradan devamla sistem, kriz potansiyelini barındırsa da egemen güç ve ona bir şekilde bağımlı sınıflar arasında uzlaşı veya zımni bir onaylama durumu vardır. Bu uylaşım, Gamsci tarafından analiz edilir. Öncelikle baskın ideoloji, biricik yönetici sınıfın içerimi veya kendiliği değildir; Gramsci yapıya, yönetilen sınıfları da dâhil ederek bakmaktadır. İki aşamada değerlendirilmesi muhtemel bakış ise şudur: İlk olarak yönetici erkin entelektüel işlevselliği ve fiili iş bölümü; diğerinde ise baskı altındaki sınıfların egemen ideolojiyi özümseyişi yahut karşı çıkma durumdur (Hall ve diğ., 1985, s. 11). Gramsci, böylelikle, kapitalist devlette baskın politik, ekonomik araçların ardında saklı iktidar formunu irdelemiştir. Temel sav, bu çeşit iktidarın gücünü sağaltan, ideolojik dolayımda yön bulan hegemonyadır. Önem atfedilmesi gereken konu ise geliştirdiği çözümlemede öznelerin onayını alan, zihinlerde teşkil etmiş, nitel vurgu ve süreçlere ideolojik yaklaşımıdır. "Gramsci'nin kuramsal modelinin temeli, sivil toplum ve devlet arasında kurduğu ilişkiyi tarihsel blok kavramı aracılığıyla hegemonya kavramına bağlamasına dayanır" (Sancar, 2020, s. 31).

McLellan'ın (2005, s. 33) ifadesiyle hegemonya, Gramsci'nin burjuva kapitalizminin neden ayakta kaldığına verdiği bir cevaptır. Hegemonya; etnik-politik, ekonomik (Gramsci, 1986, ss. 105, 106) toplumsal, kültürel, ideolojik ilişkiler ağıdır ve kavram, bu ilişkileri irdelemek içindir (Hall ve diğ., 1985, s. 11). Başta eğitim, politik merkezler, dini teşekküller, sendika gibi sivil toplumun rızasını alan kurumların yine sivil toplum nezdinde yaşamsal pratikler barındırması, bizi hegemonya kavramına yöneltmektedir. Egemen ideolojinin dayanağı işte burasıdır. Sırası gelmişken vurgulamak gerekir ki Marks da gerçek belirleyici ve tahakküm edici gücün, yani iktidarın sivil toplumu içerdiğini vurgulamıştır (Barrett, 2004, s. 48).

Cevap aranması gereken diğer bir husus, sivil toplum, siyasal toplum ayrımının tanımsal çerçevesidir. Bu iki kategori hakkında, kavram ikiliği üzerinden giderek "siyasal toplum ve sivil toplum nedir?" sorusuna, farklı cevaplar alınabilir. Şöyle ki;

> Siyasal toplum, egemenin kamu kudretini kullanarak varlığını hissettirdiği, vatandaşları ile bazen özne, bazen nesne olarak ilişkiye girdiği alanı ifade etmektedir (...) Egemen, kamu hukuku üzerinden kamu kudretini kullanırken özü itibariyle eşitsiz bir ilişkiyi yürütmektedir. Doğal olarak bu eşitsizlik rıza ile yapıldığından demokratik bir mahiyet ihtiva etmektedir (...) Siyasal toplumun karşısında sivil toplum yer almaktadır (...) Sivil toplum devletin alanı içerisinde yer almayan, toplumsal alana ait "örgütlü" alanı ifade etmektedir. Bu örgütlenmenin temel gayesi ise bizatihi siyasal alana ait meselelerde manipülatif, katılımcı, etkileyici olmaktır (Baykal, 2015, s. 186).

Baykal'ın yorumu dikkate alındığında Gramsci'nin teoreminde "iç içe"lik daha karmaşıktır: "Sivil toplumu yöneticilerin hegemonya alanı olarak gören Gramsci'de sivil toplumla politik toplum (devlet) birbirine karışmış durumdadır (Bilge, 2015, s. 298). "Bundan ötürü sivil toplum sınıfların (ekonomik, siyasal ve ideolojik) güç için çekiştiği bir savaş alanıdır. Hegemonya burada uygulanmakta ve yapı ile üstyapı arasındaki ilişkilerin koşulları, mücadele yoluyla burada ortaya konmaktadır" (Hall ve diğ., 1985, s. 9).

Gramsci'nin Marksist anlayışında burjuva, kurulu düzenin kültürel egemenidir ve bu şartlarda proleter bir devrim ise imkânsızdır. Ona göre proleterin izleyeceği yol, kendi (dar) çıkarlarından ziyade, kamunun çıkarlarını öne alarak mücadele etmesidir. Burada "Hapishane Defterleri" isimli çalışmanın (ekler bölümü) "Gilbert Moget" notlarında, Gramsci'nin (1996, ss. 74, 75) politik parti hakkındaki görüşü Lenin ile paralel ve hatta ondan daha ötede görülür; çünkü siyasi parti (hegemonya aygıtı) devleti ele geçirme mücadelesinin yanı sıra ideolojik ve kültürel mücadele yükümlülüğünü üzerinde taşımaktadır. Gramsci, parti hareketine (Lenin gibi) merkezi önem atfetmiştir. Parti, işçi sınıfıyla köylü ve aydın sınıfı bir araya getirecek yegâne örgüttür (Althusser, 2002, s. 14). İkisi arasındaki fark ise Lenin, devrimci politik mücadele kültürünü, taşıyıcı bir araç olarak görmesine karşın, Gramsci iktidarın temeline kültürü yerleştirmiş ve proleter egemenliği kültür ile bağlamıştır. Gramsci ideolojiyi salt sistematik politik bir olgudan farklı şekilde; din-kilise, kamusal anlam, aydınlar ve folklorik biçimler dâhilinde incelemiştir (McLellan, 2005, s. 34). Gramsci'nin düşüncelerinde politika, püriten bakışla ekonomi içinde erimemektedir; çünkü "ona göre siyasal düzeyin, ekonomik düzeyden farklı olan kendi yasaları ve kendi 'akkor ortamı' vardır ve ideoloji, siyasal düzeyin irdelenmesi yoluyla kavranmaktadır" (Hall ve diğ., 1985, s. 10).

İtalyan kuramcının yoğunlaştığı meselede iktidar ve iktidar ilişkilerine karşılık gelen durumlar da ele alınmıştır. Gramsci, devlet merkezli bir betimleme yapar ve siyasal egemenlik, yani zorlayıcı gücü kullanan taraf ve onun "sivil toplum" tarifinde kendini bulan onaya bağlanmış durumu; iktidar, demokrasi alanında açımlar. Sancar'ın konu hakkındaki yorumu burada değerlendirilebilir:

> Konu parlamenter demokrasi olunca, hegemonya sadece sivil topluma özgü olmaktan çıkar; yasama, yürütme ve yargı ayrımı boyunca geliştirilen onaya dayalı iktidar anlamında, devletin içine de sokulur. Böylece devlet politik hegemonyanın, sivil toplum ise sivil hegemonyanın alanı olur. Yani devletin kendisi de hegemonyanın kuruluşuna katılan ve onu dolayımlayan bir aygıt haline gelir (Sancar, 2020, s. 41).

Devlet mefhumunun bitimsiz ve bir bakıma da kendini var eden egemenlik hakkına sahip olduğu düşünülebilir; fakat Marks'ın belirttiği sivil toplum ve her planda temellenen ekonomik altyapı, devlet işleyişinde göz ardı edilemez. "Neticede devlet, özerk ve belirleyici olmaktan çok, (ekonomik güçlerin) türevidir ve onlar tarafından belirlenmiştir" (Barrett, 2004, ss. 48-49). Marks'ın devleti problemli alanda gördüğü ve sonuçta devletlerin ortadan kalkacağını savladığı aşikârdır; fakat komünist düzeni yahut başarımı kontrol edici bir aygıt gerekliliğinde yine devlete yönelmesi ise çelişikliktir.

Gramsci'ye (1996, s. 178) göre "hegemonya kavramı, ulusal nitelikteki isteklerin kendisinde düğümlendikleri kavramdır (…)". Sancar (2020, s. 40) "hegemonya kavramı Gramsci tarafından sivil toplumla ilişkilendirilerek kavramlaştırıldığı kadar devlet ve ekonominin dolayımıyla da kurulan bir tanıma sahiptir" tespitinde bulunur.

Gramsci'nin konuları ele aldığı dönem özetle; Avrupa'da faşist, kapitalist ve diktatöryal sistemlerin iş başına geldiği tarihsel bir döneme denk düşmüştür. Kapitalizmin ne olursa olsun ayakta durması, ona göre başat cevaplara ihtiyaç duymuştur. Marksist (iddia olunan) sorunsal, kapitalist toplumda uzun süreli gereksinimlerin dolaylı ve karmaşık dokuya rağmen giderilmesi, daha doğru ifadeyle uyumlu halde tatmin edilmesi durumudur (Hall ve diğ., 1985, s. 60). Kapitalist düzen onayının biraz daha açılarak cevaplanması noktasında Gramsci, sivil toplum indinde kabul gören durumu, entelektüel ve moral değerlerde sorgulamıştır; çünkü felsefi, bedii, kültürel ve sair toplumsal uygulayımda içerik kazanan edimler, haddizatında ideolojinin işleme sahasında kabul edilerek, hegemonyanın bütüncül alanına dâhil edilen geniş bir okumadır. Gramsci'ye göre ideoloji, sadece üstyapıda işlememektedir; toplumsal alanda altyapı ve üstyapı işlerliğini sağlayan faaliyetlerde gözlemlenmelidir. Tüm bu işleyimler dâhilinde hegemonya, egemen ideolojinin

taşıyıcısı iktidar aracılığıyla sivil toplum nezdinde kendini gösterdiği yerdir (Sancar, 2020, ss. 32, 33).

2.6. Althusser ve Yapısal İdeolojik Çözümleme

Yanlış bilinç ve klasik ekonomizme dayanan sınıfsal diyalektik ile ideolojiyi çözümleme anlayışı, toplumsal anlamda meselenin "bu kadarla tamam" denilmesini yeterli görmeyen düşünceleri gündeme getirmiştir.

Marksist kuramın bakışında egemen ideolojinin sürmesini sağlayan yanlış bilinç, kapitalist toplumlarda sömürülen çoğunluğun neden ikincil konumu kabullendiklerine verilen bir cevaptır. Kurama göre işçi sınıfının iktidara gelmesiyle eşitlikçi toplum tesis edilecek ve toplumsal ilişkiler doğru bir bilinçle yeniden yapılanacağı için ideolojilere gerek kalmayacaktır; fakat bu teori, kapitalizmin malum ideolojik egemenliğinin sürmesiyle Marksistleri daha yetik bir ideolojik nazariyeye zorlamıştır (Özden, 2004, s. 170).

Althusser (2002, s. 9) bu alanda ekonomik-politik ve ideolojik özerklik-biçimlenme durumlarını sorgulayan isimdir. Klasik Marksistlerden ayrılan yönü, ekonomik belirlenimci düşünceye dolaylı bakması veya alternatif geliştirmesidir. Althusser'in savında ekonomik kuvvetler, toplumsal alanın bir parçasıdır ve fakat üstyapıda, nihai kertede (sanıldığı kadar) ayrıcalık kazanmamaktadırlar. "Üst belirlenim" adı verilen karşılıklı tesir ile siyasal yapı ve ekonomi arasında etkileşim varittir. Althusser, bir Marksist olarak elbette toplumsal yapılanma-örgütlenme durumunu ekonomik temellere bağlamıştır; ama ekonominin ayrıcalığı, nihai olarak toplumsal yapıya ilişiktir ve diğer olguları kendi egemenliğinde yansıtmaktadır (Barrett, 2004, ss. 69, 70). Bu sebeple Althusser, sosyalizmin kuruluş aşamasında ciddi eksiklik olarak gördüğü "üstyapının görece özerkliğini" sorgulayan bir teori oluşturmaya çalışmıştır (Althusser, 2002, ss. 7, 8).

Althusser'in temel uğraşısı, Gramsci gibi ideoloji, iktidar ve sınıflar arası münasebeti kapitalist işleyişte çözümlenmeden ziyade, ideolojinin ne olduğudur. Tez, zora dayanmayan iktidar süreçlerinin oluşum ve devamı ve temele inildiğinde egemen ideolojinin çekirdeğinin bulunmasıdır. Althusser böylece "temel sorunsallar" diyebileceğimiz konulara cevaplar aramıştır; mesela: Kapitalist yapıda bitimsiz görünen ve kendini yenileyen iktidar (egemen) zora başvurmayarak, bunu sağlayabiliyorsa o halde sebepler nelerdir.

Sancar'a (2020, s. 47) göre "(…) ideoloji, Althusser için toplumsal bütünlüğü, (formasyonu) yeniden üreten temel bir işleve sahiptir. Sistemin yeniden üretilmesinin

temeli ise siyasal ve ekonomik iktidarın ideolojik bir ikna sürecine dayanarak var olabilmesinde yatar". Bunun sebebi toplumsal biçimlenmenin, hümanist ve özneci tarihi yorumlardan farklı işlemesidir. Murat Belge, Althusser'in ideolojide özneye ve toplumsal işleyişe bakışını şöyle değerlendirir:

> Althusser'e göre bir toplumsal formasyonda insanlar kendilerini önceden belirlenmiş ilişkiler içinde bulurlar. Toplumsal formasyonun pratikleri (ki bunlar son kertede üretici güçlerin gelişme düzeyince belirlenmiştir) içinde insanların oynayacakları roller de çizilmiştir. Bu nedenle, bir toplum, bireyler-arası ilişkilere indirgenemez. Çünkü bireyler bu ilişkilere, belirleyici özneler olarak değil, kendileri ilişkiler içinde belirlenen bireyler olarak girmektedirler. (Althusser'in hümanizme karşı çıkış gerekçesi de budur: Tarihi, insan-öznelerle açıklamanın yanlışlığı). Ne var ki toplumsal formasyonun işleyişi içinde, ilişkilerin bütününü hiçbir zaman görmeyen bireyler, kendilerini özneler olarak görmektedirler. İşte ideoloji, toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı olan bireyleri, bu ilişkilerin öznesi haline getirir (Althusser, 2002, s. 10).

Nihayetinde üretim araçlarını manipüle eden egemen ile sınıfların buğulu gözlükle bakmasına sebebiyet verdiği savlanan ideolojinin formu ve fonksiyonu, yeniden değerlemeye tabi tutulmaktadır. McLellan, Althusser'in bu konuya dönük düşünceleri hakkında, şu saptamaları yapar:

> Althusser'i asıl ilgilendiren şeyin ideolojinin yanlış olması olasılığı değil, ideolojinin gördüğü işlev olmasıdır. Bundan da önemlisi, ideolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil; insanların ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlığa sahip olarak görür ve ideolojinin kiliseler, sendikalar ve okullar gibi toplumdaki "devletin ideolojik aygıtları"nda cisimleştiğini öne sürer. Bu fikri şu şekilde ifade eder: İdeolojide insanlar gerçekten de kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler: Bu hem gerçek ilişkiyi hem de "yaşanan", "hayali" ilişkiyi içerir. Dolayısıyla ideoloji sadece gerçekliğin yanılsamalı bir temsilinden ibaret değildir, insanların gerçeklikle ilişkilerini yaşantılama tarzıdır (McLellan, 2005, s. 27).

Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını (DİA) şöyle sıralamaktadır:

> Dini DİA (degişik Kiliseler sistemi) - Ögretimsel DİA (değişik, özel ve devlet "okullar"ı sistemi) - Aile DİA'sı - Hukuki DİA - Siyasal DİA (degişik partileri de içeren sistem) - Sendikal DİA - Haberleşme DİA'sı (basin, radyo-televizyon vb.) - Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) (Althusser, 2002, ss. 33-34).

Bouthoul (1968, s. 43) da Althusser'e yakın bir görüştedir ve maddi konjonktür ile ideoloji arasındaki etkileşimleri vurgulamaktadır. Bu telakki, şöyle yorumlanabilir: Her türlü geçerli maddi durum ve sonuçtan (ki bu konjonktürdür) etkilenen ideolojiler; maddi, yarı maddi gerçeklikleri de bünyesinde taşır ve simetrik olarak her maddi durumu etkiler.

Althusser ile Gramsci'nin tezi arasında (eklemlenme ve sorunsalın tespiti adına) bağdaşık, birbirinin devamı çıkarsamalar olasıdır. Gramsci'nin zora dayalı egemenlik ve rızaya dönüşen hakim sınıf ittifakın yönlendiriciliği veya tahakkümü hakkında, hegemonya kavramı ile izahta bulunduğu hatırlanmalıdır. Tarihsel blok içinde sınıfların rızalaşması ile yetkesi tanınan yönetici blok; ekonomi, kültür, din ve eğitim

alanlarında yetkinlik kapasitesini bir nitelikte topluma yansıtmış ve kabul ettirmiştir. Gramsci, bu kurum ve yapıların yansıtımını ise sivil topluma mâl ederken Althusser, bu durumla alakalı irdelemeyi sürdürmüştür. Hegemonyada birleştirilen toplumsal biçim, hâkim ideolojide bir çeşit sivil toplum ila devlet rızasının bütünlüğüdür. Althusser ise egemen ideolojide hegemonya, devlet, sivil toplum ayrımını (burjuva hukukunun tanımlaması dışında) bütün yönleriyle dışarda bırakır (Althusser, 2002, s. 34). Ona göre tüm ideolojik aygıtlar, devletin ideolojik aygıtlarıdır (DİA). Devlet harici, diğer örgütlerin bu hakta bir önemi yoktur; çünkü onlar da hakim ideolojinin işlevsel kontrolünde faaliyettedirler (Hall ve diğ, 1985, ss. 49, 50). Dolayısıyla sendika, aile ve benzeri kurumları DİA saflarında konumlandırmak, devlete kamu üzerinde sınırsız bir hakimiyet kesbetmek anlamında çıkarsanır. Althusser (2002, s. 15) devleti sınırlı bir kurum olmaktan ötede nitelerken ideolojinin anonim (bilinmez) kuvvesini kontur dönüşle, biricik özneye indirgeme sorunsalına kapı aralamıştır.

Newman (2006, s. 41) Althusser'i; Levi Strauss ve Barthes gibi yapısalcılar arasında değerlendirir. Althusser'in yapısalcı yaklaşımı, temeli itibarı ile öznenin ve etrafında beliren gerçekliği dilin yapısal gücüne işaretler ve gösterileni, gösterende anlamlandırır. Bir başka ifadeyle özne, toplumsal ilişkiler ağının pek tabii içindedir ve aktarıcısıdır; ancak ilişkilerin tümden görünümü burada söz konusu olmamaktadır. Sancar (2020, s. 49) yapısalcı-işlevsel ideoloji kuramında öznenin dışsal koşullarda belirlendiğini ve benimsetilen egemen değerlerce öznenin sistemle uyumlandığını aktarmıştır. Belge'nin ifade ettiği gibi Althusser (2002, s. 63) bireyin özneleştirilmesini "çağırma eğretilemesi" ile açıklamaktadır. Çağrı; bir adlandırma veya tanım ile işaretlenmektedir: "Ey Türk", "Ey işçi", "Ey Müslüman" gibi adlandırma ve sıfatlanma hali bu nevi örneklerdir (Althusser, 2002, ss. 10, 11). Çağrılma-adlandırma, özne üzerine kurulan ideolojik hâkimiyetin maddi pratikte yansıtımıdır. Çağrılma "interpellation" bir yönüyle de öznenin ideolojik oluşum sürecidir. Adlandırmayla çağrılan özne; "asker", "suçlu", "dost" ve sair muhtelif rolleri ifa eden öznedir. Yine örnek: bir Türk ve askerseniz, vatanı, cephede Edirne'den Hakkâri'ye savunmanız ve gerekirse uğruna şehit olmanız toplum inanç ve kültürüne uygun bir çağrılma fonksiyonudur. İşlev, ideolojik olarak maddi bir uygulayım sahasında özneyi, bu çeşit ritüeller ile eylemsel tanımda görür (Sancar, 2020, ss. 52, 53). Althusser, için "ideolojinin var oluşu ile bireylerin özneler olarak çağrılmaları veya adlandırılmaları bir ve aynı şeydir" (Althusser, 2002, s. 64).

Althusser'in bakışında kapitalizm ve özne ilişkisi (ve rejimi anlamlandırma işlevselliği) bir takım süreçlerle belirlenmektedir. "X" bir işçi, üretim gücü sahiplerinin

veya burjuvanın eklemlendiği (egemen ideolojinin) söylem ve yasalarının "öteki" yerindedir. Kapitalist, emekçiyi ait olduğu vehmedilen kompartımanda veya ekonomik-sınıfsal, dairesel döngünün dışına çıkmadan tanımlar. Çarpıcı olan ise bu çağrılma ve adlanmayla "X" öznenin zaman-mekân, sınıf konumunu kanıksaması adına bir istenç durumu söz konusudur. Bu örneği değerlendirdiğimizde, yapılabilecek çıkarsama; ideolojik söylemin bir çeşit gösteren sıfatı taşıdığı ve özne üzerine yapılan işaretleme (gösterilen) ile öznenin durumunun (göstergenin) tanımlandığıdır. Dolayısıyla Sancar, yapısalcı yaklaşımda Althuuser'in ideoloji çözümlemesini şöyle ifade etmektedir:

> Althusser'in yapısalcı-işlevselci ideoloji çözümlemesinin temeli, egemen sınıf iktidarının devletin baskı aygıtları aracılığıyla kuruluşu ile devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla kuruluşu arasında yaptığı ayrıma dayanır. Polis, ordu, mahkeme, hapishane vb. kurumlar esas olarak zorlama ve şiddet kullanımı esasına uygun olarak işlerken eğitim kurumları, aile, din, medya araçları, siyasal partiler ve sendikalar vb. kurumlar ideolojik onaylama mekanizmalarına dayalı olarak var olurlar (…) Bu ayrım, işlevsel bir ayrımdır; devletin ideolojik aygıtları bile birçok durumda gizli ya da sembolik olarak şiddete ve baskıya yer verirler (Sancar, 2020, ss. 50-51).

Althusser (2002, s. 27) devlet hakkında Marksist geleneğin kesin bir dille konuştuğunu ifade etmektedir. Devlet, yönetici sınıfın, kapitalist sömürü düzeneğini garanti altına alan, artık değer üzerindeki baskı "makinası"dır. Marksizme göre devlet aygıtı; polis, mahkemeler, hapishaneler, ordu, hükümet gibi yapıların oluşumuyla birlikte şiddet olgusunu barındırma ve kullanma potansiyeline sahiptir. Bu aygıtların yaptırım ve şiddet gücünü işlevsel kılansa ideolojidir (Sucu, 2012, s. 33); ama Hall ve diğ. (1985, s. 50, 51) "devletin ideolojik aygıtları" tanımını gereksiz ve yinelemeci bulurlar; çünkü devletin direk güdüm sahasında olan yapılar ile olmayanlar arasında önemli farklar görmektedirler. Elbetteki yapıların devlete eklemleniş biçimi dikkate alınmalıdır ve burada, burjuva hukukunun zorlaması da kabul edilir; ancak yazarlar itirazlarına medya iletişimini örnek gösterirler. Öncelikle ifade edilmelidir ki yazılı ve görsel medya da farklı içeriklerde ideoloji üretmektedir (Kılıçaslan, 2008, s. 2); ama devlet ile direkt eşgüdümlenen medya vasıtaları ile özel teşebbüse haiz medyanın işlevlerini sunuş tarzlarından ötürü farklı bulunacağı belirtilmektedir. Yine de kapitalist sistemde sermaye ve iktidar arasında tesis edilecek bir uzlaşı vazıhtır.

Althusser'in (2002, s. 60) "özne aracılığıyla ve özneler için olmayan ideolojiler yoktur" cümlesi, kuramının esas bağlamıdır. Bağlam ise yapısal-işlevsel kuram dâhilinde özne-ideoloji ilişkisinin dışsal (yapı-koşul) şartlarda belirlendiği ifade etmektedir. Bu kuramın varsayımında Sancar (2020, s. 49) "ideoloji, yapının özne üzerindeki bir etkisidir; özneye dışsaldır, çoğu zaman bilinçdışı olarak yaşanır ve

öznelere egemen değerleri benimseterek, onları sistemle uyumlu hale getirir" modellenmesinin bulunduğunu aktarır.

Sancar'ın (2020, s. 58) umumi anlamda son değerlendirmesi, Althusser kuramının modelleme sebebiyle durağan, genelgeçer ve indirgemeci kaldığı yönündedir; çünkü bariz derecede pasif ideolojik öznelerin durumu; başkaldıran ve itiraz getiren özneye göre çözümsüzdür. Muhtemel eleştirilere rağmen Althusser'in ideolojide bir temsiliyet görmesi ve özneler üzerine adlandırmayla yönelmesi kolay gözardı edilecek savlar değildir.

Sancar (2020, s. 50) Althusser'in hümanizma eleştirisinden yola çıkarak, bireysel iradeler tarihine eleştiri getirdiğini ifade eder. İdeloji, özneler tarafınca üretilmiş bir bilinç değildir; nesnel ve toplumsal tamamlılığın ifadesi de değildir. İdeoloji, toplumsal yapı içindeki formasyonun yansıması olarak, bireyleri yakalamakta ve hâkim ideolojinin "ruling ideology" yeniden üretimine dahil etmektedir.

Althusser'in ideolojiyi özne üzerine, özneyi pasif kılarak yansıttığını ifade eden Sancar, yapısalcı-işlevselci kuram içinde Althusser'in bir özne kuramı geliştirememesini bariz eksiklik saymıştır. Çünkü yapısal-işlevsel kuramda özne, yaşadığı dünyayı değiştirebilecek etken olmamaktadır. Sancar'a göre Fransız düşünür, Marksist bir yaklaşım ile Lacan psikanalizmi arasında bir bağ kurmaya çalışmış; fakat bunda başarılı olamamıştır. Sancar; "çağrılma"yı davranışçıların "toplumsallaşma" olarak tanımladığını, değerlerin bireylere öğretilmesi üzerine bir kavramlaştırma olarak görüldüğünü ifade etmektedir (Sancar, 2020, ss. 56, 57).

2.7. Din ve İdeoloji

Marks, ideolojileri insan zihninde, sınıflı toplumlarda beliren çarpık yansımaların sonucu ve bir gizem "mystification" olarak değerlendirirken din de tıpkı ideoloji gibi kabul edilmiş ve ekonomik alt yapının çarpıtılmış üstyapı türevleri arasında sayılmıştır. Bu yaklaşımda din, çarpık yansıtımın en bariz çalıştığı alanlardan birisidir. Freud'a göre de din, haddizatında ideolojik bir keyfiyettir ve gerçeği maskeler (Acar, 2016); çünkü din, benlik merhalelerinde eksiklikleri hasıraltı etmektedir. Din kurumlarını DİA arasında sayan Marksist filozof Althusser'e (2002, s. 9) göre "(…) insan, kendi maddi özlemlerini tepetaklak kavrayarak, bir öte-dünya inancı, bir din (…)" yaratmaktadır; bu halde din, maddi olanın tersyüz edilişidir.

Marks'ın bakışında din gibi (üstyapı) araçlar, sanat hariç, ideolojiktir; tek istisna, yalnız sosyalist bilinç ideolojik araç sayılamaz; çünkü bu bilinç ne yüzeyseldir ne de yanılsamadır (McLellan, 2005, s. 19). Heywood, dinlerin (özellikle büyük dinlerin)

insan doğası üzerine vaz ettikleriyle ideolojik düşünce arasında bir dolayımdan bahsetmektedir:

> Hıristiyanlık, İslam ve Yahudilik gibi monoteist dinler insanı ilahi yaratılışın bir ürünü olarak görür. İnsanın özünün, Hıristiyanlıktaki "ruh" düşüncesinde görülebileceği üzere, maddi veya fiziki olmaktan ziyade ruhi olduğu kabul edilir. İnsanların ilahi kaderle birbirine bağlanmış ahlaki varlıklar olduğu düşüncesi şefkat, doğal harmoni ve ortak insanlığın önemine vurgu yapan sosyalist doktrinler üzerinde de büyük etkide bulunmuştur. Hinduizm ve dinleri, Budizm gibi Doğu dinleri, ortak insanlık düşüncesine ve şiddetten kaçınma felsefesine katkı sağlayacak bir şekilde tüm yaşam biçimlerinin birliğine büyük bir vurgu yapar. Dini doktrinlerin ahlaki sosyalizm teorilerini desteklemesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Fakat dini yaklaşımların sosyalist açılımları olduğunu iddia etmek de hata olacaktır. Mesela, insanın necatına ve şahsi gayret, çok çalışma gibi ahlaki değerlere vurgu yapan "Protestan ahlakı" sosyalist şefkatte daha çok serbest piyasa ve kendi kendine yetme düşüncesiyle ilişkilidir (Heywood, 2014, ss. 30-31).

Mardin (2006) ideoloji ve din etkileşimini akılcı ve modern çağların ortaya çıkardığı neden sonuç ilişkisinde aramaktadır:

> Avrupa'da feodalizmin çöküşü 13. yüzyıla kadar geri götürülebilir (…) Asıl, Avrupa'yı bir ucundan diğer ucuna kadar sarsan büyük, çatırdatıcı sosyal değişme kilisenin zayıflaması, yeni beliren devlet yapılarının kilise ile çatışması ve kilisenin zayıflığının yarattığı yeni dinsel akımların siyasal bir görünüm almasından doğdu (…) 30 yıl harbinde, örneğin, bugün adına Almanya adını verdiğimiz topluluk, nüfusunun yüzde 30'unu kaybetti. Harpler ve katliamlar büyük nüfus hareketlerine sebebiyet verdi (…) İngiltere'de dinsel çalkantıların yarattığı Kalvinist (Protestanlığın bir kolu) akını İngiliz kültürünü ve (daha derin şekilde) Amerikan kültürünü etkiledi. Birçok kimseler bu gelişmeye çağdaş dünyamızın ilk ideolojik hareketi olarak bakarlar (Mardin, 2006, s. 126).

İdeolojiyi gölge görüngü değil, maddi pratikler olarak değerlendiren Althusser (2002, s. 9) dinin maddi özlemlerde çarpık yansıyım aracı olarak görülmesini ve maddeci perspektifte çözümlenmesi gerektiğini salık verir.

Özyurt, Marks'ın din bahsinde, devletin bu üst yapıyı kendi kutsallığının yaratımında kullandığını düşündüğünü ve filozofun konuyu bu çerçevede analiz ettiğini ifade etmektedir:

> Marks'a göre, dinsel olan politik olanı değil politik olan dinsel olanı biçimlendirir. Örneğin, Antik toplumlarda dinin belirgin özelliği, bu dinlerde insanların kendi milletlerine ve devletlerine tapmalarıdır. Buralarda güçlü devletler güçlü dinleri ortaya çıkarmıştır, bu devletlerin yıkılması dinlerin de ortadan kalkmasına neden olmuştur. Devlet din ilişkisinde etken olan devlettir; buna göre, "Antik çağın devletlerinin yıkılmasına neden olan antik dinlerin yıkılması değil, antik dinlerin yıkılmasına neden olan antik çağın devletlerinin yıkılmasıdır" (Özyurt, 2014, s. 212).

Yine Özyurt (2014, s. 215) Marks'ın asıl eleştiri hedefinin ideoloji olduğunu; fakat ideolojinin alt kademelerinden biri saydığı "din" kavramının bu sebeple eleştirildiğini aktarmaktadır;

> Marks'ın ateist bakış açısı din hakkında şu genellemelere ulaşır: Din, insani bir üründür, ancak "dini yapan insan" soyut bir varlık değil, devletle ilişki içinde olan

> toplumsal insandır. Devlet ve toplum, din aracılığıyla gerçekliği tersine çevirir, ancak din, sadece devlet var olsun diye var olmamıştır. Din, aynı zamanda, halkın mantığı; onun onur, coşku, ahlâk, teselli ve onanma arayışının evrensel bir tezahürüdür. İnsani özün metafizik yorumu olarak din, insanın kendine, topluma ve gerçekliğe yabancılaşmasını sağlayan, insanlığın çocukluk dönemine ait bir yanılsamadır. Bu nedenle, "dine karşı savaşım vermek, dolaylı olarak dinin tinsel aromasını oluşturduğu dünyaya karşı savaşım vermek anlamına gelir" (Özyurt, 2014, s. 215).

Marks'a göre yanılgı, insan emeğinin metafizik güçlerin himmetinde olduğu düşüncesidir. Ara ara Tanrılara "şükür" babında sunulanlar, üretilen emeğin yönlendirmelerle ideolojik olarak el değiştirmesidir ve başka bir anlamı yoktur (Özyurt, 2014, s. 218).

Antik toplumlardan günümüze din münasebetlerine yönelik ideolojik yorumlamalar, genel düzlemde farklılıklar göstermemekte ve ayrımcı politikaların başat aktörü sayılabilmektedir.

2.8. Liberalizm, Sosyalizm, Faşizm

İdeoloji kavramı temelinde, bu üç ana başlıkta belirtilen "izm"lere değinilmesi, söz konusu çalışma adına gereklilik kabul edilmiştir; çünkü nihayetinde bu üç ana "izm", kendi değerler dizgesini "ideoloji çağı" dediğimiz modern ve sonrası post-modern evre ile beraber işlevsel kılmaktadır. Bu arada milliyetçilik ve muhafazakârlık kavramlarının ideolojik veya politik aksiyonları çoklu dizisel değişkenler içermektedir. Sosyal verilerin dönemsel ve doktrine safhaları dâhilinde milliyetçilik ve muhafazakârlık kavramları "politika" irdelemesi içeren bölümlerde yeri geldikçe vurgulanmış ve irdelenmeye çalışılmıştır.

2.8.1. Liberalizm "liberal kapitalizm"

Liberalizm, Avrupa merkezli bir düşüncedir ve feodalitenin gücünü kaybetmesi sonrası, otoriter ve merkeziyetçiliğe karşı, kapitalist piyasa şartlarının olgunlaşma sürecinde kaynağını oluşturmuş bir dünya görüşüdür. Liberal düşünce, ekonomik ve piyasa temelli özgürlüğü talep eden, bireyselliği öne alan, devletin müdahalesini daraltan yahut tamamıyla ortadan kaldırmayı arzulayan bir ideolojik-politik sistem kurgusudur.

"Sosyoloji Terimler Sözlüğü"ne göre liberalizm kavramı şöyle açıklanmıştır:

> 1. Girişim özgürlüğünü savunan ve devlet müdahelesinin her türlüsünü reddeden düşünce. 2. İnsanların diledikleri gibi hareket etmeleri ve ekonomik alanda tam bir serbestliğe sahip olmaları gereğine olan inancı açıklar. 3. Sosyal çözümlemenin temel birimi kabul edilen "birey"e yönelik her türlü baskıya karşı çıkmak; ekonomik, siyasi, dini ve sosyal alanlara özgürlük isteyen siyasi anlayış (Güneş, 2016, s.170).

Liberalizmin tarihselliği, anamal (sermaye) sahibi sınıfı, yani burjuvayı merkeze alarak da tanımlanmaktadır;

> Liberalizm laissez-faire (bırakınız yapsınlar) anlayışına dayanır. Bunun da temelinde ferdi çıkar vardır. Kapitalizm yolunda güçlenmekte ve hâkim sınıf haline gelmekte olan burjuvazinin dünya görüşü ve ideolojisidir.
>
> Avrupa'da Merkantilist dönemi oluşturan xv-xvııı. yüzyıllarda ortaya çıkan gelişmeler hem sanayi kapitalizmine hem de bunun zihni temelini oluşturan liberalizme yol açmıştır. Bunlar deniz keşifleri yoluyla elde edilen sermaye birikimi, tarımın ticarileşmesi, kağıt paranın ortaya çıkışı ve bankacılığın gelişmesi, nihayet büyük sanayinin belirmesidir. Rönesans, reform hareketleri ve Fransız İhtilali bunların düşünce ve siyasi hareket alanlarındaki tezahürleridir (Sosyla Bilimler Ansiklopedisi, 1990, ss. 441-442).

Liberalizm, "bireycilik" ve "mülkiyet hakkı" kavramları üzerinde kıymetler dizgesi oluşturmaktadır. Carl Schmıtt, çoğulcu bir teori olan ve devleti, diğer teşekküllere indirgeyen liberal anlayışın ekonomik ve bireyci yaklaşımla devleti ve siyasalı inkâr ettiğini savunmaktadır (Türk, 2013, s. 130). Sternhell ve diğ. (2012, s. 28) ise "liberalizm, politik katılımın sınırlı olduğu bir toplumu idare etmek için elit tarafından icat edilen bir siyasal sistemdir" görüşünü serdedmektedirler.

Heywood, liberalizmi iki temel kategoride ayrıma tabi tutmaktadır:

> Bireysel özgürlüğü ısrarla savunan liberal düşünce bireyin önemine dair inancı ifade eder. Liberal bakış açısına göre bireyler akılcı varlıklardır ve aynı ülke vatandaşlarının özgürlüğü ile uyum içinde olacak şekilde en fazla özgürlüğü hak ederler. Klasik liberalizm, işlevi sadece ulusal düzeni ve şahsi güvenliği sağlamakla sınırlı 'küçük' devlete vurgu yapar. Klasik liberallere göre insanlar aslen bencil ve büyük ölçüde kendi kendilerine yeterli varlıklardır; mümkün olduğunca kendi yaşamlarından sorumlu olmalıdırlar. Sonuç olarak liberaller ödüllerin bireysel beceri ve çok çalışma esasına göre dağıtıldığı liyakat esaslı bir toplum hedeflerler. Klasik liberalizm iktisadi yaşamda devlet müdahalesini hem gereksiz hem de tehlikeli bulur ve kendi kendini düzenleyen piyasanın erdemlerini yüceltir (…)
>
> Modern liberalizm ise devlete karşı daha yakın bir tavır gösterir. Bu değişimin nedeni, sanayi kapitalizminin sadece yeni adaletsizlik biçimleri ortaya çıkarması ve kitleleri piyasanın kaprisleriyle karşı karşıya bırakmasıdır. Sosyal liberalizm veya refah liberalizminin temeli olan bu yaklaşıma göre devlet müdahalesi sayesinde bireyler, varlıklarını mahveden sosyal kötülüklerden korunur ve böylelikle özgürlükler genişler (Heywood, 2014, s. 36).

Liberal düşüncenin hukuki ve politik gelişiminin devamında iktisadi üretim araçlarıyla birlikte kabul edilen piyasa rejimi (özel mülkiyet ve teşebbüş anlayışı) kapitalizmi doğurmuştur. Odağında mülkiyet sahibi ve çevresinde ücretli-emek ilişkisini meta üretim sisteminde konumlandıran kapitalizm, bir burjuva "homo economicus" ideolojisidir. Kapitalist sınıf yani burjuva "(…) üretim araçlarının önemli bölümüne sahip olan, bu konumları dolayısıyla siyasal erki de büyük ölçüde ellerinde ya da denetimlerinde tutan, sınıf bilinci bulunan (…)" (Güneş, 2016, s. 142) bir kitledir.

Wallerstein (2006, s. 12) sermaye birikiminin tarihin her döneminde bulunduğunu; fakat kapitalizm ile bu durumun daha özel bir hale geldiğini paylaşır; çünkü sermaye daha çok büyütülmek için özel bir yolla kullanılmaktadır. Sermayeyi elinde bulunduran kapitalist, başkalarıyla bir çeşit üretim, lojistik ve satış ilişkisi kurarak, kâr marjını yükseltmeyi hedeflemektedir.

16. ile 18. asır kıta Avrupa'sında yaşananlar, kapitalizmin gelişim seyrini anlamakta önemi kabul edilir dönemlerdir. Feodalitenin gücünü kaybetmesi veya toprak işleme sistemindeki dönüşüm, köylü-çiftçi nüfusunun hızla şehirlere göçüne sebebiyet vermiştir. Dokumacılık, maden işçiliği, liman işçiliği, matbaacılık gibi yoğun istihdamlı iş sahalarının artmasıyla başlayan süreç, sanayi devrimiyle zirveye ulaşmıştır. Tüm bu sosyal ekonomik olgular ciddi bir sermaye birikimi ve koloni ağı oluşturmuş; ama diğer taraftan iş talebini karşılayamayan ve nüfus patlaması yaşayan şehirler ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın büyük kentleri mülksüzleşmenin, yoksulluğun merkezleri haline gelmişlerdir (Buğra, 2008, ss. 33, 35).

Liberalizm belirli bir serbestiyet ve mülkiyet hakkı tanısa da onun iktisat ideolojisi halini alan kapitalizm; yığınların mülksüzleşmesine sebebiyet veren ve emekte yabancılaşma, işsizleşme, sömürü gibi günümüz gerçeği olarak da kabul edeceğimiz kronik sorunların asli sebebi görülür. Heywood'a (2014, s. 205) göre kapitalizm, insanların doğasında var saydığı rekabetçi ve bireyci çıkarları (diğerleri karşısında) desteklemektedir; dolayısıyla kapitalizm (özellikle Avrupa tarihi açısından) insan emeğinin metalaşma süreci olarak okunmalıdır (Buğra, 2008, s. 46).

Wallerstein (2006, s. 34) kapitalizmin ampirik ve tarihi nazarda durmaksızın yayılımına dikkat çeker. Bu yayılım, tarihsel bloklar içinde oluşan sıçramalarladır; teknolojik, lojistik ve silah üstünlüğünün sağladığı baskın gücün merkezden çevreye, coğrafi uzanımı da sürece dahildir. Batı merkezli kapitalizmin oluşturduğu çevre ilişkisi; bir nüfuz, pazar ve sömürge ilişkisi olarak değerlendirilebilir. Endüstrileşen Avrupa'nın hammadde ve yeraltı zenginlikleri ihtiyacı arttıkça, mamül üretim ve pazar ihtiyacı artmıştır; üretim arttıkça, geri kalmış ülkelerin varlık ve iş gücü havuzunun sömürülme potansiyeli oransal ifadede yükselmiştir.

Wallerstein (2006, s. 39) sınırsız sermaye birikimi adına sınırsız sermaye birikiminin bir saçmalık olduğunu; ancak bunun toplumsal bir rızaya dönüşmesinin sebebini, yine uzun vadeli toplumsal bir kazanca dönüşeceği iddiası üzerinden tartışmaktadır. Buğra (2008, s. 49) kapitalizmin insan emeğini bir meta ve işgücüne indirgediğini; fakat bu halde kapitalizmin sosyal politikalar özelinde sürekli taciz edilen bir alanda

bulunduğunu ifade eder. Bu tanımlamalar John Locke ve Sir Thomas More'un "Ütopya" adlı eleştirel ve füturist çalışmalarında olduğu gibi Avrupa'ya dönük tarihi, sosyal, ekonomik ve politik tecrübelere göredir. Böyle olması ise doğaldır; çünkü bilinen ideolojik fikirler ve politik aksiyonlar, tarihi kritik evrelerini (çoğunlukla) Avrupa merkezli bir dünyada deneyimlemiştir.

"Bir Avrupa düşüncesi" diyeceğimiz liberal görüş, demokrasi ile tamamlılık veya demokrasiye liberal gereklilik atfetmektedir. Böyelilikle kapitalist sistemin yol açtığı sorunların birey hakları üzerinden gidilerek aşılacağı yahut onarılacağı fikri peşinen bırakılmamıştır. Bauman'nın (2013, s. 21) liberal "refah devleti" görüşünün sahibi İngiliz Lord Beveridge'nin kapsamlı ve topluma şümul sigorta güvencesinden bahsetmesi veya yoksulluk ve kötü yaşam koşulları üzerine yapılan ses getirici araştırmalar, kapitalizmin içinden doğduğu liberalizm ve demokrasi adına sorgulanabilirliği anlamında değerlendirmelere açıktır. Heywood'un (2014, s. 36) modern liberalizm tanımı, kapitalist ekonominin var ettiği toplumsal buhranlardan sosyal devlet anlayışı ile korunacağı varsayımıdır. Bu düşünce, diğer bir ifadeyle serbest piyasa rejiminde kapitalizmin iştihası; ancak sosyal devlet olgusuyla bir dengeye çekilebilir önermesidir.

Sosyal devlet olgusu, ulus-devlet yapısının içinde yerini bulan ve modern çağ ile türetilen bir düşüncedir; fakat sonrasının günümüz koşullarında ise küreselleşmeye dikkat çekmek gereği doğmuştur. Bauman (2013, s. 33) uç noktada iktidarın artık küresel olduğunu ve ulus-devlet yapıların; ancak küresel tehlike ve meselelerin çöp kutusu gibi bir birikim alanına dönüştüğünü düşünmektedir. Haddizatında Kışlalı'ya (1987, s. 64) göre "kapitalist ya da yarı kapitalist bir ekonomiye sahip bulunan ülkelerin önemli bir kesiminde, siyasal iktidarda bulunanlar genellikle ekonomik gücün temsilcileri olmaktadır". Kapitalizm, sırf bir ülke veya coğrafi bölgeler topluluğunun mevzi politikalar üreterek stabilize edeceği hacmin çok daha ötesinde küresel bir güce ulaşmıştır. Postmodern kapitalizm, uluslararası boyutta hegemon sistem olarak varlığını ve küresel yekliğini ilan etmektedir. Kapitalist sermaye, küresel ölçekte sınırsız, bayraksız ve belirli bir ulusal kimlikten tanımsızdır. "Küresel piyasa" denilen formunun dışında bir oyun kurulamamakta ve politikalar bu merkezde oluşturulmaktadır.

Liberal düşünce ve taleplerin insan bireyciliğinin doğasıyla örtüştüğü ve tüketim toplumuna dönüştürdüğü son iki yüz yıllık çağ; endüstriyel, teknik ilerlemenin tarihi kolonizasyon ve sömürgeleştirme süreçlerinin karşımıza çıktığı toplumsal süreci ifade etmektedir. Kapitalizm; ezen ve ezilen, sömüren ve sömürülen, zengin-fakir

karşıtlığının oluşumunda her çeşit tenkiti alan politik, ekonomik bir sistem durumunda değerlendirilmektedir.

2.8.2. Sosyalizm

"Sosyalist yani toplumcu düşünce Fransız Devrimine kadar uzanır ve kaynağını geniş halk kesimlerinin ekonomik sıkıntılarından alır" (Kışlalı, 1987, s. 326). Sosyalizm kelimesi Türkçe'de "toplumculuk" kelimesiyle eş anlamda kullanılmaktadır (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1796); "Toplumculuk" sözcüğü ise TDK sözlüğünde şöyle tanımlanmıştır:

> Toplumsal refahı devlet inisiyatifinin getireceğini savunan, işçilerin yönetime katılmalarına ağırlık veren, hür teşebbüsü devletin ve sendikaların baskısı altında tutmaya çalışan, telkin ve propagandalarını eğitim, tarım ve vergi reformları üzerinde yoğunlaştıran siyasi öğreti, sosyalizm, erkincilik karşıtı (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1993).

Güneş'in tanımı ise terimsel ve maddeler halindedir;

> Toplumculuk (sociability): 1. Bireyler ya da toplumsal gruplar arasındaki karşılıklı bağımlılık biçimleri. 2. Bireylerin grup yaşamı ile bütünleşme yeteneği, karşılıklı yardımlaşma yatkınlığı. 3. Üretim araçlarını kamusal iyelik altında bulunduran, bu yolla ekonomik etkinliklerde kâr yerine insan ihtiyaçlarını en iyi biçimde karşılamayı amaçladığını savunan toplumsal düzen. Böyle bir düzeni savunan öğreti (Güneş, 2016, s. 240).

Yayla (2017, s. 72) burada, sosyalizmin toplumculuk ile aynı anlamda değerlendirmesini şerh etmektedir; ona göre sosyalizm, kolektivist "ortaklaşacı" bir felsefedir. Toplumcu görüşlerin korporatif sistemlerde farklı milliyetçi ve faşist ideolojilerle de ortaya çıktığı değerlendirildiğinde Yayla'nın yorumu, dengede bir belirlenim uyarısıdır. Örneğin Alparaslan Türkeş'in 1970'li yıllarda "Dokuz Işık" adıyla yayımlanmış doktrine kitabının bir bölümü "toplumculuk" ilkesine ayrılmıştır; fakat bu umdenin Milliyetçi Hareket Partisi'ni (MHP) sosyalist ideolojik çizgiye taşıdığı söylenemeyecektir.

Sosyalizm tarifinin ağırlıklı oranda mülkiyet ve gelir dağılımına ilişkin sosyal-ekonomi temelli olduğu da görülmektedir:

> Sosyalizm (Fr. socialisme), özel mülkiyetin ve gelir dağılımının, fertlerin sadece kendi menfaatlerini korumaları suretiyle veya kapitalizm şartlarında piyasa güçlerinin serbest işleyişi yoluyla belirlenmeyip toplumun denetimine bağlı tutulduğu toplumsal örgütlenme sistemine ve ideolojisine verilen addır. Özel mülkiyet, piyasa ekonomisi ve kâr esasına dayanan kapitalizme bir tepki olarak doğan sosyalizm, sermaye sahipleriyle işçiler arasındaki eşitsizliği, servet ve refah farklarını ortadan kaldırma iddiasındadır (Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, 2009, s. 382).

Yayla (2017, s. 72) sosyalizmi liberalizmin zıttı olduğunu söylerken Hançerlioğlu ise sosyalizmin ütopik ve bilimsel, iki tarihi evreden geçtiğini ifade etmektedir: Platon'un

“Devlet” isimli yapıtından başlayarak; Thomas More, Francis Bacon, Campenella’yı ütopya toplumculuğun isimleri arasında sayar ve Engels’i bilimsel toplumculuğun (komünizmin) kurucusu olarak değerlendirir (Felsefe Sözlüğü, 1967, s. 384). Mülkiyet konusunda Platon, mülkün ortaklığını önermektedir; Thomas More’un “Utopya”sı da aynı minvalde özel mülkün olmadığı bir toplum hayalidir (Heywood, 2014, s. 395). Kışlalı (1987, s. 326) sosyalizme katkı sağlayan ilk önemli ismin Henri de Saint Simon olduğunu söylemektedir. Saint Simon, sert bir eşitlik taraftarı değildir; ama toplumun ana sınıfına çalışanları yerleştirir ve “toplum, bu üretici güçlerce yönetilmelidir” görüşünü salık vermektedir.

Hançerlioğlu’na göre sosyalizmin “iki büyük özelliği vardır: Üretim araçlarının özel mülkiyeti kamuya mâl edilmiştir ve üretim belli bir plana göre yapılmaktadır” (Toplumbilim Sözlüğü, 1986, s. 383). Yayla (2017, s. 73) sosyalizme birden çok tanım getirilebileceğini; ama ideolojik ve politik bir ekonomi teorisi olarak nitelendirilmesinin uygunluğunu savunur. Heywood (2014, s. 394) burada sosyalizmin mülkiyet temelli üretim ilişkilerine yansıyan sosyal ve ekonomik eşitsizliğe yönelik itirazını öne almaktadır: Sosyalizmin bir mülkiyet karşıtlığı değil; ortak mülkiyet esası savunumunda özel mülkiyet karşıtlığıdır.

Kışlalı (1987, s. 327) 1838 ile 1850 arası İngiltere’de ortaya çıkan ve politik reformlar talep eden işçi hareketlerinin “hayalci sosyalizm”den kitleselliğe dönen bir süreç olarak görenlerin olduğunu belirtmiştir. Yine İngiltere’de 1864’te ilan edilen “I. Enternasyonal”in bu savı doğruladığı da düşünülebilir; çünkü ortak eylem ve örgütlülük, sınıflı toplum vurgusu, grev ve politiklik, nihai hedefte özel mülkiyetin kaldırılması başlıklarıyla “sosyalist” bir gündem oluşmuştur. Bu arada 1848’de “Komünist Manifesto”yu kaleme alan Karl Marks’ın Friedrich Engels ile birlikte tarihi maddeci ve diyalektik kuramla temellendirdiği sosyalizm, ütopik sosyalist anlayış yerine “bilimsel sosyalizm” olarak adlandırılmıştır: “(…) Bilimsel sosyalizmin, toplumsal gelişmeyi belirleyen objektif yasalarının bilinip tanınmasına dayanan bir düzen olup, insanlığın en mutlu aşaması olan komünizme geçişin son evresini temsil ettiği savunulmaktadır” (Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, 2009, s. 383).

Marks, üretimin kolektif hale geldiği teknik gelişmeler çağında özel mülkiyet paradoksunu sorgulamıştır. Marks’a göre “artı-değer” patronajın elinde ezici bir güce dönüşmekte, servet bir azınlığın elinde toplanmakta, emekçi kesim ürettiğine yabancılaşmaktadır. Marks açısından bu gidişat çoğunluğun yoksullaşmasıdır ve bilimsel sosyalist ideolojiyi benimsemiş işçi sınıfı, kapitalist sömürü düzenini yıkacak tek güçtür (Kışlalı, 1987, s. 328).

Bauman, Marks'ın sosyalist devrim beklentisini şöyle ifade eder: "Marksçı formda bir sosyalizmin, bir proleter devriminin sonucu gelmesi bekleniyordu. Süregelen fakirlik ve aşağılanmaya gittikçe sinirlenen işçiler, önünde sonunda isyan edecek ve oyunun kurallarında kendi lehlerine (fazlasıyla hak ettikleri) bir değişiklik yapacaklardı..." (Bauman, 2013, s. 45). "İkinci Enternasyonal" sonrası (kısa süren, başarısız "1871 Paris Komünü" deneyimi hariç) 20. asır, sosyalist düşüncenin devrimci bir yöne evirildiği ve politik, militer savaşım verdiği tarihi kesittir.

Dünyada ilk sosyalist devrimin(!) gerçekleştiği ülke Rusyadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Çin, Kuzey Kore, Doğu Avrupa ve Latin Amerika ülkelerinin çoğu sosyalist rejimlerle yönetilmiş veya bir kısmı hali hazırda sosyalizm iddiası ile yönetilen ülkelerdir (Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, 2009, s. 383). Yayla (2017, s. 70) 20. asırda kırk kadar ülkede sosyalist rejimin kurulduğunu ifade eder. Bu yüzyıl, sosyalizm adına pek çok siyasi pratik ve türlerinde ortaya çıktığı bir asrı ifade etmektedir. Şöyle ki;

> XX. yüzyıl, toplumsal bir teori olarak sosyalizmin siyasal pratiğe dökülüp uygulanmaya çalışıldığı bir dönem oldu. Toplumsal denetimin tanımına ve uygulanma şekline bağlı olarak ütopik sosyalizm, bilimsel sosyalizm, ihtilâlci sosyalizm, reformcu sosyalizm, liberal sosyalizm, demokratik sosyalizm gibi birbirinden farklı çok sayıda sosyalizm anlayışı gelişti. Ayrıca ırk, din ve coğrafyaya bağlı sosyalizm türleri ve uygulamaları ortaya çıktı: Arap sosyalizmi, Afrika sosyalizmi, İslâm sosyalizmi, hıristiyan sosyalizmi gibi (Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, 2009, s. 383).

1990'lar genel manada sosyalist rejimlerin çöküşü olarak değerlendirilmektedir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) dağılma sürecini takiben iki (demokratik ve federal) Almanya birleşmiş, NATO karşıtı "Varşova Paktı" ortadan kaldırılmıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılışı sosyalizmin çöküşünün sembolik göstergesi olmuştur. Sosyalist ve liberal kapitalist ülkelerin denge sağladığı "soğuk savaş dönemi" dediğimiz iki kutuplu dünyanın yerine liberal, serbest piyasa şartlarına dayanan "küreselleşme" olgusu, bu şartlarda adeta zaferini ilan etmiştir.

Sosyalizm, bilhassa 20. yüzyılda önemi gözardı edilemez bir ideoloji ve politik hareketler tarihidir. Sanayi çağı ve devamında modernizm ile dünyada yaşanan toplumsal ve ekonomik gelişmeler, bu ideolojinin çizdiği seyirde önemli referans noktalarıdır. Gelişmiş modern ülkelerin piyasacı ve sömürge anlayışına dayalı etkin politikalarının geri kalmış veya üçüncü dünya coğrafyalarına dönük kolonyal ve pazarlaştırıcı icraatları, antiemperyal, ulusalcı ve sosyalist düşüncelerin kök salmasında etkin bir faktör olmuştur. Bauman'ın (2013, s. 45) cümlesi ile "sosyalistler modernitenin kapitalizm sürümünü, adaletsizlik ve müsriflik günahlarını işlemekle (…)" suçlu ilan etmişlerdir.

Komünizme gidişte nihai evrimi tamamlayıcı bir ideoloji sayılan sosyalizmin ivme kaybetmesinin nedenleri yakın çağımız adına önemlidir. Yayla (2017) 1990'ların başında (dünyada sosyalizmin çöküşüyle) gelinen noktanın zihniyet ve politika eksenli iki yönünü, sosyalizmin sembol ülkesi SSCB üzerinden analiz etmektedir. Sosyalizmi veya SSCB'yi komünizm üzerinden tartışmanın yanlışlığını savunan Yayla, şunları söylemektedir:

> Zaman zaman günlük lisanda "ben de bu hataya düşüyorum" komünizm üzerinden Sovyetler Birliği denen olguyu tartışıyoruz. Bu bir bakıma anlamsız... Sovyetler Birliği komünist bir ülke değildi, Sovyetler Birliği sosyalist bir ülkeydi. Komünizm bir ideal, biliyorsunuz, Marks'ın tarihi gelişim şemasına göre sosyalist aşamadan sonra komünist aşamaya geçilecektir ve devlet sosyalistlerin çok sevdiği tabirle sönümlenecektir (…) Komünizme teorik eleştiri getirebiliriz; bu mümkün ve gerekli, ancak asıl üzerinde durmamız gereken yaşanmış bir gerçeklik olan sosyalist ideoloji ve sosyalist rejimlerdir (Yayla, 2017, s. 71).

Dolayısıyla Yayla, Marks'ın tarifinde ifade bulan özel mülkiyetin aşıldığı, sınıflı toplumların sonlandığı komünist bir dünyanın yaşanmadığını ve doğal olarak "komünizm çöktü" sloganının anlamsızlığını dile getirmektedir. Yayla'ya göre çöken sosyalizmdir; yaşadığımız dünyada, kapitalist şartların düşman taraf ilan edildiği, uygulamada görülen sosyalizm… Wallerstein (2006, s. 92) daha ileri bir düşünce ile var edilmiş bir sosyalizme de şüphe ile yaklaşır; çünkü dünyadaki sosyalist devrimci hareketleri tarihsel kapitalizmin bir uzantısı olarak tanımlamaktadır. Özetle: mevzu edilen ideolojik uygulamalar ve bu sebep beliren sorunlar "komünizme mâl etmek bir yana dursun" henüz var edilememiş sosyalist bir dünyada değil, tarihsel kapitalizmin bilançosunda aranmalı görüşü söz konusudur. Yine Yayla (2017) burjuva diktatörlüğü karşısında kurulacak olan proleter diktatörlüğün eşitlik adına pek matah olmadığını ifade eder; çünkü eşitliğin sürekli sağlanabilir ve kontrol edilebilirliği, güç olgusunun devamlılığına bağlıdır; çünkü diktatöryal uygulama, sonuçta seçkin bir hakimiyet grubu demektir. Kışlalı (1987, s. 329) Marks ve Lenin'in öngörüsü dediği ve Sovyet modelinde beliren anlayışı dikta bir azınlık yaratma ihtimali veya bunun gerçekleşme hali içinde eşitlikle beraber özgürlük, demokrasi ihtiyacının önüne çekilen bir set olarak eleştirilmiştir.

Yayla (2017, s. 76) özel mülkiyet karşıtlığından sebep iktisadi hayatın devletleştirilmesi politikasını da sosyalizmde görülen bir sorun yahut başarısızlık olarak yorumlar. Ekonomik hayat akıcıdır ve sürekli, değişken; hatta anlık kararlar alınması mecburidir. Bu kararlar genellikle; sermaye, üretim ve piyasa şartlarında faal olan fert yahut ekonomik birliklerin inisiyatifindedir. Ekonomide pek çok değişkene göre karar alan unsurları devre dışı bırakmak ve iktisadın, yani kıtlık biliminin bütün planlamasını sadece bir devlet kompartımanında kotarmak;

ekonomik hayat ve hedeflerin başarım ihtimalini son derece düşüren sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Yayla, SSCB'de adına "Gosplan" denilen yapının, bu tür bir planlama örgütü olduğunu bildirir. Bu örgüt, tüm üretim ve tüketim planlamalarının sorumluluğunu taşımıştır; ancak pratikte böyle organizasyonların coğrafi, sosyal, ekonomik, bölgesel ve hatta küresel süreçlerden bağımsız, etkin olması beklenemezdir. Küresel çağın teknolojik ve bilişim alt yapısı desteğiyle kullanımına sunulan sermayenin akışkan ve çevrimsel dolaşım gücü karşısında, dünyada deneyimlenen sosyalist rejimler, toplumsal ve ekonomik gelişmelerin sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda bırakılmışlardır.

2.8.3. Faşizm

"Faşizm, Roma İmparatorluğu döneminde yerel yargıçların otoritesini simgeleyen bir deste çubuğun arasında öne çıkan balta amblemi için kullanılan 'fasces' kelimesinden türemiştir" (Heywood, 2013, s. 213). Türkçe Sözlükte (2005, s. 683) "faşizm: 1. İtalya'da 1922-1943 yılları arasında etkinliğini sürdüren, meslek kuruluşlarına dayanan, devlet sınırlarını genişletmeyi amaçlayan, yetkinin tek parti elinde toplandığı düzen. 2. Demokratik düzenin yerine aşırı bir ulusçuluk ve baskı düzeni kurmayı amaçlayan öğreti" olarak tanımlanır. Baskıcı, antidemokratik, milliyetçi ve otoriter yönetimler, genelde bu "izm" ile itham olunmuştur. Faşizmin "Faşist Parti" lideri Benito Mussolini (1883-1945) ile İtalya'da ideolojik ve politik bir popülerlik kazandığı neredeyse ortak görüştür (Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler, 1987, ss. 771, 773); fakat bu arada Heywood, kavramın fazlaca gelişi güzel kullanıldığını ifade etmektedir. Heywood'un düşüncesi şöyledir;

> (…) Belki de hiçbir politik terim, "faşist" ya da "faşizm" kadar gelişigüzel ve kabaca kullanılmamaktadır. Bu terimler politik hayatta aşağılayıcı ve tahrik edici biçimde çok amaçlı kullanılmaktadır. Örnek olarak "faşist" ve "diktatör" terimleri, farklı özgür düşüncelere tahammülü olmayan kişi anlamında birbirlerinin yerine çok sık kullanılmaktadır. Ancak faşizm, basit anlamda baskı ile eş tutulmamalıdır, çünkü faşist düşünürler pek çok teori ve değerden ilham almışlardır ve 1920 ve 1930'larda ortaya çıkan faşist rejimler gelişerek farklı politik düzenler ortaya koymuşlardır (Heywood, 2013, s 213).

Burada Faşizm kavramını iki yönlü (geniş ve dar) tanım içinde ifade etmek mümkündür:

> Geniş anlamda faşizm, kapitalizmin dönüştüğü bütün diktatörlükleri içerir. Dar anlamdaysa İtalya'nın iki dünya savaşı arasında yaşadığı deneyi belirtir. İngiliz yazarı Palme Dutt, faşistlerin kendi sistemlerini savunmak ve tanımlamak için başvurdukları "sınıf kavgaları üzerine yükselmiş bir devlet", "başkalarına karşı ödevler", "yüksek bir yurttaşlık duygusu", "kişi yararından önce kamunun yararı" gibi sloganların, faşizmin gerçek yüzünü örtmek için ortaya atıldıklarını ileri sürer. Dutt'a göre faşizm, ilk ortaya çıktığı sıralarda yığınların desteğini sağlamak için, kararlı biçimde antikapitalist propaganda yapmışsa da gerçekte

> büyük burjuvazi, büyük toprak sahipleri, sermayedarlar ve sanayiciler tarafından desteklenmiş ve beslenmiş bir rejimdir (Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler, 1987, s. 771).

Mütecanis bir faşizm tanımı güçtür; çünkü ideolojik-politik anlam kazandığı her ulusal kimlikte, öz hâkimiyet anlayışı, evrensel değerlerin üstüne çıkar. Yorumlar söz konusu olduğunda etnik-kültürel yapıya göre değişen baskın milli karakter ve tarihi güdülenme barındıran retorikler çokça devreye girmektedir. Hekimoğlu'na (t.y., s. 12) göre faşizmde bir tutarlılık aranamaz; çünkü faşizm, ivedilikle eylemselliği ve kitle hareketliliğini daha çok önemsemektedir. Heywood'un tespitinden farkına vardığımız ise komünizm gibi faşizmin de kurulu düzene karşı teorik ve politik itiraz dilidir; fakat bununla birlikte burjuvayla bir noktada yan yana yürüdüğü de vurgulanır; dolayısıyla faşist ideolojiler, dünya görüşlerini (toplumsal-politik) kitle hareketleriyle (Bora ve Can, 2019, s. 14) hâkim kılmak istemektedir. Sternhell ve diğ. (2012, s. 15) göre "gerçekten de faşizm, kurulu düzene saldırabilen ve entellektüellerin ve kitlelerin desteği için Marksizm ile etkili bir rekabete girebilen bir kopma kuvveti yaratmıştır".

Faşizan ideolojilerin ulustan ulusa değişken karakterler barındırması sebebiyle tanımlar ekonomik, toplumsal ve kültürel kavrayışlarla bileşik kabul ya da itirazlar barındırır. Örneğin; "(…) bir burjuva demokrat, faşizmde öncelikle demokrasinin reddini görür; bir liberal onu totaliter vasfında tanımlar; bir dindar onu Tanrı ve emirlerine ilişkin "muhataralı" yaklaşımını, ırk ve üstün millet temalarını asıl eleştiri nedeni olarak görür (…)" (Bora ve Can, 2019, s. 16).

Thalheimer ve diğerleri, faşizmin kavramsal arka planının Avrupa merkezli toplumsal yapıda, birkaç öğenin içinde belirginleştiğini iddia etmekte ve sınıfsal değerlendirmelerle bu öğeleri göstermektedirler:

> Hemen hemen bütün Avrupa devletlerinde, Birinci Dünya Savaşı sırasında veya sonrasında, parlamenter demokrasiyi, organize işçi hareketlerini ve Marksizm'in siyasi teorisini kesinlikle reddeden, nasyonalist ve antikapitalist ideolojilere dört elle sarılmış siyasi hareketler belirmiştir. Açıktır ki programların antikapitalist niteliği, faşizmin gerçek siyasi, sosyal fonksiyonları ile ve onun siyasi pratiği ile düpedüz çelişmekteydi. Faşist ideolojinin üyeleri ve yandaşları özellikle orta tabakalardan kopup gelmişti (…) Birinci Dünya Savaş'ından sonra Avrupa'nın sanayi devletlerinde ekonomik ve sosyal bir yıkıma veya en azından yıkım tehdidine uğratılmaları, kendilerinde, milli özelliklere göre biçimlenen faşist programların dayanağını oluşturabilecek duyguları yarattı.
>
> (…) Faşist hareketler, sınırlı bir aşırı milliyetçi sağ hareket olarak gözüktü. İtalya'da ise faşizm, işçilerin devrimci eylemlerinin 1922'de başarısızlığa uğraması üzerine siyasi iktidarı ele geçirebilmiş ve bir iki yıl içinde önce legal işçi örgütlerini ve ardından da burjuva-parlamenter demokrasisini parçalayabilmiştir.
>
> Dünya ekonomi krizi ertesinde bu oluşum, 1932'de Almanya'da, 1934'de Avusturya'da tekrarlandı. Her yerde faşist parti, burjuva demokrasisinde hâkim

> olan grupların aktif desteği ve gönüllü hoş görüsü ile iktidara sahip oldu (…) Üretimin sosyal karakteri ile mülkiyetin özel (ferdi) arasındaki çelişki korundu (Thalheimer ve diğ., 1999, ss. 16-17).

Sternhell ise faşizmin temel iddalarını şöyle özetlemektedir:

> Faşizm, Avrupa kıtasının modernleşmesinin sonucu olan belaları ortadan kaldıracağını iddia eder. Toplumun karşıt gruplar halinde parçalanmasına, bölünmesine, piyasaya fırlatılmış basit bir metaa dönüşmüş olan bireyin yabancılaşmasına çare bulmak ister. Modernleşmenin insan ilişkilerine soktuğu gayri insaniliğe karşı ayaklanırken ilerlemenin nimetlerini kıskançlıkla korumaya çalışır ve asla varsayımsal bir "altın çağ"a geri dönüşü vaaz etmez (…) Ne gerici ne de karşı devrimci olan faşizm, tam tersine başka tipte bir devrim olarak ortaya çıkar: Kapitalizmden, modern teknolojiden ve endüstriyel ilerlemeden en iyisini çekip alma niyetini ilan eden bir devrim. Faşist devrim, finansal faaliyet motorunu kar arayışını kırmaksızın ya da pazar ekonomisinin temelini -özel mülkiyeti- ortadan kaldırmaksızın, onun zaruri çerçevesini -pazar ekonomisini- yıkmaksızın birey ile toplum arasındaki ilişkilerin doğasını değiştirmeye meyleder. Bu noktada karşımıza faşizmin yeniliğinin bir unsuru çıkar: Faşist devrim, pazarın yasaları tarafından idare edilen bir ekonomiyle desteklenir (Sternhell ve diğ., 2012, s. 18).

Kışlalı (1987, s. 323) "Fransız İnsan Ve Yurttaş Hakları Bildirisi"nde dokunulmaz ilan edilen tek hakkın "mülkiyet hakkı" olduğunu söylemekte ve "Kent soylular" dediği toplumsal sınıfın mülkiyet hakkına dair bir sorunda, özgürlük ve eşitlik ilkesinden vazgeçilerek Nazizm'e ve faşizme meylettiklerine dair 19. ve 20. asırda örnekler bulunduğunu ifade etmektedir.

Ömer Laçiner; Sternhell, Thalheimer ve diğerlerinin düşünceleri yanında faşizme (sosyalist bakışta) tepkisel bir okuma yapar. Laçiner'e göre "sosyalist devrim 'tehlikesi' faşizmin varlık koşulu, hatta varlık nedenidir. Faşist hareket bu 'tehlike'ye karşı, tam ve temelden reaksiyonu temsil eder" (Bora ve Can, 2019, s. 11). Bu ideolojinin varoluş sebebi (Laçiner'in dediği gibi) sırf sosyalizme bağlı ise muğlâk devrim korkusunun izlerinin silindiği yahut sosyalist dünya bloğunun parçalandığı post-modern çağda keskin ve sarsıcı (faşizan) olaylar nasıl izah edilebilir. Diğer anlamıyla faşizmin aşırı milliyetçi damarlarda kabaran örnekleri; mesela Yugoslavya'da yaşananlar, nasıl yorumlanmalıdır? Bir diğer noktada "faşizm, belirgin 'karşıt' bir ideolojidir ya da çöken kapitalizm evresinde ortaya çıkan tepkidir" yorumunu da Sternhell'in yeterli görmediği anlaşılmaktadır. (Sternhell ve diğ., 2012) dogmatik, doktrine ve karşıtlığı temel alan yapıda dışarıya kapalı, eleştirel, yetkeli ve güdücü özellikleri tespit edilir olmakla beraber, faşizmde özgül tasarımların yok sayılamayacağını vurgulamaktadır. Soyalizme tepki, kapitalizme tepki, faşizmin doğasından dışlanmaz; fakat bu durum, sadece "sosyalizme veya kapitalizme tepki verildiği için faşizm vardır" anlamına gelmemektedir. Faşizm, faydacı ve demagojik (Bora ve Can, 2019, s. 228) yönleriyle, onu diri tutan motiflere ve metafizik kaynaklara ulaşabilmektedir. Sonuçta faşizm gibi "(…) ideolojiler 'seküler dinlerdir',

bütüncülleştiren nitelikleri vardır ve itaat ile boyun eğdirmeyi teminat altına alan sosyal denetim araçları olarak hizmet görürler (Heywood, 2013, s. 26). Faşist kuramda Marksizm'e ve pozitivizme karşı geliş (Sternhell ve diğ., 2012, s. 17) ile beraberinde Heywood'un ideolojileri "seküler dinler"e benzetmesi, ideolojilerin irrasyonel bir alana çekilmesi anlamında okunabilecektir.

Faşizmin tarihi görüngüde modern alanda netleşmesi, 19. ve 20. yüzyıllarda imparatorlukların çökmesi ve ulus-devlet modellerinin inşasıyladır. Bu sayılanlara "Sosyal Darwinizm" de eklenmektedir; Heywood'a (2014, s. 22) göre "Sosyal Darwinizm aynı zamanda faşistlerin dünyadaki farklı ırklar veya uluslar arasında bitmez tükenmez bir mücadele olduğu yönündeki inançlarının şekillenmesine yardımcı olmuştur".

Karpat'ın (2017, s. 97) "özel milliyetçilik" tanımı getirdiği, başta İtalyan Faşizmi ve Alman Nazizm'i, 1. Dünya Savaşı sonrası ivme kazanan ideolojik, politik hareketlerin önde gelenlerindendir (Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler, 1987). İkinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da aşırıcı bir dalganın yükseldiği şüphe götürmez. 1920'li ve 1930'lu yıllarda Faşizmin İtalya ve Almanya'da yükselmesinin yanında Romanya, Portekiz, Macaristan, İspanya gibi ülkeler doğrudan yahut dolaylı (Bora ve Can, 2019, s. 233) faşist yönetimlerin idaresine girmiştir. Karpat'ın değindiği özel milliyetçilikler "special nationalizm" kendine mahsus hassalar taşımıştır ve mitolojiyle içselleşen, tarihi, yayılmacı, emperyalist istençler sergilemişlerdir. Şüphesiz bu nevi milliyetçiliklerin eşitlikçi, demokratik bir ideali yoktur; fakat Sternhell, faşizmle Nazizm arasında benzeşikler bulunduğu halde tanımda bir farklılığa işaret eder: Aralarında eklektik bir bağ kabul edilse de Faşizmin var olması için Nazizm gibi uygulamaların gerek şart olduğu ileri sürülemez. Dolayısıyla Nasyonal sosyalizm politik uygulamada faşizan özellikler göstermekle beraber, kuramsal manada temel bir farklılık ifade edilebilir:

> Nasyonal sosyalizm, siyasal olarak faşizmin Almanya'daki uygulamasıdır. Kuramsal alandaysa ana çizgileriyle XIX. yy.da gelişen Tarihçi Hukuk Okulu'nun "ırkçılık" anlayışıyla değişikliğe uğramış biçimidir. XIX. yy düşünürü Fichte'de gelişmeye başlayan aşırı ulusçuluk, Hegel'de artık Alman ulusunun dünyayı yönetmesi gerektiğinin savunulmasına kadar varır; Nazilere de bu üstün ırk görüşünü uygulamak düşer.
>
> Çoğu kez hem İtalyan faşizmi, hem de Alman nasyonal sosyalizmi tek bir ad altında toplanarak, ikisine birden "faşizm" denilmektedir. Temel uygulama bakımından doğru sayılabilecek bu adlandırış, kuramsal alanda elverişsizdir. Ayrılık, nasyonal sosyalizme göre devletin bir amaç olmayıp (doğal alarak yalnız kuramsal alanda) yalnızca bir "araç" olmasına karşılık, faşizmde devletin "en yüksek amaç" olması ile başlamaktadır. Nasyonal sosyalizmde en büyük değer, ırktır. Oysa İtalyan faşizminde bu değer, devlettir. Faşizmde ulus, ancak devlet içinde, devlet aracılığı ile gerçekleşebilir, varlık kazanır. Nasyonal

> sosyalizmdeyse devlet, ulus çerçevesi içinde gerçekleşir. Demek ki birinde temel kavram devlet, ötekisindeyse ulus ya da ırktır (Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler, 1987, s. 826).

Nazizm'in temeli biyolojik illiyet bağıdır (Sternhell ve diğ., 2012, s. 16); yani en aşırı anlamıyla ırkçılık ve özelinde işaretlenmiş düşman (Bouthoul, 1968, s. 37) ötekilerin yok edilmesi veya köleleştirilmesidir. Kitlesel ötekileştirmenin en aşırı, şedit, düşünce ve pratiği ırkçılıktır. Örneğin bir eylem olarak Nazilerin başlıca temel güdüsü, Yahudilerin imha edilmesi olmuştur. Germen topraklarında, Almanya'da Yahudi düşmanlığının temeli 16. asrın ortalarına kadar uzanmaktadır; Martin Luther'in kullandığı antisemit, aşırı nefret dili, Nazilerle beraber tekrar hatırlanarak söylem ve eylem boyutuna geçmiştir (Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler, 1987, ss. 820, 821). Alman ırkçılığı, egemen millet ve üstün ırk retoriği ile düşük gördüğü milletleri alçaltan, haddizatında sistematik soykırım uygulamalarıyla aşırı ötekileştirici ve yok edici bir ideolojidir. Aryanizm temelli Nazizm, genetik farklılıkların fiziki ve psikolojik yansımalarının olduğu kabulü ile Almanların "efendi ırk" doktrinini şiar edinmiştir (Heywood, 2014, s. 23).

Sternhell'in faşist ve aşırı ırkçılığı bir noktada ayıran; ama bir noktada meşru demokrasilerde dahi yüzünü gösteren tanımlamasına örnek uygulamalar, Cezayir'de görülmüştür. Cezayir'de Fransız işgali (1945-1968) döneminde yaşanan "soykırım" akla geldiğinde, o günün Fransa'sında (resmi) faşist bir yönetim bulunmamaktadır. Cezayir meselesi (Avrupa'ya atfedilen bakışla) ontolojik, oryantalist ve emperyalist bir ideoloji durumudur. Bu örnekler, faşizan ve ırkçı uygulamaların liberal ve demokratik rejim iddiasında bulunan egemenlerin politikalarında müphemliğe yer bırakmadan (ve bir damar olarak) belirmesi; kültürel, tarihi, ideolojik, etnik ve hatta felsefi sebeplerle ilintili analizleri farz kılar. Örneğin etik felsefenin önde gelen ismi Emmanuel Levınas; "öteki"nin haklarını savunmakla maruf, tanınmış bir Yahudi'dir. Levınas, Avrupa ortasında soykırıma maruz kalan Yahudilere İsrail devletini etik bir kurtuluş adına müjdelerken Kitabı Mukaddes, Eski Ahit ve Yunan saydığı Batı'yı bir tür muhafazaya almaktadır. Levınas, Avrupa medeniyetinin "beyaz ırk harici, herkesten" korunması gerektiğini düşünmektedir. Levınas, Batı'yı tehlikelere karşı uyarır ve kutsal Avrupa tarihine yabancı saydığı, az gelişmiş Afrikalıları, Asyalıları "sarı tehlike", "Marslı" gibi yaftalar ile ular (Türk, 2013, s. 94).

Üst paragraf mucibince faşist düşünce ve eylemlerin belirsizliği açıktır. Heywood, bir bakıma konunun umumi kapsamını belirlemek yahut sınırlandırmak niyeti içinde bir sıralama getirmiştir, çünkü faşizm pratik bir deneyimdir. Şöyle ki: "anti-rasyonalizm, mücadele, liderlik ve elitizm, sosyalizm, aşırı milliyetçilik" (Heywood, 2013, s. 215);

bu sayılanlar, faşizmin farklı yoğunlukta sirayet ettiği mevhum ve fiiller olarak anlaşılabilecektir.

Faşizme "akıl dışılık" atfetmek, genellikle tepkisel uygulamalardan ötürüdür. 19. yy akılcılığına karşı gelen itiraz ve dünya harbinin yıkıcılığı sonucu gelişen "güç istenci"ni (yani burada "Nietzsche" temelli düşünceyi) öncel almak gereklidir. Sanayileşme çağının getirdikleri ve kapitalizmin hediyesi, yığınlaşan kitlesel sorunlar, savaşların yol açtığı sarsıntı ve tepkiler varit olsa da bunların nihai manada sosyalizm yerine neden Faşizme kaydığının cevabını vermek zordur. Bu ideolojinin dikta bir anlayış barındırdığı ve sonuçta Hitler, Mussolini gibi figürlerin diktatör oldukları şüphe götürmezdir; fakat önemli soru şudur; toplumsal ortam veya kitlesel hareketler mi böyle liderleri hazırlamaktadır veya tam tersi durum mu geçerlidir.

Burada kitle hareketlerine değinmekte bir nebze fayda mütalaa edinilir. Kitle hareketleri, bireyin yönelimiyle birlikte, topluluk tabir ettiğimiz yığınlarca sağlanmaktadır. Maksat ve ideallerin gerçekleşmesi adına, önce bir kılavuz tayini gereklidir. Özne, bu yönelime neden gerek duyar? Örneğin "Freud'a göre kitle hareketi birçok kişinin ideallerini gerçekleştirmek için birden aynı rehberi seçmelerinden ileri (...)" (Mardin, 2006, s. 47) gelir. "Bu rehber bir insan olabileceği gibi bir kavram, bir anlam veya bir fikir olabilir" (Mardin, 2006, s. 47). İkinci husus ise bireyin toplum içinde şekillenmesidir. Toplum, özneye verili koşullar, düşünce ve davranış modelleri sunmaktadır; çünkü bireyler salt seyredici "contemplative" değildir ve örgütlü gruplar içinde birbirleriyle ve birbirlerine karşı hareket etmektedirler. Bu girişim, kendini ihata eden toplum veya doğaya karşı ya değişim itkisidir ya da muhafaza etme istencidir (Mannheim, 1995, s. 28). O halde bu değişim iştiyakı veya muhafaza etme güdüsünü belirli retoriklerle işleyebilenler (özellikle kriz anlarında) bir vesilede ortaya çıkar. Bu vesilelere ekonomik ve sosyal, siyasi sorunlar gerekçe gösterebilmektedir. Topluma, güdülenmiş istekleri belagatle sunabilen, tepkileri yönlendiren kişi ve o kişi etrafında örgütlenen yapılar, grupların nabzını tutabilmekte ve politik alan, ideallerin geçtiği ve işlendiği bir yola dönüşmektedir. Bu sebeple lider-kitle etkileşimi ideolojik-politik dünyanın içinde kendine bir yön bulabilmektedir.

Kitle hareketlerinin bahse konu olması ve olgu niteliğine bürünmesi, ideolojik çağın karşımıza çıkması paralelinde düşünüldüğünde çıkarsama yapacağımız bir durum da şudur: kitle hareketleri, toplumsal dolayımı itibarıyla (ideolojik çağda) politik veçheye çok rahatlıkla bürünmektedir. Gruplar, sınıflar, kitleler bir vesile ile herhangi liderin veya ideolojik hareketin sahasına dâhil olabilir durumdadır. Dikkat çeken ise o

liderin yahut hareketin bünyesinde açığa çıkan bilgi kaynağı, anlam-söylem "discourse" ilişkisidir. Faşizm gibi ideolojiler (her ideolojide olduğu gibi) rejimi sorgulama ve eleştirme yönünde güçlü retorikler kullanabilmektedir. Faşist dikta liderlerinin bariz özellikleri tespit o ki belagat, hitap yönünden etkileyicilikleridir (Bora ve Can, 2019, ss. 25, 26). İkinci, belki daha önemlisi ise toplu durumun sağladığı olanakları görerek, bunları kullanabilmeleridir (Bouthoul, 1968, s. 49); dolayısıyla faşizmi diğer dikta rejimlerden ayıran temel özelliğin "kitlesel destek" olduğu söylenebilir (Bora ve Can, 2019, s. 227). Faşizan retorikte tarihe gönderme ve mitlere bezenmiş ülkücü bir söylence apaçıktır. Faşist ideolojinin doğasından söküp atılamaz olan (olgu-duygu) ise milliyetçiliktir. Milliyetçilik, bu ideolojide kitlesel hissiyat ve aksiyoner yönelimlerin başat aktörü durumuna gelir. Faşizan hareketler, hedefe ulaşılması adına kitleleri kullanmakta beis görmezken ötekileri (düşmanlaştırarak) kullanmaktadır. Apolitik bir toplum; ama solidarist bir toplum tasavvurunu hayata geçirmek isteyen faşist idareler, baskıyı elden bırakmamakta ve gerektiğine inandıkları ideolojik miti ve "ötekileştirici" dili, sürekli aktive etmektedirler.

2.9. Sembol, Anlam, Dil ve Söylem

İdeolojiler ve politik pratikler; kanaat, inanç ve norm oluşturmada sosyal dil oluşumunu simge ve söylem evreninde göstermektedirler. İdeolojik proses kuşkusuz ki aynı zamanda toplumsal pratiklerin inşasıdır. Bu pratiklerin zihinsel ve maddi çıktıları dil ve semboller tarafından temsil kabiliyetine ulaşmaktadır. Sancar'a (2020, ss. 84, 85) göre temsil "representation", anlamlandırma "signification" ve simgeleme "symbolization" kavramlarında meydana gelen değişimlerle ideoloji ve toplum arası meydana gelen kurgusal değişimleri gözlem imkanı doğmaktadır.

2.9.1. Simge "sembol"

Mardin (2006) sembol kavramının iki yönlü kılavuzluğunu ifade etmektedir: Birisi bilişsel durumdur ki bilgilerin dizgesel dolayını çizer; Türk özdeyişi misali "üzümü ve bağcıyı ayırt ederiz". Diğeri ise etik ve hissi yaşamın bir nizam dairesinde oluşmasının aracıdır; katil ile maktul arasındaki ayrım gibi... Sembollerin işlevi üzerine genel hatlarıyla şunlar düşünülebilir: Öncelikle bireyler, ait olunan toplumda karmaşık ve izahı çetin durumları, basit, yalın, anlaşılır kılmak iştiyakındadır. Toplumlarda ise bu mecburiyetin karşılığı vardır ve bu karşılıklar, hazır simge dizeleridir.

Hekimoğlu, sembol kavramı hakkında şu düşünceleri paylaşmaktadır:

> Kolektiviteyi bir arada tutan ve kültürü oluşturan unsur, toplumun ortak olarak üretmiş olduğu sembollerdir. Semboller, bir yandan toplum üyeleri olarak insanların dünyayı anlamlandırmasını kolaylaştıran araçlardır, diğer yandan da toplumun ortak olarak paylaştığı anlamları ifade eden zihinsel kurgulardır. Bayrak, ulusal marş, milli ve dini bayramlar, yakaya takılan rozetler, hatta saç-sakal stili, giyim tarzı, belirli renkler, belirli kavramlar (örneğin, devlet, dış düşman, iç düşman, sağcı, solcu, bölücü, 12 Eylül gibi), belirli jestler bu tür sembollere örnek verilebilir.
>
> Semboller, aynı topluluğun üyeleri olarak hepimizin bildiği bazı bilgileri özetleyen, ortak değerlerimizi, duygularımızı tekrar tekrar paylaştırarak pekiştiren ve nihayet bireysel olarak karşımızdaki kişiye siyasal, kültürel, dinsel vb. inanç ve kimliklerimizi konuşmadan anlatan araçlardır (Hekimoğlu, t.y., s. 14).

Simge ve akıl arasında kurulan bağ, öğrenme yetisine ve insanların çözüm kabiliyetine uyumlaştırılmaktadır. Bir diğer mana ile ifade edersek, olguları, bildiğimiz nesnelerle bağlı duruma getiririz ve soyut olanı somutlaştırırız. Misal, taşradaki adam için devlet, jandarmadır, kaymakamdır. Taşradaki adam, devletin felsefe ve nitelikleri hakkında uzun uzun sorgulama veya tafsilatlı açıklamaya girmez. Yine örneğin, bir zamanlar iki (Federal ve Demokratik) Almanya'yı birbirinden ayıran Berlin Duvarı'nın sembolik anlam taşıdığına hemfikirizdir. "1989'da bölünmüş Doğu ve Batı Almanya'sının, kapitalizm-komünizmin sembolü yıllanmış Berlin Duvarı (…)" (Tischler, 2015, s. 157) yıkıldığında, komünizmin ölüm çanları çalmıştır... Duvarın yıkılması, iki Almanya'nın birleşmesiyle iki kutuplu ideolojik dünyada sona gelindiğinin sembolik ifadesi kabul edilmiştir. Semboller layüseldir ve bir başlarına (kendiliğinden) ifadede tanımsızlardır; çünkü manaların kazanımı toplumsalın içindedir (Gümüş, 2018, s. 12).

Tanımlanan renkler, form alan işaretler ve yazılar; bunların tamamı sembolik "simgesel" örneklemeye mezundur. Bunlar dâhilinde Mardin (2006) simgelerin işlevlerini dört maddede sıralamaktadır: 1) Dünyamıza mahsus nesneleri sınıflandırmak. 2) Aidiyet kurduğumuz cemaatte önemi haiz değerleri hatırlatmak ve riayete zorlamak. 3) Kimi hisleri açığa dökmek. 4) Bilişsel kozmosu kurmak.

Değinilmesi gerekli bir diğer konu ise simge ve işaret arasındaki farktır. TDK Sözlüğünde "sembol": "Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, âlem, remiz, rumuz, timsal, simge (…)" (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1727) anlamında tanımlanmıştır. Her ne kadar, bu genel tanım içinde "işaret" ismi geçse de Mardin (2006) arada bir farkın olduğuna değinmektedir. Trafik lambasında gördüğümüz renklerin işaret olarak verdiği anlam ile bunların bir ayırmaç "logo", flama, bayrak üzerinde birleştirilmiş halinin vereceği anlamlar çok farklı olabilmektedir. Bu açıdan sembollerin temsil özelliğinin izahı önem kazanır:

> Semboller bir kişiyi, bir kurumu, bir dönemi ve ideolojileri temsil ederler. Sembol tanıtıcı unsurdur. Temsil ise sembolün en büyük varlık sebebidir. Mitolojide, dinlerde, ideolojilerde semboller her zaman temsilin ifadeleri olmuştur. Semboller temsil etme özellikleri sayesinde bir birlikteliği sağlarken temsil edilen için de bir sınır çizmektedir. Bu sınır hem farklılıkların birbirinden ayrı görülmesini sağlamakta hem de grupsal kimliklerin oluşmasına katkı sunmaktadır. Bu özelliği sayesinde semboller ideologlar ve siyasetçiler tarafından her dönem yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Durgun ve Yaman, 2017, s. 41).

"Taşıdıkları anlamlar anlaşma, uzlaşma veya gelenek aracılığı ile aktarıldığından semboller, üzerinde uzlaşılmış işaretler, belirli nesneler, süreçler veya işlemleri içerirler" (Cevizci'den aktaran Kıraç ve Karasoy, 2020, s. 257). Semboller "bir başka şeyi işaret ediyor olmalarından dolayı aslında birer gösterge olarak ele alınabilirler" (Kıraç ve Karasoy, 2020, s. 257). Örneğin Türkiye'de sarkık bıyığın veya haki renk parka giymenin yakın, tarihi, güncel politik temsili veya göstergesi gibi sembolik anlamlar, ayrıştırıcı, ideolojik ifadelerdir. "Sembolik düzlemde çizilen ayrıştırıcı sınırlar (…) politikaların belirlenerek, diğer sembolik sınırlarını çizen topluluklar ile ilişki kurma veya tam aksine yıkma gerekliliğini doğurur" (Beneviste ve Gaganakis'ten aktaran Aslan, 2018, s. 68). Yine, Türk politik tarihinde "12 Eylül" denilince belli bir yaş üstü Türk vatandaşlarının akıllarına takvimin bir günü veya sadece sonbahar mevsiminin gelmediği söylenmelidir. Darbe, askeri yönetim, yasaklar, işkence ve cezaevleri ile özdeşleşen bir algı, Türk vatandaşlarının çoğunluk hafızasına yerleşiktir. Durgun ve Yaman'ın ifadeleri denkleminde 12 Eylül 2010 referandumu, işte bu yerleşik ve sembolik düzeyde tescillenmiştir. Türkiye'de 2010 Anayasa referandumu 1982 Anayasası'nın bazı maddelerinin (26 madde) değişikliği hakkında gerçekleşmiş ve iktidar partisi Adalet Ve Kalkınma Partisi (Ak Parti) ile bir kısım destekçileri, anayasa ile 12 Eylül rejimini arasında gördüğü (yasakçı, baskıcı) ilişkiyi referandum lehine propaganda etmiştir (Hamsici, 2017).

Kültür hadiseleri başta; bilimsel, felsefi, ideolojik ve politik anlamlandırmalar simgelere ihtiyaç duyar. İşaretler, göstergeler, temsil ve totemler; yaşadığımız dünyanın kategorik anlam taşıyıcılarıdır. İdeolojiler "bundan dolayı birer anlam taşıyıcısı olarak sembolleri ve sembolik biçimleri de yoğun olarak kullanmak zorundadırlar" (Kıraç ve Karasoy, 2020, s. 255). Sancar'a (1997, s. 8) göre ideoloji, en genel anlamında toplumsal yaşamla ilgili sembolik temsillerin de alanına işaret eden bir kavramdır.

Simgesel dağarcık nesilden nesle aktarılarak toplum davranışının içeriğine yerleşmektedir; bu sebeple sosyal içerikte, algılar ve çağrışımlar "tarafsız bakışın sonucudur" diyebilmek kolay değildir. Nasıl ki (Marks ve Freud'un düşüncelerinde) grup gözlüğü, içgüdü gözlüğü varsa, sembolik dizim gözlüğü de vardır ve dünya

bunlarla birlikte algılanmaktadır (Mardin, 2006, s. 91). Durgun ve Yaman'a (2017, s. 41) göre "sembol, kendi ideolojisini yaymayı ve arka planındaki düşünceleri aşılamayı hedeflerken sembolle etkileşim içinde aynı ideolojiyi paylaşan bireyler de kendi etkileşimlerinde ön plana çıkmak ve etkin bir siyaset yürütmek adına sembolleri kullanmaktadır".

İlkel topluluklardan günümüz toplumlarına kadar, ortak özellikler, yaşayış, inanç ve kültür öğeleri, sembolik imgelerle beraber anlam değerlerini taşımaktadır. Semboller, bu bağlamda tarihi köklerin ve ulusal bütünlüğün timsaline vurgu yapıcı özelliklerdir. Toplum hayatında arkaik, dip bırakıtlarından günümüze yansıyan sembolik dağarcıklar hali hazırda işler durumdadır (Mardin, 2006, ss. 96-97).

2.9.1.2. Simge üzerine anlamlandırılan toplum haritası

Mardin'e (2006, s. 100) göre kültür; anlam ve uyum ihtiva eden bütün simgelerin halitasıdır. Örneğin Türkiye'de "vatan", "bayrak", "şehitlik" ve "Mehmetçik" gibi eşzamanlık/kapsamlayış "synecdoche" içeren kavramları düşündüğümüzde, buradan çıkarsama ile toplum kültürünün askerliğe, ordu kurumuna verdiği önem anlaşılır. "Türkler, ordu millettir" dediğimizde, toplumsal kültüre ait bir düşünüş alımlarız (Yücel, 2008, s. 31). Haddizatında "bazı terimler siyaset ve ideoloji konjonktürüne göre övücü veya aşağılatıcı bir öz yüklenir: 'Kişilere tapma', 'aristokrat', 'sömürgeci', 'Mehmetçik' gibi" (Bouthoul, 1968, s. 84). Simgesel dizgeler, birbirini çağıran ve içeriğini göremediğimiz nitelikleri barındırabilmekte ve bu nevi semboller, yeni bir bütünün içinde tümel (iyi-kötü) anlamlar kazanmaktadır.

Kültür dizinli toplum haritalarının benzerliğinden ziyade kültürel farklılıkların akla gelmesi tabiidir. Askerlik ve ordu kurumu hakkında Türkiye'de toplum bakışını düşündüğümüzde, aynı durumun Samoa Adalar Topluluğu gibi ordusu dahi olmayan bir ülke için geçerliliği tartışılır olacaktır. Her kültür kodu, sembolik aktarıcıların kuşattığı zeminde, okunabilir toplum haritalarının beraberinde dünya görüşlerini beyan eder. Diğer yönüyle, mevzu konu, kültürlerin dünyayı bilişsel algılama özelliğinin bulunduğu çıkarsamasına ulaştırır. İster gömülü olduğumuz toplumun gözlüğü ile bakalım; ister benlik doğasından yansıyan tutkuların sonucu halinde düşünelim; dünyayı algılama ve bakış geliştirme sürecinde, karşımıza beşeri haritalar çıkar. Bu haritalar geniş manada "toplumlar arası" ilgileşimler ile okunacağı gibi merceği daha derin bakışlara göre ayarladığımızda, cemiyet katlarında veya alt gruplarda da işlerliği görünür olmaktadır (Mardin, 2006, s. 103).

Bilginin şekillenme süreci, kültür dünyasında yoğun ve uzun süreli dönemlere ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple kültürel bilgiler, dünyayı algılamada kılavuz görevi ifa eden simgeler, zaman içinde değişime mukavemet kazanarak direnç gösterirler. Mukavemetin en önemli sebepleri arasında simgelerin bir şahsın anlam dünyasındaki yerinden çok, aidiyet sağlanan topluluğun anlam dünyasında edindiği yerin önemidir (Mardin, 2006, s. 105). Bu arada eleştirel kültür kuramı, "aidiyet" kavramı hakkında tabii ve resen farz kılınan şeylerin, esasında tarih ve kültür içinde yapılanmış olduğunu savunmakta ve yaratılan gerçeklik tesirini de yinelemenin getirdiği yanılsamalı "illüzyon" süreçler halinde tanımlamaktadır. Kuramın bakış açısında kimlik, var (olunan) bir durum değildir; mecmu sayılmayan, bitimsiz bir prosesin ifadesidir (Butler ve diğ. aktaran Suner, 2006, s. 18).

Mardin'in (2006, s. 103) düşüncesini veri aldığımızda ortak coğrafyalarda, aynı ülke sınırları içinde etnik, mezhep veya inanç paydaşı anlamlar, toplum haritasının muhteviyatıdır. Örneğin, Müslüman topluluklar adına cami, ibadet mekânıdır; ancak örneğin "Ayasofya", simgesel nişana da bürünmüştür; çünkü Müslüman Türk toplumunda Ayasofya "fetih"le özdeştir ve 1453'ten günümüze, aynı anlam ve sembolik değerini, bu mabet muhafaza etmektedir. Bir başka mesel, Alevi topluluklar için "Cemevi", sadece rutin toplanma ve istişare yeri değildir. Aleviler için bu mekân kutsiyet arz eder; yaşam pratiğini zaman ve birlik algısıyla kıymetlendiren kutsal bir simge-mekâna bürünür. İstanbul, Samatya semtinde mukim Ermeni bir ailenin nazarında "Beliriş Yortusu" en önemli ayinler arasındadır ve Ermeni kültürü, kimliği için bu ritüel, aidiyet sembolüdür. Verili örneklerden yaptığımız çıkarsama; sembolik anlam ve ritüellerin bir cemaat yahut cemiyet adına ifade değeridir. Dolayısıyla sembolik anlam, dünya görüşlerini inşa eden farklı kimliklerin bir çeşit beyanıdır.

Türkiye'de sınıfsal hatlar, Batı toplumlarının aksine, ideolojik keskin sınırlar çizmemektedir. Bu nedenle toplum yaşamında, kadim inanç ve uygulamalarda teşkil olunan kültürel-sembolik "değer bağlama" alanlarının daha önemli olduğu ifade edilebilecektir. Pek tabii, geniş açıda toplum kesitleri (modül) bir görüngü sunsa da "öteki" sorunsalı diyeceğimiz zeminde, analiz çerçevemiz farklılaşma ihtimalini barındırır. Örneğin, Mardin'in (2006, s. 105) Sünni-Alevi temas hattında çatışma ekseninin önemli olmadığı iddiası, Maraş, Çorum ve Sivas hadiseleri dikkate alınırsa, Türkiye'nin eşik problemleri arasında kabul edilebilir.

Simgesel dağarcığın bir dönem veya süreç adına yansımaları farklıdır. Mardin, bu durumu "değer bağlama" kavramıyla açıklamıştır (Mardin, 2006, s. 107). Ayasofya örneğini tekrar edersek bir dizi kültürel ve ideolojik bakışın çoklu "multiple" izleri,

burada tespit edilebilir. Ortodoks Hristiyan toplumun tarihi geçmişi sebebiyle halen anlam ve önem atfettiği Ayasofya Camii, Türkiye'de muhafazakâr, Türk-İslam Sentezci dünya görüşü paydaşlarınca fetih ve ibadet sembolü sayılması sebebiyle tekrar (11 Temmuz 2020'de Danıştay 10. Dairesi kararı ile müzeden camiye dönüştürülmüştür) ibadete açılmıştır. Fetih sembolünün bilişsel anlamı; İstanbul'un Doğu Roma'dan (cihat ile) alınması, Osmanlı Devleti'nin bu fetihle bir Türk-İslam İmparatorluğu haline dönüşümü ve o dönem, bilinen en büyük mabedin İslam kimliğine kavuşturulmasıdır. Başta Yunanistan ve bir kısım Hristiyan ülkelerden duyulan Ayasofya tepkisi "öteki" bakışın dünya görüşünde sembolik kıymetlerin tarihi hafızasını da kodlamaktadır.

Saydığımız tarihi hadiseler ve değer atıfları, sembolik dağarcıkta bütüncül "holistic" ideolojik dizgelerdir. Yakın siyasi tarihimizde sembollerin ideolojik ve politik mülahazalarda bir tür kamplaşma veya saflaşma aracı şekliyle kullanılacağına dair örnektir, Ayasofya... Türk politik tarihinde Ayasofya mabedi, müzeye çevrilmesi sebebi ile müesses nizama ve "Kemalist(!)" ideolojiye karşı, muhafazakâr-milliyetçi kitlede (sembolik) muhalefetin önemli araçlarından biri olarak değerlendirilmiştir.

2.9.2. Anlam, dil ve söylem

"Sembol" başlığında bahsettiğimiz gibi pek çok simge, toplum tarafından kullanılmaktadır; çünkü simgeler toplum içinde mevcudiyet ve süreklilik arz ederler. "Sembol bazen bir işaret, bazen bir logo bazen de bireyin kendisi olabilir. Bazı durumlarda bir el işareti, bir selamlama şekli de olmaktadır" (Durgun ve Yaman, 2017, s. 41). Tüm bunların yanında dil, bir anlam yaratıcı simge sistemi olarak hemen hemen tüm olguları etkilemekte ve dünyamızı algılamada önemli yer edinmektedir.

