

**T.C**  
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRK SİNEMASINDA KAYMAKAM VE**  
**BELEDİYE BAŞKANI TEMSİLİ**

**Selami İNCE**  
**2502160263**

**TEZ DANIŞMANI**  
**Prof. Dr. Hasan AKBULUT**

**İSTANBUL – 2021**

## ÖZ

### **TÜRK SİNEMASINDA KAYMAKAM VE BELEDİYE BAŞKANI TEMSİLİ SELAMİ İNCE**

Türkiye’de sinemanın gelişmeye başlaması Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun ilk yıllarına denk gelmektedir. Bu yüzden Türkiye Cumhuriyeti tarihi ile Türkiye sinema tarihinin kronolojik bir örtüşme içinde olduğu görülmektedir. “Türk Sinemasında kaymakam ve belediye başkanı temsili” adlı bu tez çalışmasında kaymakam ve belediye başkanlarının hangi kültürel değerlerle ve siyasi süreçlerle ilişkili olarak temsil edildiği incelenmektedir. İncelenen filmlerde kaymakam ve belediye başkanının, filmlerin çekildiği veya anlatıldığı dönemlerde toplumsal ve kültürel yapıyı nasıl temsil ettiği veya eleştirdiği, ideolojik, siyasal ve kültürel yapıyı nasıl meşrulaştırdığı veya reddettiği ele alınmaktadır. Tezde, filmler aracılığı ile ideolojik, siyasal ve kültürel sistemin kendini nasıl yeniden ürettiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Ulus devlet kuruluş ideolojisinin yani batılılaşma, aydınlanma ve laiklik gibi ilkeleri bünyesinde toplayan Atatürkçülüğün filmlerde nasıl inşa edildiği ve sinemanın bu geleneği sürdürüp sürdürmediğinin tespiti, onay ve kopuş yaşanan dönem özelliklerinin incelenmesi bu çalışmanın amaçlarından biridir. Başrolde kaymakam ve belediye başkanı bulunan filmlerin tümü bu tezin evrenini oluşturmaktadır.

Araştırma ‘Temsil Teorisi’ yöntemine göre yürütülmüştür. Filmler birer metin olarak değerlendirilmiş ve Stuart Hall’ün inşacı yaklaşımına göre, sinemanın kimlik, kültür ve anlam inşası süreçleri çözümlenmiştir. Nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik çözümlemesine göre yapılan analizler sonucunda kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin öznel bir ürün olmaktan çok kültürel ve toplumsal olguların temsili olduğu sonucuna varılmıştır. Filmler, olayların yansıması olarak değil, sosyal konuları ve tarihi olayları şekillendirmekte ekonomik ya da materyal ‘temel’ kadar önemli, ‘esas süreç’ ve bir inşa olarak görülmektedir. Bu tezde incelenen kaymakam ve belediye başkanı filmleriyle, Türkiye’nin kuruluşuyla birlikte toplumsal hayatta var

olan ve günümüzde de varlığını sürdüren çatışmalar ekseninde kurulmuş metaforik anlatıların süreç içinde değişimi izlenmiştir.

Çalışma boyunca başrolü veya ağırlıklı rolü kaymakam ve belediye başkanı olan 24 film izlenmiş, filmlerin ortak yanları saptanmıştır. Büyük çoğunluğu komedi türünde olan filmlerin inceledikleri ortak çelişkiler, din sömürüsü, aydınlanma, merkezi idarenin halka uzaklığı, kalkınma, yoksulluk, yolsuzluk, feodalite ile mücadele gibi konulardan oluşmaktadır. Belediye başkanları ve kaymakamlar bu sorunlar karşısında konumlanmaktadır ve bu konumlanma ülkenin gerçek siyasal ve kültürel hayatına uygun düşmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye Sineması, temsil, kaymakam filmleri, belediye başkanı filmleri, aydınlanma.

## **ABSTRACT**

### **REPRESENTATION OF DISTRICT GOVERNOR AND MAYOR IN TURKISH CINEMA SELAMİ İNCE**

The birth of cinema in Turkey coincides with the first years of the establishment of the Republic of Turkey. Therefore, the history of the Republic of Turkey and the history of Turkish cinema parallel each other chronologically. In this thesis titled "Representation of District Governor and Mayor in Turkish Cinema", it is examined which cultural values and political processes are represented by district governors and mayors.

In the films studied, how the district governor and mayor represented or criticized the social and cultural structure, legitimized or rejected the ideological, political, and cultural structure during the periods when the films were made or are depicting is discussed. In this thesis, it is aimed to find out how the ideological, political, and cultural system reproduces itself through movie audiences.

One of the aims of this study is to determine how the nation-state founding ideology, that is, Kemalism, which incorporates principles such as westernization, enlightenment, and secularism, is processed in films and whether cinema continues this tradition, and to research the characteristics of the period in which approval and rupture are experienced.

The films with the district governor or the mayor in the leading role shape the universe of this thesis. These films are divided into periodical categories according to their attitudes towards political, cultural, spatial, economic, and democratic conflicts in the country.

The research was done in accordance to the 'representation theory' method. The films were evaluated as texts, and cinemas process of constructing identity, culture, and meaning was analysed according to Stuart Hall's constructionist approach.