İnsanın düşünme ve eylem pratiğinin sonuçları arasında var olan kültür ve kültürel paydaşlıkların sembolik ifadelerini dil alanında gördüğümüz gibi farklılıklar ve sınıflandırmalar da dil alanının içindedir (Mardin, 2006, s. 98). Tischler'e (2015, s. 157) göre "dil, insanların iletişim kurduğu ve kültür aktarımında bulunduğu sembolik bir sistemdir".

Bu konuda etkin isimler arasında görülen Barthes'in dil ve anlam hakkında düşüncesi şöyledir:

> Kuşkusuz, nesneler, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar; ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olamaz bu; her gösterge dizgesi dille karışır. Sözgelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir (sinema, reklam, çizgi resimler, basın

> fotoğrafları, vb.inde durum böyledir); öyle ki, görüntüsel bildirinin hiç değilse bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağıntısı içindedir (Barthes, 1993, ss. 23-24).

Sembolik anlatımlarda dil en önemli öğelerdendir. Haddizatında toplumsal paydaşım, dil vasıtaları olmadan düşünülemez; çünkü dil ve işaretleri iletişim aracıdır. Kavramlar dil aracılığıyla yaratılmakta ve düşünme yetisi böylelikle boş bir soyutlamadan kurtulmaktadır (Durgun ve Yaman, 2017, s. 44). "Bıçakçı'ya göre 'dil insan iletişiminin en temel ve doğal zorunluluğudur (…) Konuştuğumuz dil de gelişmiş bir kod sistemidir. Harflerden ve sözcüklerden oluşan dil, bizi kavramlara götürür (…) Bunlara yüklediğimiz anlamlar farklı olabilir. Anlaşmamızı sağlayan da anlaşmazlıklarımızı ortaya çıkaran da kodlardır'" (Bıçakçı'dan aktaran Kılıçaslan, 2008, s. 21).

Tırpan, ideolojinin çalıştığı vasatın dil ve bilinç uygulamaları olduğunu ve anlamın dil vasıtasıyla iletildiğini, kültür üzerine çalışmalar yapmış Stuart Hall'dan aktarır (Tırpan, 2004, s. 46). Wilhelm Von Humbolt, dil hakkında düşünce yaratımından ve dilin keşfedici yönünden bahsetmektedir; "Humbolt'a göre öncül olan dildir, ona göre şairlerin, siyasetçilerin yaptığı gibi düşüncenin, ideolojinin kitlelere geçirilmesinde dil öncüldür" (Durgun ve Yaman, 2017, s. 43). Dil, o halde bütün sosyal uygulayımların içindedir ve sosyal ferdin inşa edildiği zemindir (Sancar, 2020, s. 87). Barthes'e göre gerçek, dil üzerinden sembolik anlamda işaretlenir ve kelimeler birer sembolik anlam taşıyıcılarıdır; böylece sınıf, grup, toplum anlamının doğuşunda yapısal anlamlandırma görevini yerine getirirler (Kıraç ve Karasoy, 2020, ss. 259, 260).

Dilin incelenmesi yani dilbilim çalışmalarına antropoloji biliminin de katkı sağlamasıyla toplumsal anlam ve anlamlandırmaları anlaşılır kılacağı düşünülmüştür. Öncelikle "varlığın, kendini düşünmesi dahil, her türlü anlamlandırma, adlandırma, düşünme edimi dilin içerisinde gerçekleşir" (Türk, 2013, s. 42). Özne, dil ile kendisini üretebiliyorsa ideoloji ile anlam eylemselliğe dönüşmektedir. Dolayısıyla yapısalcı yaklaşım, dili bir araç görmemektedir; çünkü o, gerçekliğin yaratımında asli bir öğedir. Dilbilim, bu konularda Ferdinand de Saussure ile ciddi açılımlar sağlamıştır (Sancar, 2020, ss. 87, 88). Saussure, dil kavramının hususiyetleri ve eylemiyle ilgilenmiştir. Saussure, dili, tarihi bir miras olarak görmüş (Durgun ve Yaman, 2017, s. 42) ve kurumında toplumsalın içinde dili "langue" sözden "parole" ayırmıştır:

> Dil, toplumsal bir kurum, üzerinde toplumsal bir uzlaşmaya varılmış bütünlük olarak tanımlanır. Dil, belli sayıda sesler ve düşünceler arasında, bunların toplumsal olarak kullanımından soyutlanmış sistematik ve edilgen bir ilişkidir. Söz ise bir etkinliktir; dilin bireyler tarafından kullanımını ifade eder (Saussure'den aktaran Sancar, 2020, ss. 88-89).

Saussure böylelikle dil ve düşünceyi ayırmayarak, düşünceyi dile aracılık eden bir faaliyet olarak ele almaktadır. Söz, etkinlik halinde söyleme dönüşmektedir; kültürel, sosyal ve ideolojik olanı kıymetler halinde sunmaktadır. Dolayısıyla bir muhataplık ve algı oluşturmaktadır. Bu iki yapının birbirini etkilemesi (dil ve düşünce) mecra olarak politikanın uzamına girme anlamını da mal edilebilirdir (Durgun ve Yaman, 2017, s. 44). Sembolik mekanizmalarda kendini gösteren ve senkronize diyeceğimiz anlam oluşturma süreçleri; açıklayıcı, anlayıcı ve tamamlayıcı toplumsal alana dönük işlevlerdir. Stuart Hall, ideolojiyi tam da burada, yapının oluşumunda beliren fenomenlerde ve kavramlarda aramaktadır (Tırpan, 2004, s. 46).

Claude Levi Strauss ve Roland Barthes dil-ideoloji arasında dolaylı bir münasebetin varlığını antropoloji çalışmalarında teorize eden kuramlarıyla dikkati çekerler. Strauss ile Barthes; totem, mit ve ritüelleri gösterge kabul ederek, simgesel çözümlemeler ortaya koymuşlardır. Strauss'a göre kültürel olgular ve mitler, toplumların sembolik ifade biçimleridir ve buralarda bilinçdışı yasalar işlemektedir. İdeolojiler ise bu işleyiş yasalarına tabidir (Sancar, 2020, s. 93).

Bu noktada dilin iletişim aracı olma özelliğinden hariç, farklı işlevleri de söz konusudur. Söz konusu işlevler, anlam üzerine "asli ve eğretileme" denilebilecek iki farklı isimlendirme ile açıklanabilirdir:

> Birinci durumda dil "Nesne Dil"dir, yani işaret ile işaret edilen arasında ilişki doğrudandır. Bir kişi örneğin "kalem" dediğinde sadece kalem nesnesini kastetmektedir, bunun dışında kelimeye başka bir anlam yüklememektedir. İkinci durumda ise dil (ve işaret), gerçeklikle doğrudan değil ama dolaylı bir ilişki içindedir. Bu "dil"e "Meta Dil" veya "Üst Dil" demekteyiz. Burada konuşan kişinin kullandığı söz, çağrışımsal bir anlama sahiptir; doğrudan işaret edilen bir nesne veya durumu değil, başka bir nesne veya durumu veya duyguyu dolaylı yoldan ifade etmektedir. Örneğin "kızıl" kelimesini ele alalım. Bu kelime öncelikle bir renktir. Eğer kızıl rengi anlatmak için bu kavramı kullanıyorsak, o zaman kızıl, Nesne Dil'in bir ögesidir. Ancak, kızıl kelimesini Meta Dil'in ögesi olarak da kullanabiliriz. Örneğin "Kızıl Bayrak" kelimesi belirli bir ideolojiyi işaret etmektedir. Aynı kelimeyi bir başka nesnenin önüne sıfat olarak getirirsek, örneğin "Kızıl Elma" dersek, bu sefer de bir başka ideolojiyi kastetmiş oluruz. Her iki durumda da bir renge değil, bir dünya görüşüne işaret ederek, kelimeyi Meta Dil'in bir ögesi haline getirmekteyiz. Bu bakımdan dil, özellikle Meta Dil, hem sembollerin ideolojilere dönüştürülmesinde hemde ideolojilerin ifade edilmesinde, aktarılmasında ve kitlelerin manipülasyonunda önemli bir araçtır (Hekimoğlu, t.y., s. 15).

Yine Fransız göstergebilimci Roland Barthes dilini yapısal anlam özelliklerinden ziyade, söz-söylem, yorum kritiği üzerine eğilmiştir; Barthes'e göre "(…) söz özü bakımından, bireysel bir seçme ve gerçekleştirme edimidir (…) 'konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil kodunu kullanabilmesini sağlayan birleşimlerden (büyük boyutlu olan bu söze söylem diyebiliriz), sonra da' bu birleşimleri dışa vurmasını sağlayan zihinsel-fiziksel düzeneklerden oluşur" (Barthes, 1993, s. 26).

Barthes, göstergeler dizgesi olarak açıklanan metottan hareketle düzanlam ve yananlam meselelerini izaha çalışmıştır. Sancar, Barthes'in (düzanlam-yananlam) tanımsal yaklaşımı hakkında şunları aktarır:

> Barthes yananlamı bir gösteren-gösterilen ilişkisinde oluşan gösterge bütününün bir başka göstergenin gösterenine dönüşmesi olarak tanımlar. Birinci gösterge düzeyi düzanlamı, ikinci gösterge düzeyi ise yananlamı ortaya koyar. Örneğin bir "bayrak" göstergesinde ses imgesi olan b.a.y.r.a.k ile görsel imge olan kumaş parçası birleşir ve bayrak göstergesini oluşturur. Ama bir evin balkonunda asılmış bayrak imgesi bize aynı anda milliyetçi bir tutumun, bir etnik savaşta bir taraf destek veren bir davranışın ya da herhangi bir ulusal sorunla ilgili tartışmada var olan anlamlardan birinin çağrışımını sağlayabilir (Sancar, 2020, ss. 98-99).

Barthes'in kuramında anlamlama dizgesi, anlatım ve içeriği; iki dizgenin bağlamına eşitlenirmiştir (Barthes, 1993, s. 69). Ses "b.a.y.r.a.k" göstereninin işlenmiş kumaş gösterileni ile bayrak göstergesini oluşturmasında birinci dizge, düzanlamdır; fakat yananlam ile "bayrak" ikinci dizgesi, birinciyi tam anlamı ile olmasa da kapsayıcı bir (mit) anlam oluşturmaktadır (Sancar, 2020, ss. 99, 100); dolayısıyla "(…) Barthes, yananlam gösterilenlerini ideolojik olarak tanımlar" (Ünal, 2017, s. 182).

Barthes'in anlam konusunda geldiği noktada dil; yapı, dizim, dizge ve gösterge özelliklerini aşarak bir söylem ve yorum meselesine dönüşmüştür. "Foucault'a göre yorum, bir metnin ilk okunuşu ile ikinci okunuşu arasındaki konum değişimidir" (Sancar, 2020, s. 119). Bu değişim, özgürce yeni söylemler oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Yorum ile ilk metinde var sayılan gizli anlamları, kapalılık ve zenginlikleri konuşma imkanı belirmektedir. Yine de Foucault yorumun bir tek görevi olduğunu düşünmektedir; nihai olarak ilk metinde telaffuz edilmiş olanı söylemek ve adeta bir paradoks halinde ilk defa söylüyormuşçasına veya söylenmeyeni yinelemektir (Foucault, 1987, s. 34).

Toplumsalın dilin yapısal özellikleriyle çözümlenmesi yerine, söylemin toplumsal manada oluşabilecek derinliklerini çözümleme düşüncesi, yeni bir bakış açısını ortaya koymuştur. Sancar (2020, s. 105) "dilin bir yapı olarak analizi, söylemin bir süreç olarak analizine dönüştü. Böylece, anlamın, dilin yapısıyla ilişkilendirilmesi ile söylemin dil ile ilişkilendirilmesi iki ayrı yaklaşım haline geldi" demektedir. Barthes'e (1993, s. 86) göre tümce ve söylem "retorik" arasında bir türdeşlik veya bağıntı vardır. Thompson; söylem ve ideoloji arasındaki ilgiyi, anlamın dil içinde harekete geçmesi ve ideolojinin baktığı noktada kişi, grup namına nasıl bir avantaj doğduğunun ilgisiyle bağlantılamaktadır (Thompson'dan aktaran Sancar, 2020, s. 106).

Söylemi yapısal manada çözümleme gerekliliği, postyapısalcı yaklaşıma tesir eden bir görüş olmuştur. Dilde bireysel söz ile toplumsal söylem tanımlı Saussure kuramı, Foucault tarafından özneler üzerinde söylem analiziyle yeniden değerlemeye tabi tutulur. Birey ve iktidar tanımının yanlışlığı üzerine giden "Foucault'un temel tezi, dilin anlam yaratma ve düzenleme işlevi ve üretilen kurumlar vasıtasıyla bireylerin itaakar, uysal özneler haline getirildiğidir" (Hekimoğlu, t.y., s. 35). Söylem çözümlemelerinde metinler ve konuşmalar dahil, anlamın nasıl belirlendiği sorusu, toplumsal koşullarda aranmaktadır. Dil nihai anlam üreticisidir; Barrett (2004, s. 173) metin-anlam bahsinde Derrida gibi düşünürlerin radikal sonuca vardıklarını vurgular; Derrida'ya göre ne özet yahut ne çeviri dahi yoktur; ancak başka bir metin vardır.

Faucault'un tezi ile söylemde anlam taşıyıcı, kurucu, değiştirici; sabitliyen ve anlamı kapatan özelliklerin olduğu kabul edilir; çünkü anlam biteviye akışkan ve durmaksızın değişen (kapanmamış) durumda olamaz. Söylem çözümlemecilerine göre söylemin kapatma özelliği olmazsa, sürekli akışkan bir gidişte anlama anlamlandırmanın verilme durumu imkansızlaşır (Sancar, 2020, s. 111). Bu noktada Foucault; dil çözümlemesinin tikel "kısmi" bildirimlerin hangi kural ve benzerlikler esasında nasıl yapıldığı soru veya sorununu değil, tikel bir bildirimin diğerlerine oranla daha çok ön plana çıkmasını sorgulamaktadır (Barrett, 2004, s. 176). Barret'in Foucault hakında söyledikleri yine Foucault'un verdiği Mendel örneği üzerinden anlaşılabilir. 19. yy biyolojistlerinin ve botanikçilerinin kalıtım çalışmaları yapan Avusturyalı Botanikçi Gregor Mendel'in söyledikleri hakkında doğruluğu görmeyişlerini Foucault, şöyle ifade etmektedir:

> Mendel doğru söylüyordu, ne var ki kendi çağının biyolojik söyleminin "doğru çizgisinde" değildi: biyolojik nesneler ve kavramlar asla böylesi kurallarla oluşturulmamaktaydı; Mendel'in doğru çizgiye gelmesi ve önermelerinin (büyük bir bölümüyle) ancak o zaman kesin kabul edilmesi için, biyolojide bütün bir aşamalandırma sisteminin değişmesi, yepyeni bir nesneler düzleminin ortaya serilmesi gerekti (Foucault, 1987, s. 40).

"Faucault'a göre, söylemi üretiminin en bilinen yolu 'dışlama' ya da 'yasak'tır. Hep bilindiği gibi her şeyi söyleme hakkı yoktur, her şeyden her koşulda söz edilemez, nihayet herkes her şeyi konuşamaz" (Sancar, 2020, s. 117). Barrett, Faucault'un bütün söylemsel kategorileri (kitap, eser, gelenek, disiplin) dağıtmakla işe başladığını yazmaktadır. Faucault katışıksız bir betimleme ile ifadelerin (söylemsel alanın) oluşmasında ısrarcıdır; fakat "ifadeler"e neyin girdiği hakkında bir miktar tartışma söz konusudur. Bu tartışma, söylemin günlük konuşma veya özerk, hakiki iddialar altkümesi içerip içermediği bahsidir (Barret, 2004, s. 176).

Sancar (2020, ss. 115, 116) Faucault'un "söylem"i neyin belirleyip belirlemediği hakkında kesin, net bir açıklaması olmadığını; ama iki farklı önermesi olduğunu ifade etmektedir: İlki, önermenin söylemsel pratik "discoursive praksis" ile ortaya çıktığı, diğerinin ise söylemin sahiplenilmesi ve ele geçirilmesiyle belirdiğidir. İlk önermede sabit veya gizli bir bilginin söylem içinde aranması söz konusu değildir; aksine, dalgalı, seyyal ve başkalaşan ifadeler kast edilmektedir. Dahası bunlar, öznenin ediniminden ayrı; öznesiz ve kendini belirleyen söylem uygulamalarıdır. İkinci noktada söylem, kapitalist tekamül ve burjuvanın toplumsal işleyişinde oluşan modern "kapatma" sistemlerinin, yani hapishane, hastane, kışla ve okulların aracılığında denetleme, seçim ve örgütlenme süreçlerinde netleşmektedir. İktidar söylemi ile kapatılanlar hasta, deli, suçlu olarak dışlanırken tersi durumda olan özneler; bilginin, bilimin, söylem ve iktidarın tedavülünü mümkün kılar. Dolayısıyla "iktidar, kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler" (Foucault, 2014, s. 19). Faucault'un düşüncelerinde söylem, özneyi ve iktidarı oluşturan erktir; Faucault devlet, sınıf gibi kavramları bir taraf bırakır (Barrett, 2004, s. 192). Faucault'un teoremine göre söylemin iktidar alanında ideoloji mümkünsüzleşir; "çünkü ideoloji kuramsal olarak doğru 'truth' kavramının karşıtı olarak kullanılmıştır. Oysa sorun doğru bilgi sorunu değildir, sorun söylem içerisinde doğruluk etkisinin 'effects of truth' nasıl üretileceğidir" (Tırpan, 2004, s. 48). "(…) Foucault'a göre söylem ile iktidar birlikte oluşur. Bu nedenlerden dolayı, ona göre, toplumsal anlamı anlayabilmek için ideoloji yerine söylem çözümlemesinin kullanılması gerekmektedir" (Hekimoğlu, t.y., s. 36).

2.10. Sanat Kavramına Tanımsal Yaklaşımlar

Şekil 2. 1. Van Gogh: Bir çift ayakkabı (www.e-skop.com, 2019)

Kadim çağlardan günümüze kadar uzanan sanat, insanoğlunun bir yönüyle estetik hikayesidir. İÖ 20.000'lerde doğayla ve birbiriyle olan mücadelesini anlatmak için mağaralara resimler kazıyan (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 47) insan, ruhunda ve aklında olanları bir şekilde dışarıya yansıtma ve ifade etmenin arayışında olmuştur. Çağlar ilerledikçe mitlerden, olağanüstü olaylardan, dram ve trajedilerden ilham alma serüveni devam etmiştir. Bu sayılanlar, duyuların ve imgelerin ifadesi, insanın etkilendiği şeye veya güzel olana bakışının renk, şekil, boyut, imaj, yazın ve retorikle bir vücuda bürünmesidir. Diğer ifadeyle estetiğin sanatla hayat bulmasıdır. Gombrich'e (1986, s. 31) göre "yerkürenin her yerinde bir sanat biçimi, mutlaka vardır (…)".

Sanat, yaratıcılığın plastik, dilsel, sessel, kinaestetik bir tasarım halinde sunumudur. Uygarlıkları incelik, zevk ve estetikle bezeyen kültür uğraşısı, sanattır; velhasıl sanat, toplum yaşamının her alanına teşmildir, insanlık tarihinin içindedir; daha doğrusu insanın aklında ve ruhunda içkin bir kıymettir.

Sanat kavramı hakkında, öncelikle yeknesak bir tanımın mümkün olmadığını belirtmek gerekir. "'Sanat nedir?' sorusuna verilen ilk cevap, sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit (mimesis) olarak görme eğilimindedir" (Moran'dan aktaran Serdaroğlu, 2016, s. 115); dolayısıyla ünlü felsefeci Platon sanatı, gerçeğin taklitinden ibaret saymıştır (Danto, 2013, s. 13).

TDK sözlüğüne göre Arapça, kök isim olan sanat, şu anlamları içermektedir:

> 1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık: "Bir oyunun on beş gün sürmesi bir sanat hadisesi olduğunu gösterirdi." - Tarık Buğra
>
> 2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım: "İtiraf edelim ki dünkü halkımız henüz sanata karşı hazırlıklı olmadığı için çok büyük müşkülata maruz kalıyordu." - Asaf Halet Çelebi
>
> 3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık: Konuşma sanatı.
>
> 4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü: Askerlik sanatı.
>
> 5. Zanaat (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1695).

Sanat, eseri var edecek bir sanatçıya ihtiyaç duyar ve böylelikle sanatçının ediminde bir eser halini alır:

> Sanat genel olarak sanatçısının alıcısına (tüketici) ulaştırmak için gösterdiği eylemdir. Bu eylemde sanatçı etkin bir role sahiptir. Sanatçının etkin olduğu eylemde sanat aracı, sanatçısı tarafından yaratılmış bir biçim olarak ortaya çıkar. İnsanların biçim yaratma veya bir eseri ortaya koyma isteği, öncelikle onun düşüncelerinin maddeye dönüştürülmesidir. Sanatçının sanat eserini ortaya koyma isteği, diğer etkenler yanında kendisinin ölümsüz olma isteğinden de kaynaklanmaktadır. Bu istek ve düşünce izleyiciye bazen bir şiir, resim, seramik, heykel; bazen de bir fotoğraf, tiyatro oyunu veya sinema gibi farklı sanat eserleri biçiminde yansımaktadır (Ayaydın ve diğ., 2011, s. 2).

Gombrich (1986, s. 4) “sanat” diye bir şeyin olmadığını, yalnızca sanatçılardan söz edilebileceğini düşünmektedir. Başka ifadeyle sanatçı (eser sunan) olmadan, bir sanattan bahsedilemez. Bu yorum, varoluşçu izler taşımaktadır; çünkü sanat, nihai manada (zaman-mekan olgusunda) insanla anlamlıdır. Tarkovski’ye göre yerküre ile uyum iştiyakı had safhada bulunan insanın içgüdüsel olarak bilgiye kavuşma gereksimi, insanı sanata vardırmaktadır. Edman ise hayatı, belirli buutlarla ve forma girmiş haliyle sanata nispi derecede yaklaştırır (Tarkovski ve Edman’dan aktaran Serdaroğlu, 2016, s. 117). Daloğlu’na (t.y., s. 2) göre “kendi tarihsel gelişimi boyunca sanat eserleri; düşünceler, duygular ve yaşanmış tarihin yazınsal-sanatsal biçimde vücut bulmasıdır”.

Murdoch ise sanatı duygudan ileri, zekanın uğraşısında tanımlamaktadır;

> “Sanat, gerçekle ilişkisi içinde, özel, ayırıcı özellikleri olan bir zekâ alıştırmasıdır. Her ne kadar estetik form temel özellikte hile ve büyü öğeleri içerse de, sanatta form, felsefede olduğu gibi, iletişim kurmak ve birtakım şeyleri açığa vurmak için tasarlanmıştır. İyi sanata bir yanıt olarak verilen hazzın yarattığı şoktaki temel bir öğe de gerçekliğin, gerçek olarak gerçeğin açığa çıkmasındaki duyumdur: Yani daha önce hiçbir zaman bu denli açıkça göremediğimiz şekliyle dünya” (Murdoch’tan aktaran Serdaroğlu, 2016, s. 117).

Sanat kavramını bir tanım altında derdest etmenin zorluğu, esasen sanatın ruhi ve maddi tözünün zenginliğine bağlanabilir. Gerçeklik yahut tahayyül üzerinden akıl ve yetenek süzgeci ile işlerlik kazanan sanat, insanoğlunun tarihi hafıza ve yeteneğinin geniş bir yelpazede estetize edilmesidir. Bu açıdan sanat, insanı ontolojik gerçekliğine götürmektedir.

2.10.1. Sanatta gerçeklik

J.J. Rousseau, çağının tiyatrosunu “şeyleri olduğu gibi göstermemesi” nedeniyle eleştirmiş ve manevi düşüklük olarak nitelemiştir (Faure, 2006, s. 32). Rousseau, sinemayı tanısa ve “şeyleri olduğu gibi gösterme” yani gerçeklik yargısını sinemaya yönlendirse, ne düşünürdü, bilemeyiz!

Türkçe Sözlük (2005, s. 750) “gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, şeniyet, realite” tümcesi ile “gerçeklik” kavramını tanımlanmaktadır. Tarih, felsefe ve sanat hakkında yazılar kaleme alan Avusturyalı Ernst Fischer’in “gerçeklik” hakkında görüşleri ise şöyledir:

> Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır (Fischer’den aktaran Gök, 2007, s. 113).

Aslan ve Karaaslan'a (2016, s. 49) göre "(…) sanat, gerçeklik karşısındaki bir tür düşünme yöntemidir ve beraberinde farklı bakış açılarını, hayat pratiği içerisinde olanaklı kılar". Georgi V. Plehanov, sanatta gerçekliği bir kopya olarak görmez; sanat, materyalini realiteden sağlar ve sanatçı, görüşü ne ise o dolayda bir tercihte bulunarak gerçekliği yeniden yaratır (Plehanov'dan aktaran Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 51).

Sanatta modern gerçekliğin tarihi çizelgesine bakmak, burada gereklidir. Özellikle Aydınlanma çağının her alandaki etkisi, sanatı ve (özelde) edebiyatı kapsamıştır. 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sı, dünya görüşlerinin bütünüyle değiştiği ve büyük çatışmaların kaçınılmazlığına doğru ilerleyen bir coğrafya olmuştur. Buharın kullanılması, demiryolları ağının kurulması ve işleyen fabrikalar; endüstrileşen bir kıta, yeni sınıflar ve sesini duyurmaya başlayan devrimci düşünceyle birlikte Avrupa; insanlık çağını farklı bir düzeye itmiştir. Metafizik çağrılar, modern çağın akla ve pozitivizme payanda vuran duvarlarını artık aşacak güçte değildir. Aydınlanma döneminde, doğaüstü olanın varlığı yadsınmış ve mistik giz, gerçeğin dışında, yanıltıcı ilan edilmiştir. Gerçek ve nesnel olanın kesinliği aranırken sanat, bu çağın yapısal harcı olmuştur.

Fransız yenileme "restorasyon" döneminde hükmünü pekiştiren "sanat için sanat" kuramı, 1830 Devrimi ile sarsılmış ve sanat, toplumsal olgulara daha fazla eğilir hale gelmiştir. Aşırı uyarcılık "konformizm" ile monarşiyi ve kiliseyi onaylayan burjuvanın sanata bakışı karşısında, bir takım sanatçının getirdiği tepki ve tutum, Fransız politik söyleminde ifade bulmuştur. Sanat anlayışı, 1814-1830 arası, kiliseyi ve monarşiyi uzlaştıran (aracı) kimliğinden toplumsal gerçekliğe doğru çekilmiştir. Dönem Fransa'sında sanatta gerçekliğin işaretleri ise şunlardır: Yergi resim güçlenirken "Kızıl İle Kara"da restorasyon dönemini yazan Stendhal, siyasal resim yapan sanatçıları ve toplandıkları "Charivari" adlı gazeteyi, kitleleri bilincine vardıran ve onların seslerini duyuran yer olarak selamlar. Plastik sanatta Honore Daumier, kalkışma için Paris sokaklarına dökülen halkı resmeder; diğer tarafta Victor Hugo, H. Robert ve Decamps; halkı öne alan, onu amaç edinen toplumsal sanatın savunucusu olurlar (Devrimler ve Kültür, 1987, ss. 1220, 1221). "Buğday Eleyen Kızlar" tablosunu resmeden Gustave Courbert için resminde gerçeklik, hiç görmediği ve o sebep çizmediği melekler değildir; bilakis yoksulluk içinde üretmeye çalışan fakir insanlardır. Dolayısıyla 19. yy Avrupa sanatında, özellikle resimde ve edebiyatta; zorbalığa karşı mücadele, özgürlük, yoksulluk, ulusal ruh, fedakârlık üzerine kurulan temalar, sanatın yeni aklı ve yüzü olmuştur.

Fransa üzerinden açıklamaya çalıştığımız sanatta (resim ve edebiyat) gerçeklik dikkat çekici bir şekilde savaş ve devrimler çağı dönemine koşuttur. Bu çağların arkasında sanata seyrini çizen ise özne, toplum ve ussal gerçekliktir; dolayısıyla "bir sanat eserinde, gerçeklik insana seslenir" (Kosik'ten aktaran Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 52).

Şekil 2. 2. Honore Daumier, Gargantua (1831) (www.e-skop.com, 2016)

Sanat, çağları aşan ve fakat kendi döneminin tanıklığını yapan sanatçılarla düşünce ve tarzını sadece son iki asırda sergileyen bir estetik yaratımı değildir; 16 asır önce Aiskhiylos'un Zeus'a başkaldıran Prometheus'unda görülen dram ve tragedyada ezen ve ezilen (efendi-köle) arasındaki maceranın sahnelenmesidir (Daloğlu, t.y., s. 2). Bu boyutu, tarihi bir diyalektik olarak Hegel felsefesinde görürüz. Aristotales'in "zoon politikon"unu merkeze alan varoluşsal mücadele, pek tabii sanatın dışında değil, içinde olduğu politik bir süreci de anlatmaktadır. Bu sebeple savaşlar ve devrimler, sanatta unutulanı veya yabansıyı çağırmayı, ona ait olanı tekrar iade etmeyi ya da gerçekliğin yeni yaratım sürecine katkı yeteneğini su yüzüne çıkarır. İspanyol ressam Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı tablosunu, sanat tarihçisi Kenneth Clarck, savaşın ve mücadelenin getirdikleriyle tanımlar (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 49). Bu bir amaç mevkiindedir ve "restorasyon" sonrası dönemin sanata dair eleştirel yetenekten yoksun burjuvayı eleştirmesi, sanatın toplumsal gerçekliği, sağduyunun sesi ve bir şahit olarak çağırmasıdır. Dolayısıyla sanatın özge gerçekliği, yani onu var eden felsefesi, muhaliftir.

Sanatın realiteye (toplumsala) dönüşü ve bunun üzerinde yürüyen burjuva eleştirisi, esasen ideolojiden arî kalınıp kalınamaz oluşu, yetkin bir sorgulamadır. Ergün (1978, s. 19) sanatçının dünya görüşünü, diğer bireyler gibi toplumsal oluşumların

etkisinde arar. Toplum, sanatçı adına hem özü temsil etmekte, hem sınırlar koyabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı, toplumdan vareste, ayrı düşünülmemelidir. Anarşist Proudhon, sanatın halk beğenisine uygun bir içerik kazanmasını ister; çünkü ona göre sanat, toplumsal gerçeklik ve ideoloji kavramlarının iç içe oluşuna dönük bir bakış açısıdır. Örneğin, Fransız Komünü döneminde Daumier, Versailles'in ve burjuva iktidarının simgesi olarak gördüğü giyotini, tablosunda yakarken ölüm cezasının kaldırılışını ilan eder. Daumier, bu durumu aydınlanmanın sembol ismi Voltaire'i (ayakta alkışlar şekilde) çizerek sembolleştirmiştir (Devrimler Ve Kültür, 1987, ss. 1228, 1229). "Kimi sanatçılar, kendilerini muhalif bir sanatın savunucusu konumunda tarif ederek, sanatlarını doğrudan, hayatın biçimlenişine dönük bir eylem olarak kullanmışlardır" (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 49). Bir diğer değişle gizemcilik, tanrı ve metafizik yerine 18. ve 19. asırda sanat, aklın merkeze alınmasıdır. Aydınlanmacılığın ve devamında Avrupa toplumsal hareketliliğinin gerçekçi, ussal yaklaşımıyla sanatın aldığı biçim, zorunlu ideolojik okumalara perde aralar. Mesela, Emile Zola'ya "Germinal"i yazdıran 1860'ların Kuzey Fransa'sı onun gözünde yoksulluğun, grevlerin ve emek mücadelesinin uzamıdır. O halde sanatçı, toplumsaldan, dünya görüşünden ve ekonomik alt yapı sonuçlarından kayıtsız değildir. Kagan'a göre;

> Sanatçı hem "insan olarak hem toplum içinde yaşayıp, hem de ondan bağımsız olamaz. Kişi, toplumla soyut bir karşıtlık oluşturmaz, tam tersine, toplumsal bir içeriği bireysel olarak kendinde taşır. Bu toplumsal içerik, kişinin bilincine çeşitli yollardan işler ve içinde bulunduğu etkinliğin niteliğini az ya da çok, ama açık seçik etkiler" (Kagan'dan aktaran Daloğlu, t.y., 3-4).

Gerçeklik ve "toplum için sanat" arasında ortaya çıkan özdeşleşmeyi 20. yy ile beraber yozlaşma olarak gören eleştirmenler olmuştur. Bu, diğer ifade ile öznel, figüratif olmayan ve doğada var olanı aramaksızın yapılması gerekli, soyut sanata ön verme çabasıdır. Bu sebeple sanat eleştirmeni Clement Greenberg, Sovyetler Birliği ve Nazi Almanya'sının (politik) etkisinde kalan sanatı; propagandist, değersiz ve kaba "kitsch" olarak ilan eder (Tırpan, 2004, s. 50).

Greenberg'in eleştirel düşünceleri, Avrupa'da 19. asrın ikinci çeyreğinde başlayan ve Stalin dönemine kadar devam eden devrimci sanat anlayışıyla yakından ilgili görülebilir;

> 19. yüzyılın ortalarından başlayarak 1930'lara kadar, Batı sanatı devrimci bir yapı içerisinde şekillenmiştir. Nitekim dönemin öznel koşullarıyla ortaya çıkan Bolşevik Devrimi, zorunlu olarak sanatçıların, sosyalist ya da faşist bir düşünceye angaje olmasına yol açmıştır. Bir başka deyişle sanatçılar savaş öncesinde daha çok, kişisel özgürlük, estetik kaygılar ve apolitik sanat söylemleri içerisindeyken savaşla birlikte bu görüşlerinin değiştiğini görmekteyiz. Özellikle, Bolşevik Devrimi'yle ortaya çıkan toplumcu sanat anlayışına bağlı olarak toplumsal ve politik alanlarda, sanatçıların daha fazla

> etkin olması gerektiği fikrini öne çıkarmıştır. Avrupalı birçok sanatçı benimsedikleri kimi öncü hareketleri, başarıya ulaşmış bir devrimi desteklemek amacıyla eserlerini yeni yapının olanaklarıyla şekillendirmişlerdir (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 52).

İki dünya savaşının yıkıcı etkileri ile oluşan karamsar hava ve tepki; modernizm karşıtı muhalif, yapısal, post-modern fikirlerin ve farklı sanat akımlarının gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır. Edebiyat ve resim sanatının yanında, bu akımların uzağında kalmayan yek diğer sanat dalı ise sinemadır. Haddizatında sinema, 1930'lu yıllara gelindiğinde bir sanat olarak çoktan kabul edilmiştir (Özden, 2004, s. 24). Bu dönemin devamında empresyonizm, kübizm, soyut sanat ve sürrealizm gibi akımlar, son yüz yılın sanatı olan sinemayı da etkilemiştir. Farklı sanat akımlarının sinemada var oluşu, sinemanın klasik kurgu ve gerçekliğini oluşturma sürecinin yanı sıra, alternatif akımları da bünyesinde taşıyabilen ve yaratımını sürdüren bir sanat olduğu gerçekliğini ispatlar hüviyettedir.

2.11. Sinema Sanatı ve Kavramsal Değerlendirmeler

"Sinema filmi sanat mıdır?" sorusu, bu alanda uğraşı verenlerin veya meraklılarının bir cevapla yetinemeyeceği kadar geniş kapsamlıdır. Arnheim (2002, s. 14) filmi, gerçekliğin mekanik bir üretimi olarak kabul eden (eğitimli) çoğu insanın, resimle mukayese halinde sinemayı sanata dahil etmediğini söyler. Kracauer (2015, ss. 112, 114) sinematografın mucidi Auguste-Louise Lumiere kardeşlerin, filmi, yani sinemayı bilimsel bir meraktan öte saymadığını ve o sebeple sanatsal bir amaca hizmet edeceğini düşünmediklerini fakat; Lumiere'lerin çağdaşı Georges Melies'in "Le Manoir du diable" ve "Le Voyage dans la lune" filmlerinin ise sanatsal bir fantaziyada mülhem sayılabileceğini ifade eder.

Danto (2013, s. 19) sinemanın "ses"i kullanmasına dikkati çekmektedir; çünkü ona göre bu durum, sinemayı edebi sanatlarla bir safhada yakınlaştır. Danto, ayrıca hareket ve ses imgeleri kullanan sinemayı, resim ile mukayese eder ve sanatın bilinen tarifinin (en azından 1895'te sinematografın devreye girmesi ile) değiştiğini savunur. Arnheim'a (2002, s. 36) göre "film sanatı, ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım (…)" gelişmiştir.

Özön'e göre, pek çok teknolojik ve optik-mekanik aygıtın üretim devresine girdiği "sinema aynı zamanda sanattır; çünkü yaratıcı sinemacıların elinde bu dil, her çeşit duygu, düşünce, görüşü, her çeşit konuyu kendine özgü bir değişle ortaya koyabilecek olgunluğa erişmiştir" (Özön, 1984, s. 8).

Nilgün Abisel'in "Türk Sineması Üzerine Yazılar" adlı çalışmasından anlıyoruz ki sinema ve sanat arasında bağın sorgulanmasına Türk entelektüelleri de kayıtsız değildir; örneğin 1930'larda mütevazı tartışmalar dikkat çekmektedir. 1938'de yayımlanmış "Sinema Lisanı" başlıklı bir yazıda konu edilmiş, sinema ve sanat düşüncesi, şöyle ifade edilmektedir:

> Sinema lisanı sözlerin, hareketlerin, renklerin, buutların, ziyanın ve musikinin içinde birleştiği öyle bir tesanüttür ki beşer tarihi şimdiye kadar mislini görmemiştir... En son icatların ilave ettiği renk ve hacimle akla hayret verecek derecede zengin imkanlar arz eden sinemanın, usta bir artistin elinde alabileceği derin şiiriyete payan yoktur (Yoncaova'dan aktaran Abisel, 1995, s. 31).

"Cingöz Recai" ve "Cumbadan Rumbaya" eserleri sinemaya taşınan Peyami Safa, Türk irfan hayatının ve Türk edebiyatının seçkin bir ismidir. Peyami Safa'nın sinemayı sathi ve zekayı uyutucu bir meslek halinde gördüğünü iddia eden Orhan Burian, Safa'ya cevabi bir yazı kaleme almıştır. Deneme ve eleştiri yazılarının sahibi Orhan Burian, Safa'nın görüşlerine hilaf, sinemayı sanat dairesine almış ve Safa'yı şöyle tenkit etmiştir:

> Bay Peyami Safa sinemayı, "zekanızın merkezini uyutarak sathını oyalamak" diye itham ediyor. Fakat bütün bu tenkitlere rağmen sinema bir sanattır. Onu geçici birkaç saatin eğlencesi olmaktan başka bir şey diye tanıyanlar, iyi bir filmde diğer sanat eserlerinde bulunacağı kadar muhayyel ve emek hissesi, düşünüleni icra kudreti buluyorlar. Şunu kabul etmek lazım ki, kusur bulucuların çoğu sinemayı hakkıyla bilmekten uzaktır (Burian'dan aktaran Abisel, 1995, s. 32).

Burian'dan başka, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun sinemanın estetik boyutuna göndermeler yapan yazısı, 1950'ler Türkiye'sinde sinemaya bakışın anlaşılması adına bir karinedir. Baltacıoğlu, şunları ifade etmektedir:

> Gerek sinema gerekse radyo bizim için sonsuz yaratma ve birleştirme hürriyetidir... Sinemanın bütün kudreti seste sözde değil, hayaller ve hareketler yaratmasındadır... İyi bir film, kalp gibi, durmaz çarpar... Bir sinema ne derece az tiyatro, ne derece az fotoğraf klişesi ise o derece çok sinemadır. Bir sinemayı sinema yapan, atölyeden olsun, tabiattan olsun, aldığı ve çaldığı hayaller vasıtasıyla yaptığı yepyeni, hakikatte olmayan terkiplerinde, yaratılarında görülür. Bütün bu sebeplerden dolayı montaj, filmin, sinema sanatının temelidir (Baltacıoğlu'dan aktaran Abisel, 1995, ss. 32-33).

Baltacıoğlu'nun sinema yorumu hiç de yabana atılacak gibi değildir. Bu durum, cılız olsa da Türk münevverinin sinema sanatı hakkında (1930-1950 arası) naif yorum uğraşısıdır.

Başlangıçta teknik icat ve geçici bir merak haliyle görülen sinema, duygulanım başarısı ve kendi dilini bulma kabiliyetiyle, daha da ileri sıçramalar yapabilmiştir. Dolayısıyla "yedinci sanat" olarak kabul gören sinema; kurgusal yönü, gerçekliği

ifade tarzı, görsel ve işitsel duyulara hitabı; hülasa kendi hikayesiyle son 100 yılı etkilemiş ve estetiğini durmaksızın geliştirmiştir.

Sinema, kadim sanat dallarına nispetle (mimari, edebiyat, tiyatro, resim ve müzik) yenidir; fakat dikkat çekici özelliği, diğer dalların çağlarca yaşadığı evrimi ve taşıdıkları deneyimi aktarabilme yetisine sahip olmasıdır. Elbette sayılagelen sanat dallarının nasıl ki birbiri ile dolayımı, felsefi ve estetik bağı var ise sinema da bu kompleks etkileşimleri doğasında var edebilmektedir. Sinema evreni, bir yönüyle roman, tiyatro, resim, fotoğraf, mimari ve diğer sanat üretimlerinden ödünç aldıklarıyla bileşke bir biçem oluşturur (Badiou'dan aktaran Diken ve Laustsen, 2010, s. 26). Örneğin Türk sineması tarihinde "tiyatrocular dönemi" tenkit edilir; ama farklı bir açıdan bakılırsa teatral filmler hem katkı sağlamış, hem de kitleleri sinemaya cezbetmiştir. Sinema tarihi açısından örneğin, Fransız Melies (Kracauer, 2015, s. 114) teatral çalışmalara imza atmış önemli bir isimdir. Tiyatronun dekor, kostüm ve dram anlatısı, sinemaya bir süreliğine nüfuz etmiştir; fakat özgün bir sanat olma sürecinde sinema, teatral anlatıdan (Özden, 2004, s. 21) çıkarak, zamanla kendi dilini olgunlaştırmıştır. Bu hakta Bazin (2011, s. 66) "kuşkusuz sanatın evrimsel dairesi içinde sinema, uyarlamalar, alıntılar ve taklitler gibi yöntemlerin kullanılmasıyla erken dönem tiyatro sahnesinde rastlanılmayan bir yapıya sahip olarak diğer sanat dallarına göre farklılık göstermiştir" demektedir.

Resim ve devamında fotoğrafta kazanılan perspektif, biçem sorunlarını aşmada devrimsel bir süreçtir; fakat bunlardan ileri, hareket (devinim) kabiliyeti, sinamanın (adeta) beklenen keşfidir. Resim, görüntüyü "tema" kabul ederken fotoğraf da bu yoldan giderek, görüntüyü optik mecrada gerçeklik algısına yerleştirmektedir. Belirtilmeli ki fotoğraf, merceğin aktarımında verdiği çıplak nesnellik ile plastik sanatların en önemli icatıdır (Bazin, 2011, s. 20). Bu iki sanat (resim-fotoğraf) dalı ve sinema arasındaki ontolojik ve estetik ilişki, temelde görsel tasarım alanıyla ilintilidir. Böyle olmakla beraber, fotoğraf ve sinema; ancak üretim aşamasında resimden ayrılır. Özellikle sinemanın farklı bir boyutta ele alınmasına bir katkı da görüntü devinimine eklenen sesin mekanik işleyiş (kaydetme) yeteneği olmuştur.

Sinema, bugün, fiziki-mekanik ve optik yönleri dahil, kendi terminolojisi (sinematograf, movie, flashback, cut, şaryo, editor, dublör, pan, tilt) ile işleyen, müstakil bir sanattır. Nijat Özön, bu özellikler mahfuz halde, sinemayı şöyle ifade eder:

> Sinema (cinema) sözcüğü sinematografi (cinematographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematograf (cinematographe) adını vermişlerdi. Yunanca "kinêma-atos = devinim" ile

> “graphein = yazmak” sözcüklerinden türetilen sinematograf, “devinimi yazan, saptayan” anlamına, sinematografi de “devinimi yazma, saptama” anlamına geliyordu. Yalnız Lumiere Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcılar yapanlar da bunlara hep “devinim”, “canlılık”, “yaşam” kavramlarıyla ilgili adlar vermişlerdi. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği, devinimi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanı sıra Birleşik Amerika’da çok kullanılan “motion picture, moving picture (ve bunun kısaltması ‘movie’) devinimli resim”de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. Sinema sözcüğü zamanla filmlerin gösterildiği yapı, yer; sinema çalışmalarının tümü; sinema işleyimi (endüstrisi) kavramlarını kapsayacak biçimde anlam genişlemelerine uğramışsa da bizi burada ilgilendiren ilk ve temel kavram “devinimi yazma, saptama”dır. Bu anlamda sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmayı anlatır (Özön, 1984, s. 7).

Üstün Barışta, sinematografiyi bir film yapıtının içinde bütün estetik özellikleri ile görerek yorumlamaktadır: “Genel anlamıyla ‘sinematografik’ sözcüğü ve kavramı, sinema sanatında estetik düzeyin getirdiği bütün özellik ve öğelerin bir filme yerleşmesi, orada yoğrulması ve onun içinde kristalize oluşu anlamındadır” (Barışta, 1968, ss. 4-5). Sinemanın insan gelişiminin bilimsel ve teknik yönünün çoklu özelliklerini yapısında barındırdığı, bu tanımlamalarda çıkarımlanmaktadır; dolayısıyla sinema, ideal bir evrenin, sanatsal üretimin ve estetik duygulanımın sinematografın teknik maharetinde işleyerek estetize edilmesidir.

Sinema, benzeştiği fotoğraf sanatını bir yerde aşmakta ve göz, seçici, izleyici durumunda, devinimi sağlayan sinematograf aygıtının ardına geçmektedir. Başka bir ifadeyle, “gözün, gerçeğin yeniden yaratımıyla ilişkisi, yeni bir estetik yaklaşımın, medya estetiğinin doğmasına sebep olmuştur” (İri, t.y., s. 31). Bütün bunlar, görselin gücünü ve etkilediği sınırları anlamakta bir veridir. Kamera (seçici olsa da) nesnel aktarım sağlar. Işık ve renk oyunları, yani aracılılarla beraber imlenen belirlenir ve kurgusal gerçekliğine yönlendirir. “Eğer sanatın çıkış noktası doğanın içinde bulunanları ortaya çıkarmaksa (…)” (Bazin, 2011, s. 27) sinematograf, doğayı merceği ile takip eden bir araçtır. Doğayı yansıtmak ve imgedeki kurguyu gerçeklik algısında perdede görmek, zamanı ileri-geri seyyal kılmak; sinemanın ilerici ve çoklu estetiğinin tipik karakteristiğidir. Bu sanat, imge ve kurgu temelli yaratımını binlerce yıllık tarihin köklerinde sürebilir. Mitler, ütopyalar var eden veya bunlarla kendini resim, heykel, müzik, tiyatro gibi estetik çalışmalarda beyan eden insanın, kâinatı ve doğayı kendi muhayyelinde gösterme çabası, yine imgenin gerçek üzerine yarattığı algıdan yahut gerçeğin imgesel ifadesinden öte açıklanamaz. Sinemanın sanat ontolojisi, kendi anlatı gücünün yaratımıyla denktir ve bu gücün arkasında kurgu yatmaktadır.

Film yaratımının asal işlevleri arasında sayılan “kurgu” hakkında farklı düşünceler ileri sürülebilir. Burada, Ephraim Katz, David Bordwel ve Kristin Thompson’un kurgu hakkında düşünceleri şöyledir:

> “(…) Katz şöyle der: ‘(Kurgu) hareketli görüntüye ait planların ve onlarla uyuşan işitsel unsurların, birbirleriyle tutarlı bir sıra ve akan bir devamlılık içinde, seçilmesi, toplanması ve düzenlenmesi işidir’” (Katz’dan aktaran Fischer, 2008: 9). Bordwell ve Thompson’a göre ise: “(Kurgu)1) film yapım sürecinde, kamera çekimlerini seçme ve birleştirme görevi (ve) 2) bitmiş bir filmde, çekimler arasındaki ilişkileri düzenleyen tekniklerin birlikteliğidir” (Bordwell ve Thompson’dan aktaran Fischer, 2008, s. 9).

Kurgu ve çekim “shot” planlarının devreye girmesi ve kesme “cat” aracılığıyla duyguyu, uzamı ve zamanı tasarımda kendi gerçekliğine taşıma gibi “keşif” diyeceğimiz buluşlar, sinema sanatını niteliksel yönde hem tanımlamakta hem de üretim süreci bu aşamalardan geçerek tamamlanmaktadır. Bu noktada Griffith, Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein gibi isimler, sinemanın sanat ve kurgu kuramı dağarcığına ciddi katkılar sunmuşlardır (Özden, 2004, s. 23).

Özön “Sinema Uygulayım Sanatı Tarihi” adlı çalışmasında sinemanın sanat yönünü ve farklılığını şöyle ifade eder:

> Sanatların en genci, en yenisi olan, bütün öbür geleneksel sanat dallarından sonra ortaya çıkan, bundan ötürü yedinci sanat diye adlandırılan sinema, kendinden önceki tüm sanatlardan yararlanabilecek, bunların bütün özelliklerini kendi kuralları içinde özümseyebilecek yapıda, esnekliktedir (…) Bu yeni sanat, dayandığı temeller yönünden olduğu kadar, amaçladığı izleyiciler açısından da geleneksel sanatlardan ayrılır. Sinema, büyük bir işleyime (endüstri) dayanan, işleyimsel (endüstriyel) bir sanattır (…) Sinema, bütün sanat dalları içinde yığınlara ulaşabilecek yapıda olan, üstelik ulaşmak zorunda olan tek sanattır (…) Eski Yunan’da bütün bir kent halkını bir araya toplayabilen kent tiyatrosundan bu yana, sinemadan başka hiçbir sanat, yığınlara böylesine ulaşabilmeyi başaramamıştır. Sinema milyarlarca insan içinde evrensel bir sanat, evrensel bir niteliği taşımakta, dolayısıyla gerçekten yığınsal bir sanat özelliği kazanmaktadır (Özön, 1985, ss. 13-14).

Özön’ün dediği “esneklik” yani sinemanın diğer sanat dallarından yararlanmasını Faure de görmektedir. Faure (2006, s. 37) sinema “o yükselen ve alçalan çerçeveyle, manzarayla sürekli uyum içinde olan, özgür bir dinamik dengeyle ortamı izleyen, hareket halinde bir mimari” gibidir. Yine, Özön’ün ifade ettiği “işleyimsel bir sanat” olan sinema, çoğu sanat dallarından kolektif tarz ve örgütlenme biçiminde ayrılarak (Abisel, 1995, s. 9) senaryo aşamasından pazarlama ve gösterim ağına kadar modern, endüstriyel bir niteliğe bürünmektedir.

“Ticari bir etkinlik olarak doğan sinema (…)” (Koca, 2015, s. 73) hakkında Abisel, “Sinema: Endüstri mi, Ticaret mi?” sorulu bir alt başlık açarak, sinemanın ekonomik, tecimsel yönüne dair tafsilatlı değerlendirmede bulunmuştur:

> Sinemanın var oluşu çok karmaşık süreçlere dayanır. Sinema en azında 20. yüzyılın bilim ve teknolojisinin ürünü olan bir olgudur. Doğduğu ülkelerde yıllar boyu çeşitli aşamalar geçirerek gelişen, kitlesel bir iletişim aracı ve endüstri dalıdır. Sinema endüstrilerinin kurulup işlemesi her ülkede önemli mücadeleler zincirinin sonucudur. Ülkelerin ekonomik ve siyasal, kültürel konumlarına uygun olarak sinema endüstrileri de bu özel koşullar içinde belirlenmiştir. Sinema endüstrisi denildiğinde, ham filmden kameranın merceğine, baskı makinesinden banyo işlemlerinde kullanılan kimyasal maddelere ya da aydınlatma elemanlarından ses cihazların dek her türlü araç gereç, aygıt ve donanımı üreten, bunlardan ve insan emeğinden yararlanarak bildiğimiz sinema filmlerini, gerektiğinde büyük stüdyolar içinde gerçekleştiren devasa bir ağ gelir. Bu ağ, ürettiklerini kiralar, satar; kendine gösterimi sürdürecek salon zincirleri kurar; reklam, basılı yayın alanlarında yan birimler oluşturur; büyük finansman kuruluşları ve başka büyük endüstri kuruluşlarıyla işbirliğine giderek varlığını sürdürür. Daha ötesi, dünya film pazarında yoğun mücadeleler verip, diğer ülkelerin iç pazarlarını ele geçirerek büyümeye devam eder. Böyle bir endüstride binlerce kişi ayrıntılar üzerinde uzmanlaşır. Rekabet, yenilik aramaya, sanatsal ve teknik standartları yükseltmeye yönelik itici bir güç olur. Dev şirketler, tekeller, çokuluslu şirketler oluşur ve bunlar ticari çıkarlarıyla ve egemen olan sistem ile çatışmayan filmler üretir. Dış pazarlar ele geçirildikçe işlevleri genişler ve sinema uluslararası politika arenasında güçlü bir silah olarak kullanılmaya başlar (Abisel, 1995, ss. 29-30).

Abisel'in tespiti çerçevesinde sinema, teknik gelişim kapasitesi beraberinde kitle iletişim yönünün keşfedilmesiyle tecimsel etkinlik olarak sermayenin veya kapitalizmin belirleyici olduğu yeniden üretim ilişkilerinin yapısal unsurudur. Star olgusunu ihdas eden ve yanılsamacı gösteri toplumunun sağaltılmasında bir araç olan sinema; baskın ideolojik, kültürel auranın vazgeçilmezidir.

Sinemanın estetik ve teknik anlatı yeteneği, insanın ifade melalinin soyut; ama akli gücü ile nispidir. Şimdiye dek sinema, estetik yönden ortaya koyduklarıyla anlatı ve biçemin sınırlarını değiştirmiştir; çünkü sağalttığı biçem ile kendi kültürüne ve öz bilincine sahiptir (Abisel, 1995, s. 9). Bundan dolayı sinemada gerçekleşen karmaşık (teknik, sanatsal, ideolojik, politik, sosyal ve ekonomik) süreçlere akademik dünya kayıtsız kalma durumunda olmamıştır. Yine sinema, toplumsal kültürün getirdiklerini (sanat, tarihi, sosyoloji ve psikoloji gibi) toplumbilim disiplinlerinin ilgisine sunmaya devam etmektedir.

2.11.1. Sinemasal gerçeklik

"'Yerine getirmeye çalıştığım görev, her şeyden önce görmenizi sağlamak' D. W. Grıffıth" (Jacobs'tan aktaran Kracauer, 2015, s. 124).

"(İdeoloji) kendi işleyişlerini gizlemek, işlev görüşünü ve mesajlarını bir şekilde 'doğallaştırmak' zorundadır (Dayan'dan aktaran Fischer, 2008, s. 24).

Sinema, iki boyutlu bir imge sanatı olduğu halde, gerçeklik algısıyla seyirciyi etkilemektedir. Şöyle ki:

> Bu etkiyi sinematik duyumsama; hareket, zaman, ritim, ışık, gölge, doku, renk ve ses aracılığıyla, seçilen görüş alanıyla, kamera ve kameranın optik devinimleri ile gerek nesnel, gerek öznel kamera kullanımıyla, alan derinliği ile açı karşı açılarla, genel plan yakın plan geçişleriyle bir uzamı kurarak ve kurgu yoluyla yaratır (Gök, 2007, s. 118).

Kracauer'e (2015, s. 124) göre sinema evreninde fiziksel ontolojinin ihyası, gerçekliğin film zamanına evrilmesi, sinemateknik yöntem ve araçların işleyimidir. Alıcının kayıtla devinime girmesi ile sanatta "gerçeklik-mimesis" tartışması, sinemanın da öncelikli meselelerinden birini oluşturur. Hugo Müsterberg, Vsevolod Pudovkin, Rudolf Arnheim, ve Sergei Eisenstein gibi sinema fikrinde sanatsal yaratıcılığı "biçim" ile koşullandıran kuramcılar ve diğer tarafta Siegfried Kracauer, Andre Bazin'in sinematografik nesnelliğe minimum müdahale ile "gerçeklik" olgusunun film evrenine taşınacağı iddiası, kuramsal bir farklılaşmadır.

Sinemada "Gerçekçi kuram" hakkında Gök, şunları belirtmektedir:

> Gerçekçi kuram, sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar ve sinemanın gerçekliğe yakınlaştığı oranda sanat olabileceğini savunur. Gerçekçi kuramın temsilcilerinden Bazin, her zaman film görüntüsünün gerçeklik ile olan ilişkisiyle ilgilenmiştir. Sinemanın, gerçeklerin, yönetmenin ülküsüyle bütünleşmiş biçimde görüntülerle anlatımı olduğunu söyler.
>
> Kracaur sinemanın doğal işlevinin teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) "gerçekliğin kaydedilmesi" ve aktarılması olduğunu vurgular. Yine Kracauer sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotografik gerçeklik olduğunu söyler. Basit anlatı sineması onun vurguladığı biçimde fotoğrafla iç içedir ve öykülerinin "bulunmuş öykü" (kurgulanmak yerine keşfedilen) olmasına, hayatın içinden, gündelik yaşantıdan gelmesine ve en az müdahale ile "olduğu gibi" verilmesine önem verir (Gök, 2007, s. 117).

Topçu (2019, s. 121) "teknolojisi gereği fiziksel gerçekliği, gerçek dünyayı malzeme olarak kullanıp onu yeniden yaratan sinema, Büker'e (…) göre gerçek malzeme ile kurmaca bir dünya ortaya çıkarıyor" görüşünü aktarmaktadır. Burada Zizek, kurmaca "fiction" ve düşlemi gerçekliğin içinden geçirmekte ve illüzyon değil, toplumsal yaşamın esası olarak kabul etmektedir (Zizek'ten aktaran Diken ve Laustsen, 2010, s. 27). Comolli ve Narboni'ye göre ise "açıkça sinema gerçekliği 'yeniden üretir': ideolojinin söylediği gibi kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapım araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdırlar, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir" (Comolli ve Narboni, 2019, s. 92).

Sanatın "gerçeklik" dediğimiz duyumu yarattığını ve sinemanın bu hissi (en yakınlıkta) veren bir sanat olduğu temel varsayımlar arasındadır:

> Çünkü beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun seyirci buna tanık olmakta ve deyim yerindeyse olaya katılmaktadır. Bu katılım esnasında olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki göstermektedir. Sinemanın inandırıcılık gücü, izleyiciye perdeden

> yansıyan görüntülerin gerçek olduğu yanılsamasını yaşatmakta, bu nedenle izleyici, filmsel dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu düşünmeyip onun gerçekliğine inanmaktadır (Göze, 2018, s. 302).

Baudrillard, Disneyland'a benzettiği sinema gerçekliğini, sinema dünyasının alegorilerle sunduğu biçimsel gerçekliği şöyle ifade etmektedir:

> Bugün eğlence parkları hayatın tamamıyla disneyleştirildiğini maskeleyen bir mazeret sadece. Sinema için de aynı şey geçerli: Bugün yapılan filmler, her şeyi -toplumsal ve siyasi yaşam, genel manzara, savaş, vb.- ele geçiren sinema biçiminin gözle görülür alegorilerinden başka bir şey değil, sadece sinema perdesi için senaryolaştırılan koca bir yaşam biçimi. Sinemanın yok olmasının sebebi de şüphesiz bu: gerçekliğin içine girmiş durumda. Gerçeklik sinemanın, sinema da gerçekliğin avuçlarında kayboluyor. Her ikisinin de kendi özgüllüğünü yitirdiği ölümcül bir aktarım bu (Baudrillard'dan aktaran Diken ve Laustsen, 2010, s. 24).

"Filmlerde gerçekçilik, hem anlatı düzeyinde hem de betimsel olarak işlemektedir" (Hayward'tan aktaran Göze, 2018, s. 304). Kurgu-montaj ve perspektif kullanılarak insan-insan, insan-nesne, nesne-nesne ilişkisinin öncelemek yahut paralel akışta sunmak, sinemasal "cinematographique" bir anlatıdır; kamera açıları, salt bir ikaz imleci veya göze yanılsama için yutturulan zoka değildir; çünkü perspektif dâhilinde görünene derin yahut yüzeysel anlamlar katmaktadır (Arnheim, 2002, s. 44). Kullanılan ışık, gölgeleme; zaman ve uzamda yapılan ileri geri atlamalar, dilimlerin paralel akışı veya devamlılık, perdede sağaltılan kurgusal gerçekliklerdir. Fargie için ise bu sayılanları, rahatlıkla birer ideolojik etkinliktir (Tırpan, 2004, s. 52).

Arnheim'e göre;

> Yönetmen görüntülemek istediği belli bir sahne seçer. Bu sahne içinde nesneleri dışarıda bırakabilir, gizleyebilir, dikkat çekici yapabilir ve her şeye rağmen gerçeklikle çatışmayabilir. Şeylerin büyüklüklerini azaltabilir veya çoğaltabilir, küçük nesneleri büyük nesnelerden daha büyük ya da tam tersini yapabilir.
>
> Uzam ve zamanda tamamen ayrı yerlerde olan şeyleri birbirinin yanına, arasına, arkasına koyabilir. Küçük olsa ve göze çarpmasa bile önemli olanı seçebilir ve böylece bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlayabilir (…) Dünyayı sadece nesnel olarak göründüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterebilir. İçinde nesnelerin çoğaltılabileceği yeni gerçeklikler yaratır, hareketlerini ve eylemlerini geriye çevirir, biçimlerini bozar, hızlandırır, yavaşlatır (…) Gerçeklikte hiçbir bağlantısı olmayan nesnelerin ve olayların arasına sembolik anlamı olan köprüler kurar (Arnheim, 2002, ss. 114-115).

Murat İri, Lumiere ve Melies'ten mülhem gerçekliğin tanımı veya yaratımı hakkında ise şu örnekleri vermektedir:

> Koca bardakla bira içen adam, yıkılan duvar, trenin gara girişi. Aynı filmler tersinden de gösteriliyordu; koca bir bardağa bira çıkaran adam, örülen duvar, trenin gardan (geri geri) çıkışı. Bir tarafta Lumiere gerçekliğin tanımını yaparken diğer tarafta Melies filmleri kendi gerçekliklerini yaratmaktaydı (İri, t.y., s. 13).

İri'nin verdiği örnekler, sinematografik tekniğin kurguyla birlikte işleyimidir; çünkü "kurguyla çarpıcı etkiler yaratıp, dramatik vurgular yapılabilir" (Gök, 2007, s. 120);

fakat Bazin burada, Eisenstein gibi kuramcıların "(…) 'montaj' teorisi yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan 'alan derinliği' kavramını benimser. 'Klasik kesimli' sinema yerine Bazin'in tercihi plan-sekans (sürekli çekim, uzun çekim, çekim içinde kurgu) ve alan derinliğini kullanan bir sinema anlayışıdır (Gök, 2007, s. 121).

1941'de Orson Welles'in "Yurttaş Kane" filmi ve İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nı anlatan "Roma, citta aperta" (1945), "Ladri di Biciclette" (1948) gibi filmler ortaya çıktığında, gerçelik akımı sinemada etkin bir dil haline gelmiştir (Özden, 2004, s. 26). Bazin ile uyuştuğunu düşündüğümüz Ryan'ın (2015, s. 81) sinemasal söylem ve eylemi toplumsal görmesi ve bunun seyirci açısından alımlanmasının "kod açılımı adına" gerektiğini bildirmesi, en azından sinemanın toplum odaklı yerini tescillemektedir. Bu aşamada Bennet'e göre gerçekçi anlatı içinde en iyi tür olan belgesel sinemanın toplumsal iletileri aktarma yönü bulunmaktadır (Bennet'ten aktaran Gök, 2007, s. 119). 1940'larda "Yeni gerçekçilik akımı" ve etkileşimde olduğu diğer sinema akımları (Fransız natüralizmi, Sovyet toplumcu sineması, sorun filmleri "problem films") beyaz perdeye toplumsal gerçekçi film kavramını taşımışlardır (Özden, 2004, s. 26, 27).

Sinemanın gerçeklik olgusu, bu sanatın yarattığı toplumsal algı ve onu var eden ideolojik iletilerde aranabilir. Sinema bir yönüyle "yansıtım (ayna)"dır; hatta bu özelliği ile bir odaktır "focus" (Koncavar, 2017, s. 11).

Bazin (2011, ss. 16, 18) gerçekliğin "doğru gerçeklik" ve "sahte gerçeklik" haliyle ayrıldığını ve birincisinin, dünyayı somut aktarımda bulunurken ikincisinin göz aldanması olduğunu savlar. "Bazin'le birlikte filmlerin değerlendirilmesinde yönetmenin filmsel anlatımı güdümlemek üzere gösterdiği çabanın yanında, yönetmenin gerçekliği gözleme gücü önem kazanmış ve kurgunun değil, görüntünün çıplak gerçekliğinin aktardığı anlamın eleştirel bir ölçüt olarak kullanılması düşüncesi egemenlik kazanmıştır" (Özden, 2004, s. 26); Bazin'in Robert Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" (1920) filmini gerçekliğe örnek göstermesi bu sebepledir.

Sinema, zamanla kendine has bir anlatım (görüntü ve ses) dili oluşturmuştur. Zaman ve mekanın kameranın imlecinde etkin bir duyumsamaya (kurguyla birlikte) yol açması, sinema dilinin veya oluşturulan dilsel yetinin sinemsal gerçekliğidir. Sinema kuramcıları, kimi biçem ve uygulayımları ön plana alırken kimilerini geri planda bırakmıştır; fakat bu olgu sinemanın sanatsal zenginliği olarak değerlendirilecektir. Sinemada gerçekliğin izlenimi halen bir tartışmadır; fakat seyirci, sinemanın gerçeklik evrenine girmekte ve sinema aktüel olandan koparma yetisi dahil, bir çok

algı, etki, ideoloji ve aksiyonun kompleks işleyimini sağlamaktadır (Gök, 2007, s. 122).

2.12. Sinemada İdeoloji

Sinema diyalektiği, sinemanın ideolojik, politik, sosyal-kültürel, ekonomik, estetik ve kurgusal boyutlarının toplamı ve bu toplamların karşılıklı (sürekli) analizidir. Örneğin, Sergei Eisenstein, imgenin bir diğer imge ile bitişimli vaziyetini çatışmalı ve duygu üretici görürken bu olguyu sinemada Marksist bir diyalektikle açıklamaktadır (İri, t.y., s. 16). Ryan ve Kellner (2010, s. 17) ise birtakım radikal eleştirmenlerin Hollywood sinemasını ve burada kullanılan temsil göreneklerini, hâkim mahfillerin, ananevî kıymetleri meşrulaştırmak ve ideoloji zerk etmek amacında kullandıkları iddiasına sahip olduklarını ifade etmektedirler.

Kurgu plandan başlayarak toplumsal ve ekonomik yönlerine dek sinemanın arkasında bir ideoloji vardır; çünkü sinema, sanat yönü mahfuz halde hem ideoloji üretmekte hem de aktarmaktadır. Dolayısıyla filmler, düşüncelerin yayılımında etkileyici bir iletişim aracıdır. Sinemanın bu yönünü bilen egemen güç ila çatışmacı hegemonyan mücadele vasatındaki unsurlar, ideolojiyi doğrudan yahut dolaylı göndermelerle baskılamak niyeti taşımakta ya da topluma ulaştırarak, kitleleri yönlendirmek istemektedir.

Amerikan, Rus ve Alman sinemasında (öncelikle sessiz sinema dönemi) 1920'lerde beliren gelişmeler, 1930 sonrası Fransız sesli sinemasında (Özden, 2004: 25) olagelenler, salt, mercekten yansıyan alıcı gerçekliğinin dışında, sinemanın bir kurgu ve akımlar tarihine sahip olduğunu ifade eder. Dolayısıyla bir filmde ideolojiden bahsedersek, görsel, işitsel anlatı ve yansıtılan karakterlerin içsel gerçekliği (Clarke'den aktaran Göze, 2018, s. 302) beraberinde, alıcının ardında bulunanın (kültürel aklın-ideolojinin) yansıtımını anlamak gerekecektir. Bir diğer ifadeyle film sanatı, üretiminin her safhasında hücreleşebilecek anlam-anlamlandırma ve sinema dili (oyuncu, dekor, ışık, kostüm ve tür) ile bütünlük içindedir ve böylece bir filmde ideoloji, açık-gizli aksetmektedir.

Film; düşünce, tasarım ve teknik, estetik vasıtalarla üretim sonucu oluşan çok değerli ve katmanlı üründür, ayrıca somut, tecimsel bir üründür. Comolli ve Narboni'ye göre film:

> Bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir üründür ve üretim için emek (kapitalist bunu para olarak görür) gerektirir -bu 'bağımsız' film yapımcıları ve 'yeni sinema' için de geçerlidir;- bu arada belirli sayıda işçi bir araya getirilir (…) Film bir mala dönüşür ve bilet satışlarıyla ve anlaşmalarla bir

> değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir (Comolli ve Narboni, 2019, s. 90).

Öz tasarımlarının, öz fikirlerinin üreticisi insanlar; gerçek, faal, üretim kuvvetlerini ve sonunda kabul edilen ilişkilerin en geniş biçimleri de dâhil olmak üzere, tüm bunların belirli bir gelişiminde koşullandırılmaktadır (Marks ve Engels'ten aktaran Sancar, 2020, s. 12). Bu koşullanma, ideolojilerin temsil göreneklerinin direkt veya dolaylı fonksiyonuyla sinema filmlerinde (açık veya gizli) anlatıya bürünmektedir. Bu hususta Ryan ve Kellner'in düşünceleri ise önemlidir:

> Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşırlılık vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakın tezleri ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler (Ryan ve Kellner, 2010, ss. 17-18).

Burada, Ryan ve Kellner'in tanımlamalarından mülhem, Richard Rushton'un -Pi'nin Yaşamı- "Life of Pi" (2012) adlı macera-dram türü filmi ideolojik göstergeler üzerinden analizini bir örnek olarak sunabiliriz:

"Life of Pi" (2012), Ang Lee'nin yönettiği, Yann Martel'in 2002 yılında yayımlanan romanından uyarlanmış bir filmdir. Filmin konusu özetle şöyledir: Hindistan'dan Kanada'ya giden bir şilep, Pasifik'te batar. Bir filika, içinde deniz kazasında kurtulanlarla beraber uçsuz bucaksız okyanusun ortasında, bilinmez ve zorlu akıbetine doğru yol almaktadır. Filikada ise hayatta kalmayı başaran üç yolcu (zebra, sırtlan, maymun) ile Richard Parker adında bir Bengal kaplanı ve Pi adlı, 16 yaşında Hintli bir çocuk bulunmaktadır. Pi, uçsuz bucaksız okyanusta, filikada hayatta kalma mücadelesi verecektir.

Hayali bir sunum eşliğinde, Pi Patel'in başından geçenler, 450 kiloluk bir Bengal kaplanını da içeren olayların anlatımı etrafında çerçevelenir. Filmde "kaplan masalı" gerçeğin veya hikayedeki insan karakterlerinin bir hayvanla değiştirildiği; merak, düşlem, çaba ve ilham örgüsüdür. Örneğin aşçı, bir sırtlan olmakta, Asyalı denizci zebra ve Pi'nin annesi ise bir orangutana dönüştürülmektedir (Rushton, 2013). Olayların hayali anlatımında Pi, hem kendisidir hem de kaplandır. Pi ile gösterilen "gerçek" insanın hikayesinde (hayvanların aksine) her durum kasvetlidir, şiddet ve sefalet doludur.

Ruhston'a göre "Life of Pi" filmi bir yanda tarihin hayali ideolojisi, yani "kaplan masalı" ile söylemlerin gerçeği arasındaki bölünmeye benzer bir sunumu halinde anlamlandırılacağı gibi diğer yandan "insan hikayesi" ve dolayısıyla sinematik anlatının kendi başına doğası üzerine bir tür üst-yorum sunuyor olarak da görülebilirdir. Filmin sonunda kaplan masalının gerçek olup olmadığı, daha doğrusu büyülü, hayali ya da ideolojik bir uydurma olduğu anlaşılmaktadır; çünkü Pi'nin "gerçek" insan hikayesini anlatımı duyumlandığında, kaplan masalının bir çarpıtma olduğuna dair hiçbir şüphe kalmaz. Yine de bu durum, kaplan masalının yarattığı heyecanı ya da zevki, seyirciden almazken film, şunu bilir ve bildirir: "Gerçek" olandan daha sürükleyici daha büyüleyici olan, inanılmaz bir hikayedir ve bu, diğer yönüyle olayların insan taraflı açıklamasıdır. Ruhston, Pi'nin hayal gücünün bir figürü olan kaplanın, onun denizde kaybolma travmasıyla başa çıkmasına yardımcı olmak için icat ettiği bir hayaletten (ideolojiden) başka bir şeyi göstermediğini savunur; çünkü katıksız bir biçim ile kaplan imgesi, işlevsel halde, filmin hikayesinde beliren çelişkileri çözmektedir. Örneğin din ve akıl arasında bir çelişki mi var? Kaplan onu sıkıştırmakta ve çözmektedir. Din ve bilim arasında bir çelişki mi var? Kaplan, onu düzeltmektedir. Anneye duyulan arzu ile babaya duyulan nefret arasında bir çelişki mi var? Kaplan, yine çözüm adına oradadır (Rushton, 2013).

Richard Rushton, Pi Patel'de kaplan hikayesini "gerçekten var olan" tarihsel çelişkileri çözen alegorik hikaye "story" olarak işaretler. Burada ideoloji, Pi'nin ailesinin kendi gerçeğinden kaçışının askıya alınmasından kaçınmanın yollarını sunar. Film, ailenin Kanada'ya taşınma kararını siyasetten çok, iş meselesi halinde gösteriyor olsa da batan gemi, Hindistan demokrasisini saran tarihi travmanın, o coğrafya insanlarının çektiği acıların temsilidir. Morin'in düşündüğü gibi sinema (ve film) hem temsil hem gösterendir; gerçeği ya da gerçek dışı olanı, dünü ve bugünü, belleği, fantasmayı, hayatı sürekli ve yeniden birleştirmektedir (Morin'den aktaran Diken ve Laustsen, 2010, s. 28). "Temsil, gerçekliğin birebir kopyası değil, gerçekliği referans alan gerçekliğin yeniden düzenlenmiş bir sunumudur. Bu yönüyle sinemada temsil edilen öykü, içinde yer aldığı toplumsal gerçekliğe ilişkin birçok anlam barındırır" (Koca, 2015, s. 69). "Film temsilleri, değerleri şekillendirir, kurumları ve normları betimler ve izleyicideki özdeşleşmenin içselleştirilmiş ve zaten sosyalleşmiş şablonlarıyla tutarlı, özdeşleşmeyi ortaya çıkaracak idealize figürler yaratır" (Ryan, 2015, s. 86). Rushton'a göre, işte bu durum "kuşkusuz" ideolojiktir. Diğer ifadeyle varoluşun gerçek koşullarının çözülmesini, gizlenmesini, gömülmesini onayacak şekilde ideoloji, gerçekliği soyut olarak yeniden biçimlendirir (Rushton, 2013).

Marks ve Engels'in söylediği koşullanma çerçevesinde bir kültür üretim ve yansıtım sahası olan sinema; düşünsel ve yaşamsal formun ve sosyal-ekonomik modern tarihi gelişim sürecinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda emek-sermaye ürünü "her film, ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır" (Narboni ve Comolli, 2019, s. 91). Dolayısıyla "her film politiktir. Çünkü onu üreten (ya da aynı anlama gelmek üzere, içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenir" (Comolli ve Narboni, 2019, s. 91).

Sinema, egemen ideoloji adına (özneyi ve kitleyi kapsama alan) bir tematik koşullanma sağlayabilmektedir. "Tematik görenekler -eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb. gerçekliği toplumsal değer ve kurumlara bağlantılandırarak bunları değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18). Haddizatında "filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 35).

İdeolojilerin toplumsal gerçekliği üretmenin bir yolu olduğuna dair kuramlar ile sinemanın ideoloji üretimindeki araçsallığı bir içkinliktir. O sebeple ideoloji ve sinema arasındaki ilgileşim, sürgit bir süreç olarak, bu nazariyede kabul edilebilir. Perdede gerçekliği açıklama, öykünme veya soruşturma (Adalı'dan aktaran Göze, 2018, ss. 302, 303) işlevi tanınsın veya reddedilsin, nihai anlamda bunlar ideolojik-kültürel işleyişin kapsamındadır. "Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 35).

Fromm (2019, s. 25) açısından düşünce, bir insanı bağlıyorsa özneldir; fakat topluma dayalı ortak bir yasayla tanınıyorsa nesnel haldedir. Sanat, öznel olan ile toplumsalın kesişme noktasında, bu haliyle çatışmalı, nesnel bir üretimdir. Sinemanın ideolojiye mahsus belirgin yönü, topluma dönük bir sanatsal faaliyet ve sunum olmasının ardında yatan, ekonomik-nesnel arka plandır (Comolli ve Narboni, 2019, s. 91). Comolli ve Narboni'ye (2019, s. 91) göre bütün filmler, ideolojinin dolaylı ve bilinçsiz bir taşıyıcısıdır ve sanatta itiraz getirilen düşüncelere, kurumsal yapılara doğrudan karşı çıkılamadığında müzik, resim, edebiyat, sinema, bu nevi bir fonksiyon icra etmektedir (Ergün, 1978, s. 30).

Bir sinema filmi istenilen kadar soyut, gelecekçi, izlenimci veya dışavurumcu olabilir; ama nihai yönüyle yüzü topluma dönüktür. O sebeple sinema, öznel bir düşünsellikten toplumsal satha yöneldiğinde bir yasa-norm dizgisinin karşısına çıkmaktadır. Sosyal alana geçiş ile toplumsalın dili, tepkisi, temsili; yasaklar ve belli belirsiz ideoloji, böylece sinemada kültürel temsillerle nesnelleşmektedir:

İdeolojiler, temelde insanlar üzerinde onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır-kabul edilir. İnsanların ideolojileriyle açığa vurdukları onların varlık durumlarını doğru olarak yansıtmaz, ama varlık koşullarına nasıl tepki gösterdiklerini yansıtır, bu bir gerçek ve kurgusal ilişkinin varlığını öngörür. Bu yüzden bir film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğu kabul edilmelidir (Comolli ve Narboni, 2019, s. 92).

Kendi gerçeğine kitlelerileri çağıran devlet-iktidar, hâkim ideolojinin tasarımıyla hegemonik arzudur, soyut bir devdir. Polis, mahkeme gibi zorlayıcı güçler ise o devin fiillerini somut hale getirmektedir. Devamı ile "ideoloji hem toplumu var eden aygıtlar ve davranışlarla var olmaktadır hem de insanları toplumun kurguladığı bir varlık olarak somutlaştırmaktadır" (Kıraç ve Karasoy, 2020, s. 259).

Düşünceler ifşa edilmezse onları yakalayacak bir tertip yoktur; fakat fikirler ifşaya doğar ve fikirler, sinema gibi bir ifşa, teşhir zemini bulduğunda ve buna dönük çağrılmalar yapıldığında, yasa, Horus'un, Sauron'un gözü gibi, Bentham'ın Panaptikon'u gibi düşüncelere dikkat kesilir. O gözü (kontrolü) kullanan sahip-us (devlet) başlı başına ideolojik bir inşadır. Onun adına yasanın ruhu ve yasanın uygulayıcı kolları DİA-DBA (Althusser, 2002, s. 36) eserin, üretimin, filmin tehlike veya tehlikesizliğini onaylama sürecini, işlevini yüklenmektedir. Gerçek olan burada, hâkim ideolojiye göre fikirlerin ötekiliği veya onları sinemasal eyleme dönüştüren, insanı kışkırtan yönlerdir. Egemen güç, ket vurma politikasını devreye almada tereddüt yaşamaz; dolayısıyla sanatta sansür mekanizması böylece oluşur. Sansür filtresi, sakıncalıyı bularak tutmak, zapt etmek ve elemine etmek ister; işte egemen ideolojinin işleyişi, kendi üretimlerinin yanı sıra, sinema üzerine ideolojik kestirimini sansür uygulayımında tatbik etmektedir. Althusser (2002, s. 35) kültürel yapıyı devletin ideolojik aygıtı (DİA) olarak tanımlarken sansür işleyimini DİA'lar içinde baskı öğesi olarak örneklendirir.

Sanatsal olgunun yanında sosyal ve politik normların devreye girdiği koşulda, sinemanın icrası, sunumu ve kitlesel inandırıcılığı önemlidir. Göstergebilimci ve edebiyat tarihi uzmanı Yuri Lotman'a göre "(…) bu inanırlık sinemayı politik yönden

olağanüstü bilgi verici bir sanat türü durumuna getirerek ona kitlesel bir seyirci topluluğu (…)" (Lotman'dan aktaran Göze, 2018, s. 302) sağlar. Sinemanın toplumsal kavrayışı, onu, kitle iletişiminin en öncelikli öğeleri arasında, kitle iletişiminin vazgeçilmezleri arasında olması sonucunu doğurmaktadır. Sinema, kitle iletişiminde devrede olduğu süreçte, ideolojik ve araçsal yönüyle toplumsal dönüşüm ve yeni form sağlamanın etkin unsurlarına dâhil edilmektedir. Sinema "toplumsal olanı alır, onu yeniden şekillendirir ve devamında yeni ürünlere dönüştürür" (Durgun ve Yaman, 2017, s. 41).

"Politik sanat yapmanın tarihi, kitle kültürünün tarihi ile iç içedir" (Tırpan, 2004, s. 51). Sinemanın kitlesel gücünü ve propagandist yönünü sezen Nazi Almanya'sı ve Sovyetler Birliği, sinemayı bu doğrultuda değerlendirmek istemiştir; gerçi Lumiere kardeşlerin vatandaşı olan başka bir Fransız, Georges Melies; sinemanın kitlesel gücünü Nazilerden ve Bolşeviklerden önce anlayan bir isimdir. Lumiere kardeşler sinematografinin geleceğine dönük, belki fazla bir tutku ve umut taşımamış olabilirler (Bazin, 2011, s. 28); ama Melies, 1897'de kurduğu film stüdyosu ile Hollywood'un ve Hollywood ideolojisinin böylece temel harcını hazırlamıştır:

> Roy Armes "böylesi bir stüdyonun yapılması Melies'nin gündelik yaşamınkilere değil, kendi kurallarına itaat eden bir dünya inşa etmeye yönelik ilgisini gösterdiğini" söylerken aslında onun ilham verdiği şeyin meta üretim sürecinin koşullandırdığı sahte gösteri toplumunun sinema aygıtınca yeniden üretimi olduğunu da söylemiş olur (…) Bu stüdyolarda üretilen filmler aracılığıyla tıpkı öbür gösteri toplumu ürünleriyle yapılmak istenildiği gibi kendi kurallarına itaat edilen dünyanın büyük bir kopyası yaratılır (Kılınç, vd., 2015, s. 6).

Sinemayı kültür endüstrisinin içine alan Adorno'ya (2007, s. 56) göre "bu ürünlerin her biri ister iş saatlerinde, ister onun benzeri dinlence saatlerinde herkesi ayakta tutan dev ekonomik çarkın modelidir". Anlaşılıyor ki ideoloji, sinemada hakikati olduğu gibi vermemekte ve yaratım gücü ile maniple edilen gerçekliğin kitlesini oluşturmak istemektedir. Bu durum kuşkusuz, sinemanın sanat ve medya gücünden ileri gelen kitlesel okuma ve yönlendirmelerine bağlıdır. Sinemanın ideolojik, politik ve propagandist yöne evirilmesi ve kitlesel yönlendirmelerde kullanılma isteği anlaşılırdır; çünkü "sinema sosyal söylemleri kullandığı, yeniden ürettiği ve zaten kendiliğinden sosyal bir söylemsel eylem olduğu için temelde toplumsaldır" (Ryan, 2015, s. 81).

Sinemada üretilen (kurgusal) gerçekliği, (talep eğrisi) seyirci, belirli bir dünya görüşüyle betimler ve piyasalaştırır. Toplumsal türeler, sınıfsal ayrımlar ve ideoloji, bir filmin anlatı ve üretimini ya alımlar ya da ötekileştirir. "Bordwell, kurgusal bir anlatı filminin üç sisteme sahip olduğunu ifade eder: A) Öykü olayları ve nedensel

ilişkilere dayanan anlatı mantığı sistemi. B) Sinematik zaman sistemi. C) Sinematik uzam sistemi" (Topçu, 2019, s. 125). Pekâlâ, onay ya da ötekileştirme neye göre yapılmaktadır? Öncelikle filmsel anlatıda üretilen (tarihi, sosyal, politik, ahlaki gönderiler; sınıf, ırk, cinsiyet gibi) şeyler, dizgeseldir (Ryan, 2015, s. 81); diğer ifadede paradigmiktir. Egemen blok ve baskın ideoloji, onaylamayı veya ötekileştirmeyi ideolojik değerler dizisine göre çakıştırır ve harekete geçirir; çünkü egemen ideoloji, fayda ve kontrol (sansür) hakkını (düzen adına) kendinde görmektedir. Holtmeier'e (2016, s. 304) göre "konular siyasallaştıkça, filmin siyasetini yönlendiren toplumsal, ahlaki, varoluşsal veya etik zorunlulukları ortaya çıkarırlar".

Sinema ve ideoloji hakkında 1960'lı yıllar; ideoloji, göstergebilim ve psikanaliz odaklı tartışmalarda literatür zenginliğinin arttığı bir zaman dilimidir (Tırpan, 2004, s. 49). İtalyan yazar Umberto Eco, bir filme semiyotik yaklaşımla bakıldığında toplumsal ve estetik fonksiyonunun anlaşılabileceğini düşünmektedir ve tersi bir duruma da inanmamaktadır (Eco'dan aktaran Özden, 2004, s. 143; Koncavar, 2017, s. 21).

İdeolojik analize tâbi tutulmuş bir filmde temel birim olan göstergelerin "sign" anlatıda ortaya koydukları, yani anlamlama "signification" düzeyi, semiyotik çözümlemeden ideolojik çözümlemeye alınarak sonuçlar üretebilir. Bu çerçevede Özden'e (2004, ss. 144, 145) göre filmsel anlam (içerik), gösteren (anlatım) ve gösterilen (anlam) arasındaki "kendilikleri" ve ilişkileri bir düzgüde çıkarsamanın sonucudur.

Felsefeci Nermin Uygur edebiyat sanatının değer yargısını, kuşatan bir adlanma ile "dünya görüşü" kabulüyle ele almakta ve (Kılınç vd., 2015, s. 5) bunu "politik olmak" koşulu ile ilgili görmektedir; çünkü gerçekliğin form ve üslubu, ideolojik anlam ve anlatının yorum sahasındadır. Bu konudaki sorunsal, tıpkı edebiyatta olduğu haliyle sinemada politikliğin gösterimi ve anlamlanmasıdır; bunları sinemada sağlayan şey ise imgelerdir. Filmsel imgeler, beraberinde düzgüler "code" oluşturur ve bu kodların açılımı, böylelikle seyirci nezdinde anlamlandırmayı sağlar.

Christian Metz'in göstergebilim ilkeleriyle sinema iletişimi hakkında ileri sürdüğü tez, bu noktada önemlidir:

> Metz, mesajı seyirciye ileten beş kodlama kanalı saptamaktadır; 1) görsel imge 2) konuşma 3) müzik 4) ses 5) yazı (…) Sinemada ortaya çıkan kodlar ise üç türlüdür: Sinemaya özgü kodlar; hızlı kurgu, açılma kararma ve zincirleme gibi optik geçişler vb. Sinemaya özgü olmayan kodlar; kültürel anlamlara sahip olan ve kültürel değerlendirmeler içinde değerlendirilebilecek olan kodlar (örneğin Türk filmlerindeki Almancı işçilerin tüylü şapkası) (Özden, 2004, s. 146).

Marks'ın motto halini alan "yaşam bilinci belirler" diskuru, Mike Cormack'ın ideolojileri, insan deneyimlerinin kompleks süreçleri olarak nitelemesi, tüm bunlar; bir film evreninde yansıtılabilmektedir. Kültürel üretim çözümlemelerine yöntemsel yaklaşan Cormack, kültürel üretimleri etkileyen ideolojileri bahse açmakta ve böylelikle ideolojilerce var olan durumun yeniden üretildiğini belirtmektedir (Tırpan, 2004, s. 25). Sinema, bu haliyle direkt kendine ait olmayan kodlar dahil, bütün toplumsal süreçlerin ve üretimlerin anlatım kümesi (Ryan, 2015, s. 81) veya o anlatım kümelerinin biteviye yinelendiği ideolojik bir bileşen durumuna gelmektedir.

2.13. Politika Kavramı Hakkında Tanımsal Yaklaşımlar

Sinemanın politikayla bağının sorgulandığı planda, politika kavramının genel tanımı üzerinde durmak gereklidir. Kavramın ana hatlarıyla neyi ifade ettiği ve sinemada politik olana dairin açığa çıkarılması için kavramsal "conceptual" bilgi, tamamın parçalarını oluşturmada konu çalışmamız adına gereklilik kabul edilmiştir.

Aristo'nun Yunan site devletlerinin uyguladıkları yasaları inceleyerek yorum getirdiği ve adına "Politika" dediği eserinden bugüne dek kavram, kadim bir geçmişi üzerinde barınıdırır. Günlük yaşamda ara ara "iç politika", "dış politika", "para politikası", "sınıf politikası"; "politik bakış", "politik film" vb. pek çok cümleler duyarız. Bu tümceler, farklı anlamları barındıran veya bütüncül bir sonuca dönük keyfiyetler taşıyabilmektedir.

Politika kavramının ifadesi Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde (TDK) şöyle geçmektedir:

> 1. Devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü, siyaset, siyasa: "Vergi yükünün adaletli ve dengeli dağılımı maliye politikasının sosyal amacıdır." - Anayasa
>
> 2. Davranış biçimi, düşünce yapısı: "Bir mirasyedi politikasıyla, birikmiş altını, el sürülmedik kaynaklarını har vurup harman savurdular." - Necati Cumalı
>
> 3. Bir hedefe varmak için karşısındakilerin duygularını okşama, zayıf noktalarından veya aralarındaki uyuşmazlıklardan yararlanma vb. yollarla işini yürütme: "Bana karşı kullandığı tehdit ve şantaj politikası güverte halkınca malumdu." - Yakup Kadri Karaosmanoğlu (www.sozluk.gov.tr, t.y.).

TDK sözlüğünde dikkat çeken ifade, politika ve siyaset sözcüğünün eş anlamlı tanımlanmasıdır. Kışlalı (1987, s. 3) "siyaset, Arapça kökenli bir sözcük. At eğitimi anlamına geliyor. Oysa aynı kavrama karşılık Batıdan alınan Politika sözcüğünün Yunan kökenli olduğunu biliyoruz. Yunancada 'Polis' kent devletlerine verilen isim. Politika da devlete ait işler anlamını taşıyor" demektedir. Bu tanıma denk, Kılıçaslan'ın tanımı ise şöyledir:

> Siyaset ve bazen onun yerine kullanılan politika sözcüğünün sözlük anlamlarının günlük hayatta kullanılan anlamlarından farklı olduğunu görürüz.

> Örneğin, Siyaset, Arapça kökenli bir kelimedir; at eğitimi, at talimi anlamına gelmektedir. Osmanlı'da devlet geleneği için siyaset sözcüğü "ceza" ve özellikle "ölüm cezası" anlamında kullanılmıştır. Yunan siyasal yaşamında ise siyaset, polise veya devlete ait etkinlikler biçiminde tanımlanmıştır. Yunanca 'poli' çok, 'tika' yüz anlamına gelen eski Yunanca köklerden oluşur. Politika bilimi (politoloji) politik hareketler ve güç edinilmesi ve kullanımı konusunu inceler. Aristoteles'e göre, politika toplumun halka dair yaptığı tüm etkinliklerdir. Bizim toplumsal hayatımızda hem Arapça'dan alınan siyaset hem de Batıdan alınan politika sözcüğü kullanılmaktadır (Kılıçaslan, 2008, ss. 8-9).

Politika kavramı hakkında bir çok farklı tanımlamalar görülmektedir. Örneğin;

> Politika (policy): 1. Siyaset. 2. Şehir devleti. Batı dillerinde şehir devleti anlamına gelen polis kelimesinden türetilmiştir. 3. Yunan şehir devletlerinde devlet işleri ve yönetimi. 4. Yönetim ya da siyasa olarak da kullanılır. Bir sorunu çözmek, bir gereksinimi yada gereksinimleri gidermek ve-veya belirli amaçları gerçekleştirmek için bir aktör, aktörler tarafından planlı bir şekilde ve yürütülen gerekli kaynakların eşgüdümülü bir şekilde harekete geçirilmesi ve yönetimini gerektiren bir dizi eylemler bütünüdür. Politikaların en önemli unsurları; amaçlar, hedefler, kararlar, stratejiler, bunları gerçekleştirmek için gerekli meşru mali kaynaklar, araçlar ve insan gücü ile yararlanıcılar ya da hedef kitledir. 5. Latince'de kent devletleri için polis, devlete ait işler için de politika sözcükleri kullanılır. 6. Batı dillerinde daha çok toplum yararına yapılan işler olarak anlam kazanmaktadır. 7. Politika, eş deyişle Arapça kökenli siyaset sözcüğü, sözcüklerde kamu kurum ve kuruluşlarınca belirli bir amaca ulaşmak için izlenen yol, yollar ya da devlet işlerinin düzenlenmesi ve yürütülmesi olarak açıklanır. Bu bağlamda politika sözcüğü ile ülke, devlet ve insan yönetimi anlatılmak istenilir. 8. Hükümet etkinliklerinin yapı ve içeriğini etkilemek için gücün kullanılmasını sağlayan araçlar. Politik alan, hükümette olanların etkinliklerini, aynı zamanda başka pek çok grup ya da bireyin eylemlerini kapsar (Güneş, 2016, s. 207).

Diğer bir tanıma göre ise:

> Ekonomik çıkarları devlet aracılığıyla gerçekleştirme çabası… Bir toplumun siyasası, o toplumun ekonomik yapısının devlet yönetiminde dile gelişidir. Çözümü devlet etkinliği gerektiren her sorun siyasal bir nitelik taşır. Bu anlamda siyasa yapmak demek, devlet yönetiminin biçimine ve içeriğine karışmak, bunların nasıl olması gerektiği yolunda düşünceler ileri sürmek demektir. Topluma egemen olan ekonomik düzen siyasada yansır. Siyasa çok önemli bir üst yapı kurumudur, altyapının gelişmesinde ve değişmesinde büyük çapta etkendir. Herşeyden önce siyasal egemenlik olmadan ekonomik düzen geliştirilemez ya da değiştirilemez (Hançerlioğlu, Toplumbilim Sözlüğü, 1986, s. 350).

Aköz (2018, s. 162) insanların hayatlarını düzenleme, genel kaideler belirleme ve bunları koruma, değiştirme adına gerekli iş ve işlevlerin sunulmasını politika kavramıyla ifade edildiğini belirtmektedir. Yine Kışlalı (1987, s. 3) siyaseti, politikayı; ülke, devlet, insan idaresi kavramlarıyla ilişik minvalde görmektedir ve "devlet" kavramıyla sınırlamadan bir iktidar hereketi olarak yorum getirenlerin düşüncelerini paylaşmaktadır. Wallerstein'e (2006, s. 40) göre "politikanın konusu, iktidar ilişkilerini kendi çıkarına daha uygun bir yönde değiştirmek ve bu yolla toplumsal süreçleri yeniden yönlendirmektir". Hans Morgenthau'ya göre ise "siyaset, diğer insanlar

üzerinde iktidar kurmanın, onları 'araçsallaştırmanın' alanıdır (…)" (Türk, 2013, s. 13).

Politikanın önemi, sosyal alanda bireyleri ve toplumu ilgilendiren kararların alındığı bir mecra olmasıdır. Kamu bütçesinden alın, ödeyeceğimiz vergi, hizmet alacağımız sağlık sistemine kadar politik karar mekanizmaları biteviye devrededir. "Aristoteles'in söylediği gibi doğanın kural koyuculuğundan esinlenerek eyleyen insanın kendisi politik bir hayvandır" (Kılınç vd, 2015, s. 1); dolayısıyla bulunduğu aileden başlayarak grup, cemiyet ve toplum içinde muhtelif ilişkilerin tesisi, faydaların gerçekleşmesi insanoğlunun temel istençleridir. Bu istençleri teminin bir çok yolu, politikada izlekler sunmaktadır.

İnsan toplumsaldır, dolayısıyla toplumsala dönük insan işleyim sanatı diyeceğimiz politika da toplumsal bir uğraşıdır. İzole halde, tek başına yaşıyan biri için politik karar mekanizmaları ve tutum arayışı söz konusu olmaz; ama birden çok insanın bir araya gelmesi ile eşitlik, iş bölümü, hiyerarşi, uzlaşmazlık veya çözüm gibi kavramsal meseleler karşımıza çıkar. Bu sebeple, ayn zamanda politika, toplumsal aynılıktan, teklikten daha çok farklılık ve çatışmaların bir nevi tolere edilmesi, huzuru sağlayıcı bazı usüllerle toplumun yönetilebilmesidir. Bu şartlarda Max Weber, politikayı, kişiler üzerinde geleneksel, otoriter veya bürokratik bir egemenlik kurumu işlevinde görür (Kışlalı, 1987, s. 12).

Politika kavramını doğrusal ve esnemez bir çizgide ifade etmek veya tanımlamak pek mümkün değildir; çünkü bir süreklilik dahilinde; ama iniş çıkışlı sayısız toplumsal çatışma ve uzlaşı alanları politikanın kapsamına girebilir. Politika kavramı eleştiriden de layüsel değildir. Örneğin neoliberal diskur, küreselleşmenin hacmine denk bir nispetle politikayı ekonominin yasalarını ihlal edici bir kriz alanı olarak, daha yükselen sesle itham eder (Türk, 2013, s. 13). Kimlik, ideoloji, inanç, statü ve sınıf gibi kavramlar, bu çatışmaların veya uzlaşıların belli başlı temel dinamikleridir. Kavram, mecazen "politik davranmak" (www.sozluk.gov.tr, t.y.) ve "politize" (Hançerlioğlu, 1967, s. 223) olmak koşulları içinde müphem, geçişken ya da döngüseldir; fakat politika, doğrudan "iktidar kavgası" ile "idealize edilenler" arasında asli bir mesele yahut tercih olduğunda, güç dengesine (oportünizme) göre pozisyon aldırıcı taktiksel bir seyyaliyet durumudur.

Etik kaygıların veya istencin devrede olduğu ussal vasatta "nasıl bir dünya olmalıdır?" sorusu ile başlayan müdahele ve çatışmaların arka planında ideolojik akıl yatar; bilahare politika, egemen veya yasal gücün ön planda (toplumsal zeminde) kullanımıyla ideolojinin tatbik edilmesidir. Bu hamleler, ideolojinin doktrine edilmesi

sonucu toplumsal alana çeşitli legal, illegal (devletler, siyasi partiler, anarşik yapılar vb.) unsurlarca sirayet ederek etkinleşir. İdeolojiler soyut formlardır; ama soyut anlamda terim kendini karşılarken politika ile kurduğu bağın aksiyoner kimlik kazandığı, yani politikanın somut ve kılgısal gözlemlenebilirliği (Kışlalı, 1987, ss. 14, 15) ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla politikaya devlet kavramı kümesini oluşturan yapılar ve alt kümelerde (iş çevreleri, sivil toplum kuruluşları, kitlesel örgütler) uzlaşma-çatışma süreçlerinin belirdiği ve makul cevapların arandığı bir alan gözüyle bakılabilir. İdeolojileri soyuttan dışarı alan politikadır; çünkü ideolojiler eylem yönelimli düşünce sistemleridir (Heywood, 2013, s. 28). Diğer anlamda politika, yapısal-işlevci (Kışlalı, 1987, s. 16) bir çerçevede de anlam kazanır; haddizatında "siyasal olgular, düşünce akımlarının doğuşunun, bulaşma olaylarının, kolektif itişlerin, inanç değişmelerinin ve ideoloji tarzlarının en iyi incelenebileceği alanlardır" (Bouthoul, 1968, ss. 7-8).

Politikanın tarihi ise ekonomik ve sosyal olgularla geçişken ve bu kavramların tarihiyle faktörel bileşim oluşturmaktadır. Aristo, İbni Haldun, Makyavelli ve Hobbes gibi isimleri düşündüğümüzde, politikanın bir teori konusu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu arada, politik pratikler adına sayısız kötü örneklerin olması, politik düşüncenin fert, toplum ve devlet adına, daha iyiyi düşünme söylemine sahip olduğu antikitesini değiştirmemektedir (Türk, 2013, s. 16).

İlahi veya dünyevi yasaları baz alan, devlet veya devletimsi organları hayata geçiren, ekonomik ve sosyal meselelere dönük; partileşme, gruplaşma, toplumun itimadını kazanma gibi konular, uluslararası iş ve ilişkiler, politika kavramının kitle iletişim önemini de anlatmaktadır. Kılıçaslan, politik figürlerin, politik aktivitede hegemonik etki sağlamak için iletişim kurma mecburiyetinde olduklarını söylemektedir:

> Siyaset sahnesinde rol alan aktörler, kitleler üzerinde egemenlik kurabilmek için kitleler ile iletişim kurmak zorundadır. Çünkü siyasal süreç bir iletişim sürecidir. İletişim kurmadan hedef kitlelere mesajınızı göndermeniz mümkün değildir. Siyasal süreç içerisinde iletişim kurarak toplumsal çatışmalar düzenlenir ve siyasal iktidarı elde etmeyi ve tutmayı amaçlayan tüm etken süreçler, iletişim teknikleri kullanılarak sürdürülür (Kılıçaslan, 2008, s. 9).