As a result of the analyses made according to content analysis, which is one of the qualitative research techniques, it has been concluded that films depicting district governors and mayors are the representation of cultural and social facts rather than an individual product. Films are seen not as a representation of events, but as a 'main process' and a construction as important as the economic or material 'fundamental' in shaping social issues and historical events.

With the films depicting district governors and mayors studied in this thesis, the transformation of the metaphorical narratives shaped by conflicts that existed in social life after the establishment of the Republic of Turkey and still continue to exist today has been observed in the process.

During the study, 24 movies with the leading or predominant roles of the district governor and the mayor were watched, and the common aspects of the films were determined. These movies, most of which are in the comedy genre, cover subjects of common contradictions such as religious exploitation, enlightenment, distance of the central government to the public, development, poverty, corruption, and the fight against feudalism. Mayors and district governors are positioned in the face of these problems, and this positioning corresponds to the real political and cultural life of the country.

**Keywords:** Turkish cinema, films depicting district governors, films depicting mayors, enlightenment, representation.

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada Cumhuriyet tarihi boyunca kaymakam ve belediye başkanı filmleri üzerinden resmi ideolojinin ve siyasetin nasıl değişiklikler gösterdiğine bakılmaktadır. İktidar değişiklikleri ile filmlerin içeriğinin nasıl dönüştüğü ve filmlerin topluma etkisi incelenmiştir. Dönem filmleri olarak incelenen bu filmlerde mekânın, kültürün, kentin ve genel olarak ülkenin nasıl değiştiği ve bunun seçilmiş ve atanmış yöneticiye nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Filmlerde çelişkilerin ve çatışmaların hangi siyasal ve kültürel süreçler etrafında kurulduğuna bakılmış ve nasıl çözüldüğü değerlendirilmiştir. Zamanla değişen çatışma ve çelişkiler, eskilerin yerine gelen yeni çelişki ve çatışmalar ele alınmıştır. Türkiye sinemasında seçilmiş belediye başkanına ve atanmış kaymakama bakış açısı da karşılaştırılmıştır. Birçok filmde gerçek siyasal süreçler ve hatta siyasal partilerden bahsedildiği ve dönemin somut siyasi ve ekonomik sorunları gündeme geldiği için tezde sinema ve siyaset araştırmaları iç içe geçmiş, Türkiye sinema ve siyasal tarihi incelenmiştir.

Bu süreçte desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Hasan Akbulut başta olmak üzere, tez izleme komitesindeki hocalarım Prof. Dr. Ceyhun Kandemir, Doç. Dr. Gizem Parlayandemir ve Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin'e teşekkürlerimi sunarım. Akademik birikimlerinden fazlasıyla yararlandığım Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk, Prof. Dr. Nilüfer Timisi Naçaoğlu, Prof. Dr. Ayşen Akkor Gül, Prof. Dr. Murat İri, Prof. Dr. Şükrü Sim, Dr. Murat Karakoç ve Dr. C. Oral Özdemir'e, hep yanımda olan arkadaşlarım Dr. Abdülkadir Baziki, Nazım Kasapoğlu, Av. Sedat Gürsoy, Utku Fırat, Burak Abatay, Barış Baday, Sinem Tunalı, Ahmet Şahin, Talip Demiray ve Reşit İdigü'ye, getirdikleri yiyecek ve içecekleri verirken “bu yaşta hala mı ders çalışıyorsun dayı?” diye çıkışsalar da bana hep destek olan sevgili yeğenlerim Salim ve Selim Güngör'e çok teşekkür ederim.

SELAMİ İNCE  
İSTANBUL, 2021

## İÇİNDEKİLER

|                     |     |
|---------------------|-----|
| ÖZ .....            | ii  |
| ABSTRACT .....      | iv  |
| ÖNSÖZ .....         | vi  |
| İÇİNDEKİLER .....   | vii |
| TABLO LİSTESİ ..... | xii |
| GİRİŞ .....         | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM TÜRKİYE'NİN İDARE SİSTEMİ

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. 1. Merkezî İdare.....                                                                | 6  |
| 1.2. Mahallî İdareler.....                                                              | 7  |
| 1.3. Belediye Başkanı Kimdir, Belediye Başkanlığı Nedir? .....                          | 9  |
| 1.4. Belediyelerin Tarihsel Gelişimi .....                                              | 10 |
| 1.4.1. Osmanlı Döneminde Belediyeler .....                                              | 10 |
| 1.4.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Belediyecilik .....                                  | 13 |
| 1.4.2.1. İki Gecikme Nedeni: Mübadele ve Ankara'nın Başkent Olması.....                 | 14 |
| 1.4.2.2. Cumhuriyet Belediyeciliğinin Gelişim Süreci .....                              | 16 |
| 1.4.3. Sosyal Demokrat Belediyecilik ve Gelişimi .....                                  | 17 |
| 1.4.4. ANAP Belediyeciliği .....                                                        | 19 |
| 1.4.5. AK Parti Belediyeciliği .....                                                    | 21 |
| 1.5. Kaymakam Kimdir ve İdari Rolü Nedir? .....                                         | 23 |
| 1.5.1. Osmanlı'dan Günümüze Kaymakamlık .....                                           | 23 |
| 1.5.2. Sinema ve Gerçek Hayatta Kesişen Kaymakam ve Belediye Başkanı Rollerini<br>..... | 26 |