Politika ve politikanın unsurları; hegemonya mücadelesini ve bağlı ideolojiyi kitlelere iletmek amacıyla toplumsal, kültürel, ekonomik; yönlendirici, meşrulayıcı, seçici vd. sayılabilecek çoklu hedefleri yerine taşımak gayesi ile her türlü kitle iletişim vasıtalarını kullanma isteğindedir. Sinema, bu noktada politik amaca matuf araçsallaşan, kalıtsal imgeyi pekiştiren ve uzun süreli yaşatan, en etkili iletişim "communication", kitle iletişim "mass media" unsurudur.

2.14. Politik Sinema

Wordsworth Donisthrope, 1890'da Ulusal Sanat Galerisi'nin karşısına denk gelen Trafalgar Meydanı'nı selüloit bantla kayda alırken Stephen Herbert'e göre, politik bir tercihte bulunuyordu; çünkü bu meydan, Londra'da sivil gösterilerin ve protestoların merkeziydi (İri, t.y., s. 13). Kılınç vd.nin "Sinema ve Politika" başlıklı çalışmasının önsözünü kaleme alan Prof. Dr. Aytekin Can'ın ifadesi ile "sanatı ve özelde sinema sanatını toplumsal yaşamın tüm maddi-manevi değerler üreten bütünün içerisinde politikadan ayrı düşünmek imkansızdır" (Kılınç vd. 2015, s. vıı). Sinema ve politika münasebeti, diğer sanatlardan önde, tartışılan bir konudur. "Sinemanın günlük yaşama daha fazla girişi, halkı daha büyük ölçülerde etkileyişi, ayrıca bütün öbür sanatlardan fazla endüstriye, giderek ekonomiye ve gene giderek politikaya bağlanışı bu tartışmaların temel nedenidir" (Ayça, 1968a, s. 25).

Ryan (2015, s. 84) filmlerin anlam ve seyrini toplumsal ve tarihi referanslara bağlamakta ve dolayısıyla filmlerin politik bir özne olduğunu ifade etmektedir. Yılmaz'a (1997, s. 9) göre "sinema ile siyaset ilişkisi ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu (1914) adlı filmden bu yana var olmuştur". Politika kavramının genişliğini düşündüğümüzde, hele ki sinema gibi pek çok tahayyülü barındıran bir alana politikanın uzak kalamayacağı aşikardır. Barış Kılınç, politika-sinema ilişkisine kültür-sanat temelli ve tarihi bir yaklaşım içinde yanıtlar aranması gerektiğini düşünmektedir:

> Sinemada politika denilince nedense öncelikle politik içerikli filmler akla gelir. Oysa neredeyse bütün filmler politiktir. İster bir eğlence mecrası olarak nitelendirilsin, isterse de bir sanat eseri olarak değer görsün; hemen her film bir biçimde politikliğin inceleme alanı içine sokulabilir. Niçin böyle düşünüldüğü sorusunun cevabını, sanat ve kültür tarihinin uzun geçmişinde bulup çıkarmak mümkündür (Kılınç ve diğ., 2015, s. 1).

Teorik anlamda, kadim dram geleneğinde sahnelenen bir hikâye veya tragedyada anlatılan bir konudan tutun, modern sanat sinemaya kadar politik olanın vurgulanması söz konusudur. İnsan, politik bir canlıdır; ancak burada kastımız, net politik içerik, söylem ve bütünlüğün yedinci sanatta edindiği yerin tartışılmasıdır. Tartışmadaki amaç, sinemada politik tanımın varlığı ya da yokluğu değil; bilakis politik olanın görünümü ve anlatısına dair kategorik yaklaşımlardır. Bu açıdan Yılmaz'a (1997, ss. 10, 11) göre sinema tarihine bakıldığında, politikayla doğrudan ve dolaylı bir ilişki söz konusudur. Örneğin popüler sinemanın, yani tecimsel ve tür "janr" sinemada politik yansıtım dolaylıdır; çünkü egemen sınıf, kendisine tâbi durumdakilerin politikleşmesini arzu etmemektedir. Başka bir ifadeyle "aslında bağımlı kesimlerin soru sorma, sorgulama, düşünme, giderek bilinçlenme (ki bu

genellikle sapkınlık olarak nitelendirilir) sürecini yaşaması, egemen sınıfın egemenlik çıkarlarına aykırıdır" (Yılmaz, 1997, s. 11). Fakat hegemonya, dolaylı yollardan, fark ettirmeden ve seçilmiş karmaşık yöntemlerle ideolojisini kabullendirme arzusunu da taşımaktadır. Dolayısıyla sinema tarihinin geneli, politik açıdan bu bakışla değerlendirmeye aykırılık teşkil etmemektedir. Yılmaz'a (1997, s. 11) göre "bu nedenle siyasal diye nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır. Siyasal filmler genel olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünleridir". Bu bağlamda Civelek (2016, s. 291) "politik film, genel olarak içinde barındırdığı muğlaklıkla birlikte, somut toplumsal ve tarihsel olayları konu edinen ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alan filmlere vurgu yapar" saptamasını düşer. Yine, politik sinemada egemen ideolojinin biricikliği tezinin aksine, Ryan ve Kellner (2010, s. 19) "(…) Hollywood sineması gözden geçirildiğinde, Hollywood'un yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığı görülür" yorumunu getirmişlerdir.

Yılmaz (1997, s. 9) "bir tabloda, heykelde, bestede ya da mimari bir üründe siyasal olanın izlerini takip etmek, biraz uzman olmayı, biraz daha dikkatli bakmayı ya da dinlemeyi gerektirebilir, ama sinemada siyasal olanı bulmak için uzman olmaya gerek yoktur, o oradadır" görüşünü ileri sürer. Fakat her politik iletinin (sinemada) herkesçe anlaşılır olduğu yaklaşımı tartışmalı bir yaklaşımdır. Şöyle ki Fernando Solanas'ın yönettiği film, Fırınların Saati "La Hora de Los Hornos" (1968), devrimci bir sinema manifestosu içerir. Bu filmde azınlık egemenliği, şiddet ve sistem eleştirisi; bağımlılık ve ırkçılık, filmsel gösterimden çıkar ve muhataplarının filmi geliştirmesi, bütünlüğe kavuşturması talep edilir (Ayça, 1968a, s. 28). Dolayısıyla bir seviyede yetkinlik talep eden "politik sinema, bir düşünce ve analiz sineması olmak zorundadır" (Odabaşı'ndan aktaran Koncavar, 2017, s. 109).

Ekonomik ve sosyokültürel alanda devletler, sinemaya kayıtsız değillerdir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde ABD hükümetlerinin Hollywood'u görmezden geleceği iddiasını ortaya atsak, naif bir sav olacağına şüphe duyulmayacaktır. Haddizatında film şirketlerinin ideolojik ve politik sisteme bütünleşik, ulusal ve uluslararası politik bir mistifikasyon vasıtası oldukları, zayıf bir sav değildir. Devletler sinema endüstrisine (en azından politik) bağlam geliştirmekte ve dahası, yapının yönlendiricilerinden olabilmektedir.

Filmlerde biçim ve anlatı halinde yaratılan zihinsel aksiyom, iletişim görevi, yansıtım; haz, ideoloji, tüm bunlar, pekâlâ politik görüngü sayılabilir. İkinci husus ise ideolojik-politik mücadelenin eklemlendiği sınıf ve tabakaların gösterimi ve kullanılan

terimlere yüklenen anlamlardır (Bora ve Can, 2019, s. 230). O halde "politik sinemanın içerik ve yansıtım öğeleri nelerdir?" sorusuna temel bir hipotez olarak "her film politiktir. Çünkü onu üreten (ya da aynı anlama gelmek üzere, içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenir" (Comolli ve Narboni, 2019, s. 91) savı, politik sinema adına ideolojik bir söylemdir.

Sinemanın politik olana öncül, yaygınlaştırma (propaganda) özelliği göz ardı edilemez. Toplumsal politik mücadeleler ve beşeri (etnik, dini, kültürel) gerçeklikler temel alındığında, politik olanın toplumların tarih ve yaşayışında siyasetle, siyasi olanla algılandığını ve politik sinemayı son kertede böyle ifade etmek gerektiği ifade edilebilir. Bu düşünce paylaşılırken şu hususlar kritiktir: sinema iletişim sanatı ve anlatı özelliği; öğretici, yönlendirici, fark ettiren, saptıran veya uyutucu birçok güdülenme ve ussal aktiviteyi çeşitli dalga boyutlarında var etmektedir. Kracauer (2015, s. 276) ışıltılı ekranı, yani sinemayı hipnotize eden bir nesneye benzetir; seyirci büyülenir ve zihin, çağrışımların istilasına uğrar.

Sinema, görsel bir tasarım ve anlatı sanatıdır; imge, tasarımdan geçer, kurgulanır ve imajlar yelpazesi, 24/1 ölçekli çerçevede "frame" sunulur. Seyirci, (sekans dediğimiz) akan ayrımlardan çeşitli anlamlar çıkarır; bunlardan psikolojik, toplumsal veya politik sonuçlar önde gelenleridir. Bütün sanat ve tasarımlarında olduğu gibi sinema, insan aklını zaman, mekân, imge ve nesne boyutlarında çerçeveye taşıma yetisine maliktir. Tasarımdan bir esere dönüşen film; felsefesini, estetiğini, ideolojisini ve bilgisini, anlatı gücü oranında perdeye yansımaktadır.

Politikanın su yüzüne çıktığı saha, toplumladır; bu, diğer ifadede "kitle" üzerine bir uğraşıdır. Toplumla egemen yapısal biçimler (devlet) politik sistemi örüntüler. Başatlık bir çeşit rıza ile sübuta erip, meşruiyet kazandığında, müesses düzen, kitleyi kapsayan güç vehmini faş eder. Bu noktada sinema, politika gibi kitlesel yönüyle belirginleşir. Egemen politik uygulayıcılar, düzen içinde lehe veya aleyhe retorik inşa ederek kitleleri yönlendirmek ister. Bu durum, bir nevi farkına varılan sinemanın politik evren düzleminde çalışmasıdır. Dolayısıyla politika ve sanat, dünya görüşlerinin yansıtıldığı bir alan, bir gösteren olarak sinemanın işlevlerini işaretler ve gösterge (belirtke) durumuna getirir.

"Politik sinema bir tür müdür?" sorusuna gelirsek bu husus tartışmalıdır. Sinema filmlerinin arz sahası, kitleselliği nedeniyle geniştir; dolayısıyla uylaşım ve arınma arayan kitle-seyirci adına farklı duygulanımlar söz konusu olmaktadır. Sinemada tür olgusu hakkında Abisel "öteki" kurmaca filmleri şerh ederek şöyle bir tanım getirmektedir:

> Yaşama daha yakın ve gerçekçi olmanın, biricikliğin, yeniliğin peşindeki öteki kurmaca filmlerin tersine tür filmi, kendinden önceki benzerleriyle uyumun ve biçimsel meselelerde farklılığın peşindedir. Tematik olarak ortak niteliklere sahip görünseler ve böyle olsalar bile farklı film türleri farklı duygulanımlar yaratırlar (…) Seyirci bir aile melodramına ya da "vestern"e, eğer parodi değillerse -biraz korkup ürpermek isteyenin bir müzikali tercih etmeyeceği gibi- gülmek için gitmez (…) Aynı türün aynı meseleyi işleyen iki örneği arasında da biçimsel ve duygusal düzeyde farklılıklar söz konusudur. Tür sinemasında taklit ve yinelemeden söz etmek kopya anlamına gelmediği gibi yaklaşım tarzına, tavra ilişkin kurallar da klişe demek değildir (Abisel, 1995, s. 8).

Tür "genre", kavram ve işleyişi, genellikle popüler sinemanın çerçevesidir. Popüler kültürün içinde sinema adına öncelik pazarlama ve gişe hasılatı olduğundan tür filmlerin tecimsel tarafı bu yönde ağırlık kazanır. Tür olgusunu sadece tecimsel kaygı ile değerlendirmemelidir; ama film şirketleri belirsizlikleri asgari seviyeye çekerek, seyircinin yönelimini diri tutma maksadı güderler. Sinema, olağan yönüyle tür anlayışının (dram, komedi, melodram, kara film vd.) popülerliği ile bağımlıdır; dolayısıyla ticari yaklaşımlardan ari düşünülemeyeceği için seyirci gerçeği burada göz ardı edilemez. Popüler sinema, seyircinin ortalama yönelimini dikkate alarak film üretir. Seyircinin sinema üzerine etkinliği ile türlerin sunumu, bu sebeple paralellik arz etmektedir; fakat seyirci, aynı zamanda toplumsalın türevidir. Toplumsal yaşam kaçınılmaz derecede politik düşünce ve bağlı görüşler taşır ve sinema toplumdan aldığını bir şekilde yansıtarak, böylece geri bildirimde bulunur. Geri bildirim; mizahi, tarihi veya dramatik bir film yapıtının anlatısında pek tabii (türün içinde politik olarak da) yer edinebilmektedir.

Sinema, hatırlayacağımız üzre aynı zamanda bir iletişim faaliyetidir. Düşüncelerin manipüle edilerek aktarımına cevaz verir; dolayısıyla sinemanın medya yeteneğinin değerlendirilmek istenmesi söz konusudur. Yedinci sanatın iletişim (medya) boyutundaki bariz yetenekleri, bittabi propaganda (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1628) imkânı da sağlamaktadır. Dolayısıyla "film, emsalsiz bir propaganda aracıdır. Lenin'in şu sözü de buna dayanır: 'Sinema bizim için bütün sanatlar içindeki en önemli araçtır'" (Kracauer, 2015, s. 276). Hegemonya (kitle iletişim yönüyle) her filmi, bir ideoloji ile yükleyip (ideolojik alt metinlerle veya doğrudan politik söylemle) kitleleri yönlendirme imkânını kullanabilmektedir. "Bu gücün farkında olan siyasilerin ya da farklı bir ifadeyle kitle hareketi temsilcilerinin veya ideologların (...)" (Durgun ve Yaman, 2017, s. 41) sinemayı kullanması iştendir. Nazi, Sovyet ve Amerikan (Hollywood) sineması, bu hususta karineler sunmaktadır; mesela Sergei Eisenstein'in sinema tarihinde yer edinmiş filmi; "Potemkin Zırhlısı" (1925) (Özden, 2004, s. 23) 1905 yılında patlak veren bir donanma isyanını anlatarak, çarlık rejimine karşı gelişen ayaklanmayı konu eder. Film, doğrudan Sovyet hükümetince

desteklenmiştir; çünkü “Potemkim Zırhlısı” politik ve propaganda işlevi haiz bir film tanımına pekâlâ uymaktadır. “Goebbels, Potemkin’i bir model olarak methetmiş ve Alman sinemacılara Nazi ‘devrim’ini böyle filmlerle yüceltmelerini söylemiştir” (Kracauer’den aktaran Kracauer, 2015, s. 277). Yine, Leni Riefenstahl’ın yönettiği ve Nazi Almanya’sını anlatan “İradenin Zaferi” (1935), politik, propagandist yönüyle başka bir örnektir. ABD’de ise Ryan ve Kellner, (2010, s. 17) “kimi radikal eleştirmenler, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğu (…)” tezini savunduklarını söylemektedir.

Atilla Dorsay, politik sinema hakkında şu görüşlerini paylaşmaktadır:

> Bir film, herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünün belli bir ideolojiye yaslanması bakımından, her film aslında bir ölçüde siyasaldır, bir ideolojinin çerçevesi içerisindedir. Bu dolaylı içermenin yanı sıra, daha direkt ve siyasal mesaj veren bir film ise bir ‘siyasal sinema’ örneği diyoruz (Dorsay’dan aktaran Tırpan, 2004, s. 141).

Ertan Yılmaz’a göre sinema, “anlamlama” ve “anlam çıkarma” sürecinde, iki paralel aşamada ilerlemektedir. Yılmaz’a göre yönetmen, gerçekte bir filmle anlamlamayı inşa eder; seyirci ise yönetmenin hedeflediğini anlamlamayı anlamasa da, kendi anlam değerlerini çıkarmaktadır. Politik olan, işte bu süreçte içkindir; çünkü seyirci filmi seyretmeye, etik, kültürel ve sair değerlerle beraber politik düşüncelerini de getirmektedir. İkinci noktada, başka bir düzeyde, politikaya uzak, politik değilmiş gibi görünen filmlerin pekâlâ politik çıkarsamaları olacağını, yine Yılmaz ifade etmektedir. Örneğin 1930’ların müzikallerinde görünen kaçış eğilimi yüklenen filmlerin işlevleri Yılmaz’a (1997, s. 10) göre bir örnektir. Ryan ve Kellner (2010, s. 19) “filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak (…)” gerektiğini ifade etmişlerdir.

Yılmaz, politik sinema hakkında görüşlerini, araç-amaç bütünlüğü kapsamına alarak yorumlamaktadır:

> Sinemada siyasetten kaçış olanağı yoksa o halde sorun sinemanın (yönetmenin, filmin) siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir. Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına “siyasal sinema" denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür, bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir (Yılmaz, 1997, s. 10).

Genel bir saptama dairesinde yorumlarsak; sinemada doğrudan, kategorik bir tür tanımı içinde “politik sinema” ayrımı yapılmadığı veya bu ayrımın yorum bilgisine ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Genel manada her film, tür içinde kalmakta veya klasik tanımlamaların dışında politik mesajlar verebilmektedir. Politik anlatı sineması türsel geçişler dâhil, bu yönde anlamlandırma potansiyelini dönüşsel süreklilikte perdeye yansıtma olasılığına sahiptir.

3. ÖTEKİ KAVRAMI DÂHİLİNDE TÜRKİYE'DE POLİTİK SÜREÇ VE POLİTİK SİNEMA

3.1. Öteki Kavramı

"Öteki, düzenin asıl/ilk (original) istisnasıdır" (Levinas'tan aktaran Türk, 2013, s. 21). Montaigne: "Ötekilerden söz ettiğim ölçüde, aslında hep kendimden söz ediyorum" (Todorov'dan aktaran Schnapper, 2005, s. 6).

Öteki kavramının kapsam ve nitelendirme sahası; özne, kimlik, toplum; ideoloji, politika, felsefe, antropoloji, psikoloji ve sinema odaklı pek çok kavram ve disiplinin ilgi alanındadır; ancak bu durum, sınırların geçirgenliğini kabul edilmekle beraber, çalışmayı içerik yönünden yayma ve aşma sorunu doğurabilecektedir. Bu sebeple sınırları belirlemek adına "öteki" kavramının tanımı, anlamı ve ideoloji politik göstergelerinin Türk sinemasına yansıtımı çalışma evrenimizi oluşturur.

"Öteki" kavramı, modern toplumbilim çalışmalarında belirgin bir öncelik almakla beraber bu kavramın tarihi yeni değildir. "Öteki"nin Yunan site devletlerinden Orta Çağ'a, Îbni Haldun'un çalışmalarından post-modern döneme değin uzanan tarihi, kültürel ve sosyal derinliği bulunmaktadır. "Öteki" kavramı, toplumbilimin "sosyoloji" ve insanbilimin "antropoloji" çalışmalarında öncelikli bir konu olduğu, burada ifade edilmelidir. O sebep Durkheim'in toplumbilim "(…) tarihin değişik bir görüşle yorumlamasıdır" (Durkheim'den aktaran Bouthoul, 1968, s. 109) tümcesi, bir yorumla "öteki" kavramının toplumsal ve tarihi bağının kurulabilmesine de kılavuzluk eder.

İngilizce "other" (Redhouse Yeni El Sözlüğü, 2000, s. 460) anlamına gelen "Öteki" sözcüğünü Türk dilinde zamir ve sıfat halde, gündelik kullanılan bir sözcük olarak görürken sosyal disiplinlerde ise bu sıfat-kavram, bir düze tanımlamalar içermektedir. Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlüğünde "Öteki" sözcüğü, şu anlamlarla tanımlanmaktadır: "1. Diğeri, öbürü: "Bu iki perdelik bir oyun imiş, bitince ötekini oynayacaklarmış!" - Memduh Şevket Esendal. 2. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan. 3. Öbür, diğer. 4. Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan" (www.sozluk.gov.tr, 2019).

Türk dilinin söz dağarcığında "öte, beri" sözcüğüyle özneler (süje) arası yahut özne-nesne arası mesafe, konum ilişkisi anlaşılır. "Öteki kavramı Türkçede, 'sözü edilen veya benzer iki şeyden önem ya da yer bakımından uzakta olan', 'öbür, öbürü' ifadeleri ile açıklanmaktadır" (Püsküllüoğlu'ndan aktaran Sağlam ve Yaşar, 2017, s.

139). Bu meyanda kelimenin önem, öncelik, sıralama, yer gibi anlamlar taşıdığı söylenebilir.

Kültürel ve fiziki insan tarihinin derinliklerine ulaşmayı hedefleyen antropoloji, "öteki" hakkında tamamın parçalarını oluşturmada tanımsal ve ciddi katkılar sağlamaktadır. Emiroğlu ve Aydın'ın çalışması olan antropoloji sözlüğünde kavram, şöyle tanımlanır:

> (…) İnsanlar, kendi aidiyetlerini (kimliklerini) paylaşmayan toplumsal/kültürel çevreleri yabancılaştırma eğilimindedir. Bu yabancılaştırmayı en iyi ifade eden kavram "öteki"dir. Irk, etnisite, din, mezhep, hemşehrilik, aşiret, akrabalık, cinsiyet gibi etkenlere göre durumsal olarak belirlenen öteki, farklı olmayı ifade ettiği gibi, düşman olmayı da ifade edebilir ya da potansiyel olarak düşmanlaştırma eğilimini içinde barındırır. Dolayısıyla "öteki" kavramlaştırması ve "ötekileştirme", doğrudan doğruya kimlikle (aidiyetle) bağlantılıdır (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 661).

Subaşı'ya (2018, s. 18) göre sosyolojik ve antropolojik eğilimler "öteki"ye dair bir çok yaklaşım biçimleri oluşturmaktadır, dolayısıyla bu, "öteki"leri tasnif mecburiyeti gerektirir. Buradan hareketle Fuat Keyman, "öteki" ye dair bakış eğilimlerini beş madde halinde sıralar: 1) Ampirik bir nesne olarak "öteki". 2) Kültürel bir nesne olarak "öteki". 3) Bir varlık olarak "öteki". 4) Söylemsel bir yapı olarak "öteki". 5) Farklılık olarak "öteki". Keyman'ın ilk maddesinde ifade bulan "öteki" nesnel ve deneye dayalı bilgiyi sağaltma amaçlıdır. İkinci tasnif, Batı ve Doğu arası (modern-geleneksel) bakışta özcü ve yine modernizm ölçütünde "öteki"nin ne olmadığının tanımıdır. Keyman, "öteki" ye yönelik üçüncü tasnifini yorumcu ve ontolojik söylemin içinde bir varlık "being" olarak niteler. "Öteki", modern kimliğinin oluşumunda gözükmez; fakat "ben"in kültürel, tarihsel oluşumunun parçasıdır ve bu oluşumları bilmek "öteki" ile ilişkiyi keşfetmekten geçmektedir. Burada karşıtlık söz konusudur ve bu karşıtlık modernitenin içinde muhafaza halindedir. Söylemsel yapıda ise "öteki" tarihsel diskurun varlığı değildir, kurumlar tarafınca üretilmiş bilgi nesneleridir. Son tasnif, sömüren ve sömürülen arasında bağımlılığı kimlik temelinde eleştirir ve "ben/biz" ile "öteki" arası ilişkinin özelliğini kimlik farklılığı alanına taşır (Keyman'dan aktaran Subaşı, 2018, s. 18, 19).

"'Biz'i ayrıcalıklı kılan ötekileştirme, farklılıklara olumsuzluk atfederek ötekini dezavantajlı konuma iterken bir yandan da ayrımcılığa zemin hazırlamaktadır. Öteki ile biz arasında mesafe açıldıkça da farklı olanların birlikte yaşaması, toplumsal uzlaşma güçleşmektedir" (Sağlam ve Yaşar, 2017, s. 139). Örneğin "her sosyal grup ve o grubu temsil eden bireyler farklı zamanlarda, farklı bağlamlarda ötekileştirmeye maruz kalabilmektedir (…) Kadınlar, Yahudiler, siyahlar, eşcinseller; tarih boyunca ötekileştirmeye (…) uğrayan grupların başında gelirler. Ötekileştirme sürecinde din,

mezhep, etnik köken, ırk ve cinsiyet sıklıkla (…)" (Sağlam ve Yaşar, 2017, s. 140) başvurulan söylemlerdir.

"Öteki"ye özcü ve kimlik merkezli bakış açısında sabit veya değişken özellikte görevler atfedilmektedir. Haddizatında "kimlik; dinsel geleneğe bağlılık, dilsel gruba bağlılık, mesleğe duyulan aidiyet, sosyal yapı ve benzeri topluluklar içinde sınırsız çeşitliliğe sahiptir" (Aslan, 2018, s. 66). Parlak (2015, s. 28) modernitenin içersinde inşa olan kimliklerin "biz-öteki" dikotomiğinden güç aldığını ifade eder. "'Öteki' bu yönüyle, kişinin ve onun mensubiyetinin karşıtını tanımlayarak kendilik bilincini oluşturan, bir kimlik bileşenidir ve etnosantrizmin kaynağıdır" (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 661). Çok kültürlü ve farklı etnili yapılarda ise "öteki" sarkaç, geniş bir yay çizebilir. "Biliyoruz ki tüm kültürler, gelenekler, medeniyetler, milletler, sınıflar, ırklar, etnisiteler ve dinler; hatta cinsiyetler kendilerinin ne olduklarını tanımlarken, aynı esnada ne olmadıklarını da 'ötekiler' bağlamında, kimliklerinin (identity) belirleyici unsuru haline getirirler (alternity)" (Talu, 2000, s. 8); dolayısıyla "her kimliğin toplumsal, kültürel ya da politik düzeyde bir öteki (…)" (Parlak, 2015, s. 36) oluşturduğu söylenebilir.

Çokkültürlüğün tersine, özcü yaklaşımın doğasında çekirdek normlar temel alındığı için kimlik ve kültür, dönüşüme de değişime de mesafelidir; dolayısıyla kurumsal yapı ve uygulayımlar (ulus-devlet modellemeleri) tahakküm iştiyakıyla ideolojik kimlik ve norm hiyerarşisini kabule yanaşmayanları dışlar, düşmanlaştırır ve ötekileştirir. Schnapper (2005, s. 375) sosyal araştırmacıların çoğunun daha temel bir bakışla devleti, asal farklılaştırıcı yönlerinin bulunduğu yönünde değerlendirdiğini ve bunu; kaynakların dağıtımı, ayrıcalıklar oluşturma yönünde kimi etnik gruplar lehine rol oynayan bir yapı halinde gördüklerini belirtmiştir. Dışlananlar, aşırı özcü yaklaşım ile bir şekilde ön plana getirilerek "gayritabiî ya da 'sapkın' diye, o veya bu şekilde 'öteki' diye sınıflandırılırlar ve ihlal ettikleri normlara göre eziyet görürler" (Newman, 2006, s. 25).

Öteki, bir diğer tanımda, toplumsal anlamda "biz" alanına (kapalı-yasaklı) giremeyen, ayrıksı, rıza gösterilemez halde, zımni; ancak bir olgu ve süreklilik içinde başkasıdır; yani öte tarafta bulunandır. Öteki; özneler arası veya daha genelde toplumlararası gereklilik-durum çağrışımına sahiptir. Bu çağrışımlar, ideolojik veya etno-kültürel temelli olabilir; fakat bir adlandırma ve suret içinde sabitleştiğini söylemek ise güçtür (Kearney'den aktaran Parlak, 2015, s. 25). "Öteki"nin izafiliğinden ötürü, her tarihsel blokta, iktisadi, askeri, kültürel ve sosyal sebeplerce ötekinin önceliği değişebilmektedir. Örneğin Avrupa tarihi açısından bir dönem

Doğulular (Müslümanlar), bir başka dönem Protestan ve Yahudiler "öteki" sıfatında (öncellik adına) yer değiştirmiştir.

"Ben-biz" ile "öteki" arasında sosyal-kültürel ölçütler, değerleme ve referans alanları vardır; fakat Schnapper'e göre (2005, ss. 25-26) "'Ben', 'Öteki'ne değer biçerken 'benim' kültürümün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamda kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olmaz. Öteki bu farkla kabul görülür, fakat değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır". "Öteki" sıfatını alan kişi, grup yahut toplum; başkalığın asal öğesidir; farklılık temelinde sabitlenir. Kültürel dairede veya toplumsal yönde, geçmişten, aktüel ilişkilerden sağlanan referanslar; dikey (sınıfsal) veya yatay (etnik vb.) ayrıştırılmış bir "öteki" tanımını doğurur (Aka, 2015, s. 1321). Bu sebeplerden hâkim din, ırk, cinsiyet ve sınıf karşısında daima ötekiler mevcuttur; fakat:

> "Öteki kimdir ?" sorusunun yanıtını vermek kolay değildir. Aslında bu soruya verilebilecek en kestirme ve ham yanıt "hepimiz bir diğerimizin ötekisiyiz"dir. Ancak bu yanıtı ekonomik, siyasal, toplumsal ve psikolojik perspektifle değerlendirdiğimiz anda "öteki"nin siyaseten ne işlev gördüğünü de anlamaya başlarız. Hepimiz bir diğerimizin ötekisiyiz, ancak bir toplumsal birlik, cemaat ya da topluluk söz konusu olduğu zaman, öteki, bir toplumsal bütünlüğün bir diğerini ezmesi ya da tahakküm altına almasına neden olan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Öteki her zaman ya azınlık ya güçsüz ya da marjinaldir. Öteki tam da bu nedenlerle "acayip"tir, "tuhaf"tır, "ahlak dışı"dır ve "yadırgatıcı"dır (Durna, 2014, s. 151).

Kolektif kimliklerle beraber, yargı süreçlerini içselleştirme bir vakıadır ve önyargılar bu paralelde isale edilir. Durna'dan anladığımız kadarıyla bir kimliğin tanımında, ideolojik söylemde varsıllaşan öteki; bunların nedeni değildir; oluş içinde bir gösterendir ve "öteki" aynı zamanda politik bir kimliktir.

Parlak (2015, s. 39) iç grupta ortak duyguları kabullenen bireylerin karşılıklı etkileşimle stereotipileri kalıp yargı halinde kullandıklarını ve bu duyguların "biz" zamirinde homojen yapıya dönüştüğünü ifade eder. Bu yapıların ise kategorik karşıtlıklar üzerinde kurulduğu söylenebilir (Schnapper, 2005, s. 36); Türk-Kürt, Müslüman-Gâvur, Şehirli-Köylü, Zengin-Fakir, Erkek-Kadın vd.

Kimlik oluşumu ve "öteki" arası ideolojik görüngünün oluşumu ile farklılıkların yansıtılmasına dair Arus Yumul'un görüşleri şöyledir:

> Ötekilik, kimlik bağlamında anlam kazanan bir kavram... Kimlik oluşumu özdeşleşme ile farklılaşma süreçlerini bir arada barındırıyor; her kimlik bir dizi benzerlik ve özellikle farklılıklara bağlı olarak kuruluyor. Ancak kimliğin oluşumu sadece farklılıklara ihtiyaç duymakla kalmıyor, aynı zamanda kendi kimliğine olan güvenini koruyup tazelemek için bu farklılığı ötekiliğe dönüştürüyor (Yumul, 2000, s. 99).

Jasper ve Plate'ye göre "ötekilik terimi kısaca, egemen kültürel temsillerin dışında kalan tüm kimlikler için kullanılır (…) dolayısıyla yaş, cinsiyet, ırk ve akla gelebilecek tüm fiziki nitelikler, kusurlar, ötekiliğin tanımlanmasında gerekli yapı taşlarıdır" (Jasper ve Plate'den aktaran Aslan, 2018, s. 68).

Din paydaşlığı, dil paydaşlığı, etnik ve toplumsal paydaşlık; kültürel evrenin benzeşik kıldığı kitleleri, özdeş kimlik oluşumunda bir araya getirirken bir bu kadar da asimetrik yaklaşımlar ortaya çıkararak, farklılıkları, kimlik pekiştirmelerinin nesnesi durumunda ötekileştirmektedir.

3.1.1. Tarihsel süreçte "öteki" ve "ötekileştirme"

"Öteki"nin durumu hakkında tanım ve yorum uğraşları, modern ve postmodern koşulların ortaya çıkardıklarıyla bir çok tasnife bürünebilmektedir; ancak "öteki"nin tarihselliği incelenmeden (Parlak, 2015, s. 7) yüzeysel kalma ihtimali, bu hakta başlıca sorundur.

Tarih, bir yönüyle toplumların tarihidir; toplumların tarihi de yoğunluğu değişken olsa da muhakkak "öteki" şerhinde yazılmaktadır. Siteler veya şehir devletleri incelendiğinde, toplumsal yaşamın ve toplumsallaşmanın zorunlu gerçekliğinin izleri belirmektedir. Dolayısıyla kültür, ortak yaşayış, görev dağılımları, senato, ordu gibi mefhum ve kurulu yapılar; şehir-site devletleri olgusuyla siyasal ve kültürel farklılıkların daha bariz görünmesini sağlayan zeminler olarak karşımıza çıkarlar.

Subaşı (2018, s. 19) kavram "öteki"ye semantik mahreç aranırsa 6. ve 7. yüzyıl Grek tarihinde izlerinin sürülebileceğini belirtir. Schnapper, tam burada, istediğimiz işaret taşını gediğine yerleştirir; çünkü Yunan site devletlerinde beliren toplumsal farklılıkları irdelemiş ve üzerine tespitler getirmiştir:

> Ötekinin esas olarak farklı kabul edilmesi, kâh genel olarak Yunan kültürünün (barbarlar) ya da sitenin (metoikos ve yabancılar) dışında olmasına, kâh başka bir yapı taşımasına (kadınlar yada köleler) dayanıyordu. Ötekilerin algılanmasını ve onlarla ilişkilerin nasıl kurulacağını düzenleyen pek çok karşıtlık vardı: Yerli ve yabancı, Yunanlı ve barbar, yurtaş olan ve olmayan, özgür insan ve köle, erkek ve kadın. Çeşitli kategorilerin birbirlerinden farklı olduğu konusunda kuşku duyulmuyordu. Bu farklar doğal sayılıyordu (…) Atina'da eşitlik tutkusu, siyasal topluluk olarak örgütlenmiş yurttaşlardan oluşan dar çember içinde ifade edilebiliyordu (…) Bireyler, kamu yaşamına farklı bir biçimde katılımı sağlayan kategorilere ayrılıyorlardı, bazıları da kesinkes dışlanmıştı.
>
> Polis, aynı topraktan çok, aynı yasaya bağlı yurttaş insanların oluşturduğu topluluktu: Atina polisi, kan haklarıyla bağlanmış siyasal bir yapı oluşturan "Atinalılar"dı (…) Polis, çeşitli sıfatlarla toplumsal yaşama katılan köleleri, çocukları, bazen yaşlıları, yabancıları ve metoikosları dışlıyordu. Kendiliğinden dışlandıkları için, Aristotales kadınlardan söz etmiyordu bile (Schnapper; 2005, ss. 36-37).

Schnapper, Aristotales'in kadınları zikretmeyi dahi gerekli görmediğini vurgulamaktadır; fakat kadın kimliği "öteki"nin tarihinde asli meseleler arasındadır. Örneğin Foucault'a (1987, s. 12) göre Yunan toplumunda erkek egemen ve köleliğe yer verir etik anlayış içinde kadınlar, aşağı yaratık sayılmışlardır. Bouthoul, eski medeniyetlerin, rejimlerin ve bazı politik liderlerin kadına bakışına dair şunları aktarır:

> Geçmişteki büyük uygarlıkların kadınlara bakışı anlamlıdır: Çin'de ayakları küçültülmüş, Hindistan'da kadınlar kocalarının ölüsüyle yakılmış, Hristiyanlıkta kadınların eğlenmesi yasaklanmış, İslamiyette kafes ardına kapatılmıştır! Söylediklerimizin aşırı davranışlar olduğundan şüphe edilemez; ama, örnekler hakkındaki geleneksel zihniyeti pekala canlandırabilmektedir (…) Rus Devriminin başlangıcındaki şurâlarda kadın sayısı epey kabarıkken zamanla azalmıştır bu sayı. Hitler, 1914 yıllarının II. Guillaume'unu hatırlayarak, kadınların "üç K"dan başka şeylerle uğraşmamasını istemiştir. Birinci K, Kinder: çocuklar, ikinci K, Kuche: mutfak; üçüncü K, Kirche: klise. İtalya'da Mussolini kadınların yüksek öğrenimini yasaklamıştır (Bouthoul, 1968, ss. 57-58).

Parlak (2015, s. 10) kadın bedeni ve kişiliğinin cinsiyet üzerinden şeytanlaştırıldığını ve devamla, 21. yy şartlarında ister feminist karar alma, ister otonom karar alma durumunda olsun, kadınların politik ve toplumsal yaşamda inanç ve coğrafya farkı aranmaksızın, bu duruma maruz kalmaya devam ettiğini söyler.

Yunan Sitelerine tekrar dönersek, yasalar "areopagos" önündeki eşitliğin yurttaşlar arası eşitlik olduğu görülür. Yurttaşların siyasi (senato temsilinde) eşitliği ve ekonomik refah için kölelerden ve yabancılardan farklı hissetmeleri, sitenin siyasi ve ekonomik tedbirleri alma ukdesinde belirmiştir. Böylelikle "öteki"lere karşı, site yurttaşlarının statüsü ve yurttaşların siteye bağlılığı korunmuştur. Bir süreç ve diskur halinde kimliğin 'diğeri/öteki' ile ilgisinden bahseden Hall'ın (Eke, 2016, s. 100) söyledikleri, site yurttaşlarının yasal ayrıcalıklarının "ötekiler" üzerinden pekiştirilmesinin de ifadesidir.

Ortaçağ ile birlikte Eski kıtaya ve Yakın Doğu'ya baktığımızda, karşımıza "öteki"nin tarihi çıkmaktadır. Avrupa'da Hristiyanlığın temel inanç olmasıyla sıra dışı inançlar ve Doğu'nun Müslümanları şeytanlaştırılmıştır. Yumul (2000, s. 99) sömürge çağı (XV. asır) öncesi, Batı'nın Doğu ve İslam toplumlarını yüzyıllardır "öteki" addettiğini ifade etmektedir. Schnapper (2005, s. 43) 12. ve 13. yüzyıl Avrupa'sını yorumlayan Fransız tarihçi Jacques Le Goff'un kullandığını iki kelimenin "dinsel ırkçılık" olduğunu söyler. Örneğin Papa 2. Urbanus, 1. Haçlı Seferi'ni, "şeytanın uşağı" soysuzlaşmış bir ırka (Müslümanlara) karşı, kutsal bir savaş olarak ilan etmiştir (Schnapper, 2005, s. 44).

Doğu (İslam) coğrafyalarında durum nasıldır pekiyi? Hicaz'dan çıkarak, Kuzey Afrika'dan Asya derinliklerine yayılan İslam toplumlarında ise "mevâli" meselesi söz konusudur. Arap olmayan Müslümanlar anlamına gelen bu kelime, dışsal "öteki"liğin ana unsurlarıdır:

> Emevîler dönemine girildiğinde İslâmiyet'in ilkelerini yeterince algılayamamış olan ve Arap ırkçılığının tesirinde kalan bazı çevrelerde mevâliyi hakir gören bu bakış kökleşmiş bulunuyordu. Nitekim bazı kaynaklarda bu anlayışa sahip olan Arapların yolda mevâli ile aynı hizada yürümedikleri, alaylarda önlerine geçmelerine izin vermedikleri, onlarla aynı sofraya oturmadıkları, camilerini ayırdıkları, onların mesleklerine aşağılayıcı bir gözle baktıkları, kızlarını mevâlinin erkeklerine vermekten kaçındıkları ve arkalarında namaza durmaktan çekindiklerine dair rivayetler nakledilmektedir (Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2004, s. 425).

Ötekileşenler, kadim zamanlardan beri "ben" yahut "biz" karşısında farklı olarak ya da farklılaştırılan kimlikte ister Müslüman, ister Hristiyan olsun (kavim, mezhep, kültür farklılıkları devreye alınarak) şeytanlaştırılmıştır. "Öteki" göstergesinde sıfatlan grup ya da toplumlar, genel manada ve kimliklerine göre iki farklı durumla karşı karşıya kalmaktadır: İlk olarak, "ötekileştirenler tarafından "kendilerinden" olmadığı (Parlak, 2015, s. 7), aynılaştırılamayacağı, çizginin dışında oldukları "bir şekilde" ifade edilmektedir. Bu ifade, egemenin adına ve zorlayıcı bir ifadedir. İkinci olarak da Schnapper (2005, s. 26) "farklı olma hakkı" tanınanların sömürgeci iktidara saygı duymasının beklendiğini söylemektedir; dolayısıyla "(…) dışarıda kalanların belli şartları yerine (…)" (Parlak, 2015, s. 36) getirmeleri istenmektedir. Mesela, Mevâli (bir şekilde) Arap asabiyesinin dış grup örneğidir; bu asabiyeye (egemenliğe) riayet eden "öteki" Müslüman aranmaktadır. Fakat tarih, her "öteki"ye karşı tutum ve eylemin kötüden daha kötüye giden örneklerini de sunmuştur. Örneğin; 3. Laterano Konsülü, sapkın(!) ve yandaş İsevilerle alışveriş, ticaret yapanları, kilise adına her türlü yaptırımla tehdit ederken Hristiyan tarihinde engizisyonun temelleri, böylece atılmıştır (Schnapper, 2005, ss. 45-46). 1572'de Fransız Protestanlara yönelik, Aziz Bartalmay Yortusu'nda yaşanan kıyım, "öteki"ye yönelik saldırganlığın ne boyuta varabildiğinin Avrupa merkezli, tarihi bir örneğidir.

Emiroğlu ve Aydın'a (2003, s. 662) göre "sanayi öncesi ya da prekapitalist dönemin ötekileştirme biçimleri, daha çok bir garipleştirme, acayipleştirme ya da "insan saymama" biçiminde (…)" işlemiştir. Batı modernizmi bir seviye "öteki" olanı anlama insiyakı geliştirse de kendinden "öte" olanlarla kimlik merkezli sınır hatları oluşturmuştur (Subaşı, 2018, s. 25). Özellikle 19. ve 20. asır modern çağ Avrupa'sının vehmettiği ayrıcalık; zorla kültürleştirme, sömürgeleştirme ve faşizan-ırkçı politikalarla tecrübe edilmiştir.

Yumul, keşiflerle birlikte sömürgeleştirme çağını başlatan Avrupa'da "öteki"nin vahşi ve barbar imgesinin (medeniyet imtiyazını iyice kendinde pekiştiren) Batı Hristiyanlığının icraatlarını meşrulaştırıcı bir kanıt gibi istismar edildiğini şöyle ifade etmektedir:

> Ötekinin selameti Hristiyanlığı ve Batı'nın üstünlüğünü kabul etmekte yatıyordu. Amerika'nın keşfi İspanya'da ekonomik, siyasi ve hukuki tartışmaların yanı sıra ahlaki tartışmaları da gündeme getiriyordu. Yerlilere karşı güç kullanımını meşrulaştırmak için Aristo'nun "doğal kölelik" kavramına başvuruluyordu (…) Kızılderililer, en temel ve etkili ötekileştirme araçlarından temsil yoluyla vahşi, medeniyetsiz, barbar ve tehlikeli yamyamlar olarak kurgulanıyorlardı. Bu yöntem onlara karşı izlenen yayılmacı ve saldırgan politikaları meşru kılıyordu. Bu meşruluğa bir de Hristiyanlığı yaymak gibi kutsal bir misyon eklenince "öteki"nin fethedilip, köleleştirilmesi artık ahlaki bir zorunluluk haline geliyordu (Yumul, 2000, s. 100).

Kimliklerin kavim, ten rengi, din ve coğrafyaya bağlı özdeşleşme ve betimlemeleri, yine ötekinin tanımı içindedir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'de siyahlar, İngiltere'de Hintliler, Fransa'da Arap işçiler; kimlikleri sömürgecilikle birlikte indirgenmiş ve 2. sınıf statüde dereke edilmiştir (Stam ve Spence, 1983, s. 4). Dolayısıyla "(…) Avrupa kimliğinin anlamı aslında, 'öteki'ne göre ve 'öteki'ni dışlayarak oluşturulan negatif tanımında yatmaktadır" (Morley ve Robins'ten aktaran Subaşı, 2018, s. 28). Görülür ki haklar-ödevler manzumesi, ister site toplumlarında olsun, ister feodal veya günümüz modern toplumlarında olsun; kültür ve inanç merkezli sistem ağırlığında pekiştirilmektedir. Dolayısıyla "biz" ve "ötekiler" arasında hak, ödev eşitliği, söz konusu olmamakta ve zaman dilimi değişse de süreç kendi sosyal-kültürel ikliminde ilerlemektedir. Örneğin; "beyaz" üstünlük, "siyah" ve "sarı" renkliler var olduğu için; İsevi üstünlük, Müslümanlar var olduğu içindir. Varsayılan yahut kazanılmış üstünlük doğuştan, coğrafyadan, iman şeklinden, ten renginden ve ırksal özelliklerden ötürü (adeta) doğallaştırılmış haklardır. Haddizatında beyaz üstünlük teorisi, Yeni Zelanda'da meydana gelen "cami terörü" gibi olayları besleyen bir ideoloji suretine bürünmektedir (Çopur, 2019).

Beşeri tarih ve ABD tarihinde "öteki"liğin derin ve yasal simgelerinden biri olan kölelik, uzun yıllar, siyahlar için bir ödev sayılmış ve ABD'de; ancak iç savaş sonrası 19. asrın ikinci yarısında kaldırılabilmiştir. Schnapper (2005, s. 49) bu arada 13. ve 14. asır Avrupa'sında ortaya çıkan Yahudi ayrımı ve siyah ırk ile köle ilişkisinin İsa öncesi, pagan toplumlara dek uzandığını aktarmaktadır. Bu halde antisemitizm, Avrupa'nın modern ulus sürecinin de öncesinde, tarihi bir damarda akışkandır. Avrupa'da "ait olunan ulusun kendini olumlu yönde biçimlendirmesi, artık yabancı olunan her şeyden korunma, diğer ulusları değerden düşürme ve milli, etnik ve dini azınlıkları -özellikle Yahudileri- dışlamak için iyi bir araç olmuştur" (Habermas, 2009,

s. 19). ABD'de 1865'te kölelik kaldırıldığı halde ötekileştirmenin yapışkan izlerinden "Siyah" (ırk) ayrımcılığı bugün dahi "demokrasi havarisi" ABD'nin gündemden düşüremediği başlıca konudur. Talu (2000, s. 8) "misal; Amerikan medyasının dilinde, bir suçlu 'beyaz' ise 'suçlu'dur; 'siyah' ise 'siyah suçlu'dur. Siyah ya da zenci ya da pek çağdaş ve 'ırkçı olmayan' kibar tanımıyla 'Afro-Amerikalı', 'suç' ile yan yana kolayca getirilebilmekte" demektedir. Yine ABD'de Müslümanlara ve İslam dinine karşı ideolojik ve ötekileştirici bakış, göçmen ayrımcılığı konusu Washington Post'ta "Why do so many Americans believe that Islam is a political ideology, not a religion?" başlıklı yazıda (Schulson, 2017) tarafından kaleme alınmıştır. Batı toplumlarında İslami-fobi ve ABD'de "Floyd Davası" (www.amerikaninsesi.com, 2021) gibi olaylar, dinsel ötekileştirme ve ırk ayrımcılığı uygulamaları hakkında aktüel numuneler sunmaktadır.

"Öteki" bitimsiz bir oluş içinde sosyal süreçlerin göstergesidir. Bu bitimsiz oluş-süreç, diğer ifadeyle ötekileştirmedir. Ötekileştirme, benzer-karşıt (Talu, 2000, s. 8) yaratma durumudur. Egosantrik ve ilerledikçe daha da "acayip, tuhaf, yadırgan" betimlemelere dönen ötekileştirme, bir dünya görüşü, ideoloji gibi çalışmaktadır. Kadim dünyadan bugüne verdiğimiz örnekler üzerinden anlıyoruz ki ötekiliğin muhatabı olan toplulukların-toplumların içeriğini, kültürünü gerçek manada bilmeye gerek duymadan eyleme dönüşen ötekileştirme, sıklıkla rastlanan bir olgudur. Todorov'un eski Yunan'da "Herodotos kuralı" diye tanımladığı ve Heredotos'un Perslere dönük bir "öteki" anlatısı, yine "ötekileştirme" üzerinden Yunanlılara şöyle tevil edilmektedir:

> Kendi halkları bir yana, öteki halkları değerlendirirken öncelikle en yakın komşularına, sonra o komşularının komşularına değer verirler ve kendileriyle aralarındaki mesafeye göre bu böylece sürüp gider; en uzakta bulunan halklar, onların gözünde en az değer taşıyanlardır: Her bakımdan en asil halkın kendileri olduğunu düşündükleri için diğerlerinin saygınlığı bu kurala uygun olarak değişir; en uzaktakilerin en değersiz uluslar olduğuna inanırlar (Todorov'dan aktaran Schnapper, 2005, s. 40).

Todorov'dan anladığımız ötekileştirme; ben-merkezci, sosyal-kültürel ve değişik yoğunlukta coğrafya (merkez-çevre) uzamına bağlıdır. Bu durum, iki aşamanın, bir yönüdür: "biz" merkezinin toplumsal-nesnel bir ölçüyle "öteki" çevreyi bulup, tanımlaması (ki önyargıdan soyutlanamaz bir ideolojidir) ilk aşama; akabinde "öteki" üzerinden üretilen delil, eylem ve konumlanışla "ötekileştirme" sürecinin cari olması, diğer aşamadır. Parlak'ın (2015, s. 32) ifadesiyle "dış grup olabildiğince 'biz'den uzakta; ama biz merkezli olmak üzere dışarıya doğru ötelenip, orada ötekileştirilir".

Bir “biz ve diğerleri” olmadan “ötekileştirme” olamayacağı ve kimlik, coğrafya olgusunun tarihsel bağlamla (oryantalizm gibi) kopmaz bütünlük sergilediği bellidir. Burada, tarihsel görüngü oryantalist söylemi aklımıza getirmektedir. Edward W. Said’in iddialı savıyla Batı sömürgeciliğinin askeri ve iktisadi kurumlarının amacına teşne, egemen Batı kültür formunun eklentisindeki bu kavramsal anlayış; inanç, kültür indeksli metin okumalarından üstüncü yargıya ulaşarak “öteki” üzerinde egemenlik üretmektedir (Subaşı, 2018, s. 29, 30).

3.1.2. Kitle iletişim araçları ve sinemada “ötekileştirme”

Ötekileştirme süreci; tarihi, kültürel, etnik, sembolik, ideolojik ve politik referansları kapsayan varsıl bir dile (Parlak, 2015, s. 26) sahiptir ve modern çağın iletişim-medya kanalları aktif kullanımdadır. Latince kökenli “communication” kelimesinin karşılığı olan iletişim; objeler, durumlar veya olgularla ilgili bilgileri ve farklılaşmaları aktaran, haber eden; meseleler karşısında benzeşik tecrübelerden kaynaklı hisleri naklederek karşılıklı anlatım süreçlerini sağlayan insan topluluk veya toplumlarının gerçekleştirdiği vaziyet alış, kanı, görüş ve his bildirişimidir (Kılıçaslan, 2008, s. 7).

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde “iletişim” kavramı, ad ve (teknik) kavramsal boyutu ile şöyle açıklanmaktadır:

> 1. Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon.
>
> 2. Telefon, telgraf, televizyon, radyo vb. araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alışverişi, bildirişim, haberleşme, muhabere, komünikasyon: “Basın mensupları bağlı oldukları yayın kuruluşları ile iletişim hâlindeydiler.” - Nazlı Eray (www.sozluk.gov.tr, 2019)

Kitle iletişim araçlarının (gazete, dergi, radyo, televizyon ve sinema ile ağ tabanlı iletişim “internet”) kullanılması ve beraberinde ideolojik-politik hedeflerin güdülmesiyle ötekileştirme; provoke edici, propagandist, maksatta yönlendirici (manipüle) sonuçlara açıktır. Bu noktada medya, ötekileştirmeye dair kullanılan etkin araçlardan biri konumundadır. Örneğin:

> Medyanın “erkek dil”le kadınlar; “beyaz dil”le siyahlar; “Avrupa merkezli dil”le Doğulular, “burjuva dil”le diğer sınıflar, “milli dil”le yabancılar filan üstüne, kimi sabit, kimi konjonktürel “ötekileştirmeler”inin yanı sıra, bizzat savaş diliyle “ötekinin ölüm fetvası”na da imza attığına dair çok örnek de bulunuyor.
>
> Propagandanın, medya marifetiyle de bir milli ve militer faaliyet olarak kana girmesi yeni değildir elbette. Ancak son yılların birçok çatışmasında, iç savaşında ve katliamında “medyanın rolü”ne ilişkin tespitler, işi bunların “savaş suçlusu” olarak uluslararası mahkemelerde yargılanıp yargılanmayacağı noktasına getirdi (…) Yugoslavya savaşları için 1992’de bir rapor hazırlayan Tadeusz Mazowiecki de “Medyanın (ötekine dair) yalan haberler verdiğini, karşılıklı ön yargıları kışkırttığını ve nefret iklimi yarattığını” söylüyordu.

> Bu ülkelerde sadece “öteki”nin canına okunmuyor, “bizden” olan; ama “ötekine nefret” histerisine kapılmayanlar da “öteki” sayılarak hain kılınıyor, onların da yok edilmesi için açık çağrılar yapılıyordu (Talu, 2000, s. 9).

Parlak (2015, s. 43) bu açıdan medya metinlerinin ve politik diskurun mesafe aralama, ulam oluşturma zaviyesinde epey varsıl malzemeler sunduğunu ifade etmektedir.

Konu tezde çalışmanın anahtar kavramı olan sinema, sanat yönü bir tarafa, aynı zamanda bir kitle iletişim (medya) aracıdır ve çoğu film, anlatıları itibarıyla karşıtlıklar da barındırmaktadır. Örneğin;

> (…) Kültür emperyalizminin en güçlü kalesi sayılan Hollywood tröstleri tarafından üretilen sinema, güçlüden/kendisinden yana ve aciz/ötekinin aleyhine kullandığı temsil tercihini meşrulaştırır. Bireyin (sinemada yönetmen ve karakterin) kendi kültürü içinde “ben” ve “öteki” olarak deneyimlediği temel karşıtlık, kadın-erkek, yoksul-zengin, homoseksüel-heteroseksüel vb. gibi uzun bir listeye tekabül ederken ulusal perspektiften içinde zihniyet, kültür, ırk, etnik gruplar, milli kimlik gibi unsurları barındıran iki farklı coğrafi temel ekseninde şekillenir; Doğu ve Batı (Önal ve Baykal, 2011, s. 108).

“Sinema her zaman sadece bireyler değil, uluslar için de ‘öteki’ olanın resmedilmesine olanak sağlayan bir sanat formu olarak, ulusların ‘öteki’ üzerinden kendi milli kimliklerini tanımlama ve milliyetçi söylemlerini aktarmasında önemli bir araç olmuştur” (Önal ve Baykal, 2011, s. 108). Örneğin Hollywood yapımı filmler (tür aranmaksızın) Kızılderilileri, siyah ve melezleri, Japon ve Vietnamlıları, Arapları veya Rusları; komünizmi, İslam dinini rahatlıkla “öteki” kalıbı içinde betimlemiştir (Aslan, 2018, s. 69). Joaquin Saravıa, ABD’de özellikle Reagen yönetiminin iş başına gelmesiyle (komünist) SSCB’nin kötü bir imparatorluk olduğu algısını oluşturmak, Sovyet ötekiliğini yaratmak ve Amerikan muhafazakârlığını, Amerikan ulusunu kurtarmak için kurgusal kahramanlı (Rocky, Rambo gibi) filmlerin yapılmaya başladığını ifade eder ve “Rocky 4” (1985) filmini bu kapsamda irdeler (Saravia, 2020). Ryan ve Kellner (2010, ss. 33-34) Ronald Reagen ile Amerikan toplumunda gelenekçi hareketlerin özgürlük eksenli kazanımları geriye itmeyi başardığını ve seksenli yıllarda Amerikan zaferciliği adına feminizm, savaş, ekonomi gibi konulara sağ kanattan bakan filmlerin yaygınlaştığını aktarmaktadırlar.

Stam ve Spence (1983, s. 4) sanatta derinliği doğuran Rönesans hümanizminin zamanla kameraya da içre edildiğini ve Avrupa sömürgeciliğinin (burjuva hümanizminin sırtında) sinema, televizyon vasıtalarını ustaca kullanalar tarafından bizleri, özneler olarak ürettiğini belirtmektedir. Ekran karşısında koltuk fatihlerine dönüşen özneler, üçüncü dünya ülkelerinin (geri kalmış, fakir, yoksun) gösterisini röntgenci bakışlarla seyrederken birinci dünyanın bir parçası olarak güç duygusunu teyit ederler. Dolayısıyla sinema “(…) kimin güçlü ya da güçsüz olduğunu, kimin güç

ve vahşet uygulamaya muktedirken kimin aciz olduğunu ortaya koyup, hem güce sahip olanların durumunu meşrulaştırır hem de aciz olanlara oldukları yerde kalmaları mesajını verir" (Kellner'den aktaran Önal ve Baykal, 2011, s. 108).

Aslan (2018, s. 69) sinemada "ötekiliğin" inşasında iki ana öğenin ehven bir plana gereksinim duyduğunu belirtmektedir; bunlar anlatı dili ve sinemasal estetiktir. Bir yönetmenin filme verdiği dramatik yapı, hadiselere yaklaşım üslubu, karakterlere yüklenen anlamlar ve karakterler arası bağ ile ötekinin durumu, böylece belirlenmektedir. Anlatının mahirce kullanımıyla beraber, sinemanın bedii öğeleri, ötekinin yapım sürecinde kritik eşiktir. Kamera açısı, ışık ve renk kullanımı, müzik dâhil bütün estetik unsurlar, doğrudan anlatıma tesir eden sinemasal uygulayım teknikleridir.

Soy bağlı, cinsiyetçi, kültürel; hatta ırkçılığa varan ötekileştirmenin modern çağda kullandığı başat iletişim araçları arasında sinemanın olduğu kuşku götürmez. Genel manada, inanç eksenli, etnik ve kültürel yargıların ön plana alan pek çok (Hollywood ağırlıklı) film, burada örnek verilebilir: "Lawrence of Arabia" (1962), "Midnight Express" (1978), "Delta Force" (1985); "Death Before Dishonor" (1987), "True Lies" (1994), "Executive Decision" (1996); "Out Of Reach" (2004), "United 93" (2006), "The Stone Merchant" (2006); "The Innocent Prophet" (2012), "Da Vinci's Demons" (2013).

3.1.3. Ötekileştirme sürecinde milliyetçi, inanç temelli ve kurumsal araçlar

Genel hatlarıyla milliyetçilikler birbirlerini besleyen damarlar oluşturmaktadır ve ötekileştirmenin en önemli (ideolojik-politik) araçlarındandır. Timur (2015, s. 21) Ziya Gökalp'in millet anlayışını; kendinden olana tanışlık "tearüf", başka milletlere karşı iticilik "tenakür" hissiyle açıkladığını ifade etmektedir. Dolayısıyla örnek konuda değindiğimiz Türk-Yunan ilişkilerinde milliyetçili ideolojiler; uç, birbirlerini besleyen tarihi, kültürel ve politik hamillere dayalıdır. Türklerin Anadolu ve Balkanlara gelmiş "fetihçi" Müslüman bir millet olması, Yunanların Helen, Bizans kültürüne, Ortodoksluğa, kadim demokrasiye (kendi namlarına) yaptıkları vurgu, "öteki"nin ve süreç halinde devam eden ötekileştirmenin arkaik yapısını oluşturur. Bu halde "öteki"nin milliyetçiliği, diğerini ötekileştirmeye devam ettiği sürece, milliyetçilikler had sınırda ırkçılık formunu alarak karşılıklı ve birbirini besleyen mevzilerde düşmanlaştırmayı pekiştirmektedir.

Stam ve Spence'e (1983, s. 4) göre birikmiş önyargılar ve kültürel tutumlar ırkçılığın yolunu hazırlar ve akabinde somut baskıların gerçekleşmesine sebebiyet verirler.

Batı'nın sömürgeleştirme ve asimile uygulamalarına bakıldığında "ötekileştirme" dilinin şedit bir hal aldığı iddia edilebilir. Örneğin "canavar(!), yamyam(!)" Kızılderililer ve köleleştirilen "tembel(!)" siyahlar kültürden, insanlık tarihinden yoksun yığınlar olarak hedefe koyulurken Beyaz Avrupa'nın tüm yaptıkları (kendince) meşru sayılmış ve Avrupa, imajını "öteki"nin tahkir edilmiş varlığını çiğneyerek inşa etmiştir.

Selçuk (2012, ss. 86-87) modern çağda milliyetçilik bayraklarının yükselişi ile buna ilave tırmanan ırkçılığı, toplumlarda parçalanmış-parçacıllaştırılmış "fragmented" yapıları ve toplumsal ilişkileri derinden etkileyen, ötekiler inşa eden "büyük bir kriz" olarak işaret eder. Selçuk'un ifadelerinde, ötekileştirmenin dışa doğru olduğu kadar, içe doğru da parçacıllaştırcı tesirinden söz edilebilecektir. Bu hakta, yine Türk-Yunan münasebetleri çerçevesinde Tılıç'tan bir hikâyecik aktarılabilir:

> 1999 Şubat'ında "Ege ve Trakya'da Barış İçin Gazeteciler İnisiyatifi" olarak Batı Trakya'da gerçekleştirmeyi planladığımız bir toplantıyı, organizatörlerden Yunanlı bir gazeteci arkadaşımızın arabası bombalanınca iptal etmek zorunda kalmıştık. Bombacı Yunan milliyetçilerine göre o, Türklerle flört eden bir vatan haininden başka bir şey değildi. Kardak ya da İmia'ya bayrak dikenler için de o koşullarda Türk-Yunan dostluğunu dillendirenler vatan haini sayılıyordu (Tılıç, 2000, s. 66).

Ötekileştirme sürecinde birçok kavram ve kurumlara da vesayet yüklenmektedir; aile, okul, ibadethane, kışla ve dâhilen diğer sosyal-kültürel formlar, bu uğurda mahirce kullanılabilmektedir. Parlak (2015, s. 51) birer eğitim materyali olan ders kitaplarını, ideolojik söylemin dikkate değer vasıtaları arasında saymaktadır. Üstel (2008, ss. 208, 209, 213) Türkiye'de ulus kimliğin inşası sürecinde ders kitaplarının "öteki"yi tasvir ve imlemede, hakiki ya da kurgusal gözdağı teması oluşturmada işlevsel öneminden bahsetmektedir: örneğin 1930'lu yılların "Yurt Bilgisi" ders kitaplarında Yunanlılar dış düşman-öteki iken saltanat ve saltanatın işbirlikçileri birer iç düşman-ötekidir.

Hegemonya (iktidar) oluşturmada tarih ve eğitimle birlikte ideal toplumu yaratma adına dinî yapılar da "öteki" düşmanlaştırma sürecinde aktive edilmiş kurumsal araçlardır. Örneğin, Haçlı Seferleri ile ruhani gücü ve dünya iktidarını ideolojik kılan Vatikan ve Hristiyan krallıkların Doğu'ya ve Müslümanlara karşı oluşturduğu şeytanlaştırma algısının kutsal ve kurumsal merkezleri kiliselerdir. Bu sebeple (Sağlam ve Yaşar, 2017, s. 140) "dini inanışlar dolayısıyla ötekileştirilenler de ırk ya da etnik köken sebebiyle ötekileştirilenlerle paralel düzlemde görülebilirler" yargısındadır.

Anlaşılmaktadır ki kültürel farklılığı ve ideolojileri dikkate almadan ifade olunabilen bir ötekileştirmeden bahsetmek eksiktir; çünkü yeme içme, giyim kuşamdan tutun da

aile, folklor ve pek çok inanç, kültür formu, değer yargılarımızı oluşturur ve tavırlar da ona göre sevk edilir. Schnapper, Pascal'ın şu cümlesini alıntılar: "Pireneler'in berisinde hakikat olan şey, ötesine geçince yalana dönüşür" (Schnapper, 2005, s. 50). Parlak'ın ders kitapları örneğinden mülhem, bir ideolojik aygıt haline getirilen eğitim sisteminde pekâlâ Türk-Yunan düşmanlığı veya "öteki"liği, kadim oryantalizmin ve kültürel, ideolojik alanların içeriğinde sert bir çekirdek halini almaktadır. Burada hatırlamamız gereken, "biz" ve "öteki" arası şerhlerde (az çok) coğrafi, kültürel, etnik bir temas hattının zaruriliğidir. Mesela Hindistan'da kutsalı ve dokunulmazlığı simgeleyen ineğin kesilmesi birilerinin linç edilme sebebi sayılabiliyorsa (www.haberler.com, 2015; www.aa.com.tr, 2020) farklı inanışların ve o inanç sahibi toplumların bir temas hattı üzerinde çarpışabileceği muhakkaktır. Bu sebeple "ötekileştirme, bir dış grup (out group) hakkında olumsuz bir sosyal temsil geliştirmek; yani bu grubun aleyhinde, aidiyet grubumuzdan ötekileştirici bir takım tutum, kanaat, inanç, imaj ve anlamlar, önyargı ve stereotipler oluşturmaktır" (Aka, 2015, s. 1321).

İfade gereği duyduğumuz bir diğer "ötekileştirme" aygıtı ise tarihi ve modern süreçte politik güçlerin ve iktidarların sübuta erdiği mevhum; yani devlettir. Tariflere bakıldığında, örneğin Habermas, modern devleti şöyle tanımlamaktadır:

> Modern anlayışa göre "devlet", hukuksal anlamda tanımlanmış bir kavram olup, nesnel anlamda, içte ve dışta egemen bir devlet gücüne; coğrafyası bakımından, kesin olarak sınırları çizilmiş ülke topraklarına, yani devlet sahasına; sosyal açıdan da mensupların tümüne, yani devlet halkına işaret eder (Habermas, 2009, s. 15).

Althusser'e (2002, s. 30) göre genel anlamda "devlet (ve aygıtı içindeki varoluşu) yalnızca devlet iktidarının bir işlevi olarak anlam kazanır. Tüm siyasal sınıf mücadeleleri devlet çerçevesinde döner". Carll Schmıtte devletin "iç düşman ilan" hakkı bulunduğunu söylemektedir; bu hak, huzur sağlama görevidir ve politik bir mecburiyettir (Türk, 2013, s. 129). Haddizatında iktidar, kudret (devlet) uğruna bir mücadele alanıdır ve "(…) her iktidar mücadelesi insanları sınıf, kast, etnik farklılık, mezhep gibi alt kimliklere ve türevlere ayırmaktadır (...)" (Ayhan, 2000, s. 137). Kendini merkeze alan devlet-iktidar; harici "dışarıda" bütün "izm" ve politika koyucu-uygulayıcı yapıları, kontrol dışılıkları, düşmanlaştırma eğilimi gösterebilmektedir; "çünkü her sınır çizme eylemi beraberinde bir tahakküm ilişkisi inşa eder" (Parlak, 2015, s. 28). Giddens (2008, ss. 18, 22) tahakkümün zaman-mekan üzre kurulan yeğlik olduğunu ve sosyal hayatın diplerinde işlenmiş devamlılıkları temsil eden yapılarda ifadelendiğini söylemektedir. Dolayısıyla Parlak'ın değindiği husus ideolojik ve kültürel/yapısal sınırlar adına geçerlidir. Bir iktidar, vasıl olduğu güç

aygıtlarıyla (ki devlet mekanizmalarını ve hukuki meşruiyeti devreye sokarak) "biz" kimliğini arındırma maksadıyla söz konusu süreç ve hamleleri, yani düşmanı bastırma potansiyelini işletebilir, gerekiyorsa düşman üretebilir. Modern ve post-modern çağın elinde, düşman ve öteki adına ortaya sunacağı, çok daha fazla propagandist araçlar, gruplar, izmler, karşı kültürler, inanç ve etnik kimlikler istismar edilmektedir.

İktidar, toplumda hazır bulduğu önyargıları, elinde propagandist vasıtalarla pekiştirdiği önyargıları, hegemonya adına politik tezvirata dönüştürebilen bir anlam içredir. "Hukuk", "birlik" ve "düzen" gibi kavramlar, tezviratın rasyonele giydirilme formuna dair birer vasıtaya dönüşebilen değerler dizgisidir. Egemen güç, tezviratın inandırıcılığını "öteki"nin "biz" dışılığını ve merkezden farklılığını bir tür teşhirle sağlamak ister; çünkü "farklılık temelinde yeniden inşa edilen dışlayıcı kimlikler, karşı olan 'öteki'nin varlığı belirginleştiği oranda belirginleşmekte; 'öteki'nin varlığı 'biz'i var etmenin en temel yollarından biri haline gelmektedir" (Selçuk, 2012, s. 92).

Parlak (2015, ss. 40-41) modernite paradigmasıyla devleti bir bahçıvana benzetmektedir ve toplum, adeta bir bahçe gibi devlet tarafından sürülmektedir. Devlet; kurumları, medyayı, hakim kültürü ve ideolojiyi bahçeyi biçimlendirmekte kullanabileceği temrinlere dönüştürür. Devlet, rasyonel ve "biz" olanın hegemon yüzüyse "öteki"leşenin niceliğine, niteliğine bakılmadan irrasyonel ilan edilmesi, söz konusudur. Tehdit algısı ise "öteki"nin potansiyeli ve niteliğiyle orantılıdır; tehdit bir taraftan diri tutulmakta ve oluşturulan "sakıncalı" öteki, faydacı bir güruhun nemalandığı ekonomik, siyasi bir ranta dönüşmektedir.

3.2. Kuruluştan Günümüze Türkiye'nin Politik Süreci ve Öteki

Türkiye Devleti, 1. Dünya Savaşı sonucu işgal edilerek parçalanan bir imparatorluğun ardından Milli Kurtuluş Savaşı (1919-1922) verilerek kurulmuş ulus-devlettir. Cumhuriyet ulusu, mirasını devraldığı imparatorluğun çöküş acılarını yaşamış ve işgali görmüş halkların birliğidir. Kurucu babalar, çöken imparatorluk rejimini ortadan kaldırarak, modern bir dünya görüşüyle ülke istikbaline yön vermek istemişlerdir.

Yeni Cumhuriyet, öncelikle Türk üst kimliği merkezli ve seküler esaslar dairesinde kurulmuştur. Bu sebeple ümmet anlayışı, şeri hukuk, saltanat mevhum ve kurumları ortadan kaldırılırken Bolşevik desteğine rağmen sınıfsal ideolojiler de benimsenmemiştir. Muasır medeniyete ulaşmak için omuzdaşlık temelinde yurdun

kalkınması ve sınıfsız, imtiyazsız; ancak meslek gruplarından teşkil yapılar, yeni Türk rejimi anlayışında kabul edilmiştir (Mardin, 1992, s. 226).

Türkiye; tarihi, etnik, sosyal, politik ve askeri süreçlerin beraberinde coğrafi konumunun getirdikleriyle değerlendirilmelidir. Dolayısıyla kuruluşundan günümüze kadar "özellikle Kürtler, komünistler, kadınlar, sığınmacılar, gayrimüslim azınlık grupları, Aleviler, Kemalistler, toplumsal hareketler ve terör(ist/izm) (…)" (Parlak, 2015, s. 8) gibi kavram ve sıfatlanmalar, biteviye "öteki" tarifinin özne veya nesnesi olmuştur.

Çalışmada izini sürdüğümüz "öteki" kavramı, sosyal parametreler ve tarihi hadiselerle köşelerini görünür kılma olasılığı taşır. Malumdur ki etni, din, mezhep ve coğrafi tabanlı bölünmeler, bütün kıta toplumlarının az çok tecrübe ettiği, toplumsal ve politik süreçlerdir. Türkiye tarihi, bu nevi süreçleri fazlasıyla barındırmaktadır; çünkü Türkiye, parçalanmış bir imparatorluğun varisidir. Dolayısıyla Türkiye; imparatorluk geçmişinden ötürü Ermeni, Arap, Kürt, Rum, Süryani, Çerkez vs. çok farklı etni ile Müslüman, Hristiyan, Musevi inanç toplumlarını barındırmış bir medeniyetin tarihidir. Osmanlı İmparatorluğu, heterojen, çok kimlikli yapısının inkırazıyla dönemini tamamlayıp sahneden çekilmiştir; ancak farklı toplumsal ve kültürel sorunlar, kurulan yeni devlete yansımıştır. Dolayısıyla 1923'ten günümüze modern ve post-modern evrede direnç gösteren ulus-devlet ideolojisi, Türk kimliği ve Türk vatandaşlığı etrafında hedeflenen ulus-devlet yapısını oluşturmada türlü sorunlarla uğraşa gelmektedir. Bu bölümde amaç, Türkiye tarihi içinde cereyan eden politik olayların kavramsal ve dönemsel başlıklar altında irdelenmesidir.

3.2.1. Ulus ideolojisi

Türkiye'nin kuruluş ideolojisine değinmeden önce, mirasını devraldığı imparatorluğun son döneminde açığa çıkan fikri mütalaalara (kısaca) bakmak lüzumludur.

Osmanlı seçkinini oluşturan erk, 15. asırla birlikte; Devleti Âli ve ordusunun, cihanda terakki etmiş, en muazzam güç olduğuna inanmıştır. Bu düşünceyi haklı çıkaran tarihi, siyasi başarılar ve askeri utkular; 17. yy sonrası, Batı devletleri karşısında alınan ekonomik, siyasi ve askeri yenilgilerle 20. asırda son bulmuştur.

Devlet kudretinin ışıltılı zamanlarını yitirdiğini anlayan son dönem Osmanlı seçkini, Tanzimat'la çareyi Batı'ya dönerek, arama gayretine girmiştir; dolayısıyla Cumhuriyet öncesi, bir dünya görüşü veya ideolojik bakış açısı diyebileceğimiz

sorgulamalar, bu dönemle başlatılabilir (Ortaylı'dan aktaran Aydoğdu, 2018, s. 41; Özyürek, 2009, s. 23).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu öncesinde, tarihi ve beşeri bilinçaltı diyeceğimiz yakın hadiselerin öncü kadroların kararlarını belirlemede birer etken olduğu düşünülmelidir. Mesela "Türk" harici etnilerin Osmanlı'dan kopma mücadelesi, çok kültürlü ümmet ve millet temelli bakış (Göcek'ten aktaran Topçu ve Menek, 2019, s. 108) yerine, farklı düşüncelerin de seslendirilmesine sebebiyet teşkil eder. Karpat (2017, s. 52) Osmanlı Devleti'nde 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı ile milli devlet kimliği temellerinin atılmaya veya tartışılmaya başladığı söylemektedir. Bu (yeni tip) milletin niteliği tartışma konusu olurken bağlılık, dayanışma, bilinçlendirme ve benzeri hasletleri tanımlayacak ve tarif edecek gruplar ve aydınlar söz konusudur. Temelde Osmanlı aydınının uğraşısı, siyasi kimliği öne alan yeni bir topluluk tesis edilmesidir. Haddizatında Osmanlıyı derinden etkileyen Avrupa ve "(…) modern toplumlarda, toplumsal bağ artık dinsel değil, siyasaldır; yani (…) ulusaldır" (Schnapper, 1995, s. 12).

Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Devleti'nin siyasal dış müdahalelere maruz kalması (Kaan, 2018, s. 103) içeride bütünlük ve dayanışma duygusunu idealize etmenin gerekliliğini anlamada önemli bir karinedir. Karpat (2017, s. 76) iki resmi ideoloji; Osmanlıcılık ve İslamcılık cariyken bile asrileşme ve halkçılık düşüncesinin varlığını Tanzimat bürokrasisinde, Ahmet Mithat ve Ahmet Cevdet gibi aydınları örnek vererek ifade eder. Kurulan cumhuriyetin bu ilkeleri (devlet politikası halinde) devam ettirdiğini, yine Karpat aktarmaktadır. Bu şartlar mucibince 20. asrın başından itibaren Osmanlı seçkininin rağbet ettiği "Osmanlıcılık" akımı karşısında Türk Milliyetçiliği fikri, açıkça belirginleşmiştir. Karpat'ın konuya dair düşünceleri şöyledir:

> Gerçekten de 1908 yılında Jön Türk İhtilali gerçekleştiği sırada, resmi olarak eski çok-dinli, çok-kavimli Osmanlıcılık anlayışı sürdürülmekle birlikte, modernist aydınların genel görüşü Osmanlıların Türk, Osmanlı topraklarının da bir Türk devletinin parçası olduğu şeklindeydi. Devletin Türklüğü görüşü Jön Türk iktidarında hatırı sayılır bir güç kazandı ve 1913'ten sonra Türk vatanseverliği, milliyetçiliği devletin gayri resmî ideolojisi haline geldi. Sebilürreşâd, İslam Mecmuası gibi İslamcı dergilerle Türk Yurdu gibi milliyetçi dergiler arasında yaşanan ateşli tartışmalar, etnik-milli ve toprağa dayalı Türkçülükle kavmiyeti reddeden Müslüman Osmanlıcılığı arasındaki çatışma ve ikincisinin İslami evrenselcilikle ilişkisi etrafında dönüyordu (Karpat, 2017, s.31).

Türkçülük cereyanının Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı sonucunda hızlandığı görüşünde Beşikçi'nin ifadeleri Karpat ile benzeşmektedir:

> 1900'lerin başından itibaren Türkçülük akımı biçimlenmeye başladı. İkinci Meşrutiyette, Aralık 1908'de Türk Derneği kuruldu. Ağustos 1911'de Türk Yurdu Cemiyeti kuruldu. Çok kısa bir süre sonra Türk Ocağı kuruldu. Kasım 1911'de Türk Yurdu Dergisi yayıma başladı. Türk Yurdu Dergisi, Türk Ocağı'nın yayın

> organıydı. 1912 Balkan yenilgisinden sonra, Türkçülük akımı hızla gelişti, yaygınlaştı. Türkçülük ve İslamcılık akımları birbirlerini destekleyerek gelişiyorlardı. Birinci Dünya Savaşıyla birlikte Arnavutların ve Arapların İmparatorluktan ayrılıp kendi bağımsız devletlerini kurma yoluna girmeleri, padişahın cihat çağrılarına uymamaları Türkçülük akımını daha da güçlendirdi (Beşikçi, 2009, s. 407).

24 Temmuz 1923 Lozan Antlaşmasıyla "İmparatorluk bakiyesi" diyeceğimiz Rum ve Ermeni azınlık (Özyürek, 2009, s. 99) dışında kalan, Kürt, Çerkez gibi adlarla bilinen Müslüman; fakat farklı etnik toplulukların bir bölümü de dâhil Türkiye, hâkim unsur görülen "Türklerin" egemen kimliğini kabul ve ifade eden milliyetçi ideoloji üzerine kurulmuştur. Bu ideoloji, ulus-devlet formunda Türk Milliyetçiliği, diğer ifadesiyle Türkçülük fikriyatıdır. Aydoğdu (2018, s. 50) "Türkçülük akımı, Türk ırkını temel alan bir siyasi iktidar, ortak bir dil ve kültür anlayışını savunur" demektedir. Bu sebeple Teşkilatı Esasiye Kanunu ve 1924 Anayasası'nda beyan edilen (Karlıklı, 1999, s. 57) Türk dili, ulus-devletin tek resmi dili ilan edilmiştir. Devletin kültürel ve etnik tanımlamada kabul ettiği (üst) kimlik, mübadele sonrası nüfusu daha da bağdaşık hale gelen Türk kimliği olmuştur (Aydoğdu, 2018, s. 61).

Schnapper (1995, s. 37) "tarihi bir topluluğa ait olma duyguları yüzyıllardan beri varlıklarını sürdürmüş olabilirler, ama bunların siyasal örgütlenmenin tikel bir şeklini kurmaları ve bu şekli doğrulamaları modern çağa rastlar" demektedir. Dolayısıyla Türk ulus-devleti, aynı zamanda modern çağa yetkin bir ideolojik bakışın eseridir.

Modern ulusçulukta dil; milleti tarif etmeyi sağlayan, müşterek toprağa bağlayan, milli devletin ayırt edici özelliği olarak kabul edilir. Osmanlı Devleti'nde Arap, Grek, Ermeni dilleri ve diğer farklı etnik diller, imparatorluk coğrafyasında konuşulur olsa da bürokrasi ve ordu gibi kurumların dili, resmiyette Türkçe olmuştur. Cumhuriyetle beraber sosyal alanda "Türkleşme" diyeceğimiz toplum mühendisliğinin en önemli sacayaklarından biri, dolayısıyla dil politikasıyla başlamıştır. Türkçenin yabancı kelimelerden arındırılması, Latin harflerine geçiş, Türkçe ezan okunması; Kur'an meali ve tefsiri çalışmaları, 1930'lar sırasınca "Vatandaş Türkçe Konuş" kampanyaları, diğer konuşulan dillere göre Türk dilini etkin ve yetkin kılma politikalarıdır (Güven, 2005, ss. 88, 89).

Dilin Türkleştirilmesi, Kemalist ideolojinin önem verdiği başlıca konular arasındadır. Parlak (2015, s. 49) Bauman'ın dil konusunu tektip-türdeş, bağdaşık halin etnik ve kültürel zorunlu imlerinden biri olarak saydığını belirtir. Doğrusu şu ki dil birliği hakkında, rejimin kavi kalesi sayılacak Türk Ocağı tarafından terkip edilen şûralar, özellikle Doğu Anadolu'da mukim kimselerin Türkçe konuşmaya ikna olmayışları

başta, belediyelerce Türkçe konuşmayanlara nakdi ceza verilmesi dâhil, bir düze konu (Üstel, 2004, ss. 40, 41), bu sebepten tartışılmıştır.

Yeni devlet dil ile birlikte sosyal, kültürel ve ekonomik hayatta ana unsurunun Türkler olmasını hedeflemiştir. O halde 1928-1937 arası dönemde milliyetçilik, devletçilik; laiklik ve halkçılık ilkesiyle beraber (Ortaylı, 2019, s. 26) modern devletin muradı, milli burjuva oluşturma gayretidir. Bu asri umdelere vurgu yapan inkılâpçı Kemalizm, bir ifadeyle ulusu uygarlaştırma (Bouthoul, 1968, s. 51) hareketidir. Özyürek'e (2009, s. 26) göre "Cumhuriyetin ilk yıllarında reformların hepsinin temelinde Kemalizm (…)" ideolojisi, tam anlamıyla baskındır.

İmparatorlukların tarihi, ulus-devletler tarihi gibi okunamazlar; bıraktıkları miras çokludur ve bu miras, ulus-devlet yapısı içinde (ortak bilincine dönüşmede) farklı sıkıntıları, bu mirası yüklenen yeni devlete aktarabilmektedir. Bu aşamada, ulus-devlet kavramın biraz daha irdelenmesi gereklidir.

Ulus-devlet; Avrupa merkezli din savaşları, aydınlanma çağı ve Fransız İhtilali (Bouthoul, 1968, s. 38) sonrası belirginleşen modern, politik yapılardır. Bu yapı, gelişmiş Batı ülkelerinde sosyal, ekonomik, sınıfsal çatışmalar süresince olgunlaşmıştır. Giddens, (2008, s. 24) ulus-devleti, dahili yapıları bölgesel olsa da sınırları belli, modern bir idari birim, iktidar biçimi olarak tanımlar. Burada iki temel kavramdan biri olan ulus "nation" kelimesi, modern çağ ile anlama bürünmüş bir kavramdır ve "millet" kelimesiyle eş anlamda kabul edilmektedir (Türkçe Sözlük, 2005, s. 2033). Terim, ifade edilmeli ki modern ulus-devlet yapısında millete "dini" bir göndermede bulunmaz. Ulus-devlet, aynı kültür dairesinde etkileşim sağlamış kültürlerin, egemen gücün uktesinde ölçünlü uygulamasıdır. Siyasal manada ise bireylerden müteşekkil grupların hukuki kimlik kazanması ve diğer ulusal topluluklara karşı temsilidir.

Habermas'a (2009, s. 18) göre "uluslar (nationen) aslında, coğrafi açıdan, yerleşim ve komşuluklarla, kültürel açıdan, ortak dil, töre ve ananelerde devlete ilişkin -fakat siyasi olmayan- örgütlenme biçimi çerçevesinde kaynaşmış soy topluluklarıdır. Foucault, tarihsel anlatının devlet yerine ulus kavramıyla okunduğunu ve ırk, milliyet, sınıf kavramlarının ulus kavramıyla bir form aldıklarını ifade eder (Leca ve Foucault'dan aktaran Topçu ve Menek, 2019, s. 110).

19. ve 20 asır dahil, kurulan devletler ulus temelli, siyasi ve coğrafi egemenlik hakkına dayalıdır. Osmanlı İmparatorluğu gibi benzer imparatorlukların yıkılmasında ulus-devlet anlayışının milliyetçi ideolojileri pekiştirmesi, önemli sebeplerden biridir.

Modern milletler çağında milliyetçilik hissi ve ulusçu ideolojiler ile siyasal, kültürel ve baskın etnik, milli, soya göre form alan ulus-devletler, tarihi süreçte birbirini beslemiştir.

Merkezi otorite etrafında işleyen ulus-devlet, feodalitenin çökmesi ve burjuvanın merkantilist gücü ele alması, kilise tahakkümünün ortadan kaldırılması gibi Avrupa'nın aydınlanma çağı tarihiyle yakından ilgilendirilir. Osmanlı'nın yıkılmasıyla kurulan Türkiye, imparatorluktan ayrılan diğer ülkelere benzer biçimde (Arnavutluk, Yunanistan ve Bulgaristan gibi) ulus-devlet formu haiz, üniter bir devlet olarak kurulmuştur. Dolayısıyla Türkiye, modern çağın ulus-devletleri arasındadır; fakat bir imparatorluk varisidir. Tarihi ve güncel politik panorama, Türkiye'nin bu özel durumu dikkate alınarak analize ihtiyaç duyar. Açıkçası "1915 Ermeni Olayları" gibi bir sorunla uluslararası platformda "soykırım" iddiasına taraf (tek) ülke Türkiye'nin olması, keza yine aşağıda değineceğimiz "Kürt sorunu" başlığında etnik, tarihi ve kargaşa içerikli bölgesel bir mesele, Osmanlı'dan bugüne çözmek için uğraşılan sorunlardır. Balkanlar'dan Ortadoğu, Kafkasya ve Kuzey Afrika'ya kadar beliren ilişkilerde imparatorluk tarihinin etnik, kültürel, inanç merkezli izdüşümü, bugünün Türkiye'sinin coğrafi ve uluslararası mevcut durumunu tayin eden başlıca konulardır. Kıbrıs, Bosna, Libya, Karabağ, Irak ve Suriye gibi coğrafi, bölgesel ve siyasal başlıklar, bu minvalde anlam yüklenerek değerlendirilmelidir.

Dilek Güven, Türkiye'de ulus-devlet ölçekli homojen bir yapının tesisi için uygulanan siyaseti 1920'lerden önceki askeri, politik uygulamalarla devamlılık içinde tanımlayarak şunları ifade eder:

> (…) 1915-16 yılları arasında, yüz binlerce (belki de bir milyondan fazla) insanın hayatına mal olan, Doğu Anadolu'daki savaş bölgesinde yaşayan Ermeni nüfusun tamamının güneye (Suriye ve Mezopotamya'ya) sürülmesi ya da Küçük Asya'nın Rum-Ortodoks nüfusuna karşı uygulanan iskân politikası (1912-23), asıl olarak ulus-devlet ekseninde gerçekleştirilen homojenleştirme çabalarının sonuçları olarak değerlendirilmelidir.
>
> Gayrimüslimlere ve Türk olmayan etnik gruplara karşı uygulanan ayrımcılık, 1923'te Cumhuriyetin kurulmasının ardından şiddetlenerek sürdü. Her ne kadar yeni kurulan devlet, Hıristiyan azınlıkların (Rumlar ve Ermeniler) özerklik haklarını devletler hukuku çerçevesinde güvence altına almış olsa da 1920'lerin ve 30'ların hükümetleri zaman zaman açıkça asimilasyon politikaları izlemişlerdir (Güven, 2005, ss. 2-3).

Güven, böyle düşünmekle beraber, Ortaylı (2019, ss. 90, 93) Rum-Ortodoks mübadelesi hakkında Türkiye'ye haksızlık yapıldığını ve karşılıklı mecburi göç ve iskan talebinin Yunanistan'dan geldiğini not düşer; daha ötesi, Ortaylı, Türkiye'nin "etnik temizlik" yaptığı iddialarını, tarihi gerçeklikle abes görür. Ortaylı'nın ifadelerinde değindiği diğer nokta ise mübadelenin etnik değil, inanç merkezli

olduğudur; çünkü Türk oldukları halde Karamanlı Ortodokslar da mübadele kapsamında Yunanistan'a gönderilmiştir.

"Hegel'e göre savaş devletin tam anlamını bulduğu, bilincinin derinliğine vardığı, işlerliğini en iyi uygulayabildiği andır" (Bouthoul, 1968, s. 36); dolayısıyla Türk Kurtuluş Savaşı'nın kurucu kadrolarda böyle bir itki sağladığı kabul edilebilir. Ulus kavramından daha eski bir kavram olan Devlet mefhumunun Türk tarihinde ne anlam ifade ettiği, önemlidir. Yaylagül (2018, s. 91) devlet mefhumunun Osmanlıda veya Türklerde "tev'em" denilen İslam devleti anlayışına dayandığını beyan eder. Söz konusu kavram; din ve devleti ikiz sayan bir felsefedir; hatta bu felsefe Türklerde devlet lehine, dinin ötesine geçen bir dünya görüşüdür (Mardin, 1992, s. 82). Türklerin İslamiyet öncesi kadim devlet geleneğini hatırlamakla beraber, Devleti Âli'yi bu yapıda değerlendirmek icaptandır; fakat İstiklâl Savaşı ardından yönetime gelen kadro; saltanat, hilafet, ümmet gibi kurum ve kavramları gündemden düşürmüştür. Bunların yerine, modern ulus-devlet (Aydoğdu, 2018, S. 61) olgusu, devleti ulusla tahkim eden milliyetçilik ideolojisi, temel değerler dizisi olmuştur.

Bağımsızlık savaşı veren kadro, Batı'nın baskın ve asri gücünün farkında olan ve bu dünyanın görüşlerini benimsemiş bir lidere sahipti... Bu olgu, neredeyse bin yıllık devlet geleneğinin "İslam" kavramını içeren özelliklerinin, sonrasında olabildiğince saf dışı bırakılması sonucu doğurmuştur. Muhakkak, Cumhuriyet dâhil, devlet mevhumunun değeri, her hâlükârda Türkler için vazgeçilmezliğini korumuştur; Ortaylı ve Küçükkaya'ya (2018, s. 97) göre "Türk hayatında devlet ve düzen, monarşi ve cumhuriyet gibi tasniflerin üzerindedir".

Ulus-Devlet modeli; ortak dil, kültür ve değerler dizgisini içermesi sebebiyle milliyetçi ideolojilerle çok yakın anlam birlikteliğine sahip bir politik modeldir. Türkiye gibi işgalden kurtulmuş ülkenin lider kadrosunun, münevverinin ve halkının milliyetçi duygular taşıması da tabiidir. Milliyetçi Kemalist kadronun dünya görüşü irdelenirse şeriata dayalı bir rejime yahut "sovyetik" anlayışa mesafeli durması (Aydoğdu, 2018, s. 69) Gazi Mustafa Kemal'in ideolojik bakışıyla; ancak izah edilebilir. Noktayı nazarda milliyetçilik ve halkçılık kavramları, Kemalist Türkiye'nin ideolojik, politik önceliğini oluşturmuştur. Bu kavramlar, Ziya Gökalp (Karpat, 2017, ss. 32, 48) gibi Cumhuriyete teorik katkı sağlayan aydınların etkisiyle doktrine edilmiştir.

Habermas, önem atfedilmesi gereken noktada "ulus"un iki yüzünden bahseder, bunlar; gayritabii devlet yurttaşlığı ve toplumsal birleşim adına halkçılık anlayışlarıdır. Vatandaşlık hür ve eşit siyasal yapılanmayı tanımlarken halktaşlık ortak mazinin ve lisanın belirginleştirdiği sosyal yapıda ihata edilir. Habermas'a göre

bu durum, bir ikilem oluşturur; çünkü etno merkezli tehlike söz konusudur. Daha açık anlamda, cumhuriyet ulusu, kozmopolit devlet yurttaşlığı yerine doğal bir halkın politikleşme öncesi tarihine temellendirilirse tehlikeye düşücektir. Bu tehlike, politik irade ve kamuoyu oluşturmaya dönük millliyetçiliktir (Habermas, 2009, ss. 23, 24).

Türkiye'nin kuruluş ideolojisi açısından halkçılık, doğal kaynaklarına dönük meşru bir Türk vatandaşlığı illiyeti sağlar ve böylelikle devlet karşısında her çeşit (öteki) etnik ve inanç merkezli kimlik kadükleşir. Vatandaşın bir tür eşitlenmeyle "Türk" ıtlakında kabul edildiği ve Türk Devleti'nin bunu bir türdeşlik kabul ettiği açıktır. Kemalist ulus-devlet "öteki"yi algılama ve tanıma gibi ne bir etik anlayış öncelemiş ne de normlaştırıcı politikalar üretmiştir.

Genel bir fikri takiple bakılırsa, imparatorluk sonrası kurulan Türk devleti, Osmanlı'nın son dönem düşünce ikliminde cereyan eden fikirlerle zımni veya doğrudan devamlıklar taşımıştır. Milliyetçilik, parlemanterizm, modernleşme kavramları "bir sabah aniden ilham olagelen" işler diye düşünülemez. Yeni Türkiye'nin ideolojik ayakları, Osmanlı siyasal ve toplumsal gerçekliğini tecrübe eden, Tanzimat ile Batı'ya yönünü çevirmiş modernist elitlerin inisiyatifinde meydana gelmiştir (Özyürek, 2009, s. 23). Bu ideoloji, adına Kemalizm denilen; milliyetçi, seküler, halkçı ve cumhuriyetçi özellikler taşır. Türk Devleti'nin temel ideolojik esprisi, sürekliliği haiz, modern ulus-devlet projesidir.

Bu çerçevede yeni Türkiye'nin kuruluş ülküsü, şu çerçevede tasvir edilebilir: Türkiye, eski düşünce kalıplarından kurtulmalı ve çağdaş (Aydoğdu, 2018, s. 58), uluslar cemiyetine mensup bir devlet olmalıdır. Bu durumun bir diğer ifadesi, ideolojik değişimdir; Kemalizm, bu manada terakkinin akılcılık ve müspet bilimden geçtiğine iman esasıdır. Akılcılık, modern devlet adına tanrıyla olan rabıtanın kesilmesi ve uhrevi temsil yerine teknik, bürokratik işleyişe devletin isale edilmesidir (Saygılı'dan aktaran Parlak, 2015, s. 47). Siyaset sosyolojisinde "politik modernleşme" kavramıyla tanımlanan bu durum, modernlik ve geleneksellik kutuplaşmasına da zemin oluşturur. Kutuplaşma içinde tercih, gerekirse zora dayalı halde, yukardan aşağı, rıza aramaksızın Batı toplumlarında gözlemlenen deneyimlerinin "expérience" tatbikidir (Baykal, 2015, s. 192). Bu deneyim, ulus-devlet formuna dayanması sebebiyle modern ve devrimci bir rejim değişikliğidir. Kemalizm'in ideolojik yönü, söz edilen aşamalarda belirsizlik bırakmadan netleşmiştir. Nihayetinde "(…) ideolojinin seküler evreni, bu dünyanın dönüşümünü ön gören kamusal projeleri meşrulaştırmak için haklılığı kendinden menkul bir tarzda bilim ve akla gönderme yapar" (McLellan, 2005, s. 3). Okullar, ordu, her halükarda din müessesi, önemli

istinatlardır ve devletlerin ideolojik aygıtları olarak kabul edilmektedir (Althusser, 2002). Kemalist rejim, bu aygıtların yardımı ve/ya tensikatla (Ortaylı ve Küçükkaya, 2018, s. 93) ya da yer edinmiş muhalif (dinci, ayrılıkçı) yapıların bir şekilde (yasa yahut ordu gücüyle) üzerine giderek "egemen söylemi" merkeze yerleştirmiştir (Parlak, 2015, s. 48).

Kemalist teoride murat, dayanışmacı "solidarist" anlayış ve milliyetçi ideal (Bora ve Can, 2019, s. 41), ile devletin kurulması, yeni ulusun inşa edilmesidir. Osmanlılık kimliği, dolayısıyla "imtizacı akvam" (Aydoğdu, 2018, s. 50) yerine tasarımlanan Türk ulus-devletinin ideolojik yönün milliyetçi, seküler (Aydoğdu, 2018, s. 57) temeldedir. "1931 yılındaki CHP programı milleti 'dil, kültür ve mefkûre birliğiyle birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği siyasi ve içtimai bir heyet'(…)" (Akar, 2000, 95) halinde tarif ederken bu politik ve toplumsal yapı "Türklük" dairesinden başka anlamda yoruma kapatılmıştır.

Kemalizmin tepeden aşağı, sekter ve zoryalıcı bir takım politikalar tatbik etmesi tartışmalıdır ve bu uygulamaların çoğu, merkeziyetçi, elitist ve devletçi (Özyürek, 2009, s. 26) bir kadronun filtrasyonundan geçerek uygulanmıştır. Çok partili ilk denemenin ıskata alınması, devrim yasaları ve inkılâplar hakkında İstiklâl Mahkemeleri'nin kararları, rejimin sekter uygulamalarına örnek veriler olarak öne sürülmektedir. Tüm bunlar, bir açıdan rejim ve halk arasında gerilim hattının göstergeleri olarak da yorumlanmıştır. Bu uygulamaların temeli, Kemalist ideolojinin ulus-devlet kimliğini tesis noktasında geçmişi eleştirel, sınırlayıcı, devrimci yaklaşımla baskılamasıdır. Parlak'a göre:

> Türk ulus kimliğinin en önemli öteki-imgesi bugün için Kürtler, azınlıklar ve Batılılar olsa da erken cumhuriyet evresinde en önemli öteki (…) "Eski Türkiye" yani "Osmanlılar"dır. Bu durum, ulusal kimliğin en önemli öteki-imgesinin ülkenin "tarihsel-toplumsal gerçekliğine içsel" oluşunu göstermektedir. Ulusal kimlik, kendi öteki imgesini kendi geçmişinden bulup çıkardığı içindir ki eski kimliğe dair yeni bir tasavvur oluşturması gerekiyordu. Bu anlamda Osmanlı "Türk'ün cevherini baskı altında tutarak rüştünü engelleyen heyula olarak" algılanmıştır (Parlak, 2015, s. 51).

Ortaylı ise iki devlet arasında mevcut selef-halef ilişkisine farklı bir pencere aralamaktadır: "(…) Yeni devlet imparatorluktan kopan bir halkın, bir unsurun (entity) devletidir. Burada bazı konularda halefiyet söz konusudur (yatırımlar, şirket imtiyazları, bir kısım borç vs. gibi). Bizim gibi ana unsurda devamlılık (continuity) söz konusudur" (Ortaylı ve Küçükkaya, 2018, s. 94). Dolayısıyla rejim, geçmişi düşman görebilir; fakat Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nu reddi miras durumu da yoktur. Bir ayrışma elbette vardır ve bu, devletin devamı konusundan farklı, tam anlamıyla ideolojik bir ayrışmadır. Bu saptamanın devamında azınlık, Kürtlük, Alevilik, dincilik

gibi meseleler, tarihi "öteki" algısında yürüyen belli başlı konular olarak kabul edilirse, hem "içsel öteki"nin alanına, hem "dışsal öteki"nin (Parlak, 2015, s. 51) alanına duhul edilecektir.

Türkiye, modernleşme tarihinin (özellikle kendi coğrafyasında) istisnai bir örneğini teşkil eder. Baykal (2015, s. 192) modernleşmenin düz-çizgisel (lineer) değil; bilakis kırılgan durumlar arz ettiğini ifade etmektedir. Baykal'ın düşüncesi, Türk politik tarihinde, etnik ve dini ayaklanmalar, darbeler, kırılgan ekonomik-toplumsal sorunlar gibi sebeplerle düşünüldüğünde, geniş bir tayfın panoramasıdır. Parlak'a (2015, ss. 48, 49) göre modern devletlerin ideolojisinde var olan "özgürlük" diskuru, "düzen" endişesi sebebiyle ikircikli ve sınırlıdır. Özgürlük bahsinde "norm" dışı kalan "ötekiler" Goffman'a göre; coğrafi, kültürel ve etnik dışlanmanın yanında rekabetten de uzaklaştırılma ile karşı karşıyadırlar. Günümüz Türkiye'sinde bölgesel geri kalmışlıkların bu manada yorumlandığı ise gözden kaçmaz. Özellikle vurgulanan bölgeler, ülkenin Kürt nüfusunun nispet taşıdı coğrafyalardır. Bu iddiadan ayrı, coğrafi, ekonomik ve sosyal koşulların rekabet eksikliği yarattığı ve modern devlette toplumsal ayrımı derinleştirdiği söylenebilir. Kemalist kadronun modern devletin kuruluş safhasında ekonomik bölgeci ve ayrımcı politikalar icra ettiğine dair bir veriye ise (dar alanlı) konu çalışmamızda rastlanmamıştır.

Mardin (2006, s. 136) milliyetçi ve halkçı fikirlerin ilk kez Kemalizm'de ortaya çıktığını ifade etmektedir; fakat bu düşüncelerin son dönem Osmanlı aydınında izleri görünürdür. Kemalizm, pür-liberal uygulamalardan ve Bolşevizm'den ayrı (Özyürek, 2009, s. 26), üçüncü bir ideoloji olarak kabul edilebilir.

3.2.2. Kemalist rejim ve "öteki"

Kemalizm, dinciliğe muhalif, milliyetçi, inkılâpçı bir Türk devrim sürecidir. Her şart ve halde müspet bilimi, dinsel dogmalara karşı yücelten modernize bir düşünüşe sahiptir. Ulus-devlet nizamını hedefleyen Kemalist ideolojinin başlıca politikalarını isteklendirme kaynağı ise Türk Milliyetçiliğidir.

Bauman'a göre modern devletlerin ulus-devlet kimliği, ötekiliği sıra dışı kılmak için tek tipliliği ve türdeşliği üretmenin somut formudur (Bauman'dan aktaran Parlak, 2015, s. 49). Türklük, bu halde beliren (tek tip) türdeşliğin merkezdir. Parlak (2015, s. 51) milliyetçi söylemlerin eski kimliği ötekileştirmede "hatırlatma-unutma diyalektiği"ni kullandığını ve bu konuda "ders kitapları"nın işlevini anımsatır. Örneğin Maarif Vekâlet'inin bastırdığı 1931 yılına ait tarih kitaplarında, Şark illerinin Türklük bilincine sahip olmaması, tahriklere ve saltanatın fena fücur siyasetine bağlanmıştır;

çünkü rejime göre onlar, şark vilayeti Türkleridir (Beşikçi, 2009, s. 403). Dolayısıyla 1930'lar Türkiye'si kültürel, etnik ve yasal bir "Kürtlük" meselesi görmemekte ve aksine, meseleyi, unutulan Türklüğün tekrar hatırlatılması olarak tanımlamaktadır.

Cumhuriyet Halk Fırkasına intisapla rejime serapa sadık ve dönemin Kemalist-Türkçü kadrolarında etkin isimlerinin aza olduğu Türk Ocağı şûralarında gündeme gelen konular "öteki"ye bakışın emarelerini taşımaktadır. Misal, 1928 tarihli Türk Ocağı oturumunda şu konular, açıkça tartışılmıştır: 1) Kamuda ve aleni yerlerde Türkçe konuşmayanların tecziye edilmesi... 2) Ocak teşkilatlarında azınlıkların çalıştırılmaması… 3) Türk dilinden Arapça, Farsça kelime ve tamlamaların defi... 4) Siirt Araplarının Türkleştirilmesi… 5) Tahtacı Alevilerinin unutulmuş Türklük dairesine alınması... 6) Doğu Türklüğünün Kürt dilinin esaretinde olduğu ve oralara Türk ekseriyetinin temini konusu; Ocak gündeminin belli başlı tartışma konulardır (Üstel, 2004, ss. 304, 307).

1920'lerin mücadele şartlarında Kürtlerle Türklerin ortak bir devlet kuracağı ve bazı hususlarda yine Kürtlere nispi özerklik verileceğine dair bildirgelerinin (Mumcu, 1994, ss. 48-49) olduğu iddiası, güncel Türk siyasetinin ara ara beliren bir tartışmasıdır. Kahraman (2004, s. 267) 1920'de Ankara'da kurulan meclisin (Türk ve Kürt) ortak bir meclis olacağını; fakat sonradan bu balayının bittiğini iddia eder. Kahraman'ın ifadelerine matuf, Milli Mücadele kadrosunun Kürt ayaklanmalarına nasıl baktığı ise önemlidir. Örneğin, Sivas, Zara'dan başlayarak Tunceli nahiyelerini de kapsayan "Koçgiri Ayaklanması" (1921), Milli Mücadele döneminin ilk Alevi-Kürtçü ayaklanması olarak kaydedilmektedir. İsyanın liderlerinden Baytar Nuri, bu ayaklanmayı, "Kürt bağımsızlık savaşı"nın bir merhalesi olarak görmüştür (Mumcu, 1994, s. 49). Kahraman'a (2004, ss. 267, 268) göre Kürt isyancı liderler, Kürdistan'ı vaat eden Serv Antlaşması'nı referans almışlardır.

Koçgiri'nin tedip ve bastırılması sırasında yaşananlar ise o dönemin meclis oturumlarında gündeme gelmiş ve yoğun tartışmalar olmuştur. Dönemin Sivas Valisi Ebubekir Hazım Tepeyran'ın iddiasına göre ayaklanmanın bastırılışı kanlı ve ölümcül sonuçlar yaratmıştır (Tepeyran'dan aktaran Mumcu, 1994, ss. 39, 40).

3.2.2.1. Said isyanı

Lozan muahedelerinde azınlık kapsamına alınmayan Kürtler arasında, yeni devletin inkılâpçı özelliğinden nahoş olanların dini referansları öncelediği ve kalkışmaların bu yönlü olduğuna dair çıkarsamalar, İlyas ve Mumcu'nun çalışmalarında odak konular olarak görülmektedir. Halifeliğin kaldırılması, tekke ve zaviyelerin kapatılması,

Aykaç'a (2009) göre muhafazakâr, bilhassa Nakşibendî Kürtlerde tepkinin başlıca sebebidir. Yine bu tepkilerin devamı, kalkışmalar dâhilinde zamanla Kürt Milliyetçiliği formuna yönelmiştir (İlyas, 2019, s. 462). Kürtlerin önde gelen ismi ve kalkışma hareketi liderlerinden Şeyh Said'in bir vaazında söyledikleri, kast olunan hususu açıkça belirtir. Said, şunları demektedir: "Medreseler kapandı. Din ve Vakıflar Bakanlığı kaldırıldı. Din okulları Milli Eğitime bağlandı. Gazetelerde bir takım dinsiz yazarlar dine hakaret etmeye, Peygamberimize dil uzatmaya cüret ediyorlar. Ben, bugün elimden gelse bizzat döğüşmeye başlar; dinin yükselmesine gayret ederim." (Behçet'ten aktaran Mumcu, 1994, ss. 67-68). Yine (kalkışma başladığında) Lice'den Diyarbakır'a hareketlenen Şeyh Said, şürekâsına şu cümlelerle seslenmiştir:

> (…) Ne netice verirse versin harekâta devam edeceğiz. Kürtlerin bulundukları yerleri Türklerin elinden alacağız. Topraklarımız verimlidir. Madenlerimiz çoktur, bunlardan yararlanacağız. Bugünkü Türk hükümeti İslamiyet'ten ayrılıyor. İstanbul'da Beyoğlu'nda bazı İslam kızları şapka ile geziyorlar. Abdullah Cevdet, İçtihad Dergisi'nde yazdığı bir yazıda, kuşağın düzelmesi için Macaristan'dan damızlık getirilmesini istiyor (Çubukçu'dan aktaran Mumcu, 1994, ss. 71-72).

Şeyh Sait'in bu ve buna benzer konuşmaları, Kürtlüğe ve dine dayalı, şeriatçı; ulus-devlet ve Kemalist rejime muhalif dünya görüşünü yansıtan cümlelerdir ve bir yönüyle kitlesel, etnik temelli desteğe dönüştürme hedefi de taşımıştır.

Uğur Mumcu'nun "Kürt-İslam Ayaklanması" dediği ve Şubat 1925'te Piran'da başlayan isyan, Şeyh Said'in Mayıs 1925'te Diyarbakır'da yakalanmasıyla bastırılmıştır (Kahraman, 2004, ss. 85, 138). Şeyh Said ve 1930'da Menemen'de cereyan eden Derviş Mehmet kalkışması (Aykaç, 2009) ve Dersim İsyanı, ülkenin doğusu veya batısı fark etmeksizin rejime karşı kitlesel destek bulabilmiştir.

Kirişçi, etnik ve dinci kalkışmalar sebebiyle 1920'lerin sonunda oluşan devlet refleksini şöyle yorumlamaktadır:

> Kürt isyanı ve laiklik karşıtı İslami bir ayaklanma karşısında, ülkenin toprak bütünlüğü ve siyasi bütünlük konusunda duyulan kaygılar, devleti vatandaşlık temelli ulusal kimlik anlayışını geriye atıp, türdeşliği ve "Türklüğü" vurgulayan bir anlayışı benimsemeye sevk etti.
>
> Bu kimliği geliştirme yolunda bilinçli çabalar sarf eden Türk devlet seçkinleri, "yeni Türk"ü inşa etmeyi hedefleyen politikalar benimsediler. "Türklüğün" devlet uygulamalarında tarifini bulan ayırt edici özelliği, Türkçe konuşmak (veya Türkçe konuşmayı kabul etmek) ve eski Osmanlı idaresiyle yakından ilişkilendirilen Sünni etnik gruplarından birine mensup olmaktı. Dolayısıyla Boşnaklar, Çerkesler, Pomaklar ve Tatarlar bu tarife haydi haydi dâhil edilirken, Hıristiyan Gagavuz Türkleri, diğer Hıristiyan azınlıkların mensupları, Aleviler ve asimile olmamış Kürtler, ulusal topluluğun dışında bırakıldılar. Aynı dönemdeki pek çok Doğu Avrupa ve Balkan milliyetçiliğinin özelliği olan ulusal türdeşlik ve birlik vurgusu, Türk seçkinlerini de etkisi altına aldı (Kirişçi, 2011, ss. 174-175).

3.2.3. Tek parti sonrası politik dönem

1930'ların sonunda, Avrupa'da faşist partilerin iktidara gelişiyle derinleşen kriz, savaş fırtınasına dönüşerek bütün dünyayı sarmıştır. Türkiye, 1930'lar dâhil, tek parti idaresinde rejimi kavi kılma çabasını sürdürürken savaşa girmemiştir; fakat savaşın sebep olduğu ekonomik, sosyal sıkıntılardan etkilenmiştir.

Türkiye'nin egemen güçleri, o günkü şartlar muvacehesinde politik muhalefeti baskılamıştır; fakat Cumhuriyet ideolojisinin ortak şevkte pekiştiremediği, memnuniyetsiz toplumsal tabakalar söz konusudur. Bununla birlikte, İkinci Dünya Harbi, iktisadi külfeti iyiden iyiye artırırken sorunu Cumhuriyet Halk Partisi'nden (CHP) bilen, kitleler aşikârdır. Dahası 2. Dünya Harbi'ne denk gelen yıllarda gayrimüslim azınlıklar için Türkiye'nin durumu çetin bir hal almıştır. Bu dönemde dikkat çekici olaylardan biri, 1942'de uygulamaya başlanan Varlık Vergisi'dir. 1940 tarihli "Milli Koruma Kanunu", vatandaşlık ve ekonomik haklar üzerinde devlete geniş yetkiler verirken bu kanunla hayata geçirilen "Varlık Vergisi" yeni serpilen Müslüman-Türk burjuvaziyi kayırmıştır; ancak Varlık Vergisi'nin gayrimüslimler adına yıkıcı etkileri söz konusu olmuştur (Ahmad, 2011, ss. 234, 235).

Kirişçi, kanun hakkında şunları ifade etmektedir:

> Kanunun, Türkiye'deki işletmelerin savaş nedeniyle artan karlılıklarıyla mücadele etmek için çıkarıldığı öne sürülüyordu. Ancak uygulamada Müslüman ve gayrimüslim vergi mükellefleri arasında ayrımcılık yapıldı ve gayrimüslimlere öyle ağır vergiler çıkarıldı ki Türkiye'nin geride kalan gayrimüslim tüccarları da ortadan yok oldu. Son tarih olan Şubat 1943'e kadar vergilerini ödeyemeyenler, Doğu Anadolu'daki çalışma kamplarına gönderildiler. Bu kamplara gönderilen 6000-8000 insanın neredeyse tamamı gayrimüslimlerden, özellikle de Yahudilerden oluşuyordu (…) Varlık Vergisi ve çalışma kampları yüzünden birçok gayrimüslim aile can kayıpları yaşadı ve mali durumları yerle bir oldu (Kirişçi, 2011, ss. 177-178).

Ortaylı (2019, s. 117) savaş sonrası dünyada ve Türkiye'de gelişen toplu durumun tek partili dönemden çok partili sisteme geçişi hazırladığını ifade etmektedir. Modern Türk politik tarihi hakkında çalışmaları mevcut Feroz Ahmad, CHP (tek parti) öncülüğünde çok partili sürece gidişi ise şöyle yorumlar:

> Partinin devletçi kanadı da, savaş sonrası değişimlerin yolda olduğunun ve eğer parti güncelliğini koruyacaksa bu değişimlerin dikkate alınması gerektiğinin farkındaydı. Bu kanat, toprak reformunu gerçekleştirip feodal bir toprak ağası sınıfı yerine zengin bir toprak sahibi çiftçi kesimi yaratarak Türkiye'yi dönüştürmek istiyordu. Hükümet toprak reformu yasasını "gerçekten devrimci bir kanun" addediyordu. Ama burjuvazi ve toprak ağaları serbest piyasa ekonomisinden, bağımsız bir toprak sahibi sınıftan ve Batı'yla bütünleşmeden yanaydılar. Parti içi muhalefeti destekleyerek tepkilerini gösterdiler.
>
> CHP'nin dört muhalif üyesi, Haziran 1945'te siyasi liberalleşme talep eden bir bildiri yayınladı. Bu bildiride, hükümetten milli egemenlik ilkesini anayasadaki şekliyle uygulamaya koyması ve parti işlerini demokrasi ilkeleri çerçevesinde

> yürütmesi talep ediliyordu. Söz konusu dört kişi, Atatürk'ün yakın mesai arkadaşı ve bankacı Celal Bayar; Ege Bölgesi'nin önde gelen toprak sahiplerinden Adnan Menderes; tarihçi ve Türkoloji profesörü Fuad Köprülü ve tecrübeli bürokrat Refik Koraltan'dı. Cumhurbaşkanı İnönü hemen tepki göstermedi. Ama Kasım'da yaptığı konuşmada, demokrasinin faşizm karşısında kazandığı zafere atıfla, siyasi sistemde köklü değişiklikler yapmaya ve onu dünyanın değişen koşullarına uygun hale getirmeye hazırlandığının ipuçlarını verdi. Türkiye'deki sistemin en büyük eksikliğinin bir muhalefet partisinin olmayışı olduğunu belirterek, böyle bir yapının ortaya çıkmasına müsaade etmeye hazır olduğuna işaret etti. Basında, Bayar ve arkadaşlarının böyle bir parti kurmak üzere olduklarına dair rivayetler dolaşıyordu; Demokrat Parti'nin (DP) Ocak 1946'daki kuruluşuyla bu rivayetler doğrulanmış oldu (Ahmad, 2011, s. 235).

1950'de Demokrat Parti'ye (DP) iktidar yolu açan süreç, CHP'nin tek parti iktidarı döneminde iç ve dış politik durumun sonucudur; çünkü çok partili hayata geçişin uluslararası, bölgesel ve ülke dâhili sosyal-ekonomik yapıyla derin ilintisi olduğu malumdur.

Faşist yönetimler, harp sonunda (Almanya ve İtalya) çökmüştür. 2. Dünya Savaşı sonrası Türkiye için Karadeniz'in kuzeyinde ciddi bir tehdit sayılan Sovyet Rusya'ya karşı, Batı ittifakında olmanın temel şartı, liberal demokrasiye geçişte aranmıştır. 1924-1925 yıllarında Türkiye'de çok partili sistem denemeleri (Aydoğdu, 2018, s. 73) ardından 1946, Türkiye'nin mevcut koşullarda tatbik ettiği, ikinci ve kalıcı görünen, çok partili sisteme geçiş sürecidir.

DP'nin faaliyete geçmesiyle, tek parti dönemine ulanan seçkinci politikalar, yerini kitleselliğe bırakmıştır. Kitlesel politikanın merkezi, Kemalist dönüşüm ve yeniliklerin veya modern, laik kültürün erişemediği muhafazakâr taşradır; çünkü pozitivist modernleşme politikalarına karşı direnç sıkletlerinin ağırlığı taşra olmuştur. Ahmad'a (2011, s. 236) göre 1945 sonrası siyasette İslami temsilin giderek yükselmesinin bir yönlü izahı da budur. Yeni politik iklimde rekabetten başarıyla çıkmak isteyen DP, muhafazakâr temsile ve liberal söyleme intibak sağlamıştır. Bu hususta Ortaylı, oluşan Demokrat Parti kitlesini şöyle tarif eder:

> Gayrimemnun CHP'liler, eski Serbest Fırkacılar, hafif tertip solcular, sistemin kıyısında ve dışında kalan muhafazakârlar ve mutaassıplar, herkes DP'yi destekledi. Taşrada bazı önde gelen ailelerin yarısı CHP'de kalmış, yarısı DP'ye geçmişti. Bu bir bölünme ve kardeş kavgasından çok, köşeleri tutma ve tatlı rekabet havasıydı (Ortaylı, 2019, s. 31).

Türkiye'nin 1945 sonrası "net" Batı eksenli duruşunun liberal popülist söylemi etkinleştirdiğini söyleyen Keyder (2019, s. 243) 1950 seçimlerini DP'ce kazanılmış anti-elitist bir zafer olarak yorumlar. Ortaylı (2019, s. 121) azınlık hükmünde değerlendirilen Türkiye solu ve elit Kemalistler açısından ise 1950 seçim sonuçlarının ağa ve kasaba tüccarının iktidarı olarak görüldüğünü aktarır.

Kemalizm'in çok partili sisteme geçiş denemelerinin inkıtaı ve yansıyan sert uygulamalar, kurucu ideolojinin (Kemalist doktrin) aşınmasına sebep vermemek için verilen tepkidir. Ortaylı'ya (2019, s. 122) göre 20 yıllık tek parti iktidarında etnik, dini meselelerin sıcaklığı ve savaş şartları değerlendirilirse demokratik gelişim beklentisi iyimser bir bakıştır. Yine de teşebbüslerden sonuç alınamamış görünmekle beraber; gerek Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TCF), gerek Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) gibi siyasi partiler (Tunçay, 1982, ss. 100, 245), yavan görülemez ölçüde taban bulabilmiştir. Dolayısıyla DP, bu taban üzerinden mayalanmış bir siyasi partidir (Ortaylı, 2019, s. 31). DP'ye desteğin arka planında Ahmad'a göre (2011, s. 236) "(…) yaygın yolsuzluğun ve jandarma hâkimiyetinin damgasını vurduğu savaş rejimi altında mağdur olmuş (…) özellikle laiklik/sekülerlik politikalarına kin gütmekte (…) ve bundan nasıl çıkar sağladıklarının farkına varmamış (…)" olan kitlenin istekliliği belirir.

Yıldız (1996, ss. 484, 485) tartışmalı 1946 seçimlerinde "Tek Parti" iktidarının muhalif gazete ve dergileri susturmaya yönelik tutumuna dikkat çeker ve bu baskının sonradan DP tarafından iyi kullanıldığını belirtir. Bu arada Ortaylı (2019, s. 145) 1946 seçimlerinin şaibe ve baskı gölgesini de olduğunu; çünkü bürokrasinin tarafgir ve kimi ahaliyi küçük düşürücü tutumlar takındığını ifade etmektedir:

> (…) Ekseriyet sistemi içinde CHP'nin kazanacağı belli olduğu halde bazı yerlerde gayretkeş mülki amirler seçim sürecine müdahale ettiler veya sonuçlara göre seçmenleri cezalandırmaya kalktılar.
>
> Ankara kazalarından birinde kaymakam DP'ye rey veren köylülere eşek semeri vurdurttu. Sonraki devrede bu zat CHP'den mebus oldu (Ortaylı, 2019, s. 145).

Tek Parti dönemi, sol ideoloji ve politik temsil açısından da baskılı bir dönemdir. Örneğin Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi, Haziran 1946'da kapatılmıştır. Ankara Üniversitesi'ndeki sosyalist akisler, 1948'de, öğretim üyelerinin tasfiyesiyle son bulmuştur (Ahmad, 2011, s. 238). Yeni bürokraside yer edinemeyen kalem erbapları; merkeze ulaşamayan tacir, orta derece eşraf ve gelenekçi dindar kitle; Mardin'in (1992, ss. 235, 257) ifadesiyle sosyo-ekonomik çerçevenin denetim dışı bıraktığı ve siyasetten mahrum ettiği gruplar, 1950'lerde ittifak haline gelerek DP'yi iktidara taşımıştır.

Mardin (1992, s. 257) DP'nin açık toplum prensiplerini ve liberal eğilimleri temsil eder göründüğünü söylemektedir. Gerçi 1946-1950 arası dönemde (tedricen) CHP'nin liberalleşme ve hatta mutedil-muhafazakâr kitleye ılımlı mesajları vakıadır. 1947'de DP'ye tanınan propaganda özgürlüğü, devletçi iktisattan serbest piyasa anlayışına dönen tutum, ithalat rejimi değişiklik, okullarda din eğitiminin başlaması

(Ahmad, 2011, s. 238) gibi uygulamalar, Tek Parti'nin sıra dışı icraatlarıdır. Buna rağmen CHP, 1950 seçimlerinde iktidarda tutunamamış ve DP işbaşına gelmiştir. Bunun sebebi, CHP'nin liberal söylemleri ve mutedil, dindar kitleye dönük icraatlarının merkezi olarak (halk indinde) DP'nin kabul edilmesidir. Zamanla bu kitlesel eğilim muhafazakâr; ama serbest teşebbüs taraftarı ve milliyetçi bakışta mayalanmıştır.

Kirişçi (2011, s. 184) DP'nin ekonomi ve toplum üzerindeki denetimi gevşettiğini, devletçiliğin yerini özel teşebbüsü destekleyen ve Türkiye'yi yabancı yatırıma açan ekonomi politikalarının aldığını belirtir. Haddizatında "DP'nin bütün muhalefet döneminde kullandığı başlıca ideolojik araç 'demokrasi' sözcüğü olmuştur" (Eroğlu'dan aktaran Yıldız, 1996, s. 486). İlber Ortaylı, DP dönemi Türkiye'sini şöyle özetlemektedir:

> Demokrat Parti İkinci Dünya Savaşı sonunda ümitler vaat eden dünyanın Türkiye parçasında iktidar oldu. Ülkenin bin yıllık yapısı değişiyordu; köyler makineleşmeye açılıyordu, şehirlere göç başlamıştı.
>
> Tek parti iktidarının, savaşın sıkıntılarıyla birleşen yılları köylüleri bunaltmıştı. Şimdi devir değişmişti. Tahsildar ve jandarma köye uğramıyordu. Yavaş yavaş vergiler kaldırıldı, yol vegisi ve angarya da çoktan ortadan kalkmıştı. Bir araya gelip başkente kadar gidebilen bazı köylülelerin kaymakamları yerinden ettiği bile vakiydi (…) köylüler memnundu (…) savaşın getirdiği döviz birikimi yeni bir patlama yaratmıştı (Ortaylı, 2019, ss. 135-136).

Karpat (2017, ss. 113, 139) çok partili dönemde toplumsal, kültürel taleplerin politik zeminde ifade değeri kazandığını ve iktisadi boyutta meydana gelen ilerlemeyle, yeni bir akıcılığın mevcut toplum düzenini, değer yargılarını sarstığını belirtmektedir. Köylerde ve şehirlerde başlayan hareketlenmeler, üretim tekniğinde baş gösteren değişim; köyden kente göç olgusu ve Türkiye'nin daha fazla dışa açılan bir ülke haline gelişi, Türkiye'nin bu yıllarını resmeder.

Demokrat Parti, köylü ve eşraf kesiminde görece memnuniyet kazanırken Mardin (1992, s. 257) "(…) 1950-60 döneminde Demokrat Parti, Türk memur sınıfına siyasetçiler karşısında onu geri plana iten politikası ve hayat standartlarını düşüren iktisat politikaları yoluyla, ayrıca genel olarak bu sınıfın saygınlığını azaltarak adamakıllı yabancılaştı" demektedir. Önemli bir diğer mesele de 1950'lerde başlayan göreceli özgürleşme ve bu özgürleşmenin tipik sembolü basın ile iktidar arasında, zamanla artan gerilimdir.

Sembolik değerler Türkiye'de rejimle direkt bağıl hale geldiği için ayrı bir önem taşımaktadır. Örneğin DP iktidarının başlangıcında, ezanın yeniden Arapça okunması kararı, laik kesimin nazarında "rejim karşıtı", bahane kabul edilemez, karşı devrimci bir politikadır. Bu sebeple, DP'den vekil seçildiği halde Nadir Nadi, 7

Haziran 1950 tarihli Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı yazıda, iktidara öncelikle "Atatürk Yasaları"nı hatırlatmayı (Yıldız, 1996, s. 487) kendine görev bilmiştir.

DP iktidarının ikinci dönemi (1955-1960) ise o ilk olumlu havayı geride bırakmıştır. Sıkışmaya başlayan iktisat politikaları, iktidarı 1958'de borç erteleme "moratoryum" ilanına kadar götürmüştür. Menderes Hükümeti'nin bu süreçte ordu ile de arası açılmaya başlamıştır. İlk işaretler, Aralık 1957'de dokuz subayın hükümete karşı faaliyetler yürüttüğü iddiasıyla tutuklanmasıdır (Zürcher, 2000, s. 347). Yoğun göç ve Türkiye'de yeni sınıfsal emarelerin görülmesi, sosyal-ekonomik sorunlarda hissedilir etkilerin kaynağıdır. Bunların yanında, iktidarın basın ve üniversitelerle de iletişimi yıpranmıştır; DP'nin basına yönelik olumsuz tutumunun sebebi daha çok, izlenen ekonomik ve siyasal politikaların tenkidi ile ilgilidir. Yıldız'a (1996, s. 491) göre DP, toplumsal muhalefet potansiyeli artarken basına uygulanan yasaklarla veya toplumsal muhalefeti devlet aygıtlarıyla ne derece baskı altında tutarsa, o ölçüde yok edebileceği yanılgısını taşımıştır.

3.2.3.1. 1955 olayları

> Hatırladığım ilk olay, Yeşilköy'deki şarküterinin encamıydı. Dükkân darmadağındı, havyarlar saçılmıştı; yağmacılar garip peynirleri tatmadan dağıtmışlardı, anlaşılan tahin helvasıyla beyaz peynir aramışlardı.
>
> Tarabya'da kilise yanıyormuş; ama Büyükdere'de böyle bir vaka olmamış. Arnavutköy'de yağmalanan bir berber dükkânını ertesi gün bütün komşular yeniden abat etmeye gayret etmiş. Yedikule'de yağma olayları var, Samatya'nın Müslüman Türk ahalisi ise yağmacıları mahallelerine uğratmamış (Ortaylı, 2019, ss. 128-129).

DP iktidarı döneminde azınlık (öteki) kimliklere karşı gerçekleşen kışkırtıcı kitlesel hareketlerin en önemlisi 6-7 Eylül 1955 olaylarıdır. 6-7 Eylül hadisesi, İstanbul'da yerleşik Rumlar başta, Ermeni ve Yahudi azınlığa yönelik yapılan yağma ve talandır. Olaylar "Atatürk'ün Selanik'teki evi bombalandı" şayiasıyla başlamıştır. 6 Eylül 1955 günü, radyonun ve İstanbul Ekspres gazetesinin manşette verdiği haber üzerine Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti'nin de dâhil olmasıyla meydana gelen kargaşada 13 yahut 16 azınlık vatandaşı ölmüş, 32 azınlık vatandaşı ağır yaralanmıştır. Rumlara ait olduğu söylenen 4348 iş yeri ve binin üzerinde ev de hasar görmüştür (Özgen, 2018, s.134).

Kirişçi, 6-7 Eylül'ün Türkiye'de azınlık nüfusunu ciddi oranda erittiğini düşünmektedir:

> Meşum 6-7 Eylül Olayları (…) İstanbul'da kalan Rumların pek çoğunun kaçmasına sebep oldu (…) 6-7 Eylül 1955'te İstanbul sokaklarını talan eden kalabalık güruhlar, Rumların yanı sıra Ermeni, Yahudi ve öteki gayrimüslimlerin de işyerlerini ve evlerini kırıp döktüler. Bu şiddet patlamasının baştaki nedeni,

> Selanik'teki Atatürk müzesinde bir bombanın patladığı haberleriydi. Sonraları, bombayı koyanın bir Türk ajanı olduğu ortaya çıktı. Türk devletinin bu güruhun şiddet eylemlerini önleme ve yatıştırmadaki başarısızlığı sonucunda ilerleyen yıllarda çok sayıda Rum'un İstanbul'u terk etmesiyle, cemaatin 1960'ta yaklaşık 100.000 olan nüfusu 1978'de 7.000 civarına indi. Türk devleti ayrıca Kıbrıs'taki Kıbrıs Türklerinin sindirilmesine ve Yunan hükümetinin de buna destek vermesine misilleme olarak, Yunan uyruklulara Türkiye'de oturma hakkı tanıyan 1930 tarihli bir antlaşmayı da rafa kaldırdı. Bu olay, çoğu Yunan vatandaşlığını devam ettirmekle birlikte İstanbul'da oturan daha çok sayıda Rum'un gidişini hızlandırdı. İlerleyen on yıllarda, sorunlu Türk-Yunan ilişkileri ve AB vatandaşlığının cazibesi nedeniyle göç sürecek ve Türkiye'deki Rum cemaati yakın zamanlarda 1500 dolayına kadar inecekti (Kirişçi, 2011, s. 178).

Ortaylı (2019, s. 123) azınlıklara ve muzır siyasi "sol" görüşlere, dolayısıyla cem olarak "ötekilere" bakışta DP'yi, Tek Parti dönemiyle aynı ideolojik zaviyede tanımlamaktadır. Yine, Güven (2005, s. 3) 1950'lerdeki ulusal-politik tutumu, tek parti döneminden farklı görmez; 1955 hadisesini etnik aynileştirme ve ekonomik milliyetçilik bağlamlı sonuçlardan sayar. Ortaylı'ya (2019, s. 133) göre 6-7 Eylül hadiseleri, 1938 Almanya'sında yaşanan "Kristal Gecesi" gibi sistematik bir düşmanlık değildir; fakat kabı zorlanan bir ülkede kötü yönetilen ve denetimsiz kalan İstanbul'da devlet ve toplum ananemizi örseleyen "delice" bir hadisedir.

3.2.4. 1960-1970 arası dönem

Türk toplumu, askeri darbe ile alaşağı edilen seçilmiş bir hükümeti ve o hükümetin asılan başbakanını, bakanlarını, ilk defa 27 Mayıs Hareketi ile tecrübe etmiştir. Adnan Menderes (Başbakan), Hasan Polatkan (Maliye Bakanı) ve Fatin Rüştü Zorlu (Dışişleri Bakanı), Yassıada'da yargılanarak idam hükmü giymiş ve Yüksek Adalet Divanı kararı ile Eylül 1961'de cezaları infaz edilmiştir (Zürcher, 2000, s. 361; Ahmad, 2011, s. 246). Türk siyasi tarihinde yeniçeri ayaklanmaları ve Osmanlı paşalarının tertibi ile (Mardin, 1992, s. 108) tahttan indirilen padişahlar vakıadır; ama Cumhuriyet tarihinde bir başbakan ve iki bakanın asılması, modern Türk siyasi tarihinin istisnai örneğidir. Osmanlı Devleti'nin sonlarına rastlayan "1913 Bâb-ı Ali Baskını" dâhil 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980, 27 Nisan 2007 ve 15 Temmuz 2016 tarihleri, Türkiye için darbeler, darbe teşebbüsü ve muhtıralarla özdeşleşir.

27 Mayıs Darbesi, Türkiye'nin demokrasi sürecinde derin, sarsıntılı izler bırakmıştır. 27 Mayıs, Türk siyasi tarihinde darbeyi meşru hale getirenlerin (12 Mart ve 12 Eylül gibi) referans eşiğidir.

27 Mayıs 1960 sonrası DP iktidarı devrilerek 38 subay ile kuvvet komutanlarından oluşan Milli Birlik Komitesi (MBK), Cemal Gürsel başkanlığında yönetime el koymuştur (Ahmad, 2011, s. 243). Lağvedilen 1924 Anayasası yerine 09.07.1961

tarihli referandumla oylanarak kabul edilen yeni anayasa, özgürlükçü bir anayasa olarak nitelenir. Örneğin demokratik rejimlerde önem atfedilen güçler ayrılığı (yasama, yürütme, yargı) ilkesi, 1961 tarihli Anayasa'da tarifini bulmuştur. Ortaylı ve Küçükkaya'ya (2018, s. 178) göre "1961 Anayasası Avrupa anayasalarının en belli başlılarından (Alman, İtalyan, Fransız 5. Cumhuriyet) tümünden en özel şekilde alınmıştır". Örneğin dernek kurma ve sendikalaşma hakları tanınırken gösteri ve yürüyüş hakkı da anayasada yer edinmiş ve önceki anayasalarda görülmeyen "sosyal devlet" kavramı, 1961 Anayasası'na eklenmiştir; ayrıca kişisel haklar, devlet nezdinde garanti edilmiştir. Ahmad'ın (2011, s. 245) yorumuyla "1961 Anayasası yurttaşların düşünce, ifade, örgütlenme ve basın özgürlüğü yanında diğer hürriyetlerini de güvence altına alıyor ve onlara 'toplumsal ve iktisadi haklar (…) ile çalışma ve iş kurma özgürlüğü' vaadinde bulunuyordu". Ortaylı'ya (2019, s. 33) göre "1961 Anayasası ülkede alışılmamış bir siyasi örgütlenme, tartışma ve yayın hayatını getirmiştir".

27 Mayıs'ın Milli Birlik Komitesi (MBK), darbe sonrası, çok beklemeden seçimlerin yapılması kararını alırken DP'nin mirasçısı sayılan Adalet Partisi (AP) 1961 seçimlerinde umulmayan bir başarı göstermiştir. CHP, tek başına çoğunluğu elde edemeyince, AP ile koalisyon hükümeti kurulmuştur. AP'nin başarısı, aynı zamanda DP'nin temsil ettiği kitlenin aidiyet bağının işaretidir. Bu aşamada Karpat "Zinde Güçler" namı ile maruf; 27 Mayıs'ı destekler gazeteci, öğretmen, aydın tabakanın laikliği sütre gerisinde bırakan, yeni bir ideolojik saflaşmayı başlattıklarını ifade eder (Karpat, 2017, s. 198). "Devletçi-sosyalist" aydınlara göre 27 Mayıs, istenen maksada hâsıl değildir; sosyalist aydınların kanaatince işçi ve köylü sınıfı, feodal ağalar, sermayedarlar tarafından "cahillikleri yüzünden" sömürülmeye devam edilmiştir. Bu düşüncenin dili, üslubu ise "dört köylünün oyu, bir oy sayılsın" gibi ara ara seçkinci ve üstten bakışlıdır (Karpat, 2017, s. 200).

1960'lar, umumi manzarada bakılırsa dünyada ideolojilerin altın çağıdır. ABD-SSCB gerilimi, Küba ve Güney Amerika'da görülen devrimci hareketler; Kuzey Afrika ülkelerinde cereyan eden antiemperyalist bağımsızlık mücadeleleri, dünyanın ideolojik ve politik eksenindeki hatların derinliğini anlamada belirli karinelerdir.

Türk toplumu, 27 Mayıs 1960 sabahı, saat üç sularında ülke yönetimine el koyulduğunu ihtilalin kudretli albayı Alparslan Türkeş'in okuduğu radyo bildirisinden öğrenmişti (Zürcher, 2000, s. 351). Türkeş, okuduğu bildiride Kuzey Atlantik Paktı (NATO) ve diğer ittifaklara olan bağlılık ve inancın devam ettiğini açıkça ilan etmiştir. İvedi halde seçimlere gidilerek iktidarın tekrar siyasi partilere devredilmesine karşı

çıkan Türkeş ve arkadaşları, 1960 Ekim'inde MBK'den tasfiye edilmiştir (14'ler olayı) (Zürcher, 2000, s. 355).

Türkiye'de 1961 yılında genel seçimler yapılmıştır. 13 Ocak 1961'de siyaset yasağının kaldırılması ile 11 yeni parti kurulmuştur (Zürcher, 2000, s. 358; Koncavar, 2017, s. 77). Türk solunu mecliste ilk defa (1965 yılında) temsil edecek olan Türkiye İşçi Partisi (TİP), Şubat 1961'de kurulan partilerdendir (Zürcher, 2000, s. 359). Yeni anayasanın verdiği özgürlük koşulları etkisini gösterirken 31 Aralık 1962'de Türkiye'nin en büyük emekçi mitingi İstanbul'da tertiplenmiştir. 1961 Anayasası'nda temin edilen; ancak CHP ve AP koalisyonunun bozulma sebepleri arasında sayılan (öncelikli konu DP'lilere af meselesidir) işçi haklarına ait yasal düzenlemelerin hayata geçirilmemesi, Saraçhane'de bu mitingle protesto edilmiştir (Öztan, ty., s. 98).

1960 sonrası, aynı zamanda Türkiye'nin kitlesel ve sınıfsal hareketlerle tanışma dönemidir. Yine, bu tespiti destekleyici arka plan karine ise Türk politikasında "sol" ideolojinin 27 Mayıs öncesi ve sonrası varlığıdır. 1960'lar, dünyada olduğu gibi Türkiye'de sol hareketlerin geliştiği zaman dilimidir. Bu hakta değinmek gerekir ki Türk solunun ivme kazanmasında öğrenci hareketlerinin payı kuşku götürmezdir. Özellikle TİP'in üniversite gençliği üzerinden "Fikir Kulüpleri Federasyonu" ile organize ettiği ulusal ağlı eylemler bilhassa vurguyu gerektirir (Ahmad, 2011, s. 248; Koncavar, 2017, s. 79). Zürcher, TİP'in gücünü aldığı oy oranlarında değil, ideolojik temelli açık tanımla kendini ve rakiplerini beyan zorunluluğuna getirmesiyle alakalandırmıştır. Zürcher, TİP'i, sonradan birçok fraksiyona bölünen "Türk solu" için bir labaratuvara benzetmektedir (Zürcher, 2000, s. 359).

Bu yıllarda beliren ve dozu gittikçe artan "Amerika karşıtlığı" Türkiye'nin sağ-sol merkezli politik mevzilenişinde teması lüzumlu önemli konular arasındadır. Batı ile olan ilişkiler, önce "sol" ve sonrasında İslamcı kanatta sarahatle sorgulamaya tabi tutulmuş ve ABD karşıtlığı dün ile bugün arası Türk siyasi gündeminden hiç düşmemiştir. CHP döneminde "Truman Doktrini" çerçevesinde kabul edilen Marshall Planı, DP iktidarında Kore'ye asker gönderilmesi ve NATO üyeliği konuları ise Türk solunun 1960'larda ana eksene aldığı tartışmalardır (Ahmad, 2011, ss. 249, 250).

1965 seçimlerinin not edilmesi gereken münhasır özelliği ise TİP ve CKMP gibi sol ve sağ uçtan iki partinin (çoğunluk sistemi yerine getirilen milli bakiye sistemiyle) mecliste ilk defa temsil hakkı kazanmasıdır (Ortaylı, 2019, s. 146). TİP "seçim propagandasında düşünce ve ifade özgürlüğü, gerçek bir toprak reformu, banka ve sigortaların devletleştirilmesi ve yabancı üslerin kapatılması başlıklarını öne

çıkarmıştır" (Öztan, ty., s. 116). Genel oyların %28,7'sini alan CHP'nin umduğunu bulamamasının sebepleri arasında "ortanın solu" (Ahmad, 1995, s. 186) söyleminin karmaşa yarattığını düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. İnönü, Kemalist devrimler yapan CHP'nin sağ politikaların karşısında durduğunu belirtirken yine komünizme karşı da CHP'nin set görevi gördüğünü ve bunun aşırı solcuları rahatsız ettiğini ifade etmiştir (Öztan, ty., s. 99).

AP'nin başarısında Demirel'in köylü geçmişi ile özdeşleşen seçmen algısının ve buna bağlı mesleki yükselişinin umutvar kılıcı yönlerinin taşrayı etkilediği düşünülebilir. Zürcher'e (2000, s. 365) göre AP; selefi DP gibi sanayici, esnaf, köylü, toprak sahipleri, dinci ve liberallerden oluşan bir koalisyondur. Bu halde AP'li yıllar, aynı zamanda ithal ikameci üretimin benimsendiği ve ekonomik büyümede ciddi sıçramaların olduğu yıllardır (Ahmad, 1995, ss. 187, 188).

1965 ve devamı merkez sağın politik diskur ve propagandası İslam'a ve geleneklere sadakat söylemleri üzerinedir ve solculuk, komünizm karşıtlığı açıktır. Devlet gücünü ele alan AP iktidarı, Milli İstihbarat Teşkilatı'nı (MİT) kullanılarak, solcular üzerinde sıkı bir takibat uygulamıştır. Bu nevi uygulamalar sonucu (1966-1967 öğretim dönemi) solcu bilinen hocalar, üniversitelerden uzaklaştırılmak istenmiştir. Yine, solcu yahut aşırı olduğu düşünülen çeviri yayınlar toplatılmış, bu yayınlarla alakası olanlar "Komünizm propagandası" suçlamasıyla tazyik edilmiştir (Zürcher, 2000, ss. 365, 366).

3.2.5. Türkiye'de tabakalaşma ve sınıfsal görünüm

Sınıf kavramı yahut sınıf temelli toplumsal yapının tarihi yeni değildir; bu hakta göndermeler, kadim Yunan site devletlerine kadar uzanmaktadır; ancak Fransız Devrimi, sınıf kavramını bu devrimin ideolojiyi hatırlattığı gibi yeniden hatırlatmıştır. Sınıf mefhumuna ussal katkıyı yapan, önde gelen düşünür ise Karl Marks'tır. Tarihi, sınıflar mücadelesi perspektivi ile okuyan Marks; üretim ilişkileri ağında, üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar arasındaki burjuva-proleter çatışmasını sınıf temelli (Balibar ve Wallerstein, 2000, s. 144) ele alan kuramı işlemiştir.

Toplumlar, tarihin farklı süreçlerinde sabit ya da geçişken katmanlar meydana getirmektedir. Bu sosyal katmanlar; kültürel, coğrafi, ekonomik ve beşeri ilişkiler ağından mündemiç olabilmektedir ve "toplumsal sınıflar da bu kategorizasyonun içine dahil edilebilecek bir öğedir" (Demir, 2017, s. 12). "Sosyal sınıflar itibar dereceleri farklı gruplardır. Her sınıfa mensup olanlar kendi aralarında az çok bir itibar eşitliği gördükleri gibi diğer gruplar da onları öyle görürler; diğer gruplarla olan

münasebetlerinde, itibar bakımından ya aşağı veya üstün durumda bulunurlar" (Laroque, 1969, s. 7).

Toplumsal yaşamda ekonomik, sosyal eşitsizliklerin bulunduğu yaygın bir kanıdır ve bu kanıyı destekleyen olgular, yer yer gözlemlenebilirdir. Örneğin ekonomik ve sosyal hakların tüm katmanlara eşit dağıtılması, halen önemli sorunlar arasındadır ve dünya genelinde zengin-yoksul, güçlü-zayıf ikiliği çözülebilmiş değildir. Dolayısıyla belirli ekonomik, sosyal ve kültürel yapılar, ortak ve diğerlerinden ayırt edici kümelenmeleri işaret etmektedir; "işte bu toplumsal kümelere sınıf adı verilmektedir" (Ozankaya'dan aktaran Gümüş, 2018, s. 15).

Üst paragrafta değinilen meselelerde Laroque, bizi "itibar" bahsiyle toplumsal yapılarda kendini gösteren çatışmalara götürür. Bu bahis, bir yönüyle Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde ifadesini bularak evrilen sınıf çatışmasıdır (Timur, 2015, s. 20). Hegel'den pek çok yordamalar üreten Marks ise üretim araçlarına sahip egemen güç "burjuva"yı eşitsizliklerin temel kaynağı görmüştür. Dolayısıyla gelir-refah adeletsizliğinde (aynı zamanda çatışma kuramının nedenidir) sınıflar birer "özne" halini alırlar. O halde, Marks açısından ideolojik-politik süreçlerin odağı sınıflardır; çatışmanın failleri ise sömren burjuva sınıfı ile buna karşı eşitliği temin etmesi gereken proleteryadır.

1960'lar, Türkiye'nin piyasa ve üretim şartlarını zorladığı, dolayısıyla sınıfsal belirtilerin düzlemini oluşturmaya başladığı bir evre olarak değerlendirilebilir. Bu yılların sınıfsal bilinçlenme ve örgütlenme emarelerini bir oranda yansıtması, Türkiye'nin sınıfsal panoramasına değinmede fikir verici olduğu düşünülebilir.

1930'larda Kemalist ideoloji (proaktif) tabakalaşma eğilimi çizmiş ve (yönetici/egemen) tabakasını oluşturmuştur. Türkiye'de tabakalaşma, sınıflaşmadan daha fazla görünürdür ve sosyal-kültürel temellere dayalıdır. Yetkinin cem ettiği "devletlû" bürokrasi (Bouthoul, 1968, s. 103) tabakalaşmanın öncelikli taşıyıcısıdır.

Karpat "orta sınıf" kategorisinde nitelendirdiği Kemalist bürokrasiyi, şöyle tarif etmektedir:

> Bu bürokratik orta sınıfın sosyal ve siyasal bakış açısı, herhangi bir sosyal grupla kurduğu ilişkiden ziyade, devletle ilişkisinden kaynaklanmaktaydı. Teorik olarak devlet, milletin bütünlüğünü temsil ediyordu. Hâlbuki halk henüz kendi milli kimliğinin tamamen bilincinde değildi (…) Laik-milliyetçi bir felsefeye dayanarak bir Türk milli kültürü (etos) yaratmaya çalışan devletin kendisiydi. Dönemin milliyetçi ideolojisi, bu bakış açısına dayanmakla birlikte sosyal gerçeklere pek de uyumlu değildi (...) Bürokratik orta sınıf, kendini toplumun büyük bir kesiminden kopmuş durumda buldu. Bu sınıfın milliyetçiliği gitgide (…) muhafazakâr eğilimler kazandı (…) Alt sınıfların dikey sosyal hareketliliğinin engellenmesi ve sınıf farklarının ve ekonomik çıkarlara dayanan

> anlaşmazlıkların reddedilmesi şeklinde gösterdi. Milliyetçi grup, devlet ve milletin birey karşısındaki üstünlüğünü alabildiğine vurguladı ve Türk tarihinin zaferlerinden güç aldı.
>
> Bu yönetici grubun temel amacı modern bir siyasal yapının, yani ulus devletin kurulması ve sağlamlaştırılmasıydı (…) Duyulan ihtiyaç, felsefi görüşlerden ziyade uluslararası koşulların bir sonucu olan Türklerin bir etnik grup olarak kendilerini koruma ihtiyacından ve iktidardaki grubun çıkarlarından kaynaklanmaktaydı (Karpat, 2017, ss. 230-231).

Karpat'ın yorumu böyleyken 1930'lu yıllarda üretmeye başlamış köylü ve işçi sınıfının temellerinin Anadolu'da atıldığını hatırlatmak gereklidir. O yıllarda "Kurtuluş Savaşı Türkiye'sinin devraldığı sanayi mirası, toplam olarak 76.216 işçi çalıştıran, çoğu manifaktür düzeyindeki 386 sanayi kuruluşundan ibarettir" (Ökçün'den aktaran Gevgilili, 1989, s. 44). 1930'lar sonunda başlayan zirai ıslah çabaları, tarımda makinalaşma, kurulan fabrikalar, iktisadi oluşumların temelidir. 1934-1938 arası dönemi kapsayan ilk beş yıllık sanayi planı çerçevesinde, imtiyazlı şirketler devlet eli ile ulusallaşmış, yine imtiyazlı bir kesim fonlanarak kapitalist burjuvazinin temelleri de atılmıştır (Gevgilili, 1989, s. 48). 1929 Ekonomik Buhranı ve sonrası 2. Dünya Harbi koşulları; ekonomik, sosyal ivmeyi kırılgan bir çizgiye taşısa da devlet destekli burjuvazi gelişiminde geriye dönüş söz konusu olmamıştır.

Karpat'ın (2017, ss. 202, 203) aktarımına göre, 1920'li yılların başında 35 bin civarında olan sanayi işçisi sayısı, 1962'de 1,5 milyona yükselmiştir. Bu sayıya mukabil, tarım veya kırsal alan işçileriyse 2 ila 3 milyon arasındadır. Türkiye'de 1950-1970 arası yıllar, toplumsal ve ekonomik koşulların hızla değişim sürecidir. Örneğin, sağlanan dış kredilerle Anadolu'da altyapı ağı genişlemiş ve Anadolu, zamanla, piyasanın (ucuz) üretim havuzlarından biri halini almıştır.

Gevgilili'ye (1989, s. 53) göre Türkiye'nin 1960'ları, kısaca, sanayi burjuvazisinin büyüdüğü ve giderek söz sahibi olduğu yıllardır. DP iktidarı süresince sanayi ve özel sektörde sağlanan gelişmelerin sonucu olarak kırsaldan kente göç hızı artarak emek piyasasını beslemiştir. Kentleşme ve sanayileşme olgusu, işçi sayısını 1950'lerde yukarı yönlü değiştirirken "kırsal kesimde toprakla son geleneksel bağlarını da koparark özgürleşen emek, Türkiye'de sanayileşmenin ucuz emek ordusunu oluşturmuştur" (Gevgilili, 1989, s. 53).

Türkiye'de işçi sınıfını ilgilendiren politik ve sosyal gelişmelerin Cumhuriyetin ilk yıllarında cılız bir seyir takip ettiği düşünülebilir. Bu süreçte öncelik; devlet destekli, daha doğrusu devlet merkezli sınaî-ekonomik kalkınma hedefi olduğundan, gelir dağılımı, hakça bölüşüm ilkesi geri planda kalmıştır (Keyder, 2019, s. 238). Yine de olumlu ve zımni gelişmelerden bahsedilebilmektedir. Cemiyet kanununda yapılan değişiklikle sınıf esaslı parti kurma serbestliği (Yıldız, 1996, s. 483) tanınmış ve

1947'de sendikalaşma, grev hakkına dönük düzenlemeler gerçekleşmiştir; fakat üretime dönük sınıfların meşru ve hukuki mücadele talebi; ancak 1963 yılında, demokratik ve özgür sayılabilecek esaslar dairesinde bir seviye alabilmiştir (Karpat, 2017, ss. 203, 208).

Cumhuriyetin toplumsal-kültürel, iktisadi durumu dikkate alınırsa, emek sınıfı bilincinin 1960 sonrası yer etmeye başladığı söylenebilir. 1950'ler, yapısal boyut kazanmaya başlayan sendikal hareketler açısından önemlidir; fakat çatı örgüt Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (Türk-İş) gibi sendikalar, tam anlamıyla sınıfsal bilince sahip değildir. Yine de mesleki bilgi ve örgütlenme açısından sendikalaşma, önemli ve öncü bir görev taşımıştır. Türkiye'de sendikal uğraşımlar, doğrudan işçi sınıfının ideolojik veya eylemsel tutumundan ziyade; iktidar inisiyatifinde, tedrici faaliyetlerle bir seviyede ilerlemiştir. 27 Mayıs darbesine kadar politik sistemle çatışma halinde diyeceğimiz sınıfsal-sendikal bir yapı olmamakla beraber, kayıtlı sendika işçisi sayısı iki yüz bine yaklaşmıştır.

27 Mayıs darbe yönetiminin bu hakta müspet değerlendireceğimiz politikalarından biri, emekçi sınıfı bastıran (görece) sınırlamaları kaldırmasıdır. Mesela "(…) işçilerin 31 Aralık 1961'de Saraçhane'de gerçekleştirdiği büyük miting (…)" (Öztan, ty., s. 116) bu duruma temsil bir örnektir. Yine de işçi haklarına dönük uygulamalarda bazı tezatlıklarda söz konusudur. Binlerce işçi (DP iktidarının bazı projeleri gereksiz görülerek) işinden edilmiştir. Darbe sonrası anayasa çalışmaları adına ihdas olan kurucu mecliste üniversitelerden 12 üye bulunurken işçi sınıfının temsil sayısı; ancak bunun yarısıdır. Bu durum, bir nevi "iktidar mücadelesi" olarak yorumlanabilir; çünkü Karpat'a göre (2017, ss. 205, 228) iki farklı kompartımanda sınıfsal özellik gösteren dört yapının sosyal-politik iktidar mücadelesi, aynı zamanda tabakalaşmayı işaret etmektedir. Bunlar; bürokratik elit grup, belirginleşen tüccar ve serbest meslek sahipleri, işçi sınıfı ve yapısal değişim gösteren kırsal kesimdir.

Sermaye veya anamal hâkimiyetinde nispi yoğunluğu oluşturan taşralı ve şehirli toprak-mülk sahibi orta sınıf, kapitalist sürecin 1950'lerden beri yoğunlaşan, süregelen piyasa koşullarında istikrarını yitirmiştir. 1970'lere doğru büyük burjuva sermayedarları ve onlarla işbirliği yapan yerel tüccarlar lehine gelişen denge, küçük-orta üretici sınıfın, geleneksel sermayenin, köylünün, zanaatkârın, toprak emekçisinin aleyhine işlemiştir (Bora ve Can, 2019, s. 64).

1960'lar boyunca Türkiye; politik, ekonomik ve toplumsal alanda büyük değişimleri tecrübe etmiştir. Tarım toplumu odağında, devlet sektörlü iktisat, hızla, özel teşebbüsle gelişen sanayiye dönüşür. Dönüşüm, sosyal, ekonomik ve yapısal

durumlarla birlikte sorunların artık iyice görülür olduğu Türkiye fotoğrafını da ortaya sunmaktadır.

1960'larda başlayan toplumsal panorama ve sınıfsal belirginleşme, bir yönüyle de Türkiye siyasetinin (sağ ve sol) ekonomi-politik yönünü belirlemiştir. Keyder (2019, s. 238) bu nevi sınıfsal ve ekonomik çakışmaların sağ ve sol ekonomi-politik modelleme sorununu ortadan kaldırdığını iddia eder. Keyder'e göre sosyal, ekonomik değişim ideolojik örgütlenmelerin ve toplumsal hareketliliğin itkisidir. 1967 yılında bir grup sendikacının ekonomik talepleri daha iyi ifade etmek ve hükümetle uyum içinde olduğu iddia edilen TÜRK-İŞ'ten ayrılarak DİSK'i kurması, Keyder'i bu hakta destekler bir olgudur.

Ahmad, Türkiye'de burjuva ve emek kesimi adına 1970'ler panoramasını şöyle tanımlamaktadır:

> Ekonominin giderek sanayileşmesi doğal olarak toplumsal dönüşüme de yansıdı. 1960'ların sonunda iki yeni grup siyasal olarak varlığını hissettirmeye başladı. Birincisi sınıf bilinci giderek artan bir önderliğe sahip olan işçi sınıfı idi. Bu grup, 1967'de siyaset dışı ve hükümet yanlısı sendika konfederasyonu Türk-İş'ten (Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ayrılarak DİSK'i (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) kurdu. Öteki grup, kendi çıkarlarını 1971'de kurulan kendi örgütüyle, Türk Sanayicileri ve İşadamları Birliği'yle (TÜSİAD) daha ileri düzeyde savunmaya kararlı olan ve giderek bilinçlenen sanayi burjuvazisi idi (Ahmad, 1995, s. 189).

DİSK'in politik eylemsellikle ekonomik hakların kazanılacağı fikri ve solcu TİP ile aynı mevzide bunların ifade edilmesi (Ahmad, 2011, s. 251), ideolojik iktisadi düşüncelerin sınıfsal esasta ve politik model olarak ülke siyasetinin önemli bir yönünü oluşturduğu söylenebilecektir.

3.2.6. Politik saflaşmalar (1970-1980)

1950'lerin "Soğuk Savaş" ikliminde askeri ve ekonomik açıdan iyiden iyiye ABD'ye çıpalanan Türkiye; 1960'ların ortasında, başta Kıbrıs meselesi, Küba krizi, Johnson mektubu, haşhaş ekimi gibi konular sebebiyle dış politikada gergin bir hatta ilerlemeye çalışmıştır. 1961'de TİP'in başını çektiği sol ideoloji ve politik örgütlenme potansiyeli (Tombak, 1992, s. 19) arttıkça, muhalif çıkışlar, antiemperyalist tepkiler, politik gündemi zenginleştirmiştir. 1968'de özellikle Almanya ve Fransa'da baş gösteren öğrenci hareketleri, Türkiye'yi de tesiri altında bırakırken (Koncavar, 2017, s. 79) ABD karşıtlığı, Türk solunun en sert ideolojik muhalefetidir.

1968 öğrenci hareketleri, dünyada radikalleşme dalgası olarak siyaseti, siyasetin algısını ve sivil tepkileri etkilemiştir. Türkiye'deki "sol" yapılanmalar, bu siyasal konjonktüre (ideolojik gerekçelerle) kayıtsız değildir. Vietnam savaşı, Latin

Amerika'da yükselen anti-Amerikancı mücadele ve toplumsal muhalefet, dünyada belirli politik kalıpları çatlatan aksiyonlardır. Örneğin 6. Filo protestoları, Türkiye'de açıktan gösterilen anti-Amerikancı bir tepkidir (Özgen, 2018, ss. 198, 199). Türk solu içinde bu dalganın merkezi, Milli Demokratik Devrim (MDD) grubudur. MDD grubu, milli bakiye sistemi kaldırılarak girilen 1969 seçimlerinde vekil sayısı 14'ten 2'ye düşen TİP'in parlemantarist tutumundan farklı bir politik pratiği savunmuştur. Başta, Mihri Belli, Doğan Avcıoğlu gibi isimler Türkiye'de iktisadi alt yapıdan kaynaklı, kuvvetli bir işçi sınıfının oluşamadığı öne sürmüş; bundan dolayı ordunun, aydınların ve öğrencilerin "cephe" oluşturacağı militer bir devrim fikrini savunmuşlardır.

Bu yıllarda liberal-kapitalist ideolojiye eleştiri, soldan bakışla sınırlı değildir. 1965 seçimleriyle iş başına gelen AP'nin ithal ikameci; fakat liberal ekonomik piyasa koşullarına sadık uygulamaları Türkiye'de ciddi dış kaynak açığı ve finans sıkıntısına yol açmıştır (Tombak, 1992, s. 19). Demirel hükümetinin müsamaha gösterdiği kapitalist, tekelci sermayenin palazlanması, AP içindeki muhafazakâr alt ve orta sınıfta tepkileri artırmıştır. Demirel, eleştirilere, piyasanın rekabet koşulları içinde; bilgi, beceri ve deneyim sahiplerinin ilerde fabrikatör olabilecekleri cevabıyla nasihat etmiştir; buna karşı tepkileri artan muhafazakârların tutumu sertleşirken sonradan Milli Nizam Partisi'ni (MNP) kuracak olan Necmettin Erbakan'ın ismi duyulmuştur. Erbakan, Türkiye'nin ABD ve Avrupa pazarı haline getirildiği eleştirisi (Ahmad, 1995, s. 201) ile Demirel'e muhalif, İslamcı politikanın mimarıdır.

1960 sonrası ve 1970'lerin devamında sağ-milliyetçi ideoloji, müesses nizamla uyumlu, komünizm karşıtlığı üzerinden kitleselleşme ve kuvvet devşirme görüntüsü verir. Soğuk savaş şartlarıyla iyice sertleşen sol ve komünizm karşıtlığı, aynı zamanda bir devlet politikasıdır. 1960'larda sağcı ve Türkçü görüş, ilkin kendi ideolojik çatısını çatarak, siyasi arenada, toplum nezdinde boy göstermiştir. 9 Şubat 1969 Adana Kurultay'ında fesih edilen CKMP yerine kurulan Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), 1970'lerden itibaren milliyetçi kitleyi temsil edecektir (Öztan, ty., s. 119). MHP; Türkçü, Türk-İslam sentezci, doktrine ve sağ ideolojik-siyasal bir harekettir. "9 Işık Doktrini" adıyla bilenen ve partinin ana görüşünü dokuz maddede cem eden ekonomik ve siyasi uygulama programıyla Türkiye'de milliyetçi bir iktidar hedeflenmiştir. Bunlar, sırasıyla: 1. Milliyetçilik, 2. Ülkücülük, 3. Ahlakçılık, 4. İlimcilik, 5. Toplumculuk, 6. Köycülük, 7. Hürriyetçilik, 8. Gelişmecilik ve 9. Endüstricilik maddeleri ile sıralanmaktadır (Özgen, 2018, s. 142). Zamanla, MHP kimliğinde siyaset yapanlara veya bu partiye ideolojik aidiyet beyan edenlere, doktrinde adı geçen "Ülkücü" sıfatı mâl edilmiştir. "Parti, anti-komünizmi ve etnisist

karakterli Türk milliyetçiliği yorumunu kendine bayrak yapmıştır. Tüzüğü ise partiye yarı askeri bir hüviyet vermiştir. 1969 sonrasında Alparslan Türkeş ve arkadaşlarının İslam'a daha çok vurgu yapmaya başladığını da ifade etmek gerekir" (Öztan, ty., s. 120). Ülkücü hareketin özellikle (1970'lerde) gençlik yapılanması, sıcak politik süreçlerde ve sokak çatışmalarında "sol"a ve Alevi kitleye karşı, faal unsur halini almıştır.

3.2.6.1. 12 Mart muhtırası

1970 Türkiye'si, ekonomik, sosyal ve siyasal şartları ile kısaca şöyle özetlenebilir: İthal ikameci modelin daha da ağırlaştırdığı dış kaynak ihtiyacı (Tombak, 1992, s. 19), derinleşen sosyal ve ekonomik kriz; ülke gündemini saran başlıca sorunlar arasındadır. Buna paralel, 1960'ların sonuna doğru "sol" öğrenci eylemleri artarken işçi grevleri ve ordu içinde "solcu eğilimler" (Özgen, 2018, s. 214) not edilmelidir.

1969 seçimleri arifesinde siyasal temsil sisteminde yapılan değişiklik, TİP'e ve "sol"a karşı politik, operasyonel bir algı taşımaktadır. İktidarca meclise getirilen, sendikal faaliyetleri zorlaştırıcı, kısıtlayıcı tedbirler de (Ahmad 1995, s. 203) bu ideolojik-politik stratejinin devamı sayılabilecektir. 16 Haziran 1970 tarihinde, sendikal haklara dönük baskıcı yasal düzenlemeleri protesto etmek için İstanbul'un Anadolu yakasında bir yürüyüş düzlenmiş ve bu yürüyüşe müdahalenin sonuçları kanlı sonuçlanmıştır. 3 kişi hayatını kaybederken onlarca kişi de yaralanmıştır. Miting sonrası olaylar sebebiyle İstanbul ile Kocaeli'ni kapsayan, bir ay süreli, gece sokağa çıkma yasağı ilan edilmiştir (Özgen, 2018, s. 212). Ahmad (1995, s. 204) 15-16 Haziran gösterilerinin rejim hakkında irade tasallutunu elinde tutanlar açısından bir tehdit, başka değişle "sosyalist devrim provası" olarak kodlandığı görüşündedir.

1970 Türkiye'sinde meydanların hareketlenmesi, üniversitede hızlanan sol eylemlilik ve buna tepki geliştiren "sağcı" Ülkücü yapı, ülke siyasetini geren, başlıca ideolojik saik/yapılardan biridir. Bunların yanında, Türkiye'nin bozulan iktisadi tablosu da önemli bir diğer meseledir. 10 Ağustos 1970'de %66'lık kur ile dolar, 9 liradan 16 lira seviyelerini görmüştür (Özgen, 2018, s. 214). Türkiye, bu şartlarda, ikinci kez askeri müdahalenin kıyısına gelmiştir. Ahmad, 12 Mart evveli durumu şöyle özetlemektedir:

> Ocak 1971'de Türkiye'nin bir kaos durumunda olduğu görülüyordu. Üniversiteler işlevlerini kaybetmişlerdi. Latin Amerikan şehir gerillalarını taklit eden öğrenciler, banka soyuyor, ABD görevlilerini kaçırıyor ve Amerikan hedeflerine saldırıyorlardı. Hükümeti eleştiren üniversite profesörlerinin evleri neo-faşist militanlarca bombalanıyordu. Fabrikalar grevdeydi. 1 Ocak ile 12 Mart 1971 arasında önceki yıllara kıyasla çok daha fazla iş günü kaybedildi. İslami hareket daha saldırganlaşmıştı ve bu hareketin partisi, Millî Nizam Partisi, Atatürk'ü ve

> Kemalizm'i, silahlı kuvvetleri öfkelendirecek şekilde açıkça reddediyordu (Ahmad, 1995, s. 205).

Türkiye'de 1971'in Ocak ve Mart ayları arasında şiddet dozu hissedilir derecede artarken (Özgen, 2018, s. 217) cereyan eden hadiseler temelinde ülkenin sol ideolojiye doğru meylettiğini ve ordunun da bundan etkilendiğini, bizzat dönemin Genel Kurmay Başkanı Memduh Tağmaç dile getirir (Özgen, 2018, 215). Brand; "12 Eylül Saat: 04.00" kitabının "Asker Sola Karşıdır" başlıklı bölümünde, TSK'nin "sol" ideolojiye yönelik tutumunu şöyle ifade etmektedir:

> Subay genelde sola, ancak özellikle de komünizme karşıdır. Sosyal adaletten yanadır (…) gelirin mümkün olduğunca eşit dağıtılmasını, haksızlıkların mümkün olduğunca engellenmesini arzular. Ancak bu hedeflere nasıl varılacağı konusunda değişik hatta bazen çelişik fikirleri vardır.
>
> Komünizm ile sosyalizm veya ortanın solunun birbirinde hangi çizgide tam olarak ayrıldığını da net biçimde ayıramadığı (toplumun diğer bazı kesimleri gibi) sık sık görülür.
>
> Ordunun alt tabakalarındaki subay, Komünizmi, bölücülük saydığı ve milliyetçiliğin karşıtı olarak nitelendirdiği için reddeder. Üst rütbelere doğru çıktıkça, Komünizme karşı koymanın, batı içinde kalmanın, özellikle NATO'nun bir gereksinmesi olduğu, milli varlığı korumanın tek yolu sayılması gerektiği inancına ulaşır. Bugün Türk Ordusu'nun en yüksek noktalarında bulunan generaller, örneğin Anayasadaki 141-142. maddelerin Komünizmin Türkiye'ye, dolayısıyla batı kampına yayılmaması için bir güvence olduğuna inanırlar ve açıkça söylerler (Brand, 1984, s. 39).

12 Mart 1971'de Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK), hükümete muhtıra vermiştir. Demirel, bu durum karşısında istifa ederken Nihat Erim'in başında bulunduğu bir teknokrat kabine kurulmuştur. Koncavar (2017, s. 80) sağ bir iktidara karşı verilen muhtıranın solcuların heyecanla karşılandığını; fakat sürecin farklılığının ise kısa vadede anlaşıldığını ifade eder.

Tombak ise 12 Mart algısı hakkında, şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

> 12 Mart 1971 faşist darbesi, baskıcı, sağcı Demirel Hükümeti'ne yöneltilmiş bir "muhtıra" ile gündeme geldi. Muhtıranın Demirel Hükümeti'ne verilmiş olması ve solun Kemalizm'e bulaşık dünya görüşü nedeniyle orduya öteden beri "anti-emperyalist", "ilerici" gibi yakıştırmalar yapmakta oluşu, muhtıranın hedefi konusunda da özellikle ilk günlerde yanılgılar yarattı. Darbenin amacı, yükselen demokratik toplumsal muhalefeti, tekelci bir programın yürürlüğe konulması için ezmek ve dağıtmaktı. Demirel Hükümeti'nin ve parlamenter işleyişin olağan seyri içinde bu hedeflere ulaşılamayacağı noktasından hareket etmekteydi. Şüphesiz ülkede devrimci bir durum yaşanmıyordu. Devrimci durumun olgunlaşmış objektif ve sübjektif şartlarından bahsedilemezdi. Ama son on yılın birikimiyle mevcut örgütlülükleri çok aşan toplumsal hareketlilik, emperyalizme ve tekellere endişe veriyordu (Tombak, 1992, s. 20).

Sağcı kalemşörler ve MHP, ordudan gelen muhtıraya itiraz getirmemiştir; müdahalenin anti-komünist yönü, haddizatında Ülkücülerin TSK'ye desteğini pekiştirmiştir. Dolayısıyla 12 Mart 1971 sonrası gelişmelerde, MHP ve TSK arasında yoğun bir rabıta iddiası varittir. Öztan'a (t.y., s. 136) göre bu yakınlaşma, sol politik

kitlenin üzerinde tazyikin artmasını sağlayan bir gelişmedir. Ortaylı (2019, s. 141) "12 Mart darbesi çok kimsenin tasvibi dışındadır; ama ordunun içine solun girmesine karşı yapıldığı açıktır" saptamasında bulunmaktadır.

12 Mart rejiminin askeri, adli ve polis gücünü devreye sokan uygulamaları, öncelikle ordu içi "sol cuntalaşmayı" tasfiyeye ve genel olarak Türkiye soluna yöneliktir; çünkü Öztan'ın (t.y., s. 136) ifadesiyle "17 Mayıs 1971 tarihinde İsrail'in İstanbul Başkonsolosu'nun Türkiye Halk Kurtuluş Cephesi tarafından kaçırılması bahane edilerek Türkiye soluna kapsamlı bir operasyon yapılmıştır". Örneğin, TİP hakkında Cumhuriyet savcılığı soruşturma başlatmış ve ardından TİP, dava edilmiştir. TİP hakkındaki iddianame şöyledir: "Komünizm propagandası yapmak ve ayrılıkçı (Kürt) hareketini desteklemek"... İdeolojik gerilimin arttığı 1970'lerde Ahmad (1995, ss. 209, 210) MHP ve gençlik yapılanması Ülkü Ocakları'nın "sol"a karşı mücadele motivasonunu ve sıcak teması daha da tırmandıran bir yapı halinde konumlandığını söyler. Gerçi, 12 Mart rejimi, Ülkü Ocakları'nı (Dev-Genç ve Doğu Kültür Ocakları ile birlikte) kapatarak (Özgen, 2018, s. 220), faaliyetlerini durdurmuştur; ama Ülkücüler, devlet umurunu ve komünizm karşıtı baskın görüşü, 12 Eylül'e kadar muhafaza etmiştir.

3.2.6.2. Sol yapılanma ve hizipleşme

Türkiye'nin kuruluş tarihi dikkate alındığında, sol ideolojik düşünce ve partileşme çalışmaları pek yeni değildir. Ortaylı (2019, s. 24) savaş halinde olan Milli Meclis'in bir kanadını temsil eden 2. Grup'un sadece saltanatçıları değil; solcu, Sovyet sempatizanı isimleri de barındırdığını aktarmaktadır. Bu hakta bir diğer örnek isim, Mustafa Suphi'dir. Suphi, 1920'de, Bolşevizm'i esas alan Türkiye Komünist Partisi'ni (TKP) Bakü'de kuran Türkiyeli bir sosyalisttir. TKP lideri, faaliyetler için 1921 yılında Türkiye'ye gelmiş; fakat Trabzon sahili açıklarında şaibeli şekilde, Ethem Nejat dâhil 14 arkadaşıyla ölmüştür (Tunçay, 1982, s. 196). Suphi'nin lideri olduğu TKP, o yıllarda Ankara hükümetinin SSCB'ye hoş görünmek için düzmece bir komünist parti kurduğunu iddia etmiştir. TKP kadrolarının bir diğer iddiası, emperyalist devletlerle mücadele ettiği halde, Ankara Hükümeti'nin (gerçek) komünistleri takibata uğrattığıdır; fakat Tunçay (1982, ss. 18) TKP'nin her koşulda (anti-emperyalist kimliği baskın) Milli Mücadeleyi desteklediğini söylemektedir.

Şefik Hüsnü Değmer, Esat Adil (Müstecaplıoğlu), Sabahattin Ali, Nazım Hikmet; Türkiye'de sosyalist, komünist hareketin bilindik, aşina isimleridir. Komünizm, Kemalist ideolojinin baskısı ve çok partili hayata geçme düşüncesinin inkıtaa

uğraması (Tunçay, 1982, s. 282) gibi sebeplerden uzun yıllar legal partileşme sürecini tamamlayamamıştır.

Karpat (2017, s. 253) 27 Mayıs girişimi akabinde sosyalizmin, milliyetçiliğin İslamcı, ırkçı ve Osmanlıcı yönlerini reddeden, mahsus bir ideoloji olarak belirdiğini ifade eder. Yine Karpat'a göre orta sınıfların yükselişine de eleştiri getiren Türk solu, acil bir kalkınma adına, devlet otoritesine dayalı merkezi bir planlama önermiştir. Türk solunun genel politik önermeleri; sanayileşme, işçi hakları, üretim ilişkileri, eğitim, sosyal adalet gibi başlıklarda toplanabilir.

Mardin'e (1992, ss. 185, 186) göre 1960'lar görünene dek Türkiye'de Komünist fikirler kök salmamıştır; fakat Mardin (1992, s. 256) 1970'ten önce "solcu" akımların (mesela öğretmenler politize edilerek) eğitim kurumlarına sızdığını belirtmektedir. Esasen, 1965 seçimleri Marksist-Sosyalist partileşmenin meyvelerini verdiği bir dönemdir; çünkü TİP ile sol politik, parlamentoda ilk kez temsil olanağını yakalamıştır (Ortaylı, 2019, s. 32).

Mardin'in "İdeoloji" başlığında birleştirilen yazılarındaki vurgusuna göre siyasal hareketlerin aldığı ivme ve 1970'lerde sol eylemci hareketler, bir arada dikkate alınabilirdir. Mardin, bu arada (olup olmadığı şüpheli) Türk "Marksist" kuramcılarını, katkıda yetersiz kaldıkları fikrini öne sürer. Yazar, Tanzimat dönemine giderek, Londra ve Paris'te bulunmuş Jön Türklerin, Marks'a hiç atıf yapmamalarını garipser.

Kemalist fikriyatın Marksizm'e mesafeli oluşu, "sol"un karşılaştığı önemli bir engeldir; çünkü solidarist ve milliyetçi-ulusal Kemalizm'in sınıfsal bir nazariyesi bulunmamaktadır. Haddizatında yeni kurulan ülkenin sosyal-ekonomik yapısı (en aşağı 1960'lara kadar) sınıfsal kompartımana uygun tartışmalar için mümbit değildir. Elbette tarihi Rus "Moskof" düşmanlığı Türk toplumunun hafızasında yer edinmiştir ve Komünizm, Türk toplumuna "yakın tehdit" olarak propaganda edilmiştir. Türkiye'nin kurucu ideolojisi ile toplum strüktürü (ahlaki ve kültürel değerler), uzun müddet sosyalist ve komünist ideolojinin damar bulmasını engeller bir mahiyet arz etmiştir. Bu sebeplerce Türkiye'de solcu ve komünist düşünce taraftarlığı, egemen diskurda biteviye politik bir tehlike ve "düşman-öteki" konumunda propaganda edilmiştir.

1960'lardan itibaren Türkiye'de toplumsal ve ekonomik yapının değişmesiyle birlikte ideolojik ve politik ivmenin arttığı, bu çalışmada tespit edilir verilerce ortaya konulmaktadır. Örneğin dünyada yaşanan ideolojik hareketlenme ve gelişmelerle beraber, Türkiye'de plütokrasi (maddi oligarşi) ve bürokratik yapıların yanında,

hegemonik eklemlenme ile bloklaşan burjuva-sermaye sınıfı yükselmiştir. Bir yandan sanayileşme hızı ile ihtiyaca göre sayıları artan emekçi sınıf, toplumsal yapının asimetrik ve çatışmacı sosyal özelliklerinin nüvesini oluşturmuştur. Bu iklimde, önceleri baskılanan ve kitlesellikte sığ kalan "sol" düşünce; göç, kentleşme, işsizlik; eğitim ve iletişimde yaşanan değişimlerle özgül ağırlığını artırmıştır.

Türkiye'de sol düşünce bir gelişim göstermekle beraber, yasakçı baskın ideolojinin tazyikinden kurtulamamıştır. Örneğin 12 Mart Muhtırası, 1961 Anayasası ile sağlanan kimi özgürlükleri törpüleyen, demokratik hakları geriye iten uygulamaların çoğu, sol fikir çerçevesinde olan çeşitli derneklerin faaliyetlerinin durdurulması ve solculara yönelik geniş çaplı tutuklamalar ile gerçekleşmiştir (Özgen, 2018, s. 223). Yine 12 Mart rejiminin "sol"dan gelen demokratik ve sivil hak taleplerini ve sınıfsal kazanımları budayan yaptırımları yürürlüğe koymakta beis görmediği anlaşılmaktadır. 12 Mart ile devlet, baskın yönünü sivil, çalışan ve farklı düşünen kitlelere karşı artırarak sürdürmüştür. Bu anlamda kamu çalışanlarının sendikal üyelik hakkından men edilmesi ve sendikal faaliyetlere katılma yasağı, güvenlikçi anlayışın ürünü Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulması, gözaltı sürelerinin uzatılması (Öztan, t.y., s. 137), 12 Mart rejiminin kesif uygulamalarıdır.

12 Mart rejiminin "sol"a yönelik operasyonları ve devamı bir dizi olaylar, şunlardır: 1970'de Deniz Gezmiş ve arkadaşlarıyla Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO) örgütünü kuran Sinan Cemgil, Kadir Manga ve Alpaslan Özdoğan,1971 Mayıs sonu, Nurhak Dağları'nda öldürülmüştür (Tırpan, 2004, s. 111). THKP-C lideri Mahir Çayan, 30.03.1972'de, Tokat Niksar'a bağlı Kızıldere Köyü'nde çıkan çatışmada öldürülmüştür. Dönemin öğrenci hareketi liderleri arasında sayılan, THKO'nun kurucularından Deniz Gezmiş, Gemerek'te yakalanmış ve Türk Ceza Kanunu (TCK) 146/1'den suçlu bulunarak, idam cezasıyla tecziye edilmiştir. Gezmiş'in cezası, 06.05.1972 tarihinde, aynı suçlardan hüküm giyen Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan olduğu halde, Ankara (Ulucanlar) Merkez Kapalı Cezaevi'nde infaz edilmiştir (Özgen, 2018, s. 225). Türkiye Komünist Partisi Marksist Leninist (TKP-ML) lideri İbrahim Kaypakkaya ise 12 Mart 1973'te Diyarbakır Cezaevi'nde (yoğun iddialara göre işkence sonucu) ölmüştür (Parlak, 2018, s. 123).

Öztan, 1971-1973 arası, adeta baş döndürücü hızla gelişen olayları iki ayrı noktada ele almaktadır:

> 12 Mart dönemindeki siyasi yargılanmalar iki grup içerisinde toplanabilir. Bu gruplardan ilkinde kanunlara uygun bir biçimde kurulan ve faaliyet gösteren işçi, memur ve gençlik örgütlenmeleri vardır. DİSK, TÖS, Dev-Genç, DDKO üyeleri hakkında açılan davalar bu kapsamdadır. Aynı dönemde Basın Kanunu'na göre

> yayımlanan dergi, kitap, broşür ve gazeteler hakkında açılan davalar da vardır. Her bir örnekte de dernek, sendika üyeleri ve gazeteciler, yazarlar gizli bir örgüte mensup olmakla suçlanmışlardır ve yine çok büyük bir bölümü 5 ile 15 yıl arasında değişen hapis cezalarına çarptırılmıştır. Türk Ceza Kanunu'nun (TCK) 141, 142 ve 163. maddeleri bu çerçevede yasal dayanak olarak kullanılmıştır. İkinci grupta ise devrim amacıyla örgütlenmiş ve silahlı mücadele veren sosyalist örgütler hakkında açılan davalar vardır. Bu davalar arasında en bilinenleri; Mahir Çayan'ın ve örgütünün yargılandığı THKP-C davası, Deniz Gezmiş'in ve arkadaşlarının yargılandığı THKO davası, İbrahim Kaypakkaya ve arkadaşlarının yargılandığı TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi Marksist-Leninist) davasıdır. Aynı dönemde Doğu Perinçek ve arkadaşları da TİİKP (Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi) davasında yargılanmıştır (Öztan, t.y., s. 137).

Yasal yollarla ve parlamenter yapı içinde sosyalizmi benimseyen TİP'in kapatılması ve diğer sol teşekküllere getirilen baskının Türk politik hayatının demokratik süreçler dairesinde ilerlemesine zarar verdiği, burada saptamamızdır. 12 Mart müdahalesinin ardından Türkiye'de kaotik süreçler daha da artmıştır.

Türk solu, meşru politik çizgiyi savunanlar veya militarist-devrimci eylemsel çizgiyi benimseyenler olarak iki yapıda analiz edilebilecektir. Bunun yanında Türkiye solu; sınıfsal meseleleri ülke gündemine getirebilmiştir. Sol, gençlik hareketlerini tetikleyen ve kimi zaman Kemalizm ile sentezlenmiş sosyal demokraside veya pür sosyalizmde sonuç arayan tartışmalar, sol literatür hafızada yer edinmiştir. 1970'lerin ortasına doğru İsmet İnönü'den koltuğu devralan Bülent Ecevit ile "sol"un sosyal demokrasi anlayışı, TİP sonrası, CHP'de bir kapı aralamıştır. Köylülüğün ve küçük şehir burjuvazisinin dönüşümcü hareketi sayılabilecek "ortanın solu" (Küçük Burjuva Dönüşümcülüğü, 1974, s. 31) diskuruyla 1960'ların sonlarına doğru tanışan CHP ve 1971'de kapatılan TİP, sol-sosyal demokrat politik çizgide görünen etkin siyasal partilerdir. İsmet İnönü'nün ardından Ecevit'in halkçı (popülist) söylemiyle farklı bir yola giren CHP, parlamenter demokrasi içinde "sol" ideolojinin çizgilerini taşıyan sosyal demokrasinin siyaset merkezine yerleşmesi gayretini vermiştir.

3.2.6.3. Milli görüş hareketi (1970-1980)

12 Mart şartlarında İslamcı-muhafazakâr MNP, 20 Mayıs 1971'de kapatılan partilerden biridir. Whıte (2011, s. 385) "açıkça İslami kimlikli ilk parti, Necmettin Erbakan tarafından 1970'te kurulan ve sanayileşmenin tehdidi altındaki bağımsız küçük işadamlarını, tüccarları ve zanaatkârları temsil eden Milli Nizam Partisi (MNP) idi" demektedir. Milli Selamet Partisi ise MNP sonrası kurulan ikinci İslamcı partidir (Ahmad, 1995, s. 222).

DP ve AP devrinde İslamcı politik kitle, genel görünüm itibarıyla "komünizmle mücadele" retoriği altında, sistem ile mütemmim, milliyetçi-mukaddesatçı yapının bir parçasıdır. 1969'a gelindiğinde AP içinden koparak kurulan ve temel siyasetini

İslamcıların belirlediği Milli Nizam Partisi'nin 1970'lerde siyaseten daha etkin duruma geldiği ifade edilebilir. 1970'ler, İslamcıların nispi oranda politik seçenek olma kabiliyetine erdikleri bir dönemdir. 1971'de kapatılan MNP yerine kurulan MSP, bu anlamda İslamcı siyasetin devamıdır (Başak, 2016, ss. 208, 209).

Ahmad'a (1995, s. 223) göre MSP ideolojisi, İslamcı görünmekle birlikte, İslami kültürcülüğü çok zikretmeden piyasa tekelciliğine ve yabancı sermayeye eleştiri getiren, İslami düşünceyi taban alan, ağır sanayi hamleci, faizciliğe muhalif, bir nevi (deklare edilmemiş) İslami sosyalizmdir. Erbakan'ın kuramlaştırdığı Milli Görüş Hareketi (MGH) Batılaşma karşıtı; ancak sınaî ve teknik gelişimi reddetmeyen, İslami kıymetlere matuf (faizcilik karşıtı) ve Müslüman ülkelerle daha aktif ekonomik ilişkiler önermiştir. MGH'de Osmanlı kurumsal yapısına öykünen "Sünni ağırlıklı" bir söylem belirgindir. Dolayısıyla MSP veya MGH, müesses nizam tarafınca muhafazakâr bir taban havuzunda, sisteme göre radikal, Kemalist politikalara hasım ve laiklik karşıtı hareketlenmenin (Whıte, 2011, s. 385) odağı olarak tanımlanmıştır. MSP, 1974'te Bülent Ecevit CHP'si ile koalisyon hükümeti kurduğu halde, bu koalisyon uzun sürmemiştir. Brand'a (1984, s. 43) göre TSK, CHP-MSP koalisyonundan memnun olmamasına rağmen 12 Mart'ın yarattığı şartlar sebebiyle sessizliği yeğlemiştir. MSP; 1975'te 1. Milliyetçi Cephe Hükümeti ve 1977'de kurulan 2. Milliyetçi Cephe Hükümeti' koalisyonlarında yer almıştır (Özgen, 2018, s. 209).

1978 seçimlerinde %8,5'in üzerinde oy alan (Özgen, 2018, s. 211) MSP'nin 6 Eylül 1980 tarihinde Konya'da tertiplediği "Kudüs Mitingi" yakın siyasi tarihin belirgin sembolik olaylarındandır. Bu miting, kimi iddialara göre 12 Eylül'ün mimarlarınca darbeye meşru gerekçelerden biridir; çünkü bu gösteride atılan sloganlar ve kitlesel mesaj, Kemalist doktrini doğrudan hedef alan bir anlama tevil edilir. İstiklal Marşı'nın protesto edilmesi ve "laiklik dinsizliktir, şeriat İslam'dır!", "bütün dertler şeriatçı devletle biter!" sloganlarının atılması… Arapça yazılı yeşil bayrakların ve pankartların açılarak şeriatın istenmesi (Yaşlı, 2020; Brand, 1984, s. 260) müesses nizama göre rejimi hedef alan açık tehditler olarak değerlendirilmiştir.

3.2.6.4. Ülkücü hareket (1970-1980)

MHP, politik ivmesini Alparslan Türkeş'in öncülüğünde ilerleten ideolojik, siyasal Türk Milliyetçiliği hareketidir. Türkeş, devraldığı CKMP'yi 1969'da MHP'ye dönüştürmüştür (Başak, 2016, s. 209). Alparslan Türkeş (1917-1997) ideolojik Pantürkizm'in ve politik milliyetçiliğin önemli isimlerindendir. 27 Mayıs cuntasının milliyetçi subayı Albay Türkeş; laik bakışı haiz (Bora ve Can, 2019, s. 43) bir fikir

taşımakla beraber, Osmanlı mirasını Türk tarihi içinde bütüncül gören bir anlayışı temsil etmiş (Karpat, 2017, s. 245) asker ve siyasi kişiliktir. Albay Türkeş, 1944'te milliyetçi takibatıyla açılan (Ortaylı, 2019, s. 114) "Irkçılık-Turancılık" davasında, namdar Türkçü Hüseyin Nihal Atsız, Zeki Velidi Togan gibi isimlerle birlikte yargılanmıştır (Çelik, 2015, s. 111). 27 Mayıs sonrası Milli Birlik Komitesi'nden (13 subayla) tasfiye edilen Türkeş (Ahmad, 2011, s. 245), 1963 yılında Hindistan'dan döndükten sonra, aktif siyasete katılmıştır (Bora ve Can, 2019, s. 42). Türkeş, kısa bir sürede CKMP'de genel başkanlığına seçilmiştir. MHP ise 1969'da CKMP'nin yerini alan ve halen (2022) varlığı devam eden Türk siyasi partisidir.

Türkiye'de 1970'ler "sol"un ve "sağ"ın giderek örgütlendiği, militanlaştığı yıllar olarak kabul edilir ve Türk siyasetinde ideolojik milliyetçiliğin ve aşırı sağın temsilcisi, MHP ile bu partiye bağlı Ülkücü kuruluşlardır. Türkiye'de siyasi alanda iki farklı milliyetçilik anlayışı söz konusu olmuştur; bunlar, özellikle 1970 sonrası ideolojik-politik düzlemde Kemalist Milliyetçilik ve MHP'de beliren (Bora ve Can, 2019, s. 63) Türkçü, Turancı, Türk-İslam sentezli milliyetçiliktir.

Sağ milliyetçiliğin uç noktası MHP'nin Türk-İslam sentezi, bu partinin fikri köklerini oluşturur. 1954'te yeniden yayımlanmaya başlayan "Türk Yurdu" dergisinin yazarları; Remzi Oğuz Arık, Osman Turan, Cezmi Türk, Mümtaz Turhan, Osmanlı-İslam geçmişini inkârın gereksizliğinde hemfikir milliyetçi, aydın isimlerdir. Adları zikrolunan milliyetçi aydınlar, İslam öncesi Türk tarihini dışlamamakla beraber, Türklere has karakteristik özellikler barındıran Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin önemini yadsımamışlar ve İslam kültür dairesindeki tarihe yönelerek, ırkçılığa karşı, toplumsal düzeninin bir çırpıda veya şedit politikalarla değişemeyeceğini savunmuşlardır (Karpat, 2017, ss. 242, 243).

Başak, Ülkücü hareketin politik kurumu MHP'yi, iki açıdan değerlendirmektedir:

> MHP'nin beslendiği iki kaynak vardır. İlki ırkçı-Türkçü ve Turancı bir çizgide olan Nihal Atsız'dır; ikincisi ise İslamcılıktır. 27 Mayıs Darbesi'nden sonra milliyetçi görüş halkın muhafazakâr eğilimiyle buluşabilmek için Atsız çizgisinden uzaklaşmış ve İslami motiflerle Türkçülüğü sentezlemeye çalışmıştır (…) "Türk-İslam" sentezi formülünde "Tanrı dağı kadar Türk, Hira dağı kadar Müslüman", "Hedefimiz Turan, Rehberimiz Kur'an" sloganları kullanılmıştır. MHP milliyetçiliğinde antikomünizm ön plandadır. (Başak, 2016, s. 209).

1953'te kurulan Milliyetçiler Derneği, Milli Türk Talebe Birliği (MTTB), Türkiye Komünizmle Mücadele Derneği ve 1968'de faaliyetlere başlayan Ülkü Ocakları (Bora ve Can, 2019, s. 45) etrafında öbekleşen genç kitle, çoğunluğu köy ve kasabalarda yahut ufak şehirlerde meskûn, orta gelir meslek sahipleriyle tacir kesim, milliyetçi ideolojinin beşeri kaynağını oluşturmuştur. Bu kitle, Kemalist tabakadan

gelen kentli, belirli bir ekonomik seviyeye ulaşmış ve bürokrasiyle daha içli dışlı ulusalcı kitleden farklıdır. Milliyetçi, maneviyatçı, ananeci; komünizm karşıtı kimlikle özdeşleşen dernek ve yapılar; örneğin Komünizmle Mücadele Derneği, Karpat'a (2017, s. 247) göre 1960 sonrası Türk siyasetinde militanlaşan "sağcı" unsurları temsil etmiştir. Bu "militan" temsil, 1970'lerde, Ülkü Ocakları gibi MHP'ye bağlı kuruluşlarda adreslenmektedir.

MHP, kuruluş kronolojisinde ve politik panaromada Avrupa'daki faşist partiler gibi sermaye yahut tekelci piyasa üzerinden tanımlamalara (Türkiye sosyolojisi nazara alındığında) tam uymamaktadır. Tombak'a (1992, s. 116) göre "MHP tekeller tarafından kurulmamış, tekellerin 'biricik' partisi olmamıştır; Böyle bire bir ilişki aramak doğru değildir. Ancak bu örgüt, zaman içinde artan bir işlevselliğe ve desteğe sahip olmuştur". Bu destek ve işlev 1974-1977 arası sahip olunan iktidar ortaklığı ve ülkenin toplumsal şartlarından kaynaklı gençlik potansiyeli (Zürcher, 2000, s. 383) ile beraber, çarpan kuvvete evrilmiştir. MHP'nin rejime sadık, devletlûya hadim yapısı; ordu ve bürokrasi mekanizmasında üstün olan ideolojiyle (büyük oranda) uyumlu görünmüştür.

MHP'nin 1970'lerde savunduğu doktriner miliyetçilik, diğer ifadede Ülkücülük; korporatist özellikler taşır ve komünizm karşıtlığına rağmen totaliter öykünmeler içermektedir. Karpat, MHP çizgisinde 12 Mart ile beliren milliyetçiliği şöyle tanımlamaktadır:

> Bu tip bir milliyetçiliğin ihtilalden sonra yeniden canlanmasının temel sebebi, sosyal akımlara karşı muhalefetidir. Milliyetçi akım savunmacı ve muhafazakâr niteliktedir. Bu yüzden her tür sosyal fikre komünist ve yıkıcı olduğu gerekçesiyle karşı çıkmaya ve tarihte ve dinde bulduğu geleneksel erdemleri yüceltmeye meyillidir (…) Sosyal yapıyı değişime karşı korumaya meyilli olduğu için dar kasaba zihniyetini ve geleneksel aile değerlerini Türk toplumunun hakiki temelleri olarak idealize eder (...) Bu milliyetçi anlayışın dış politika hedefleri kimi zaman yurtdışında yaşayan Türkleri kurtarmak ve tek bir devlet altında birleştirmek amacını güden Pantürkizm'den ilham alır (…) Sonuç olarak milli kimliği korumak için İslam'a bağlılık, ecdadın hayat tarzına saygı ve geleneklere hürmet, yüksek ahlak, soy ve ırk sevgisi ve yabancılara karşı güvensizlik gibi değerleri öne çıkartırlar (Karpat, 2017; ss. 247-248).

MHP'nin 1970 ortalarından itibaren iyice netleşen baskın Türk milliyetçiliği ve ona eklemlenmiş İslami politik görüşü, şiddet sarmalı ile sol yapılanmalara karşı, Ülkücü gençliğin kaynaklık ettiği paramiliter güçte temerküzdür. Ülkücü Hareket; antikomünist (Bora ve Can 2019, s. 44), etnisist söylem ve fiilerin yanısıra, 1970'lerin sonuna doğru mezhep kaynaklı şiddet olaylarında fail olarak itham edilmektedir. Brand'a (1984, ss. 53, 54) göre MHP'li Ülkücüler sokak hadiselerinde, diğer politik görüş mensuplarına göre kolluk güçlerinden müsamaha görmüşler;

hatta TSK içinde, MHP'yi destekleyen subaylar bulunmuştur. Çorum Olayları ve 19 Aralık 1978'de fitili ateşlenen "Maraş Olayları" Türkiye'nin yakın tarihinde bilinen kanlı mezhepsel ve ideolojik çatışmalardır. MHP ve Ülkücü kuruluşlar, bu olayların failleri veya unsurları arasında sayılmıştır.

3.3. Darbeler Arası Dönemler (1980-2016)

3.3.1. 12 Eylül 1980

27 Mayıs, DP'yi hedef alan; 12 Mart, sol ideolojik hareketliliği ve yine ordu içi sol cuntayı tavsiye amacı güden askeri darbeler olarak değerlendirilebilir. İleri başlıkta değinilen 28 Şubat muhtırası ise "Milli Görüş" çizgisine yönelik, doğrudan askeri-bürokratik bir darbe teşebbüsüdür. (Brand, 1984) "12 Eylül Saat: 04.00" isimli çalışmasında 12 Eylül'ün ne 27 Mayıs'a ne de 12 Mart'a benzemediğini ifade etmektedir. Genel bir saptamayla darbeler, kendi mantığını oluşturmuş ve egemen fikrin tensibi içinde gerçekleşmiştir. Bu bölümde, 12 Eylül analizine girişilmiş ve politik bir çıkarsama amacı güdülmüştür.

1970'lerin sonlarına doğru, Türkiye iktisadi, iç ve dış politik dengeler açısından gittikçe baskılanan ve toplumsal huzurun, güvenin yitirildiği bir ülkedir (Özgen, 2018, s. 277). Türkiye, tekrarında şüphe yok ki küresel ve bölgesel olgulardan ayrı düşünülemeyecek, stratejik bir coğrafya ve demografi barındırmaktadır. İran'da yaşanan İslam Devrimi (1979), Afganistan'ın SSCB tarafından işgali gibi konular, dönem şartlarında Türkiye'yi ilgilendiren bölgesel ve uluslararası ölçekli meselelerdir. 12 Mart müdahalesi ülke sorunlarını çözmenin aksine, derinleştirmiş ve deyim yerindeyse 12 Eylül'e zemin hazırlamıştır. Bu arada Özçelik (2011, s. 76) 12 Mart'ın sınıfsal politizasyonu önlemek ve sermaye blokunun kapitalist realizasyonuna hizmet etmek amacı taşıdığını; fakat bunu başaramadığı görüşündedir. O halde "12 Eylül, 12 Mart'ı tamamlayıcı bir operasyon mudur?" sorusunun, gözardı edilmesi kolay değildir.

Yaşlı'ya (2015, s. 190) göre 12 Mart, "sol"u şiddetle bastırmak istemiştir; ama bunda başarılı olamamıştır. Türkiye'de egemen sınıflarla birlikte kotarılan darbeler, uluslararası düzen koyucuların rejim restorasyonu ve öncelikle "sol"u ve milli düşünceleri hedef alan siyasi ve toplumsal operasyonlardır. Örneğin, Rumların Kıbrıs Türkleri üzerinde etnik temizliğe varan katliamları sebebiyle yapılan 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı düşünüldüğünde, bu harekât, ABD'nin "yapmayın" ikazına rağmen yapılmış ve TSK, ABD ambargosuyla karşı karşıya kalmıştır (Öztan, t.y., s. 141). Kıbrıs sorunu, haşhaş ekimi, Sovyetlerle tesis edilen ekonomik münasebetler;

ABD, Türkiye ilişkilerini bir kuvvede (1970-1980 arası) zorlayan süreçler olmuştur. 12 Eylül'ün akıllarda kalan bildik tevatürü ise Paul Henze'nin "your boys have done it" (Brand, 1984, s. 286) cümlesinden çıkarılan manidar anlamdır. Haddizatında 12 Eylül'e doğru artan şiddet ve NATO'yu da kapsayan ABD-Türkiye münasebetleri, darbenin önemli sebepleri arasında tartışıla gelmektedir.

Demokrasi teamülü yerleşmemiş, üstüne siyasi ve ekonomik sorunlarla uğraşan ülkelerde, darbe için pek çok gerekçe üretilebilir. Dolayısıyla iç ve dış siyasi ekonomik sorunlar, ideolojik şiddet ve ekonomik istikrarsızlıklar, Türkiye'yi askeri darbeye götüren başlıca sebepler olarak, elbette göz ardı edilemez koşullardır. 12 Eylül'e ramak kala ilan edilen 24 Ocak 1980 kararları (Özçelik, 2011, s. 74) ise burada, ayrıca vurgulanmalıdır. Metin Aydoğan'a göre " darbenin tarihi, bir anlamda 12 Eylül değil, 24 Ocak 1980'dir. 12 Eylül, çalışan kesimlerin ve aydınların 24 Ocak kararlarıyla tepki gösteremez hale getirilmesi ve küresel sermayeye tümüyle açılma eylemidir" (Aydoğan'dan aktaran Esen, 2016, s. 173).

İktisadi görüngüde bir türlü düzene oturmayan ödemeler dengesi (cari açık), artan ithalata karşı acil döviz ihtiyacı ve kredi-borçlanma (dış kaynak) sorunu; enerji girdi maliyetlerinin yükselmesi, enflasyon; yerli para arzını artırmak suretiyle girilen para değer düşümü "devalüasyon", hayat pahalılığı, karaborsacılık; 12 Eylül'e kadar Türk hükümetlerinin üstesinden gelemediği sorunlardır (Zürcher, 2000, ss. 388-389).

Siyasi ve ekonomik istikrarsızlıkla beraber, Türkiye'nin şiddet ve anarşi olaylarına teslim edildiği de malum bir diğer konudur. Üniversitelerde başlayan ideolojik şiddet, sokaklara ve meydanlara taşmış, Türkiye kontrol edilemez bir yöne savrulmuştur. 1977 tarihli, 1 Mayıs Emekçiler Günü'nde Taksim nümayişinin kanlı sonuçları, kamu otoritesinin zaafa uğradığının ve güvenlik duvarının aşındığını ikaz eden bir seviyedir.

1980 ve öncesinde yükselen şiddetin kısaca sıralayacağımız (ara kesit) örnekleri, ülkenin darbe öncesi durumunu göstermektedir:

17 Nisan 1978'de Malatya'nın MHP'ye yakın (sağcı) Belediye Başkanı Hamit Fendoğlu, evine yollanan bomba düzenekli bir paketin patlaması sonucu, gelini ve iki torunuyla birlikte öldürülmüştür (Özgen, 2018, s. 269). Suikast sonrası Malatya, Kahramanmaraş gibi illerde kışkırtıcı ve katliam boyutunda olaylar yaşanmıştır. 3-15 Eylül 1978 tarihleri arası; Sivas, Elazığ, Gaziantep, Adana ve Van'da en az 36 kişinin öldüğü ve yüzden fazla insanın yaralandığı olaylar cereyan etmiştir. 3 Ekim 1978'de İstanbul MHP İl Başkanı Recep Haşatlı, oğluyla birlikte öldürülürken 9

Ekim'de 6 TİP'li genç, Ankara, Bahçelievler semtinde bulundukları evde katledilmişledir (Brand, 1984, s. 63). 1980 yılının içinde, 12 Eylül gelene değin Başbakan Nihat Erim, DİSK'in kurucu başkanı Kemal Türkler ve MHP'li eski Tekel ve Gümrük Bakanı Gün Sazak öldürülmüş, bir yıl dolmadan öldürülenlerin sayısı iki bini aşmıştır (Özgen, 2018, s. 278).

Maraş, Çorum ve Malatya'da yaşanan kitlesel şiddet ise mezhep temelli kışkırtmanın geldiği boyutu, gözler önüne serer. Bu şehirlerde "Alevi" kimlikli vatandaşlar doğrudan hedef seçilmiştir. Toplum, nihayetinde siyasi suikastlar, sokağa çıkma yasakları, sıkıyönetim ile boğulan iklimde "askeri bekler" hale getirilmiştir. Şiddet sarmalının yanı sıra siyasi istikrarsızlığın had safhaya ulaşması, anarşi ve politik keşmekeşliğin birbirini beslemesi, toplumları bitkinleştiren ve paralize eden temel süreçlerdendir. Güçsüz, uyumsuz kısa vadeli cephe-koalisyon iktidarları, güvensizlik reyi ile ıskata alınan azınlık hükümetleri yanında sağ-sol kamplaşmasının getirdiği uzlaşılamaz tutumlar, Türkiye'de cılız demokrasiyi, oturmamış siyasal sistemi aşırı yıpratmış, işlemez kılmıştır.