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **TÜRKİYE'NİN "RESMİ" VEYA "KURUCU" İDEOLOJİSİ NEDİR?**

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Resmi İdeolojinin Ruhu: Laiklik .....                                      | 31 |
| 2.2. Din Kültürü Yerine Milli Kültür .....                                      | 36 |
| 2.3. Türk Modernleşmesi: Batının Tekniğini Alıp ‘Dejenere’ Ahlakını Reddetmek.. | 38 |
| 2.4 “Türklüğün Sinema Perdesi” .....                                            | 43 |

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **TÜRK MODERNLEŞMESİ, AYDINLANMASI VE TÜRKİYE SİNEMASI ÇAKIŞMASI**

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Türk Modernleşmesi ve Türkiye Sinemasının Ortak Düşünsel Altyapısı .....      | 50 |
| 3.2. Evrensel Kültür, Sınıfsız Toplum ve Türk Milliyetçiliği .....                 | 52 |
| 3.3. Sinema Kültürü: Yoz Eğlence Kültürü mü? .....                                 | 54 |
| 3. 4. Sinemanın Cumhuriyete Olan Karşılıksız İlgisi .....                          | 56 |
| 3. 5. Popüler Kültürün Kendiliğinden İdeolojisi ve Popüler Metin Olarak Filmler .. | 59 |

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **BATI'NIN TEKİNİĞİNİN "BİZİM" KÜLTÜRÜMÜZLE SİNEMADA BULUŞMASI**

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.1. Batı'nın Tekniğiyle Ülkenin Ruhunu Buluşturan Bellek .....                                               | 63 |
| 4.2. Devlet Sermayesi, Devlet İdeolojisi ve Türk Sineması .....                                               | 68 |
| 4.3. Atatürk'ün Sinemayı Keşfi: Cumhuriyet'in Sinemayı Keşfi .....                                            | 70 |
| 4.4. Uluslararası Politika Değişikliğinin Kuruluş Aşamasında Sinemaya Etkisi:<br>Ertuğrul ve Halkevleri ..... | 73 |

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

### **SİNEMADA AKSAN FARKI: RESMİYETLE BARIŞIK OLMAYAN SİNEMA**

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 5.1 Popüler Resmîyet ve Popülerleşemeyen Gayri Resmîyet .....                                      | 77 |
| 5. 2. Laik Ulus ve Laik Olmayan İktidarın Sineması: “Millî Sinema” .....                           | 80 |
| 5.3. Cumhuriyet İdeolojisinin Restorasyon Çabaları: Toplumsal Gerçekçilik ve<br>Ulusal Sinema..... | 83 |
| 5.4. Modernleşme ve Sinemanın Paralel Gelişme Şeması.....                                          | 88 |
| 5.5. Kentleşme Evrelerinin Sinemayla İlişkisi .....                                                | 90 |

## **ALTINCI BÖLÜM**

### **FİLM ANALİZLERİ**

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.1. Amaç.....                                                                                                           | 96  |
| 6.2. Yöntem.....                                                                                                         | 97  |
| 6.3. Sınırlılıklar .....                                                                                                 | 104 |
| 6.4. Araştırmanın Önemi .....                                                                                            | 106 |
| 6.5. Toplumsal Uyanışı Destekleyen Yerel Yönetici Temsilleri: 1960 – 1970 .....                                          | 93  |
| 6.5.1. Dönemin Siyasal ve Kültürel Genel Özellikleri.....                                                                | 111 |
| 6.5.2. Yılanların Öcü: Kaymakam Halkı Anlamaya Başlıyor .....                                                            | 113 |
| 6.5.3. Yarın Kimin? Yarın, Feodallerin Değil Yeni Sınıfındır! .....                                                      | 120 |
| 6.5.4. Buzlar Çözülmeden Yeni Düzen Kuruluyor .....                                                                      | 138 |
| 6.6. Din Sömürüsünün Ve Feodalitenin Tasfiyesinde Yerel Yönetici Temsilleri 1971<br>– 1981 .....                         | 148 |
| 6.6.1. Merkez Sağ ile İslamcı Siyasetin Ayrışması: Hasip İle Nasip.....                                                  | 150 |
| 6.6.2. Sonu Devrime Çıkan ‘Kanal’ .....                                                                                  | 163 |
| 6.6.3. Zübük: Karakter Aşınması .....                                                                                    | 167 |
| 6.6.4. Üçkâğıtçı: Düşmanına Benzemek .....                                                                               | 177 |
| 6.7. Kötü Ekonomik Sistem İçinde Kötü Yöneticilerin Sorgulanması Ve Tarihsel<br>Hesaplaşma Temsilleri: 1981 – 1991 ..... | 186 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.7.1. Kuyucaklı Yusuf ve İki Tarz Kaymakam .....                                                                                                 | 188 |
| 6.7.2. Köhne Değirmen ve Eski Düzenin Eski Kaymakamı .....                                                                                        | 195 |
| 6.7.3. Selamsız Badosu’nda Ritme Dayanan İktidar Sembolleri: Bando, İdman Yurdu... ..                                                             | 203 |
| 6.7.4. Koltuk Belası: Siyasetin Finansmanı ve Geçim Kapısı Olarak Belediye Başkanlığı.....                                                        | 216 |
| 6.7.5. Sayın Başkan’la Halkın Değil Rantın Başkanı Dönemi .....                                                                                   | 226 |
| 6.7.6. İslamcı Sinema’nın Sembolü: Çizme.....                                                                                                     | 241 |
| 6.8. Sivilleşme ve Demokrasi, Çok Kültürlülük, Avrupa Birliği, Kürt Sorunu, Din Gibi Genel Siyasi Konuların Yereldeki Görünümü: 2001 – 2020 ..... | 250 |
| 6.8.1. Emekli Öğretmen Belediye Başkanı Olarak Ülkeyi Aydınlatıyor .....                                                                          | 252 |
| 6.8.1.1. Vizontele .....                                                                                                                          | 254 |
| 6.8.1.2. Vizontele Tuuba .....                                                                                                                    | 254 |
| 6.8.1.3. Taşrayı Aydınlatmak ve Kalkındırmak Belediye Başkanının Görevi mi? .....                                                                 | 255 |
| 6.8.1.4. Çivi Çakmayan Nazmi Hoca.....                                                                                                            | 257 |
| 6.8.2. Entelköy Efeköy’e Karşı ama Kaymakam Değişken .....                                                                                        | 265 |
| 6.8.3. Hür Adam ve Esir Nahiye Müdürü .....                                                                                                       | 275 |
| 6.8.4. 90’lardaki Nostalji Ve Sistemin Ani Değişimi .....                                                                                         | 289 |
| 6.8.4.1. Nostaljinin Ölümü.....                                                                                                                   | 294 |
| 6.8.5. Hükümet Kadın: Hem Kalkınmacı Hem Aydınlanmacı Melez Başkan ....                                                                           | 296 |
| 6.8.5.1. Dinler Arası Diyalog ve Hurafeyle Mücadele .....                                                                                         | 303 |
| 6.8.5.2. Muhafazakâr Kadın Kız Çocuklarının Umudu .....                                                                                           | 305 |
| 6.8.5.3. Muhafazakâr Kadın Okul Yaptırıyor .....                                                                                                  | 306 |
| 6.8.5.4. Kürtçe Konuşma Sürprizi.....                                                                                                             | 307 |
| 6.8.5.5. Politikacı: Üçkâğıtçı, Yalancı, Fırsatçı ve Bencil .....                                                                                 | 309 |
| 6.8.5.6. Güler Yüzlü Ciddiyet mi, Batıya Rağmen Batılılaşma mı? .....                                                                             | 311 |
| 6.8.6. Ekşi Elmalar: Kütüphane Kaybetti İnşaat Kazandı.....                                                                                       | 313 |
| 6.8.7. Dursun Çavuş Tarihi Tersten Yazıyor .....                                                                                                  | 320 |
| 6.8.8. Sinemayı da Saran Yangın: Kürt Sorunu .....                                                                                                | 330 |
| 6.8.9. “Mitläufer” Dr. Kemal’in Karakteri ve Kaderi .....                                                                                         | 342 |
| 6.8.9.1. Solun Büyük Salonu: Anadolu’nun Bağrından Kopup Gelenler .....                                                                           | 344 |

|                                                                             |               |
|-----------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 6.8.9.2. Sessiz Sedasız, Tertemiz, Huzurlu Salonda Tarikat ve Siyaset ..... | 348           |
| 6.8.9.3. Modernistler Lüks Otel Salonunda Göbek Atıyor .....                | 350           |
| 6.8.9.4. En Alttakilerin Salonu: Tekstil Atölyesi .....                     | 351           |
| 6.8.9.5. “Siyasi Kirlilik” İnsanın Kirlenmesinin Sonucu .....               | 353           |
| 6.8.9.6. Dr. Kemal’in “İyi” Günleri ve “Kötü” Günleri .....                 | 355           |
| 6.8.9.7. Bir Mitläufer Olarak Dr. Kemal .....                               | 356           |
| 6.8.9.8. Dr. Kemal’in Karakteri ve Kaderi .....                             | 360           |
| 6.8.9.9. Elimi Yıkırım, Günah Benden Gider .....                            | 362           |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                          | <b>365</b>    |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                       | <b>401388</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                                       | <b>4125</b>   |

## TABLO LİSTESİ

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Tablo 1:</b> Belediye başkanı ve kaymakam filmleri üzerine genel bir değerlendirme..... | 378 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