Brand, 12 Eylül öncesi ülkenin vahim durumunun yanında bir de TSK'de mevcut "Kürt kaygısı"nı vurgulamaktadır. Ordu, terörün doğu illerinde baş göstermesini ciddi bir endişe ile karşılamıştır. Brand'ın aktarımına göre istihbarı bilgiler, birkaç yıl içinde Kürtlerin ayaklanma ihtimali üzerinedir ve TSK, Ecevit iktidarı hakkında "Kürt sorunu" ile ilgili kâfi derecede dikkat kesmediği kanaatini taşımıştır. Örneğin 1 Mayıs 1977 etkinliklerinde Taksim Meydanı'nda açılan Kürtçe pankartlar, yazılan duvar yazıları ve CHP'de Kürt kökenli vekillerin bu meselelere matuf tepeden söylemleri, TSK'de ciddi endişeler doğurmuştur (Brand, 1984, ss. 63, 64).

TSK, şiddetten yılmış ve bıkmış toplumun desteğini almakta zorlanmadan 12 Eylül 1980'de ülke yönetimine el koymuştur. Orgeneral Kenan Evren'in başında bulunduğu 5 üyeli Milli Güvenlik Konseyi (MGK), parlamentoyu feshederek ülkenin idaresini üstlenmiştir (Whıte, 2011, s. 386). 12 Eylül, anarşi sonrasında bir sükûnet iklimi gibi görünse de zaman içindeki uygulamaları ile Türk toplum hafızasındaki derin hasarların failidir; örneğin: siyasi partiler kapatılmış, liderleri zapturapt altına alınmış ve parti üyeleri tutuklanmıştır. Darbe rejiminin ülkede anarşiyi bitirdiği, sükûnu sağladığı kanısı, kısa zaman sonra hukuksuzluk, hak arama yoksunluğu, gözaltı ve işkence uygulamaları ile kendini göstermiştir (Üskül, 2016, s. 82).

İdareyi eline geçiren generallerin sermayeye bakışları bir diğer önemli konudur. MBK'nin holding sermayesine takındığı naif tutum, 1980-1984 arasında Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası (IBRD) ile varılan kredi anlaşmaları, kapitalist

yapıya (Özçelik, 2011, ss. 77, 78) ve sonrası küresel yeni dünyaya uyum sürecinin ciddi emareleridir. Hatırlanmalı ki 1979 yılında, Türkiye'de yerleşik sermaye, komünizm bahanesi ile sosyal demokrat Ecevit hükümetine bayrak açma (Brand, 1984, s. 72) gücünü kendinde görmüştür. 24 Ocak kararları, 12 Eylül ve sermaye bağlamı düşünüldüğünde manidar gelen cümle "TİSK genel başkanlığı yapmış olan tekstil patronu Halit Narin'in 12 Eylül'ün akabinde sarfetmiş olduğu, 'şimdiye kadar hep işçiler güldü şimdi de biz güleceğiz' sözüdür" (Özçelik, 2011, s. 91). Darbecilerin kapitalist sermaye ağı ile uyuşumu sarihtir ve bu uyuma tevafuk eden sosyal apolitikleştirme uygulamaları söz konusudur.

MBK'nin "12 Eylül adaleti" sayısız tutuklama, gözaltı, işkence ve ölüm cezalarının infazı ile eşlenir. Öztan (2016, s. 122) yapılanları, politik şiddeti önleme adına devlet şiddetinin her şekliyle toplumun üstüne abanması olarak yorumlamaktadır. 12 Eylül politikaları irdelendiğinde depolitizasyon fikri ve toplumsal tepkinin sindirilme siyaseti ortaya çıkmaktadır. Bu husus kısaca, bireycilik esasına dayalı yaşam pratiğinin hedeflenmesidir (Erkılıç, 1997, ss. 42, 43).

General Kenan Evren'in okuduğu darbe bildirisi "iç ve dış düşmanlar" vurgusunda darbenin ötekileştireceği kimlik kodlarını beyan etmiştir (Öztan, 2016, s. 122). Komünistlik, Dincilik, Ülkücülük, Kürtçülük; Sağcılık veya Solculuk; açıkça düşmanlaştırılmıştır. Her düşman veya düşmanlaştırma söylemi, aynı zamanda "ötekileştirme" dilini ve şedit uygulamaları arkasından getirmiştir. 27 Mayıs'ın DP üzerinden "devri sabık" yaratması ve bu partinin öncü isimlerini "öteki" kılma siyasetinin benzerliği, 12 Eylülcülerin elinde çok daha nobranca kullanılmıştır. Darbenin şeytanlaştırdığı ve ötekileştirdiği Ülkücüler, Devrimciler, İslamcılar, Kürtçüler; bilumum ideolojik görüş sahibi kesimler, aynı havuza atılarak boğulmak istenmiştir. Bu mağduriyete mekansal boyut katan ve içeriğini trajik hadiselerle dolduran yapılar ise cezaevleridir. Mamak ve Diyarbakır Cezaevleri, 12 Eylül uygulamalarının (işkencenin) sembolleşen en şedit yurtlarıdır.

12 Eylül'e karşı sivil ve politik inisiyatiflerin ne kadar itiraz verilebildiği bir başka konudur. Bu hakta, ülke ve darbe şartları nazara alındığında, yoğun itirazların dile geldiği söylenemez. Askeri darbeye karşı, TKP Merkez Komitesi'nin bir bildirisi mevcuttur. TKP'nin darbe maksadını "ideolojik bakışla" açıkladığı bildiri, şöyledir:

> İşçiler, köylüler, yurtsever halkımız !
>
> Milli Güvenlik Konseyi denen cunta, yönetime el koydu. Parlamentoyu dağıttı. Tüm politik partileri kapattı. Anayasayı kaldırdı. Böylece burjuva parlamenter sisteme son verdi ve yerine açık askersel bir diktatörlük getirdi. Saldırının sivri ucu işçi sınıfına, emekçilere, ilerici partilere, sınıf sendikalarına, demokratik

> örgütlere, demokratik basına, Kürt ulusal hareketine, anti-Amerikan dindar yığınlara yöneliktir. Cuntanın arkasında Amerikan emperyalizmi, işbirlikçi tekelci burjuvazi var (Akbulut, 2016, s. 208).

Özçelik'e (2011, s. 82) göre askeri idarenin üzerine düşen (veya istenen) başlıca görevlerden birisi, ideolojik ve politik hegomanya mücadelesinin sebep olduğu krizlerin sonunda politize olmuş emekçi sınıfı, burjuvanın ırak erimli hedefleri yönünde baskılamaktır. Gürpınar (2016, s. 285) 12 Eylül'ün sol karşıtı ve antikomünist bir darbe olduğuna şüphe duyulmadığını; fakat mesele "sağ" olduğu vakit, görüşlerin farklılaştığını veya hemfikir bir durumun olmadığını söylemektedir. Bu karışıklığın ana nedeni, darbecilerin "Atatürkçülük" vurgusu yanında bir alt ideoloji olarak Türk-İslam Senetizi'ni (TİS) uygulama niyetidir (Özçelik, 2011, s. 85). Bundan maada aşırı sağın aktif öğesi Ülkücüler, bir müddet darbeyi kendilerine yönelik değerlendirmemiştir; fakat Necdet Adalı gibi solcuların yanında, Mustafa Pehlivanoğlu, Ali Bülent Orkan, Cengiz Baktemur ve altı Ülkücü militanın idam edilmesi, MHP lideri Türkeş dahil, 220 sanık hakkında idam talebi istemi (Özgen, 2018, s. 287), Ülkücülerin yıllarca cezaevine kapatılması ve işkence uygulamaları, 12 Eylül'e dönük (müspet) ön kabulun sarsılmasına yetmiştir. 12 Eylül yönetimininin, devleti, ordu ile mütemmim cüz gören MHP'lileri ideolojik-kriminal etiketleme ile "öteki" haline getirdiği ve cezalandırdığı söylenebilir: "Milliyetçi Hareket Partisi'nin temsil ettiği aşırı sağ, kendi ideolojisinin 'Türk İslam Sentezi' denilen bir form içinde kabul edilmesine ve 'Aydınlar Ocağı' olarak bilinen grup tarafından savunulmasına rağmen (…)" (Ahmad, 1995, s. 259) cezalandırılmıştır.

Ülkücülerin darbe hakkında düşündüklerini bulanıklaştıran durum, darbenin antikomünist yönüdür; çünkü Ülkücüler, darbeyi TİS'e uygun ve bir vadeye kadar ideolojik çizgilerine örtüşük okumuşlardır. Böyle bir okumanın sebebi, Özçelik'in ifadeleriyle bir seviye açıklık gösterir:

> (…) Kökleri 1970'lere uzanan bir süreç olarak, milli kimliğin yeniden kurgulanmasında, Türklüğün mü yoksa İslamın mı belirleyici olduğu tarihsel sorununa verilen bir cevap da olmaktadır. Bu bağlamda, Türk İslam Sentezi, hem Türklüğün İslamileştirilmesi hem de İslamın Türkleştirilmesine yönelik bir çabayı dile getirmektedir (Özçelik, 2011, s. 87).

Geçmiş politik krizlerden yola çıkılarak TİS'in milliyetçi-muhafazakâr merkez sağ siyaseti birleştirme amacı güttüğü ve sola karşı hegemon bir blok oluşturma iddiası, bir yorumdur; fakat ötesinde de açımlanan görüşler bulunmaktadır. Çağlar ve Uluçakar'a göre TİS; ideolojik bir hegomonya projesidir ve amaç, etnik alt kimlikleri eritmek için dini vasıtalaştırmaktır (Çağlar ve Uluçakar'dan aktaran Kadıoğlu, 2020, s. 822). Örneğin Kürtçe konuşmayı kamuya açık alanlarda ve cezaevi görüşmelerinde yasaklayan 12 Eylül uygulamaları, etnik kimliklere dönük tutumun

rengini vermektedir. TİS, bir alt ideoloji olarak darbecilerin uzlaşım alanı olmuştur; çünkü TİS'in teorisyenleri, toptancı Kemalist bir reddiye üretmemişlerdir. Darbeciler ise İslam'ı, komünist akımlara karşı kullanma iştiyakını gizlememişler ve sonuç, Kemalizm ile TİS arasında ideolojik bir uzlaşı göstermiştir. MBK sonrası Turgut Özal Hükümetleri de sentezci ideolojinin işlerliğini artırmıştır (Copeaux'tan aktaran Kadıoğlu, 2020, s. 823).

12 Eylül'de CHP, AP, MHP, MSP kapatılmış ve 1983 seçimlerine, izin verilen (icazetli) partilerle gidilmiştir. Turgut Özal'ın Anavatan Partisi (ANAP), oyların %45.14'ünü alarak (Özgen, 2018, s. 298) darbe sonrası seçimle iktidara gelen ilk kabine olmuştur.

ANAP ve Turgut Özal uygulamalrına değinmek gerekirse Zürcher (2000, s. 412) Özal'ın liderliğindeki bu partiyi, çıkar gruplarının birlikteliği olarak değerlendirir. Sanayi burjuvası, Anadolu eşrafı, kapatılan AP, MHP ve MSP'den boşta kalanların desteği, bu yıllarda ANAP'ta temerküz edilmiştir. Özal, 1970'lerden beri, sermayenin aşina olduğu bürokrattır ve aynı zamanda muhafazakâr (Nakşibendi) kimliği ile tanınmıştır (Yaşlı, 2015, s. 193). Özal, müsteşar olarak 24 Ocak kararlarının hazırlanmasında öncü bir isimdir (Öztan, ty., s. 179). Hatırlanmalı ki 12 Eylül yönetimi iş başına geldikten sonra, 24 Ocak kararlarına ve gerekli ekonomik uygulamalarına dokunmamıştır (Ahmad, 1995, s. 258). Türkiye, ANAP iktidarı ile ekonomik serbestleşme ve pazar mekanizmalarının işlevsel kılınması yolunda hızla ilerlemiştir. ANAP ile gelişen serbest piyasa anlayışı, günümüz Türkiye'sinin ekonomik politikalarını temellendiren kapitalist piyasa sisteminin özüdür.

Yaşlı'ya göre;

> Özal'lı yıllar bir yandan darbenin kurduğu politik rejimin bütün ağırlığıyla devam ettiği, öte yandan sivilleşme ve demokratikleşme adı altında neo-liberal paradigmanın toplumsal yaşayışın bütün gözeneklerine, gayet bilinçli bir şekilde aşılanmaya çalışıldığı bir zaman dilimidir. Bir yandan ANAP iktidarı tarafından neo-liberal iktisadi program hayata geçirilirken öte yandan neo-liberal ideolojik hegemonya, başta medya olmak üzere ideolojik aygıtlar aracılığıyla tesis edilmek istenmiştir (Yaşlı, 2015, s. 195).

ANAP ile sürdürülen liberal ekonomik uygulayımlar bir tarafa, 12 Eylül'ün hegemon ideolojisinin kontrolünde insan hakları, ifade hürriyeti, etnik-kültürel kimlik temsilinde herhangi bir iyileştirmeden bahsedilemez. Onbinlerce insanın yargılandığı ve hukukiliği ciddi tartışmalar barındıran 12 Eylül uygulamaları ile 650 bin kişi gözaltına alınmış ve 230 bin kişi yargılanmıştır (www.yenisafak.com., 2018). Bu yargılamalarda hüküm verilen 517 idam kararının 50'si infaz edilmiştir (Aydoğandan aktaran Esen, 2016, s. 174; www.yenisafak.com., 2018). Darbeden sonra 30 bin kişi

yurt dışına siyasi sığınma hakkı talep etmiş ve 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkarılmıştır. İfade verme aşamasında kaybolanlar ve tutukluluk sürecinde "şüpheli ölüm" kaydı düşülenlerin sayısı 471'dir. Bu sayının içine işkence suçunu da dahil etmek gereklidir. Çatışmalarda 95 kişi ölmüş, cezaevlerinde 299 kişi hayatını yitirmiştir. Yine, Türkiye cezaevlerinde 14 tutuklu ve hükümlü açlık grevi sonucu yaşamını kaybetmiştir; cezaevlerinde ölümle sonuçlanan intihar vakası 43'tür (www.yenisafak.com., 2018).

3.3.2. 28 Şubat (1997)

1990'lar, dünyada mikro-milliyetçilik sorunlarının arttığı ve Türkiye'nin dahili, harici güvenlik endişesinin yüksek tansiyonda devam ettiği bir dönemdir. 1990'lar genel manada şöyle tasvir edilebilir: Başta SSCB olmak üzere sosyalist blok çökmüş ve komünizmin, kapitalizm karşısında yenilgisi ilan edilmiştir. SSCB'nın dağılması sonrası Orta Asya'da bağımsızlığına kavuşan bir çok Türki devlet kurulmuştur. 1991'de dağılan Yugoslavya'da Sırp, Hırvat ve Boşnaklar arasında etnik-din temelli çatışmalar baş göstermiş ve Bosna Müslümanları, bu savşlarda toplu kırıma uğramıştır. 1994'te Rus-Çeçen savaşı, Dağlık Karabağ'ın Ermenilerce işgali ve Hocalı Soykırım'ı Türkiye'yi etnik, kültürel ve coğrafi noktada ilgilendiren, düne ve hatta bugüne matuf, başlıca konulardır. İki kutuplu dünyanın sonu gelirken Türkiye ile Yunanistan arasında yaşanan Kardak "Imia" Krizi (1996), iki ülkeyi savaş eşiğine getirmiştir. Türkiye, bölgesinde bu nevi meselelerle çevriliyken ekonomik sorunlar beraberinde iç güvenlik meselesinde de zor dönemler yaşamıştır; PKK terörü, 1990'ların başında ciddi ivme alarak, terör faaliyetlerini Türkiye sathında yaygınlaştırmıştır.

1980'lerin ortasında Turgut Özal ile başlayan ve devam edegelen serbest ekonomi politikaları, devleti iktisadi alanda küçülten, özelleştirmeye ve tüketim rejimine ağırlık veren bir Türkiye'yi 1990'larda karşımıza çıkarır. Bu uygulamalar, toplumsal refahtan öte enflasyon, işsizlik ve sosyal çözülmelerle yoruma tabidir. 1990'ların başında Türkiye, Dünya Bankası raporlarına göre, gelir dağılımında en kötü 7 ülke arasında sayılırken ücretli emekçi kesim, tarım gücü de dahil, rant bloğunun faiz, kâr ayağında daha da yoksullaşmıştır (Ahmad, 1995, s. 285).

1983 seçimlerinden sonra 8 yıl ülkeyi yöneten ANAP, 1991 seçimlerinde iktidarı kaybetmiş (Özgen, 2018, s. 298), Doğru Yol Partisi (DYP) ve Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) arasında koalisyon hükümeti kurulmuştur. SHP'nin bu süreçte ifa ettiği kritik fonksiyon ise Kürt siyasal hareketiyle girdiği etkileşimdir.

Öztan, SHP'nin "Kürt" hamlesinin niyet ve sonuçları hakkında şunları söylemektedir:

> 1980'lerin sonlarında siyasi olarak kendini toparlayan Kürt hareketi de 1991 seçimleri öncesinde parlamenter siyaset içinde varolmanın yollarını aramaktaydı. Erdal İnönü'nün onaylaması ile SHP ile Kürt siyaseti arasında bir ilişki zemini kurulmuştur. Sonuçta SHP, seçimlerde Kürt siyasetinin partisi Halkın Emek Partisi'nin (HEP) meclise girmesinde önemli rol oynamıştır. SHP'liler Kürt siyasetinin parlamentoda Kürtlerin sorunlarını dile getirme imkânı bulmasının PKK'nin saldırılarının durdurulması yönünde bir adım olabileceği düşünmüştür. Ancak TBMM'nin açılış töreninde Hatip Dicle'nin ve Leyla Zana'nın politik çıkışları SHP'yi oldukça zor durumda bırakmıştır (Öztan, t.y., s. 217).

Ahmad'ın (2011, s. 263) 1984'te başlayan ve "Kürt ayaklanması" dediği PKK terörünün 1990'larda iç ve dış saiklerle dozunun artması bir tarafta, bir tarafta da Kürt politikacılar, etnik siyasallaşma eğilimini politik zeminde hayata geçirmişlerdir; fakat HEP, Ağustos 1993'te, yerine kurulan Demokrasi Partisi (DEP) de 1994'te Anayasa Mahkemesi'nce kapatılmıştır (www.ntv.com.tr., 2009). Kürt politik hareketini yansıtan bu partilerin ve sonrası aynı ideolojik çizgide kurulanların Türk kamuoyunda aldıkları asıl tepki, PKK ile aralarında varsayılan ünsiyet ya da organik bağ iddiasıdır. Örneğin 22 Şubat 1994'te DEP Genel Başkanı Hatip Dicle, Tuzla Tren İstasyonu'nda gerçekleşen bombalı eylem sonucu 5 askeri öğrencinin şehit olmasıyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır: "Tuzla'daki bombalama eylemi savaş ortamının gereğidir. Öldürülen yedek subay öğrencileri ise askeri hedeftir" (Özgen, 2018, s. 363).

1993 ile 1995 arası Türkiye'de sorun, sadece PKK değildir; etnik, ideolojik ve mezhep temelli kışkırtmalar da söz konusu olmuştur. Bunların başlıcaları; "Madımak Oteli" yangını, "Özgür Ülke" gazetesinin bombalanması ve "Gazi Mahallesi" olaylarıdır.

Sivas Olayları (1993), Alevi toplumuna yönelik ciddi bir provakosyondur. Pir Sultan Abdal Kültür ve Sanat etkinlikleri nedeniyle Sivas'ta bulunan aydın ve sanatçıların kaldıkları Madımak Otel'i, Aziz Nesin'in konuşmaları bahane edilerek bir grup tarafından kuşatılmış ve sonrasında ateşe verilmiştir. Yangın sonucu çok sayıda aydın ve sanatçı dahil, 37 kişi hayatını kaybetmiştir. Sivas Olayları, Maraş ve Çorum olayları gibi Alevi toplumunu hedef almıştır.

Ayrılıkçı Kürt hareketine desteği ile bilinen Özgür Ülke gazetesinin İstanbul ve Ankara büroları, 3-4 Aralık 1994'te ard arda bombalanmış ve bir kişi ölmüştür (Alayumat, 2019).

Gazi Mahallesi'nde yaşananlar ise bir dizi faili meçhul eylem ve sonrası olayların cereyan ettiği bir diğer provokasyondur. 12 Mart 1995 akşamı, Alevi vatandaşlarca

meskun Gazi Mahallesi'nde 3 kahvehane ve 1 pastane taranmıştır. Bu saldırılarda Alevi Dedesi Halil Kaya öldürülürken 5'i ağır, 25 kişi yaralanmıştır. Olayın protesto edildiği (13 Mart ile 15 Mart) iki gün boyunca, 21 kişi hayatını kaybetmiştir (www.140journos.com, 2017).

"Bahçelievler Katliamı" sanığı Abdullah Çatlı'nın (www.bbc.com, 2020) 1996'da öldüğü "Susurluk Kazası", faili meçhul cinayetlerin, karanlık ilişkiler ağının, devlet-mafya-polis denkleminin ve provokasyonların kirli bir sembolü olarak algılanmaktadır. Atatürkçü, solcu, Kürtçü veya ateist isimlere yönelik 1990'lı yıllarda gerçekleşen faili meçhul cinayetler (Vedat Aydın, Turan Dursun, Musa Anter, Uğur Mumcu, Ahmet Taner Kışlalı gibi) Parlak'a (2015, s. 69) göre sadece, basit bir "öteki"ye değil, tahammül edilemeyecek kadar düşman mevziinde tanımlanan, düşünceleri sebebiyle "şeytanlaştırılan" ötekilere tahammülsüzlüğü işaret eden karanlık hamlelerdir.

1990'lar Türkiye'de ekonomi, terör, illegal derin yapılanmalar ve siyasi istikrarsızlık başlıklarıyla dolu gündemler içerir. Örneğin 5 Nisan 1994'te % 40'a yakın devalüe edilen dolar, bir gün sonra faiz düşürme kararı sebebiyle %24 daha değerlenirken (Özgen, 2018, s. 365) Türk toplumu, ciddi ekonomik sorunların altında yaşamak durumunda kalmıştır. Bu tablonun işaret ettiği Aralık 1995 genel seçimlerinde, İslamcı Refah Partisi (RP) oyların % 21,38'ini alarak, 158 milletvekili ile parlamentoda en çok sandalye kazanan parti olmuştur (Ahmad, 2011, s. 263).

1990'lar Türkiye'sinde politik istikrarsızlıklar, ekonomik türbülanslar, ülkenin toplumsal fay hatlarına yönelik kışkırtıcı eylemler açıkça görülmektedir; fakat diğer tarafta ülkenin hızla piyasa şartlarına uyma kapasitesindeki değişim, küreselleşme sürecinin türlü yansımaları, merkez-çevre dolayımında dengeleri farklılaştıran sosyal ekonomik görüngüdür. Bu arada derinleşen terör sorunu, etnik kimliğe tahvil edilerek karşılıklı (Türk-Kürt) milliyetçiliği artırmıştır. İnanç ve kimlik temelli fikirlerin ifade zemini arayışları, ekonomik sorunlarla beraber; toplumsal, politik değişim dirençlerinin ana gövdesine yerleşmiştir.

1995 seçimleri ardı, RP'yi iktidara gelmemesi için izole eden iki sağ partiden (ANAP-DYP) teşekkül "Anayol İttifakı" kısa sürmüştür. İktidardan kopmak istemeyen DYP, tercihini 1996'da Necmettin Erbakan'ın RP'sine yöneltmiş ve 54. Hükümet böylelikle kurulmuştur (Özgen, 2018, s. 383). RP, 1980 öncesi "Milli Görüş" geleneğinin temsilcisi MNP ve MSP'nin devamıdır; fakat RP'nin özellikle ordu, hukuk bürokrasisi ve sermayedeki ikaz kodlaması, geçmişten beri süregelen "İslamcı", rejim karşıtı kimliğidir. Bu teyakkuz hali ve RP'yi sisteme karşı "öteki" addeden bakış, RP'nin

tatbik etmek istediği siyasi uygulamalar ile bir araya geldiğinde, yine Türk demokrasisini örseleyen ve toplumsal gerilimi besleyen krizlere kapı aralanmıştır.

Necmettin Erbakan'ın başbakanlığı ile başlayıp 28 Şubat süreci ve RP'nin Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmasına giden yol, özetle şöyle ifade edilebilir:

Türkiye'nin dış tehdit algılaması 1980'lerin sonuna kadar SSCB ve Komünizm üzerinden afişedir. "Demirperde" ülkelerinin yıkılması ile harici düşman algısında yeri, bu sefer İran almıştır. Burada, İran'ın "dış düşman" ilan edilmesi, İran'ı "terörist devlet" kategorisine sokan ABD politikalarıyla mütecanistir. "İslami rejim ihraç etmek" ile suçlanan İran, 1993'teki Uğur Mumcu suikasti ile dezenformatif bir operasyonun öznesi heline getirilmiştir. İran'ın PKK faaliyetlerine göz yumduğu iddiası da kamuoyunun önemsediği bir diğer konu olarak basının gündeminde yer tutmuştur. 1990'larda laik kimlikleriyle tanınan Bahriye Üçok, Uğur Mumcu, Ahmet Taner Kışlalı, Necip Hablemitoğlu gibi gazeteci ve akademisyenler, faili meçhul suikastler sonucu öldürülürken İran ismi bilcümle gündemdedir. Toplumda oluşan tepkiye bağlı iki slogan; "Türkiye İran olmayacak ve "Türkiye laiktir laik kalacak" sloganları, o şartların havasını anlamada dikkat çekicidir. Dolayısıyla İran odaklı dinci rejim ithali, manipülatif havuzda yüzdürülmüştür. İran İslam Cumhuriyeti'nin "rejim tehtidi" algısı; seküler, orta sınıf, kent soylu kitlenin arayacağı ve önüne koyulacak "düşman" tanımına ile örtüşmüştür. Bu iklimde, kamuoyunun seküler-laik bölümünde oluşan düşünce, şöyle özetlenebilir: Dışardan İslami, dinci rejim tehlikesi ve içerde irticai düşüncenin devleti ele geçirme hedefi… RP'nin iktidar ortağı olduğu dönemde toplumun bir kesitinde oluşan bakış, böyledir.

RP politikalarına ilk açık tepki, dönemin TSK Genel Kurmay Başkanı İ. Hakkı Karadayı'dandır. RP'lilerin ordudan inançları yüzünden ihraç edilen subaylara "hukuki itiraz hakkı tanınmalıdır" görüşünü Karadayı, sert tonda eleştirmiştir. 10 Kasım 1996'da Kayseri Belediye Başkanı Şükrü Karatepe, 10 Kasım anmalarına "içim kan ağlayarak katıldım" cümlesiyle yeni bir gerilimi tetiklemiştir. 11 Ocak 1997'de Başbakan Erbakan, tarikat ve cemaat liderlerini (resmi konutta) iftar yemeğine davet etmiş ve iftar yemeği davetinden sonra, Atatürkçü Düşünce Derneği, suç duyurusunda bulunmuştur (www.ebs.org.tr). 30 Ocak'ta RP'li Sincan Belediyesi "Kudüs'ü Anma Etkinliği" düzenlemiştir. Ahmad'a (2011, s. 264) göre "bu, 1930'daki Menemen Olayı'nı hatırlatan bir (…)" meydan okumadır ve laik ülkeye, Ankara'da, başkentte adeta savaş açmaktır... 1 Şubat 1997'de Erbakan, üniversitelerde başörtüsü/türban serbestliğini içeren kararnameyi bakanlar kuruluna getirmiştir. Bunun üzerine 4 Şubat'ta, "Kudüs Anma Etkinliği"nin düzenlendiği

Sincan'da tanklar geçirilmiş ve 14 Şubat günü, DYP lideri, Başbakan Yardımcısı Tansu Çiller, türban serbestisi hakkında getirilen kararnamaye imza atmayacaklarını kamuoyuna deklare etmiştir. 25 Şubat'ta Deniz Kuvvetleri Komutanı Geven Erkaya, aşırı dinci tehditin PKK tehditini geçtiğini ifade ederken 28 Şubat günlü Milli Güvenlik Kurulu (MGK) toplantısında; temel eğitimin 8 yıla çıkarılması, imam hatip okullarının meslek okullarına çevrilmesi ve ordudan el çektirilen askerlerin belediyelerde istihdam edilmemesine dönük talepleri de içeren 20 madde, tavsiyeden öte bir yaptırım şeklinde dikte edilmiştir.

Özetle verdiğimiz bu bir dizi süreç ve politik gerilimlerin sonunda Erbakan, başbakanlık görevinden istifa etmiştir (www.ebs.org.tr, t.y.). Bu olaylar mahasebesinde Ortaylı ve Küçükkaya (2018, s. 198) RP'nin kadrolarını iyi yönlendiremediğini ve bu kadroların rejimi kışkırtıcı konuşmalar yaptığını söylemektedir.

1990'ların toplumsal panoramasını ve tüm bu gelişmeleri Nilüfer Göle, modernleşmenin otoriteryen özü ve merkezden çevreye yönelen baskın karakteriyle bağlantılandırmaktadır; çünkü Türkiye'de 1980'den sonra beliren sosyal olgu, çevreden merkeze yönelimdir ve etnik kimlikler, inanca dayalı hüviyetler, laisizmle ve onu destekleyen kitle ile çatışmalı halde ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla Göle'ye göre 28 Şubat'ı getiren sebep, çevre İslami kimliğin merkeze yürümesidir (Akın, 2016, s. 38); zira, 28 Şubat süreci, bir başka açıdan; bu yöneliş ve yükselişin, devlet erki ve imkânlarıyla susturulması amacına haizdir. 12 Eylül ideolojisinin (elbette) TİS içinde açımlanan Türk-Müslüman ve makbul vatandaş tanımı varittir; hatta bu tanım anayasal çerçeveye de içkindir; fakat hegemon sınırlar dahilinde olmayan ideoloji ve politik bakışlara "aşırı", "gerici" ve "dinci" kodlamalar ile ikaz verilmiş ve merkeze yürüyen, onaylanmamış kimlikler "öteki" olarak refüze edilmeye çalışılmıştır. Komünizme ve bölücülüğe yol vermeme insiyakı dahil, ikinci olarak "Türk toplumu üzerindeki askeri müdahale tehdidinin bir diğer nedeni, İslami canlanmanın cumhuriyetin laik temellerini zayıflatmakta olduğu korkusudur" (Ahmad, 1995, s. 304); bu kanaat ile "açıkçası; Cumhuriyetin kısa tarihinin, 'din ile devlet' arasındaki ilişkilerin tarihçesidir (…)" (www.ebs.org.tr, t.y., s. 5) kanısı, bir taban bulmaktadır.

28 Şubat'ta başörtüsü simgesel-politik anlam üzerinden araçsallaşmıştır; fakat bu durum iki yönlüdür. Birincisi, ideolojik ve müesses düzen refleksini tatbikte "öteki" üzerine zorlamalarla giden kabul ve çözüm yoludur. Bu anlayışın kültürel-inanç temelli toplumsal karşılığı olmadığı ise siyaseten 2002 sonrası "Ak Parti" görüngüsü

ile anlaşılacaktır; çünkü 28 Şubat'ın bir mağduriyet duygusu oluşturduğu ve bunun ötekeleştirme söylemi üzerinden politik manada araçsallaştığı ise ikinci durumdur. 28 Şubat sürecinde sağ-merkez partilerin daha fazla resmi ideolojiye yanaştıkları ve bu muvazenede tekçi forma büründükleri de (Akın, 2016, s. 39) bir diğer saptamadır.

28 Şubat'ta büyük sermayenin ve medyanın tutumu, analizi gerektiren bir başlıktır. Liberal piyasa şartlarının kendine münhasır koşullarında, zımmi bir serbestilik algısı doğsa da her hâlükârda büyük sermaye olagarşisi, merkez bloklaşmanın asal öğeleri arasında yer edinmiştir. Egemen blok ve sermaye için özellikle, Anadolu'da muhafazakâr, orta ölçekli burjuva "yeşil sermaye" tanımıyla ötekileştirilmiştir; çünkü muhafazakâr, varsıl tabaka "makbul" ve "biz" dünyasının dışındadır. Büyük sermayeye ve merkezi bürokrasiye ilişik "kartel medyası" olarak bilinen basının tutumu, o sebeple rejime müdrik, paralel istikamet almıştır. 28 Şubat sürecinde kamu bankalarından yaklaşık 3 milyar lira dolayında kredi aktarılan (www.ebs.org.tr, t.y., s. 41) kimi medya şirketleri; TSK, bürokrasi ve iş dünyası ile ortak paydada mevzilenmiştir (Akın, 2016).

28 Şubat, okullarda, kamusal alanda başörtü yasaklarının uygulandığı, üniversitelerde "ikna odaları"nın kurulduğu, "irticai faaliyetler" iddiası ile fişlemelerin, kamudan işten atılmaların yaşandığı; askerlerin durum muhasebesinde tekrar vaziyet aldığı ve demokrasinin kendi mecrasında tekemmül etmesine müdahele ile özdeş, sembolik bir ötekileştirme sürecidir. Bu şartlar muvazenesinde Türk siyasetinde 2002 yılı ile başlayan değişim, Adalet ve Kalkınma Parti'sinin (Ak Parti) iktidara geliş şartlarını hazırlamıştır.

3.3.3. Koalisyon dönemi (1999-2002)

28 Şubat ile birlikte yansıyan politik, toplumsal gerilim; RP'nin iktidardan tasfiyesi ve müesses devlet ideolojisinin refleks gösterdiği dönem koşullarıdır. Ülke, politik istikrarsızlıkta, 1999 genel seçimlerine Bülent Ecevit'in başında olduğu Demokratik Sol Parti (DSP) azınlık hükümeti ile gitmiştir. Türkiye, 2000'li yıllara girerken 28 Şubat doktrinini baz alan politikaların etkisi altındadır.

Öztan, ülkenin dönemsel siyasi ve toplumsal durumunu şöyle değerlendirir: "Türkiye'deki seçmenin tüm bu siyasi kargaşadan rahatsızlık duyduğu görülmektedir. 1999 seçimlerinde ANAP'ın ve DYP'nin kötü karnesi seçmenin merkez sağı olup bitenlerden sorumlu tutmasıyla yakından ilişkilidir. 1999 genel seçimlerine giderken Abdullah Öcalan'ın yakalanması milliyetçi rüzgârın güçlenmesine yardımcı olmuştur" (Öztan, t.y., s. 242).

Bu seçimlerden DSP birinci, MHP ikinci parti olarak çıkmıştır. DSP ve MHP, Öcalan'ın yakalanmasından olumlu yönde etkilenen iki partidir ve oyları eriyen merkez sağ parti ANAP'la 28 Mayıs 1999'da 57. Hükümet kurulmuştur (Özgen, 2018, s. 397). MHP, 30 yıllık siyasi tarihinde en parlak seçim sonucuna ulaşmıştır.

Hükümet kurulmadan önce, Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) açılışında başörtüsü krizi patlak vermiştir. 3 Mayıs 1999 günü toplanan genel kurulda, millet vekilliği yemin törenine başörtüsü ile katılan Fazilet Partisi (FP) İstanbul Milletvekili Merve Kavakçı, protesto edilmiş, Kavakçı, vekillik yemini edememiştir. MHP Antalya Milletvekili Nesrin Ünal ise başörtüsünü çıkararak, genel kurulda yemin etmiştir. Başörtü krizinin halen sürdüğü dönemde Kavakçı'nın ABD vatandaşı olduğu anlaşıldığından vekilliği düşürülmüştür (www.star.com.tr, 2013).

DSP geleneği ve MHP, 1980 öncesi iki farklı ideolojinin temerküz üssü olarak algılansa da koalisyon hükümeti kurulmuştur. Bu koalisyon, toplumun talebi olabileceği kadar, müesses nizam telkinlerine de uygun varsayılabilir. Devlet merkezinden uzaklaştırılan İslamcı siyaset ve eriyen sağ partiler dikkate alındığında, durum anlaşılırdır. İstikşafi süreçte Rahşan Ecevit'in MHP'liler için 12 Eylül evvelini hatırlatan "eli kanlı katiller" (Gül, 2015) cümlesi, Devlet Bahçeli'nin tutumuyla krize dönüşmeden aşılmıştır. 57. Hükümetin politikalarında dikkat çeken taraf, Avrupa Birliği (AB) sürecinde uyum yasalarını çıkarma iştiyakıdır. 1999 Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'ye adaylık statüsü verilmesi, uyum yasalarını kotarmada motive edici bir durumdur. Terörle Mücadele Kanunu (TMK) ve Türk Ceza Kanunu'nda (TCK) yapılan kısmi değişiklikler de bu çerçevede cesaret vericidir (Öztan, t.y., s. 243). DSP, MHP, ANAP koalisyonu, 28 Şubat sonrası nispeten demokratikleşme adımları atmıştır; fakat Aralık 2000 sonuna doğru Bayrampaşa, Ümraniye, Çanakkale, Bursa, Bartın, Çankırı ve Malatya cezaevlerine yönelik, Devrimci ve PKK'li siyasi mahkumları hedef alan "Hayata Dönüş Operasyonları" (Parlak, 2018, ss. 170, 186) ölümcül sonuçlar doğurmuştur.

3.3.4. Ak parti iktidarı (2002)

1999 yılında kurulan DSP, MHP ve ANAP koalisyonu döneminde ciddi sorunlar baş göstermiştir. Koalisyon içinde uyum ve birliktelik giderek zorlaşmış ve Türkiye, 1999 Marmara Depremi'nin de etkisi ile 2001 yılında derin bir ekonomik krize girmiştir. Ekonominin yeniden istikrar bulması için Dünya Bankası'nda çalışan Kemal Derviş, ABD'den getirilerek, ekonomiden sorumlu bakan yapılmıştır (www.hurriyet.com.tr, 2001); fakat Derviş'in tam yetkili pozisyona geçtiği ekonomi politikalarında MHP ile

uyum sorunu baş göstermiş ve koalisyonun devamı güçleşmiştir. Bu nedenle erken seçim kararının alınmasında MHP lideri Alparslan Türkeş'in ölümünden sonra yerine geçen Devlet Bahçeli, önemli bir rol oynamış ve Bahçeli'nin 15 Temmuz 2002 tarihli erken seçim çağrısıyla Türkiye, erken seçimlere gitmiştir (Ahmad, 2011, s. 267; www.gazeteduvar.com.tr, 2018).

Ahmad (2011, s. 267) üçlü koalisyonun "uyumlu görülse de" ideolojik bölünmüşlük içerdiğini ve AB'nin istediği etnik merkezli (Kürtler başta olmak üzre) haklar ile ordunun sivil denetime girmesi taleplerinin MHP tarafından desteklenmediğini ifade etmektedir. Ahmad'ın iddiasına rağmen üçlü ittifak, AB müktesabatına dair 3. Uyum Yasaları'nı meclisten geçirmiş ve idam cazası kaldırılmıştır. Bu sebeple PKK elebaşı Abdullah Öcalan'ın idam cezası, ömür boyu hapse çevrilmiştir. Bundan başka, Türkçe harici bir dilde (Kürtçe vd.) yayın yapabilme serbestliği, azınlık vakıflarının tekrar mal edinebilme hakkına dair engellerin kaldırılması, temel haklara dönük atılmış önemli siyasi adımlardır (Öztan, t.y., s. 276).

3 Kasım 2002 erken seçim sonuçları koalisyon partileri açısından adeta bir hezimettir. MHP, DSP ve ANAP; %10 ülke barajını geçemeyerek parlamento dışına itilir. Seçimlerin galibi; RP'nin ve devamı Fazilet Partisi'nin kapatılmasından sonra "Milli görüş" hareketinden ayrılan, aralarında eski İstanbul Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan, Abdullah Gül, Bülent Arınç ve Abdüllatif Şener gibi muhafazakâr siyasetçilerin kurucusu olduğu Ak Parti'dir (www.gazeteduvar.com.tr, 2018). Bu seçimlerde Ak Parti %34,3, CHP %19,4 oy oranları ile parlamentoda temsil hakkı kazanmıştır. 1954'ten beri Türk demokrasisi, ilk defa böyle bir meclis manzarasıyla karşılaşmıştır; fakat diğer yönüyle, seçmen tercihinin %45'i parlamentoda temsil olanağı bulamamıştır (Özgen, 2018, s. 415).

2002'den günümüz Türkiye'sine (20 yılı bulan zaman diliminde) kesintisiz iktidarını sürdüren Ak Parti'nin kuruluş çerçevesi ve politik profili, Öztan tarafından şöyle özetlenir:

> 2002 seçimleri öncesinde merkez sağ ve merkez sol irtifa kaybederken Milli Görüş çizgisinin ne durumda olduğunun ayrıca incelenmesi gerekir. 1990'ların yükselen siyasi gücü Refah Partisi, 28 Şubat döneminde ciddi darbe yemiştir. Ancak buna rağmen hatırı sayılır bir oy potansiyeli vardır. 28 Şubat'ın parti içi dengelere de etki ettiği söylenebilir. Milli Görüş'ün 28 Şubat sonrasında nasıl bir politik strateji izlemesi gerektiği konusunda "gelenekçiler" ile "yenilikçiler" olarak adlandırılan kesim arasında fikir ayrılıkları baş göstermiştir. Fazilet Partisi kurulurken "yenilikçilere" önemli pozisyonlar verilse de eski kuşak ile aralarındaki strateji farklılığı giderilememiştir. "Yenilikçiler" olarak bilinen kanatta yer alan Abdullah Gül, Fazilet Partisi'nin 14 Mayıs 2000'deki kongresinde aday olduğunda artık yolların ayrılacağı belirginleşmiştir. Partinin Mayıs 2000 kongresinde Necmettin Erbakan doğrudan Recai Kutan'a destek vermiştir. Kongre sonucuna göre Kutan 633, Gül ise 521 oy almıştır. Milli Görüş

> hareketinin önderi konumundaki Erbakan'ın açık işaretine rağmen Abdullah Gül'ün bu kadar büyük bir oy oranına kavuşması yenilikçi kanadın belirli bir taban desteğine sahip olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Kongre sonrasında partide yenilikçiler ile gelenekçiler arasındaki kamplaşma çok daha net bir biçimde hissedilmiştir.
>
> Dönemin Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş'ın 1999 yılının baharında Fazilet Partisi'nin kapatılması için açtığı dava ise 2001'in Haziran ayında neticelenmiştir. Buna göre Fazlilet Partisi'ni laiklik ilkesini aykırı faaliyetleri gerekçe göstererek Anayasa Mahkemesi oy çokluğu ile kapatmıştır. Fazilet Partisi'nin kapatılması, uzun bir süredir yeni bir siyasi parti kurmayı düşünen yenilikçi kanat için uygun bir zemin sunmuştur. TCK 312/2'den mahkum edilen Recep Tayyip Erdoğan, yenilikçi kanadın doğal lideri olarak görülmüştür. Bu şartlar altında 14 Ağustos 2001 tarihinde Adalet ve Kalkınma Partisi kurulmuştur. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Kurucu Kurulu, Recep Tayyip Erdoğan'ı genel başkan olarak seçmiştir. Bundan sonraki süreçte Erdoğan, yenilikçi kanadın önemli isimlerini ve Milli Görüş tabanı üzerinde etkili olan Bülent Arınç gibi ağır topları parti yönetimine almış ve elini güçlendirmiştir (Öztan, t.y., s. 277).

Doğanay (2014, ss. 65, 66) Ak Parti kimliğini ifadede politik diskurları ve parti pratiklerini tanımlayıcı ve pekiştirici özellikler halinde baz almaktadır. Doğanay'a (2014, s. 66) göre Ak Parti; Türkiye için klasik sayılacak muhafazakâr demokrasi, Müslüman burjuvazi ve entelektüalizm üzerine bir açılımlanmayla anlaşılmak istemektedir. Ak Parti'nin "Sünni İslam" kimliği vazıhtır ve bu, köken bağında, politik manada geleneksel bir kök içerir. Ak Parti, iktidarı, dünya görüşlerini işlevsel kılmak iadına talep eden ve bir seviyede kitleselleğini oluşturabilmiş politik bir harekettir. Ak Parti'nin 27 Nisan 2007 tarihli "E muhtıra" dahil, 2010 yılı Anayasa Refarandumu'na kadar bu kimliği ile kurulu (müesses) düzen arasında, uzlaşmacı niyet beyanı zahiren kabul edilse de müesses nizamla gerilimli bir süreç geçirdiği kabul edilmelidir.

2002 seçimleri ve sonrası Ak Parti'nin tercih edilmesinde birincil ve tali etkenlerin neler olduğu, sosyo-politik mikyaslar dahilinde önemlidir. Burada, Selçuk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi uktesinde, 2001-2002 arası seçmen tercihi üzerine yapılan çalışma, bu hakta bir karine teşkil eder. Dönemin seçmeni, iki büyük sorun olarak ekonomiyi ve işsizliği beyan ederek, bu sorunların çözümünde Ak Parti'yi (% 40 oranında) bariz öne almıştır. Göze çarpan husus, vatandaşların Recep Tayyip Erdoğan'ı sorun çözücü bir lider olarak, o yıllarda ve sonrası dönemlerde tanımlamasıdır. Seçmen tercihinde beyan esasına göre oy sahipleri, ilgili partinin ideolojisini ve ardından liderini baz alan bir eğilimdedir. Ak Parti'ye oy verenlerin ağırlıklı 1/4'ü MHP'den, 1/6'sı Fazilet Partisi'nden, 1/10'u ANAP'tan gelen seçmen kesiminde görünmekle beraber, bu parti, yeni oy kullananların da birinci tercihi olmuştur. Açıkça görünen tablonun yorumu; Ak Parti'nin muhafazakâr-milliyetçi bir seçmen tabanı tuttuğudur (Gökçe ve diğ., 2002). Yapılan araştırma

şunu gösterir ki Türk seçmen, merkez sağ partileri (ANAP ve DYP) seçimlerde cezalandırdığı halde yine ağırlıklı "sağ"da konumlanmaya devam etmiştir.

Seçmen indeksinde orta-alt sınıfın Ak Parti'yi bir umut halinde kabullendiği aşikardır. Yavuz (2010, s. 12) Ak Parti'nin arka plan okumasına Turgut Özal'ın neo-liberal politikalarıyla serpilen İslami kimlikli, yeni ve taşradan şehre doğru akan Anadolu burjuvazisinin ağırlığını vurgulamaktadır. İslami yeni burjuva (bir "öteki" olarak) İstanbul merkezli burjuvanın laik-Kemalist ideoloji ile kurdukları blok karşısında mevzilenmiştir. 28 Şubat postmodern darbesinin ekonomik operasyonu, bu izahta anlamlıdır; İslami kimlikle tanımlanan işadamları "yeşil sermaye" adı ile hedef gösterilirken (www.aa.com.tr, 2018) Ak Parti'ye yönelen muhafazakâr burjuva da (ifşa olmamış) rövanşist bir güdülenme ile dönem şartlarında Ak Parti ile bütünleşmiştir.

Yavuz (2010, s. 13) Ak Parti'de temerküz İslami yeni burjuvayı, entelektüel bir hareket olarak yorumlamaz; fakat İslami ve şehirleşmiş ("kentleşmiş" daha doğru bir ifadedir) ekonomik elit kategorisine dahil ettiği; ama eğitimli bu grubu, ılımlı politik tutumun gelişiminde, sivil toplum ağlarında ve medya, eğitim işlerinde etkin faktör kabul etmektedir. Ilımlı "politik" tutum (Alevi ve Kürt toplumuna dönük) yahut uzlaşıda (müesses nizama yönelik) niyet, Ak Parti'nin erken dönem (2002-2007) politikalarında vazıhtır. Bu siyaset ise genel manada "muhafazakâr demokratlık" (Pösteki, 2005, s. 43; Yaylagül, 2018, s. 187) kavramında bir yere getirilmektedir. Şükür'e (2020, s. 688) göre gelenekçiliğin özünde bulunan düşünce; kadim kurum ve kıymetlere ihtiram, geleneksel toplumsal düzenin ani ve dikte edici yönde zorla değişimine tepkidir. Bu anlamda Ak Parti, muhafazakâr demokratlığı "ılımlı İslam'a" (Pösteki, 2005, s. 43) ikame etme veya örtüştürme gayreti gütmüştür.

İlber Ortaylı'ya göre Ak Parti, politikada kadınları mahirce ve aktif kullanan yegane partidir (Ortaylı ve Küçükkaya, 2018, s. 215). Kadınların başat faktör olmasında güdüleyici sebep ise "başörtü/türban" sorununun bir kimlik/ideoloji simgesi haline gelmesidir. Başörtü sorununun cins kimliği ve mağduru, ötekileştirileni, (başta) muhafazakâr örtünme kurallarına göre giyinen kadınlar olmuştur. Türkiye'de hayat görüşlerinin biçimsel ve sembolik ayrışmalarını "kadın üzerinde" argüman eden bir ötekileştirme dilini (politik ve kamusal alanda) kullanan yapılar, her daim mevcut olagelmiştir. Ortaylı, Ak Parti'nin kadın kimliğini politik argümante edişini vurgulasa da Introvigne, Jenny B. White'nin Türkiye'de politik İslamcılarla öncelikli rekabet halinde bulunanların laik, Kemalist, örgütlü kadınlar olduğu tespitini paylaşmaktadır (White'den aktaran Introvigne, 2010, s. 53).

Ak Parti'nin lider merkezli söylemleri ve yapının oluşumunda eklemlenen liberal sağ, sol ve cemaat ağlı; bir düzeyde farklı kesimlerden gelen kadrolar, bu naif (taktik) politikaların vitrinine, zımnen (bir döneme kadar) tevafuk eder. Ak Parti'nin liberallerden solculara değin bir cazibe halini alması, toptan "ötekilik" duygusunun sosyal politik düzlemde bir noktada denkleşmesi ve siyaseten vasıtalaşmasıdır. Bu benzerlik, DP'nin kuruluş yıllarını anımsatmaktadır; fakat "öyle ki parti kendi meşruiyetini toplum nezdinde sağlama almadan, kendi tabanından gelen başörtüsü yasağının kaldırılması, katsayı mağduriyetinin giderilmesi gibi talepleri, kurumlar arası uzlaşma gerekçesiyle ötelemiştir" (Erdoğan'dan aktaran Şükür, 2020, ss. 687, 688).

Türk politikasında müesses nizam ile ideolojik sorunu olan ve merkez sağın bittiğini düşünen pek çok kesimin (bir dönem de olsa) uğraklığı Ak Parti'dir. Partinin omurgasını oluşturan gelenekçi topluluğun mağduriyet ekseni de hakim "öteki"ye karşı psiko-sosyal karşıtlık ile propagandist dilde sağıltılmıştır (Yaylagül, 2018, s. 188). Konunun taktik-politik değerlendirilmesinde Yavuz'un (2011, ss. 122-123) "Ak Parti, toplumu; uzlaşma, ortak bir siyaset ve kimlik anlayışı gerektiren farklı çıkar ve idealleri sahip organik bir bütün olarak görmez" saptaması önemlidir. Bu vurgu, parti diskurunda ötekileştirici alanı, yani "diğer" kitleyi azınlık görme güdüsünün sonucu olduğu kadar, kendi saflarını sıklaştırma edimidir. Ak Parti hususunda Şükür (2020, s. 689) partinin beyanını baz almakta ve bu halde Ak Parti'nin Milli Görüş çizgisini veya Erbakan'ı ideolojik selef olarak görmediğini belirtmektedir; fakat bilakis, "dindar gençlik" mottosu ve ümmet/milet söylemi, asla terk edilmemektedir. Bariz piyasacı anlayışa sahip olan liberal ve yarı gelenekçiler ise bu partiyi yeni muhafazakâr kimlikte ANAP'a yaklaştırma eğilimindedir. ANAP'a yaklaştırma eğilimi, yatırım, hizmet (yol, köprü, havaalanı) gibi icraat söylemlerinin yanında her halükarda Ak Parti'nin lider partisi olma özelliğinden kaynaklıdır.

3.3.5. E muhtıra ve 15 Temmuz darbe teşebbüsü

Ak Parti'nin üst bölümde belirttiğimiz ve ilk dönemine denk gelen uzlaşı iştiyakı yahut taktik-politik tutumu, 2007 yılından itibaren değişim emareleri göstermiştir. İlk ciddi örnek, Ahmet Necdet Sezer'in yerine, parti bünyesinden bir ismin, Abdullah Gül'ü cumhurbaşkanı adayı ilan edilmesidir. Gül'ün adaylığına karşı, Türk Genel Kurmay Başkanlığı 12 Nisan 2007 tarihli basın bilgilendirme toplantısında "(…) Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 'Atatürkçülüğe, laikliğe ve cumhuriyetin temel ilkelerine sözde değil özde bağlı' bir cumhurbaşkanı profilinin gerekliliği üzerinde durulurken aday kimliği ve rejimle ilgili kaygılar konusunda açıklama yapılmıştır" (Atay, 2019, s. 6).

Dahası, Ak Parti mensubu veya “Milli Görüş” akımından herhangi bir cumhurbaşkanı istemeyen kitleler; İzmir, İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde “Cumhuriyet Mitingleri” tertiplemişlerdir.

Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer de konuya dair Hürriyet gazetesine bir açıklamada bulunmuştur. Sezer’in açıklaması, yagın kanaate göre oldukça serttir. Sezer, şunları ifade etmiştir:

> Türkiye’yi çağdışı rejime sürüklemek isteyenlerin demokrasiden söz etmelerinin bir oyun olduğu görülmelidir. Türkiye’de siyasal rejim, cumhuriyet kurulduğundan beri, hiçbir dönemde günümüzde olduğu kadar tehlikeyle karşı karşıya kalmamıştır.
>
> Laik cumhuriyetin temel değerleri ilk kez açıkça tartışma konusu yapılmaktadır. İç ve dış güçler, bu konuda aynı amaç doğrultusunda çıkar birliği içinde hareket etmektedir.
>
> Dış güçler, Türkiye'nin İslam ülkelerine model olabilmesi için öncelikle siyasal rejiminin ‘laik cumhuriyet’ten, ‘demokratik cumhuriyet’ adı altında, ‘ılımlı İslam cumhuriyetine’ dönüştürülmesini öngörmektedir.
>
> Ilımlı İslam, devletin sosyal, ekonomik, siyasal ve hukuksal düzeninin din kurallarından belli ölçüde etkilenmesi anlamına gelmektedir (Çelik, 2020).

Gündemi bu minvalde daha fazla geren olay ise 27 Nisan 2007 gecesi TSK’nin internet sitesinde yayımlanan Genelkurmay Başkanı Yaşar Büyükanıt’a ait bildiridir (Öztan, t.y., s. 281). Büyükanıt, bu e-bildiri ile “rejim ve laiklik karşıtlığı” polemiğini odağa almıştır. TSK komuta kademesinin tutumunu ilan eden bildiri, hükümete dönük bir muhtıra olarak kabul edilir (Atay, 2019, ss. 6-7).

Genel Kurmay Başkanlığı basın bilgilendirme toplantısından 15 gün sonra kurumun internet sitesinde 27 Nisan’ı 28 Nisan’a bağlayan gece, bir bildiri yayınlanmış ve bildiri, Ak Parti’ye doğrudan uyarı olarak kabul edilmiştir (www.news.bbc.co.uk, 2007). E-muhtıra, başta laik esasların korunması üzerine hükümete bir uyarıdır. Yargıtay (eski) Başsavcısı Sabih Kanadoğlu’nun “mecliste 367 yeter sayısı olmadan cumhurbaşkanlığı seçim sürecinin işlemeyeceği” yönündeki iddiası da hukuki gerekçe olarak eklenmiştir. Ak Parti ise RP’nin 28 Şubat sürecinde tutunduğu edilgen tavrın aksine, bu muhtıraya karşı çıkmıştır. Ak Parti ısrarla, Abdullah Gül’ü aday göstermiştir. Cumhurbaşkanlığı (367 sayısı) seçim krizinin aşılmasında en büyük etken ise oylamayı boykot eden CHP’nin aksine, MHP’nin meclise gelip oturuma iştirak etmesidir (Çelik, 2020).

E-muhtıra ve cumhurbaşkanlığı seçim süreci; Ak Parti’nin öz kimliksel tutumunda, politik hegomonyasında ve toplumsal politik sosyolojide ciddi değişimlerin meydana gelmesinin ana sebepleri arasında kritik eşiktir. Söz konusu dönem, Ak Parti’nin taktik-politik ikinci fazı başlatan dönemidir. Cumhurbaşkanlığı referandumu,

Ergenokon Terör Örgütü iddiaları, darbeler ile hesaplaşma mottosu ve 12 Eylül 2010 Anayasa referandumu, sürecin devamına dair sözü edilecek belli başlıklardır. Yaşlı'ya (2015, s. 461) göre süreç; formel değişimden öte, içerikli bir düşünce ve paradigma değişimidir. Adına "cemaat" denilen "paralel devlet yapılanması"nın da devlete sızma hamlesinin denk geldiği dönem için Yaşlı; sosyal, siyasi ve kamusal inşa dönemi demektedir; fakat dönem ikliminde Fethullah Terör Örgütü'nün (FETÖ) asıl maksadı tam manada anlaşılmamış veya görülememiştir. Yaşlı'nın "rejim değişikliği" olarak tespitlediği bu süreç ve FETÖ'nün operasyonlarını azıya aldığı zaman dilimi Cumhuriyet tarihinin kritik süreçlerinden birini oluşturur; çünkü bu süreç 15 Temmuz 2016 darbe teşebbüsüne kadar uzanmıştır. Çözüm süreci gibi 15 Temmuz 2016 ve ardılı yaşananlar ve bu sebepten yapılan sistem değişikliği ise 3. faz olarak sistem temelli tartışmaların ana konularındandır. 3. fazın biçimsel fark edilirliği Recep Tayyip Erdoğan'ın şahsında (en azından) politik söylemin değişmesi ve "tek millet, tek bayrak, tek vatan, tek devlet" vurgusu ile "milli ve yerli" gibi retorik içeren daha müesses anlam taşıyan vurgular barındırmasıdır. Bauman (2003, s. 88) ulus-devlet yapıların "yerlilik" vurgusu ile tüm uyrukları "yerli" olarak gördüklerini ve etnik, dinsel, dilsel homojenliği övücü bir dayatma haline getirdiklerini söylemektedir. Yeni sistemin hayat bulması ve tatbikinde Ak Parti'ye en büyük destek, 2007'de olduğu gibi TİS'i politik geçmişinde ve elan güncelinde var eden MHP'den gelmiştir.

3.3.6. Kürt meselesi ve "çözüm süreci" (2014-2015)

Afet İnan'ın kaleme aldığı "Medeni Bilgiler" kitabında şu cümleler geçmektedir:

> Bugün Türk milleti siyasi ve içtimai camiası içinde kendilerine Kürtlük fikri, Çerkezlik fikri ve hatta Lazlık fikri veya Boşnaklık fikri propaganda edilmek istenmiş vatandaş ve milletdaşlarımız vardır. Fakat mazinin istibdat devirleri mahsulü olan bu yanlış tevsimler; birkaç düşman aleti, mürteci beyinsizden maada hiçbir millet ferdi üzerinde teellümden başka bir tesir hasıl edememiştir (İnan'dan aktaran Parlak, 2015, s. 76; Üstel, 2004, s. 227).

Ferit Melen, sırasıyla milletvekilliği, bakanlık ve 12 Mart sonrası başbakanlık görevini ifa eden, Van doğumlu bir bürokrattır. Mehmet Ali Brand'ın Melen ile "APO ve PKK" isimli kitabında, Türkiye'nin Kürt politikasına dair bir mülakatı bulunmaktadır (Kahraman, 2004, s. 398). Melen, Brand ile mülakatında; Şeyh Said ve Dersim isyanlarına göndermede bulunarak şunları ifade eder:

> İsyanlar çok kanlı bastırıldı. Ardından da 1950'lere kadar büyük bir baskı dönemi yaşandı (…) Zaten Güney Doğu Anadolu yasak bölge konumuna düşmüştü. Kimseler giremez, kimseler geçemezdi.
>
> Kürtler, sırtları Anadolu'ya dönük yaşarlardı. Doğu geri planda kalıyordu. Özellikle eğitim konusunda büyük hata yapıldı. Hiç unutmam, Fevzi Çakmak (Genelkurmay Başkanı) "Ne okulu?" demiş. "Biz cahil halkla başa çıkamıyoruz. Okumuşuyla hiç baş edemeyiz".

> Zaten Türkiye'nin genelinde eğitim zayıftı. Bu bölgeye hiç gelmedi. Devletin söylenmeyen politikası, "zenginleşmesinler, okumasınlar" şeklindeydi. Örneğin, askerde yüksek rütbeye pek çıkartılmazlar, devlet dairelerinde belirli bir düzeyin üstüne katiyen çıkartmazlardı. Zira devlet korkardı.
>
> Yine en büyük hatamız, Kürtleri sadece susturmak için çaba harcamamızdı. Sürgünler, hapisler, dayak ve baskı...
>
> Siyasi partiler, askerin baskısını pek sevmemekle birlikte, göz yumuyorlardı. Zira kendilerinin hiçbir politikaları yoktu. Devletin de bir politikası yoktu. Sadece askerlerin politikaları vardı. O da baskı ve gerektikçe dayak... (Kahraman, 2004, s. 398).

Bozarslan (2015, s. 126) Kemalist kurtuluş hareketi ile Kürt önderler arasında, 1919-1922 arası bir ittifakın mevcut olduğunu; fakat 1925 sonrasında stratejik bir akıl geliştirilerek Kürtlerin Türklüğe karşı tehdit olarak algılandığını ifade etmektedir. Bozarslan'a göre Cumhuriyet (Kürt varlığını bildiği halde) inkarcı bir politika izlemiştir; hatta Bozarslan, azınlıklarla beraber, Kürtlere dönük şeytanlaştırma eğiliminin söz konusu olduğu yorumunu düşmektedir. Yüksel'e (2012, s. 10) göre modern Türkiye tarihinde Kürt isyanları inzıbat ve ulusal emniyet meselesi haliyle görülmüş ve Kürtlerin Türk kültür dairesine alınması için gerçekte Türk etniğine mensup oldukları tezi ortaya atılmıştır.

Kirişçi (2011, s. 179) ister tek parti rejimi olsun, ister çok partili dönem olsun; Türkiye'nin bir devlet politikası halinde etnik ve kültürel farklılıkları tolere etmediği görüşündedir. Yine ona göre "tek tip" ulus ideolojisinin 1984'e kadar nispeten başarılı olduğu söylense de PKK hareketi, resmi ideoloji karşısında bir "Kürt kimliği" gerçekliğine dayanmaktadır.

Kürt kimliğine dayalı etnik ve bölücü PKK hareketi 1980'lerin ortası ve sonuna dek Türkiye'de bir "eşkıya" veya "çapulcu" asayişsizliği üzerinden, yurt içinde cereyan eden kriminal olaylar mesabesinde aktarılmıştır. Fakat sorunun bu aktarılanların çok ötesinde ve 1990'larla beraber, bölgesel denklemleri olan etnik, politik; hatta uluslararası etkenliğe ve müdahelelere evrilmiş bir süreç olduğu anlaşılmıştır.

PKK, 1978 yılında Abdullah Öcalan'ın liderliğinde Diyarbakır, Lice ilçesinde kurulan ve Marksist-Leninist ideolojiyi benimsemiş ayrılıkçı bir terör örgütüdür. Öcalan; DDKO, THKP-C, Dev-Genç ve TİP gibi sol teşekküler içinde dönem dönem bulunduğu halde, bu örgütlerin "Kürt" özneli faaliyetlerini yeterli görmeyerek, başka bir yapılanmaya gitmiştir. PKK lideri Öcalan'a göre Türkiye, Kuzey Kürdistan'ı işgal etmiş, sömürgeci bir devlettir. Salık verdiği yol ise Türk Devleti'ne karşı silahlı mücadeledir (Çelik, 2019). Zürcher (2000, s. 433) PKK'nin silahlı eyleme ağırlık vermiş bir örgüt olduğunu ve toplum dışına itilmiş; eğitimsiz, yoksul taşra gençlerini

militan olarak devşirdiğini söylemektedir; fakat bu tespit (günümüz şartlarında) doğruluğuyla birlikte eksik sayılmalıdır.

12 Eylül dönemi Diyarbakır Cezaevi'nde yaşanan hadiselerin PKK hareketinin kadro yapısını oluşturmada, kitlesel desteği sağlamada ciddi ve tepkisel bir sebep olduğu düşünülebilir. Sevimli; Diyarbakır Cezaevi, Metris Cezaevi ve Sağmalcılar Cezaevi'ndeki siyasi tutuklulara dönük uygulamaların çok sert olduğunu ve Diyarbakır Cezaevi'nde işkence uygulamalarına tepkiden sebep, kendilerini yakanların olduğunu ifade eder (Sevimli'den aktaran Parlak, 2018, s. 57).

12 Eylül'de bittiği düşünülen anarşi-terör, PKK militanlarının 15 Ağustos 1984 tarihinde Eruh ve Şemdinli baskını (Kahraman, 2004, s. 399) ile yıllardır süregelen şiddete ve yer yer kalkışmalara dönüşmüştür. Bu sebeple "PKK'nin çeşitli komşu ülkelerden ve Avrupa ülkelerinden aldığı siyasi ve lojistik destek de Güneydoğu'da (…)" (Kirişçi, 2011, s. 179) ve ülke genelinde can, mal güvenliğini bozucu etkiler doğurmuştur. Türkiye'nin ayrılıkçı etnik terör sorunuyla uğraşması (1984-1990 arası) 2000'den fazla insanın hayatına mâl olmuş (Ahmad, 1995, s. 279), bu sayı, bitmeyen eylemler yüzünden yıllar içinde 40 bini geçmiştir. Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, PKK eylemlerini "Cumhuriyet tarihinin 29. Kürt İsyanı" (Kahraman, 2004, s. 399) cümlesiyle tarif etmiştir.

Kürt solu ve Kürt milliyetçiliği ideolojisi ekseninde konumlanan ve "Kürt Hareketi" olarak nitelendirilen PKK, yoğun ve baskın şiddeti strateji olarak benimsemiş bir terör örgütüdür. Bu yoğun şiddet, diğer sivil Kürt politik inisiyatifleri de baskılayarak etkisizleştirme siyasası da gütmektedir. Haddizatında PKK çizgisini benimsemeyen, tasvip etmeyen Kürtlere (Zürcher, 2000, s. 434) karşı, PKK, baskı ve şiddet uygulamaktan çekinmemiştir (Öztürk, 2015, s. 527). 1990'lar ile beraber PKK teröründeki belirgin artış, Türk politik aktörlerin daha fazla "milliyetçi diskur"a yönelmelerine dayanak teşkil etmiştir. Dolayısıyla milliyetçi söylemlere paralel politikalar teşvik edilmiştir; fakat bu Türkçü politikaların, bölgede Kürt ulusçuluğunu tahrik edip etmediği tartışma götürür bir konudur.

Yavuz'un (2011, s. 125) Türkiye'de "öteki" addedilen Kürt ve Aleviler ile ilgili, Ak Parti'nin bir politikasının olmadığı iddiası (2013'e kadar) cariyken Köse'ye göre bu parti, cılız; fakat sonuç alınmamış görünen Alevi açılımı (Köse, 2008) niyetini kamuoyunda paylaşmıştır; fakat Ak Parti itidarının Alevilik meselesine dair kayda değer icraatları (tertiplenen birkaç çalıştay hariç) tespit edilememiştir. Burada, Ak Parti iktidarının Kürt meselesine (terör-PKK bağlamlı) bir bakış stratejisi geliştirmek istediği ve "Çözüm süreci" denilen plan dahilinde niyet ve sonuçları bakımından

daha nesnel değerlendirilebilir bir tecrübe söz konusudur. 2013-2015 yılları arasını kapsayan "çözüm veya açılım süreci", "Kürt meselesi"nin halline dönük, önce devlet stratejisi ve akabinde toplum rızası üzerinden tasarlanmak istenen yaklaşıma verilen addır.

Çözüm süreci, etnik, kültürel ve ideolojik temelli "öteki" sorununa karşı, devet nezdinde Kürtlere yönelik atılmış en ciddi adımdır. "Demokratik açılım" yahut "Çözüm süreci", MİT'in koordinesinde, İmralı Cezaevi'nde hükümlü PKK lideri Öcalan ve PKK'nin temsilcileriyle Oslo'da yapılan bir dizi görüşmeyle başlatılmıştır. PKK, bu süreç ile birlikte kamuyouna ateşkes ilan ettiğine dair beyanda bulunmuştur.

Türkiye; 2002-2014 arası dönemde, özellikle demokratikleşme; kültürel serbestlik ve eğitim haklarının iyileştirilmesi, anadilde konuşma, Türkçe harici isim engellerinin kaldırılması, kamuda Kürtçe tercüman bulundurmak, "Mele" denilen Kürt din adamlarının devlet tarafından istihdamı, anadilde politik propaganda hakkı, sinema ve müzik eserlerindeki dil kısıtlamalarının kaldırılması (www.docplayer.biz.tr, 2016) gibi bir çok iyileştirici adımlar atmıştır. Devlet televizyonu TRT 6'nın 2009 yılında Kürtçe yayına başlaması (www.hurriyet.com.tr, 2009) ve 2015 yılında isminin TRT Kurdî'ye çevrilmesi bu hakta bir örnektir. Bu sayılanlar dahil, farklı demokratik ve hukuki haklara matuf düzenlemeler hayata geçmekle beraber, sürecin diğer tarafı kabul edilen PKK'nin beklenti ve amacı, Türkiye Devleti'nin ve toplumunun karşılama iradesinin üzerinde, aşırı algılanan (özerklik veya konfedere yönetim tarzı) taleplerdir. Süreç kapsamında terörist unsurların Türkiye'yi silahlarıyla birlikte terk etmesi gerekirken örgüt mensupları (taahhüte uyulmayarak) ülke içinde kalmıştır (Köse, 2017, s. 19). PKK, çözüm sürecini, ülkenin Güneydoğu'su ile alakalı "tam özerklik" talebine (hatta bağımsız Kürdistan'a) tevil etmiştir. Bunu yanında, milliyetçi hassasiyeti yüksek ve etkili bir gençlik kitlesi olan MHP, başından itibaren çözüm sürecine tepki göstermiştir. Muhalif tepki, dolyısıyla çözüm sürecinin toplumsal ayağını bir ölçüde zayıflatmıştır; fakat çözüm sürecini bitiren esas sebep, PKK'nin Arap Baharı ve Suriye'de yaşananları yeni bir stratejide ele almasıdır. Çözüm sürecinden doğan güvenlik boşluğunu örgüt, Türkiye'nin kentlerinde terör faaliyetleri ile eylemsel alana taşıyarak otonom kazanımlar elde etmeye çalışmıştır. PKK'nin stratejisi şehir savaşlarına dönüşmüş ve bu sebeple süreç sona ermiştir (Köse, 2017, s. 22).

3.4. Türk Politik Sinemasında Öteki

Türk politik sinemasında "öteki" hakkında niyet edilen bir irdelemeyi, Türkiye'nin politik kronolojisine değinmeden açıklamak mümkün değildir. Bundan sebep, üçüncü bölümde Türkiye'nin tarihi-politik yelpazesi, egemen ideolojinin ötekilerine (solcular, dinciler, Kürtler, Aleviler ve azınlıklar) yönelik politik olgular ve süreçler ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet'in kuruluş arka planında yatan düşüncelerden başlayarak, günümüz politik mülahazalarına uzanan çizelgede yapılan irdelemenin sınırlarını aşmama gayreti ile politik panorama, sunulmak istenmiştir.

Türk siyasetinden mülhem, Türk politik sinemasına sadır tartışmalar, yansıtılması amaçlanan "öteki" ideolojik görüşler ve sinema aracılığı ile egemen düzene yapılan tenkitler, bu bölümün belli başlı irdeleme başlıklarıdır. İdeolojiyi tekrar imal edebilen ve ideolojinin yaygınlaşmasında kuvvetli bir aracılık sağlayan sinema sanatı, beşer nezdinde öteki algısının oluşumu ve pekişmesine dair mühim işlevler ifa etmektedir. Anlatım sanatı hüviyeti haiz sinema; tercih edilen temayı, "öteki" olgusuna dayandırarak hikâyenin merkezinde işlemekte ve yönlendirmektedir (Aslan, 2018, s. 66). Dolayısıyla analizine girişilen politik sinemanın nitelikleri "öteki" kavramının içeriğini oluşturan filmler ile amaçsal örneklendirme üzerinedir.

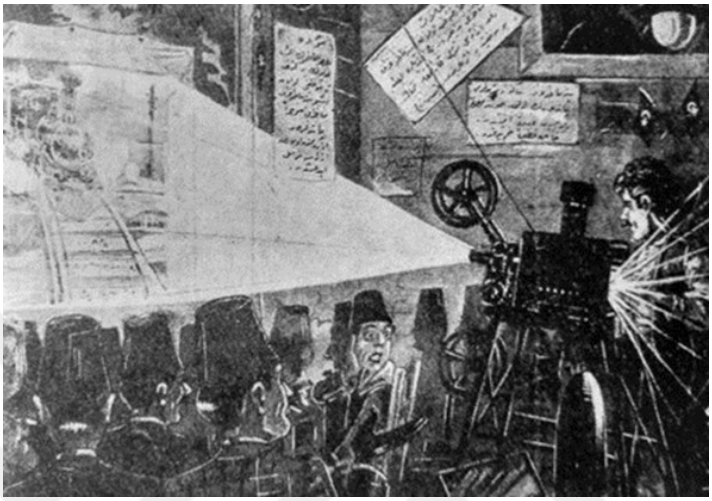
Yapılan bu çalışmada, politik sinemanın bir tür olup olmadığının genelde tartışmalı bir başlık olduğu söylenebilir. Sinema sanatının arka plan okumasında ideolojilerin olduğu ve politik temalı filmlerin veya politik anlatının her filmde az/çok görüldüğü kabul edilebilirdir. Althusser (2002, s. 45) filmi: aile, okul, ordu, klise gibi DİA'lar arasında saymaktadır. Bu sebeple amaçsal örneklemlerimiz, politik anlatıyı merkeze alan filmlerin tespiti ve "öteki" kimliklerin (işçilerin, farklı ideolojik fikir, dini inanç ve etnik aidiyet taşıyanların) muhalif temsili üzerinedir. Konu hakkında alanyazın taramaları irdelenmiştir. Dönemsel sinema tartışmaları, elden geldiğince çalışmaya derç edilmiştir. Dolayısıyla bu başlık ve devamı başlıklarda Türk sinema tarihine denk, zaman dizinli bir metot kullanılarak politik temalı filmlerin ideolojik/politik anlatıları tespit edilmek istenir. Seçilen filmlerde kıstas "mevcut düzene" muhalif dilin temsilcisi, egemen sayılana karşıt "öteki" politik film anlatılarıdır.

3.4.1. Türk Sineması

Türk sinemasını konu alan çalışmalar, öncelikli irdelendiğinde, dönemsel/kategorik yaklaşımlar temel alındığı söylenebilir. Dolayısıyla kronolojik (zamansal) çerçevede yapılan tasnif usulü, bu çalışmada da paralellik arz etmektedir. Türk sinemasının dönem irdelemelerinde beliren mülahazalar, düşünceler ve filmlerde açığa çıkan

politik anlatının aktarımı, yine önemsenir. Türk sinemasında akımlar halinde ortaya çıkan sinema anlayışının ideolojik ve politik dayanaklarının olduğu savıyla, politik sinema kavramına uyan ve muhalif "öteki" sinemayı yansıtan filmler çalışma evreninin örneklemini oluşturmaktadır.

3.4.1.1. İlk dönem (1914-1923)



Şekil 3. 1. Osmanlı Devleti'nde sinema (Küçüksarp, 2018)

Lümiere kardeşlerin 1895 yılında sinematografiyi icat etmesiyle beraber Osmanlı Devleti'nin sinemayla tanışmasının uzun sürmemiştir. Bu hakta Agâh Özgüç ve Tunç; 1896 veya 1897 senesinde Yıldız Sarayı'nda 2. Abdülhamit'e Bertrand adlı Fransız bir hokkabaz tarafından sinema gösterisi yapıldığını, kayıtlara ve Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun hatıratına dayanarak ifade etmektedirler (Tunç'tan aktaran Çelik, 2016, s. 115; Özgüç'ten aktaran Yücel, 2008, s. 23). Küçüksarp (2018) 2. Meşrutiyet'in (1908) ilanıyla Beyoğlu, Sirkeci ve Şehzadebaşı'nda ilk sinema salonlarının açıldığını söylerken tiyatrocu Pathe Kardeşler'in vekil atadıkları Sigmund Weinberg'in idaresinde, Tepebaşı Tiyatrosu'nda halka açık ilk film gösteriminin sunulduğunu Yücel, aktarmaktadır (Scognamillo'dan aktaran Yücel, 2008, ss. 23, 24) .

Yaylagül (2018, s. 66) bir Türk tarafından ilk filmin kayda alındığı tarihin 1914 yılı olduğunu ve filmin mevcut kopyası bulunmasa da bu varsayımda genel bir uzlaşının kabulünü işaret eder. Bu film, 1. Dünya Harbi başlarında, yedek subaylık görevini ifa eden Fuat Uzkınay tarafından, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adını taşıyan belgesel filmdir. Film, her halükarda Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Hakan, 2016, s. 12; Tırpan, 2004, ss. 90, 91).

Türk sinemasında “ilk dönem” tasnifi, Osmanlı ve Türkiye toplumunun sinemayla tanıştığı süreci ifade etmektedir. Türk Sinema tarihini 1. Dünya Harbi çerçevesinde ele aldığımızda, Enver Paşa’nın emriyle 1915 yılında kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin erken dönem Türk sinemasında teşkil ettiği yer önemsenmelidir. “Bu dairenin başına, Türkiye’de ilk sinema gösterileri düzenleyen, ilk sürekli sinema salonunu kuran, sinema işletmeciliğinin gelişmesini sağlayan Weinberg (…)” (Özön, 2013, s. 53) getirilmiştir. Aslen Polonyalı bir Yahudi olan Rumen uyruklu Sigmund Weinberg’in yardımcılığını üstlenen isim, Fuat Uzkınay’dır.

Erken dönem Türk sinema çalışmaları adına adları zikredilecek filmler; 1917’de “Müdafaayı Milliye Cemiyeti” ukdesinde, genç bir gazeteci Sedat Simavi’nin yönetmenliğini yaptığı, Mehmet Rauf’un dört perdelik oyunu “Casus” (Özön, 2013, s. 55) ve yine Simavi’nin senaryosunu yazdığı “Pençe” adlı, konulu, kurmaca filmlerdir (Yaylagül, 2018, s. 66; Hakan, 2016, ss. 26, 27). Bu iki filmin kayıtlarına ulaşılamamıştır. “Pençe” hakkında yine de Tatlı, şu bilgileri vermektedir:

> Sedat Simavi’nin, Mehmet Rauf’tan sinemaya uyarladığı “Pençe” adlı filminde iki fahişe tipi çıkar karşımıza; Leman ve Feride. Her iki kadının da fahişeliğe itiliş nedenleri belirgin değildir. Ama böyle bir yola sapmalarında parasal bir yan yoktur. Leman, önüne çıkan her erkekle kocasını aldatır. Çünkü aşırı şehvetli doyumsuz bir kadındır. Böylece Türk sinemasında ilk Nemfomanyak fahişe tipi bir dizi ihanetle ortaya çıkar. Feride de evli bir erkekle kocasına ihanet eder. Leman ve Feride normal değildirler, ama evlilik kurumunu hiçe saydıklarından sonuçta yine fahişedirler (Tatlı, 2015, s. 67).

Türk sinemasını Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemiyle tarihlendirmek ve başlangıç olarak varsaymak, bu bilgiler ışığında makuldür. Simavi’nin filmlerinden sonra, mütareke ve işgal yıllarında “Malul Gaziler Cemiyeti” gelir sağlamak amacıyla bir sinema filmi yapımına karar vermiş ve tiyatrocu Ahmet Fehim Efendi, bu filmi yönetmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanından uyarlanan “Mürebbiye” (1919) isimli film (Özön, 2013, s. 61), işgal kuvvetlerince sansürlenen ilk Türk filmidir. Mürebbiye karakterinin Anjel (Tatlı, 2015, s. 69) isminde bir Fransız kadını olması ve bu karakterin gayrı ahlaki ilişkilerle yansıtılması sansüre gerekçelendirilmiştir.

3.4.1.2. Tiyatrocular dönemi (1923-1939)

Muhsin Ertuğrul, tiyatro ekolünden gelmekle beraber Türk sinemasının başlangıcı adına önemli bir isimdir. 1920’lerden başlayarak, Nazım Hikmet ve Faruk Kenç’in birkaç istisna filmi dışında “Geçiş dönemi”ne kadar Ertuğrul, Türk sinemasının neredeyse tek yönetmenidir (Dorsay, 2014, s. 13) ve Ertuğrul, Darülbedayi kadrosu ile Türk sinemasında 1940’lara değin belirli bir ağırlığa sahip olmuştur (Özön, 2013, s. 34; Yaylagül, 2018, s. 66).

Sinema sanatının kaçınılmaz doğumuna yardımcı olan fotoğraf sanatı yanında, diğer bir sanat dalı olan tiyatro; senaryodan dekora, oyuncudan kostüme, hatta yönetmenine kadar bu yıllarda Türk sinemasının hâkimidir.

1922'de Kemal ve Şakir Seden kardeşlerin bir film şirketi (Kemal Film) kurması ve Muhsin Ertuğrul ile ortak çalışmalarıyla ilk özel sermayeli ticari filmler yapılmaya başlanmıştır (Özön'dan aktaran Çelik, 2016, s. 127). Muhsin Ertuğrul'un yönettiği bu filmler "İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk" ve Yakup Kadri'nin romanından uyarlanan "Nur Baba"dır (Tırpan, 2004, s. 92). "Nur Baba" (1922) işgal dönemi İstanbul'unda kayda alınmıştır. Bektaşi tarikatını konu alan filmin dış çekimleri Eyüp Camii'nde gerçekleşmiş, fakat Bektaşilerin tepkisi ve saldırıları sebebiyle film, 1922'de seyirci ile buluşamamıştır. Film; ancak 1923 yılında, Cumhuriyet'in ilanından sonra, adı değiştirilerek "Boğaziçi Esrarı" ismi ile gösterime girmiştir (Güzel'den aktaran Hakan, 2016, s. 42; Özön, 2013, s. 88). Bektaşilerin filme yönelik tutumu hakkında Tırpan, şu çıkarsamayı yapar: Bir Türk filmi ilk kez, dünya görüşünden mütevellit dini bir cemaat tarafından tepki almış ve çekilmesi engellenmeye çalışılmıştır (Tırpan 2004, s. 92).

Milli kurtuluşla birlikte Türk sinemasında "Milli Mücadele" temasının öncelik kazandığı görülmektedir. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Ateşten Gömlek" (1923), bu hakta başlıca örnektir. Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı film, aynı zamanda Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir gibi Türk kadın oyuncularının Türk sinemasına ilk adımlarıdır (Hakan, 2016, ss. 46, 47). Tema olarak, ulusal kurtuluşa giden yolda Kuvayı Milliye mensupları ve padişahçılar arasındaki mücadeleyi anlatan (Menekşe, 2005, s. 50) filme, Onaran (1979, s. 22) ulusal hisleri canlandırmada üstün başarı payesi vermekte ve kurgu, çekim teknikleri açısından Ertuğrul'un en iyi çalışmaları arasında saymaktadır. "Ateşten Gömlek", Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'in rol almalarından ötürü, çağdaş Cumhuriyet ideolojisi ve toplum hayatında Türk kadınına açılacak saha yönünden sembolik bir anlam ihtiva etmiştir.

Seden kardeşlerden sonra 1928'de İhsan ve Osman İpekçi kardeşler, "İpek Film" ile sinemaya yapımcılığına girmişler (Teksoy'dan aktaran Yaylagül, 2018, s. 66), ardından 1938'de "Ha-Ka" film şirketi kurulmuştur (Hakan, 2016, s. 54). İpek Film'in yapımcılığında Nizamettin Nazif'in (Tepedelenlioğlu) senaryosunu kaleme aldığı "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filmi çekilmiştir. İpekçi kardeşlerin Nişantaşı'ndaki stüdyosunda sesli olarak çekilen (Esen'den aktaran Çelik, 2016, s. 129) "Bir Millet Uyanıyor", Kurtuluş Savaşı'nı anlatan pek çok filmin konusuna dâhil olacak öğeleri

işlemiştir. Rahip Frew, Sait Molla, Yahya Kaptan ve Manastırlı Hamdi Bey gibi isimler, filmde karakterize edilirken Kuvayı Milliye mensupları ile Padişahçılar arasındaki mücadele, film hikâyesini oluşturmuştur (Özön, 2013, s. 106). Kıraç (2008, s. 89) Ertuğrul'un yönettiği "Bir Millet Uyanıyor"u Cumhuriyet rejimine ve ulusal bilince yönelik ideolojik iletileri sebebiyle Türk sinemasının ilk politik, propagandist filmi saymaktadır.

1933 yılında, senaryosu Nazım Hikmet'e ait, yönetmenliğini yine Nazım Hikmet ve Muhsin Ertuğrul'un paylaştığı "Cici Berber" ve köy hayatını anlatan "Aysel Bataklı Damın Kızı" filmleri kayda alınırken (Hakan, 2016, ss. 66, 71) 1935 ila 1936 yılları arası, Türk sinemasında bir hareketlilik gözlemlenmemektedir. Bu yıllar, Türk sinemasında filmsiz yıllardır, gerçi 1937'de senaryosu ve yönetmenliği Nazım Hikmet'e ait bir filmden bahsedilmektedir: "Güneşe Doğru"… Filmin ilan, gösterim afişleri ve kopyaları mevcut değildir; fakat İstanbul, İzmir, Eskişehir sinemalarında gösterime girdiği belirtilmektedir (Uçar, 2018-2019, s. 122, 125). Özön (2013, s. 113) film hakkında işgal yıllarında hafızasını yitirmiş bir gencin 17 yıl sonra, tekrar bilincinin açılmasını ve kendini yeni Türkiye'de bulmasını hikâye ettiğini anlatmaktadır. Oğuz Makal'a göre "Güneşe Doğru", teatral mizansen filmlere karşı (janr denilmese de) alternatif ve politik sinema örneğinin ipuçlarına sahiptir. Hakan'a (2016, s. 76) göre Makal, filmle alakalı yorumlarını yine Nijat Özön'den aldığı bilgilere dayandırır. Uçar (2018-2019, s. 125) tanıtım ilanlarında film oyuncularının ve film konusunun belirtildiğini; fakat yönetmen Nazım Hikmet'in adının geçmediğini not etmektedir. 1937'nin başlarında Hikmet'in gizli bir komünist cemiyet teşekkülünde üye olduğu iddiasıyla tutuklanması, bu duruma bir gerekçe düşünülebilir. O yıllarda, sakıncalı görülen ve komünizm kovuşturmalarında adı geçen Nazım Hikmet'in filmin ilanlarında isminin yer alıp almadığı belirsizdir.

1922-1939 yılları, tekraren söylenmeli ki Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul dönemidir ve tiyatrocuların etkisindeki sinemada, henüz bir film dilinin yerleştiğinden bahsedilememektedir. 1922 ile 1939 arası, adeta tek başına Türk sinemasının kaderini belirleyen Muhsin Ertuğrul (Hakan, 2016, s. 28) hakkında, Türk sinema tarihi çalışmalarıyla yazında istisnai bir yer tutan Nijat Özön, şunları belirtir:

> Yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında, Ertuğrul'un sinemamız üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu. Bu alandaki yeteneksizliğiyle sinemamızda çok kötü ve kolay kolay silinmeyen bir etki bıraktı. Her şeyden önce Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundu. Sinema dilini hiçbir vakit öğrenemedi (Özön'den aktaran Dorsay, 2014, s. 13).

Âlim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un sinematografisini daha dengeli bir yaklaşımla yorumlamaktadır:

> Muhsin Ertuğrul'un muhakkak ki kötü uygulamaları olmuştur. Türk insanına has halkçı sinemadan çok, entelektüel veya sokaktaki adama hitap eden düşündürücü Batı sineması ile sudan vodvil ve operet filmleri çevirerek bu kötü uygulamanın verilerini yıldan yıla sürdürmüştür.
>
> Ama öte yandan onun, Türkiye'de ilk film stüdyolarının kurulmasında ön ayak olması, sinemada disiplinli çalışma temposunu getirmesi, kimi filmleriyle son derece başarılı olarak sinema tarihinde hak ettiği yeri alması da yadsınamaz (Onaran, 1979, s. 25).

Ergün (1978, s. 50) özellikle 1922-1939 arası dönemi, dolayısıyla Muhsin Ertuğrul sinemasını veya "tiyatro sineması" diye nitelendirilen yapımları Batıya açık, Türk toplumsal yapısı ile ilintisi kurulamayacak bir dönem olarak tanımlar. Özön'ün Ertuğrul hakkındaki eleştirisi, sinema çalışmaları üzerine bir tenkittir ve Bazin'in negatif anlamda ifade ettiği "filmleştirilmiş tiyatro" mottosunu çağrıştırmaktadır. Bazin'e göre tiyatro, sinema adına "yanlış seçilmiş bir arkadaştır"; çünkü tiyatro seyircisinin bakış açısına göre, yani "bu bakış açısından yola çıkılarak oluşturulan filmlerin hali ortadadır" (Bazin, 2011, s. 64).

Dr. Ömer Menekşe, 1939'a kadar Türk sinemasına egemen ideolojiye dair, şu görüşlerini paylaşır:

> "Ulusal bilinç", "Cumhuriyet etrafında bir araya gelme" düşüncesi ile çekilen bu dönem filmlerinin en önemli özelliği; devletin resmi ideolojisini hâkim kılmak adına, eski düzenin kötülenmesi, saltanat ve hilafet, din müesseselerinin yerilmesidir. Nitekim bu filmlere baktığımızda, devrin politikası ile 'ideolojik bir polemik' şeklinde ortaya konan filmlerin vermek istediği mesajlar arasında büyük bir uyum olduğu görülmektedir (Menekşe, 2005, s. 46).

Menekşe (2005, s. 47) bu yılların Türk sinemasında hakim ideolojinin eleştirisini din adamları üzerinden tipleştirildiğini iddia etmektedir. Sinemada dinci tipleştirmeler; ancak bu dönemle sınırlı kalmamıştır: cahil, yobaz, hoca ve hacı karakterlerine sonraki dönemlerde Türk sinemasında sıklıkla rastlanmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği, Musahipzâde Celal'in aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan "Aynaroz Kadısı" (1938) ve "Bir Kavuk Devrildi" (1939) filmlerini Menekşe, söz konusu iddiaya dönemin örnek filmlerden saymıştır. Menekşeye rağmen Küçüksarp (2018) Kurtuluş Savaşı'nı anlatan birkaç film istisna, yeni ülkenin kurucu kadrolarının sinemayı toplum mühendisliği aracı olarak değil, kültürel etkinlik kıymetinde değerlendirdiklerini ifade etmektedir.

3.4.1.3. Geçiş dönemi (1939-1952)

1939-1952 arası, Türk sinemasında "Geçiş dönemi" olarak adlandırılmaktadır (Ergün, 1978, s. 51). 2. Dünya Savaşı'nın zor şartlarını ve DP iktidarının ilk yıllarını kapsayan bu dönem, 1939'da Faruk Kenç'in rejisörlüğe başlamasından Lütfi Ö. Akad'ın yönetmen kimliği ile kamera arkasına geçtiği zaman aralığını ifade eder

(Özön, 2013, s. 128). Bu yıllarda savaşın etkisiyle Avrupa sineması, film üretemezken (Koca, 2015, s. 76) politik şartlardan ötürü Alman ve Rus sineması da Türkiye'de seyircilerle buluşamamıştır. Türk seyircisi, Mısır'dan gelen ABD filmleri, Mısır ve Hint filmleri ile savaş yıllarında böylelikle tanışmıştır. Zamanla, Mısır ve Hint filmlerinin ağırlığı artmış ve filmlerdeki melodram anlatı, zamanla Türk filmlerini ve Türk seyircisini etkilemiştir (Kıraç, 2008, s. 89).

1940'lı yıllarda Türk sinemasına Muhsin Ertuğrul'dan başka, yeni rejisörler dâhil olmuştur (Yaylagül, 2018, s. 66). Film yapım şirketlerinin artması (bu sayı zamanla 18'e yükselmiştir) ve özellikle yurtdışında ses tekniği, fotoğrafçılık eğitimi almış genç yönetmenlerin çalışmaları, Türk sinemasına pozitif yansımıştır. Faruk Kenç, Şâdan Kâmil, Baha Gelenbevi, Talat Artemel, Ferdi Tayfur, Vedat Örfi Bengü, Lütfi Ömer Akad vd. isimler, Türk sinemasının "Geçiş dönemi" yönetmenleri olarak kabul edilmektedir (Hakan, 2016, ss. 99, 135).

Muhafazakâr kesimin sinemaya ilk tepkisi, yine bu yıllarda başlamıştır. Necip Fazıl Kısakürek "Büyük Doğu" dergisinin Eylül 1943 tarihli sayısında "Beyaz Perde" başlığıyla sinemayı konu eden bir yazı kaleme almıştır. Kısakürek, sinemanın fikir ve maneviyat gibi mücerret noktada emre girmesi şartıyla yüksek bir imkâna barındırdığını düşünmektedir. Fazıl'a göre; fakat nefsi saran ve beden hazzına hizmet eden sinemanın aracılığı, bu halde faydasız, kırıntı bir mücevher gibidir (Diriklik'ten aktaran Yorulmaz, 2015, s. 70).

Savaş koşulları ve maddi zorluklar sebebiyle film üretimi fazla olmasa da dönemin sayılabilir filmleri, şunlardır: Faruk Kenç "Taş Parçası" (1939), Faruk Kenç "Kıvırcık Paşa" (1941), Turgut Demirağ "Bir Dağ Masalı" (1947), Ferdi Tayfur "İstiklal Madalyası" (1948). Lütfi Ö. Akad "Vurun Kahpeye" (1949). Orhan Murat Arıburnu "Yüzbaşı Tahsin" (1950), Aydın Arakon "İstanbul'un Fethi" (1951).

Akad'ın "Vurun Kahpeye" (1949) filmi, politik manada resmi ideolojiyi temsil açısından ve öteki, düşman algısını içeren betimlemeleriyle dikkat çekicidir.

"Vurun Kahpeye", Milli Mücadele dönemini anlatan başlıca klasik yapımlardan sayılmaktadır. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan filmin konusu, düşman işgaline karşı çıkarak, ulusal bağımsızlığa destek veren Aliye öğretmenin işbirlikçi ve gerici güruh tarafından linç edilmesini anlatır. Filmde, gerici ve işbirlikçi Hacı Fettah karakteri öne alınırak Kuvayı Milliye hareketine karşı düşmanlarla yapılan işbirliği gösterilmek istenir.

Şekil 3. 2. “Vurun Kahpeye” (1949) Film afişi (Ürün, 2017)

Bu noktada Menekşe, “Vurun Kahpeye” filminde verilen dindar tiplemesine karşı tenkitçidir:

> Filmde, Milli Mücadele’ye düşman olarak takdim edilen dindar görünümlü, çıkarcı ve yobaz Hacı Fettah Efendi tipi öyle çizilmiştir ki filmi seyreden kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır. Yine bu filmde sanki Müslümanların istiklal gibi bir problemi yokmuş gibi Hacı Fettah Efendi’nin ağzıyla; “Nereden gelir ve kim olursa olsun herhangi bir kuvvet ve hükümet camilerimizi, dinimizi korursa ona uyunuz ...” denilerek işgal, din adına savunulur.
>
> Filmde çizilen Müslüman tipi; gerici, yobaz, düşmanla işbirliği yapıp köylerini bastırtıp bir yığın masum insanın ölümüne sebep olabilecek kadar vatan haini; vatanı kurtarmak için Yunan komutanını oyalayan Aliye öğretmene zina iftirasında bulunup halkı ona karşı kışkırtan bir tiptir.
>
> Vurun Kahpeye’de çizilen bu entrikacı, hain, çıkarcı; ama aynı zamanda halkın yanında görünen sahte dindar tipi, “kendisinden sonra gelen olumsuz din adamı tiplemelerinde de etkili olmuştur (Atilhan, Vural ve Miyasoğlu’dan aktaran Menekşe, 2005, s. 51).

Atilla Dorsay, Sezer Sezin’in oynadığı Aliye öğretmen karakterini “tam bir Kuvayı Milliye kızı, bir Mustafa Kemal fedaisi, bir ‘Kemalizm ikonu’. Yani Engin Ardıç vb.lerinin illet oldukları ve ellerine dillerine geçirseler yapmayıp etmediklerini bırakmayacak kişilerden…” (Dorsay, 2014, s. 15) cümleleriyle kıymetlendirmiştir.

Bu dönemin önemli gelişmeleri arasında denetleme “sansür” ağının belirginleşmesi ve Muhsin Ertuğrul ile ağırlığını korur halde olsa da tiyatrocular nüfuzunun zamanla seyrelmeye yüz tutması (Koncavar, 2017, s. 35), Türk sinemasında kaydedilecek iki önemli gelişmedir. Üçüncü hususa eklenebilecek diğer önemli konu da 1948 yılında belediye rüsumlarını yerli sinema lehine düzenleyen kararnamenin yayımlanmasıdır. Rüsum değişikliğiyle eğlence vergisi, yabancı filmlerde %70 olduğu halde, yerli filmlerde oran %25’e indirilmiştir. Türk sinema sektörü, vergi kolaylığını teşvik

niyetinde algılamış ve bu iyileştirme film üretimini artırıcı etki sağlamıştır (Arpad'dan aktaran Yaylagül, 2018, s. 67).

Sansür konusuna gelince 1952 yapımı Metin Erksan'ın "Karanlık Dünya/Âşık Veysel'in Hayatı" adlı filmi dikkati çeken bir örnektir. Film, Sivas-Sivrialan'da yaşamış, önemli Türk ozanı Âşık Veysel hakkında bir biyografidir. Erksan, filmiyle alakalı sansür sürecini şöyle anlatmaktadır:

> Ben filmde tarlalar çektim. Ekinler küçüktü, üzüldüm. Ağustos-Eylül aylarında orada çalışıyordum. Ekinlerin pek küçük olmasını istemedim. Ben, benim memleketimdeki ekinlerin insan boyu uzamasını isterim; iyi bir tarım rejimi ile çok fazla mahsul alınmasını isterim. Bunun için çektim onları (…) Sansür bunu reddetti, dedi ki: "Bu ekinler olmaz, bu ekinler küçük" dedi. Bunun üzerine onlar kesildi. Arkadan ben filmi gördüm, şöyle bir şeyler eklemişler. Veysel köye giriyor, sesler duyuyor. Arkadaşına, "Nedir bu sesler?" diyor. (Tabi o sırada da sesler görünüyor: Hudson ovasında biçerdöverler koymuşlar, muazzam gürültü.) Arkadaşı, "işte" diyor, "Köyümüzde artık 40- 50 biçer döğer var". Veysel biraz daha yürüyor. 5-10 tane doktor üzerine saldırıyor, elini öpüyor. "Yahu bunlar kim?" diyor. Arkadaşı "Köyümüzde büyük hastahane oldu, bunlar doktor ve hemşireler" diyor (Milli Sinema "Açık Oturum", 1973, ss. 33-34).

Yücel (2008, s. 109) "siyasal iktidar, bu dönem sinemayı bir yanda tüketim toplumunun bir aracı olarak yaşatmak, görmek isterken diğer yandan köy ya da köy gerçekliğini anlatan filmleri tehlikeli bulmuştur" saptamasını düşer.

Özön, Türk sinemasının "Geçiş dönemi"ni iki husus üzerinde tanımlamaktadır: Birincisi, rejisörlük yapan isimlerin çoğu, belirli derecede sinema eğitimi almış isimler değildir ve yine her ne kadar sinema tekniği öğretimi almış bir gruptan bahsedilse de ülkede mevcut sinema kültürü, arzu edilir seviyeden yoksundur (Özön, 2013, s. 149). İkinci husus ise Türk sinemasında bu dönem ile tiyatrocu egemenliğinin sonuna gelindiğidir. Özön (2013, s. 149) "geçiş çağı sinemacıları, bir sinema sanatçısı olarak değil, sinema 'zanaatkârı' olarak yetişmişlerdi; sanat alanındaki durumları birer 'hevesli' olmaktan, amatörlükten ileri gidemiyordu" cümlesiyle dönem sinemasına bakışını beyan etmektedir.

3.4.1.4. Sinemacılar dönemi (1952-1960)

Türkiye'de 1950'de siyaset ve ekonomide başlayan köklü değişim ve dönüşüm, Türk sineması için de geçerlidir. Talat Artemel, Turgut Demirağ, Seyfi Havaeri ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenler 1940'ların sonuna doğru ortaya koydukları filmlerle yerli sinemada potansiyel değişimin işaretlerini vermişlerdir. Hakan (2016, s. 128) 1949'da çekilen "Vurun Kahpeye" filmi ile Türk sinemasının Lütfi Ö. Akad ile tanıştığını ifade etmektedir. Akad, Türk sinemasını yeni döneme taşıyan rejisör olarak nitelenir. Dorsay (2014, ss. 14, 15) Akad'ın tam anlamıyla yönetim sorunlarını aşamamış olsa da "Vurun Kahpeye" ile belirli bir sinema duygusuna ulaştığını

düşünmektedir. Dorsay'ın film hakkında bir önemli vurgusu da Sezer Sezin'in canlandırdığı Aliye öğretmen karakterinin Kuvayı Milliyeci, Mustafa Kemal fedaisi "Kemalizm ikonu"na sahip olmaklığı ve bir anlamda bu karakter üzerinden filme ideolojik anlam atfetmesidir. Yönetmen Lütfi Ö. Akad, çoğu kanaate göre, 1950-1960 arası Türk sinemasının en parlak yönetmenidir. Lütfi Ö. Akad, sinema dilini ve anlatımını filmlere tatbik etme başarısına sahip, "Sinemacılar dönemi"ni başlatan yönetmen olarak kabul edilmektedir (Coşkun'dan aktaran Çelik, 2016, s. 133).