## GİRİŞ

Siyaset ve siyasi eleştiri, doğuşundan itibaren Türk sinemasının önemli konularından biri olagelmıştır. Filmlerin, üretildiği dönemin kültürünün, değer yargılarının, siyasi ve ekonomik yapısının bir ürünü olduğu kadar, bunların yeniden üretilmesinin, geliştirilmesinin ya da değiştirilmesinin de aracı olduğu görülmektedir. Bir diğer ifade ile bu filmler, ülke veya toplum gerçeğini beyazperdeye yansıtırken sadece temsil işlevi görmemekte, bu temsilin içerdiği ideolojik – siyasi söylem aracılığı ile toplumsal dönüşümün hızlanmasına ya da resmî ideolojinin pekişmesine doğrudan etkide bulunmaktadır. Filmlerin içeriklerinin veya siyasi mesajlarının da yapım yıllarına göre değiştiği izlenebilmektedir. Koncavar, “gündelik hayata yönelik tüm kesimler geniş anlamda bakıldığında siyasal bir niteliğe sahipse (...) sinema içeriği nedeniyle tartışmasız siyasal bir sanattır” demektedir (2017: 105). Sinema, siyasal olduğu kadar kültürel bir olgudur da. Bu çalışmada ülkedeki siyasal ve kültürel süreçlerin, Cumhuriyet boyunca filmlerde ele alınan konuyu nasıl etkilediğine yakından bakılacaktır.

Türkiye’de sinema uluslararası kapitalistleşme sürecinin yani ulus devletleri sürecinin tamamlandığı ve Osmanlı İmparatorluğu’ndan arta kalan coğrafyanın önemli bir kısmında etkili olmaya başladığı dönemde gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte sinema kendine özgü yöntem ve teknikle, kapitalist gelişmenin ve uluslaşmanın yeni kültürünü hem temsil etmiş hem de yeniden üretmiştir. Sinema Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde değişen örf ve adetleri, insan ilişkilerini, sosyo ekonomik durumu ve siyasetin gelecek tasavvurunu temsil ederken eski ve ölen dönemi de gözden düşürücü bir temelde anlatmıştır. Bu nedenle sinemanın dünyada ve ülkemizde gelişmeye başladığı dönemde, yeni rejimin resmi ideolojisi haline gelmiş bulunan modernleşme, çağdaşlaşma ve laiklik anlayışı ve bu anlayışın hâkim olduğu dönemin sosyo - ekonomik ve siyasi özellikleri çalışmada incelenmektedir.

Zizek’e göre, “bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif

bir kurgu değildir” (Diken ve Lausten, 2010: 15). Bu çalışmada da, sinema filmlerinde kaymakam ve belediye başkanı temsili üzerinden siyasi kültürün nasıl eleştirildiği ve nasıl bir değişimin özlendiğinin incelenmesi yapılmaktadır. Kurucu resmi ideolojiyi savunan filmler hangi dönemde yapılmıştır ve kurucu ideolojiye muhalif filmler ne zaman yapılmıştır sorularının cevabı bize, Türkiye’deki ve özellikle de Türk kamu idaresindeki ideolojik değişimi gösterecektir. Kaymakam ve belediye başkanı filmleri erken Cumhuriyet döneminden itibaren çekildiği dönemin siyasal çatışmalarına göre şekillenmektedir. Filmler, siyasi, kültürel, mekânsal, ekonomik ve demokratik çatışmalar karşısında aldıkları tutumlara göre kategorilere ayrılmaktadır. Kaymakam ve belediye başkanı filmleri, Türkiye’nin kuruluşuyla birlikte var olan çatışmalar ekseninde kurulmuş metaforik anlatılardır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türkiye’nin idare sistemi ve bu sistemin temel elemanlarından belediye başkanı ve kaymakamların görev ve sorumlulukları tarihsel bir çerçeve içerisinde ele alınmakta; Osmanlı’dan Cumhuriyet’e belediyecilik ve kaymakamlık sisteminin tarihsel gelişimi dönemin koşulları çerçevesinde incelenmektedir. İkinci bölümde ise Türkiye’nin kurucu ideolojisi, laiklik, milli kültür, Türk modernleşmesi gibi konular tartışılmakta, devam eden bölümde ise aydınlanma ve Türkiye sineması çakışması irdelenmektedir. Dördüncü bölüm devletin ideoloji ve Türk sinemasına etkisi, Atatürk’ün sinemaya yönelik tutumu, uluslararası politika değişimlerinin sinemaya etkisinin incelendiği tarihsel bir metin sunmaktadır. Beşinci bölümde sinemada aksan farkına odaklanılmakta, altıncı bölümde ise çalışma kapsamında belirlenen filmler üzerinden belediye başkanı ve kaymakam temsilleri okuması gerçekleştirilmektedir.

### **Amaç ve Yöntem**

Bu tez çalışmasının amacı, Türkiye sinema tarihi boyunca başrolleri veya ağırlıklı rolü kaymakam veya belediye başkanı olan filmlerde kaymakam ve belediye başkanının hangi kültürel değerlerle ve siyasi yapılarla ilişkili olarak sunulduğunu, temsil edilen bu değer ve yapıların toplumsal süreçte ne anlama geldiğini “temsil yaklaşımı” çerçevesinde incelemektir. Kaymakam ve belediye başkanının toplumsal ve kültürel yapıyı nasıl temsil ettiği veya eleştirdiği, siyasal ve kültürel yapıyı nasıl

meşrulaştırdığı ve film izleyicileri aracılığı ile siyasal ve kültürel sistemin kendini nasıl yeniden ürettiğinin veya reddedildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Stuart Hall’ün inşacı yaklaşımına göre, kimlik, kültür ve anlam sürekli inşa, yani oluşum halindedir ve hiçbir kimlik sabitlenemez, hiçbir kimlik ilelebet sürecek bir protokol altına alınamaz. Hall’ün belirttiği sinemanın “anlam” sistemlerini kurmadaki büyük etkisi, yani toplumun kültürü olarak adlandırdığımız “ortak yaşam dünyasını” oluşturmada sinemanın “inşacı” yönü, Türkiye sinemasındaki kaymakam ve belediye başkanı temsillerinde açık bir şekilde görülmektedir. Bu yaklaşım, sinemanın öznel bir ürün olmaktan çok kültürel ve toplumsal bir olgu olduğu tartışmasıyla ilgili sahip olunan bakış açısını yansıtmaktadır.

İncelenen filmlerde, Cumhuriyetin başlangıç döneminden günümüze kadar belediye başkanı ve kaymakam temsili üzerinden Türkiye’de, özellikle taşrada insanların ve toplumların yaşam tarzları, öyküleri, çelişkileri, davranışları, yapıları ve değişim süreçlerini anlamaya yönelik bilgi, temsil kuramı ile üretilecektir. Tezde aşağıdaki sorular etrafında tarihsel ardışıklıkların ve bağlantıların saptanması ve temsil sürecinin anlaşılmasına çalışılacaktır.

1. Filmlerde hikâye nasıl kurulmuştur?
2. Çatışma/ gerilim nasıl yaratılmıştır?
3. Belediye başkanı/ kaymakam nasıl tanımlanmıştır?
4. Tarihsel / dönemsel ve mekânsal özellikler gerçeği ne kadar temsil ediyor?
5. Ele alınan filmlerde toplumsal cinsiyet veya kadın temsili nasıldır?
6. Bu filmlerde ne tür temalar ve söylemler inşa edilmiştir.

### **Çalışmanın Evreni ve Önemi**

Seçilmiş belediye başkanı ve atanmış kaymakam (ve nahiye müdürü) gibi “mülki idare amirlerinin” başrolde olduğu ve “kendi işini oynadığı” 24 film bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır.

Türkiye'nin kuruluşundan beri değişen toplumsal, siyasi ve idari yapının Türkiye sineması üzerine doğrudan bir etkisi vardır. Siyasi iktidarların ve iktidar anlayışlarının uğradığı değişikliklerin, darbelerin, ekonomik kriz dönemlerinin veya iç göç gibi siyasi ve kültürel sonuçları olan büyük değişimlerin film içeriklerine ve karakter yapısına etkileri analiz edilmektedir. İncelenen filmlerde karakterler ve olay örgüsünün anlatılan döneme dair siyasi bir söz söylediği ve bir siyasi kültürel dönem analizinde bulunduğu görülmektedir.

Filmlerin yapım tarihlerinin 1960'lı yıllardan günümüze kadar yayıldığı ve konuların da Osmanlı'nın son döneminden günümüze kadar olan tüm dönemleri kapsadığı görülmektedir. Filmlerde iç içe geçmiş anlatı, hem Türkiye'nin siyasi tarihi, hem idari anlayış değişiklikleri hem de sinemanın geçirdiği değişim açısından önemli sonuçlar sunmaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren ülkede yaşanan "kültür savaşları" sinema sahnesinde de kendini göstermektedir ve Batıcılarla Osmanlıcılar arasında geçen bu savaş, başka bir deyişle, dindarlarla laikler arasında yaşanmaktadır. Türkiye tarihi, sinema sahnesine olduğu gibi yansıtılmaktadır. Örneğin ülkede dini kültürel mücadele dışında yaşanan en önemli çatışma olan, ağa ve eşraftan oluşan yerel burjuvazi ile öğretmen, doktor gibi dışarıdan gelen aydın kesim arasında yaşanan ekonomik ve ideolojik savaş da sinema sahnesine yansımıştır. Bu savaşın genel anlamdaki boyutu ise, yerel belediye başkanı ile dışarıdan gelen okumuş kaymakam arasındaki kıyaslamada görülmektedir. Bütün bu savaşlar filmlerde ayrı ayrı tahlil edilmektedir.

Sinemacılar sadece tarihsel veya güncel gelişmeleri aktarmakla veya yorumlamakla yetinmemişler, topluma daha geniş bir açıdan bakabilmişlerdir. Filmleri belli bir ideolojik ve tarihsel bağlama oturtarak gerek aktardıkları konuyu gerekse bu alanı etkileyen örf, adet, gelenek, din, ideoloji gibi karmaşık evreni inceleyerek ve sonra da ortaya çıkan ürünle bu alanları etkileyerek yeni toplumun inşasında rol almışlardır. Ele alınan filmlerin çoğundaki siyasi söylemler toplum ve devlet, ilericilik ve gericilik, toplumsal cinsiyet eşitliği veya eşitsizliği, aydın-yobaz, zengin-fakir, aydınlanmacı-dinci gibi çelişkilerle tartışılmakta, bu tür çatışmaların en az biri üzerine kurulan gerilim incelenmektedir.