1952 yapımı, dram/aksiyon tür "Kanun Namına" filmi, Akad'ın Türk Sineması'nda çığır açtığı bir çalışmadır. Halit Refiğ, bu film, 1962 yapımı "Yılanların Öcü" çekilene dek yerli sinemanın dönüm noktası saymakta ve Türk sinemasını bir nevi Akad'ın yönettiği "Kanun Namına" ile başlatmaktadır. Refiğ'in iddiasına göre, filmi ortaya koyanlar nasıl bir sonuca ulaştıklarının tam anlamıyla bilincinde olmasa da doğal mekânları, hareketli sahneleriyle Amerikanvari yapıya bürünen film, farkını göstermiş ve Ayhan Işık'ı yerli sinemaya mâl etmiştir (Dinçer'den aktaran Hakan, 2016, ss. 154,155).

1950'ler, Türkiye'de toplumsal, siyasi ve ekonomik alanda ciddi değişimlerin dönemidir. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, liberal piyasa anlayışının gelişmesini tetikleyen önemli siyasal süreçlerdendir. Yabancı sermaye girişi ve serbest teşebbüsün özendirilmesine dönük politik, iktisadi kararlar, nasıl ki toplumun her kesitini az çok etkilemiştir; Türk sineması da bu durumdan hissesini almıştır.

Son dünya savaşı Avrupa'dan Latin Amerika'ya, Afrika ve Uzak Doğu'ya kadar bütün toplumları sarsarken toplumsal talepler, Özön'a göre dünyada demokratik ve toplumcu bir özellik almıştır ve bu iklim dünya sinemasında gerçekçi temellerin atılmasında etkili olmuştur. Özön, bu konuda şerh düşmekte ve Türkiye'nin bahse konu süreçlerden geçmediğini, sadece "demokrasicilik oyunu" sergilendiği ifade etmektedir (Özön, 1968, s. 29).

1950-1960 arası Türk sinemasının durumu özetlenirse sanat ve kültür etkinliğinden ziyade, tecimsel-popüler durumuyla ön plana çıkmaktadır. Film arzı genişlerken kırsaldan kente doğru göç hareketleri, bunların paralelinde ivme kazanan alt yapı ve teknik gelişmeler, sinema seyircisini artırmıştır (Koca, 2015, s. 70). Fakat tecimsel sinemadan bahsedilse de Türk sinema sektöründe yeterli sermaye birikiminden söz edilemez ve sinema işletmecilerinin finanse ettiği yapımlar, toplumun tüketim eğilimine uygun içerikte furya (Hazretli filmler gibi) filmlerin üretilmesi zorunluluğunu doğurmuştur (Ayça'dan aktaran Yaylagül, 2018, s. 67).

3.5. Türk Politik Sineması (1960-1980)

1960'lar, dünya ve Türk sinemasında ciddi değişim yıllarıdır. Örneğin, 2. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında görülen "Yeni gerçeklik" akımının devamı yönetmenler çağdaş toplumu sorgulayan ve özgün üsluplar var etme amacını taşıyan bir sinema inşa etmişlerdir. "Üçüncü Dünya" denilen, nispeten geri kalmış Latin Amerika ve Afrika ülkelerinde bağımsız sinema çalışmaları, yine bu yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Üçüncü sinema, sömürgecilik karşıtı, muhalif bir sinemayı arzulamıştır. Yine, ideolojik temelli feminist yaklaşımlar da 1960'lar sonrası Avrupa sinemasında gündeme gelmiştir. Fransa'da ise Avrupa sinemasındaki teatral üsluba ve Hollywood sinemasına tepkiden doğan "Yeni dalga" akımı, Truffaut, Resnais, Godard gibi yönetmenler aracılığıyla yaratıcı etkiyi tartışmaya açmıştır. Tartışma, yaratıcılığın tıpkı bir yazar "auteur" gibi yönetmenlerin ellerinde olması gerekliğine dair polemiklerin derinleştiği bir süreçtir. Örneğin bu akımın önde gelen yönetmeni Jean Luc Godard, politik sinema tartışmalarında "politik film yapmak" ve "politik yöntemle film yapmak" önermelerini tartışmaya açmıştır. "Politik film" eylemini idealist, metafizik evrende burjuva dünyasında kalmakla tanımlayan Godard, "politik yöntemle film" yapmanın Marksist ve diyalektik bir tutumla proleter sınıfın yanında durmak olarak nitelemiştir (Arslan'dan aktaran Özgüç, 2014, s. 831).

Türkiye koşullarına döndüğümüzde "Sinemacılar dönemi"nin Türk sinemasının gelişimine, sinema dili oluşturma gayretine katkı sağladığı, ortak bir kanaattir (Vardar, 2005, s. 310). Bir tarafta ekonomik sıkıntılar, sansür ve gerici akımların sinemaya sirayeti eleştiri konusudur; ama Özön (1968, s. 28) 1950-1960 arası dönemi, Türkiye'de sinema kavramlarıyla akletmenin başladığı bir süreç olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple 1950-1960 arası tecrübe edilen gelişmeler, yani sinema dili oluşturma gayretleri, sonuçlarını 1960'ların yarısına kadar "öncü" örneklerle vermiştir.

Dorsay (1989, s. 12) "1960'larda Türk sineması, kuşkusuz 1960'ın 27 Mayıs devriminden ve bu devrimin toplumsal yaşama getirdiklerinden esinlenen ve kaynaklanan bir sinemaydı" demektedir. Dorsay'ın tespiti üzerinden Tırpan (2004, s. 99) 1961 Anayasası'nın Türkiye'ye sağladığı özgürlükçü havadan Türk Sinemasının olumlu yönde etkilendiğini belirtmiştir.

Dorsay, 27 Mayıs'ın Türk Sinemasına etkisini şöyle ifade etmektedir:

> 1960'ların sineması da özellikle 27 Mayıs eyleminin ve bunun topluma getirdiklerinin büyük ölçüde etkilerini taşır. 27 Mayıs devriminin topluma getirdiği geniş çaptaki tartışma ortamı, yeni Anayasa'nın içerdiği görece hoşgörü ve özgürlük ögeleri, birden hızlanan çeviri etkinliği, canlanan yayın hayatı, hızla

> dilimize kazandırılan, özellikle Marksist kuramların ve görüşlerin temel kitapları, toplumda birden yeni, taze rüzgârların esmeye başlamasıyla sonuçlanmış, bu yeni oluşumlar, birden tüm sanat yaşamına da yansıyarak, hemen her alanda (yazın, sinema, tiyatro, müzik, vs.) canlı, yoğun, verimli bir döneme giden yolları açmıştır (Dorsay, 1989, s. 12).

27 Mayıs 1960 sonrası yoğunlaşan toplumsal meselelerin irdelenimi ve sinemadaki ideolojik eğilim, Türk sineması içinde tanımlanan politik akımların doğmasında başlıca etkenlerdir. Bu akımlardan biri de Amerika, İtalya ve Sovyetler Birliği'nde örnekleri görünen "Toplumsal gerçeklik akımıdır" (Yorulmaz, 2015, s. 74).

3.5.1. Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik

Vardar'a (2005, s. 310) göre "Türk sinemasında toplumsal arayışlar, ona kaynaklık edecek toplumsal yapıdaki değişimler ülkemizin toplum hayatında, kültür ve sanat dünyasında 1960'lardan sonra başlamıştır". Akım sinemasının önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ "Toplumsal gerçekçilik" diye tanımlanan sinema akımının oluşum şartlarını 27 Mayıs 1960 sonrası askeri, politik, yasal ve toplumsal olgularla direkt irtibatlandırmaktadır:

> 14'lerin tasfiyesi, 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman "toplumsal gerçekçilik" diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı (Refiğ, 2013, ss. 29-30).

Menekşe'ye (2005, s. 47) göre "akımın amacı; toplumdaki gerçeklerin dış yüzünü veren filmler ortaya koymaktır". Kültürel, ahlaki, sınıfsal ve ideolojik meseleleri bütün açıklığı ile perdeye yansıtmak, bu akımın başlıca hedefi sayılmıştır. "Toplumsal gerçekçilik" 1960-1965 arası yıllarda belli başlı yönetmenlerin ve onların yönettiği filmler odağa alınarak dğerlendirilebilinir. Akımın öncü isimi Refiğ (2013, s. 52) Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" (1960) filmi ile Türk sinemasında toplumcu gerçekliğin işaretlerini verdiğini söyler. "Film, Erksan'ın ifadesiyle 'her mahallede birkaç milyonerin ortaya çıktığı bir dönemde yenik düşen bazı gençlerin acıklı serüvenleri'ni anlatıyordu" (Onaran, 1994, s. 62). Erksan, bu filmiyle "Küçük Amerika" olma hayalindeki Demokrat Parti dönemine bir eleştiri getirmiştir. Bu politik eleştiri, hem film olma özelliği ve hem anlatısının sıradan emekçi figürler üzerinden sağlanarak yapılmasıyla ilk örnektir. Scognamillo da "Gecelerin Ötesi"nin toplumsal-eleştirel ilk film olarak tanımlanmasına iştirak eder. Scognamillo'ya göre film; ortak endişe ve yoklukluğun kaynaklık ettiği buhranı ve kanıksatılmış toplum kurallarına itiraz gereksinimini içsel nedenlere bağlayan ve toplumu şartlandıran çıkarsamaları anlatma gayesi taşımıştır (Scognamillo'dan aktaran Tırpan, 2004, s. 100).

Erksan'ın toplumcu gerçekliğe değinen bir diğer film çalışması, 1962 yapımı "Yılanların Öcü"dür (Refiğ, 2013, s. 52). Köy yerinde, evinin önüne, rızası alınmadan ve haksızca ev yapılmasına direnen Irazca Ana, Deli Bayram ve ailesinin başına gelenleri hikaye edinen film; yoksulluğu ve mülkiyet meselesini abartıya kaçmayan bir sinema diliyle merkeze almıştır. Onaran'a (1994, s. 64) göre "film, romandan çıkarılan güçlü diyaloglar, hareketli bir mizansen ve temiz fotoğraflarla seyirciye veriliyor ve 'Yılanların Öcü' teması, sembolik bir boyutla yorumlanıyordu". Özön'ün "gerçekleri elinden geldiğince ödünsüz anlatma" uğraşı verdiğini düşündüğü "Yılanların Öcü", sansürü; ancak Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in devreye girmesi ile aşabilmiştir. Gösterime girdiği birçok yerde gericilerin tepkisiyle karşılaştığını ise Özön (1968, s. 30) ifade etmektedir.

Metin Erksan'ın yönettiği 1963 yapımı "Susuz Yaz", Türk sineması adına uluslararası boyutuyla ayrı bir önem taşımaktadır; 1964 Berlin Film Festivalinde aldığı Altın Ayı (Büyük Ödül) "Susuz Yazı" müstesna bir konuma taşımaktadır. Dorsay'a (2014, ss. 60,61) göre ekonomik, örfi, kültürel ve mülkiyet esaslı işlenimi ve bunların yanında film yönetmenin plana aldığı erotizm, seviyelidir, sanatsaldır. Ege'de bir köyde yaşanan su kıtlığı ve sebep olduğu hadiseler otantik (yerel ağız) diyaloglarla bezenmiştir.

Kaymal, Erksan filmlerinde "sol" politik bakışın söz konusu olduğunu ifade etmektedir: "Metin Erksan'ın toplumsal gerçeklikleri çarpıcı ve sert bir biçimde beyaz perdeye yansıttığı bu filmler temelde güçlünün güçsüzü ezmesine, sömürmesine, feodal ilişkilere karşı bir duruşu temsil eder. Filmlerde sol cereyanın soluğunu hissettiren özellik de zaten budur" (Kaymal, 2020, s. 387).

"Susuz Yaz" harici Dorsay'ın (2014, s. 64) cesur ve yenileyici bir politik film örneği olarak gördüğü "Yarın Bizmidir" (1964) ise Atıf Yılmaz'ın çalışmasıdır. Kemal Tahir'in senaryosunu kaleme aldığı "Yarın Bizimdir", yerel siyaset ağında belediye başkanlığı gücünü kullanarak haksızca zenginleşen ve buna karşı mücadeleye girişen kahramanları konu edinmiştir. Dorsay, "Yarın Bizimdir"i politik bir anlatıya uygun görse de Yeşilçam kalıplarını aşmaması ve seyircinin ihtimal beklentilerini zorlamaya heves etmemesi sebebiyle eleştirmektedir.

Türk sinemasında politik ve toplumsal gerçekliğe yaklaşan önemli yapım ise "Karanlıkta Uyananlar" (1964) filmidir. "Otobüs Yolcuları" (1961) ile adını duyuran Ertem Göreç'in yönettiği eserin senaryosu Vedat Türkali tarafından yazılmıştır (Kıraç, 2008, s. 89; Mirahmetoğlu, 1995, s. 41). Karanlıkta Uyananlar" işçi sorunlarını, sendikalaşma ve grev hakkını işleyen senaryosuyla Türk sinema

tarihinde, özgün bir yapım özelliğini taşımaktadır (Onaran, 1994, s. 170; Kıraç, 2008, s. 89).

Şekil 3. 3. Grev sahnesi (www.filmhafizasi.com, 2021)

Göreç'ten başka, Halit Refiğ'in "Toplumsal gerçekliği" temel alan çalışmaları; "Şehirdeki Yabancı" (1963), "Şafak Bekçileri" (1963), "Gurbet Kuşları" (1964), toplumsal gerçeklik içeren anlatıları ile öne çıkan yapımlardır. Bu filmler hakkında Özön (1968, ss. 31-32) "(…) bir yandan piyasanın ölçülerine uymak, bir yandan da 'kendi kendine sansür' yüzünden hep ikinci sıraya itildi" savı ile karşı bir eleştiride bulunmuştur. Özön'ün oto-sansür konusunda eleştiri yöneltmesi aşırı olabilir; çünkü 1961 yılında Türkiye İşçi Partisi (TİP) Anayasa Mahkemesi'ne sansürün kaldırılması için dava açmış; fakat dava reddedilmiştir (Koncavar, 2017, s. 61). Refiğ'e (2013, s. 53) göre ise yönetmiş olduğu "Şafak Bekçileri" ile "Şehirdeki Yabancı"da politik tutumu belirlidir ve özellikle bu filmleri toplumsal gerçekliğe yaklaşmış sinema örneklerinden saymıştır.

1960'larla beraber Türk sinemasında toplumsal meselelere el atıldığı şüphe götürmez ve Kemal Tahir, Vedat Türkali gibi yazarlar ile Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz Batıbeki, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler "Toplumsal gerçekçilik akımı"nın bilinen temsilcileridir.

1960-1965 arası yıllarda beyaz perdeye konulan "Gecelerin Ötesi", "Yılanların Öcü", "Şehirdeki Yabancı", "Gurbet Kuşları", "Susuz Yaz", "Haremde Dört Kadın", "Bitmeyen Yol" ve "Karanlıkta Uyananlar"; toplumsal gerçekliği anlatan filmler kabulü ile tartışılmak durumundadır. Örneğin Kıraç'a (2008, s. 90) göre Duygu Sağıroğlu "Bitmeyen Yol" (1965) ile göç olgusunu ve işsizliğin dört tarafı sardığı dönem Türkiye'sini etkileyici bir üslupta anlatmıştır. Köyden kente gelen altı arkadaşın

ekmek parası uğruna giriştiği savaşımı konu alan filmde işçilerin sefaleti, barınma zorluğu, kum deposunun çalışma şartları ve emek sömürüsü, çıplak bir gerçeklik ile sunulmaktadır (Mirahmetoğlu, 1995, s. 41).

Toplumsal gerçekçilik akımında beliren tema ve anlatı, genel çerçevede şöyle sıralanmalıdır. 1) Köy hayatı ve köylüyü odağa alan toprak meselesi ve mülkiyet sorunları. 2) Göç olgusuyla ortaya çıkan ahlaki, kültürel, sınıfsal ve ekonomik sarsıntılar, yabancılaşma olgusu. 3) Çağdaş, ilerici yaşama karşı gösterilen tutucu veya gerici direnç karşısında idealize edilen karakterler ve onlar üzerinden gösterilen (bilinçlenme) mücadele yolları.

Toplumsal gerçeklik akımına bu arada eleştirel bakış geri kalmazken dönemin havasında söz dalaşı, kalem kavgaları da cereyan etmiştir. Örneğin Mehmet Ergün, bu akıma dâhil yapımlar hakkında şu değerlendirmeleri paylaşmaktadır:

> Bu filmlerde, gerçekliğin tarihsel ve toplumsal boyutları ile yansıtıldığını ileri sürmek güç. Toplumsal gerçekliğin dile getirilmesi açısından en çok sözü edilen, üzerinde en çok durulan "Susuz Yaz" bile, eleştirel gerçekçiliğin kıyısına varamamıştır. Ancak göze ilişen olumlu, ileriye dönük bir yan var bu filmlerde: Türkiyeli insan, önceden verilmiş boyutları belirlenmiş, içeriği tanımlanmış bir imge olarak görülmüyor bu filmlerde. İçerisinde yer aldığı somut oluşumlarda takınmış olduğu somut tutumları ile belirlenmeye çalışılıyor. Bir de şu var: İlk kez bu filmlerle, yerlilik, Türkiye'ye özgülük, bir yer, bir giysi yerliliği olmaktan çıkarılmış; nesnel gerçekliğin belirlediği bir birikim olarak algılanmaya başlanmıştır (Ergün, 1978,s. 55).

Sağcı muhafazakâr ve "Milli sinema akımı"nın temsilcisi Mesut Uçakan'a göre "Toplumsal gerçekçilik 27 Mayıs İhtilali'nden sonra bütünüyle su yüzüne çıkmış olan Marksist zihniyetin sinemaya yansımasıdır" (Uçakan'dan aktaran Yorulmaz, 2015; s. 74).

1960'ların ortasında Türk sinemasının erozyona uğradığını düşünen Nijat Özön, senede ortalama 200 film çeken ve artık sektör haline gelmiş Türk sinemasının yozlaştığını ifade etmiştir. Bu yozlaşmanın içinde bir payı da "Toplumsal gerçeklik" sinemasına mâl etmektedir. Nijat Özön'e göre zaten sinemada din ve şehvet istismarı artmış ve sinema gerilemiştir. "Sinemacılar dönemi" ile kendini bulmaya başlayan Türk Sineması, adeta yağma ve talan altında bırakılarak seyirciden uzaklaşmıştır. Bunların yanında 27 Mayıs'ın göreli özgürlük iklimi, sinemanın sansür yasağına da dokunmamıştır ve sansür öylece kalmıştır (Özön, 1968, s. 34).

Özön'ün düşünceleri şöyledir;

> (…) Eskiden çevrilmiş yerli filmlerin yağmalandığı; din ve şehvet sömürücülüğünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı, dolayısıyla yerli filmlerle kazanılmış seyircilerin yerli sinemadan itildiği, geniş seyirci yığınlarının ise korkunç bir "zevk tahribatı"na, sömürülmeye uğradığı bir ortamdı bu. Böyle bir

> ortamda iyi niyet gösterisi gerçek dışı kaldığı kadar, olanaksızdı da (…) Sinemacılar döneminin sayıları yarım düzineyi aşmayan başlıca temsilcilerinin zaten söyleyeceklerini tükettikleri, "bir atımlık barut"larını sinemacılar döneminde harcadıkları çok geçmeden ortaya çıktı (Özön, 1968, s. 34).

Toplumsal gerçeklik akımına ideolojik eleştiriler de söz konusudur. 05-07 Kasım 2005 tarihli II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi'nde "Türk Sinemasında Din Ve Din Adamı İmajı" başlıklı bir bildiri sunan Ömer Menekşe'ye göre "Toplumsal gerçekçilik akımı"na dahil filmlerin din anlatısı, tarih ve ahlak kavramları, Marksist din anlayışına bağlı olarak menfi anlatıyla sunulmuştur (Menekşe, 2005, s. 47). Milli sinema yönetmeni Yücel Çakmaklı'ya göre de "Toplumsal gerçekçilik" sinemasında işçilere ve köylülere zulmeden işveren ve ağaların yanında, din adamları da aynı kefeye konulmaktadır (Çakmaklı'dan aktaran Yorulmaz, 2015, s. 74).

Özön (1968, ss. 34, 35) bu akım kapsamında sayılan yönetmenleri, endüstri dışında kalmamak için konformist davrandıkları iddiasıyla eleştirmiştir. Duruma bir kılıf olarak da (birkaç gerçekçi deneme istisna) "Toplumsal gerçekçi sinema" teranesi tutturulmuştur. Özön açısından bu yönetmenlerin gayreti; ancak gerçekleri kapatmak veya dikkatleri başka tarafa yöneltme çabasıdır.

Dönem koşullarında "Toplumsal gerçekçilik akımı" devamlılığını sürdürememiştir. Akımın öncü isimlerinden Halit Refiğ, akımın başarısızlığı hakkında şunları ifade etmektedir:

> (…) Türk filmlerinin bir yıllık kazanç durumları (ki bir açıdan seyirciyle münasebet derecesidir) incelendiğinde şu durum ortaya çıkıyorudu: Yerli konulardan hareket eden "Üç Tekerlekli Bisiklet", "Ahtapotun Kolları", "Kızgın Delikanlı", "İstanbul'un Kızları", "Suçlular Aramızda", "Keşanlı Ali Destanı", "Karanlıkta Uyananlar" (…) hepsi ticari başarısızlık örnekleriydi. Yılın en büyük iş yapan filmleri ise (belli bir sıra gözetmeden) "Fıstık Gibi Maşallah", "Öksüz Kız", "Fabrikanın Gülü", "On Korkusuz Adam" (…) gibi daha önce yabancı ülkelerde iki üç sefer yapılmış filmlerden aktarmalardı.
>
> Bu karşılaştırma, dış yüzünde, yıllarca Türk sinemasındaki aktarma konuların bolluğunun bile sebebini ortaya koymakla birlikte, iç yüzünde çok daha acı, çok daha dehşet verici başka bir gerçeği düşünene duyuruyordu. Türk aydını belli bir süredir kendi özünden, kendi kaynaklarından, sözün kısası kendinden umudu kesmişti ya, şimdi de Türk halkı artık kendisiyle ilgilenmek istemiyor, kurtuluş çaresini kendinde aramak değil, dışarda bulmak yoluna sapıyordu (…) Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan "toplumsal gerçekçilik" hareketi, sağcı basınının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'da başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Film Festivali'nin ilk gecesi "Haremde Dört Kadın" yuhalanıp gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu (Refiğ, 2013,ss. 38-39).

Refiğ, padişah karşıtı ihtilalci bir Jön-Türk'ü merkeze alan "Haremde Dört Kadın"ın tepki alma sebebini film anlatısına dahil, Müslüman-Türk aile geleneklerinin aykırı gösterimine bağlamaktadır. Dönemin oyuncu kadrosu seçiminden, dekor

zenginliğine değin filmde belirli bir seviye ve estetik tartışılmamaktadır; fakat senoryoyu yazan ikinci isim Kemal Tahir'in de "rüşvet alan paşa" imajını "yanlış yapmışım" diyerek eleştirdiğini yine Refiğ ifade etmiştir. Harem kadınlarının gerek paşa ve gerek paşa yakını erkeklerle olan gayrı ahlaki ilişkileri Refiğ'e göre kent seyircisini rahatsız etmese de taşra ahalisi bu durumdan rahatsız olmuş ve dolayısıyla filmin başarısını etkilemiştir (Dorsay, 2014, ss. 82, 83).

Toplumsal gerçekçi sinemanın başarısızlığı, koşut; ama iki farklı madde ile analiz edilmelidir: Birincisi 1965'te Adalet Partisi'nin iktidara gelişidir. Sağ politik anlayışın ve toplumsal desteğin var ettiği potansiyel tutucu etki ve tepkisel yansımalar, Türk sineması için (solcu) özgün bir kuram haline gelebilecek bu akım adına engel olmuştur. İkinci önemli husus da "sol" cenah içinde gelişen Marksist ideolojik bakışın fraksiyonlaşan tutumudur. Sinematek Derneği etrafında toplanan Onat Kutlar, Ali Gevgili, Sezer Tansuğ gibi isimlerin Marksizm'i sahiplenerek tutundukları eleştirel tavır, başta Metin Erksan, Halit Refiğ gibi toplumsal gerçekçi yönetmenlere, sertliği artarak saldırıya dönüşmüştür. Sinematek bünyesinde tertiplenen "Türkiye'nin toplumsal yapısı, Türk sineması ve geleceği" konulu açık oturumda Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ'e yöneltilen yoğun eleştiriler, sinemaya "sol"dan bakışın parçalanmışlığını su yüzüne çıkarmaktadır (Refiğ, 2013, ss. 49,50).

Türk politik sineması 1960 ve 1965 arası, döneme haiz "Toplumsal gerçeklik" tanımlı film denemeleri ile ilk ciddi tecrübesini yaşamıştır. 1965 sonrası irdelemenin teması ise "Halk sineması", "Ulusal sinema" gibi isimlendirmelerle (Koncavar, 2017, s. 61) bu akımı revize çabası ve bir grup yazar ile sinemacının "Türk tipi sol anlayış" diyeceğimiz dünya görüşü çerçevesinde oluşturduğu kavram kavgası mülahazalarıdır.

3.5.2. Halk sineması ve ulusal sinema kavramı

"Halk sineması" kavramını ilk defa ortaya atan isim, yine Halit Refiğ'dir (Yorulmaz, 2015, s. 80). Refiğ, yerli sinemanın tanımında öncelikle sermaye-emek olgusunu temel almıştır. Refiğ'in görüşleri şöyle özetlenebilir: Türk sineması ne yabancı sermayeye ne de burjuvaya dayanır; bu sinemanın ardında devlet desteği de yoktur. Türk halkının ihtiyacından doğan, emek yoğun bir "Halk sineması"dır. Prodüktörler film yapmak için işletmelere filmde çalıştırılacakları isimleri beyan ederler, böylelikle uzun vadeli kredi-bono alırlar. Bu durum, dolayısıyla halkın açık kredisidir ve sinema emekçilerinin değerini gösterir (Refiğ, 2013, s. 89).

Refiğ'in bahsettiği sinema işletmeleri konusu, ortaya attığı önerme ile yakından alakalıdır. 1960'larda film arzındaki artış, kendine mahsus, sinemayı yönlendirici bir (tam anlamıyla endüstriyel diyemeyeceğimiz) dağıtım şebekelerini ortaya çıkarmıştır. Özön, bu yapının işleyişini şöyle anlatmaktadır:

> Türkiye işletme bölgelerine ayrılmıştı ve işletmeci bu bölgelere film sağlayan film yapımcısı ile sinema sahibi arasında bir tür komisyoncu görevini üstlenmişti. İşletmeci sürekli olarak İstanbul'a kendi bölgesinde iş yapan filmlerle ilgili bilgi vermekte, film yapımcılarıda bir sonraki filmlerini bu bilgilere göre çekmekteydi. Yapımcılar filmlerin çekimi için işletmecilerden avans alıyordu, yani yapacağı filmi yapmadan önce satmış oluyordu. Bu yapım ve dağıtım ağı Türk sinemasının popüler içerikli, gişeyi hedefleyen filmler yapmasına yol açtı (Tırpan, 2004, ss. 100-101).

Suner'e (2006, s. 30) göre "Türkiye'de hiçbir zaman güçlü bir film endüstrisi (…)" olmamıştır ve Türkiye'de "yapımcılar elde ettikleri kârlarla film alanına yatırım yaparak güçlü altyapıya sahip bir endüstri oluşturmak yerine, sinema dışı alanlara yatırım yapmaya (…)" (Suner, 2006, ss. 30-31) yönelmişlerdir.

Refiğ, Türk sinemasını "Halk sineması" sayarken (bu özellikleri) "Halkçı sinema" niteliğinde görmez, ayırır; diğer ifadeyle "Halk sineması" ile "Halkçı sinema"yı birbirinden farklıdır. Refiğ; halkın ekonomik refahına fikri ve estetik katkı sağlayan sinama ile emekçi sınıfın ağırlığının hissedildiği, sosyalist devletin uktesindeki politik bir sinemadan bahsetmediğini ifade etmektedir (Refiğ'den aktaran Yorulmaz, 2015, s. 80).

Refiğ, halk sinemasını, bir tür yapı halini alan bono sistemi ile bütünleşik çerçevede yorumlamıştır:

> 1958-60 yıllarından sonra geçerli hale gelmeye başlayan bu bono sistemi, filmlerin yapılıp masraflarını kendi kendilerine ödemesine dayanmaktaydı. Fakat bonoların gerçek sahipleri Türk filmleri seyircileri olduğu için, filmlerin seyircilerin keyfine göre hazırlanması gerekmekteydi. Halkın sevdiği hikayeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış noktası haline geldi (…) İlk defa yıldız sisteminin ortaya çıkması bu devrenin özellikleridir. Nitekim bu devrenin karakteristik temsilcileri ne prodüktörler, ne rejisörlerdir; Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyit Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık gibi oyunculardır. Başkalarını bilmem ama benim "halk sineması" derken kasttettiğim sinema budur (Refiğ, 2013, s. 92).

Refiğ'in "Halk sineması" yaklaşımı, genelde yapım süreçlerini dikkate alan bir metot üzerinedir (Vardar, 2005, s. 312). Refiğ, bu halde yine de halkçı denemelerin olduğunu; fakat kendi filmlerini de dahil, ezber bir hatanın varlığını da itiraf etmiştir: Refiğ'e (2013, s. 90) göre Avrupa halkları gibi feodaliteden kapitalist burjuva düzenine geçmemiş Türk toplumunu onlarla aynı sayıp, filmlerin o minvalde bir bakış açısıyla yapılması, seyircide teveccüh görmemiştir.

“Halk sineması” kavramının müellifi saydığımız Refiğ, “Ulusal sinema” kavramını da gündeme getiren kişidir (Yorulmaz, 2015, s. 80). Refiğ’in “Ulusal Sinema Kavgası” başlıklı yapıtı, bu kavram üzerine geliştirdiği fikirlerin bir tür izahı ve savunumudur. 1973 yılında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Klübü tarafınca düzenlenen açık oturumda Halit Refiğ “Ulusal sinema” kavramına gelişini şöyle özetlemiştir:

> “Ulusal Sinema” konusuna birkaç yönden yaklaşmak gerekiyor. Birincisi, hiçşüphesiz Türk sineması’nın fikri bakımdan karakteri nedir? Bu nerelerden çıkarılabilir? Bunu araştırmaya çabaladım. İkincisi, Türk sanatlarından ne gibi geleneksel unsurları sinemaya intikal etmiştir? Türk sanatlarının ne gibi geleneksel unsurlarından sinemada istifade edilebilir ve bununla sinemamıza bir milli karakter kazandırabilir miyiz? Bunlar araştırılmaya çalışılmıştır (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 19).

Refiğ’in bakış açısında ulusal ya da milli sinema, geleneksel Türk sanatlarının tatbik ve terkibinden ötede bir anlayış ve arayıştır. Burada, kadim sanatların anlatı türlerini aşan ve günün şartlarıyla gelişen, sinemasal özgünlüğe ve kıymete varan bir sinema kast edilmektedir. Bu sinema, Türk milletinin özgün karakter ve yaşayışına bağlıdır (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, ss. 21, 22). Refiğ’in eleştirisi taklit uygulamalardır; o, sinema içeriğine yerleşmiş geleneksel sanatların ortak bir özellik halinde sinema üslubuna dahil olmasına inanmaktadır. Bireyin dramı ve karakter inceliğine önem veren Batı sanatları ile toplumsal tiplemelere ve kamusal bilince önem veren Türk gösteri sanatı, hali ile aynı değildir. Refiğ (2013, ss. 97,98) iki noktada da taklidin olumsuz tesirlerinden söz eder. Refiğ, ikinci bir husus olarak evrensellik anlayışını politika ve sinemada son derece tehlikeli görmüştür. Anadolu Türkleştiğinden beri bu coğrafya, Doğu ve Batı arasında bir dengedir ve ülkenin bölgesel çıkarları dışında hiçbir üniversal düşünce, ulusal bağımsızlığa yarar sağlamayacaktır. Refiğ, günün tarihsel koşullarında ulusal fikir ve sanat hareketlerine sarılmanın hayati olduğunu düşünmüş, aksi tutumun; ancak süper devletlere ajanlık muamelesinde değerlendirileceğini salık vermiştir. Refiğ (2013, 95, 96) sinemada ulusal akıma yüklediği misyonla evrensel ideolojilerin sızma hareketlerine set çekileceğine inanmıştır.

Ulusal sinema kuramının teorisyeni Refiğ’e (2013, s. 93) göre 1966-1967 yıllarında gelişen tepkiden doğan ulusal akımın handikapları söz konusu olmuştur. Tespitince, Türk halkının yabancılara bel bağlaması ve ekonomik alanda görünen yabancı sermaye baskısı, böyle bir sinemanın gelişmesine manidir. Kültürel alanda devlet desteği olmadan Ulusal sinemanın gelişmesi bu sebeplerle kolay değildir. Refiğ; “Haremde Dört Kadın” (1965), “Sevmek Zamanı” (1965), “Bir Türk’e Gönül Verdim” (1967), “Kuyu” (1968), “Vurun Kahpeye” (1973) gibi sınırlı sayıda filmi, Ulusal sinema örnekleri arasında saymıştır.

Türk sinemasında "Ulusal sinema akımı" anlayışı Kaplan'a (2018, s. 42) göre "(…) Marksist ideolojiye sahip bir arka plandan gelmez. Tam tersine imparatorluk geleneğinden ortaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti toplumunda sınıfların bulunmadığını savunan, Asya Tipi Üretim Tarzı anlayışı ve romancı Kemal Tahir'in devletçi anlayışına dayanır".

Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) şöyle açıklanabilir;

> Osmanlı toplum yapısının feodaliteden farklı olduğunu ve 'Asya Tipi'ne girdiğini öne süren görüşler, doğal koşulların farklılığından kaynaklanır. "Asya Üretim Biçimi" kuramı, Doğu tarımının temelini büyük kanal ve su yollarının oluşturduğu savından hareket eder. Doğa koşulları başka türlü tarım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Suyu iktisadi ve ortak kullanma, önemli bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Teknoloji geri, oysa topraklar çok geniştir ve yeterli yağış alamamaktadır. Bu durum, özellikle su yollarının yapımı için merkezi bir otoritenin işe karışmasını gerektirir. Toprağın ortak mülkiyeti devlette olunca da bazı Marksistlerin "Doğu Despotizmi" olarak nitelendirdikleri yönetim biçimi ortaya çıkar. (Doğu Despotizminde siyasal iktidarın üç temel işlevi söz konusudur; "iç talan" olarak nitelendirilen vergi almak, "dış talan" olarak nitelendirilen savaş yapmak ve su dağıtımım düzenlemek) Bu modelin çözülmeye ve ekonomik evrime, diğer sistemlere göre daha çok direndiği öne sürülürken Osmanlı toplumunun zamanla Batı'nın gerisinde kalması da bu kuramsal çerçeveden hareketle açıklanmaya çalışılır (Kışlalı'dan aktaran Coşkun, 2009, s. 57).

Ulusal sinema akımı, devam eden süreçte teorik planını aksettiren mütalaalalar ve bir film örneği "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969) hariç, Türk sinemasında uzun soluklu katkılar sağlayamamıştır. 1970'lerin politik olguları, kısır tartışmalar, akımı savunan yönetmenlerin sonraki tercihleri sebebi ile bu akım, bir ekol sinema haline gelememiştir.

3.5.3. Milli sinema akımı

"Milli sinema akımı", 1960'ların sonu ve 1970'lerde Yücel Çakmaklı'nın filmleri ile başladığı kabul edilen (Uçakan, 1977, s. 137) muhafazakâr sinema anlayışıdır ve "Ulusal sinema", "Devrimci sinema" ile beraber, Türk sinema cereyanları arasında üçüncü bir akım sayılmaktadır. "Milli Sinema kavramı, 1960'lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmış, kavrama Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanç gibi isimlerden yola çıkılarak kuramsal bir temel kazandırılmaya çalışılmıştır" (Coşkun, 2009, s. 77). "Beyaz sinema", "İslamcı sinema", "Muhafazakâr sinema" adlarıyla da tanımlanan akımın başlıca yönetmenleri; Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Metin Çamurcu ve Mehmet Tanrısever'dir (Karakaya, 2015, s. 11; Yenen, 2012, s. 240).

Nigar Pösteki'ye göre "Milli sinema" milli kültürün kaynağını oluşturan İslamiyet'i odağa almaktadır (Pösteki'den aktaran Yorulmaz, 2015, s. 94). Yenen (2012, s. 240)

ise “Milli sinema akımı, Türk sinemasında daraltılmış din temsillerinin İslamcılık düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilmiş formunu ifade (…)” ettiği görüşündedir. Akımın öncü yönetmenlerinden Salih Diriklik ise Milli sinemayı şöyle tarif etmektedir: “(…) Milli sinema’dan anladığımız en kısa tarif, halkımızda, tarihi birikimle meydana gelen duyuş, düşünce ve heyecanları, aynen sinemada dile getirmektir” (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 72). Diriklik, ayrıca “Milli sinema”yı “sanat toplum içindir” anlayışına yerleştirmektedir (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 75). Uçakan (1977, s. 179) Diriklik’in söyleminde dikkat alıcı “tarihi birikim” sözcesine Selçuklu ve Osmanlı İslam medeniyeti tasavvuru sınırıyla şerh düşmüştür; çünkü İslamiyet öncesi Türk tarihi, bu sınırda kapsanan değildir. Detaylı bakışla, Müslüman toplumun inancına uymayan içerik ve formlar, zaten dünden bugüne aktarılan kültürel hayattan soyutlanmıştır. Ayrıca biyolojik üstünlüğün (ırkçılığın) reddedildiği bir dünya görüşünde İslami nizamın gerçekleştiği çağlar ukdeleşir. İslamiyet öncesi Türk tarihi (Hun Devleti, Göktürk Devleti) ne kadar şaşalı olursa olsun, İslam çizgisinin dışında olması sebebiyle “Milli sinema” ideolojisine uzaktır.

Dini veya milli içerikli “tebliğ ve ihya filmleri”nin analiziden önce, 1950’lerin ortasından başlayarak 1970’lere kadar süren ve adına “Hazretli filmler” denilen (Enderun, 2013, s. 40) furya dönemi, kısaca vurgulamak gereklidir. “Dini bilgilerden yoksun ekipler tarafından hazırlanan bu filmler, genellikle halkın dini duygularını sömürerek ticari kazanç elde etmeyi amaçlamışlardır” (Enderun, 2013, s. 41). Bu konuya misal olarak “Hac Yolu” (1952) isimli belgesel film, bir örnektir (Lüleci, 2009, s. 63). Candemir, filmin yapımcılarının, filmin yedi defa seyredilmesiyle seyircilerin hacı olacakları telkinini verdiklerini ve her defasında bilet ücreti tahsil edildiğini ifade eder (Candemir’den aktaran Yorulmaz, 2015, s. 93). Hatta, “bunun yanında seyirciler sinemanın etrafında yalın ayak dolaştırılmış, aralarda gülsuyu dağıtılmış ve seyirciden filmi abdestli olarak seytetmeleri istenmiştir (Özgüç’ten aktaran Lüleci, 2009, s. 63). Bu filmlerin ortak noktası, İslam toplumlarınca kutsiyet atfedilen timsal kişiliklerin hikâyeleştirilmesidir. Hazretli filmler furyasının ideolojik mesnetten yoksun, kâr amaçlı, tecimsel bir iş olduğu ve dini duyguları sömürerek yol aldığı iddia edilebilir. Hazretli filmler, kaba biçim ile yüzeysel anlatıdan öteye yorumlanmaz; fakat dindar kitleyi de nispeten sinemaya yöneltmiştir. Menekşe’ye (2005, s. 47) göre “Hazretli filmler”, kozmopolit, aşırı ticari zihniyete bağlı düşüncenin bir ürünüdür ve “Ben Hour”, “On Emir” gibi Batılı ve basit adaptasyonlara dayalı, niteliksiz, istismar aracı yapımlardır. 1970’lerin ilk çeyreğine kadar gösterime girmiş “Hazretli filmler”e şunlar örnek sayılabilir: “Hz. Ömer’in

Adaleti" (1961), "Hz. Eyyüb'ün Sabrı" (1965), "Hz. Ayşe" (1966), "Rabia" (1973), "Hz. Ömer" (1973), "Hz. Yusuf" (1973) (Işık, 2018, s. 801).

Menekşe'ye (2005, s. 48) göre "Milli sinema, milli bir bakış açısının yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin, kısacası milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır" ve Hazretli filmler furyasından ayrıdır. Milli sinemanın temsilcilerinden sayılan Mesut Uçakan, "Milli sinema akımı"nın ilk bilinçli örneğinin Yücel Çakmaklı'ya ait "Birleşen Yollar" (1970) filmi ile verildiğini ifade eder ve yine Uçakan, Salih Diriklik'in yönettiği "Gençlik Köprüsü" (1975) filmini, akım adına cesur bir çıkış sayar (Uçakan, 1977, s. 137).

"Birleşen Yollar" (1970), "Oğlum Osman" (1973), "Kızım Ayşe" (1974), "Memleketim" (1974), "Gençlik Köprüsü/Yarın Elbet Bizimdir" (1975) "Milli sinema akımı"na örnek, başlıca filmleridir; ancak (Yenen, 2012, s. 242) "Milli sinema" üzerine derc ettiği makalesinde söz konusu sinema akımını (1969-2010 arası) kırk yıllık sürece yayarak değerlendirmek gerektiğini salık vermektedir. Bundan maada süreç, yeknesak değildir ve dönem koşullarına göre, film çalışmalarına göre milliyetçi veya muhafazakâr; hatta devrimci ideolojik damarlar, bu filmlerde ara ara koyulaşırmıştır. Yenen'in akıma dair "tanımlama denemesi" dediği ifadeleri ise şöyledir;

> "Milli Sinema, 1969 yılında Birleşen Yollar filmi ile başlayan ve en son örneğini Hür Adam (2010) filmi ile ortaya koyan; başlangıcından günümüze kadar Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik, Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu ve Nurettin Özel gibi yönetmenler tarafından çekilen filmlerle mukayyet, sinematik imge kaynağı olarak dini (İslam) kültürel bir tez olarak sinemaya taşımayı amaçlayan ve İslamcılığın üç farklı halini yansıtır şekilde üç ayrı döneme ayrılan bir Türk Sinema akımıdır" (Yenen, 2012, s. 243).

"Milli sinema"nın ilk örneği sayılan Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" (1970), Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" romanından senaryo edilmiştir (Menekşe, 2005, s. 48). Mütevazı hayatında imanlı bir genç Bilal (İzzet Günay) ile inanca istihzayla yaklaşan zengin, havai bir kız, Feyza (Türkan Şoray) üzerinden örgüleşen konunun teması, İslam'a yöneliştir. Filmin hikayesi, kısaca şöyle aktarılabilir: Batı tarzı eğlence konforunda yaşayan Feyza, esasen mutsuzdur. Bilal'in karşısına çıkması ile Feyza değişmiş ve Bilal'e aşık olmuştur. Feyza, zaman içinde Bilal vasıtasıyla manevi huzuru tanımış ve hidayete ermiştir. Böylelikle hidayete eren Feyza, geçmişte yaşadığı çevresine, kozmopolitliğe, yozluğa karşı çıkar (Uçakan, 1977, ss. 162,163). Film, açıkça bir Yeşilçam dilidir ve estetik kaygı taşımayan diyaloglardan örülüdür. Çakmaklı, filmin Yeşilçam algısında yapıldığına itiraz getirmez. Bunun sebebi olarak da halktan kopuk olduğunu düşündüğü ve aydın, öğrenci zümresi hariç, seyredeni bulunmayan "Toplumsal gerçekçi" sinemayı örnek gösterir; çünkü

Çakmaklı, filmlerin çoğunlukça seyredilmesi taraftarıdır. Çakmaklı, topluma mâl edilecek, halkın içinden bir sinema gerekliliğini savunmuştur (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, ss. 19, 20).

Uçakan’ın yorumuyla “fazla örnekler” sunmayan Milli sinema, bu akımın doğmasına sebebiyet veren “neslin inançtan uzaklaşması” sorununa çare olmak için sinema sanatını ele alınmıştır (Uçakan, 1977, s. 137). Türk sinemasında dini, gelenekçi temsili ve bu temsili İslamcılık fikri vasıtasıyla gerçekleştirmek amacını “Milli sinema akımı”nın ifade ettiği söylenmelidir. Bu hattan kendine yol çizen milliyetçi-ülkücü sinema fikri ise herhangi bir gelişim seyri gösterememiştir.

Çakmaklı, Milli Türk Talebe Birliği’nde (MTTB) yaptığı konuşmada “Milli sinema” anlayışını şöyle açıklamaktadır:

> Eğer bir Milli sinema tarifi yapmam gerekirse, bence Milli sinema, Milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır: Başka bir tarifle bunu, bir Milli bakış açısının tesbitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye de tarif edebiliriz (...).
>
> Milli kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşam biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak Milli sinema anlayışın da yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi Milli kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiselere, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkmaktadır (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, ss. 45-46).

Uçakan (1977, s. 137) akımın teorik biçimlendiricisinin MTTB olduğunu ve temel kaynağını milli kültürü yoğuran İslami anlayıştan aldığını aktarır. Yücel Çakmaklı; MTTB’yi, milliyetçileri ve Nurettin Topçu’yu “Milli sinema” konusuna sahip çıkan yapı ve isimler olarak sayar (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 16). Bu noktada “Milli sinema kavramının bir akım haline gelmesinde en büyük etkenin Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde faaliyet gösteren Sinema Kulübü olduğu söylenebilir” (Yenen, 2012, s. 244).

Batılılaşma karşıtı “Milli sinema”, Türkiye’nin ideolojik seküler sistemine muhalif, İslamcı bir damar içermiştir; “bu bağlamda Milli sinema dini değerleri öne çıkaran bir toplumsallığın altını çizerken temelde bir tepki ve bir itirazın dillendiricisi olarak (…)” (Karakaya, 2015, s. 11) ele alınabilir. Halit Refiğ’e göre bu ele alış, “Ulusal sinema akımı”ndan farklı bir şerh ile muhâfazakar dünya görüşüne dönüktür (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 52). Haddizatında Salih Diriklik “Milli sinema”nın temelini İslami fikir ve yaşayışla tanımlayarak; ancak bunu yansıtan filmlerin “Milli sinema”dan sayılacağını ifade eder (Diriklik’ten aktaran Uçakan, 1977, s. 181).

“Yalnız Değilsiniz” romanı Mesut Uçakan tarafından (aynı adla) filme alınan Milli sinema temsilcisi Üstün İnanç’a göre Türk toplumu Doğuludur ve Batı insanından, Batı kıymetlerinden ayrıdır. Dolayısıyla “Milli sinema”ya; ancak Türk toplumunun kıymetlerine nüfuz ederek hizmet edilir (Milli Sinema “Açık Oturum”, 1973, s. 90). Yenen (2012, s. 243) “Milli sinema”nın İslamcılığın bir form halinde yansıtılan yüzü olduğunu söylemekle birlikte İslamcılığı, genelleştirmeci ve indirgemeci hususiyetlerinden ötürü ideolojiye konumlandırmaktadır. Dolayısıyla bu çerçevede “Milli sinema” ideolojik bir nüve yahut anlayış taşmaktadır.

Yenen’in fikirleriyle uylaşan veri, Yücel Çakmaklı’nın “Toplumsal gerçekçilik akımı”na yönelttiği eleştirilerin ideolojik temele dayanmasıdır. Bu tepki ile beraber ideolojik “Milli sinema” fikrininin çerçevesi izahlaşır. Çakmaklı “Milli sinema üzerine söyleşi”de düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

> (…) Sinemada da toplumsal gerçekçi sinema anlayışı denilen teorik bir kavram gelişti. Pratiğe dökülen filmler oldu: Metin Erksan (Yılanların Öcü, Susuz Yaz), Halit Refiğ ve diğerleri. 1961-1963 yıllarında çevrilen bu tarz filmlere, sinemanın bu yeni anlayışına toplum büyük reaksiyon gösterdi. Sinemalarda büyük olaylar, toplumsal hareketler meydana geldi. Çünkü bu anlayış Türkiye’de olmayan şeyleri varmış gibi gösteriyor, taklitçi duruyor. Türk toplumunun geçirdiği evreleri, tarihi gelişimi bu temaya uygun, sanki öyleymiş gibi çarpıtarak veriyordu: işçi-işveren, şehir-köy, ağa-köylü… Marksizm, dini reddetiği için bu yeni anlayışa göre din afyondu. Dine ve dindarlara karşı beslenilen olumsuz düşünceler filmlerde yer alıyordu (www.bisav.org.tr, 2009).

1971’de MTTB bünyesinde kurulan Sinema Kulübü’nün fikri temellendirme ve “Milli sinema”yı uygulama alanında ciddi katkılar sağladığı görülmektedir. Türk sinemasında ismi duyulan ve çalışmalar sunan pek çok yönetmen, senarist ve sinemayı uğraş edinen isimler MTTB saflarından geçmiştir (Enderun, 2013, s. 45). MTTB bünyesinde sinema mülahazaları yapan isimler, sonrasında “Akın Grup” adıyla yeni bir teşekkül vücuda getirmişlerdir. Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Abdurrahman Dilipak, Ahmet Ulueren, Mesut Tümay, Tufan Güner ve Mesut Uçakan gibi dönemin genelde genç isimlerinden mündemiç grubun gayesi; kuracakları film şirketi ile Yeşilçam ölçütlerinden farklı, İslami düşünceyi aksettiren “milli” sinemayı ortaya koymak hedefi olmuştur (Uçakan, 1977, ss. 172,173).

Akın Grup, bu gaye çerçevesinde bir bildiri yayımlamış ve yayımladığı “1 numaralı bildiri”yle kamuoyuna şöyle seslenmiştir:

> Grubumuz, çağın zorlamaları karşısında Müslüman duyarlılığın 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 (…).

> Ülkemiz, insanı köleleştiren, kula kul yapan kapitalist bir sistem içersinde hızla yıkılışa doğru gitmektedir (…) bu yıkıma küçük setlerle "dur" denilemeyeceği artık anlaşılmıştır.
>
> Bir inanç toplumu oluşturabilmek, zaman ve zeminle kayıtlı olmayan Mutlak Fikir esprisini hakim 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, çağımız insanının kavgasıdır; arayışımız, sınırlarla boğulmayan insanlığın arayışıdır.
>
> (…) Bütün üçüncü dünya ülkeleri; Kırımlar, Kerkükler, Türkistanlar, Orta Doğu, Çatlar, Eritreler, Filipinler, Kıbrıslar, Bangladeşler ve uyanan Afrika'nın en ücra köşeleri, topyekün DİRİLİŞİMİZİ beklemektedir (Uçakan, 1977, ss. 185-186).

Yazılan bildirideki heyecanlı ve idealist ruh, açıktır. Geri kalmış, ezilen, çoğu Müslüman halklar olmak üzre, sömürülen "ötekilere" müjde muştulayan yönüyle bildiri dikkat çeker. Bu bildiri, Uçakan'a (1977, s. 183) "göre (…) 'Milli sinema'nın politik yönünü belirtmesi bakımından önemli bir belgedir".

Akın Grup mensupları "estetik gayeye matuf" sinema çalışmaları için Burak Film'i kurmuş ve akabinde ödenek temini güçlüğü, maddi sıkıntılar ve sansüre rağmen Salih Diriklik'in rejisörlüğünde "Gençlik Köprüsü/Yarın Elbet Bizimdir" (1975) filmi ortaya çıkmıştır. Film, Anadolu'da yoğun ilgiyle karşılanmıştır; fakat aşırı maliyet ve ticari verimsizlik, Burak Film'in uzun soluklu gitmesini engellemiştir. Bu sebeple şirket, dağılmıştır. Akın Grup'un muhâfazakar kanadı, sonradan "Sur Film" adıyla tekrar bir şirket kurarken bu gruptan ayrılan milliyetçi cenah ise Orkun Filmcilik AŞ ile yoluna devam etmiştir. Orkun Film, Mehmet Kılıç'ın yönettiği "Güneş Ne Zaman Doğacak" (1977) isimli filmin yapımcı şirketidir (Enderun, 2013, s. 46). Kılıç'ın filmi, Türk politik tarihinde (1970'ler sonu meydana gelen siyasi olaylar bahsinde) adı en çok duyulan filmler arasındadır. 1978'de gösterime hazırlanan filmin negatiflerini "sol" grup yahut gruplar, Lale Film Stüdyosu'nu basarak imha etmeye çalışmışlardır (Güneş, 2015, s. 69). Gösterime girdiği Beşiktaş'taki Yumurcak Sineması'nın sahnesine bomba atılması nedeniyle filmin İstanbul gösterimi durdurulmuştur. Filme gerekçe edilen siyasi karışıklıkların en bilineni ise Kahramanmaraş Olayları'dır. Kahramanmaraş'ta gösterildiği Çiçek Sineması'na ses bombası atılmasıyla provokasyonlar tetiklemiştir (Diriklik'ten aktaran Enderun, 2013, s. 47).

3.5.3.1. Gençlik köprüsü (1975)

Salih Diriklik'in yönettiği ve Akın Grup'un senaryosunu yazdığı Milli sinema örneği yapım, "Gençlik Köpürüsü"dür. Film, lise öğrencileri üzerinden farklı kimlik ve yaşayışları bir düze sorgulamalar ile ele almaktadır.

Şekil 3. 4. “Gençlik Köprüsü” (1975) film afişi (www.tsa.org.tr, 2015)

Filmin konusu şöyledir: Mehmet (Salih Kırmızı), Leyla (Itır Esen), Mine (Necla Nazır), Emine (Birtane Güngör), Abdullah (Erdinç Gökbay) ve Turan (İbrahim Kasapoğu), aynı liseden arkadaşlardır. Mehmet, liseden mezun olduğu halde üniversite sınavlarını kazanamamış, Leyla, sınavları kazandığı halde ikmale kalmış ve üniversite kaydını yaptıramamıştır. İşçi ağabeyinin yanında kalan Mehmet, ağabeyi ve ailesine yük olma endişesindedir. Bu sebeple Mehmet iş aramakta; fakat bulamamaktadır. Leyla’nın ise maddi durumu iyidir; babası ölen Leyla’nın diş doktoru annesi hemen, başka bir adamla evlenmiştir. Leyla, annesinin bu evliliğine öfke duymaktadır. Arkadaş grubunun diğer ismi Mine, fakir bir ailenin kızıdır; ancak şarkıcılığa adım atıp, meşhur olma hayalleri kurmakta ve bu sebeple ailesine dahi karşı gelmekten çekinmemektedir. Filmde idealize edilen tek karakter ise Turan’dır. Emine de fikri paydada Turan’ı destekleyen hempa bir figürdür. “Turan, İslami yaşayışı, saygılı ve sevgi dolu tavrıyla örnek bir Türk gencidir” (Uçakan, 1977, s. 174).

Turan ve Emine hariç, bu gençler, bunalım ikliminin içinde boşlukta, yanlış yolda veya arayıştadırlar. Mehmet, yaşadığı hayat ve çevrede görünenler hakkında içsel bir sorgulamaya girerek, o sorgulamaların sonucunda aradığı cevapları Turan’da bulur. Turan’ın inandığı fikirler, manevi çözüm içinde maddeci düzenin zorluklarını

aşmanın anahtarıdır. Milli ve manevi değerleri hazmederek, daha genç yaşında olgunluğa erişen Turan'dan ve fikirlerinden rahatsız olanlar da mevcuttur. Turan'ın hasımları, materyalist düşünce sahibi "solcu" güruhtur.

"Gençlik Köprüsü"nün anlatısına bakıldığında sağ-İslamcı ideolojiyi içeren, polemiğe dayalı ilk film olduğu düşünülebilir. Genç bir yönetmen olarak Salih Diriklik'in filmini Evren (1976, s. 22) Yücel Çakmaklı'nın "Milli sinema" denemelerinin devamı saymaktadır ve sinema estetiğini, anlatısını ilkel görmektedir; çünkü film, yönetmenin biçimsel acemiliğini, montaj zaafını ve teknik eksikliklerini oldukça yansıtmıştır. Haddizatında filme odaklanılacak nokta, vermeye çalıştığı ideolojik mesajdır; çünkü Uçakan'a (1977, s. 175) göre Salih Diriklik'in filmi, 1970'lerde hararetlenen öğrenci çatışmalarına doğrudan temas eden ilk filmdir.

Senaryoda zamanın politik gündemine milli ve manevi değerler silsilesinden yorum sağlama telaşı açıktır. Evren'in filme yönelik yorumu şunlardır:

> Filmin üzerinde asıl durulacak yanı ise içerdiği mesaj, güncel olaylara getirdiği -kendine özgü- yorum. Bu yorumun duyurulmak istediği yerin bir lise olması ise oldukça ilginç. Filmin konusu hemen hemen lise öğrencileri arasında geçiyor. Birtakım öğrenciler edebiyat öğretmenlerinin şövenizme varan öğretileriyle Osmanlıların binlerce şehit vererek ele geçirdikleri toprakların öyküsünü dinliyor, ötekiler ise Grek-Roma kültürüne tutkun bir başka öğretim görevlisinin tahriki ile kötü yola sapıyor(!). Sonunda tüm gençler Kur'anı Kerim'den sunulan monologlarla Yeni Cami'nin silüeti önünde Hak yoluna çağırılıyorlar.
>
> (…) Ne varki Gençlik Köprüsü, görüntü ve diyaloglar zincirlemesiyle hoşgörünün kolaylıkla dışına çıkan birtakım yanıltıcı ve yanlış genellemeler getiriyor. Batı kültürü ve bu kültürün tutsağı olmuş abartılmış yaşamlarıyla trajik sayılabilecek sonları oldukça şematize edilerek veriliyor. Ayrıca geri kamışlığın nedenini birtakım manevi ahlaksal değerlere bağlayanların karşısında yeralan gençler ise hippy kılıklı, bozguncu ve çeşitli olayların kaynağını yaratan serseriler olarak çiziliyor. Bu da kuşkusuz, filmin daha başlangıçta tutarsız olan ütopik tezini oldukça etkileyerek onu inandırıcılık çizgisinden kolaylıkla uzaklaştırmaya yetiyor (Evren, 1976, s. 22).

Filmde tarih öğretmeni (Kamran Usluer) Kıbrıs sorunu odağında milliyetçi-şöven duygular yansıtmakta, Doğan öğretmen (Kenan Pars) ise Helen uygarlığına methiyeler dizmektedir. Okul müdürü (İlhan Hemşeri) Kemalist rejimin bekçisidir ve diğer bütün ideolojileri okulun, ülkenin huzurunu bozan anarşik hadiselerden sayar. Okul idaresi, Mine'yi Batı hafif müziği ses yarışmasında birinci olduğu için taltif ederken bir münazarada milli ve manevi konuşmalar yapan ve kompozisyonuyla birinci olan Emine'yi, rahatlıkla okuldan atabilmektedir. Leyla'nın annesi (Göksel Kortay) diş doktoru olduğu halde yozlaşmış hayatının içinde, ikinci kocasını aldatan, ahlaksız bir kadındır. Hülasa, filmin ideolojisinde bunların hepsi, manevi noksanlıklardan ileri gelen, İslam'dan uzaklaşmış bireylerin ruhi ve fikri marazları olarak verilmek istenmiştir.

1970'lerle daha da kızışan ideolojik saflaşmanın ikliminde "Milli sinema", İslami bir çizgide mesajlar vermek istemiştir; ancak bu filmin sinema estetiğinden, sinema anlatısından uzakta kalan, acemi ve propagandist bir tebliğ aracı olmasından başka, sinemaya dönük bir niteliği yoktur. 20'li yaşların ortasında olan Diriklik'ten iddialı bir sinema estetiği beklemek, elbette fazlaca iyimser bir değerlendirmedir. Nihai olarak filmin senaristlerinden Uçakan'ın yorumu, o yıllarda neyi eleştirmek istediklerini açıkça vurgular: "Gençlik Köprüsü'nde ele alınan olaylarda çizilmek istenen şema, içinde bulunduğumuz bu kapitalist, bu maddeci düzenin fert ve toplum yapımızda meydana getirdiği tahribattır" (Uçakan, 1977, s. 175).

3.5.3.2. Güneş ne zaman doğacak (1978)

Mehmet Kılıç'ın yönetmenliğini üstlendiği film, Kırım Türkü iki kişinin Sovyetler Birliği'nden kaçışı ve sonrasında Türkiye'de yaşadıklarını konu etmektedir. Filmin giriş sahnesi "scene" kimin okuduğu belirsiz bir ezan sesiyle başlar... Yavuz Mehmedov (Cüneyt Arkın) ve Albay Alpgiray (Baki Tamer) Sovyet komünist rejiminin baskısından bunalmış iki milliyetçi arkadaştır. Yavuz, ezan okuduğu iddiasıyla tutuklanarak işkence görür ve verilecek sürgün cezasıyla hayatı tehlikededir. Yavuz ve "Allahsızlığı Yayma Cemiyeti" (Yaylagül, 2018, s. 147) sorumlusu Albay Alpgiray bir yoluyla Kırım'dan (anavatan saydıkları) Türkiye'ye kaçarlar; ama Türkiye, umut ve huzur içinde hayal ettikleri ülkeden çok farklıdır. İstanbul fonu ile çapraz kurguda ülkedeki bozulma, çürümüşlük ve sefalet, çerçevede resimlenir: bir yerde zengin haneler, tüketemedikleri ekmek ve meyveleri çöpe atmakta; diğer tarafta aç fukaralar, evsizler, çöpten yiyecek toplamaktadır. Yabancı turistler, yoksul ülke insanıyla alay etmektedir. İş arayanın cebinde, bir bardak çay içecek parası dahi yoktur. Patron takımı, sosyalizmi, kendi çıkarı için kullanmakta, ülkenin birliği, düzeni giderek yok olmaktadır.

Rus ajanlarından kaçarken tesadüfen gittikleri bir düğünde tanışılan ve gayrimilli fikirlere (komünizme) sahip Cemile'yi (Oya Aydoğan) Yavuz, milli bilinç ve Türklük duygusuyla aydınlatma çabasına girişir. Yavuz, kaçtığı Sovyet Rusya'nın çarpık ideolojisini anlatır ve Cemile'yi Türklük şuuruna davet eder. Cemile, Yavuz'u çaldığı kavaldan dolayı bir çoban gibi görmüş ve küçümsemiştir; fakat Cemile, Yavuz'un telkinleriyle milliyetçi ve manevi bir bilince doğru evrilmeye başlar. Titrek bir sesle "Türküm" demekten imtina eden Cemile, cesaretle ve yüksek sesle artık "Türküm (!)" demektedir. Yabancı ideolojilerden sıyrılan Cemile, Türkiye'nin şartlarının ve komünist rejimde eza çeken esir Türklerin artık farkındadır (Yaylagül, 2018, s. 148, 149).

Yavuz ve Alpgiray aracılığı ile verilen diyaloglardaki amaç, komünist düşüncenin ve kapitalizmin aynı kökten gelen, yıkıcı, düşman ideolojiler olduğudur (Yaylagül, 2018, s. 147). Film, genelde propagandist bir dile sahiptir; örneğin kahvehane sahnesinde, MHP'nin "9 Işık" doktrinin ekonomik düzeni anlatılarak, yabancı fikirler yerine çarenin milliyetçi ideolojide olduğu mesajı verilmek istenir (Yaylagül, 2018, s. 149).

Rus ajanların peşinde olduğu Yavuz ve Alpgiray, Türkiye'ye sığındıkları halde özgürlüklerine kavuşamazlar. Alpgiray, İstanbul'da peşlerine düşen Rus ajanlar tarafından öldürülür. İltica talebi reddedilen Yavuz, Sovyet Rusya'ya iade edilir ve Boraltan Köprüsü mizanse edilmiş halde, sınırı geçtiği esnada vurularak öldürülür (Deniz, 2008).

Şekil 3. 5. Yavuz ve Boraltan Köprüsü (Gelgeç, 2013)

Film, tarihe "Boraltan Faciası" diye geçen olayı yâd etmektedir. Komünist rejimden kaçan Sovyet vatandaşı Türk soylular, Türkiye'ye sığınmış; fakat sığınanlar 1945 yılında Sovyet Rusya'ya iade edilmişlerdir. Boraltan Köprüsü'nde Sovyetlere iade edilen 150 Türk, sınırın öte yakasında kurşuna dizilerek, orada katledilmiştir.

Sungu Çapan; filmi, ideolojik çatışmanın ilkel bir anlatısı olarak yorumlar:

> Ülkemizde belirli çevrelerce pompalanan ve sürekli sürdürülen "ideolojik kavga" sinema alanına da sıçradı sonunda. Sansür Kurulu'ndan geçmemiş ancak Yüksek Denetleme Kurulu tarafından gösterimine izin verilmiş bir filmle, açık seçik siyasal bir partinin görüşlerinin, çağımızın en etkili iletişim aracı olan sinema yoluyla propagandası yapılıyor. İstanbul'da 9 Işık'tan esinlenilerek olsa gerek, 9 sinemada birden gösterilen ve gösteri sırasında bu sinemalardan birine bomba atılması nedeniyle gazete sayfalarına geçen "sansasyonel" bir film var, sözünü etmeden geçemediğimiz: "Güneş Ne Zaman Doğacak"(…) "9 Işık" kuramının erdemleri hakkında yeterince aydınlandık. Çarpık çurpuk, çağdışı konu ve içeriği bir yana, düşünce özgürlüğü adına dişimizi sıkarak izlediğimiz filmde ilkel bir sinema anlatımı gözleniyor baştan sona (Çapan, 1978, s. 22).

Halit Refiğ, 1966 Antalya Film Festivali'nde "Haremde Dört Kadın"ın sağcı taaruza uğramasına rağmen MTTB oturumlarından tanıdığı Mehmet Kılıç'ın "sağcı" filmine yapılan saldırıyı endişe ile karşıladığını bildirmiştir. Refiğ, filmdeki milliyetçilik anlayışını ve antikomünizme dayanan Sovyet düşmanlığını o günün gerçekliğine uymayan "Ülkücü" saplantılar olarak düşünmekte ve filmdeki anlatının bir ilkokul müsameresinden öteye gidemediğini iddia etmektedir (Birdal, 2015, ss. 61, 62).

İsmail Güneş, olaylar sebebiyle filmin bir süre gösterimine ara verildiğini; ancak maddi sebepler yüzünden tekrar oynatılmak zorunda kalındığını söylemektedir. Yine Güneş, filme yapılan engelleme ve yoğun saldırılar yüzünden sinema camiasında imza kampanyası başlattıklarını da eklemektedir:

> Film sürekli engellemelerle ve bombalı saldıralarla karşılaşınca imza kampanyası başlattık. İmzalamayanlardan birisi Tarık Akan'dır. İmza almaya gittiğimde "iyi olmuş" dedi. Sen bir aktörsün. Ekmeğini sinemadan kazanıyorsun ve bir filmin bombalanması karşısında kalkıp iyi olmuş diyebiliyorsun. O dönemin gergin havasının anlaşılması için söylüyorum bu olayı. Sonra Tarık Akan'la Cüneyt Arkın gittiler, "Maden" filmini yaptılar (Güneş, 2015, s. 70).

Yönettiği tek film sonrası sinemadan alakasını kesen Kılıç, Ülkücü kimliğinden zamanla uzaklaşmıştır. Verdiği bir mülakatta ekranları "deccal" olarak gördüğünü söyler. Konu, yönettiği filme geldiği vakitse, yıllar sonra seyrederken şaşırdığını ifade eden Kılıç, bugünden bakınca her sahnede fikir verme telaşına girmelerini eleştirir ve o günkü tavırlarını fazla politik bulur (Deniz, 2008). Filmin yardımcı yönetmeni İsmail Güneş'e göre neredeyse her karesinde ideolojik mesaj endişesi taşıyan film, kendine (adeta) kurşun sıkmıştır. Güneş, filmde verilen "Ne Amerika! Ne Rusya! Ne Çin!.. Her şey Türkiye için" mesajını da çocuksu bulduğunu ifade eder (Güneş, 2015, s. 67).

"Milli sinema" akımından bir damar olarak milliyetçi sinemaya yönelenlerin çalışması kabul ettiğimiz "Güneş Ne Zaman Doğacak"tan sonra, Ülkücü sinemaya veya Ülkücülerin sinema deneyimine rastlanmamaktadır. "Kafes" (2015) ve "Ankara Yazı Veda Mektubu" (2016) filmleri bu çerçevede, politik bakışla değerlendirilmekten uzaktır. "Kafes", anlatısıyla geçmişe dönük, zayıf bir sorgulama içermektedir ve ara ara eleştirel söylemlerle, bu sorgulamayı 12 Eylül rejimine yöneltmektedir. "Ankara Yazı Veda Mektubu" ise 12 Eylül rejimi tarafından idam edilen Ülkücü Mustafa Pehlivanoğlu'nun hikayesini dramatik bir anlatıyla ortaya koyma çabasıdır.

3.5.4. Devrimci sinema

Türkiye'de "Devrimci sinema'nın başlangıç tarihi, Marksist tavrın sinemada kendini göstermeye başladığı 1960 Dönemi'ne kadar dayanır. Örneğin Uçakan (1977, s. 71)

‘Toplumsal gerçekçilik’ akımını Marksist sinemanın ilk tatbik şekli olarak değerlendirmektedir. Türkiye’de sol veya Devrimci sinema polemikleri, Türk Sinematek Derneği’nin (1965) kuruluşu ile belirginleşen bir sürece koşut gelişmiştir. Çoğunlukla Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Onat Kutlar, Nijat Özön, Atilla Dorsay gibi isimler etrafında dönen tartışmalar, yorumlar ve neşredilen yazılar, konu hakkında bir seviye karineler vermektedir. Nihayetinde Yılmaz Güney ile 1970’lerin Devrimci sineması; estetik, anlatı, dil ve politik yönleriyle, farklı bir seviyenin üzerine çıkmıştır.

Mevcut sinemanın devrimci bir yolla “politik eylemsellikle değişmesi” görüşü Sinematek’e hakimdir. Sinematek, kapitalist bir iş adamı olan Şakir Eczacıbaşı’nın yardımları ile 1965’te kurulmuş, sinema derneğidir. Eczacıbaşı’nın muradı, Batılı ölçüler içeren bir Türk sinemasının ihya ve gelişmidir; fakat Uçakan (1977, s. 74) Atilla Dorsay ve Onat Kutlar’ın yönetimiyle bu amacın Marksist bir sinema yahut devrime katkı arayışına tevil olduğunu iddia eder. Baran (2017) Sinematek’in Yeşilçam harici film yapma isteğini ve sinemada eleştiri kurumunu yerleştirmeyi hedefleyen yönünü de hatırlatmaktadır.

Sola yakın yahut sola yatkın anlatı diliyle üretilen “Toplumsal gerçeklik” akımı ve sonrasında “Ulusal sinema” kavramını savunanlar, bu noktada ayrı değerlendirilmelidir; çünkü 27 Temmuz 1966’da Sinematek’in tertiplediği “Türkiye’nin toplumsal yapısı, Türk sinemasının geleceği” konulu oturum sonrasında Ulusalcı akım ile fikri ayrılıklar netleşmiştir. Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu; Sinematek’in “evrensel sinema” görüşüne karşı çıkmaları sebebiyle tenkite uğramışlar ve bu sebeple oturumu terk etmişlerdir (Refiğ, 2013, s. 47, 49).

Ulusal sinemacıların ideolojik (Kemalist) mesnetle farklılaştığı görünen bir olgudur ve Sinematek içinde iki farklı görüş, su yüzüne çıkmaktadır. İki çizgi arasında “makul” sayılabilecek düşünüşe göre “Devrimci” politik eylem, metodolojik bakışla halk desteğine gerek duyar ve bunu sağlamanın yolları şunlardır; “(…) ilk olarak Türk sinemasının kurallarının elverdiği ölçüde devrimci filmler yapmak, ikinci olarak ise, mevcut Yeşilçam sineması dışında devrimci bir sinema kurmak” (Kaymal, 2020, s. 388). Burada Sinematek’in yayın organı “Yeni Sinema” dergisi birinci yolu olumlayan çizgiyi yansıtır (Yeni Sinema, 1968, ss. 3, 4). Sinematek’i “Amerikan yardakçılığı” ile eleştiren bir grup genç ise ikinci fikir izinde “Bağımsız sinema” görüşünü ortaya atar (Uçakan, 1977, ss. 76, 77) ve bu sebeple Sinematek ile yolları ayrılır. Sinematek’i yetersiz bulan, çektikleri kısa filmler ile toplum meselelerini yansıtmak isteyen “Genç sinema” akımı böylelikle ortaya çıkmıştır (Kaymal, 2020,

ss. 392, 393). Bu grup, Ekim 1968'de ilk sayısı yayımlayan "Genç Sinema" dergisinde, devrimci sinemanın oluş ve süreç evreleri hakkında bir bildiri kaleme almıştır. Genç Sinema; elli yıllık deneyim sonunda Türk sinemasının baştan ayağa yeniden değerlendirilmesi gerektiğini salık veren bir görüşle birlikte; devrimci, halka dönük bir bağımsız sinemanın hayata geçmesi mesajını vermiştir. Teori ye göre halk kavramı, emekçi sınıfla eşittir; varolan sinema (Yeşilçam) ise "halkı, maddi ve manevi yönde sömüren, başkaca bir amaca hizmet etmez" olmaklığı ile eleştirilmiştir (www.sinematek.tv).

Uçakan (1977, s. 89) 1960'lar ortası ve 1970'lere değin sinema düzeninde Marksizmin sinemaya nasıl uygulanacağı konusuna "Yedinci Sanat", "Çağdaş Sinema", "Gerçek Sinema", "Yeni Sinema", Cahiers du Cinema", Cinetique" gibi dergilerin nadiren değindiklerini ve başkaca literatür görünemediğini söyler. Bununla birlikte Ergün, bu sinemanın aşması gereken engelleri tespit durumundadır. Ergün (1978, s. 36, 38) Devrimci sinemanın sorunlarını dış ve iç sebeplere bağladığı başlıklarla iki ana noktada değerlendirmiştir: Öncelikle Devrimci sinemanın önünde mevcut düzenin yasaları "TCK: 141 ve TCK: 142" ve sansür uygulamaları başlıca sorunlardır. Ekonomik olanakların yetersizliği ve dağıtım sorunu diğer meselelerdir. Ergün'ün "iç mesele" olarak gördüğü ise yukarda zikrettiği meseleleri çözecek ve Devrimci sinema yapacak insan öğesinin oluşturulmasıdır.

Uçakan "Toplumal gerçeklik" ve "Devrimci sinema" akımında (kendine göre) Marksist bilinci yansıtan film örneklerinden genel bir çıkarsamaya gitmiştir. Uçakan'a göre Marksist açıdan öncelik, ülkedeki politik, sosyal yapının bu ideolojiye olan tavrının farkındalığıdır. Kitleleri bilinçlendirme fiili, mevcut tavırlarla bağımlıdır; şayet bu tavır hasmane ise nötr politik tutumla gürültüsüz; ama sathi kalınmayacak bir yolla, sempati yaratılmak istenir. Mevcut kapitalist düzenin ezici ve çürümüş yönleri olabildiğince hicvedilir ve halk böylelikle bilinç aşamasına getirilerek, sosyalist devrim adına sisteme karşı kin ve patlama duygusuna sevk edilir. Kapitalist yapıların kokuşmuşluğu (filmler tepki alsa da) "kanatırcasına" teşhir edilmelidir. Tespit noktasında kalınmayarak, Marksist çözümün sezdirilmesi de yek diğer gerek şarttır. Filmlerde üretim-tüketim ilişkilerini temel alan anlatı egemen olmalıdır. Toplumsala soyut, kişisel duygu, düşünce ve inançlara bağlı bir anlatı, Devrimci tavrın hususiyetlerinden sayılamaz. Devrimci sinemada burjuva ve proleterya arasındaki yarığı uzlaştırıcı bir dil, kesinlikle ideoloji dışıdır. Karşı devrimci güçler, anlatı içinde (Marksist) ideolojiyi doğruluyacak kalıplar içinde bırakılmaktadır (Uçakan, 1977, ss. 90, 91).

Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) filmi ile emarelerini vermeye başlayan devrimci-politik sinemaya dair örnek filmler, şunlar sayılabilir: "Arkadaş" (1974), "Endişe" (1974), "Birgün Mutlaka" (1975), "Maden" (1978), "Kanal" (1978), "Demiryol" (1979), "Yusuf İle Kenan" (1979), "Sürü" (1979), "Düşman" (1979). Bu filmlerin ortak özellikleri ise Kapitalizm-burjuva eleştirisi; sendika, grev ve işçi sorunları, devrimci-politik bilinçlenme ila feodal-toplumsal sorunlardır.

Yılmaz Güney, sol sinema anlayışı içinde politik anlatıya dayalı senarist, yönetmen ve oyuncu kimliği ile sivrilmiş, Türk sinemasının önemli isimleri arasındadır. Bilge Olgaç, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Erden Kıral ve Zeki Ökten de politik anlatıya dayalı filmleri yöneten isimler olarak zikredilmelidir. Bu bölümde "Umut", "Arkadaş" ve Şerif Gören ile ortak yapıtı "Endişe" filmlerine "Yılmaz Güney sineması" olarak değinilmiştir. Adana Film Festivali'nde "Linç" (1970) filmiyle en iyi yönetmen ödülü alan Bilge Olgaç'ın yönettiği "Birgün Mutlaka" (1975) yine Yılmaz Güney'in senaryo ettiği bir diğer çalışmadır. Olgaç'ın filmi, Yavuz Özkan'ın "Demiryol"u ile politik-propagandist Devrimci sinema örneğidir.

Güney'in sinema kişiliğinin yanında politik görüşleri de onunla bütünleşik önemde olmuştur. Türk sinemanın politik anlatısında "sol" yahut "Devrimci- militan sinema" denilince, Yılmaz Güney filmleri doğrudan veya dolaylı olarak sosyal, politik ve akademik düzlemde tetkik, tartışma ve analize tabidir. Uçakan (1977, s. 94) Yılmaz Güney'i Türk sinemasında Marksist düşüncenin en cesaretli çıkışı olarak kabul eder.

Ayşe Koncavar, Yılmaz Güney'in ideolojik bakışı ile müsavi, sinema anlayışını şöyle ifade etmektedir:

> Yılmaz Güney, sanatı, dünyayı dönüştürme mücadelesinin bir amacı olarak görür. Onun sanata, gerçekliğe, izleyicisine ve kendisine bakışının temelinde bu vardır. Yılmaz Güney; politik, ideolojik bir araç olarak tanımladığı sinemasıyla döneminde devrimci bir sinema yapmanın olanaklarını aramış ve bu konuda bir deneyim bırakmıştır. Yılmaz Güney, döneminde ve sonrasında devrimci sinemanın tek temsilcisi olarak görülmüşütür (Koncavar, 2017, s. 114).

Kıraç'a (2008, s. 91) göre Atıf Yılmaz ve Lütfi Ö. Akad'ın sinema estetiğinden etkilenen Güney'in 1970'lerle birlikte ideolojik temelli, politik bir sinema yapma uğraşı verdiği ve Türk sinemasında bu hakta bilinen, tanınan, önde gelen bir isim olduğu şüphe götürmez. Yoğun kanaate göre "1970'li yıllarda 'Umut' ile başlayan Yılmaz Güney filmleri, politik sinemamızın önemli örnekleri olarak kabul edilmektedir" (Tırpan, 2004, s. 156).

Mehmet Ergün, Yılmaz Güney sinemasından önce, Türk sinemasında gelişen sürece dair bir arka plan okuması yapmaktadır. Ergün (1978, ss. 67, 71) politik

manada, 1965 ve devamı siyasal iklimi, sinemada keskin ayrışmayı başlatan ideolojik süreç olarak tanımlar. Ergün; Erksan ve Refiğ gibi yönetmenlerin (Doğu-Batı karşıtlığında) kurguladığı ve "tutucu sinema" dediği grubun temsilcileri ile sınıf merkezli "dönüşümcü sinema" dediği, gruplar arası bir tasnifleme geliştirmiştir. Ergün, tutucu sinemanın faşist eğilimler gösterdiğini ve güncel sorunlar karşısında çözüm üretemez noktaya geldiğinde geçmişe dönük, geçmişi ülküleştiren bir sinema olarak karşımıza çıktığını iddia etmektedir. Ergün, tutucu sinema eğiliminde görülmemek için Halit Refiğ'in "Ulusal sinema" ile dinci "Milli sinema" ayrımını vurgulama gereği hissettiğini, bu sebeple belirtir. Dönüşümcü eğilim ise ilerici-Devrimci sinemayı doğuran etkendir. Bu sinema, üretim araçları sorunundan doğan ideolojik pozisyon ve öbekleşmelerin varlığını ve nihai olarak toplumsal-sınıfsal çatışmanın mevcudiyetini onaylayan sinemadır. Lütfi Ö. Akad'ın bu akım içinde; ama sadece tespit ve teşhir eder bir sinema yaptığını ifade eden Ergün, Yılmaz Güney'i, bu süreç sonrası "dönüşümcü sinemayı" Devrimci sinemaya taşıyan kişi olarak nitelemektedir.

3.5.4.1. Umut (1970) filmi ile gerekçilik ve yeni politik okuma

Yılmaz Güney'in yönetmenliğini ve oyunculuğunu üstlendiği "Umut" (1970) filmi, Türk sinemasında bir eşik kabul edilmiştir. Özgüç'e (1988, s. 10) göre "Türk sinemasında gerçekçilik ve öz açısından yeni bir dönem açan Umut'la Yılmaz Güney, sade; ama ilginç gözlemlere dayanan duyarlı sinemasının ilk örneğini (…)" sunar.

Filmin konusu ve anlatısı hakkındaki izahi yaklaşımlar şöyledir: Filmin ana karakteri, Adanalı fukara faytoncu "Cabbar; karısı, yaşlı anası ve beş çocuğunu, yorgun iki atın çektiği eski püskü faytonu ile geçindirme çabasındadır. Yaşamları, gecekondu denemeyecek bir izbede, tüm sefilliğiyle sürüp gider. Güney'in ekonomik, gevezelikten uzak senaryosu, Cabbar'ı ayrıntılı değil, ama özlü bir biçimde verir" (Dorsay, 2014, ss. 100-101).

Filmin giriş sahnesinde Cabbar'ın (Yılmaz Güney) istasyon önünde, faytonunda sabahlayarak uyandığı göze çarpar. Planda, belediye araçları yolları temizlemektedir ve Cabbar tuvaletini yapmaya gittiği esnada bir bankanın reklam panosu kadrajda takılır. Faytoncu Cabbar ile kapitalist sistemin en önemli kurumsal yapısını temsil eden banka reklamı arasında ironik bir metafor etkinleşir. Olcay'a (2016a) göre "paradan para kazanmanın, sömürünün, rantın ve bunların hepsinin

halkın sırtına yüklenmesinin eleştirisi, filmde bir bankanın reklâm panosunun altına işeyen adam tarafından yapılır".

Arabası eski, atları bakımsız halde evine üç kuruş para ile dönen Cabbar'ın çocukları kıyafetten, aştan ve hatta oyuncaktan yoksundur. Bir gayretle okuması istenen (belki umut bağlanacak) utangaç ve çekingen büyük kız çocuğu ise İngilizce dersinin ikmalini veremeyerek sınıfta kalır.

Belediye, arabacıları yerinden etmek istediği için şehirde bir eylem düzenlenir. Cabbar da iştirak eder; ancak eyleme destek olmaktan ziyade, umudu olan piyango biletinden dem vurur ve sadece ikramiyenin çıkmaması talihsizliğinden yakınır. (Olcay, 2016a) bu noktada ortak amaç, dayanışma ve mücadele bilincinden eksiltilmiş ve bireysel kurtuluş çareleri arayan tipleme ile Cabbar'ın öne itildiğini söylemektedir.

Bir sahnede Cabbar'ın oğlu bisiklete binmek istemektedir; falat bisikleti yoktur; diğer çocuklar da bisikletlerine bindirmezler. "Umut"ta Yılmaz Güney, bir yönetmen gözüyle zengin, fakir ayrımına ve sınıfsal gelir dağılımı adaletsizliğini vurgulamak istemiştir (Tokul, t.y.).

Cabbar ve ailesinin tek geçim kaynağı olan faytona bir araba çarpar ve bir atı ölür. Refiğ'e (2013, s. 147) göre "bu sahneden itibaren film gözlemcilikle yetinmeyip Türk toplumunun yapısı ve insan davranışları üzerinden yorum yapmaya girişmektedir". Olcay'a (2016b) göre aracın faytona çarpması ve atı telef etmesi üretim vasıtalarındaki değişmenin ve bu değişme ile yeni üretim araçlarının sermaye elindeki yok ediciliği, dolayısıyla kapitalist pratik simgelemektedir.

Arabacı Cabbar, hakkını aramak için gittiği karakolda derdini anlatamaz, bilakis kazaya sebep olan zengin (burjuva), bir de üstüne haklı çıkartılır. Zengin kişi, karakol amirinin odasında oturmuş halde iken Cabbar ayakta, elleri önünde bağlı, polis amirinden azar işitip, oradan kovulur. Ergül'e (2018, s. 27) göre "Umut'taki karakol sahnesi, zengin ve fakirin devlet sahnesinde ağırlanmasıdır: zengin rahat bir şekilde oturmuş, soğuk ayranını içmekte ve iltifat görmekte, fakirse ayakta azarlanmaktadır". Bunlar yetmezmiş gibi bir de üstüne üstlük borçlandığı kişilerce faytonu elinden alınan Cabbar, arkadaşı Hasan'ın (Tuncel Kurtiz) aklını çelmesi ile hoca kılıklı birinin hikmetine inanır ve define aramak için yola koyulur (Yorulmaz, 2015, s. 87).

Cabbar'ın fakirlikle imtihanı, piyango biletinde ve definede beslediği kör umudu; cahil hocaya inanışı, yalın ve sade bir görsel dil ile anlatılmaktadır. Modern zamanın

makinalaşma ve kentleşme etkisi, filmde alegorik anlatıma haizdir. Otomobilin kent ortasında, asfaltta hızla gelip at arabasına vurması, makinalaşma düzeninin (geleneksel) emek düzeni karşısında ezici, yok edici üstünlüğüdür. Makinalaşma vurgusu, Şerif Gören'in yönettiği ve Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı "Sürü" (1978) filminde de göze çarpar (Ergül, 2018, s. 32).

Şekil 3. 6. Cabbar, oğlu, arkadaşı ve hoca (Yenen, 2021)

Film kişisi, bir kuru tayına ailesinin karnını zor bela doyururken açmazları adına ussal bir farkındalık geliştiremez; ussal sorgulama yerine efsuna, gizeme bağlanma "kör bir umut" söz konusudur. Koncavar (2017, s. 132) filmin ana kişisine ussal, bilimsel bir çıkış yolu sunulmasa da gerçekliğin yalın ve etkin ortaya konuşuyla net ifade edildiğini ve bu durumun seyirci için bir veri sağladığını düşünmektedir.

Uçakan "Umut neyi anlatır?" başlıklı yazısında, film analizini şöyle paylaşmıştır:

> Üç-beş çocuklu bir faytoncudur Cabbar (…) Hızla gelişmekte olan makine çağında varlığını yitirmek, bir küçük burjuvazi olarak kapitalizmin tekelleşme dönemi içersinde eriyip gitmek üzeredir. Ve bu erime karşısında hiçbir güvencesi yoktur (…) Açtır, çaresizdir… Ailesini geçindirememektedir. Son olarak dine sarılır. Kendi gibi cahil bir imam, fala bakarak ona bir hazinenin bulunduğu yerden bahseder. Cabbar varını yoğunu satar (…) Fakat kazdıkları yerden her defasında yılan çıkar ve günlerce yer kazmaları bir şey kazandırmaz. Sonunda Cabbar, büyük bir isyanla kendi etrafında döner durur. Din de bir şey vermemiştir ona!
>
> Önce, bütün olayları (dini bile) sırf maddi ve sınıfsal bir açıdan değerlendirmekle dikkati çeker "Umut". Manevi değerlerin, özellikle dinin saçmalığı anlatılmak istenir daha çok. İkinci olarak da içinde bulunduğu kapitalist düzenin yetersizliği, bozukluğu sergilenmeye çalışılır. Bu düzende kanunlar ve yöneticiler "parası olan"dan yanadır. Neticede bu düzen yetersizdir, değişmesi gerekir (Uçakan, 1977, s. 96).

Uçakan'ın Cabbar'ı "küçük burjuva" olarak nitelendirmesi tartışmalıdır. Cabbar, sınıfsal durumu, gelir ve eğitim düzeyi bakımından bu kategoriye dahil edilemez;

emek gücünü satıyor olsa da lümpen ve proleter sınıftan, onların emek gücünü alacak kudretten yoksundur. Filmde cehaletle birleşmiş inancın ve insanı ötekileştiren bir düzenin anlatılmaya çalışıldığı ise kabul edilirdir.

Şekil 3. 7. Dua ile define arayışı (www.turkishnews.com, 2020)

Halit Refiğ, bu filmi, kabak tadı veren "sömüren ve sömürülen sınıf" edebiyatı yapmakla eleştirmektedir. "Umut"ta emeğin yerine makineleşme vurgusuna Refiğ (2013, s. 148) itiraz getirmez; fakat meselelere "hangi sistemin" doğru cevabı verdiği sorusu ise ortada kalmaktadır; dolayısıyla mekân (Adana), seçilen meslek (Arabacılık) ve genel olarak Türkiye'de Batı tarzı sınıfsal teşekküller olmadığı için Yılmaz Güney, fikir ve anlatıda yanılmıştır. Refiğ'e (2013, s. 149) göre "Umut" Vittorio De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" gibi bir işçinin (varolşuşsal) hikayesine öykünse de Türk-İslam toplumunun gerçekliğinden uzaktır.

Dorsay (2014, s. 101) "Umut" ile Türk sinemasına belgeci üslubun geldiğini söylemektedir. Çevre saptaması ve hayatı olduğu gibi verme amacının en başarılı örneği olarak Dorsay, bu filmi işaret eder. Kıraç (2008, s. 91) "Umut" ve diğer Güney filmlerini ("Düşman", "Sürü" ve "Duvar" gibi) Akad'ın anlatı biçimine eşler. Kamera, belgeselci bir gözle taşrada ve kentlerde dolaşmıştır. Belâgat abartısı olmadan anlamlama, gözlem ile seyircinin sezgi yeteneğine bırakılmaktadır. Güney ile Dorsay'a (1989, s. 48) göre "Türk sineması kimilerinin 'geç kalmış' bulacağı bir arı gerçekligi, bir tür Türk usülü Yeni gerçekçiligi yakalamıştır bu filmle…".

"Umut" sorgulayıcı ve eleştirel üslubu yüzünden sansür düzeneğinden nasibini almış filmler arasındadır. (Sözde) hocanın sabah güneşinde namaza durması, cinlere, meleklere sahip olduğuna dair dialoglar ve nehirde abdest alındıktan sonra define için kazılacak yerin 101 taş ile çevrelenmesi; ibadetle alay, din görevlileriyle alay

edilmesi ve yine İslam'ı batıl inançlarla bir gösterme gerekçeleriyle sansüre takılmıştır. Yapımcının itirazı sonucu, Danıştay 12. Dairesi sansürü kaldırmıştır (Özgüç'ten aktaran Yorulmaz, 2015, ss. 88, 89).

Filmlerinde sık sık "sansür" belasından muzdarip olan Yılmaz Güney; sansür hakkında düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> Yasağın bir biçimi olan sansürü ele alalım. Sansür nedir? Kabaca ele alırsak sansür, bir eleme, ayıklama, budama hareketidir ve düşünceyi, düşüncenin somutlaşmış hali olan sanat eserlerini, özellikle de sinema sanatını, egemen sınıfların kabul edebileceği bir hale getirmekle yükümlüdür. Yani egemen sınıflar için sinema sanatını zararsız hale getirmektir. Yasaklar ve sansür iç içedir. Sansür yasağın özel bir uygulanış biçimidir. Fakat topyekün yasağı ifade etmez. Kısmi yasak sayılır. Ancak sansür, yani kısmi yasak, bir sanat ürünü karşısında çaresiz kalırsa genel yasağa başvurur.
>
> Örneklerle açıklayalım: Sansür, bir filmin belli bölümlerini sakıncalı görür, o bölümleri keser. Yani sadece belli bölümlerin, sakıncalı bölümlerin gösterilmesini yasaklar. Kesme ve budama işlemi filmi egemenler için zararsız hale getirebilirse, orada sergilenen şeyler egemenler için kabul edilebilir duruma getirilebilirse, film, kuşa dönmüş biçimiyle de olsa sansürden çıkar. Kesme ve budama işlemi yetersiz kalırsa, yapılacak iş, filmi toptan yasaklamaktır (Güney, 2003, s. 48).

3.5.4.2. Arkadaş (1974) filmi ve politiklik

Güney sinemasında "Umut", kapitalist ve burjuva sistemi eleştirisi içeren biçim ve anlatısı ile ilk şiirsel ve toplumsal gerçek sinema "cinema verite" örneğidir; fakat ideoloji politik ve propagandist açıdan "Arkadaş" filmi, burada, bahse alınmaktadır. Güney'in "Ağıt" (1971), "Acı" (1971) ve "Baba" (1971) filmlerinden sonra yönettiği "Arkadaş" (1974) filmi, burjuvaya karşı ideoloji politik eleştirinin beraberinde (sol-devrimci) bilinçlenmeyi de çağıran, Yılmaz'ın ilk politik filmidir. Özgüç'e (1988, s. 11) göre "Umut, nasıl Türk sinemasında yeni bir dönemin başlangıcıysa, 'Arkadaş' da Yeşilçam'ın geleneksel dram yapısını parçalayan, tuzla buz eden bir film olma özelliğini taşır".

Senaryosu ve yönetmenliği Yılmaz Güney'e ait olan "Arkadaş", iki arkadaş (Âzem ve Cemil) üzerinden ideolojik, sınıfsal, kültürel olgu ve yaşayışların sorgulanmasını, teşhirini, çıkmazlığını ve çözümünü işaretler bir biçemdedir.

Yılmaz Güney tarafından senaryosu Selimiye Cezaevi'nde yazılan (Dorsay, 2014, s. 114) filmin konusu şöyledir: Karayollarında mühendis olan ve yurt gerçekliğinden, özlerinden kopmamış Âzem (Yılmaz Güney), ortak köylü köklerden geldiği okul arkadaşı Cemil'i (Kerim Afşar) yıllar sonra ziyarete gelir. İsminin (şapkalı) baş harfini ısrarla vurgulayan Âzem, ismi ile müsemma kararlı ve ait olduğu değerlere sahip çıkan bir karakterdir. Cemil, Âzem'i evine götürür; fakat karısı Necibe, bundan

rahatsızlık duyar. Necibe, evde genç bir kızın, yani kardeşi Melike'nin (Melike Demirağ) olduğunu ve Âzem'in kalmasını uygun görmediğini söyler; fakat sözde ahlaki setler dayatan Necibe, Cemil'i aldatmaktadır. Âzem, sahil kentte karısı ve baldızı ile lüks bir hayat süren Cemil'in köklerinden kopuk, yozlaşmış burjuva yaşayışını farkeder ve onu dönüştürme uğraşına girer (Dorsay, 2014, s. 116). Filmin diğer karakterlerinden "Devrimci kız" Semra (Semra Özdamar) ise arkadaşlık ilişkisinden yola çıkan ve insani; fakat sınıfsal olguyu ön plana almadan meseleye yaklaşan Âzem'in Cemil'i dönüştürme uğraşının talihsiz (tekil) bir deneyim olacağını ifade eder (Ergün, 1978, ss. 146,147).

Şekil 3. 8. Âzem ve Cemil (www.archives.saltresearch.org, 2018a)

Âzem, Cemil'i doğduğu topraklara, Cemil'in kardeşi İbrahim'e, yani köyüne götürür. Âzem, Cemil'in köylülerin verdiği mücadeleyi ve ortya koyulan değerleri görmesini istemektedir; belki böylece Cemil, yozlaşmış çevre ve düşüncelerden uzaklaşacaktır. Köylüler, nihayetinde Âzem'in ve Cemil'in kökleridir; toprakları mümbit kılmak için su bulma mücadelesi veren, binbir zahmetle üreten, tenleri güneş karası yemiş insanlardır.

Âzem'in çürümüş burjuva yaşamın esiri olan arkadaşı Cemil'i köklerine doğru çıkardığı yolculuk, hedefine ulaşamaz; çünkü Cemil'de açıkça görünen yabancılaşma ve başkalaşma artık aşılamaz boyuttadır; dolayısıyla Âzem arkadaşlığı sonlandırır (Dorsay, 2014, s. 116). Âzem, "beri yandan bir rastlantı sonucu karşısına çıkan ve an'dan hiçbir nasibi olmayan, bütün umudu yarına bağlı olan Halil'le de ilişkilerini sürdürür" (Ergün, 1978, s. 147). Halil, sahil sitesinde çalışan emekçi bir gençtir; bir öfke ve bilinç aşamasına gelmemiş düzen itirazı onda söz konusudur. Gece karanlığında villaların camlarını kırmakta, zengin site

sakinlerinin oto lastiklerini keserek öfkesini soğutmaya çalışmaktadır. Âzem (zaten kendisini orada istemeyen) ve emekçilerle konuşmasından rahatsız olan Kıyıkent varlıklılarının yozlaşmışlığı karşısında, bu sitede çalışan Halil (Civan Canova) gibi emekçilerin bulunduğu dünyaya penceresini aralar (Dorsay, 2014, s. 116).

Şekil 3. 9. Âzem, Halil ve diğer emekçiler (www.archives.saltresearch.org, 2018a)

Yılmaz Güney, filminin mekan kısımlarından birini oluşturan ve kendi gözü ile kameraya yansıttığı Kıyıkent'i, daha doğrusu sömüren ve tüketen sınıfı, simgesel alana almakta ve şöyle tasvir etmektedir:

> Kıyıkent, deniz ve güneş kenti, yolları asfalt… Evlerinin her biri, bir başka ülkede yapılıp buraya konmuş gibi. Bunlar geniş balkonlu, geniş salonlu evler. Hizmetçili, bahçıvanlı evler. "Yok"un yok olduğu evler. Zaten burada yokluğun anlamı bile bilinmiyor. Kentin giriş kapısından içeri girmesi yasaklanmış gibi... Besili, güzel elbiseli çocuklar, bin bir çeşit oyuncakları, şen, tasasız çığlıklarıyla, kentin yollarını, plajını doldurmuşlar. Bir de durmadan bir şeyler yiyor bu çocuklar. Durmadan bir şeyler içiyorlar. Ana-babaları kumar oynarken, denize girerken, köpeklerini severken; bu çocuklar durmadan bir şeyler yiyorlar. Kıyıkent'te sofralar zengindir. Güneşin yaktığı, denizin, pahalı içkilerin serinlettiği bedenler, şehvetle karışık bir iştahla otururlar sofralara. Kumar ve cinsel oyunların yıprattığı bedenlerin bol kaloriye, proteine ihtiyacı vardır. Kıyıkent'te yaşayanlar bunu bilir. Dinsel bir törene hazırlanır gibi hazırlanırlar yemeğe. Balıkların çeşidi öyle boldur ki, seçim için biraz güçlükler çekerler. Et en güzel onların sofralarında pişer. Büyük kahkahalar atarak, çatal ve bıçaklarla saldırırlar yemeklere. Oysa yedikleri, fabrikalarında çalışan emekçilerin nafakasıdır. Yedikleri, köprü altlarında yatan çocukların namusudur. Yedikleri, iyi ve güzel şeylere inananların beyinleridir. Şehvetli bir iştah ile tüketirler aydınlık ve umutlu her şeyi (Yılmaz'dan aktaran Olcay, 2016b).

Kıyıkent tasviri ile Güney, burjuva hayatına açıkça tepki vermektedir. Filmde biçimsel anlamda kameranın gösteren fonksiyonu ve toplumsal tenakuzun paralel akışta verilmeye çalışılması, Yılmaz'ın yorumu ile denkleşen bir öz-biçim boyutudur. "Arkadaş" filmi, Güney'in bu tepkisinin görselde ve ideolojik anlatıda keskin bir deneyimidir. Güney, Kıyıkent burjuvası üzerinden emeği ve mücadelesi ile ayakta

durmaya çalışan işçi, köylü sınıfına yabancılaşmayı filmin eleştirel bakışına tema olarak yerleştirmiştir. Kıyıkent ile "(…) Güney'in hesap sormak istediği zümre burjuvadır" (Uçakan, 1977, s. 103). Dolayısıyla burjuva düzenine olabildiğince sert muhalefet edildiği söylenebilir. Âzem'in Cemil'e yönelik burjuva dönüşümcülüğü ise başarısızdır. Semra haklı çıkmıştır; çünkü Cemil'e yönelmiş Âzem'in düşünce ve tavrı, sınıfsal mesnetten yoksundur. Âzem, Cemil'in evinden çıktığı ardısıra patlayan silah sesi, burjuva dönüşümcülüğünün başarısızlığını simgelemektedir. Filmde gösterilen diğer yol, Halil ve arkadaşları ile bilinçlenmenin sağaltımıyla yabancılaşmaya karşı sınıfsal mücadelenin, yani devrimci dönüşümcülüğün burjuva dönüşümcülüğünden daha doğru olduğu fikridir. Üretim ilişkileri değişmeden, hayat şartları değişmeyecek ve bilincin tepetaklak durumu devam edecektir. Âzem, Cemil, Semra ve Halil karakterleri ile yansıtılanlar iki yollu ve pratik sonuçlar vermektedir ve bu süreçlerin seyirci tarafından sorgulanması istenmektedir.

Uçakan (1977, s. 103) film iletisinde burjuva çürümüşlüğünün açıkça verilmeye çalışıldığını; fakat (hatalı ya da kasıtlı olarak) ideolojik çözüm yerine ahlaki değerlerin (üstyapının) ön plana alındığını vurgular. Yücel'e (2008, s. 64) göre "Arkadaş filminde ne söylediği pek belli olmayan bir Yılmaz Güney vardır. Yaralı bir bilince sahiptir". Kıraç (2008, s. 91) "'Arkadaş' sol sinemanın başyapıtı gibi lanse edilmeye çalışılsa da sağ sinemacıların yapmak isteyip yapamadığını yapmış, hem hikayesinin anlatım biçimiyle, hem de filmin ideolojik mesajlarıyla neredeyse milliyetçi, muhafazakâr bir çizgi yakalamıştır" görüşünü serdeder.

"İdeolojik çözüm" hakkında Güney, Halil karakterine atıfla, 1970'ler Türkiye'sinde şiddeti eleştiren tutum takınarak şunları ifade etmiştir:

> Halkın dikkati ve tepkisi, soygun ve sömürünün ana kaynaklarına yöneltilecekken Intercontinental Oteli'nin camlarına yöneltiliyor. Arkadaş filminde otomobil lastiklerini patlatan, camlarını kıran ve böylece bir tatmin duygusu edinen gençten farkı yok bunların. Egemen güçlere, havada ararken tavada buldukları faşist baskı ve tedbirler için maddi dayanak olanakları veriliyor (…) Proleter devrimcileri, emekçi kitleleri, onları acil ve somut talepleri doğrultusunda örgütleyerek, onların günlük hayat mücadelesine siyasi önderlik ederek, örgütlü, disiplinli bir kitle gücü oluşturarak, siyasi sınıf bilincinin oluşturulmasına yarayacak kitle eylemlerini gerçekleştirerek görevlerini yerine getirebilirler (Güney, 2003, ss. 57-58).

Kıraç (2008, s. 92) "sağ ideolojinin filmleri seyirciyi dinine, ahlakına, milli örf ve adetlerine sahip çıkmaya çağırıken sol sinema, daha çok, emek, üretim, ve mülkiyet ilişkileri üzerine odaklanarak, işçi sınıfının örgütlenme sorunları üzerinde durur" demektedir.

“Arkadaş” seyircide özdeşleşme sürecinden çok yabancılaşmayı hedeflemiş; fakat bunda temel bir paradigma yansıtamamıştır. Sınıfsal düşünüşe sevk edici, politik dil merkeze alınmak istense de net değildir. Sınıfsal bakış, yabancılaşma, kentsoylu (etik) bozulma ve ötekileştirme; yapılması gereken ideolojik mücadelenin metodu, çelişik kodlar içeren filmsel anlatıyla ortaya koyulmak istenmiştir.

3.5.4.3. Endişe (1974) filminde ideolojik arka-plan

Senaryosu Yılmaz Güney’e ait “Endişe’nin hâkim anlatı teması bir kan davası hikâyesinin etrafında gelişerek biçimlenmektedir. Ancak film, 1970’li yılların başlarında, Türkiye’nin Güney bölgesinde istihdam edilen Kürt mevsimlik işçilerin sosyo-ekonomik koşullarını betimleyen belirgin tasvirler de içerir” (Gürbüzdal, 2021). Coş (1975, s. 4) “Endişe”yi tarım işçilerinin sorunlarını bağımsız gözle ele alan ilk film olarak tanımlar.

Filmin çekimleri esnasında cezaevine giren Yılmaz Güney’in yerine, yardımcısı Şerif Gören filmi tamamlamıştır. “Yol” filminde olduğu gibi Güney, dekupajlı senaryosuyla Gören’e yardımcı olmuştur (Özgüç, 1988, s. 12). Bu sebeple film, Yılmaz Güney/Şerif Gören çalışması olarak kabul edilmelidir.

“Yedinci Sanat dergisi”nde film şöyle tanıtılmaktadır:

> Senaryosu Yılmaz Güney’e ait bulunan “Endişe”, bir kan davasının çerçevesi içinde Çukurova’daki pamuk işçilerinin yaşantılarını, acıları, sevinçleri, hayata bakışları, gelenek ve görenekleriyle birlikte vermeyi amaçlayan ve “belgesel” yanı ağır basan bir film olma çabasında. Yılmaz Güney’in tutuklanmasından sonra filmin başrolünü Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan Erkan Yücel aldı (…) Adana yöresinin pamuk işçileri rol alıyorlar (www.tsa.org.tr, 2015).

Filmin akan sahnesinde kamyon kasalarına doluşmuş ırgatlar yol almaktadır ve aynı sekansta Sabancı’ya ait fabrikaların görüntüye girmesiyle kamyonlardaki ahali ve fabrikalar bir planda görselleşir. Film karesine baktığınızda bir imaj dikkat çeker. Şehir tabelası “Adana” değişmiş, yerine Sabancı (SA) logosundan öykülenen “Ada(SA)” yazılmıştır. Bu sembolik bir anlatımdır; şehrin ve yaşayan yığınların sahibi kapitalist bir burjuva ailesidir (Gürbüzdal, 2021); parasıyla ve fabrikalarıyla…

1970’lerin çalışma şartlarında mevsimlik tarım emekçilerinin durumu, pamuk ırgatları üzerinden şöyle tasvir edilebilir: Ağustos, Çukurova’da pamuk hasadının başladığı takvimdir. Yazın ortası, Çukurova’ya pamuk toplama işi için Mardin, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep gibi dolay illerden onbinlerce ırgat akmaktadır. Mevsimlik tarım işinde birkaç ay ırgatlıktan sonra bu aileler, yaz sonu, kışı geçirecekleri köylerine dönerler. Çadırlarda yaşayan tarım işçileri, günde 12 ila 15 saat arası, çoluk çocuk demeden, birlikte pamuk toplamaktadır. Bu çalışma şartlarında en başta gelen sorun, sağlık ve

beslenme sıkıntısıdır. Temizlik yetersizdir ve hastalıklara karşı hiçbir önlem alınamamaktadır (Coş, 1975, s. 3).

Şekil 3. 10. Çocuğunu temizlemeye çalışan ırgat kadın (www.archives.saltresearch.org, 2018b)

Başında kan davası bulunan ve çalışmak için Çukurova'ya inen Cevher'in (Erkan Yücel) önünde iki yol vardır; ya istenen kan parasını ödeyecek ya da kısas gereği öldürülecektir. Cevher'in kan parasını ödemesinin tek yolu ise ailesiyle beraber pamuk tarlasında ırgat durmasıdır. Cevher, ailesi olduğu halde Çukurova'ya inmiştir. Irgat durduğu yerin çiftçibaşı ise gözünü Cevher'in kızı Beyza'ya (İnsel Ardan) dikmiş ve onunla evlenmek istemektedir. Çiftçibaşı, evli ve yaşlı bir adamdır, bu sebepten Cevher, kızını vermek istemez; fakat teklif edilen 15 bin lira başlık parası ve kan davası Cevher'in aklını karıştırır.

Pamuk ırgatında ise işler yolunda gitmemektedir. İşçi yevmiyeleri belli değildir. Pamuğun taban fiyatını açıklaması gereken hükümettir; ancak ülke siyasi çalkantı içindedir ve bu yüzünden taban fiyatı açıklanmamıştır. Tarlalara artık makineler girmekte, kol gücünün yerine, onlarca tarım emekçisinin işini, biçerdöver makineleri bir çırpıda yapmaktadır. Bu şartlarda toprak sahibi ağalar ile ırgatlar arasında, yevmiye konusu çıkmazdadır. Irgatlar, çadırlarına çekildikleri vakit, radyodan ve ellerine geçen gazeteler vasıtasıyla ilan edilecek pamuk taban fiyatını haber almak istemektedirler (Demirağ, 2017).

Feodal yasalar ve sefalet, bu coğrafyanın temel gerçekliği olarak karşımıza çıkar. Fabrikalaşma, makineleşme, iletişim teknolojileri de yeni modern gerçekliğin bir başka yönüdür. Çağ, modernizmin tüm vasıtaları ile sınırları zorladığı bir zamandır. Modern kapitalizmin tüm baskınlığı ile burjuva ulusal anlayışını, ideolojiyi ve

sömüren endüstrileşmeyi her çeşit iletişim vasıtalarıyla bilinçlere işleme gayretindedir. Örneğin;

> (…) Filmde yer alan sekanslardan birinde, öğle yemeği arası sırasında çadırlarında dinlenen işçilerin görüntülerine bir radyodan yükselen, "non-diegetic" bir ses eşlik etmektedir. Radyo spikeri, resmi bir ses tonu ile Mustafa Kemal Atatürk'ten bir alıntıyı seslendirmektedir. Yeni cumhuriyetin kıyafet inkılâbı hakkında olan alıntı, "medeni ve beynelmilel kıyafet, milletimiz için layık bir kıyafettir" cümlesini seslendirerek, yurttaşlara giyim kuşamın modern yollarını tercih etmelerini öğütlemektedir. Spiker konuşmasına geleneksel Osmanlı giyim tarzından bir takım örnekler vererek devam eder ve ardından yeni cumhuriyetin "Kurtuluş Savaşı" gibi bazı tarihsel dönüm noktalarından bahseder. Bu sekans boyunca işçiler, spikerin söylediklerine karşı oldukça kayıtsızdır. Radyo spikeri konuşmasına devam ederken işçilerden biri, bir diğerine pamuğun tahmini taban fiyatına dair beklenmedik bir soru sorar. Sonrasında işçiler, pamuğun taban fiyatının ne olabileceğine dair tartışmaya başlarlar. Bu radyo sekansı, Türk yurttaşlığının toplumsal inşa sürecinde, kitle iletişim araçlarının sahip olduğu role dair izleyiciye kısa bir kesit sunmaktadır. Cumhuriyetin ilanından neredeyse elli yıl sonra, radyolar, imparatorluğun yönetim tarzı ile yeni cumhuriyetin yönetim tarzı arasında keskin bir tezatlık yaratmayı gözeten burjuva ulusal propagandayı yaymaktadır.
>
> (…) Paralel bir şekilde, Endişe'nin sekanslarında yer alan gazetelerin sayfaları da işçilere ulus devletin bürokratik olay ve meseleleriyle ilgili haberler vermektedir. Türkiye Dışişleri Bakanı ve ABD temsilcisi arasındaki buluşma haberi, bu meselelere bir örnektir. Bu anlamda film, bir kitle iletişim aracı olarak gazeteyi, işlevi gündelik kamu yaşantısını düzenlemek ve kamu gündemini homojenize etmek olan toplumsal bir araç olarak ele almaktadır. Ayrıca film, modern ulus tahayyülünün tam merkezinde sürmekte olan sınıfsal çelişkilerin varlığını hatırlatan göstergeleriyle, ulusal cemaatin "hayali" yönünü de açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan, Endişe, yurttaşların düşün dünyasında yatay bir biçimde örgütlenmiş olan ulusal yoldaşlık/kaderdaşlık temasına da meydan okur (Gürbüzdal, 2021).

Schnapper (1995, s. 42) toplumsal hayatta ulus kavramının anlam bulanıklığını, modern siyasal meşruiyet ilkesi ve toplumsal bağın tesisi ile (kaçınılmaz) ilgili sayar. Bu bağ zayıf ise devletin meşruiyet sorunu doğmaktadır. "Endişe" tam bu noktada bağın kopukluğunu, net verilen ulusal mesajlar karşısındaki ilgisizlikle mizanse etmektedir.

Filmde duyulan belli belirsiz sesler, anlam verilemeyen gürültülerden veya sadece radyoda duyulanlardan ibaret değildir;

> Filmin kimi sahnelerinde bütünüyle çıkarılmamış fakat çok açık şekilde duyulması istenmeyen belirsiz kimi sesler gelir. Kamera doğrudan başka karakterler göstermediğinde, işçilerin kendi aralarında konuşmaları belli belirsizdir veya bir gürültüyle verilir. Daha doğrusu bu belirsizlik herkes için değildir, belirsizliği kimi kulaklar ortadan kaldırabilir: İşçiler kendi aralarında Kürtçe konuşmaktadırlar. Kameranın odağını kamu veya merkez sayarsak, kamudan ve merkezden sürülen sesler olduğunu söyleyebiliriz. Kamusal alanda Kürtçe konuşmak yasaktır (Ergül, 2018, s. 29).

Radyodan gelen ses, egemen ideolojinin diskurudur; bu ses sarih, buyurgan ve iza vericidir. Kürtçe ise naif, ırgatların kendi aralarında kapalı devre konuştuğu ürkek bir tınıdadır; fakat varlığıyla bu coğrafyadadır, yok değildir. Vurgusu düşük, ama

derinleşen “öteki” sesler, hakim ideolojinin ulus benliğine aykırılık ve itirazdır. Ergül’e (2018, s. 29) göre “yasağı delmenin bir yoludur bu, belki de Türk sinemasında ilk defa bu filmde Kürtçe duyulur”.

Taban fiyatı belirsizliğinden dolayı yevmiye bilmecesi yaşanan Çukurova’da pamuk işçilerine bildiriler dağıtılarak, dayanışmaya davet edilirler. İşçilerde alınteri mücadelesi için eylem bilinci hazır verilmektedir ve grev başlatılır. Cevher ise greve katılmaz; çünkü kan parasını denkleştirme telaşı almış yürümüştür; o, çalışmaya devam eden bir grev kırıcıdır. Cevher’in bireysel şartları ve öncelikleri, tıpkı “Umut”taki Cabbar gibi sınıf bilincinden daha baskındır. Cevher’in kan parası sebebiyle umut bağladığı kızı Beyaz ise ırgat Sino (Yaşar Gökoğlu) ile kaçar. Feodal buyrukların altında kadın kimliğinin tercih ve söz hakkı yoktur, en cesur çıkış; ancak kaçmaktır. Beyaz’ın kaçmasıyla başlık parası umudu suya düşen Cevher’in endişesi, artık ölüm korkusuna dönüşür; çünkü Cevher’in kanlıları Çukurova’ya gelmişlerdir.

Yılmaz Güney’in gözlem yeteneği, sınıfsal bakışını belgeselci sinema anlatımına zerk edebilme gücü ve bölge insanını, bölge şartlarını yakından bilen olması “Endişe”nin politik diline (Şerif Gören’in yeteneği ile) yetkin bir fon katmıştır. Filmde bu veriler, ırgatların yaşam koşullarında ve bir kan davası hikayesinde araya güçlü vurgularla serpişiktir. Mesela, pamuk taban fiyatlarının belirsizliğiyle politik istikrarsızlığın ve bunun ekonomik yansıması hakkında verilen iletiler, bu yönlü bir mesajdır. Radyo ve gazete haberleriyle de iletiler pekiştirilmektedir (Demirağ, 2017).

Şekil 3. 11. Çukurova’ya inen ırgatlar (www.archives.saltresearch.org, 2018b)

Ergül, Güney’in filmlerinde bir “bağlaç” mantığının bulunduğunu savlar. Diğer ifadeyle Güney, sinemasında çoğul bakışları bütünleştirir ve film şeridinde anlatıya

döker. “Endişe”de alegorik temsiller söz konusudur. Örneğin gökyüzünde süzülen çelikten kanatlı nesneye bakan ırgatlar, sadece bir uçak görmezler; ona bir güç vehmederler. Beyaz ise kapatıldığı dünyadan gökyüzüne, sınırları aşabilene karşı bir imrenmeyle bakmaktadır. Çiftçibaşı ve Şino ise o imrenen bakışlarını sadece (eril bir rontgencilik olarak) Beyaz’a yöneltmektedir (Ergül, 2018, s. 28). “Endişe”; gözlem yetisi ve gerçekçi politik bakışın yanında, sade belgeselciliğin ötesinde sinemanın “sanat” gücünü yakalayabilme uğraşıdır.

Özden’e (2004, s. 33) göre 1970’lerin sinemasında karşı-kültürel hareketler içinde üretilen filmler, dönemin önde gelen bir özelliğidir. Radikal, toplumsal ve politik konuları ele alan dışavurumcu sinema, Yılmaz Güney’in “author” kimliğinde açıkça tespit edilebilir. Güney filmleri; toplumsal gerçekçi, ideolojik okumaların yansıdığı ve politik anlatıyla kurgusunu çatmayı hedefleyen bir bakış açısı aralamaktadır. Filmler; sömüren ile ezilenin, kara soylu (proleter) sınıfların, halkların (dolayısıyla egemen karşısında “öteki”nin) sınıfsal, ideolojik ve zamanla kimlik odaklı sunumudur. Bu içerikler, toplumsal bellekte olduğu gibidir ve sinema evrenine aktarılır. “Endişe”de, “Sürü” ve “Duvar”da kimlikler koyulaşır, politik söylem keskinleşir ve Kürt ulusal varlığının işaretleri, devrimci ideolojik (görsel ve işitsel) sözcelem ile sunulur. Güney sinemasının özü, Latin Amerikalı yönetmenler Fernando E.Solanas ve Octavio Getino’nun yazdıkları bildiride ifade bulan düşünceler ile benzeştir. Solanas ve Getino şunları söyler:

> (…) Bizimki gibi neokapitalist bir ülke halkı ne üstünde yaşadığı toprağın ne de kafasına sokulan düşüncelerin sahibidir: egemen kültür onun değildir, aksine egemen kültürün kurbanıdır halk. Yalnızca ulusal bilinci vardır ve tek olanağı devrimci olma yeteneğidir. Başkaldırma onun en büyük kültür gösterisidir (Ayça, 1968a, s. 27).

Güney, “Devrimci sanat ve sinema” anlayışını şu cümlelerle açıklamaktadır:

> Genel olarak ifade etmek gerekirse, devrimci sanat, halkın yaşamını, halkı ezen sınıf baskılarını, bu baskılara karşı halkın mücadelesini, yeni bir topluma duyduğu özlemleri, ezen sınıflara duyulan kini, nefreti temel almalı, onların devrimci mücadele ruhunu geliştirmeli, halk kahramanlığını, halk için fedakârlık ruhunu derinleştirmeli, olumlu ve olumsuz insan örneklerini karakterize ederek mücadeleyi bütün boyutlarıyla konu edinmelidir.
>
> Sanatın ana konusu, işçiler, köylüler, halk aydınları, devrimci militanlar, kısaca sosyalist mücadele süreci olmalıdır. Bu süreç içerisinde, olumlu olumsuz, sınıf dayanaklarıyla birlikte işlenmelidir. İşçiyi anlatırken patronu, köylüyü anlatırken toprak ağasını, toprak kapitalistini; devrimci militanı anlatırken kaypak küçük burjuva unsurları, polisi, bürokrasiyi ve devlet mekanizmasının işleyişini de birlikte, sınıf gerçeklerine bağlı olarak anlatmalıdır.
>
> Sadece toplumun objektif tanımlanması, sadece eleştirel gerçeklik yeterli değildir. Devrimci sanat, toplumun gelişen güçlerinin sanatıdır, bu güçlerin gelişmesini ve mücadelesini sergilerken, aynı zamanda yol gösterici olmalı, fakat kuru slogancılığa düşülmemelidir, işi basite indirgememelidir.

> Toplumun gelişen güçleri önündeki engelleri, engellerin ideolojik, siyasi, kültürel, toplumsal niteliklerini kavratmada devrimci sanata büyük görevler düşmektedir (Güney, 2003, s. 59).

Sinema, doğrudan bir devrim pratiği değildir ve sadece bir film toplumsal düşünceyi geliştirme adına yeterli kabul edilemez; fakat çok sayıda film, düşünceleri değiştirebilir (Odabaşı'ndan aktaran Koncavar, 2017, s. 107); bu sebeple Yılmaz Güney, "Umut" ile başlayan ve "Duvar"a kadar süren "Devrimci sinema" deneyimini aksatmama uğraşı vermiştir. Güney; "Yol" (1981) ve "Duvar" (1983) ile kısıtlı "öteki"nin yaşam kodlarını ve "öteki" ülke gerçekliğini feodal ilişkilerden ve cezaevlerinden alarak, kadim bir coğrafyanın sosyal, etnik, kültürel olgusunda devrimci söylemle beyazperdenin ifşa olanaklarını kullanma gayretinde olmuştur.

3.6. Türk Sineması (1980-2000)

1980'ler, Türk sineması açısından temel-yapısal değişiklerin ve kitle iletişim araçlarında tespit edilen teknolojik ilerlemenin başlangıç etkisini gösterdiği bir dönemdir. Bu süreç ve sağlanmak istenen ivme, sinema adına 12 Eylül yasaklarının gölgesinde olmuştur. Hele ki sinemanın toplumsal sorgulama hassası, 12 Eylül politikalarıyla neredeyse bastırılmıştır.

12 Eylül rejimine denk gelen filmler, içerik olarak toplumsal politik eleştiriden (mücbir) uzak filmlerdir. 1980 öncesi ve 1980 sonrası çekilen birkaç film ise rejimin malum "yasak" süzgecine takılmıştır. Örneğin "darbe koşullarında çekilen 'Yol' ve 'Hakkâri'de Bir Mevsim' filmleri devlet karşıtı ve sakıncalı bulunduğundan yasaklanırlar" (Kara, 2020); fakat yasaklı "Sürü" (1978) ve "Yol" (1981) gibi filmlerin yurt dışında ödül alması, Türk sinemasının dramatik durumudur.

1980'lerin kargaşa ortamında buhran yaşayan Türk politik sineması, 12 Eylül'ün tehdit ve baskı vasatında verimli bir seyir izleyemez. Çıkış adına "auteur" denemeler, kişisel filmler, kadın filmleri, bireyin sorunlarına yönelen, iç yolculuğunu, bunalımlarını ve arayışlarını yansıtan kapalı anlatım filmler, bu iklimin ürünleridir (Esen, 2016, ss. 180, 181; Kara, 2020; Pösteki, 2005, s. 28).

Pösteki (2005, s. 13) Türk sinemasında kadın kahramanların bilinen rolerinin değişmesini ileriye dönük bir gelişme kabul ederek, cinsel özgürlüğün yahut kadın bunalımlarının sinemada yer edinmesini buna örnek saymıştır. Burada Esen, dönem sinemasının kadın anlatasındaki değişimine uyarı vermiş ve şunları ifade etmiştir:

> 1980'lerde Türk sinemasında kadın konusu dikkat çekecek boyutlara ulaşmıştır. Ticari amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken diğer filmler gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamışlardır. Uç noktaya yerleştirilmiş, iyi kadın-kötü kadın kalıpları kırılmıştır (…) Evinin ve erkeğinin

> kadını, el değmemiş namus anıtı tipler de cinseliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytani vamplar da işlevlerini tamamlamışlardır. Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansıması vardır beyzperdede de…
>
> Bu dönemde çekilen filmlerde çalışan, düşünen, sevişen, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikleri de taşıyabilen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın kişiliklerin sorunları yoluyla, toplumsal eleştiri yapılmaya çalışılmıştır (Esen, 2016, s. 181).

"Arabesk" denilen şarkı türünün ortaya çıkmasıyla yerli sinema, 1970'lerde bu dünya ile zaten tanışmış ve arabesk ile sinemanın yolculuğu 1980'lerde de artarak devam etmiştir (Kıraç, 2008, s. 92). Yoğun (yurt içi ve yurt dışı) göç, Türk aile yapısında meydana gelen sarsıntılar ve psikolojik sosyal kopmalarda arabesk filmleri, bir nevi kaçış sağlamıştır (Esen, 2016, s. 180). Kıraç (2008, s. 92) ve Esen, (2016, s. 180) egemen gücün yol verdiği arabesk filmleri, Türk sinemasını bir süre ele geçiren ve seyircinin lümpenleşmesine neden olan gösterimler olarak ifade ederler.

1970'lerin ortasında, hane halkı ile buluşma niceliği artan televizyonun (TV) sinemaya dönük etkileri, tartışılması gereken bir diğer konudur. 1980-1990 arası; rejim baskısı, TV ve video cihazının yaygınlaşması ve yerli sinemanın unsurlarında beliren niteliksel, yapısal ve tecimsel değişim dönemidir (Dorsay, 1995, s. 16). Dolayısıyla Kıraç (2008, s. 93) "yapımcının değişimi video sektörünün gelişmesiyle, yönetmendeki değişim ise televizyon sektörünün ve buna bağlı olarak televizyon dizisi ve müzik kliplerinin gelişimiyle birlekte oldu" saptamasında bulunur.

Dönem şartlarında değineceğimiz bir diğer önemli konu, Türk seyircisinin 1990'lardan itibaren ABD sinemasının pazarı haline dönüşümüdür. Bu kritik eşik, 1987 tarihli, Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişikle alakalıdır: Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan yeni düzenlemeyle 1989'da Warner Bross ve United International Pictures, Türkiye'de ABD filmlerinin dağıtımını üstlenmişlerdir (Pösteki, 2005, s. 28; Suner, 2006, s. 32).

Türk sinemasının 1980-1990 arası tecrübe ettiği başkalaşım, özet olarak, sosyal ve ekonomik yönleriyle şöyle değerlendirilebilir: 1980 sonrası, liberal ekonominin tüm araçlarıyla piyasalaşan Türkiye, kronik enflasyon sarmalının (Onaran, 1995, s. 11) neden olduğu ekonomik zorlukların altında ezilmiştir. Bu durum, ekonomisi sürekli tartışmalı yerli sinemada da olumsuz etki doğurmuştur. Sinema salonlarında azalış, 1970'lerde başlayan seks filmi furyası ve videonun yaygınlaşması, seyircinin film seyretme (sinemaya gitme) tercihini etkileyen başlıca olgulardır. Sıradan ve kalitesiz, hızlı yapım, ilkel görüntüleme "klip" videolar çoğalırken bir taraftan sektör haline gelen video pazarı, Yeşilçam sistemi yerine film finansmanını sağlayıcı sektör durumuna dönüşmüştür (Abisel, 2005, s. 117; Esen, 2016, s. 180). Video sektörü,

çok kanallı TV yayıncılığı başlayana kadar piyasada kalmıştır. Esasta, video sektörü (tabiri caizse) Yeşilçam'a can suyu olmuştur; fakat diğer taraftan teknik ilerlemelerin ürünü "video compact disc" (VCD) ve "digital video disc" (DVD) satışlarında korsan çoğaltmalar, telif hakkı meseleleri, yerli sinemaya zarar vermiştir. 1990'ların bu nevi olumsuz şartlarına rağmen, TV kanallarında sayısız yerli film gösterimi devam ederek, seyirciyle Türk filmlerinin bağı bir düzeyde kopmamıştır.

Kara (2012, s. 213) dönem vasatında Yeşilçam'ın klasik üretim ilişkilerinin iyice çözüldüğünü ve sonrasında dağıldığını ifade eder. Dolayısıyla Türk sinema sektöründe veya film üretiminde çeşitli zorluklar ortadadır; fakat bu şartlarda yerli sinemaya nefes aldıran iki proje ve bağlı süreçlerden bahsedilebilir: birincisi, Kültür Bakanlığı'nın Türk filmlerine kısmi maliyet desteği ve ikinci olarak Avrupa Birliği (AB) tarafından ihdas edilen Eurimages fonudur (Onaran, 1995, s. 12). "Avrupa kültürüne katkı sağlamayı, Amerikan sinemasına karşı Avrupa sinemasını korumayı, geliştirmeyi amaçlayan Eurimages (…) sanatsal ve estetik kaygı taşıyan projeleri (…)" (Kara, 2012, s. 212) desteklemiştir. Eurimages'in Türk sinemasına teknik ve sanatsal katkının yanında konu ve mesele çeşitliğinin irdelenmesinde de olumlu katkılar sağladığı ifade edilebilir. Ulusay'a göre "bu bağlamda iç piyasada yapım desteği bulma konusunda sorunlarla karşılaşan yönetmenlerin toplumsal, siyasal ve kültürel sorunları hikâyeleştirmesi ve farklı kimlik temsillerine yer vermesi mümkün hale gelmiştir" (Ulusay'dan aktaran Yüksel, 2012, s. 11).

1990'larda Türk sineması, bakanlığın sınırlı yardımları ve AB'nin fon katkısıyla bir grup yapımcının elinde güç bela adımlar atmıştır. Özel televizyon kanallarının kurulmaya başlaması, film sermayesine ve dağıtım ağına yabancı sermayenin dahli (Kıraç, 2008, s. 94) ve TV filmciliğinin yaygınlaşması sonucu, Yeşilçam odaklı Türk sineması miadını tamamlamıştır. Atam'a (2011, s. 81) göre "Türkiye'de sinemanın yaklaşık 50 yıl süren Yeşilçam dönemi, 1990 yılında, tam da 'Yeni Dünya Düzeni'nin ilan edildiği dönemde bitmiş ve sinemamız tarihindeki en büyük krizlerinden birisine girmiştir". Bu durum, Amerikan film majörlerinin ticari etkisi ve Hollywood sinemasının Türk seyircisi nezdinde giderek artan popülerliği (Kıraç, 2008, s. 94) ile bütünleşik bir değerlendirmedir. Konu hakkında daha sarih cümlelerle Atam, şunları ifade eder:

> Amerikan majörleri, Türkiye'de film gösterim süreçlerini ve sinema salonlarını köklü olarak yeniden yapılandırdılar. Dolayısıyla bu anlayış, gösterim süreci kadar, filmlerin seyirci tarafından alımlanmasını, eleştirmenlerin filmlerle kurdukları ilişkileri ve sektör/basın içindeki konumlarını, filmler ile medyanın arasındaki ilişkileri, toplumun tarih duygusunu, izleyicinin film ve sanatçıyla arasında kurduğu ilişkiyi etkilemiştir. Bu yeni anlam içinde, Türkiye'de yerli film

> ya da ulusal film (zaman içinde anlaşılmıştır ki Avrupa filmleri ve art house filmleri gibi anlamları da) kavramının "ağırlığını ve değerini" değiştirmiştir. Türkiye'de sinema büyük oranda yeniden yapılanmak ve kendi üretim tarzından anlatı biçimlerine kadar, kökten, yeniden yapılanmak durumunda kalmıştır (Atam, 2011, s. 82).

Atam'ın temas ettiği şartlar dahil 1980'lerden "'90'ların ortasına kadar kendini toparlayamayan Türk sineması, bağımsız sinemacıların düşük bütçeli işleriyle kendine bir çıkış noktası aramıştır" (Sayıcı, 2018, s. 460). Yine bu dönemde Yeşilçam intisabı yönetmenler ekseriyette kamera arkasına geçme şansı bulamazken o imkânı bulan birkaç iyi yönetmen ve iyi film ise yoğun bir seyirci teveccühü görmemiştir (Kıraç, 2008, s. 96). Tüm bunlara rağmen belirli bir seviye tutturmuş filmler söz konusudur: "Yol" (1982), "Pehlivan" (1984), "Kurbağalar" (1985), "Adı Vasfiye" (1986), "Züğürt Ağa" (1986), "Anayurt Oteli" (1987), "Muhsin Bey" (1987), "Arabesk" (1989), "Uçurtmayı Vurmasınlar" (1989), "Karartma Geceleri" (1990); saya gelebileceğimiz, seviye yapımlardır.

Düzeyi belli sinema kalitesine ulaşan filmlere rağmen Atam (2011, s. 82) Türk sinemasında yeniden yapılanma gerekliliğinin anlaşıldığını ifade eder; çünkü Yeşilçam'ın sinema dili, günün toplumsal ve kültürel koşullarında artık bir istihza konusudur; çünkü (yeni) seyirci kitlesinin beğenisi başkalaşmıştır ve sinema tekniği, üretim koşulları, tecimsel paradigma ülkede değişmiştir (Kıraç, 2008, ss. 95, 96). Bu durumun ana sebebi, Türkiye'nin sosyo-kültürel makasındaki hızlı mobilizasyondur. Başka ifadeyle dışa açık strüktür, hızlı kültürel etkilerin ithali, bir nevi kültürsüzleşme "deculturation" sorununa sebebiyet vermiştir. Bu koşullar Türk sinemasını etkilenmiştir; çünkü 1991'de "Demirperde"nin dağılmasıyla oluşan tek kutuplu Küreselleşme "Globalizm", Batı'nın veya daha ziyade ABD kültür hegemonyasının (medyatik) işgaline dönüşmüştür. Türkiye'de 1990'lı yılları Kara (2012, s. 214) "televole kültürünün, paparazzi programlarının, magazinleşen haber programlarının egemen olduğu, şekillendirdiği ve şartlandırdığı bir toplumsal dönüşüm (…)" süreci olarak yorumlamaktadır (Yaylagül, 2018, s. 190). Bilvasıta Türk modernleşmesinin kötürüm ayağında "küreselleşme ile oluşturulan yeni dünya kültürü, medya aracılığı ile topluma yayılmıştır" (Pösteki, 2005, s. 40). Erol Mutlu, küreselleşmenin dünya ile hem hal olma manasında müspet bir muhteva taşıdığını; fakat öz milli kıymetlerin, nirengi noktalarının ve ananelerin yadsılanan bir noktaya itildiğini ifade etmektedir (Mutlu'dan aktaran Pösteki, 2005, s. 41). Bu nedenlerden ötürü değişen seyirci profilini anlamak için Ömer Kavur'un ifadeleri faydalı olacaktır. Kavur;

> İzleyiciye baktığınız vakit, izleyicinin beklentisi, yani genellikle ezici bir çoğunlukla, gerçekten etkileyici, çarpıcı, anlatımı hınzır olan bir sinemadan yana olduğunu görüyoruz. Çünkü şartlanmış izleyici, biraz da çağdaş yaşamın

> getirdiği o hızın da bir etkisi var… Angelopulous sinemasını düşünün, Amerikan sinemasına şartlanmış olan genç bir dimağ, adamın bir yerden bir yere beş dakikada yürümesine tahammül edemez, yani mümkün değil. O kodları benimsemesine imkan yok; çünkü farklı kodlarla şartlanmışlar (Açar'dan aktaran Pösteki, 2005, s. 33).

Konu dairesinde anlaşılır ki "(…) sinema, toplumsal değişimin kültürel temsillerinin okumasının yapılabileceği de bir metindir" (Koca, 2015, s. 70) ve Kara'ya (2012, s. 214) göre "Amerikan sinemasının şartlandırdığı seyirci (…) aksiyon ve fantastik filmlerin etkisinde Hollywood'un dayattığı bir sinema dilinin seyircisidir".

1990'larda, Yeşilçam anlatısı dramlar, seyirci nezdinde ilgi odağından çekildikçe, Türk sineması tecimsel çareyi Hollywood esini filmlerde aramıştır; çünkü sinema ekopolitiği bu arayışa kendini mecbur hissetmiştir. Dikkat uyandıran Hollywood esini ilk yapım, Şerif Gören imzalı "Amerikalı" (1993) filmidir. Mustafa Altıoklar'ın çalışması "İstanbul Kanatlarımın Altında" (1996) ve Yavuz Turgul'un yönettiği "Eşkıya" (1996) gibi birkaç popüler filmle Türk seyircisini yeniden, yerli filmlere doğru yönelmiştir (Sayıcı, 2018, s. 460). Bu arada, popüler filmler, seyirciyi Türk sinemasına ısındırırken memleket meselelerine direkt değindikleri bahsedilemez (Pösteki, 2005, s. 49); çünkü popüler kültürden nemalanan filmlerin hızla tüketilen ve tekrar eden anlatıları, toplumsal sorgulama gereği duymamıştır.

1990'lar ve 2000'li yılların başlangıcını Türk sinemasının her hâlükârda kıpırdanma yılları olarak kabul edebiliriz. Tüm bunların yanında yapım maliyetlerini çoğunlukla yönetmenlerin üstlendiği veya destekleyici "sponsor" aranan yapımların dışında "Bağımsız sinema" olarak nitelendirilen film çalışmaları da bu sürece sanatsal manada dâhildir. Alışıldık tarz harici film yapan yönetmenlerin önündeki engel ise ABD'li majör şirketler olmuştur. Örneğin Zeki Demirkubuz, verdiği bir mülakatta, "C Blok" filminin farklı gerekçelerle majörler tarafından salonlarda gösterilmediğini, hatta seyretme zahmetinde bile bulunulmadıklarını ifade etmiştir (Milliyet gazetesinden aktaran Pösteki, 2005, ss. 28,29).

Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar "Bağımsız sinema"nın veya alternatif sinemanın temsilcileridir. "C Blok" (1993), "Tabutta Röveşata" (1996), "Masumiyet" (1997), "Gemide" (1998), "Güneşe Yolculuk" (1998) ve "Üçüncü Sayfa" (1999), "Mayıs Sıkıntısı" (1999), "İklimler" (2006), "Yeraltı" (2012) gibi filmler, 1990'lar ile 2000'li yılların "Türk alternatif sinema" örnekleridir. Söz konusu filmler "(…) toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliği yeniden (…)" (Pösteki, 2005, s. 50) üretme özelliği taşımaktadır. Örneğin, sinemada gişe yönünden başarısız "Tabutta Röveşata, 90'ların ortalarından sonra sayıları hızla artan evsizlerin, tinerci çocukların

yaşamlarını sinemaya aktarmıştır" (Pösteki, 2005, s. 50). Bu film, Suner'e (2006, s. 46) göre İstanbul'u mekansal açmaz olarak kuran özgün bir örnektir. Diğer ifadeyle "Türk alternatif sinema çalışmaları" diyebileceğimiz filmlerin ortak teması, 1990'larda iyice belirleşmeye başlayan modernleşmenin geleneksel toplumsal yapıyı tahrip edici sonuçlarına dönüktür. Alternatif sinema, minimaliz bir üslup sunmaktadır ve ekseriya "(…) kendine ve çevresine karşı tepkisizleşmiş 'modern' karakterlerin hikâyelerini anlatmaktadır" (Ertaylan, 2010, s. 86).

1970'li ve 1990'lı yılların ortalarına dek Yeşilçam ile adları bütünleşmiş Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Tunç Başaran gibi gedikli yönetmenlerle birlikte Zeki Ökten, Yavuz Turgul, Başar Sabuncu, Sinan Çetin; Nesli Çölgeçen, Şerif Gören, Erden Kıral, Yusuf Kurçenli; Yeşim Ustaoğlu, Handan İpekçi ve Osman Sınav gibi isimlerin Türk sinemasına nevi katkıları söz konusudur. Fakat birkaç yönetmen istisna, çoğu yönetmenin filmlerine Türk seyircisi, meyil etmemiştir. Böyle olmakla beraber, Türk sinemasında kimlik, üslup ve sinema dili arayışı, denemeleri belirli bir niteliktedir ve önemsenmelidir. Bu arayışlar, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde devamlılık kazanmış ve dolayısıyla yeni bir sinemanın arayışı, oluşumu, yönetmenler nezdinde 2000'li yıllara taşınmıştır (Kara, 2012, ss. 214, 215).

3.7. 12 Eylül Sonrası Türk Politik Sineması

12 Eylül askeri darbesinin Türk toplum hayatına her yönüyle akseden etkisinden tabiatı ile Türk politik sineması da payına düşeni almıştır. Sıkıyönetim (1980-1983) şartları; olağanüstü hâl, yasak ve sansür uygulamaları sebebiyle toplum sorunlarına yönelik, ideolojik düşünceleri yansıtan politik sinema, darbe ortamından olumsuz yönde etkilenmiştir. Koncavar (2017, s. 195) bunlara ilave, Türk sinemasında politik sinema geleneğinin yerleştiğinin de iddia edilemeyeceğini ifade etmektedir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük iklimi, toplumsal gerçekliğe dönük ve politik anlatıda bir düze filmleri karşımıza koymaktadır; fakat bu filmlerin politik sinema yeterlilikleri tartışmalıdır. 1970'lerde belirginleşen ideolojik kamplaşmanın ve Türk sinemasında ses vermek isteyen akımların politik sinemada naif etkileri mevzu olsa da nihai yargı, Türk politik sinemasının mümbit ve üretici eserler ortaya koyamadığıdır.

Kara, Türk sinemasındaki genel değişim sürecini Yılmaz Güney'in "Umut" filmini miad alarak başlatır (ki genel kanaat, bu yöndedir); yine Kara, Şerif Gören, Erden Kıral gibi yönetmenlerin farklı politik filmler ortaya koyduğunu; fakat 12 Eylül darbesi

ile sürecin kesintiye uğradığını ifade eder (Kara, 2020). Örneğin, 12 Eylül rejimi, politik sinemanın öncü ismi Yılmaz Güney'in tüm filmleri yasaklanmış ve yurt dışına kaçışıyla Güney hakkında yayın yasağı getirmiştir (Onaran, 1995, s. 10). Oysa ki Anayasa'nın 26. maddesi, her vatandaşın fikir ve eğiliminin sözlü, yazılı ve sair yollarla ifade hürriyetinin bulunduğunu, bu hürriyetin kamu otoritesinin müdahalesi olmaksızın serbestliğini kayda geçer; fakat 12 Eylül rejiminde sinema, izin alma (sansür) mekanizmasından beri kalmamış; hatta polisiye işlere dereke edilmiştir (Onaran, 1995, ss. 9, 10). 1980 sonrası, bu vasatta, olumsuz şartlara rağmen Türk sineması, sayılı, toplumsal eleştiri filmleri üretmiştir: "Namuslu" (1984), "Çıplak Vatandaş" (1985), "Değirmen" (1986), "Yoksul" (1986); mizahi tür, örnek verilebilir toplumsal eleştiri filmleridir.

Darbe yönetiminin sinema üstündeki tazyiki 1986 yılında yürürlüğe giren 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile bir nebze hafiflemiştir. Onaran (1995, s. 10) film denetimini polisten alan ve Kültür Bakanlığı uhdesine bağlayan kanunu, yapıcı bir adım olarak olumlar ve sinematografik anlamda başarılı bulmadığı; ancak 12 Eylül'ü tenkit eden filmlerin yapılmasına (görece) fırsat tanıyan 1986 ve sonrası gelişmeleri, sinema adına müspet gelişmelerden sayar. Fakat bu arada, Kara (2020) 12 Eylül rejimi ile Özal politikalarının yarattığı sosyal apolitikleşmeyi ve bireyci dönüşümcülüğü ciddi bir tahribat olarak not etmektedir. Burada Dorsay (1995, s. 13) Özallı yılların depolitizasyon uygulamalarının kahır ekseriyette bilinçli olduğu kanaatini ileri sürmüştür. Bu politikalar; toplum ve toplum çıkarları düşüncesinin dışında, birey, zümre ve sermaye menfaatini önceleyen hegemonik liberal-kapitalist modellemelerdir.

Devrimci sinemadan hariç, 1970'li yıllarda politik ileti taşıyan (muhafazakâr yönetmen Yücel Çakmaklı ve MTTB mensubu Salih Diriklik ile Mesut Uçakan öncülüğündeki) "Milli sinema" çalışmalarına, bu çalışmamızda önceden değinildiği hatırlatılmalıdır. Tespit adına ifade edilebilir ki 1970'li yıllarda "Milli sinema" eğilimi, sınırlı filmlerde kalmış ve nitelikli örnekler ortaya çıkmamıştır. Gerçi, 1975'te TRT'ye adım atan (akımın öncü yönetmeni) Çakmaklı ve ardından Salih Diriklik, Mesut Uçakan gibi isimler, sinema sektöründen ziyade, bu kurumda birden çok film ve dizi yönetme imkanı yakalamışlardır; fakat Milli sinemacılara Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun (TRT) kapıları kapanmıştır. 1988'den sonra, bu yönetmenlerin projeleri TRT'de kabul edilmemiştir. Milli sinemacılar (özellikle Yücel Çakmaklı) Mirahmetoğlu'na (1995, s. 41) göre TİS çerçevesinde değerlendirilmesi icap eden bir sinema kişisidir; dolayısıyla Milli sinemacıların bu zaviyede 12 Eylül rejimiyle

(TRT dönemi) çalışmaları esasen uyuşur. Fakat Yorulmaz (2015, s. 101) TRT'de Cem Duna'nın iş başına gelmesiyle Milli sinemacıların TRT macerasının bittiğini kaydeder. TRT tecrübesinden sonra Çakmaklı, Uçakan gibi isimler, tekrar sinema sektörüne yönelerek film çalışmalarına devam etmişlerdir.

1980'lerde "Milli sinema" lafzı yerine; "Beyaz sinema", "İslami sinema", "Yeşil sinema" gibi adlandırmaların kullanıldığı görülmektedir (Bostan, 2019, s. 84). "Milli sinema" akımıyla rabıtalı İslami yönetmenlerin TRT deneyimi sonrası ses getiren ilk popüler filmi, yapımcılığı Mehmet Tanrıseven'e ait, Yücel Çakmaklı'nın yönettiği, Ömer Okçu'nun (Hekimoğlu İsmail) romanından uyarlanan "Minyeli Abdullah"tır. İngiliz mandasındaki Mısır döneminin senaryo edildiği filmde, Abdullah (Berhan Şimşek) isimli, inaçlı bir karakter merkeze alınır. Filmin konusu ise şöyledir: Dinine bağlı olan Abdullah, Mısır'da yaşanan ahlaki bozulmayı, dinden uzaklaşmayı eleştiren bir kişidir. Evinde, İslami irşada yönelik dini sohbetler veren Abdullah, etrafına toplananları, Mısır'da yaşananlara dair uyarmaya çalışmaktadır; fakat fikirleri sebebiyle Kral Faruk yönetimini rahatsız eden Minyeli Abdullah, gizli bir örgüt kurma iddiasıyla tutuklanarak yargılanır, mahkum edilir.

"Milli sinema"yı bir akımdan çok, eğilim olarak gören ve bu eğilimin tek temsilcisinin Yücel Çakmaklı olduğunu savunan Burçak Evren, Çakmaklı'nın sinemadaki ikinci dönemini ise eleştirir (Saydam, 2014, s. 126). Evren'e göre Çakmaklı, sinemaya dönüşünde "Minyeli Abdullah" ve "Bişr-i Hafi" filmleri ile sert bir giriş yapmıştır; ama bu filmler, Çakmaklı'yı ileri götüren değil, aksine, sinema çizgisini daha da aşağı çeken yapımlardır. Evren'in fikrince, bahsi geçen filmler estetik açıdan ve sinemasal anlatıda Çakmaklı'nın geriye gidiş işaretleridir. Çakmaklı'nın sinemaya ikinci dönüşünde, ilk filmlerinde ve televizyon yapımlarında beliren ustalığı artık yoktur ve Evren, Çakmaklı'nın bu filmlerini propagandaya dönüştürdüğünü söylemektedir (Saydam, 2014, s. 126).

1990 senesi "İslami sinema" adına sadece Çakmaklı'nın (Minyeli Abdullah) filminden ibaret değerlendirilemez. Aynı yıl, Mesut Uçakan tarafından "Yalnız Değilsiniz" (1990) ve "İskilipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar" (1990) filmleri kameraya alınmıştır. Ülkücü-muhafazakâr çizgide tanınan İsmail Güneş ise "Çizme" (1991) filmini yönetmiştir. Uçakan'ın filmi, Çakmaklı'ya göre daha politik temsiller barındırırken keza aynı tesbite Güneş'in çalışması da mâl edilebilecektir.

"'Yalnız Değilsiniz' (1990) üniversitelerde türban tartışmalarının yoğunluk kazandığı bir dönemin filmidir" (Mirahmetoğlu, 1995, s. 41). Film, modern yaşayış tarzına sahip tıp öğrencisi bir kızın manevi sorgulamalara girmesi ile beraber, düşüncelerindeki

değişimi konu edinir. Yakın çevresinden koparak dini sohbetlere katıldıkça dünyaya bakışı değişen ve türbana bürünen "Serpil" karakteri, annesi dahil, İslami yaşamına katlanamayan ve engel olmak için türlü yollara başvuranlarla mücadelesini ve inancından taviz vermeyen, eziyetlere katlanan bir mümin imajını sergilemektedir.

Milli sinemaya bir diğer örnek: "İskilipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar" (1990) filmi, Mesut Uçakan'ın değişi ile Atıf Hoca'nın idâmı bağlamında İstiklâl Mahkemelerinin sorgulanması (Arslanbay, 1993, s. 25), dolayısıyla Kemalist rejimin erken dönemine bir eleştirel bir yaklaşımdır.

Milli sinema eğiliminde kendini tam olarak ifadelendirmeyen "Ülkücü" yönetmen İsmail Güneş'in tanımına göre "Çizme" politik bir filmdir. Senaryosu Ömer Lütfi Mete'ye ait film, tek parti iktidarından DP iktidarına geçiş sürecini, bir kasaba ve kasaba halkı üzerinden hikaye eder. Film, dönemsel anlatı ile (Arapça) ezan yasağını ideolojik olarak simge plana taşımıştır. Ezan yasağı kalkmak üzere olduğu halde, yasa henüz çıkmadığından "Çizme" lakabı ile maruf bucak müdürü (Engin İnal), bu konuda taviz vermemekte ve kasabalı ile bucak müdürü arasında gerilim yaşanmaktadır.

Bu filmlerin ortak fikrinde alımlanan düşünce ise İslami yaşayışa karşı geliştirilen baskı ve yasakların resmedilmesi, laik ve dünyevi düzenin eleştirilmesidir. Baskılar, yasaklar, egemen sistemin güç aygıtları (mahkeme, bürokrasi, kolluk gücü, cezaevleri vs.) vasıtasıyla uygulamaya koyolurken egemen gücün paydaşı (Batılılaşmış-seküler) tabaka da inançlılara karşı ötekileştiren ve ötekileşen figürler olarak anlatıya dahil edilirler. Uçakan ve Güneş, kendi cenahlarında ideolojik okuma yapmakta ve müesses nizamın egemen paydaşları da İslami hassasiyetlerin dışında olmaları sebebiyle ayrıca ötekileşmektedir. Türkiye'nin 1990'larda yaşadığı politik süreçler ve bu filmlerde beliren hafıza arasında bir bağ söz konusudur. Başta türban meselesi, aşırı laikçi vurgular, tek parti politikaları ve 28 Şubat'ı getiren olgular hesaba katıldığında filmlerin Müslüman "öteki" kitlede sahiplenilmesi anlaşılır olmaktadır.

Mirahmetoğlu'na (1995, s. 41) göre "İslami sinema" yahut "Beyaz sinema" olarak tanımlanan filmleri, politik sinemaya örnek teşkil değildir. Din, ideolojik bir referens olarak vardır; ama filmlerde net politik amaç taşınmamakta veya film malzemesi politik gayelere göre kullanılmamaktadır. O halde İslami duyarlılıklı filmlerin 1970'lerde belirginleşmiş ideolojik diskuru, yine 1990'larda durağan bir tema halindedir. İslami sinemayı sinematografik planda, film estetiğinde ve sinema dilinde ileri seviye politik yapımlar olarak değerlendirilmek ise güçtür.

1990 ve 2000 başı, “12 Eylül” ve “İslami duyarlılık” taşıyan film tasniflerinin yanısıra politik sinemaya meyleden diğer denemelerden de bahsedilebilir. 12 Mart rejimince idam edilen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan’ın hikayelerini anlatan “Hoşçakal Yarın” (Reis Çelik, 1998), yine 12 Mart dönemini konu edinmiş “Leopar'ın Kuyruğu” (Turgut Yasalar, 1998) ve 27 Mayıs öncesi Antakya'daki toplumsal, politik vasatı anlatan “Şellale” (Semir Aslanyürek, 2001), sayılacak filmlerdir (Suner, 2006, s. 253, 254). Coğrafi, kültürel ve etnik meselelere yönelik yapım olarak kabul edeceğimiz bir örnek ise Reis Çelik’in “Işıklar Sönmesin” (1996) adlı çalışmasıdır. Pösteki (2005, s. 55) “Işıklar Sönmesin”in Güneydoğu meselesine değinen ilk film olduğunu söylemektedir; keza Yeşim Ustaoğlu’nun “Güneşe Yolculuk” (1999) ve Handan İpekçi’nin “Büyük Adam Küçük Aşk / Hejar” (2001) adlı filmleri de etnik ve kültürel olgulara, ısrarlı politik bir anlatı oturtma gayretinin cesur denemeleridir. “Büyük Adam Küçük Aşk”, 2001 Ekim’inde gösterime girmiş ve akabinde Emniyet Müdürlüğü'nün raporu doğrultusunda Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Üst Kurulu’nca yine incelenmeye alınmıştır. Film, 5 ay sonra yasaklanırken Handan İpekçi’ye dava açılmıştır (Suner, 2006, s. 255).

Psikolojik gerilim tarzı ilk filmi “İz”den (1994) sonra Ustaoğlu, ikinci çalışması “Güneşe Yolculuk” (1999) ile politik anlatının numunesini bu filmle vermiştir (Solakoğlu, 2013, s. 70). Ustaoğlu, Hakkari-Zorduç’lu Barzan ile Tireli Mehmet’in İstanbul’da kesişen hayatları ve aralarında başlayan arkadaşlık dolayımında 1990’ların politik manzarasından bir kesit sunmuştur. Civelek’e göre;

> (…) F tipi cezaevlerinin ve tecritin siyasi tutsaklar tarafından açlık grevleri ve ölüm oruçlarıyla protesto edildiği dönemde (…) “Haberlere” konu olan açlık grevleri ve tecrit uygulamasının son bulup ölüm oruçlarının sonlanması ve tutsakların serbest bırakılması için yapılan eylemler, filmde belge görüntülerle birlikte aktarılır (Civelek, 2016, s. 297).

Ustaoğlu ve İpekçi’nin söz konusu filmlerinde “Kürtçe”, dolayısıyla etnik orjinli “öteki” kimlikler, anlatının odağında bir nesne olarak yer edinmiştir. Soyutlamalar, devlete hakim-baskın pratikler, önyargıların toplumsal ifrazı ve bunların bir şekilde teşhir edilme isteği “Güneşe Yolculuk” filmini politik düzleme eriştirmektedir. Bir başka yönetmen Tomris Giritlioğlu, “Salkım Hanımının Taneleri” (1999) ile Varlık Vergisi’ni ve olumsuzluklarını, Türkiye’nin “öteki”si olan azınlıklara dönük sonuçları itibarıyla yansıtmış; fakat filminde doğrudan politik anlatıya yönelmemiştir. Filmin dayandığı tema ve tarihselliği, politik olguların çerçevelediği bir fon ve anlatı potansiyeli sunmaktadır; fakat Giritlioğlu’nun ideolojiden kaçma tercihi veya politik dilin kastrasyonu, söz konusudur.

3.7.1. 12 Eylül filmleri

Askeri darbe ve devamında toplumsal, politik süreçlerin Türk sinemasına nasıl yansıdığı, gerekli bir sorgulamadır. Bu girizgâhta Dorsay'ın (1995, s. 228) saptamasını yinelersek, Türk sinemasında politik anane oluşmadığı için politik film örneklerinin kısıtlı olduğu tekrar hatırlanmalı ve "özellikle 1980'den sonraki depolitizasyon sürecinde ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema gibi daha çok dünya görüşleriyle bağlantılı ve sinemayı aşan (…)" (Kayalı'dan aktaran Pösteki, 2005, s. 27) polemiklerin gündemden çıktığı, bir saptama olarak paylaşılmalıdır.

12 Eylül 1980 darbesini anlatan filmler konusunda Esen (2016, s. 181) 1986 yılını miat alır ve bu yıldan başlayarak bir çok "12 Eylül" filminin çekildiğini ifade eder. Yine, Esen, Onaran'ın (1995, s. 10) politik konulara vurgu yapan filmlerin belirmesinde 1986 tarihli, sanat eserleri kanununun müspet etkilerini karine sayar.

12 Eylül filmlerini 1986-2017 arasına yayılan bir skala ile değerlendirme olasılığı haizdir. Bu filmlerin bazıları şunlardır: "Ses" (1986), "Prenses" (1986), "Dikenli Yol" (1986); "Sen Türkülerini Söyle" (1986), "Sis" (1988), "Av Zamanı" (1988); "Bütün Kapılar Kapalıydı" (1990). Kurmaca-belgesel tarzında "Uzlaşma" (1991). "Gülün Bittiği Yer" (1999), "Eylül Fırtınası" (1999); "Eve Dönüş" (2006), "Beynelmilel" (2006), "Zincirbozan" (2007); "Kafes" (2015), "Ankara Yazı (Veda Mektubu)" (2016) ve "14 Temmuz" (2017). Belgesel sinema türünde ise "Ülkücüler" (2012), bu kapsama dâhildir...

12 Eylül vurgusu içeren filmler, üst paragrafta sayılmakla beraber, çoğunun ideolojik-politik içeriği tartışmaya açıktır; çünkü söz konusu filmler, 12 Eylül'ün perde arkasını enikonu irdelemeyen dram hikâyelerden mündemiç yapımlardır. Fakat bu meselenin tartışılmasında, filmlerin politik anlatıyı ne derece hedeflediği, yönetmenlerin yönelim tarzı ve ideolojik yaklaşımlar, temel anlam veya yan anlam (Yılmaz, 1997, s. 10), nispeten göz ardı edilmemesi gereken husustur.

Ekseri olarak tema paydaşlığı fark edilir 12 Eylül filmlerinde darbe mağduru, hüküm giymiş kişi veya kişilerin, aile ve çevre ilişkilerini öncelikle yansıtma amacı güdüldüğü söylenebilir. 12 Eylül'ü baz alan filmler, tutukluluk süreci veya hapishane sonrası beliren (farklılaşma, yabancılaşma, sosyal kopukluk, uyumsuzluk ve geçmişe dönük) "işkence" gibi psikolojik yahut duyusal travmaları aktarmaktadır (Esen, 2016, s. 182; Maktav, t.y.). Tespit edilen bir diğer bahis ise filmlerde şiddet, işkence uygulamalarının ön plana atıldığıdır. "Ses", "Gülün Bittiği Yer", "Eve Dönüş", "Kafes", bu hakta örnek gösterilebilir. Oğuz Makal'a göre "'Ses' filmi, işkence gören

insanın, işkence yapan insanı sesinden tanıyarak yeniden peşine düşmesini, aslında ideolojik olarak onun görevinde ve günlük yaşamda ailesiyle olan ilişkisinde de faşizan (temsil olarak) olduğunu keşfetmesini anlatan (…)" (Makal, 2007, s. 60) bir filmdir. Yine Makal, 12 Eylül ile esasen farklı fikirleşmelere, kritik etme alışkanlığına, toplum kesitlerini (işçiler ve çocuklar dahil) düşünmeye darbe vurulduğunu düşünmektedir. Hülasa darbe, Cumhuriyet değerlerine karşı yapılmıştır ve dolayısıyla 12 Eylül'ü tek açıda, işkence ile değerlendirmek eksik bir bakış açısıdır (Makal, 2007, s. 60). Makal'ın 12 Eylül filmleri hakkında serdettiği yorumları, Paul Schrader'in anlatı yorgunluğu, burada, "narrative exhaustion" tanımıyla da değerlendirilebilir (Civelek, 2016, s. 289); çünkü 12 Eylül filmleri çoğunlukla tekrar eden konular sebebiyle özgün bir hikaye oluşturmada yetersizdir.

12 Eylül'e sinemada hangi politik perspektifte bakıldığı sorusu aklımıza gelirse; "Bütün Kapılar Kapalıydı" (Memduh Ün, 1989), "Sen Türklerini Söyle" (Şerif Gören, 1986), "Bekle Dedim Gölgeye" (Atıf Yılmaz, 1990), "Darbe" (Ümit Efekan, 1990), "Çözülmeler" (Yusuf Kurçenli, 1994) vb. filmler Maktav'a (t.y.) göre "solcu" erkek ve kadın karakterler üzerinden 12 Eylül'ü anlatmaya çalışmıştır. Elan vurgulanmalı ki 12 Eylül'ü sinemada sorgulama gayreti (zayıf olmakla beraber) politik "sol" izleri daha çok hissettirir. Sair ifadeyle 12 Eylül filmleri, dram türü anlatısıyla ama "sol" bir pencere aralama gayretini çok geri plana atmama uğraşında olmuştur. Konu indinde "sol"dan bakmayan istisnai yapım, Mesut Uçakan'ın yönettiği "Öç" (1984)'tür. "Öç" bir bakıma, sağcı-İslamcı bir yönetmenin "sol"a kontur bakışını ifade eder. Senaryosunu Raşit Anaral ile kaleme alan Uçakan, bu filminde, 1980 öncesi anarşiden "sol"u sorumlu tutmakta ve yaşananlar adına aklanma için manevi hidayeti salık vermektedir.

"Öç"ün (1984) konusunu, kısaca şöyle özetleyebiliriz: Selim, Sadık ve Mustafa adlı, örgüt üyesi gençler, onlara ihanet etmekle suçladıkları arkadaşları Şefik'ten (Sümer Tilmaç) öç almak istemektedir. "X-sol" örgüt üyesi oldukları sezdirilen bu üç arkadaşın intikam hislerine rağmen, kandırılmış bu gençlerin vicdanlarında insani hassalar imlenir; ama onları kötülüğe ve intikama sevk eden sebep, sahip oldukları ideolojinin yarattığı şartlanmalardır. Filmdeki "X" örgüt elemanı bu gençlere, kaçmaları için yardım sağlayan karakter ise Menain (Ferdi Atuner) isminde, gizemli bir Yahudi'dir (Kara, 2012, ss. 124, 125). Film anlatısında anarşi, öfke ve sair tüm yanlışlar düşman fikirli örgütlerden ve dolayısıyla Yahudi-Siyonist tezgahından geçerken (Güneş Nezaman Doğacak filminde olduğu gibi) üç genç, artık hidayete

ermiş olan arkadaşlarını öldürmek için izini sürüp, bulmaya çalışırlar; fakat filmin sonunda bu gençler vicdan-hidayet arası bir duyguya gelerek, intikam almazlar.

"Öç", ideolojik basit ezberlerle kurgulanmış konusu ve tek taraflı bakışı ile ilkel bir anlatı barındırır. Film, illegal örgüt ve Yahudi kimliğini aynı havuza alır ve kirletici bir madde misali, film dünyasında temsilleştirir. Murat Belge, "Öç" filmini kendi zaviyesinde şöyle özetler:

> Film, sonuç olarak "Bu devrimciler çok kötü çocuklar değillerdi; ama kandırılıp kötü yola düşürüldüler; şimdi Allah onlara nurunu gösterirse ve bizde buna yardımcı olursak onları da saflarımıza katabiliriz, bu da iyi olur" diyor. Filmdeki devrimcileri, buyursunlar, bağırlarına bassınlar, Türkiye'de ve dünyada o tipler gibi insanlar varsa, bizim öyleleriyle fazla işimiz olmamalı (Belge'den aktaran Kara, 2012, s. 125).

Türk politik sinemasıda 1960'lardan sonra "sol" bakış açısının daha baskın numuneleri olduğu kanaati, bu çalışmadaki irdelememizde savlanır; fakat 12 Eylül filmlerinde politik nedensellik ve tezahürleri anlamlandırma gayreti yoktur, varsa da fonda müphemleşirler. Solcu tiplemeler, çoğunlukla müspet gösterilmek istense de karakterlerde ideolojik-politik sutreleme, bu sebeplerden dolayı açıkça tespit edilmektedir. Detay bir yorumla, örneğin Maktav'a (t.y.) göre bu iyi insanlar, müspet devrimci yiğitlerin devrimci yolu tercih nedenleri sorgulanmaz; sadece solcudurlar; fakat mevzu hikâyelerin kahramanları hangi ideolojik temsildedir, neden solcudurlar bilemeyiz. Filmlerde (üstünkörü) solcu kahramanlara vurgulanan atıflar, ezber ve klişedir; anlatıda yersiz, yetersiz retoriklerle ideoloji baskılanır. Solculuk kâh namus kavramıyla, kâh delikanlılıkla ve fukaralığa, batakhane yaşama karşı hissi, öfkeli tepkilerle figüre edilir. Lümpenleşme kaygısı taşıyan ve entelektüel bakışı aksettirmeye çalışan filmlerde ise kalem tutan, eğitimli; ama yalnız, bohem ve izole edilmiş karakterler hayat bulur. Dramatik anlatıda sabitlenen 12 Eylül sineması, "sol"dan baktığı iddia olunan filmlerin apolitik çerçevesinde açıkça tartışmalıdır. Dolaysıyla Maktav, politik anlamda, 1990'ların sonuna kadar yapılan 12 Eylül özneli filmlerin yetersizliğini şöyle belirtmektedir:

> 12 Eylül filmleri siyasi sinemanın değil, melodramların bakış açısını taşıdığı ve dönemi sorgulamakta yetersiz kaldığı için bir siyasi film denemesi olarak başarısız örneklerdir. 12 Eylül'ün anti-demokratik uygulamalarını, baskıyı ve işkenceyi eleştirmelerine rağmen kahramanlar dramlarını bir kader gibi yaşamışlardır, yenilmeye mahkûmdurlar. Ya toplumdışı insanlar olmuşlardır, intihar ederler ya alıp başını uzaklara giderler ya da öylece çaresizlik içinde kalakalırlar, kaderlerine boyun eğerler. Çünkü uğrunda mücadele ettikleri değerler artık onlar için de anlamını yitirmiştir (Maktav, t.y.).

12 Eylül ve benzer darbe süreçlerine anti-militarist göndermeler yapan "Beynelmilel" (2006) filminin senaristi ve yönetmeni Sırrı Süreyya Önder, kendini "sol" ideolojik intisapla tanımlayan, faal politik bir isimdir. Önder, 2007 yılında, "Cinemascop"

dergisine verdiği bir söyleşide 12 Eylül filmlerine "(…) ortada kuyu var yandan geç (…)" (Kara, 2007, s. 120) kinayesiyle taşlamada bulunmakta; ancak haksızlık yapmamak adına, döneme matuf, toplu durum muhasebesinde tedirginlikleri ve dayatmaları hesaba katmanın gerekliliğine inandığını da söyleşide ifade etmektedir. Önder, politik içerikli dönem filmi yapanların sinema aklını daha yetkin kullanma yükümlülüğünü tartışmaya açmaktadır (Kara, 2007, s. 120).

Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez ile ortak yönettikleri "Beynelmilel"i doğrudan darbe ile değil, darbecilerle hesaplaşma filmi olarak tanımlar; bu sebeple "'Beynelmilel' içinden 12 Eylül geçen bir film" (Kara, 2007, s. 119; Kara, 2012, s. 222) olsa da darbeyle hesaplaşma cümlesi, Önder'e göre iddialıdır. Haddizatında bu filmle sadece 12 Eylül sonrası Milli Güvenlik Konseyi (MGK) paşalarına, askeri yapıya ve sıkıyönetim şartlarına bir şehirden (Adıyaman) eleştirel kesit aralanmak istenmiştir.

Darbe sürecini, serapa bütün yönleriyle bir filmde anlatıya dökmek elbette ihtimal dışıdır; çünkü 12 Eylül'ün askeri, siyasi, ekonomik, toplumsal, ideolojik ve küresel başlıklarda "neden ve niçin"leri, "nasıl"ları bir film zamanının çok ötesindedir. Kesit halinde, kompartımana ayrılmış vurgulamalar, en sağlıklı yoldur ve bu bakışa yaklaşan çalışmalar, görece daha zinde bir anlatı oluşturabilecektir. Darbenin doğrudan veya dolaylı tema halinde bir filme aksetmesi, parçalardan bütüne doğru eklemeli ve anlaşılır bir sürecin tanımlanması ve tamamlanmasıdır. Sinemada 12 Eylül'ü bir film üzerinden değerlendirmek, bu açıdan sağlıklı ve yeterli düşünülemez. Yusuf Kurçenli'nin yönettiği "Çözülmeler", Ömer Uğur'un "Eve Dönüş" ve Sırrı Süreyya Önder'in filmi "Beynelmilel", kast ettiğimiz anlama yakın bir sağlamayı içeren anlatıların kademeli çözümlemeleri ile mevcut 12 Eylül filmlerini veya sonraki muhtemel yapımları daha kategorik bir göstergeye yaklaştıracak örneklerdir.

3.8. 2000'li Yıllar ve Türkiye'de Sinema

2000'li yıllar, Türk sineması namına 1990'larda başlayan dönüşüm sürecinin tecimsel, teknik, popüler ve (bir ölçüde) estetik yönden ivme alması ve bir sinema felsefesi oluşturma meselesinin devamlılığı halinde okunabilir. Kuvvetli bir vurguyla söylenmeli ki Türk sinemasında 1990'larda beliren estetik gelişmeler, 2000'li yıllarda sinema dili oluşturma hamlesinin temel saiklarında öncelikli paya sahiptir. Bu hamle, günümüz Türk sinemasının hangi keyfiyette yer edindiğinin de bir bakıma işaret taşıdır. Yeni kuşak yönetmenlerin sinema dili oluşturma gayretinden başlayarak, majörlerin sofistike pazarlama taktikleri ve sinema salonlarındaki teknik, mekânsal

iyileştirmelere kadar, bir dizi dönüşümün sinema sektörünün on yıllık gelişiminde belli başlı etkenler olarak kabul edilirliği mümkündür. Elbette sinemanın nitel ve nicel işleyişine dönük her adımın karşılığında, ülkenin sosyal, ekonomik, politik ve kültürel panoraması, belirli ilgileşimde genel bir görüş aritmetiği oluşturmaktadır.

2000'ler, Yeşilçam kültür ve işleyişinin sinemada izinin tamamıyla silindiği yıllardır. Türk sinemasında 1990'ların ortasında beliren ve 2000'li yıllarda devam eden karakterler, tiplemeler, bu manada Yeşilçam anlayışından farklıdır (Sevinç, 2015, s. 98). Yeni sinema arayışlarının sancılı zamanlarına denk gelen 1990'ların Türk sineması, bir müddet durgunluk evresine girmiş; fakat buna rağmen on yıllık sürece nispetle sinema salon adedi ve seyirci yöneliminde ciddi artışlar yaşanmıştır. Bu durum, bir bakıma "ironi" sayılabilir; ama verilere zamansal dizinde bakılırsa, seyirci varlığındaki nicelik, rakamlarla sarihtir: 1990-1991 arası, ortalama 10 milyon olan gişe sayısı, 2000-2001 arası dönemde 25 milyonu aşmış ve 2009-2010 yıllarına gelindiğinde bu sayı 35 milyon seyirciye ulaşılmıştır (Gürata, 2010, s. 132); 2019 yılı seyirci sayısı ise 59 milyonun üzerindedir (www.sinema.ktb.gov.tr, t.y.). Yine Gürata'nın (2010, s. 132) paylaştığı verilere göre 1990-1996 arası, ortalama 15 milyona yaklaşan seyirci sayısındaki artışının büyük hissesi, yabancı (başta Amerikan) filmlerindir. Örneğin, 1990'da toplam gişe sayısı 11.452.452 kişiyken satılan bilet sayılarının yerli film adedi 1.900.333'tür (Bilgeçtepe, 2014). Başka bir ifadeyle söz konusu yılda, yerli film seyir oranı, yüzdelik dilimde sadece %16,6'ya tekabül eder. Yerli filmlere seyirci talebinin düşüklüğünü konu çalışmamızın "3.6.1. Türk sinemasın genel görünümü" başlığında irdelediğimiz gibi, kültürel ve toplumsal etkilerin tartışma denklemine alınmasıyla bütünlüklü sonuçlara açık olduğu kesindir.

1990'ların ikinci yarısında popüler Türk sineması, bir değişim yaşamıştır. Zamanla seyirci varlığını lehe etkileyen olgu, yerli filmler çerçevesinde bir kesit aralanarak değerlendirilme olumsallığına haizdir. Örneğin Yavuz Turgul'un yönettiği ve Şener Şen ile Uğur Yücel'in başrollerini paylaştığı "Eşkıya" (1996), döneminde büyük sükse yaratmıştır (Suner, 2006, s. 36). Akabinde Yılmaz Erdoğan'ın filmi "Vizontele" (2001), yerli film seyretme oranında Turgul'un filmini aşarak rekor kırmıştır. "Eşkıya" (1996), 2.571.133 seyirci (www.boxofficeturkiye.com, t.y.) ile toplam (yıl bazlı) izlenme rekorunun sahibi ilk yerli film olmuştur. Suner, bu film hakkında, şunları paylaşmaktadır:

> Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un l996 yapımı Eşkıya'sına götürmek mümkün. Eşkıya, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak, yalnızca yapıldığı dönem için rekor düzeyde gişe

> hasılatı elde etmekle kalmadı (yaklaşık iki buçuk milyon izleyici), aynı zamanda Türkiye'de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu (Suner, 2006, s. 34).

Eşkıya (1996)'dan sonra "Vizontele" (2001) filminin 3.308.120 toplam seyirci sayısına ulaşması (www.boxofficeturkiye.com, t.y.) ile Türk sinemasında popüler türlerin iş yapacağı (sektörel anlamda) anlaşılmıştır. Örneklere devam etmek gerekirse Cem Yılmaz'ın filmi "G.O.R.A" (2004), seyretme sayısı ile 4 milyon rakamını geçen ilk Türk filmidir (Suner, 2006, 35). Ayrıca "Recep İvedik 4" (2014) ve "Recep İvedik 5" (2017) serileri, izlenme sayısında 7 milyonu aşmış ("En çok izlenen Türk yapımı 100 film," 2020) komedi türü yapımlardır. Özellikle "Recep İvedik" serileri, 1980'li ve 1990'lı yılların komedi türünden ve dönem yapımı komedilerden ayrılır. Yeşilçam tandanslı, zengin-fakir, kentli-köylü gibi sınıfsal-değişmeceli göndermelerle hiciv geleneğini oluşturan, toplumsal ileti verme gayesi güden filmlerin yerini alan "Recep İvedik" serileri, Sevinç'e (2015, s. 114) göre anlamsız-saçma "absürt", kaba, filmlerdir. Bunların yanında Yaylagül (2018, s. 194) "The İmam" (2005), "New York'ta Beş Minare" (2010), animasyon yapım "Allah'ın Sadık Kulu: Barla" (2011), "Fetih 1453" (2012) gibi dram ve epik-tarihi filmleri, Ak Parti iktidarı döneminde (zamanın ruhunu yakalayan) muhafazakâr propagandist filmler olarak örneklendirmiştir. Yaylagül'e (2018, s. 194) göre "bu tip filmlerin en önemli özeliği, toplumsal tepki yaratacak eleştirel bir aklın oluşup gelişilmesinin önüne geçmektir". "Telgraf.net"in "herkesten önce (dönemin) Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan izledi" (www.telgraf.net, 2012) mealinde haber yaptığı "Fetih 1453" gibi filmlere iktidar zihniyetinin de destek verdiği anlaşılmaktadır. Yaylagül, bu filmin temasından yola çıkarak, iktidarın sinemaya bakışını şöyle yorumlamaktadır:

> Fetih 1453 filmi AKP'nin neo-Osmanlıcı söylemini destekleyen ve zamanın ruhunu çok iyi yanstıtan bir filmdir. Çılgın Dersane (yönetmen) ve Recep İvedik (yapımcı) filmlerinin yapılmasını sağlayan Faruk Aksoy, neredeyse 20 milyon dolara yaklaşan bir bütçe ile Fetih 1453 filmini gerçekleştirmiştir. Bu açıdan Recep İvedik ve Fetih 1453 filmleri bir paranın iki yüzü gibi AKP'nin neo-liberal ve muhafazakar dünya görüşünün iki yüzünü simgelemektedir. Bu iki film hem ticari hem ideolojik olarak AKP'nin yarattığı düzenin nasıl işlediğinin göstergesidir (Yaylagül, 2018, s. 194).

Gürata (2010, s. 133) "(…) en çok gişe yapan filmlere bakıldığında, sinema dili açısından Hollywood filmlerinden çok da farklı olmadıkları (…)" saptamasını tekrar eder. Gürata'nın düşüncelerinde sinemadaki Amerikanvari etkinin ve ülkenin kültürel, beşeri dönüşümüyle alakası göz ardı edilemez. Türkiye'de tüketim kültüründeki Batılı uyarcılık, zamansal hızla örtüşük halde mekânsal bağlamda da görülür. Neredeyse her kentte inşa edilen, kompleks alışveriş merkezleri (AVM), yeni bir sosyal alan, tüketici tipolojisi üreten mekanlar olarak işlenmiştir. AVM

sektörü, sinemayı mekânsal manada ilgilendirmektedir; çünkü şehirlere serpilmiş, şehrin mütemmim cüzü kabul edeceğimiz sinema salonları, hızla şehir hayatından çekilmiştir. Yeni hayat ve yeni form, şehir dokularını bozarken sinema mekanları majör şirketlerce kent tüketiminin modülü AVM'lere taşınmıştır. 1991'de 322 olan salon sayısı, 2009'a gelindiğinde majör şirketlerin ve AVM sektörünün devreye girmesiyle 1500'ü bulmuştur (Gürata, 2010, s. 133).

Togan Gökbakar, Can Ulkay, Mehmet Ada Öztekin, Kıvanç Baruönü ve Yılmaz Erdoğan gibi yönetmenlerin ticari başarı yakalamış popüler filmleri bir tarafa bırakılırsa, 2000'li yılların "Bağımsız sinema" denemeleri, daha çok sinema sanatı içre, niteliksel tanım arayışını hak eder. 1990'ların ortasında başlayan Alternatif Türk sineması da diyebileceğimiz yeni sinemada anlatı ve biçem, çerçevelenmiş bir tip yahut kalıplaşmış model aktarımından uzaktır. Örneğin kadın imgesinin 1980'lerden itibaren değişme emareleri verdiği hatırlanırsa, Türk sinemasında erkek egemen ideolojiyle oluşturulan, iyi kadın, kötü kadın sabiteleri, alternatif sinemada sarsılmaya devam etmiştir. Bu bağlamda, beylik kalıp ve temaların dışında, farklı bir yönetmen sineması ortaya çıkmıştır (Sevinç, 2015, s. 98). Bu yönetmenler ve örnek verilecek bazı filmleri ise şunlardır: Zeki Demirkubuz; "Yazgı" (2001), "Bekleme Odası" (2003). Nuri Bilge Ceylan; "Uzak" (2002), "İklimler" (2006), "Kış Uykusu" (2014). Yeşim Ustaoğlu; "Güneşe Yolculuk" (1999), "Araf" (2012), "Tereddüt" (2016). Reha Erdem; "Beş Vakit" (2006). Derviş Zaim; "Filler ve Çimen" (2000), "Çamur" (2003), "Rüya" (2015). Semih Kaplanoğlu; "Yumurta" (2007), "Süt" (2008), "Bal" (2010) üçlemesi ve Ümit Ünal; "Dokuz" (2001), "Nar" (2011).

1990'larla birlikte 2000'li yıllarda Türk sineması, birçok yeni yönetmenle tanışmıştır. Handan İpekçi, Nesli Çölgeçen, Ahmet Uluçay, Ümit Ünal, Ömer Vargı, Çağan Irmak, Tolga Karaçelik, Emin Alper; isimleri sayılacak yönetmenlerdir. Bu isimler Türk sinemasında farklı niteliklerde, bir veya birden fazla çalışmalara imza atmışlardır.

3.9. 2000'li Yıllar Türk Politik Sinemasında "Öteki" Temsil ve Anlatı

Türk toplumsal siyasasında Ak Parti ile 2000'lerden günümüze hegemon merkez-çevre rolünün değişmeye başladığı, çalışmada irdelenen konular kapsamında anlaşılmaktadır. Merkezi tutan Kemalist, laik-seküler tabaka ve bu tabakanın eklemlendiği sermaye, medya, askeri ve sivil bürokrasi ile çatışmalı eksene giren (muhafazakâr, cemaatçi, liberal, etnik) çevre, karşı merkez-hegemon bloku

oluşturmuş ve bu blokun birlikteliği, geleneksel merkezi yerinden eden iktidarın esenliğinde yeni sosyal-politik kazanımlar sonucu bir müddet devam etmiştir.

Gezi Parkı Olayları (2013), Açılım süreci (2014-2015) ve 15 Temmuz Darbesi (2016)'ne dek sarsıntılı; ama birlik içinde hareket eden yeni sosyal-politik hegemonya, bu sayılan süreçlerden sonra dağılmıştır. "Cemaat" dinilen yapıyla rabıtasını sonlandıran ve 2016 sonrası kadim devletlû erke doğru hızlı bir yürüyüş sürecine geçen Ak Parti liderliği, üçüncü evre diyeceğimiz yeni sistem kurgusunu MHP ile bütünleşik Türk-İslam sentezli bir güç tesis ederek tatbik safhasına geçirmiştir. Dolayısıyla 2018 sonrası kotarılan sistem değişikliği, yeni muhafazakâr-milliyetçi bloklaşmayı klasik Türk Devlet felsefesine rücu etmiştir.

Yukarıda özetlenen blok paydaşları, sosyal ve politik süreçlerin tarafları ve aynı zamanda Türkiye'de "öteki" (etnik, ideolojik ve inanç temelli) hafıza taşıyan kitleler halitasıdır. Savımıza göre Türk Politik sineması, bu hafızanın kodlarını ne derece işlendiğini 1960'lardan beri (bir seviyede) veri olarak sunma potansiyeli taşımaktadır. Merkeze doğru yürüyen, uzlaşma, serbestlik veya otonom haklar arzulayan kitlelerin inanç tarihi, etnik ve sosyal-kültürel geçmişi; bugünkü ayrışma, çatışma yahut yeni, farklı uzlaşı zemini arayışları ve tahlili, burada sınırlarımızı aşan, ayrı bir incelemedir.

Suner (2006, s. 23) "kimlik" bahsinin 1990'lar Türkiye'sinde sıklıkla telaffuz edilen ve çoğu defa kültürel, etnik ve dinî başkalıklara imlenerek kullanılan kavram olduğunu ifade eder. Türkiye'de aidiyet ve kimlik konusuna dair bu saptamayı, 2000'li yılların Türk politik sinemasını da kapsayan başlıca olgulardan biri haliyle yorumlamak ise mümkündür.

Türkiye'de aidiyet düğümü çevresinde tecrübe edilen çatışmaların bir yönü, sınıfsal, iktisadi ve sosyal kırılma hatlarında görülürdür; ama genel anlamda bu gerilimlerin (sınıfsal) tezahürü, toplumsal çerçevede ve dolayısıyla Türk sinemasına aktarım ve yansıtımında güçlü değildir. Bunun sebebi, ülkedeki toplumsal gerilimin azami hadde ön plana çıktığı ve sarsıcı ölçekte çakıştığı sahanın dolaysız sınıf farklılıklarından öte; başta "kimlik" meselelerinin ön alması ve sosyal kodlara eklemlenmiş forma dönüşmesidir (Suner, 2006, s. 22). Bu sebeple Türk politik sineması "kimlik-aidiyet" odaklı bir anlatı formuna tarif edilebilecektir.

Özden (2004, s. 154), Diken ve Laustsen (2010, s. 35) filmlerin toplumsal çözümlemelerinin bir sanat kişisinin sübjektif dışavurumu veya bedii özellikleri nasıl aktardığı ile değil, filmin ortaya çıktığı dönemin yahut muhtevasında ele aldığı

toplumsal ortamın incelenmesi ile alakadar olduğunu ifade ederler. Dolayısıyla bu bölümde, 2000 sonrası Türk politik sinemasında irdelemeye çalışacağımız ideolojik anlatıyı Comolli ve Narboni'nin sinema literatürü açısından önemi kabul edilmiş "ideoloji taşıyıcı filmler" ayrımı ile yordama amacı güdülmüştür. Fakat egemen ideolojinin taşıyıcısı "Deli Yürek", "Kurtlar Vadisi", "Fetih 1453" gibi ilk grup filmler irdelemeye alınmamaktadır. Egemen ideolojiye göstergelerle karşı çıkan ve hegemonyaya doğrudan saldıran ikinci grup "öteki" filmler ve yine aynı işlevi yerine getiren; ancak ideolojiyi yan-anlam dâhilinde "filmin grenine karşı okuma" ile ifa eden ve böylece muhalifliği açık hale gelen üçüncü grup filmlerin irdelenmesi amaçlanır.

Bir "film anlatısı", o filmi okuma bağlamına göre değişkenlikler sunmaktadır (Diken ve Laustsen, 2010, s. 34); dolayısıyla konu, eğer "politik film" kavramı ise tespit odur ki ister istemez kapsadığı ve kapsamadığı tema ve biçimler sebebiyle bu alan muğlaklaşır ve bu sebeple temel "okuma" sorunsalından kurtulamaz (Suner, 2006, s. 253). Bu koşutta Türk politik sineması 1990'lardan beri hızlanarak süregelen kültürel farklılıkları, yani Kürtlük, Alevilik, İslamcılık adı altında gösterge halini alan "öteki" kimlik odaklı tartışmaları, ideolojik mücadeleleri, sinema evreninde anlamlandırma sorunu ve okuma muğlaklığı ile mazurdur.

2000'li yıllar çerçevesinde örneğin; "Bahoz/Fırtına" (2008), "Press" (2010), "F Tipi" (2012), "Devrimden Sonra" (2012), "14 Temmuz" (2017) filmlerinde ideoloji-politik tema temel-anlamdadır ve egemen sisteme, sol ve etnik-kimlik odaklı ideolojik seçkiyle doğrudan saldırılır. "Büyük Adam Küçük Aşk" (2001), "Sonbahar" (2008), "Saklı Hayatlar" (2010), "Hür Adam" (2010), "Babamın Sesi" (2012), "Kafes" (2015), filmleri ise ideolojik yan-anlam içre, Türkiye toplumunun farklı kesimlerini dramatik, sosyal ve politik eksende ele almaya çalışmış; ama kimi vurguda anlatısı eksiltilmiş örnekleridir.

Türk sineması üzerine yapılacak sathi bir irdeleme dahi, etnik ve inanç temelli ötekilerin ya yok sayıldığını ya da yıllarca stereo tiplerle karakterize edildiğini gösterecektir. Örneğin kamusal alanda uzunca bir süre kimlikleri tanınmayan Alevilerin inanç ve kültürel yaşamları hakkında, sinemanın kifayeti sorgulanırken Türk Ulus-Devlet nizamının muarızları Kürtler, konuşma aksanıyla özürlü, simaları çarpıtılmış, tekinsiz ve taşralı halde figüratif nesneler olarak sunulmuştur.

3.9.1. Türk sinemasında bir öteki kimliği: Aleviler

Gelin canlar bir olalım / Zalime kılınç çalalım / Yoksulun hakkın alalım / Yaşa var ol sosyalizm

Yukarıdaki “bu ezgi, meşhur Alevi şairi Pir Sultan Abdal’ın ‘Gelin canlar bir olalım’ (…) dizelerinden uyarlanmış ve bir dönem Marksist/Alevi gençler arasında oldukça popüler olmuştur” (Subaşı, 2018, s. 115).

Alevi toplumu hakkında sinema(lojik) kapasite, 2000’li yıllara dek neredeyse yok hükmündedir. Yüz yıl önce, Yakup Kadri’nin romanından esinlenilen “Nur Baba” (1922), yozlaşmış, şehvetli bir Bektaşi Babasını anlatırken Muhsin Ertuğrul’un yönettiği bu filmden yıllar sonra kayda alınan bir Lütfi Ö. Akad filmi; “Hacı Bektaş Veli” (1967), Alevi-Bektaşi öğretisine (naif) göndermeler yapan ikinci film olmuştur. Bu film, Hacı Bektaş Veli ile şakirtlerini umumi Sünni-İslam dairesinde betimleyerek Türk-İslam’ın ana akım tafsil sınırlarında sabitlemiştir. Dolayısıyla filmde Alevi-Bektaşi öğretisinin heterodoks kavrayış ve anlayışı yadsınmıştır; fakat bir filmde ilk defa “Dârı Mansûr” ritüeli ile Alevi inancından kesitler sunulmuştur (Oylum, 2020).

“Toplumsal değişimi, yaşam tarzlarını ve dünya görüşlerini etkileyen sinemanın aynı zamanda içinden çıktığı toplumsal konjonktürden ve sosyal/siyasal/ekonomik dinamiklerinden de etkilendiği (…)” (Uyanık, 2014, s. 50) unutulmamalıdır. Osmanlı Devleti dâhil, Cumhuriyet tarihi boyunca, uzun süre toplum dışı kabul edilen Alevi inançlıların (özellikle) kırsaldan kente doğru göç hareketleri, 1970’lerde sol ideoloji tarafından keşfedilmesi veya Alevilerin sosyalizme yönelmeleri (Çamuroğlu, 2010, s. 104) dondurucuya bırakılmış Alevi sorununun tekrar masanın üzerine getirilmesinde öncü etkenlerdir. Bu öncül durumun Aleviliği hangi boyutlarda ideolojik-politik bir vasıta haline getirdiği ise başlıca sorunsallardan biridir (Subaşı, 2018, s. 104).

12 Eylül koşullarının her “öteki” düşünce, inanç ve ideolojiyi baskıladığı şüphe götürmez ve dolaysıyla 1980 öncesi politikleş-tiril-en Alevi toplumu da bu durumdan istisna değildir. 1980’ler sonrası, 1990’lı yıllarda belirginleşen siyasal İslamcılık (Çamuroğlu, 2010, s. 105) ve Kürt milliyetçiliği, politik (var olma) mücadelesini yeni şartlara göre değerlemiştir. Diğer (ötede duran) konumundaki Alevilik ise bir inanç ve ideolojik saik olma yönleriyle Maraş, Çorum benzeri hadiselerin tekrarından sonra 1990’larda tekrar Türkiye gündeminde yer edinmiştir.

Sivas Olayları (1993) ve Gazi Olayları (1995) sebebiyle acı deneyimler yaşayan Aleviler, seslerini duyurmada örgütlü adımlar atmıştır. Bu adımlar, 1990’lar Türkiye’sinde kitle iletişiminde yaşanan süreçlerle de ilintilidir. Devlet tekelinde olan televizyon ve radyo yayıncılığı sona erdiğinde yerel, ulusal frekansta birçok

televizyon ile radyo istasyonu faaliyete geçmiştir. 1990'ların "Yeni medya" anlayışı, toplumda alaka kesbeden ve egemen ideolojinin sakıncalı bulduğu konuların da işlenmeye başlandığı bir paradigmadır. Bu sebeple gerek Alevilerce teşkil edilen yazılı-görsel medya ve gerek diğer medya kaynakları; Alevilik inancını, Alevilik tarihini ve geleneklerini doğru-yanlış tartışma gündemine taşımışlardır. Bilhassa laik kanat, bu dönem Alevi tepkiselliğini önemseyerek desteklemiştir; çünkü Aleviler "laik rejimin sigortası" olarak nitelenmiştir. 1990'lar, Alevi kimliğinin açıkça dile getirilmesi, toplum ve medya eşiğinin yeni formunu görme noktasında önemlidir; fakat kitle iletişiminde kıymeti şüphesiz olan sinemanın Alevilik meselesini odağa taşıması; ancak 2000'li yıllarda söz konusu olmuştur (Uyanık, 2014, s. 48).

Türk sinemasında Barış Pirhasan'ın yönettiği "O da Beni Seviyor" (2001), Aydın Bulut'un "Başka Semtin Çocukları" (2009), A. Haluk Ünal'ın "Saklı Hayatlar" (2011) ve yönetmen Ersan Ersever'in filmi "Bir Ses Böler Geceyi" (2012), Alevi kimliğine ve bu kimlik etrafında dramatize edilmiş sorunlara kesitler aralamış yapımlardır (Özdemir, 2019). Filmlerin ortak paydada kritik ettiği hususlar, özetle şöyle sıralanabilir: A. Sünni bakışta Alevi-Kızılbaş topluma yönelik önyargılar veya simetrik olumsuz bakış. B. İdeolojik ve mezhepsel şiddet yüzünden kimliğini saklamak durumunda kalan Alevi toplumunun yaşadığı trajediler. C. Modernleşme beraberinde göç olgusunun getirdiği kent-burjuva gerçekliğinin sebep olduğu kimlik yozlaşmaları dolayımında Alevi toplumunun geleneksel temsiline yönelik eleştiri ve öğretinin felsefi aklına dair arındırıcı ya da politik sorgulamalardır.

3.9.1.1. Saklı hayatlar (2011) filminin içerik çözümlemesi

Alevi Nergis (Ceren Hindistan) ile Sünni bir ailenin oğlu; ama solcu bir genç Murat'ın (Yusuf Akgün) melodram kipte aşk hikâyesini perdeye yansıtan "Saklı Hayatlar", yakın siyasi tarihimizin hafızasında itelenmiş Çorum Olaylarını (1980) yan-anlatıda arka-plan işleyen bir filmdir.

Filmin tanıtımında geçen cümleler, "öteki" adına her konu ve konumlanışın durumunu özetler gibidir: "Eğer 'öteki' iseniz, inkâr edilmişlerdenseniz, egemen olanın dışında kültürel, dinsel, politik ya da cinsel bir kimliğe sahipseniz; kimliğinizi saklayarak, saklanarak yaşamak zorundasınız'" (Kara, 2019). Buradan mülhem "Saklı Hayatlar"ın perdeye akan jeneriğinde şunlar yazılıdır: "1980 Haziran'ında Çorum'da Alevilere yönelik saldırılar; 57 ölü, 200'ün üzerinde yaralı, 300'e yakın ev ve işyerinin tahrip edilmesi ve binlerce insanın göçüyle sonuçlanmıştır" (Kara, 2019).

Şekil 3. 12. Film fragmanı ekran alıntısı (Adw, 2015)

İstanbul'da tıp öğrencisi olan Nergis, Devrimci arkadaşlarıyla aynı zamanda yoksul mahallelerde sağlık taraması için çalışan gönüllü bir grubun üyesidir. Bu yoksul mahellenin duvarlarında Mahir Çayan'ın resimli afişleri asıldır. Diğer planda ise eşya yüklü bir kamyonet ile yolculuk yapan bir kadın ve kız çocuğu kadrajlanır. Bu iki kişi, Nergis'in Çorum'dan çıkmak durumunda kalan annesi Zeynep (Laçin Ceylan) ile küçük kız kardeşi Gülcan'dır (Irmak Öztürk). Bir filmde Devrimciler varsa elbet "devlet aygıtı"nın (Althusser, 2002, ss. 27, 33) baskı ve mücadele gücü polisler de vardır. Sahnelerde ara ara polisleri arama yaparken öğrencileri kovalarken gönüllü sağlık taraması yapılan semte baskın verip ortalığı dağıtırken görürüz.

Nergis, yaşlı annesi ve bir oğlu ile yaşayan polis emeklisi Tevfik'in (Ahmet Mümtaz Taylan) evini kiralamıştır. Nergis, ailesinin geldiği şehri ve Alevi olduklarını ev sahibinden gizleyerek Çorum'dan değil, Amasya'dan geldikleri yalanını uydurmuştur.

Bir sekansta Zeynep'i aynanın önünde, sırtındaki morluklara bakarken görürüz. Zeynep, geceleri uykusundan bağırarak uyanmaktadır; çünkü Çorum'da yaşananların izleri hem bedeninde hem ruhunda sürmektedir.

Tevfik'in oğlu Murat, farklı bir eğitim aldığı halde fotoğraf sanatını mesleği gibi gören ve sosyalizmi benimsemiş politik bir genç olarak çocuk işçilerin sömürülmesi başta, emekçilerin sorunlarıyla ilgilenmektedir. Bir sahnede Nergis'i, evin bahçesinde kardeşi Gülcan'la oynarken fark eden Murat, Nergis'in fotoğrafını çeker ve sonra peşine düşer; çünkü Murat, Nergis'i görür görmez hoşlanmıştır. İbrahim Kaypakkaya afişli sokaklarda yürürler, denk geldikleri polislerden kaçarlar ve Nergis ile Murat'ın arkadaşlığı masum; ama ailelerin bilmediği gizli bir aşka dönüşür. Tesadüfen Nergis ile Murat'ı yanyana gezerken gören ve baygınlık geçiren Zeynep, durumu anlar.

Zeynep, bu ilişkiye razı değildir ve tepkisi serttir. “Yezid” dediği insanlardan dost ve sevgili olamayacağını Nergis’e söylererek, ilişkiyi bitirmesini ister; çünkü Çorum’da şiddet uygulayan ve katliam yapanlar Sünnilerdir. Murat, Sünni bir ailenin çocuğudur ve Nergis’in onunla evlenerek Alevi kanını bozmasına Zeynep’in rızası yoktur. Zeynep, “Yezid” derken yaptığı gönderme, mezhep anlayışının tarihselliğidir (Üzüm, 2020, s. 341). “Yezit-Yezid” ismi, hem sıfat hem metafor olarak hilekâr, sahtekâr anlamındadır (www.sozluk.gov.tr, t.y.). Alevilerin bakışında Muaviye Bin Ebu Süfyan’ın oğlu “(…) Yezid, ismi duyulduğunda lanet okunan tek kişidir. Muaviye dahil bir çok kişi Alevilerde küfür anlamında kullanılır. Yezit'i bu hale getiren ve adına lanet okunup, küfür hakaret anlamına gelen bir sıfata kavuşturan onun zalimliği, onun zulmüdür” (www.sabah.com.tr, 2021).

Uyanık (2014, s. 49) “içevliliğin (endogamy) yaygın bir şekilde uygulandığı Alevilikte topluluğa mensubiyet, kan bağı yoluyladır” demektedir. Keza yine Çamuroğlu (2010, s. 104) Aleviliği “ üyeliğin soy yoluyla tanımlandığı ve güçlü, kapalı bir kolektif kimliğe sahip bir cemaat olarak (…)” ifade eder. Dolayısıyla Zeynep, kızının bir Sünni-öteki ile evlenmesine karşı çıkarak, kimliği ve aidiyet bağını korumaya çalışmaktadır.

Althusser’in tanımında ideolojik özne olan ve öyle çağrılan bireyler, burada paradoksal görülen; ama bu kuramı bir merkeze çeken önerme iledir. Bu önerme, bireylerin öznelere ilişkin soyut anlam taşımalarıdır (Althusser, 2002, s. 66). Bu koşulu filme tevil edersek, Nergis’in ve Murat’ın durumu, Althusser’in birey doğmadan önce de zatında bir öznedir savıyla örtüşür. Örneğin dünyaya doğan çocuk; aile, kültür ve toplum ideolojisi tarafından Babanın Adı’nı “nom du père” taşıyacağı bir kimlikle daha doğmadan ön-kabul edilmiştir. Bu kavram, Freud’un “Totem ve Tabu” çalışmasında mitolojik ve simgesel anlamda belirlediği “Yasa koyucu” ile eşleniktir. Psikanalist Lacan ise “Yasa”yı teolojik kutsal çağrışımda “Baba” kavramsallığında anlamın, dilin ve kültürün ön şartına yerleştirmiştir. Dolayısıyla Zeynep ve Tevfik karakterinin ideolojik aile biçiminde özne olarak belirlendiğini ve bu patalojik; ama kusursuz çalışan yapının (Althusser, 2002, s. 67) Alevi Nergis ile Sünni Murat’ı da aynı kısıtlama içinde pençelenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Toplumlar, doğacak nesillere, kalıplaşmış kimlik ve temsil yapılarını üzerlerine atılı bırakmaktadır.

Şekil 3. 13. Hz. Ali figürlü duvar kilimi (www.art-meets-world.com, 2011)

Nergis'in ailesi, Çorum'da başlarına gelene benzer bir olay yaşanır korkusuyla bir Alevi mahallesine değil, Sünni mahallesine taşınmışlardır; fakat kimlikleri saklıdır. Nergis'in ailesi, Çorum'da başlarına gelene benzer bir olay yaşanır korkusuyla bir Alevi mahallesine değil, Sünni mahallesine taşınmışlardır; fakat kimlikleri saklıdır. Oruç tutan, camiye gidip namaz kılarak (onlardan görünen) Zeynep'in sakladığı Alevi kimliği bir müddet sonra ifşa olur. Alevi kimliğin ortaya çıkmasındaki sembolik nesne, Hz. Ali figürlü duvar kiliminin evde saklanıldığı halde Gülcan tarafından seccade sanılarak getirilip Tevfik'in annesi Emine Babaanneye (Zerrin Sümer) ve komşulara gösterilmesidir. Gülcan, Hz. Ali figürlü duvar kilimini seccade gibi yere serip namaza durduğunda bakışmalar ve mırıldanmalar birbirine karışır: "Kızılbaş bunlar!".

Nergis ve ailesinin Alevi kimliğinin açığa çıkmasıyla süreç değişmiştir. Aileye o ana kadar müşfik davranan Tevfik, ailenin "Kızılbaş" olduğunu öğrenince, evini boşaltmasını ister; çünkü Alevi kiracı istemiyordur. Tevfik ve annesine göre Nergis'in ailesi, bağırlarında besledikleri yılandır; çünkü onlar beynamaz dinsizlerdir. Murat'ın Nergis'in Alevi olduğunu bildiğini ve bunun önemsiz olduğunu, nihayetinde herkesin insan olduğunu ifade etmesi, Tevfik'i hem şaşırtmış hem daha da öfkelendirmiştir. Tevfik'e göre Muratın düşünceleri "Komünist ağzı"dır. Çorum'da cami yakan, helal haram bilmeyen, ana bacı tanımıyan "pislik Kızılbaş"ları, oğlu dahi savunmamalıdır. Bu konuda son derece tavizsiz görünen Tevfik'e Nergis'i sevdiğini ve evlenmek istediğini söyleyen Murat, babasından sert bir karşılık alır, hatta Tevfik Nergis'e gözdağı vermek için birilerinden talepte bulunur. Evi terk eden Murat direnir, Nergis'i bırakmaz; fakat olaylar örgüsünde trajik bir son, onu beklemektedir.

Oylum'a (2020) göre Alevilere yönelik kitlesel bir eylem olan Çorum Olaylarına ilk kez değinilmesi sebebiyle Ünal'ın filmi istisnaidir. İslamcı mahallenin köşe yazarlarından Koç (2011) ise acıklı bir sevda hikâyesinin Alevi-sol ideolojinin elinde bir silah gibi tutulmasını ve Çorum Olaylarının Sünni Müslümanlara fatura edilmesini haksızlıktan sayarak, bu tip filmlerin (dönemin şartlarına vurgu ile) demokratik açılımı baltaladığını ifade eder. Koç (2011) Çorum (1980) gibi benzeri olayların arkasında bir Cemaat/FETÖ operasyonu olan "Ergenekon Terör Örgütü" adıyla lanse edilen yapıların olacağını vurgulamış ve filmin ezber, ideolojik önyargılara sahip olduğunu, bu sebeple "karşı mahalleye", yani Sünnilere derdini anlatamadığını iddia etmiştir.