Ana akım resmî ideolojiye uygun filmlerin hepsinde ideolojik tercih bir “alt metin” olarak söz konusu olsa da asıl tercihin, siyasi mesaj vermekten yana değil de eğlendirmek yönünde olduğu görülmektedir. Filmleri tüm bu bağlamlar içinde birer metin gibi okumak, hem filmlerin arka planını anlamamızı hem de hâkim ideoloji ile karşıt ideolojiyi karşılaştırarak ülkenin gidişatını, toplumun ruhsal durumunu kavramamıza imkân sağlar. Bu çalışmada filmler üzerinden cumhuriyetten bu yana tek parti dönem, çok partili hayata geçiş, darbeler, kentleşme, islam gibi çok önemli siyasi gelişmeleri tekrarlanarak gündeme gelmektedir. Filmlerin hepsi, dönemlerinin çatışmalarını tasvir etmekle birlikte, bu çatışma etrafında taraf da tutmaktadır ve her zaman “tarafli” olan mülki amirler, kaymakam ve belediye başkanı temsilleri üzerinden ülkenin genel değişimini beyaz perdeye yansıtmaktadır. Filmler, ülkenin siyasal ve toplumsal tarihini doğrudan temsil ettiği için çalışmada tarihsel ve siyasal bakış açısı yer yer sinemanın önüne de geçmektedir. Filmlerde Cumhuriyet’in hemen öncesinden günümüze kadar ülke politikasının ayrımsız konu edilmesi, hem politika tarihi hem de sinema tarihi açısından verimli bir tartışmanın yapılmasına imkân sağlamaktadır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **TÜRKİYE’NİN İDARE SİSTEMİ**

Keleş’in, “Türkiye Cumhuriyeti, siyasal yerinden yönetim ilkesine göre değil, yönetsel yerinden yönetim ilkesi benimsenerek kurulmuş tekçi, tekil, üniter bir devlettir” (2009:105) diye tanımladığı Türkiye Cumhuriyeti’nin idari yapısı, 1924 Anayasasından bu güne kadar varlığını sürdürmektedir. Keleş, siyasal yerinden yönetim kavramının federasyon, eyalet, özerklik gibi yapıları içerdiğini belirtmektedir ve bir ulus devlet olan Türkiye Cumhuriyeti’nin özerk birimler yerine “güçlü bir özeysel otoriteye bağımlı yerel yönetimler” (Keleş, 2009: 105) öngördüğünü söylemektedir.

Kamu yönetiminin örgütlenmesi 1982 Anayasası’nda “idare” başlığı altında düzenlenmiştir. 1982 Anayasası’nın 123. maddesine göre “idare kuruluş ve görevleriyle bir bütündür” (T.C. Anayasası, 1982:123). Bu durum Keleş’in bahsettiği devletin “üniter” yapısı ile ilgili bir sonuçtur. Anayasa’ya göre, Türkiye’nin yönetim yapısı idari (genel), askeri, adli ve akademik olmak üzere dört alan üzerinde yükselmektedir. Bunlardan idari alan merkezi yönetim (başkent ve taşra örgütü) ile yerel yönetim parçalarından oluşur. Anayasa’nın “İdare’nin Kuruluşu” bölümü, aşağıda incelendiği gibi merkezi ve yerel idareyi tanımlamaktadır.

#### **1. 1. Merkezî İdare**

Anayasa’nın 126. maddesine göre, “Türkiye, merkezî idare kuruluşu bakımından, coğrafya durumuna, ekonomik şartlara ve kamu hizmetlerinin gereklerine göre, illere; iller de diğer kademeli bölümlere ayrılır” (Anayasa, 2010: 148). Diğer kademeli bölümden kastedilen ise, ilçe ve bucaktır. Anayasaya göre il, merkezi yönetimin temel örgütlenme birimidir. Türkiye’de toplam 81 il bulunmaktadır. İllerin idaresi “yetki genişliği” esasına dayanır.

İl yönetiminin bir alt kademesi ilçedir. İlçe genel idaresinin başı kaymakamdır. Kaymakam ilçede vali gibi hem devletin hem hükümetin temsilcisi değil, yalnızca hükümetin temsilcisidir. Kaymakam, valinin hiyerarşik yönetimi ve denetimi

altındadır. Bununla birlikte kaymakam da vali gibi adli ve askeri örgütler hariç olmak üzere bakanlık örgütleri eliyle çalışır.

Kaymakam yine validen farklı olarak kariyer mesleğinden gelir. Seçilmesi, yetiştirilmesi, atanması ve yer değiştirilmesi belli kurallara bağlanmıştır. Bu anlamda meslek memurudur ve vali gibi siyasal bir kişiliği yoktur. Atanması da validen farklıdır.

5442 sayılı İl İdaresi Kanunu'na göre bucak, coğrafya, ekonomi, güvenlik ve mahalli hizmet bakımlarından aralarında ilişki bulunan kasaba ve köylerden meydana gelen bir idare bölümüdür. Bucak müdürü veya Nahiye Müdürü bucakta en büyük hükümet memuru ve temsilcisidir. Ancak Nahiye Müdürü yönetim makamı kaldırılmıştır (Sayan, 2013).

Merkezî idare, mahallî idareler üzerinde, mahallî hizmetlerin idarenin bütünlüğü ilkesine uygun şekilde yürütülmesi, kamu görevlerinde birliğin sağlanması, toplum yararının korunması ve mahallî ihtiyaçların gereği gibi karşılanması amacıyla, kanunda belirtilen esas ve usuller dairesinde idarî vesayet yetkisine sahiptir.