Kürt örgütü Yekîneyen Parastina Jin (YPJ) hakkında "Jiyan'ın Hikâyesi" adlı bir belgesel çalışması da bulunan filmin senarist ve yönetmeni Ünal, politik geçmişini, kimliğini Marksist-Leninist çizgide tanımlamaktadır (Andan, 2016). "Saklı Hayatlar"ın yönetmeni, böyle bir film ile anlatmak istediği melali, şu cümlelerle açıklar:

> "Uzun yıllardır bu topraklarda yaşatılan ama şimdiye kadar sinemada yeterince konu edilmemiş bir ayrımcılıktan yola çıkıyoruz. Gündelik ve ulvi hayatın, aşkın ve evlat sevgisinin kesiştiği noktada, kimliksel önyargılar yumağının yol açtığı trajediyi görselleştirmeyi hedefliyoruz" (www.yuksekovahaber.com.tr, 2010).

Ünal, filmin tematik olarak "kimliksel önyargılar" sebebiyle yaşanan trajedileri gösterdiğini söylese de Koç'un filmi önyargılı bulması ironiktir.

1980 öncesinin toplumsal-politik ikliminde yaşanan Alevi-Sünni gerginliği, Türkiye tarihinin fiili, trajik bir gerçeğidir. Subaşı'nın mesele hakkında politik, sosyal ve ekonomik gerekçelerine dönük saptamaları burada önemlidir:

> Alevilerin kente göç, eğitim ve kamu sektöründe istihdamları (…) beraberinde uzun zamandan beri sosyal anlamda ayrı yaşadıkları Sünnilerle daha sıkı bir teması ve bazen de doğrudan rekabeti getirmiştir. Köylerden göç edenlerin aynı yerlerden daha önce gelenlerle bir arada olmaya özen göstermeleri, ayrı ayrı Alevi ve Sünni mahallerinin doğmasına neden olmuştur. Bu durum öncelikle etnik ve dini açıdan temasın gerçekleştiği büyük şehirlerde gerilimin daha da tırmanmasına yol açmıştır. Gittikçe daha belirgin bir şekilde ivme kazanan siyasi kutuplaşmalar, Türkiye'nin 70'li yıllarına damga vurmuştur (…) Kutuplaşma süreci, Alevi topluluğunun tarihsel gelenekle ilgili, 16. yüzyıldaki ayaklanmaları sosyalist hareketler şeklinde değerlendiren yeni yorumlara dayanarak, dünya görüşü açısından kendini solla özdeşleştiren bir strateji içine girmesiyle daha farklı bir görünüm kazanmıştır.
>
> (…) Alevi ve Sünni köylüler arasındaki iletişimin zayıflığı, özellikle de karşılıklı evliliğin çok az gerçekleşmesi ve her iki tarafın da diğerinin aşırı uçları ya da inanç eksikliği hakkında karalayıcı ve genellikle gerçek dışı hikâyelere kulak vermesi, mevcut teyakkuz halinin daha da artmasına katkıda bulunmuştur (…) Böylece tarafların zaman zaman sergilediği umursamaz hoşgörüsüzlük ile ağızdan ağıza dolaşan söylentiler ve dile getirilen karşılıklı ithamlar, Alevi nüfusun yoğunlaştığı kentlerde patlak veren şiddet dalgalarında çok geçmeden nihai bir siyasi ifadeye dönüşmüştür (...) Bu da sonunda bir husumet formunda Sünnilerle Alevilerin çatışmasına yol açmıştır. Gerçekte (…) bu şiddet, Alevilerin

> Sünni olmamalarına karşı bir tepkiyi barındırmamaktadır. Aksine egemen yaklaşım, Alevilerin toplumsal sisteme entegre olma çabalarının ve bütünleşme sürecinde ortaya çıkan ekonomik imkânlardan pay alma yarışının mevcut düşmanlıkları azdırmış olduğu yönündedir (…) Ekonomik çıkar çatışmaları, dini gruplar arasındaki sürtüşmelere bürünmekte gecikmemiştir (Subaşı, 2018, s. 118-119-120).

Subaşı'nın isabetle tespit ettiği ekonomi-politik ve filmde rastladığımız iletişimsizlik, ön yargı ve hoşgörüsüzlük dilinin temsili, Tevfik ve Zeynep karakterinde öne atılmıştır. Her ikisi de toplumda manipüle edilen aşkın bilginin ve önyargıları tetikleyen ideolojilerin karakteristiğidir. Dolayısıyla Althusser'in fikirleri "maddenin soyut yansıması" değil, bizatihi maddi olan şeyler olarak nitelemesi burada anlamlaşır; çünkü düşünceler somut ve nesnel olan "dil", "ritüel" ve "aile hayatı" gibi toplumsal tatbikler içinde yazılıdırlar ve bu pratikler belirleyicidir (Althusser, 2002, s. 9).

"Toplumsal bilgi" dediğimiz kavram, toplulukların onayladığı sair düşünce ve düşünce sistemlerine (inanç ve ideolojiye) farklı göndermeler yapar ve bu göndermeler önsel "a priori" değildir ve toplumlar bilginin imâlını ve dağıtımını sağlayan asal öğedir. Bu noktada bilginin doğru-yanlış tasnifi ideolojik bakışta nötrleşir. Örneğin Tevfik'in Murat'a söylediği "Çorum'da cami yaktı lan bunlar" cümlesinin doğruluğundan ziyade, Alevilerin cami yakacağı önyargısı esasta temelleşmiş bir bilgidir. Toplumsal paradigmada ve kültürel formlarda göreceleşen bilginin üretiminde ve tevziinde dil, duyumsal bir araçtır. Toplum kültürü, "yapı taşları" diyeceğimiz dilin maharetinde toplumsal figürlerden ve sembolik gösterge sistemleri ile anlamlarıdan oluşmaktadır (Apalı, 2015, s. 191, 193). Bu toplumsal anlamların dışında kalanlar örneğin "cami, helal-haram, ana-bacı" gibi değerlerden yoksundur. Tevfik ve Zeynep odağında duyulaşan aşkın bilginin tezahürü böylece Sünnilik, Alevilik adına tabulaşır, ideolojik anlam yüklenir. Din ve mezhep paradigması ideoloji gibi değer-hüküm içre çalışmaktadır (Apalı, 2015, s. 201) ve nesilden nesile aktarılmış inançlar, kültürler, dil-söylem sisteminde üstlenilmiş yansıtımlardır.

"Saklı Hayatlar" filmi, din ve mezhep olgusunun "yanlış bilinç"in faili ideolojiler gibi çalıştığına dair bir imge örneklemdir; çünkü filmde simge değerler olarak gösterge halini alan Sünnilik-Alevilik kimliği, biteviye toplumsal, ayrımcı ve ötekileştirici anlam yüklemeleri ile aynı zamanda gösteren hüviyetlerdir. Üzüm'e (2020, s. 339) göre "bu bağlamda din, dinî bir yorum olan mezhep, dinî anlayış ya da fikir üzerine kurulu olan ideoloji o kadar önemlidir ki bu yolla insanlar büyük fedakârlıklara yönlendirilebileceği gibi şiddete hatta ölümün üzerine de gönderilebilir" durumdadır.

3.9.2. Kürtlük olgusunda inşa edilen politik sinema

1990'lar süreci Türk Devleti'nin makbul "Türk-vatandaş" formunun dışında kalanlarca kültürel ve politik sahada sorgulanmaya başladığı dönemin işaretidir. Bu süreç kültürel alanı ihtiva ederken dolayısıyla sinemayı da etkilemiştir. Popüler Türk sinemasında uzun süre (1990'lara kadar) farklı seviyelerde isim, aksan, kıyafet biçemleriyle anıştırılan Kürtler (Suner, 2006, s. 101) ise klişe, stereotip "stereotype" kalıplaşmada gösteren "indicative" halinde bırakılmışlardır.

Suner'in tanımına işaretle Türk sinemasında Kürtler ve "Kürt sineması" tanımsallığını öncelikle ayırmak gerekmektedir; çünkü bu ayırdımda kritik eşik, sinemada kullanılan etnik veya milli dilin ne olduğu ile alakalıdır. Dolayısıyla konu çalışmanın kastı, Türk sinemasında Kürt temasının politik görünümünü içerir. Bu noktada Kılıç (2017, s. 4) Ortadoğu'da birden çok ülkeye dağılmış (Türkiye, Irak, İran ve Suriye) Kürtlerin geçirdiği özgürleşme süreci ile genel anlamda (iddiasına göre) "Kürt sineması" denilecek sanat üretimi arasında doğrudan bir bağa işaret eder. Bilhassa 1990 sonrası niceliği dikkat çeken Kürt filmleri, Kılıç'a göre Kürtlerin maruz kaldıkları bölgesel hadiseler ve şartların değişimiyle alakalıdır. "Kürt sineması"na veya Kürt temalı filmlere dair görece bir ilginin konu olması, yine Kürtlerin bu coğrafyada (Türkiye, İran, Irak ve Suriye) yaşadıklarına karşın ürettiği refleksin sinema çerçevesinde uluslararası gündem oluşturma kabiliyetidir.

Türk sinemasında "Kürt teması ve temsili" kast edildiğinde Kılıç (2017, s. 6) Yılmaz Güney filmlerini Kürtleri ana eksene alan yapımlar olarak tanımlamaktadır. Özellikle "Seyithan" (1968), "Endişe" (1974), "Sürü" (1978), "Yol" (1982) ve Erden Kıral'ın yönettiği "Hakkâri'de Bir Mevsim" (1982) Türk dili kullanılmış halde filmsel karakterleri ve hikâyeleri ile Kürtleri değişik öğelerde temel almış sinema çalışmalarıdır. Yine Kılıç'a (2017, s. 11) göre bilhassa "Yol" (1982), karakterlerinin Kürtlüğü ve 'Kürdistan' göndermesi ile önem kazanır.

Kürtleri anlatan Türkçe filmler haricinde Ümit Elçi'nin yönettiği "Mem û Zîn" (1991) Türkiye'de Kürtçe dublaj yapılan ilk filmdir. Kürt edebiyatının kadim yazarı kabul edilen Ahmedi Hani'nin (Fuzuli tarzı) aşk hikâyesini konu alan film, Nevruz temasında Mem ile Zîn arasındaki destansı aşkı anlatır. Kürt milliyetçisi kimliği ile bilinen ve 1992 yılında faili meçhul şekilde öldürülen yazar-gazeteci Musa Anter'in hikâye anlatıcı rolü ile yer aldığı film, Diyarbakır'da gala yaptıktan sonra yasaklanmış ve 10 yıla yakın süre gösterim imkanı bulamamıştır (www.hurriyet.com.tr, 2002). 1990'lı yıllarda Ümit Elçi'nin yanı sıra Şahin Gök'ün "Siyabend-û Xecê" (1991) ile Nizamettin Ariç'in senaryosunu yazıp, yönettiği

kopuntu “diaspora” bir çalışma olan “Klamek ji Bo Beko/Beko’nun Türküsü” (1992), Kürtçe ve Kürt yazınından uyarlama yapımlardır (Kılıç, 2017, s. 16).

Türkiye-Ermenistan sınırında, Ermenistan’a ait bir Kürt köyünde çekimi yapılan “Klamek ji Bo Beko” (1992), Hamid Naficy’nin “Aksanlı sinema” kavramına uyuşur. Sınırlara bölünmüş bir coğrafyada parçalanmışlığı ve Halepçe katliamı (1988) ile Kürtlerin vuruklarını anlatan filmin senarist, yönetmen ve oyuncusu olan Ariç (Aktaş, 2017, s. 58), 12 Eylül darbesinden sonra Almanya vatandaşlığına geçmiş Türkiye doğumlu bir Kürt’tür. Burada “Klamek ji Bo Beko” üzerinden “Aksanlı sinema” kavramına değinmek gereklidir. Suner “Aksanlı sinema” ve benzeri kavramlarla tartışıla gelen konu hakkında şunları ifade eder:

> Film araştırmalarında geçtiğimiz on yıldır “bağımsız ulusaşırı sinema”, “göçmen sineması”, “sürgün sineması”, “diasporik sinema”, “aksanlı sinema”, “kültürlerarası sinema” gibi farklı kavramlar çerçevesinde tanımlanan bir alanın giderek temel tartışma eksenlerinden birini oluşturduğunu gözlüyoruz. Söz konusu tartışmaların ortak noktasını, genellikle Batılı (Batı Avrupa ve Kuzey Amerika) metropollerdeki “Üçüncü Dünya” kökenli azınlık topluluklara mensup sinemacıların filmlerinin ortak olarak sahip oldukları kültürel, estetik ve politik niteliklerden dolayı yeni bir bağımsız tür olarak incelenebileceği saptaması oluşturuyor (…) Bu alandaki en geniş çaplı ve etki uyandıran incelemelerden biri Hamid Naficy'nin “Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi” (2001) adlı kitabı oldu. “Aksanlı sinema”, Naficy’nin önceki çalışmalarında kullandığı “bağımsız ulusaşırı sinema” kavramının geliştirilmiş bir versiyonudur. Naficy, “bağımsız ulusaşırı sinema”yı “önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üstsinemasal sınırları boylu boyunca kesen" yeni bir tür olarak tanımlar (…) Farklı tarihsel, toplumsal, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek durumunda kalmış sinemacıların ürettiği “bağımsız ulusaşırı filmler”, yalnızca ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında değil, aynı zamanda ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle de yeni bir tür oluşturmaktadır. “Aksanlı sinema” kavramıysa, aynı çerçeve içinde, ama daha dar ve belirgin şekilde Batı’da yaşayan sürgün, diasporik ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. “Eğer egemen sinemanın evrensel ve aksansız olduğu düşünülüyorsa,” der Naficy, “diasporik ve sürgün yönetmenlerin yaptığı filmler aksanlıdır” (…) “Aksan”, filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır. Çoğunlukla bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, genellikle yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği “zanaatkârca” bir üretim tarzı içerir. Bu tarz üretim, yalnızca sınırlı olanaklarla film yapmaya el vermekle kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar (Suner, 2006, ss. 257, 258, 259).

Aktaş (2017, ss. 65, 66) diasporada Türkiye’den göç etmiş 2. nesil çok sayıda Kürt yönetmenin film çalışmalarının bulunduğunu ifade eder ve Nizamettin Ariç dâhil Yüksel Yavuz, Zuli Aladağ, Ayşe Polat, Kudret Güneş, Esen Işık gibi isimleri sıralar.

2000'li yıllarda Yeşim Ustaoğlu ve Handan İpekçi ile Kürt teması, sinemada yeni bir anlatı ve biçimle seyircinin karşısına çıkmıştır (Yücel, 2008, ss. 37, 81). 2000'li yıllarla beraber, burada sayacağımız örnek filmler: "Güneşe Yolculuk" (1999), "Büyük Adam Küçük Aşk" (2001), "Fotoğraf" (2001), "Bahoz/Fırtına" (2008); "İki Dil Bir Bavul" (2009), "Min Dît" (2009), "Press" (2010), "Oğul" (2011), "Qirej" (2011), "Gelecek Uzun Sürer" (2011), "Jîn" (2013), "14 Temmuz" (2017); kimlik merkezli, kimi kadın temalı ve coğrafi-politik sorunsallığı sinemanın ara ara temel (dram) anlatı kalıplarından istifade ile sunmaya çalışmış yapımlardır. Fakat bu filmlerden birkaçı farklı anlatım biçimlerini de içermektedirler (Yüksel, 2012, s. 55).

2000'ler sonrasını baz aldığımızda Suner (2006, s. 256) Türk (yeni) politik filmlerinin temel irdelemesinin doğrudan ulusal aidiyet ve kimlik meseleleri olduğunu ifade eder. Dolayısıyla yukarıda sayılı, Kürtleri konu edinmiş filmler de bu merkezde yoruma açıktır; fakat Suner (2006, s. 257) bir mahallin, coğrafyanın kişisi ve bir topluluğun, etniğin ait olma hissinin tahribine yoğunlaşmak isteyen aidiyet-kimlik temsili filmlerin çoğunda hadiselere yansız ve dışardan bir bakış yerine, öznel algı ve tecrübelere vurgu yapıldığı görüşündedir. Suner'in saptamasına dair verilecek bir örnek, Ustaoğlu'nun "Güneşe Yolculuk" filmini eleştiren Güner Yüreklik'in "Cumhuriyet gazetesi"ne yazdığı 21.02.1999 tarihli makalesidir. Yüreklik, makalesinde şu saptamaları yapmıştır:

> (…) Güneşe Yolculuk tatmin etmiyor insanı, üstelik bu filmde Türk-Kürt dostluğunun oldukça idealist bir biçimde ele alınması ve gerçeklere ters bir öykü anlatılması beni oldukça rahatsız etti. Bilmiyorum, İstanbul'da Kürtlerin oturduğu evlere kırmızı çaprazla (Hitlerin Yahudi evlerine yaptığı gibi) işaretleniyor mu? Ben duymadım, okumadım. Bir tarafın 'çok iyi', çok duygulu ve dost, diğer tarafın ise bu dostluğu ezmek, yok etmek isteyen 'düşman' olarak gösterilmesi bana çok yüzeysel geldi. Güneşe Yolculuk politik mesajı olan bir film... Kürtlere yapılan baskıları Türk-Kürt dostluğuyla dile getirmek istiyor. Çok güzel. Ama film gerçekçi olamıyor ve (…) romantik sahnelerle bu gerçek dışılığın kurbanı oluyor (Yüreklik'ten aktaran Özgüç, 2014, s. 831).

Yüreklik'in yazdığı gibi Kürt evlerinin işaretlendiğine dair bir bilgi olmasa da münferit saldırgan hadiselere dair haberler söz konusudur (www.dw.com/tr, 2021). Günümüz dâhil, Alevi evlerinin işaretlendiği ise açık kaynaklarda yer etmiştir (www.cnnturk.com, 2018; www.cumhuriyet.com.tr, 2021). Dolayısıyla burada temel sorun, Türkiye'de 1970'lerden günümüze etnik ve mezhep bazlı farklılıkların her dönem kaşınabilir olma riskidir.

Sinemasal anlamda ise Suner'in tespiti ve Özgüç'ün aktarımları doğrultusunda kimlik, kültür meselelerinin her zaman belgeselci, nesnel anlatımda olmayacağı ve Ryan'ın (2015, s. 83) "(…) film göstereninin objektif bir zemini olmadığı (…)" vurgusu, buraya şerh düşülebilir. Kürt temalı filmleri aidiyet ve kimlik başlığında

politik sinema düzlemine çekersek, ilaveten Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın politik film hakkında Ryan'a yaklaşan düşüncülerini görebiliriz. Rocha'ya göre;

> (…) Günümüzde sinema, politik problematiğin başlıca unsur olarak görüldüğü bir gerçeği temel işlev olarak, çeşitli biçimlerde ve kuralcı (normatif) olmadan aktarmalıdır. Bunula birlikte, bu, sadece şemalara ve tamamıyla öznel biçimlere göre oluşur ve sinema dili açısından zorunlu hiçbir kullanıma bağlı değildir (…) Politika, kelimenin asıl anlamıyla eylem, yani bir sınıfın diğer sınıfla mücadelede olduğu anlamına gelir. Eylemde öznelliğe fazla yer yoktur. Fakat politik sinemadan söz edildiğinde politikaya, yani aslında henüz politik (başka değişle: Eylem) olmayan; fakat onu hazırlayan bazı şeylere anıştırmada bulunuyor. Burada argüman nesnel olarak daha az geçerlidir. Bu durumda politik olmak demek, her birimizin kendi sınıf ilişkilerini yaşadığı, onları kendi sosyolojik bağlamına ve kendi bireysel tarihine koyduğu, onları "politik eylemi" (yani asıl anlamıyla politika) kendi kişisel hipotezlerinin temelinde değerlendirdiği biçime bağlı olmak demektir. Ben, sinemacı olarak, ister gerçeği doğrudan kaydederek, ister kendi öznel öngörümle onu yeniden yaratarak, çekimlerimi "politika olarak" kullanabilirim (Viani'den aktaran Kılıçatan, 2015, s. 55).

Rocha'nın sınıfsal/öznel bakış ikiliği/paydaşlığı pek tabii ideolojik ve politik sinema anlatılarının üzerine bırakacağı izler anlamında tevil bir yorumla karşılanmalıdır. Nedeni ise bunlarla beraber aidiyet ve etnik kimlik sorunsalı, Rocha'nın eklemli anlayışını kapsanır yönde içrekliği olan anlam taşıyıcılarıdır. Daha doğrudan ifadesi, Kürt olgusunun sosyal, sınıfsal ve sinemasal düzlemi; ideolojik, kültürel, politik ve etnik, coğrafi geçişgenliğin ortak kümelenmesidir. Örneğin bu kümeyi listeleyen filmlerden biri saydığımız "Güneşe Yolculuk"un Tireli Mehmet ve Berzan karakterleri, sınıfsal yönleri ile hiç bir farklılık göstermez. Etnik aidiyet sorunu ve coğrafi (iç sürgün) kopuş, bu toprakların bilinen meselesidir ve filmin temas hattı burasıdır; ancak ülkenin batısında bu nevi sorunların aks edişi vardır, çözümü yoktur. Yine sosyopolitik koşullara göndermelerde bulunan sahnelerde ortaya çıkan anlam, Berzan dolayımında sorunların zihnen veya bedenen bastırılması, yok edilmesidir. Esmer tenli olduğu için ötelendiği kanısına vardığımız ve saçı (yönetmen tercihi ile) sarıya boyalı Tireli Mehmet, yok edilen Berzan'ın cenazesini güneşin doğduğu topraklara politik bir bilincin sonucu olarak taşımaz. Güneşin doğduğu topraklar Giddens'in (2008, s. 23) ayırdımını kullanırsak ıssızlaşmış bir mahaldir. Toplumsal yoğunlaşmanın, mimarinin, dolayısıyla zaman ve mekânın tekemmül ve tarihi olan mahal (Berzan'ın yurdu) yoktur. Berzan'ı mahalli yok eden egemen sistemsel işleyiş, Türk Mehmet'in vicdanına koşulmuş bir yüktür; fakat Mehmet'in Türk kimliği değil, iş kaygısı, ezilmişliği, yalnızlığı ve hepsini dengelemeye aday, Kürt Berzan, film dilinin vurgularını oluşturur. Mehmet ve Berzan arasında dostluğu gösteren bağ duygusal, samimi; fakat süreci belirleyen olgular ise bir o kadar politik ve hissizdir. Ustaoğlu'nun üslubunda varsıl kabul ettiğimiz film anlatısının sert yönü egemen ideolojiyi muhalif anlamlandırmayla göstermekte, ardından politik sorgulamaları

tetiklemektedir; fakat bu iki başlıktan müstesna Türk-Kürt iki dostun hikâyesi ise bir kadın yönetmenin öznel dokunuşudur.

3.9.2.1. 14 Temmuz (2017) filminin içerik çözümlemesi

> Yazın güneşin altında, kışın ise soğukta cezaevi kapısındaki kuyrukta içeri girmek için beklerdik. Bir gün hiç unutmam, 23 Nisan'dı. Çocukları içeri alıp açık görüş yaptırmışlardı. Duvarlarda acayip resimler ve yazılar vardı. Bir şey dikkatimi çekmişti. Orada bulunan mahkûmların hepsinin gözlerinin rengi neden elaydı? İnsanın ağlamaklı olup gözleri dolduğunda, gözleri buğulanıp renkli gözükürmüş meğer. Bunu büyüdüğümde anladım. Babam bana sarılıp kulağıma, "Annene söyle, burada şartlar çok kötü" diye fısıldamıştı (Değirmenci, 2017).

Yukardaki cümleler, 1984'de Diyarbakır Askeri Cezaevi'nde ölen DDKO'nun kurucularından Necmettin Büyükkaya'nın kızı Serdıl Büyükkaya'ya aittir. Haşim Aydemir'in yönetmenliği ifa ettiği "14 Temmuz" (2017), 12 Eylül darbesi sonucu Diyarbakır 5 No.lu Askeri Cezaevi'nde yaşananları (ağırlıklı olarak işkence uygulamalarını ve PKK'nin kuruluş sürecini) konu edinmiştir.

Diyarbakır 5 No.lu Askeri Cezaevi; Bayrampaşa, Metris, Mamak cezaevleri gibi işkence uygulamalarıyla simgeleşmiştir. Zeydanlıoğlu (2013, s. 192) 1981-1984 arası dönemin (özellikle) 5 No.lu Cezaevi'nde yaşananların Kürtlerin hafızasında ve Kürt ulusalcılığında önemli bir yer tuttuğunu ifade eder. Zeydanlıoğlu'na göre cezaevindeki fiili uygulamalar ve sistematik işkence, çok sayıda mahkûm Kürt'ü ve dışardaki akrabalarını etkilenmiştir. Diyarbakır Cezaevi, Kürt ulusal-ayrılıkçı fikirlerin mayalanmasında kritik önemdedir "(…) ve bir kuşak Kürt'ün radikalleşmesinde, büyük kısmının da bağımsız bir Kürt devleti kurmak amacıyla 1984 yılında silahlı mücadele başlatan Kürdistan İşçi Partisi'nin (PKK) militan kadrolarına katılmasında önemli bir rol oynadığı, rahatlıkla ileri sürülebilir" (Zeydanlıoğlu, 2013, s. 192).

Şekil 3. 14. İşkence sahnesi ve Türk bayrağı (Keskin, 2019)

Yönetmen Haşim Aydemir, filmi üretme "produce" amaçlarını şu cümlelerle ifade eder:

> Orta halli bir aileyiz. 80'li yıllarda ağabeyimin ve kuzenimin Dersim'de yakalanıp cezaevine girmesiyle birlikte annem üzerinden cezaevi ile tanışmış olduk. Çünkü annem sürekli ağabeyim için dualar eder, ağıtlar yakardı. Ağabeyim çıktıktan sonra bu kez köyümüzün yakılması ve yaşanmışlıklar iz bırakıyor. "Amed Zindanı" ve "Dörtlerin Gecesi" adlı kitapları okuduğumda 14-15 yaşlarındaydım ve çok sarsılmıştım. Kimliğinin ve varlığının yok edilmeye ve betona gömülmek istenen yerde insanların kendilerini yakarak, asarak, açlık grevine girerek, ölümle hesaplaşarak, yaşama olan büyük tutkularını bu kitaplarda bulmuştum. Ve kafamda büyük bir imge oluşmaya başlamıştı.
>
> Neden bunların filmi yapılmıyordu? Birçok Kürt sinemacı Amed zindanıyla ilgili film yapmak istemiştir. Daha önce belgeselleri yapıldı ancak insanlar kurmacayı daha çok seviyor ve kendini filmin içerisinde bulabiliyor. Ortadoğu Sinema Akademisi'ndeki arkadaşlarla birlikte bu yakın dönemi arşivlemek ve toplumsal hafızayı oluşturmamız gerektiğine karar verdik. Sinemanın dili ve üslubuyla kafa yorarak o dönemi anlatmaya cüret etmeye çalıştık. Çünkü bir yerden başlamamız gerekiyordu (Değirmenci, 2017).

Hapishaneler bir kişiye verilen cezanın süreli tecrit ve ıslah koşullarında infazının yasal çerçevede gerçekleştiği fiziki yerler olarak kabul edilmektedir. Diğer ifade ile hapishaneler/hapislik, cezalandırmanın koşulları arasındadır. Bir diğer yönüyle hapishaneler gözetim merkezleridir. Mekansal sınırları belli bir ortam içinde yoğunlaştırılmış ve sıkıştırılmış insanların eylemleri otorite tarafından gözlenir ve denetlenir (Giddens, 2008, s. 25). Foucault (1992, s. 12) kadim tarihten 18. asra kadar Batı'da süregelen bedene "azap" verici (yakma, kesme, vücudu parçalara ayırma vb.) cezalandırma yöntemlerinin terk edilerek "modern" ceza sistemlerinin devreye girdiğini söylemektedir. Yine Foucault'un "ceza-beden" ilişkisi olarak nitelediği modern uygulayım, onu (bedeni) kapatma, çalıştırma, hak ve özgürlüklerden mahrum bırakma sürecidir. Althusser (2002, s. 33) ise hükümet, mahkeme, ordu ve kolluk güçleriyle beraber hapishaneleri DBA arasında saymaktadır; çünkü nihayi durumda "zor kullanma" inhisarı söz konusudur.

İki önemli ismin (Foucault ve Althusser) değindiği ceza-beden ilişkisi, kapatma/tecrit ve zor kullanma uygulayımları şiddetin ve dolayısıyla "işkence" ediminin sınırlarının belirsizliği problemini önümüze getirmektedir. İşkence, kadim çağlardan beri bilinen ağır bir uygulamadır ve beşeri medeniyet tarihi içinde bu ize bir çok toplumun suç-ceza tanımında dinsel ve türesel gerekçelerin ardında bir metot olarak rastlanılır. İşkence fiili en şedit, yıkıcı; maddi ve manevi bir ötekileştirme stratejisi, uygulama mekaniğidir. Foucault (1992) "Hapishanenin Doğuşu" isimli kitabına, 18. yy.da bir baba katili, Robert Frençois Damiens'in işkence ile öldürülüşünü anlatarak başlamaktadır ve işkence ritüeli, teşhirin dehşet pornografisi gibi izleyenlerin gözünden tasvirlenmektedir.

Körelmiş şiddet işkence; Doğu ve Batı toplumlarında "sorgulama", "itiraf", "arındırma" ve "kurban etme" gibi sistematik veya ayinsel form olarak asırlarca tatbik edilmiştir. Foucault (1992) 18. asır ve sonrasını temel alarak işkence yöntemlerinin terk edildiğini söylese de bu saptamanın genel geçerlilik dairesinde ilkesel öncülüğü kabul edilmekle beraber fiilen sorunlu olduğu da iddia edilebilir. Hele ki siyasal fail kabul edilen ve kapatma, tecrit uygulamalarının tarafı olan tutuklu veya hükümlülerin cezaevlerinde yaşadıklarına dair pek çok soru işareti bulunmaktadır. Haddizatında Foucault (1992, s. 19) "(…) modern ceza adaleti mekanizmalarının 'azaba yönelik' bir dip tarafı varlığını sürdürmektedir" yorumunu düşer. Guantanamo, Bagram, Angarsk, Ebu Gureyb cezaevleri; Çin, Myanmar, Suriye, Mısır, İsrail (www.aa.com.tr, 2019) gibi ülkeler, işkence/eziyet iddialarıyla gündeme gelmektedir. Dolayısıyla 54 kişinin hayatını kaybettiği (Değirmenci, 2017) Diyarbakır 5 No.lu Cezaevi özelinde "14 Temmuz" filmi, işkence/eziyet uygulayımı ve hapishanelerin ideolojik/politik mekansal rolünü siyasal mahkumlar kesitinde sorgulama, eleştiri ve anlatma amacı gütmüştür.

Siyasal mahkumlar, siyasal suçlular demektir; o halde siyasi suçun tanımı da önemlidir:

> Siyasi suçun arka planında bir iktidar mücadelesi vardır. Siyasi suç, doğrudan devleti hedef almaktadır. Devlet, belirli bir siyasi düzenin üst ve ana kurumu olduğuna göre, bu kuruma yönelen ve bu kurumla ilgili hareketler, doğası gereği siyasidir. Bu gibi eylemler, söz konusu belirli düzenin esaslarını ihlal ettiğinde ya da ihlal etme amacı güttüğünde siyasi suç sayılmıştır (Can, 2015, s. 15)

Sınar (2000, s. 59) "ceza hukuku öğretisinde siyasal suçu açıklayan başlıca iki ana teori (…)" ile karma anlayıştan söz etmektedir; bu teoriler şunlardır:

> Bunlardan ilki, suç ile ihlal olunan hukuksal yarardan yola çıkan ve suçun hukuksal konusunu esas alarak, devletin siyasal düzenine karşı işlenen suçları siyasal suç sayan "objektif teori"dir. Bu teoriye göre devletin varlığına, iç ve dış güvenliğine yönelen eylemler, siyasal suç olarak belirlenmektedir.
>
> Diğeri ise, siyasal suçu belirlerken, failin saikını ve amacını esas alan ve bir suçta ancak saik veya amaç siyasal ise, o suçu siyasal suç sayan "sübjektif teori"dir (Sınar, 2000, ss. 59-60).

"Karma teori" ise bir suçun siyasal olup olmadığına dair karar alınmasında objektif ve sübjektif değerlendirmenin siyasal etkisine vurgu yapmaktadır. Teorik mülahazalar siyasal suçun iki hat üzerinden mütalaa edilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu noktada "Mutlak siyasal suç" anayasal düzene karşı doğrudan işlenen suçları ifade etmiş, "Nispi siyasal suç ise" anayasal ve siyasal düzene karşı işlenen suçlar kapsamında kişi hak ihlallerini de suçun içeriğinde bağıntılı kabul etmiştir (Sınar, 2000, ss. 61, 62).

Sınar ve Can'ın getirdiği tanımlar çerçevesinde "14 Temmuz" (2017) filmi, politik teması ve figürlerin temsilinde 35. koğuşta, 14 Apocu/PKK'linin 14 Temmuz 1982'de başlattıkları ölüm orucunun hikaye edilmesidir; dolayısıyla filmin odağı siyasi tutuklulardır. Cezaevinde sıradan mahkum profili var olmakla birlikte siyasi kişilikler ön plandadır. Filmde ölüm orucunun sebebi, cezaevindeki baskılara bir tepki olarak işaretlenirken Kürt ulusal bilincini tetikleyen ve sonrası toplu eylemselleği başlatan isimler kahramanlaştırılmaktadır. Kahramanlaştırılan figürlerin paradigmik yansıtımı şöyledir: a) Kapatılma/şiddet sebebi ile mahkemelerin tanınmaması, b) üniter yapıya ve verili toprak bütünlüğüne itiraz, c) devlet sistematiğinin idari ve uygulayıcı temsiline (orduya, hapishane ve mahkemelere karşı) direniş. Bu üç noktada filmin ideolojisi, bizi Giddens'in (2008, s. 30) Weber'den sunduğu "modern devlet" mevhumunun (Türkiye Devleti) doğrudan eleştirisine götürmektedir.

Filmde renksiz koyultmalar, görsel/yazınsal simgeler, mizansen ve diyaloglar ile yoğun Türklük vurgusuna kasvetli bir hava verilmek istenmiş ve filmin belirteçleri arasında faşizmin öncelenmiştir. Filmin bir sahnesinde Diyarbakır sıkıyönetim komutanı Kemal Yamak'ın ağzından "buradan Türk olarak çıkacaklar, Kürt olarak nefes bile almayacaklar (…) istediğini yapabilirsin yüzbaşı, dikkat et, fazla ölüm olmasın" cümlesi söyletilmiştir. Cezaevinin neredeyse tüm duvarları Türk kimliğini milliyetçi sıfatlarla vecizleştiren yazılarla doludur. Atatürk ve Kenan Evren resimleriyle hakim ideolojinin karakteristiği görsel bir baskıya dönüştürülmüştür. Bunun sebebi ise cezaevinde yaşananların ideolojik ve etnik temele bağıl bir anlamlama ile sunumudur; çünkü Zeydanlıoğlu'na (2013, s. 195) göre "(…) işkence uygulamaları Kürt mahkûmların Türkleştirilmesini amaçlamıştır".

Şekil 3. 15. Duvar yazıları (Keskin, 2019)

Şekil 3. 16. Türkçe konuş, çok konuş (Keskin, 2019)

Filmin yönetmeni Haşim Aydemir'e göre 12 Eylül rejimi, kültürel soykırımı uygulamaya devam eden, tırmandıran hegemonyadır. Yönetmenin bu varsayımı Kürtlere karşı 1980 öncesi de kültürel asimilasyonun yapıldığı kanaatinin açık ifadesidir. Aydemir; Mamak ve Metris cezaevlerinde sayısız baskıların olduğunu; fakat Diyarbakır'da Kürtlere mahsus politikaların tatbik edildiğini ve sinema dilini görsel etkinin gücüyle kullanarak benliği alınmak istenen bir halkın mücadelesini dünyaya ulaştırmak istediklerini söylemektedir (Değirmenci, 2017). Filmde yansıtılan kültürel baskının en çarpıcı örneği, cezaevindeki mahkûmların ve görüş gününde gelen ailelerin Kürt dilini konuşma yasağıdır. Filmin bir sahnesinde askerlerin nezaretinde yapılan görüşmelerde herhangi bir kişinin Türkçe harici (Kürtçe) konuştuğu anlaşıldığında görüşmenin derhal kesildiği ve mahkûm ve ailelere şiddet uygulandığı gösterilmektedir.

Şekil 3. 17. Görüşme sahnesi (Keskin, 2019)

Türkiye'de cezaevleri, 1980 sonrası 12 Eylül politikalarının en ağır uygulama merkezi olmuştur. Can'a (2015, s. 55) göre "bu dönemde siyasi mahkûmların kapatıldığı cezaevleri, devletin kendi iktidarına hiçbir şekilde karşı konulmasını istemediği ve mutlak egemenliğini kabul ettirmek için insan haklarına aykırı her türlü uygulamayı yapabildiği (…)" kurumlardır. Filmin 2. sekansında, cezaevi komutanı Yüzbaşı Esat Oktay Yıldıran'ın "kurallara uyarsan devlet seni yaşatır" cümlesi, bir yönüyle devletin otoriteyi dikte eden çağrısı, diğer yönüyle ise çaba-pazarlık "effort-bargain" (Giddens, 2008, s. 21) eşiğidir; çaba-pazarlık, itirafçılık olgusunu devreye alarak örgütü çökertme stratejisi gütmektedir. İtirafçıların sahne aldığı yer ise propagandist amaca yönelik alanda devletin mahkemeleridir. Devletin askeri cezaevi, nihayetinde Komünizm, Marksizm, Sosyalizm ve Kürtlük sapkınlığını kafalardan söküp atacaktır. Yüzbaşının haki kıyafetinde cismani, dilinde ise tehditle temsil edilen egemen gücün söylemi nettir, "ya bana biat edersin ya kaybedersin!".

"14 Temmuz" filmi Diyarbakır 5 No.lu Cezaevi'ni ırkçı ve faşist uygulamaların merkezi olarak görsel/zihinsel kodlamada pekiştirir. Türk tarihine ve kahramanlığına göndermeler yapan ve mahkûmlara zorla söylettirilen marşlar, veciz sloganlar, Kürt dilinin konuşulmaması yönündeki baskılar, kadın veya erkek fark etmeksizin mahkûmlar üzerine yozlaşmış aşırı disiplin ve riayet etmeyenlere karşı yönelmiş şiddet sonucu kendini yakan mahkûmlar, işlenen temanın yoğaltımıdır. Diğer görüngü ise Türk Devleti'nin uygulamalarına karşı çıkan; yurtsever Kürt ve sosyalist karakterlerin direniş tasviridir. Bu çerçevede Kemal Pir, M. Hayri Durmuş, Mustafa Karasu, Akif Yılmaz, Ali Çiçek, Mazlum Doğan gibi isimlerin "ölüm orucu" eylemi ve vurgusu diğerleri kadar yoğun olmamakla birlikte kadın siyasi tutuklulardan Sakine Cansız'ın direnişi ön plana alınmaktadır.

Frantz Gevaudan'ın ordu ve adalet kavramı bileşeninde gördüğü siyasal egemenliği irdeleyen filmleri "politik film" kapsamına alması (Gevaudan, 2022; Yetişkin, 2010, ss. 104, 105) "14 Temmuz"un bulunduğu sinemasal politik/muhalif kimliğe dair kabul edilebilir bir karinedir. Film, 12 Eylül şartlarında sivil siyasetin etkisizliştirilmesi sebebiyle müesses nizamın bütün ideolojik okumalarını, tek hakim güç olan apoletli kıyafetlerin içindeki figürlere, askerlere yöneltmiştir. İktidar askerlerdir ve yine "iktidar, güç kullanarak cezalandırma şeklinde uygulandığında, en tehlikeli ve çoğunlukla en korkutucu halini alır" (Giddens, 2008, s. 18). Tâbi kılma "assujetissement" iştiyakında bir çeşit asimetrik bio-iktidar (Foucault, 2014, s. 17) diyebileceğimiz militarist tutum, bir mekanın (hapishane) içinde ırkçı, adaletsiz uygulamaların sonucu olan şiddetle özneleşmiştir. Zeydanlıoğlu (2013, ss. 197, 198)

Diyarbakır Askeri Cezaevi'ndeki şiddetin bir bilgi edinme taktiği ve münferit sadist davranışların sonuçları olarak açıklanamayacağını düşüncesindedir. Dolayısıyla şiddet, egemen gücün düşman algısına göre, vatanı ve Türk Milleti'ni koruma iştiyakına meşru bir temellendirmedir. Yine Zeydanlıoğlu, 5 No.lu Cezaevi'ni bir labaratuvara benzetmektedir. Türk Devleti'nin asimilasyoncu politikaları doğrultusunda Kürt ulusal direnişini şiddetle bastırma eyleminin labaratuvarı olarak bu cezaevi, yoğun kanaatte solcular ve Kürtçüler için ifade edilen vuruk bir hafızadır.

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Foucault (2014, s. 13) düşüncenin tarihini ister ahlaki, ister bilimsel yahut politik olsun, sorunsallaştırmanın tarihi olarak kabul etmektedir. Bu çalışmada irdeleme sahamız ideolojinin içinden çıkılması güç bir dolambaç olduğunu ifade etmekle birlikte, modern düşünce tarihini, Althusser'in değişi ile ideolojinin (tarihsiz) tarihinden müstesna değerlendirme şansımızın olmadığı söylenmelidir. Dolayısıyla ideolojiler, günümüzün odağında düne ve yarına bitimsiz köprüler attığımız vazgeçilmez düşünce haritalarıdır. İdeolojiler Gramsci'nin tarihsel blok metodunda, çağın fikri, kültürel ve sosyopolitik süreçlerine matuf aldıkları form ile yorum alanına girmekte ve böylelikle politika ile bir düzlemde çakışmaktadır. Örneğin modernizm, bu standartlara uydurularak hayatın politik stratejilerle (Foucault, 2014, s. 17) açığa çıkmasında son iki asrın taşıyıcı ideolojisidir. Bu nazarda ideolojiler, Foucault'un düşüncesinden hareketle sorunsallaştırmanın metodik, disipline ve "öteki"ye dair mukayeseli, beşeri ve eko politik vaazlarını kapsayan ve mecburen siyasallaşan toplumsal düşünce sistemleri olarak varlıklarını devam ettirdikleri kabul edilmelidir. Elan sinema kavram ve işleyimini tam da burada, öznel ve sosyal tüm beşeri/modern-postmodern süreçleri kapsama alan bir sanat ve düşünce edimi olarak ideoloji ve mütemmim cüzü politika ile ilintili kılınmakta ve "her film politiktir" sözcesinin anlam düzeyi açıklanabilir olmaktadır.

Bir ilke halinde ifadeye bürünen dünya görüşleri; "her politik olan/iktidar alan" değinmecesine uygun sözcelemenin asli sahipleridir. Böyle bir kuramsal yaklaşım dâhilinde ideoloji kendini açığa çıkarmaktadır. Burada "neden sinema?" sorusu akla gelir ve doğru bir soru olarak burada önseldir. Sinema, iletişimsel anlamlandırmanın kodlarla açılıp, iletilmesinde ideolojilerin vazgeçemediği politik anlam süreçlerinin vazgeçilmezi durumuna gelmiştir. Örneğin egemen ideoloji adına sinemanın yansılımı, sorunsalların hiçleştirilmesi, tanınmaması, yönlendirilmesi ya da tanınarak hedefe konması, hatta en azından sorunsal etkisinin kırılması süreçlerinde işlevi görmektedir. Devam edersek Marksizm, yanlış/ters bilinçte varsıllaştırdığı ideolojiyi açığa düşürmek adına bir kuram külliyatı geliştirirken sinema göstergeleri devrimci sanata tevil ederek dramatik ve trajik biçemlerle kapitalizmi sorgulayabilmektedir. Bu sorgulamalar kameranın bakış açısıyla, yöneldiği mekânlar ile kullanılan ses ve tiplemelerle bağlılaşım içermektedir. Dolayısıyla Türk politik sinemasında bir düze bu nevi örneklerinin ("Umut" filmde olduğu) denendiği görülmektedir. Türk politik sineması muhalif eleştirisi için özneyi birçok yüklem ile betimlemekte ve özne toplumsal öteki odaklı ideolojik/politik bir algıya dönüştürülmektedir.

Bu tez, “sorunsallaştırma” anlam ve anlamlandırmasını “öteki” kavramına yaymıştır ve sinema idesi, bir düşünce/araç aksiyonu olarak kabul edilmiştir. İkinci olarak bu tez, sinemanın ideolojilerden koparılamaz olduğunu bildirmektedir. Yine bu çalışma öznel veya toplumsal (ki nesnellik yarık durumdadır; çünkü sinema nihayetinde öznel bir yorumdur) açımlamayla “öteki” olduğunu iddia edenlerin/edilenlerin film evrenine atıldıklarında nasıl politik araçsallığa indirgendiklerini belirginleştirmek istemiştir. Bu sebepten Türk sineması özelinde, politik kronolojik izleklerin anlaşılması için Türkiye’nin “ötekilerini” tanımlamaya gerek duyulduğunda sorunsalın derin ama sürekli bastırılma olgusunda bir sürece sahip olduğu görülebilirdir.

İdeolojik temelli “öteki” kavramı odağında Türk politik sinemasının irdelendiğinde “politik film” kavramının yaygın kullanımına rağmen (bütüncül) belirlenimine dair belirsizliklerin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Bu belirsizlikler, politik filmin bir tür olup olmadığı sorunsalında toparlanmaktadır; dolayısıyla “politik film” olgusunu “tür” tartışmalarından ayırarak, anlatı içeriğinde irdelenmesi fayda mütalaa edebilecektir.

Türkiye sineması özelinde belirli bir kronoloji dâhilinde temas etmek istediğimiz Türk politik filmlerinde göze çarpan durum, yaygın ve zengin bir malzemenin anlatı ve biçem derinliğinden yoksun bırakıldığının tespitidir. Bu durumun başlıca sebepleri, Türk sinemasının yakasını bırakmayan sansür düzeni ve ülke sinemasının genel anlamda yetkinlik sağlayamadığı filmsel dil ile sinematik anlatının propagandist muhtevasında aranabilecektir. Politik sinemanın sinematografik tür kalıplarına alınmasına dair literal bir örneğe rastlanmadığını tekrar ederek, politikliği dolayımsız yansıtan filmlerin ‘politik sinema’ tanımında nitelendiğini ifade edebiliriz. Bununla beraber farklı sosyal olguların (göç, çalışma koşulları, sınıfsal vurgu, kültürel farklılık, kırsal yaşam ve kent sorunları başlıklı temaların) politik film çalışmalarına alındığını ve Türk sinemasında 1960’lardan başlayarak el verdiği ölçülerde bu temaların işlendiği, incelediğimiz filmlerdeki belitlerdir. Sayılan temaları aktaran filmler, politik kamera kaygısından uzak, ideolojinin dil olarak tam kapatılamadığı, karakter dramaturgisine bağlı, toplumsal gerçekliği hedeflemiş film çalışmalarıdır ve dolayısıyla “politik film” tanımı içinde; ancak kısmi örtüşmeler yansıtırlar.

Türk sineması, muhakkak, öz tarihi seyrinde bir asrı aşan birikime sahip, kendi içinde arayışlarını barındıran izler taşımaktadır. Yine anlaşılmaktadır ki her ülkede olduğu gibi Türkiye politik tarihiyle koşutluklar, dönemsel çakışmalar, sarahatle Türk politik filmlerinin hem konu belirteçleri olmuş hem de akıbetlerini belirlemiştir. Egemen söyleme uygun seyreden ve kendine göre gelişen yerli sinema (Yeşilçam)

düzeninde politik/muhalif bir dil, sorgulama ve filmlerde ideolojinin işleyip tartışılacağı vasat, müsait iklim, Yeşilçam'dan kopma gayretli 1970'lerin Türk sinemasında ağırlık kazanır ve bu dönem Türk politik filmlerinin eşiğidir. Fakat genel olarak 1970'lerin verimliliği dışında Türk sinemasında politik anlatıya dayalı filmler, iki elin parmağını geçmeyen yapımlardan ibarettir. Dolayısıyla genel skalada Türk politik sinema çalışmaları; Rusya, Fransa, ABD ve İtalya sinemasıyla mukayese kabul edilirse, yeterli nitel ve nicel verileri barındırmaz. Sinemada farklı kuramsal, yazınsal ve ampirik tecrübelere sahip bu ülkelerin film ideolojisi kritikleri ve politik sinema üzerine yönelik analitik tartışmalarına ve film üretimine ise sadece 1970'lerde yakınlaşıldığı tekrar ifade edilmelidir. Bu dönem şartlarında ifade edilmeli ki Yılmaz Güney, önemli bir sinema adamı kimliğiyle dikkat çekmektedir. Bundan maada yukarı üç paragrafta işaret etmek istediğimiz sorunlar, Türk politik sinemasının belirli seviyeye gelmesinde, gelişmesinde başlıca engeller olarak saptanmıştır.

1960'larda toplumsal içeriğe (denemelerle) dâhil olan Türk sinemasının 1970'lerde politik dilinin yoğunlaşması, haddizatında ülkenin ideolojik kamplaşma süreci ve politik encamı ile uyumludur. 1980'ler, 12 Eylül şartlarında ve küresel etkinin buyruğunda bir Türkiye manzarası önümüze koyarken baskılanan sorunsallar (laiklik, Müslümanlık; Türklük, Kürtlük; Sünnilik, Alevilik) politik sinema adına belirli fırsat dönemleri diyeceğimiz Türkiye'nin politik sürecinde 1990'lardan sonra, sinema evrenine kısmen aktarılabilmiştir. 1990'ların sonu ve 2000 sonrası Türk politik sineması, özetle bu dizgesel açılımın yorumuna kanaat edeceğimiz örnek veriler taşımaktadır. Bu noktada Türk politik sineması, veri olarak önünde etnik, kültürel, inanç merkezli, sınıfsal ve aidiyet eksenli "ötekiler" havuzunun dolduğunu fark edercesine filmler üretmek istemiştir. Üretilen filmler, ana odağına muhalif cepheden yaklaşarak; seküler/laik, Batıcı, Türk, egemen düzeninin yeterlilik verdiği Sünni/din anlayışını film zemininde tenkite tabi tutmak istemiştir. Türk hegemonyasına karşı Kürtlük, seküler düzen (Kemalizm) karşıtı İslamcı hassa, sınıf eşitsizliği ve burjuva düzenine karşı sol bakış, ortak paydada bir Türkiye eleştirisi getirmiştir.

Konu eğer sinemanın gücünü kullanarak "öteki" farkındalığını toplumsal alana getirmekse elbette bu kıymetli bir düşüncedir; fakat bu uğraş siyasal ideolojinin dogmatik diline teslim olmamalı ve saklananı, gelip geçiciliği, idealize edileni ve politik bozuma uğratılan değer hükümlerini gören/gösteren bir farkındalık ile işlenmelidir. Fakat tersine bir durumla propagandist dil, politik yükleme özne arayışı, 1990'lar ile beraber günümüz Türk politik sinemasında tüketilmektedir. Kürtlük

meselesini (primordial) bir ayrılık/kopuş sürecine endeksleyen, rejimi "batıl" addederek yüz yıllık Cumhuriyet kazanımlarını sembolik göstergelerle indirgeme anlayışı taşıyan ve "biz" öbeğinde olmayanı, aynı sekter ve husumetli beyanla niteleyen genel ideolojik ve politik dil, sinemasal anlatıyı propaganda zeminine çekmektedir. Bu noktada siyasi ideolojiden koparılmayan sinemasal söylemin başarısı tartışılmalıdır. Hele ki sinema dilinin gelişemediği filmler, biçem sorununda sembolleri, zevahiri kurtaran bir kolaylıkla kullanmaya çalışmaktadırlar.

Sentez bir tarihin, medeniyetin, kültürün ve coğrafyanın etkileyici fonuna karşın gerekli ve gerçekçi renkleri yok sayan ve tek bir renge içtima eden hegemonyaya karşı politik/muhalif sinema, "öteki"ye dair kodları ister inanç merkezli, ister sınıfsal ve etnik temada sunsun, dil olarak aynılaştırmakta ve bu durum, bir sorun teşkil etmektedir. Etnik, dinsel ve kimliksel sorun "öteki", yine karşı tarafı düşman "öteki" yerine koyarak, anlamını köreltmektedir; örneğin etnik/aidiyet temalı politik filmlerin eleştiri getirdiği Türk hegemonyasına Türkiye'de destek veren, "her türlü soruna rağmen" Türklerdir. "Sorun" kavramı örneklerle bir nebze açıldığında, mesela "Açılım süreci"nin yaşattıkları, "15 Temmuz" kalkışmasının boyutları, terörle mücadele, "ortalama Türk" diyeceğimiz öznenin hafıza kodlarındaki sert ideolojiyi daha da tahkim eden kritik evrelerdir. Tartışma kültüründeki geriye gidiş ve bu arızanın Türk politik hayatını da kapsaması, sinemanın anlatı kültür ve diline yük olarak tevarüs etmektedir. Dolayısıyla Türkiye'de ortaya konulan politik filmler, gerekli eleştiri süreçleriyle desteklenememekte ve coğrafyanın tarihi ortak dilini taşıyamadıkları için başarısızlığa uğramaktadır.

Sorunsallıkları nitelikli ve derinlemesine tanımlamanın arka planı; felsefi, edebi ve kültürel panoramanın uzamıyla eş değerlik içerir. Türkiye'de politik sinema, panoramanın sathi bir yüzeyini alır ve slogancı bir ajite gösterisine çevirir. Politik film örnekleri, çoğunlukla egemen sorunsalını çatlamış yahut deforme edilen bir ayna gibi perdeye çarpıtarak yansıtmaktadır. Egemen ideolojinin sürekliliğini kırdığı tarih ve yapı-bozuma uğrattığı kültür ve toplumsal ahenk sorunu elbette açıktır ve sinema burada, betimleyici bir faktördür; fakat İslami, sol ve etnik/politik sinemanın Türkiye'de derinlikli bir okuma yapamaması, analitiği koparılmış ideolojik bagajlar taşıması, iletinin geri dönüş kodlarının aktifleşmesine engel oluşturmaktadır.

Türkiye'de politik veya apolitik "öteki" sorunsalı olduğu türlü yönleriyle hakikattir. "Kürt meselesi" denilen olgu, Alevilik, sınıfsal farklılıklar, azınlıklar, Suriyeliler gibi başlıklar, burada hemen sıralanabilir. İslamcı kitlenin Türkiye'de son 20 yılda merkeze doğru yürüyüşü ile geldiği durum, Kemalizm'in hegemon mevzide gerileyişi

ve yaşam koşullarına dair sosyal, ekonomik, kültürel pek çok meseleler bir düze sayacağımız "öteki" içeren, yine başlıklardır. Dolayısıyla Türkiye'nin derin, güncel ve acı bir "öteki" hafızası vardır. Mersin (2010, s. 6) "geçmişte yaşananları anlamayı, hatırlamayı sağlamak, acıların, husumetle tutulan çetelelerle değil; karşılıklı anlayışla, toplumsal yüzleşmeyle üstesinden gelinebileceğini, sefil bir döngüden ancak böyle çıkılabileceğini" ifade etmektedir. Bu çerçevede müesses nizamın dayandığı hacimli kütleyi temsil eden Türk kimliği, hegemonyayı eleştiri getiren dilden ari tutulmalıdır. Bu koşul Kürtler, Aleviler, sair inanç grupları ve sayıları neredeyse tükenmiş azınlıklar için de aynı ayarda gereklidir.

Ötekiliğin modern evresinde etnik ayrımcılık, ekonomik yoksunluk, inanç meselesi birbirini destekleyen bileşik kaplara dönüşmüştür. Türk politik sinemasının ekonomik ve sınıfsal sorunları öncelemesi, etnik ve inanç paydaşlı ayrılmaların sebebini doğru arkeoloji zemininde aranması anlamında modern bir okumadır. Türkiye siyasi tarihi "öteki" kimliği üzerinde en sarsıcı konunun "Kürt kimliği" meselesi olduğunu bize gösterir. Bu çalışmada ismi geçen yapımlara baktığımızda Reis Çelik'in "Işıklar Sönmesin" (1996) filminin ortaya koyduğu yavan uzlaşı ve anlayış diskuru hariç "Bahoz" (2008) ve "14 Temmuz" (2017) filmleri; ancak partizan/Marksist ve propagandist dilin sürümleri olarak sinematik katalogda işaretlenebilirler. Doğrudan Kürt ulusçuluğuna selam gönderen ve şiddet sarmalına zemin arayışını "hâkim öteki" ulus kurumlarını şeytanlaştıran bu filmlerin Türk milliyetçiliğini kavi eylemekten başka ve çatışmaya çağrıdan öte politik bir anlam taşımak istemediği burada sonuçlanır. İkinci noktada nazar edilmektedir ki "Alevi" inanç kimliği sorunsalı politik sinemanın yok saydığı bir alan olarak kalmıştır ve meseleye matuf hiçbir nitelikli politik film çalışması görülmemiştir. Çözümlemesi denenen "Saklı Hayatlar" (2008) filmi, Alevi sorununa politik/sol yan anlatıda değinen bir yapım olarak değerlendirilmiştir. Milli/İslami sinema akımı yapımlar, laik düzen eleştirisinde şişirilmiş burjuva yaşam koşullarını verdiği zannı ile ve sembolik göndermeleri yüzeysel bakışta kötü örneklerle ortaya koyarak sürecini tamamlamıştır. Yine "azınlık sorunu" da Türk sinemasında "Salkım Hanım'ın Taneleri" (1999) ve "Güz Sancısı" (2009) (Mersin, 2010) dram türü film yapımlarının dışında politik sinemada yok hükmündedir.

Türkiye'nin politik sinemasında öncü ve kavramları inşa eden, anlatısını ülkenin tarihi, sosyal ve ekonomik gerçekliğine çapalayan ve bunları yerelden genele evrensel bir felsefe ile sentezleyen, ideolojiyi Türkiye'nin sosyolojik düzlemine yordayan ve politik diyalektiği, dizgesel anlatıda film formuna dönüştürüp sinemanın

biçemlerini yetkinlikle kullanan politik sinema olgusu, Türk sinemasında birkaç film istisna, söz konusu edilememektedir. Bu son paragrafta saydığımız ussal, kültürel çaba, toplumsal gerilimi mas edecek felsefe ve literatür gelişimi, kavramsal arkeolojiye dayanmaktadır. Son raddede sosyopolitik dil/söylem dağarcığını geliştirmek sinema kültürünü ve sinemanın çıktısı olan film ediminin niteliğini olumlu yönde etkileyecek anlam kılavuzlarıdır. Dolayısıyla Türkiye'de politik sinema bu evreye girdiğinde, yeniden "öteki"nin bulunduğu şartlar ve anlatının geldiği seviye tartışma düzleminde eşik atlama şansını bulacaktır.

KAYNAKLAR

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan Yay.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: Phoenix Yay.

Acar, S. (19 Kasım 2016). *İdeoloji.* Düşünüyorum. http://www.dusunuyorumdergisi.com/ideoloji

Adw, L. (8 Temmuz 2015). *Saklı Hayatlar filmi*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=QiDIkH24GzY

Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Doğuşu.* (Çev.:Yavuz Alogan). İstanbul: Sarmal Yay.

Ahmad, F. (2011). Cumhuriyet Türkiye'sinde Siyaset ve Siyasi Partiler. Reşat Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye 1839-2010,* Cilt, 4 içinde (229-272). (Çev.: Zuhal Bilgin). İstanbul: Kitap Yay.

Akar, R. (2000). Türkçe konuşmayan vatandaşlar. *Karizma, 3*, 95-98.

Akbulut, E. (2016). Türkiye Komünist Partisi ve Darbeler. Mehmet Ö. Alkan (Ed.). *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler* içinde (185-213). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Akın, Ş. (2016). Darbeler ve Batı medyası: 28 Şubat darbesi üzerinden bir analiz. *Liberal Düşünce Dergisi*, *21*(84), 35-56.

Aktaş, M. (2017). Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek. Mizgin M. Arslan (Ed.). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde (56-68). İstanbul: Agora Yay.

Alayumat, E. (2 Aralık 2019). *Özgür Ülke'nin bombalanmasının üzerinden 25 yıl geçti.* Evrensel. https://www.evrensel.net/haber/392231/ozgur-ulkenin-bombalamasinin-uzerinden-25-yil-gecti

Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* (Çev.: Alp Yusuf, Mahmut Özışık). İstanbul: İletişim Yay.

Anadolu Ajansı (27 Şubat 2018). *Büfeyi 'yeşil sermaye' diye fişlemişler.* https://www.aa.com.tr/tr/28-subat/bufeyi-yesil-sermaye-diye-fislemisler/1074834

Anadolu Ajansı (25 Haziran 2019). *Dünya işkenceyle mücadelede sınıfta kaldı.* https://www.aa.com.tr/tr/dunya/dunya-iskenceyle-mucadelede-sinifta-kaldi/1514963

Andan, N. (24 Şubat 2016). *A. Haluk Ünal: Orada bütün o lanete rağmen umut var, insanlık var*. Demokrat Haber. https://www.demokrathaber.org/a-haluk-unal-orada-butun-o-lanete-ragmen-umut-var-insanlik-var

Apalı, Y. (2015). Bilgi sosyolojisi açısından din ve zihniyet. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, *1*(5), 189-213.

Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema.*(Çev.: Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yay.

Arslanbay, H. (1993). Uçakan 1920'leri sorguluyor: Kelebekler Sonsuza Uçar. *Antrakt*, *22*, 25-27.

Aslan, E. ve Karaaslan, S. (2016). Sanatta gerçekçilik kavramına savaş olgusu üzerinden bakmak. *İdil*, *6*(28), 45-63.

Aslan, M. (2018). Türk sinemasında öteki karakter: Üçüncü Sayfa filminde ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *5*(2), 65-76.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması.* İstanbul: Cadde Yay.

Atay, S. E. (2019). Çerçeveleme kuramı: 27 Nisan e-muhtıra haberlerinin Türk yazılı basında sunumu. *Atatürk İletişim Dergisi*, *18*, 5-24.

Ayça, E. (1968a). Siyasal sinema. *Yeni Sinema 19-20*, (25-28).

Ayça, E. (1968b). La Hora de Los Hornos. *Yeni Sinema, 19-20*, 27-28.

Aydoğdu, B. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu: Çağdaşlaşma, Laiklik ve Batılılaşma. Mustafa Aykaç (Ed.). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* içinde (56-76).İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/ceko_ue/turkiyenintoplumsalyapisi.pdf

Ayhan, A. T. (2000). İktidarın üzerinden başını uzatan öteki iktidar. *Karizma, 3*, 137-141.

Aykaç, N. (2009). Yönetsel alanda değişimler ve devrim hareketlerine karşı gerici tepkiler "Serbest Cumhuriyet Fırkası-Menemen Olayı". *Atatürk Yolu Dergisi*, *11*(44), 581-625.

Balibar, E. ve Wallersteın, I. (2000). *Irk Ulus Sınıf.* (Çev.: Nazlı Ökten). İstanbul: Metis Yay.

Baran, T. (16 Kasım 2017). *Metin Erksan, sinematek ve bitmeyen kavga.* Fikrisinema. https://fikrisinema.com/metin-erksan-sinematek-bitmeyen-kavga,

Barışta, Ü. (1968). Örgütlenmeye doğru. *Genç Sinema*, *1*, 3-6.

Barrett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji.* (Çev.: Ahmet Fethi). Ankara: Doruk Yay.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Başak, S. (2016). Change trends ın Turkey's maın political-intellectual axıs *(1960-1980) . Istanbul Journal of Sociological Studies, 53,* 205-219.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik.* (Çev.: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlik.* (Çev.: Ergun F. Doruk). İstanbul: Say Yay.

Baykal, Ö. (2015). Siyaset. Vedat Bilgin, Erdinç Yazıcı, Huzeyfe Arslan (Ed.). *Sosyoloji: İnsan ve Toplum* içinde. Ankara: Binyıl Yay.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir.* İstanbul: Doruk Yay.

BBC NEWS (24 Temmuz 2020) *Bahçelievler katliamı: Kırcı'nın sözleriyle yeniden gündeme gelen olayla ilgili neler biliniyor.* https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-53530840

BBC NEWS (2007, April 28). *EU warns Turkish army over vote.* http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6602661.stm

Beşikçi, İ. (2009). Resmi Tarih: Kürt Sorununda Temel Sorular. İsmail Beşikçi (Ed.). *Resmi Tarih Tartışmaları -6- Resmi Tarihte Kürtler* içinde (403-451). Türkiye Ve Orta-Doğu Vakfı Yay.

Bilgeçtepe, O. (21 Ocak 2014). *2000'li yıllarda Türk sinemasının yükseliş nedenleri.* Cinerium. https://www.cinerium.com/2000-li-yillarda-turk-sinemasinin-yukselis-nedenleri.html

Bilim ve Sanat Vakfı Sinema Araştırmaları Merkezi (24 Şubat 2009). *Yücel Çakmaklı ile Milli sinema üzerine.* https://www.bisav.org.tr/Notlar/30

Birdal, Ö. (2015). *Maraş olaylarını ateşleyen film: Güneş Ne Zaman Doğacak.* Türk Sineması Araştırmaları. https://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/maras_olaylarini_atesleyen_film_gunes_ne_zaman_dogacak__3941/cine_belge_1_61_62.pdf

Bora, T. ve Can, K. (2019). *Devlet Ocak Dergâh 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket.* İstanbul: İletişim Yay.

Bostan, M. (2019). Milli sinema'dan 'rüya sineması'na: 1980-2000 arası İslamcı dergilerde Türk sineması tartışmaları. *Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 3*, 83-116.

Bouthoul, G. (1968). Siyaset Sosyolojisi. (Çev.: Ali Türkay Yazıcı). İstanbul: Remzi Yay.

BOX OFFICE TÜRKİYE (t.y.). *Vizontele.* https://boxofficeturkiye.com/film/vizontele--2001019/box-office, Erişim tarihi: 27.11.2021

BOX OFFICE TÜRKİYE (t.y.). *Eşkıya.* https://boxofficeturkiye.com/film/eskiya--2012096/box-office, Erişim tarihi: 27.11.2021

Bozarslan, H. (2015). Sosyal Darwinizim, 'Ötekileştirme' ve Kürtlerin Diyabolizasyonu. İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* içinde (123-149). Bursa: Dora Yay.

Brand, M. A. (1984). *12 Eylül Saat 04.00.* Karacan Yay.

Buğra, A. (2008). *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika.* İstanbul: İletişim Yay.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.

Can, B. (2015). *Türkiye'de Siyasi Mahkûmların Kapatılması ve F Tipi Cezaevleri.* İstanbul: Öteki Yay.

Civelek, S. (2016). 2000 sonrası politik Türkiye sinemasında kurmaca-belgesel etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer film örneği. *Moment Dergi, 3*(2), 286-318.

CNN Türk Haber (11 Aralık 2018). *Alevilerin evleri işaretlenmişti… Ülkü Ocaklarından açıklama.* https://www.cnnturk.com/turkiye/alevilerin-evleri-isaretlenmisti-ulku-ocaklarindan-aciklama

Comolli, J. L ve Narboni, J. (2019). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde *(88-119)*. (Çev.:Mustafa Temiztaş). İstanbul: İthaki Yay.

Coş, N. (1975). Pamuk ırgatlarının durumu ve Endişe üstüne. *Yedinci Sanat*, *21*, 3-15.

Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması.* Ankara: Phoenix Yay.

Cumhuriyet (25 Ocak 2021). Y*alova'da Alevilerin evleri işaretlendi.* https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yalovada-alevilerin-evleri-isaretlendi-1808769

Çamuroğlu, R. (2010). Türkiye'de Alevi Uyanışı. T. Olson, E. Özdalga, C. Raudvere (Ed.). *Alevi Kimliği* içinde 104-112. (Çev.: B. K. Torun, H. Torun). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Çapan, S. (1978). Haftanın filmleri. *Milliyet Sanat Dergisi*, *275*, 22.

Çelik, M. (2 Aralık 2019). Kuruluşundan *bugüne PKK/KCK'nin uluslararası konjonktürel değişimlere uyum sağlama ve uluslararasılaşma çabası.* Güvenlik Çalışmaları Dergisi, *21*(2), 111-133.

Çelik, M. (2015). *İhtişamdan Sefalete İmparatorluktan Ulus Devlete Mukadder Son.* İstanbul: Hayat Yay.

Çelik, M. M. (27 Nisan 2020). *Türk demokrasisinde kara bir gün: 27 Nisan e-muhtırası.* Independent Türkçe. https://www.indyturk.com/node/169886/siyaset/t%C3%BCrk-demokrasisinde-kara-bir-g%C3%BCn-27-nisan-e-muht%C4%B1ras%C4%B1

Çopur, H. (21 Mart 2019). *Bir terör ideolojisi olarak 'beyaz ırkçılık'.* Anadolu Ajansı. https://www.aa.com.tr/tr/analiz/bir-teror-ideolojisi-olarak-beyaz-irkcilik/1424552

Daloğlu, H. (t.y.). *Sanatta gerçekçilik ve iletişim.* Academia. https://www.academia.edu/32225506/SANATTA_GER%C3%87EK%C3%87%C4%B0L%C4%B0K_ve_%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0M, Erişim tarihi: 10.10.2021

Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Çev.: Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yay.

Değirmenci, B. (5 Ağustos 2017). *Diyarbakır Cezaevi'nde direnişin öyküsü: 14 Temmuz.* Bianet. https://m.bianet.org/biamag/toplum/188876-diyarbakir-cezaevi-nde-direnisin-oykusu-14-temmuz

Demir, İ. (2017). *Türkiye'de sınıflar*. Sosyolojik Düşün, *2*(1), 12-30.

Demirağ, M. (27 Şubat 2017). *Umut, Endişe ve Sürü filmlerinde 1970'ler Türkiye ekonomisinin izdüşümleri.* Türk Sineması Araştırmaları. https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/331/umut,-endise-ve-suru-filmlerinde-1970%E2%80%99ler-turkiye-ekonomisinin-izdusumleri

Deniz, T. Ö. (4 Nisan 2008). *Filmini seyretti ve 'çok politik' buldu.* Haber7Com. https://www.haber7.com/kultur/haber/310718-filmini-seyretti-ve-cok-politik-buldu

Devrimler ve Kültür (1987). *Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi Cilt, 5* içinde (1044-1229). İstanbul: Gelişim Yay.

Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji.* (Çev.: S. Ertekin). İstanbul: Metis Yay.

DOCPLAYER (2016). *Sessiz devrim Türkiye'nin demokratik değişim ve dönüşüm envanteri.* https://docplayer.biz.tr/12660195-Sessiz-devrim-turkiye-nin-demokratik-degisim-ve-donusum-envanteri.html

Doğanay, T. C. (2014). Adalet ve Kalkınma Partisi'nin muktedir iktidarı ve sistem meşrulaştırması. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, *16*(27), 65-72.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar.* İstanbul: İnkılâp Yay.

Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız.* İstanbul: İnkılâp Kitapevi Yay.

Dorsay, A. (2014). *100 Yılın Türk Filmi.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Durgun, G. B. ve Yaman, H. (21 Mayıs 2017). İdeoloji, dil ve sembol bağlamında medya ve siyaset. *Akademik Hassasiyetler 4*(7), 39-51.

Durna, T. (2014). Azınlıklar, ötekiler ve medya üzerine. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, *1*(1), 151-160.

Duverger, M. (1982). *Siyaset Sosyolojisi.* (Çev.: Şirin Tekeli) İstanbul: Varlık Yay.

DW Türkiye (22 Temmuz 2021). *Barolardan Kürtlere yönelik saldırılara tepki.* https://www.dw.com/tr/barolardan-k%C3%BCrtlere-y%C3%B6nelik-sald%C4%B1r%C4%B1lara-tepki/a-58587363

Eğitim Bir Sen (t.y.). *Rakamlarla 28 Şubat raporu.* https://www.ebs.org.tr/ebs_files/files/yayinlarimiz/28_subat_rapor_web.pdf, Erişim tarihi: 27.12.2021

Eke, N. P. (2016). Beyazperdede 'öteki' olmak 'Dönersen Islık Çal' filmi üzerine bir inceleme. *SineFilozofi Dergisi*, *1*(2), 97-124.

Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim Ve Sanat Yay.

En çok izlenen Türk yapımı 100 film (3 Aralık 2020). *Wikipedia* içinde. https://tr.wikipedia.org/wiki/En_%C3%A7ok_izlenen_T%C3%BCrk_yap%C4%B1m%C4%B1_100_film

Enderun, M. A. (2013). *Beyaz Perdenin Din Algısı.* İstanbul: Işık Yay.

Ergül, S. (2018). Yılmaz Güney sinemasının mantıkları ve işlemleri. Burcu Şenel, Onur Kartal (Ed.)*. Perdeye Yansıyan Kavga: Yılmaz Güney'den Emin Alper'e Politik Sinema* içinde (23-43). Ankara: Phoenix Yay.

Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. İstanbul: Doğrultu Yay.

Erkılıç, H. (1997). *Sinema ve ideoloji 12 Eylül filmlerinin toplumsal çözümlenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Eskişehir Anadolu Üniversitesi.

Ertaylan, A. (2010). Türk modernleşmesinin otoriter ve metenomik niteliğinin sunumu: 'Beynelmilel' filminin eleştirel çözümlemesi. *Yeni Düşünceler, 5*, 79-94.

Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yay.

e-Skop (12 Mart 2019). *Van Gogh "bir çift ayakkabı".* https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/schapiro/shoes_1886_1.jpg

e-Skop (5 Ocak 2016). *Daumier*. https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/daumier/daumier%202-max.jpg

Evren, B. (1976). Haftanın filmleri. *Milliyet Sanat Dergisi*. *178*, 22

Faure, E. (2006). *Sinema Sanatı*. M. Gönen (Ed.). (Çev.: M. Gönen). İstanbul: Es Yay.

Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev.: T. Ilgaz, H. Tufan) İstanbul: Kesit Yay.

Fil'm Hafızası (14 Aralık 2021). *Siyah en aydınlık renktir: Karanlıkta Uyananlar (1964).* https://filmhafizasi.com/siyah-en-aydinlik-renktir-karanlikta-uyananlar-1964

Fischer, L. (2008). Film Kurgusu. B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Ed.). *Sinema İdeoloji Politika* içinde (9-34). Ankara: Orient Yay.

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (Çev.: Turhan Ilgaz). İstanbul: Hil Yay.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev.: M. Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi Yay.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev.: Ergüden Işık, Osman Akınhay) İstanbul: Ayrıntı Yay.

Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi*. (Çev.: Ferda Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

Gazete Duvar (17 Nisan 2018). *Bahçeli, 2002'de erken seçim kapısını nasıl açtı.* https://www.gazeteduvar.com.tr/politika/2018/04/17/bahceli-2002de-erken-secim-kapisini-nasil-acmisti

Gelgeç, G. (30 Nisan 2013). *Cüneyt ARKIN - Güneş Ne Zaman Doğacak (1978)*. Sinematik Yeşilçam. https://sinematikyesilcam.com/2013/04/cuneyt-arkin-gunes-ne-zaman-dogacak-1978-2

Gevaudan, F. (11 Ocak 2022). *Siyasal sinema seyircisiyle karşı karşıya.* Futuristika. https://futuristika.org/siyasal-sinema-seyircisiyle-karsi-karsiya

Gevgilili, A. (1989). *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar*. İstanbul: Bağlam Yay.

Giddens, A. (2008). *Ulus Devlet ve Şiddet*. (Çev.: Cumhur Atay) Kalkedon Yay.

Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Gök, C. (2007). Sinema ve gerçeklik. *Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(2), 112-123.

Gökçe, O., Akgün, B ve Karaçor, S. (2002). 3 Kasım seçimlerinin anatomisi: Türk siyasetinde süreklilik ve değişim. *Selçuk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, *4*, 1-44.

Görgün, H. (2009). *Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi Cilt, 37* içinde (382-388). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yay.

Göze, F. E. (Mart 2018). Sinema-gerçeklik ilişkisini tarihi filmler ekseninde tartışmak. *Turkish Studies*. *13*(3), 299-314.

Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri Seçmeler*. (Çev.: Kenan Somer). İstanbul: Onur Yay.

Gül, E. (4 Temmuz 2015). *AKP eski defterleri açtı.* Cumhuriyet. https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/akp-eski-defterleri-acti-313601

Gümüş, İ. (2018). Toplumsal Yapı: Kavramsal Çerçeve, Yaklaşımlar ve Unsurlar. Mustafa Aykaç (Ed.). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* içinde (9-20). İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/ceko_ue/turkiyenintoplumsalyapisi.pdf

Güneş, H. (2016). *Sosyoloji Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yay.

Güneş, İ. (2015). Maraş olaylarını ateşleyen film: Güneş Ne Zaman Doğacak. *CineBelge*, *1*, 67-70.

Güney, Y. (2003). *Siyasal Yazılar*. İstanbul: Güney Yay.

Gürata, A. (2010). 2000'li yıllarda sinemaya bir bakış. *Sinecine*, *1*(1), 131-135.

Gürbüzdal, U. (3 Şubat 2021). *Representatıonal fragments of the constructıon of natıon and natıonal ıdentıty ın the cınema of Yılmaz Guney: analysıs of the fılms Endişe, Ağıt, and Hudutların Kanunu*. Abstrakt. http://www.abstraktdergi.net/representational-fragments-of-the-construction-of-nation-and-national-identity-in-the-cinema-of-yilmaz-guney-analysis-of-the-films-endise-agit-and-hudutlarin-kanunu

Gürpınar, D. (2016). 12 Eylül Rejimi, Kültür Politikaları ve İslam: Bitmeyen Bir Tartışma. Mehmet Ö. Alkan (Ed.). *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler* içinde (285-299). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*. (Çev.: Bahar Şahin). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Habermas, J. (2009). *"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak*. (Çev.: Aka İlknur). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Hakan, F. (2016). *Türk Sinema Tarihi*. Nigar Pösteki (Ed.). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Hall, S., Lumley, B. ve McLennan, G. (1985). *Siyaset ve İdeoloji "Gramsci"*. (Çev.: Sadun Emrealp). Ankara: Birey ve Toplum Yay.

Hamsici, M. (5 Nisan 2017). 2010 referandumu: *'Evet', 'hayır' ve 'boykot' cepheleri ne demişti.* BBC. https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-39462061

Hançerlioğlu, O. (1967). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Hegel, G. F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*. (Çev.: Nejat Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Hekimoğlu, H. B. (t.y.). *Çağdaş Siyasal Teoriler.* İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kamuy%C3%B6netimi_ue/cagdassiyteori.pdf, Erişim tarihi: 22.04.2021

Heywood, A. (2013*). Siyasi İdeolojiler*. (Çev.: Ahmet K. Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan). Ankara: Adres Yay.

Heywood, A. (2014). *Siyaset Teorisine Giriş*. (Çev.: Hızır Murat Köse). İstanbul: Küre Yay.

Hürriyet (03 Mart 2001). *Ekonomiye süper bakan.* https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/ekonomiye-super-bakan-39229751,

Hürriyet (07 Mart 2002). *Mem-ü Zin*. https://www.hurriyet.com.tr/gundem/mem-u-zin-58371

Hürriyet (01 Ocak 2009). *TRT'nin Kürtçe kanalı TRT 6 yayına başladı.* https://www.hurriyet.com.tr/gundem/trtnin-kurtce-kanali-trt-6-yayina-basladi-10683296

Introvıgne, M. (2010). Türkiye'de Dini Piyasalar. H. Yavuz (Ed.). *Ak Parti Toplumsal Değişimin Yeni Aktörleri* içinde (31-58). (Çev.: Mevlüde A. Ayyıldızoğlu). İstanbul: Kitap Yay.

Işık, M. (2018). .Türk Sinemasında “Hazretli filmler” döneminde çekilen dini filmlerde ideoloji ve özne. *Turkish Studies Social Sciences*, *13*(18), 801-819.

İlyas, A. (2019). Dersim ayaklanması sırasında yaşananlar ve Haydar Kang(k) olayı. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, *5*(2), 461-471.

İri, M. (t.y.). *Film Kuramları*. İstanbul Üniversitesi Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmkuramlari.pdf, Erişim tarihi: 20.10.2021

Kaan, O. (2018). Türkiye'de Siyaset. Mustafa Aykaç (Ed.). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* içinde (102-118). İstanbul Üniversitesi Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/ceko_ue/turkiyenintoplumsalyapisi.pdf

Kadıoğlu, A. S. (2020). Türk-İslam Sentezi'nin oluşum ve gelişim süreci. *Opus International Journal of Society Researches*, *16*(27), 813-834.

Kahraman, A. (2004). *Kürt İsyanları Tedip ve Tenkil*. İstanbul: Evrensel Basın Yay.

Kaplan, M. (2018). Üçüncü sinemada devrimci kimliğin sunumu: Türk sinemasından örnekler. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, *20*, 30-53.

Kara, M. (2007) Beynelmilel: O *tuzlar bu çamurları getirdi*. *Cinemascope*, *12*, 119-120.

Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yay.

Kara, M. (30 Haziran 2019). *Çorum'un acılarında Saklı Hayatlar.* Evrensel. https://www.evrensel.net/yazi/84250/corumun-acilarinda-sakli-hayatlar

Kara, M. (12 Eylül 2020). *Sinemada 12 Eylül etkisi ve yansımaları*. Evrensel. https://www.evrensel.net/yazi/87140/sinemada-12-eylul-etkisi-ve-yansimalari

Karakaya, H. (2015). Türk sinemasında modernleşme algısı, akımlar ve din adamı tiplemesi. *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 4*(6), 1-15.

Karlıklı, Y. (Mart 1999). Türk anayasaları ve dil. *İ.Ü Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, *20*, 56-60.

Karpat, K. (2017). *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*. İstanbul: Timaş Yay.

Karşı Devrimler ve Milliyetçi Devrimler (1987). *Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi Cilt, 4* içinde (771-826). İstanbul: Gelişim Yay.

Kaymal, C. (2020). Türk sinemasında solun soluğu. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *21*(2), 383-395.

Keskin, M. (25 Ocak 2019). *14 Temmuz sinema filmi*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=68hYT9aQJpU

Keyder, Ç. (2019). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yay.

Kılıç, D. (2017). Vatansız Bir Halk Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi. M. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde (3-27). Agora Kitaplığı Yay.

Kılıçaslan, E. Ç. (2008). *Siyasal İletişim İdeoloji ve Medya İlişkisi*. İstanbul: Kriter Yay.

Kılıçatan, E. (2015). Sinemanın Kaçınılmaz Gerçeği: Politika. B. Kılınç (Ed.). *Sinema ve Politika* içinde (51-67). İstanbul: Literatürk Academia Yay.

Kıraç, R. (2008). *Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Yay.

Kıraç, Z. K. ve Karasoy, H. A. (2020). İdeolojiler ve semboller. *Sosyal Bilimler Dergisi*, *7*(48), 255-269.

Kışlalı, A. T. (1987). *Siyaset Bilimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yay.

Kızıltan, H. (2011). Narsisizm ya da ruhsallığın ontolojisi. *Doğu Batı Dergisi*, *56*, 55-84.

Kirişçi, K. (2011). Göç ve Türkiye: Devlet, Toplum ve Siyasetteki Dinamikler. R. Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye* içinde (171-193). (Çev.: Zuhal Bilgin). İstanbul: Kitap Yay.

Koca, S. (2015). "Zengin Kız ve Fakir Oğlan"a Ne Oldu? B. Kılınç (Ed.). *Sinema ve Politika* içinde (68-99). İstanbul: Literatürk Academia Yay.

Koç, E. N. (13 Mart 2011). *Darbe yalanlarının ardındaki Saklı Hayatlar.* Yenişafak. https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/darbe-yalanlarinin-ardindaki-sakli-hayatlar-307954

Koncavar, A. (2017). *Türk Siyasal Sineması 1960-1990*. İstanbul: Pales Yay.

Köse, T. (1 Ocak 2008). *Alevi kimlik siyaseti ve AK Parti'nin Alevi açılımı.* Seta. https://www.setav.org/alevi-kimlik-siyaseti-ve-ak-partinin-alevi-acilimi

Köse, T. (23 Haziran 2017). Çözüm sürecinin yükseliş ve düşüşü. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi, 4*(1), 13-40.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çev.: Özge Çelik) İstanbul: Metis Yay.

Küçük Burjuva Dönüşümcülüğü (1974). *Emekçi*, *2*, 26-35.

Küçüksarp, M. (3 Şubat 2018). *Osmanlı'da sinema*. Bianet. https://m.bianet.org/biamag/toplum/193959-osmanli-da-sinema

Laroque, P. (1969). *Sosyal Sınıflar*. (Çev.: Y. Gürbüz). İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

Lüleci, Y. (2009). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yay.

Makal, O. (2007). Sinemada ne kadar 12 Eylül. *Cinemascope, 11*, 55-62.

Maktav, H. (t.y.). *Türk sinemasında 12 Eylül.* Birikim Dergisi. https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-138-ekim-2000/2330/turk-sinemasinda-12-eylul/2873, Erişim tarihi: 27.12.2021

Mardin, Ş. (1992). *Türk Modernleşmesi*. Mümtazer Türköne, Tuncay Önder (Ed.). İstanbul: İletişim Yay.

Marx, K ve Engels, F. (2016). *Alman İdeolojisi*. (Çev.: Tonguç Ok, Olcay Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yay.

Menekşe, Ö. (6-7 Kasım 2005). *Türk sinemasında din ve din adamı imajı,* II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi, Ankara.

Mersin, S. (2010). Azınlık filmleri: Tarihin yeniden inşası ve kolektif bellek. *Sinecine*, *1*(2), 5-29.

Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü (1973). *Milli Sinema "Açık Oturum".* İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yay.

Mirahmetoğlu, Y. (Haziran, 1995). Siyasal sinema 2. *Antrakt*, *50*, 40-41.

Mumcu, U. (1994). *Kürt-İslam Ayaklanması 1919-1925*. İstanbul: Tekin Yay.

Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*. (Çev.: Kürşat Kızıltuğ). İstanbul: Ayrıntı Yay.

NTV (8 Aralık 2009). *Hep, Dep ve Hadep de kapatılmıştı.* https://www.ntv.com.tr/turkiye/hep-dep-ve-hadep-de-kapatilmisti,JR_zt6Uy0Ua_XQdEottLsw

Olcay, S. (19 Kasım 2016a). *Yılmaz Güney'den: Arkadaş (1974)*. Öteki Sinema. https://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyden-arkadas

Olcay, S. (6 Mart 2016b). *Yılmaz Güney'in Umut'u (1970).* Öteki Sinema. https://www.otekisinema.com/yilmaz-guneyin-umutu-1970

Onaran, Â. Ş. (1979). *Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasına otuz yıl emek vermiş, bu alanda da yapıtlarıyla öncü olmuştu.* Türk Sineması Araştırmaları. https://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/muhsin_ertugrul_turk_sinemasina_otuz_yil_emek_vermis_bu_alanda_da_yapitlariyla_oncu_olmustu_3031/324_1.pdf

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (Cilt 1)*. Kitle Yay.

Onaran, Â. Ş. (1995). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitle Yay.

Ortaylı, İ ve Küçükkaya, İ. (2018). *Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı 1923-2023*. Can Uyar (Ed.). İstanbul: Kronik Kitap Yay.

Ortaylı, İ. (2019). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Kronik Kitap Yay.

Oylum, R. (25 Ocak 2020). *Sinemada Alevi görünürlüğü.* Gazete Duvar. https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/01/25/sinemada-alevi-gorunurlugu.

Önal, H. ve Baykal, K. C. (2011). Klasik oryantalizm, yeni oryantalizm ve oksidentalizm söylemi ekseninde sinemada değişen "ben" ve "öteki" algısı. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, *3*(3), 107-128.

Özçelik, P. K. (2011). 12 Eylül'ü anlamak. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, *66*(1), 74-93.

Özdemir, A. (1 Ocak 2019). *Türk sinemasında Alevi filmlerinin doğru ve yanlış temsili*. Maksat Sinema Olsun. http://www.maksatsinema.com/2019/01/turk-sinemasinda-alevi-filmlerinin-dogru-yanlis-temsilleri.html

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitapevi Yay.

Özgen, N. (2018). *Geçmişten Günümüze Türkiye*. Yavuz Selim Erdoğan (Ed.). Ankara: Venedik Yay.

Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Afa Yay.

Özgüç, A. (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon İnternational Yay.

Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Bilgi Yayınevi Yay.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi Yay.

Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yay.

Öztan, G. G. (2016). Demokrasi Kaybı: Karşılaştırmalı Perspektiften Türkiye'de Askeri Müdahaleler. Mehmet Ö. Alkan (Ed.). *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler* içinde (101-124). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Öztan, G. G. (t.y.). *Türk Siyasal Hayatı*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kamuy%C3%B6netimi_ue/trksiyaslhayt.pdf, Erişim tarihi: 17.03.2021

Öztürk, A. (2015). Anti-Terörizm Söyleminin İdeolojik Sınırları: Terör ve Öteki. İsmail Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* içinde (509-534). Bursa: Dora Yay.

Özyurt, C. (2014). Marx'ta yanılsama ve ideoloji olarak din. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *2*, 207-240.

Özyürek, E. (2009). *Modernlik Nostaljisi Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*. (Çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

Parlak, İ. (2015). Kimliğin İnşası, Ötekinin İcadı ve Şeytanlaştırma. İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimi* içinde (25-122). Bursa: Dora Yay.

Parlak, İ. (2015). Önsöz. İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı* içinde (7-12). Bursa: Dora Yay.

Pösteki, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yay.

Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yay.

Rushton, R. (2013, December 25). *From Christian Metz to Life of Pi: Thoughts on ıdeology and cinema*. Screening the past. Retrieved February 9, 2021, from http://www.screeningthepast.com/issue-38-cinematic-thinking/from-christian-metz-to-life-of-pi-thoughts-on-ideology-and-cinema

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev.:Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Ryan, M. (2015). Sinema politikaları: Söylem, psikanaliz, ideoloji. (Çev.:Hakan Erkılıç). *Sinecine*, *6*(2), 77-90.

Sağlam, T. Ç. ve Yaşar, M. (2017). Teoride, pratikte ve araştırmalarda öteki ve ötekileştirme. *Turkish Studies*, 1*2*(3), 135-154.

Salt Araştırma (10 Eylül 2018a). *"Arkadaş film afişleri"* – "*Arkadaş" movie posters.* Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/35233

Salt Araştırma (10 Eylül 2018b). *"Endişe" filminin afişleri - "Endişe" (the anxiety) movie posters.* Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/35234

Sancar, S. (2020). *İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Yay.

Saravia, J. (2020, February 13). *Good vs. evil: The construction of Soviet 'otherness' in Rocky IV*. Hypotheses. Retrieved January 20, 2022, from https://popmec.hypotheses.org/files/2020/04/022020_JSaravia.pdf

Saydam, B. (2014). Yeşilçam'da alternatif sinema yapmak. *Hayal Perdesi*, *40*, 122-127.

Sayıcı, F. (2018). 1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçilik. *TRT Akademi*, *3*(5), 460-469.

Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki*. (Çev.: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

Schulson, M. (2017, February 3). *Why do so many Americans believe that Islam is a political ideology, not a religion?* The Washington Post. Retrieved October 9, 2021, from https://www.washingtonpost.com/news/acts-of-faith/wp/2017/02/03/why-do-so-many-americans-believe-that-islam-is-a-political-ideology-not-a-religion

Selçuk, S. S. (2012). Postmodern dönemde farklılığın kutsanması ve toplumun parçacıllaştırılması: "Öteki" ve "ötekileştirme". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 15*(2), 78-99.

Serdaroğlu, F. (2016). "Sinema neden sanattır? Sinemayı sanat olarak ele alan bir araştırma ne tür bir yaklaşım benimsemelidir?" *e Kurgu*, *24*(2), 113-125.

Sevinç, Z. (2015). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4782/65930

Sınar, H. (2000). Siyasal suç üzerine bir inceleme. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, *58*(1-2), 53-77.

Sinema Genel Müdürlüğü (t.y.). *Türkiye'de sinema.* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html, Erişim tarihi: 20.12.2021

Sinematek (t.y.). *Genç sinemacıların bildirisi*. http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2020/03/gencsinema_1.pdf, Erişim tarihi: 11.11.2021

Sinevizyon Film Arşivi (16 Ağustos 2011). *Saklı Hayatlar*. http://art-meets-world.com/sinevizyon/arsiv/sakli-hayatlar

Solakoğlu, A. (2013). Yeşim Ustaoğlu filmografisi ve Güneşe Yolculuk. *Sinemarmara*, *1*, 69-71.

Stam, R. ve Spence, L. (1983). Colonialism, racism and representation. *Screen.* https://doi.org/10.1093/screen/24.2.2

Star (31 Ekim 2013). *O gün neler yaşamıştı? İşte Merve Kavakçı olayı.* https://www.star.com.tr/politika/o-gun-neler-yasamisti-iste-merve-kavakci-olayi-haber-802075

Sternhell, Z., Sznajder ve Asheri, M. (2012). *Faşist İdeolojinin Doğuşu.* (Çev.: Şule Çiltaş). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Subaşı, N. (2018). *Öteki Türkiye'de Din ve Modernleşme*. İstanbul: Kopernik Kitap Yay.

Sucu, İ. (2012). Althusser'in gözünden ideoloji ve ideolojinin bir taşıyıcısı olarak yeni medya. *Selçuk İletişim Dergisi*, *7*(3), 30-41.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis Yay.

Şükür, İ. (2020). Adalet ve Kalkınma Partisi'nin siyasi partilerin doğuş teorileri, tipolojileri ve kurumsallaşmaları açısından değerlendirilmesi. *Uluslararası Yönetim Akademi Dergisi*, *3*(3), 689-697.

Talu, U. (2000). Medyadan yansıyan 'öteki'ler ve 'öteki'nin medyada yeniden üretimi. *Karizma*, *3*, 7-10.

Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Yay.

Telgraf (7 Mart 2012). Fetih 1453 *filmini kaç kişi izledi gişe hasılatı ne kadar oldu.* https://www.telgraf.net/fetih-1453-filmini-kac-kisi-izledi-gise-hasilati-ne-kadar-oldu--haberi-7145.html

Thalheimer, A., Bauer, O ve Tasca, A. (1999). *Faşizm ve Kapitalizm*. (Çev.: Rona Serozan). İstanbul: Sarmal Yay.

Tılıç, L. D. (2000) Spesifik bir ötekileştirme örneği Türk medyası ve Yunanistan. *Karizma*, *3*, 65-70.

Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.

Timur, T. (2015). Sunuş. İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* içinde (13-24). Bursa: Dora Yay.

Tokul, A. (t.y.). *Umut*. Film elestirisi. http://www.filmelestirisi.com/elestiri/umut, Erişim tarihi: 21.09.2021

Tombak, Z. (1992). *Türkiye'de Faşizm*. İstanbul: Seçki Yay.

Topçu, Y. G. (2019). Görsel Biçem. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (121-127). İstanbul: İthaki Yay.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). İdeoloji. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük.* Erişim tarihi: 05.05.2020, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). Politika. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük.* Erişim tarihi: 14.02.2021, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). Öteki. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük.* Erişim tarihi: 08.03.2021, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). İletişim. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük.* Erişim tarihi: 19.06.2021, https://sozluk.gov.tr

Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (2004). *Mevali. Cilt*, *29* içinde (425). Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yay.

Türk Sineması Araştırmaları (8 Aralık 2015). *Gençlik Köprüsü / Yarın Elbet Bizimdir*. https://tsa. org.tr/arama/film/filmgoster/4447/genclik-koprusu

Türk Sineması Araştırmaları (28 Aralık 2015). *Endişe bitti Ağıt Tahran'da.* https://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/__endise___bitti___agit___tahran_da_6179/yedinci_sanat_19_58.pdf

Türk, D. (2013). *Öteki, Düşman, Olay*. İstanbul: Metis Yay.

Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yay.

Uçar, Ö. (2018-2019) Nazım Hikmet'in kayıp filmi Güneşe Doğru. *Atlas Tarih*, *56*, 122-125.

Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türk sinemasında Alevi kimliğinin görünümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, *1*(21), 42-60.

Ünal, M. F. (2017). İdeoloji ve mit. *Toplum Bilimleri Dergisi*, *11*(22), 177-188.

Ürün, N. (2 Temmuz 2017). *Gazete sayfalarından beyaz perdeye: Vurun Kahpeye*. Maksat Sinema Olsun. http://www.maksatsinema.com/2017/07/gazete-sayfalarindan-beyaz-perdeye-vurun-kahpeye.html

Üskül, M. Z. (2016). Modern Türkiye'nin Tarihi: Kalkışmalar, Darbeler, Sıkıyönetimler, Ohal'ler. Mehmet Ö. Alkan (Ed.). *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler* içinde *(76-88)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Üstel, F. (2004). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yay.

Üstel, F. (2008). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*. İstanbul: İletişim Yay.

Üzüm, İ. (30 Eylül 2020). *Etnik ve mezhepsel çatışmalarda ideolojik ve teolojik arka plan etkisi.* Türk Asya Stratejik Araştırmalar Merkezi. https://tasam.org/Files/Icerik/File/Mezhepler_etnisite_ve_catisma_cozumu_ODK_3_EKT_(1)_pdf_d528a7f3-a95e-45ed-bfbc-7fdacfcd7fea.pdf

Vardar, B. (2005) Türkiye'de sinemanın gelişimi ve ulusal sinema tartışmaları. *Öneri Dergisi*, *6*(23), 305-316.

VOA Türkçe (22 Nisan 2021). *Floyd davası nasıl ilerleyecek.* https://www.amerikaninsesi.com/a/floyd-davasi-nasil-ilerleyecek/5862095.html

Wallerstein, I. (2006). *Tarihsel Kapitalizm*. (Çev.: Necmiye Alpay). İstanbul: Metis Yay.

Whıte, J. B. (2011). Çağdaş Türkiye'de İslam ve Siyaset. Reşat Kasaba (Ed.). *Modern Dünyada Türkiye 1839-2010* içinde (379-405). (Çev.: Zuhal Bilgin). İstanbul: Kitap Yay.

Yaşlı, F. (12 Şubat 2020). 6 Eylül 1980 *Kudüs Mitingi'nden 9 Şubat 2020 Kudüs Mitingi'ne*. Sol Haber. https://haber.sol.org.tr/yazarlar/fatih-yasli/6-eylul-1980-kudus-mitinginden-9-subat-2020-kudus-mitingine-280298

Yaşlı, F. (2015). Komünizm: "İçimizdeki Şeytan". İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* içinde (151-214). Bursa: Dora Yay.

Yaşlı, F. (2015). 'Vesayet'e Karşı 'Demokrasi': Yeni Rejimin 'Kurucu Ötekisi Olarak Kemalizm'. İsmet Parlak (Ed.). *Öteki'nin Var Olma Sancısı: Türk Politik Kültüründe Şeytanlaştırma Eğilimleri* içinde (437-482). Bursa: Dora Yay.

Yavuz, M. H. (2010). Giriş: Türkiye'de İslami Hareketin Dönüşümünde Yeni Burjuvazinin Rolü. Hakan Yavuz (Ed.). *Ak Parti Toplumsal Değişimin Yeni Aktörleri* içinde (7-28). İstanbul: Kitap Yay.

Yavuz, M. H. (2011). *Erbakan'dan Erdoğan'a Laiklik, Demokrasi, Kürt Sorunu ve İslam*. (Çev.: Leman Adalı). İstanbul: Kitap Yay.

Yayla, A. (2017). Sosyalizm ve sosyalistler üzerine düşünceler. *Liberal Düşünce Dergisi*, *88*, 69-85.

Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yay.

Yenen, İ. (2012) Türk sinemasında İslam(cılık) pratiği: Milli sinema örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, *1*(3), 240-271.

Yenen, İ. (27 Ağustos 2021). *Popüler Türk sinemasında dindarlık şekilleri*. Salakfilozof. https://www.salakfilozof.com/populer-turk-sinemasinda-dindarlik-sekilleri-yrd-doc-dr-ibrahim-yenen

Yeni Şafak (8 Ekim 2018). *12 Eylül darbecilerinin ilk idamları: 'Soldan' Necdet, 'sağdan' Mustafa*. https://www.yenisafak.com/tarih/12-eylulun-ilk-idamlari-3400707

Yetişkin, E. (2010). Güncel politik sinemayı yeniden düşünmek. *Akademik İncelemeler Dergisi*, *5*(2), 95-116.

Yıldız, N. (1996). Demokrat Parti iktidarı (1950-1960) ve basın. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, *51*(1), 481-505.

Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yay.

Yorulmaz, B. (2015). *Sinema ve Din Eğitimi*. İstanbul: Dem Yay.

Yumul, A. (2000) Modernizmden postmodernizme ötekilik. *Karizma*, *3*, 99-103.

Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Yay.

Yüksekova Haber Portalı (10 Kasım 2010). *Alevilerin dramı beyaz perdede.* https://www.yuksekovahaber.com.tr/haber/alevilerin-drami-beyaz-perdede-40532.htm

Yüksel, E. (2012). 1990 sonrası Türkiye sinemasında etnik kimliklerin temsili. *Sinecine*, *3*(1), 7-28.

Zeydanlıoğlu, W. (2013) Diyarbakır Askeri Cezaevi'nde işkence ve Türkleştirme. *Toplum ve Kuram 8*, 183-200.

Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev.: Yasemin Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yay.

140journos (10 Mart 2017). *22. yıldönümünde 12 Mart Gazi Mahallesi olayları*. https://140journos.com/gazi-mahallesi-olaylari-5a398dbe86e1

ÖZGEÇMİŞ

İlköğrenimini İstanbul ve İzmir'de, orta öğrenimini Bursa ve Kayseri'de tamamladı. Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü mezunudur. Kütüphane hizmetleri görevlisi olarak çalışmaktadır.