## **1.2. Mahalli İdareler**

Anayasa'nın 127. maddesine göre mahallî idareler, “il, belediye veya köy halkının mahallî müşterek ihtiyaçlarını karşılamak üzere kuruluş esasları kanunla belirtilen ve karar organları, gene kanunda gösterilen, seçmenler tarafından seçilerek oluşturulan kamu tüzel kişileridir” (Anayasa, 2010: 149). Mahallî idarelerin seçimleri, 67. maddedeki esaslara göre beş yılda bir yapılır. Ancak, milletvekili genel veya ara seçiminden önceki veya sonraki bir yıl içinde yapılması gereken mahallî idareler organlarına veya bu organların üyelerine ilişkin genel veya ara seçimler milletvekili genel veya ara seçimleriyle birlikte yapılır. Kanun, büyük yerleşim merkezleri için özel yönetim biçimleri getirebilir.

Merkezi idare ve mahalli idare Anayasa'da net olarak tanımlanmış ve sınırlarının açıkça çizilmiş olduğu görüldüğü halde yine Anayasa, merkezi idare lehine bir düzenleme getirmektedir. Anayasa, merkezi idareye yerel idare üzerinde vesayet yetkisi vermektedir. Anayasa'nın 127.maddesinin son bölümü bu yetkiyi şöyle

tanımlamaktadır. “Merkezi İdare, Mahalli İdareler üzerinde, mahalli hizmetlerin idarenin bütünlüğü ilkesine uygun şekilde yürütülmesi, kamu görevlerinde birliğin sağlanması, toplum yararının korunması ve mahalli ihtiyaçların gereği gibi karşılanması amacıyla, kanunda belirtilen esas ve usuller dairesinde idari vesayet yetkisine sahiptir” (Anayasa, 2010: 149 – 150).

Keleş, Türkiye Cumhuriyeti’nin tüm Anayasalarında ve belediye yasalarında özü itibariyle merkezi idareye öncelik verildiğini belirtmektedir. Ancak bazı hükümet programlarında veya yerel yönetim yasalarında mahalli idareye öncelik verilse de, buralarda, “yerel yönetimlerin yetkiler ve kaynaklar bakımından güçlendirilmek istendikleri siyasal yerinden yönetim çağrışımı yapacak bir yapısal değişikliğin amaçlanmadığı dikkati çekmektedir” (Keleş, 2009: 106) diyerek Türkiye Cumhuriyeti’nde siyasi açıdan merkezi idarenin önemini vurgulamaktadır.

Merkezi idare vesayetinde olan yerel idarenin zaten fazla olmayan gücü, özel sektörün ve piyasanın da etkisi ile son dönemde daha da farklı bir hal almıştır. Türkiye’de ekonomik nedenlerle kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi hedeflenmektedir. “Belediyeler, üzerlerindeki idari ve mali yükü hafifletmek, daha düşük maliyetle hizmet sunmak, rekabet aracılığıyla etkinliği ve verimliliği sağlamak amacıyla, geleneksel sorumluluklarının bir bölümünü özel sektöre kaydırmışlar ve yerel hizmetlerin yürütülmesinde alternatif hizmet yönetimlerini uygulamaya koymuşlardır” (Erdem, 2017: 66).

Merkezi idare ve mahalli idare kavramları ekonomik-teknik yönüyle değil de içerdiği “kentsel siyaset” ve “kent kültürü” kavramları dolayısıyla bu çalışmanın konusu olacaktır. İdarenin başı olan atanmış veya seçilmiş mülki amirin siyaset ve kültür temsilinde veya oluşturulmasında rolü üzerinde durulacaktır. Çünkü genel siyasi anlayış, kültür ve çatışmaların çekirdeğini kentlerdeki çatışmalar oluşturmaktadır. Hatta “kentli kitlelerin siyasallaştığı bu süreçte kentsel sorunlar gündelik siyasetin konusu haline gelirken kentsel siyaset de özgül bir mücadele alanı haline gelmiştir” (Batuman, 2019: 109).

Kentsel siyasetin tez için en önemli sonucu, 1961 Anayasası’ndan sonra yerel yönetimler ve belediyeler yasasının düzenlenmesi ve 1962’den itibaren idareci

filmlerinin yapılmaya başlanmasıdır. Bu tarihten itibaren kente özgü, daha önce gündemde olmayan “arsa spekülasyonu, konut ve kira bunalımları, kırsal alanla kentsel alan arasındaki farkların ve bölgeler arası dengesizliklerin siyasal partiler arasında yol açtığı tartışmalar kamuoyuna sık sık yansdığı” (Keleş, 2009: 131) ve bu tartışmaların idareci filmlerinin konularını da belirlediği görülmektedir.

### **1.3. Belediye Başkanı Kimdir, Belediye Başkanlığı Nedir?**

Resmî Gazete’nin 13. 07. 2005 tarihinde yayınlanarak yürürlüğe giren 5393 Sayılı Belediye Kanunu, Türkiye’de belediyenin tanımını, kuruluşunu, organlarını, yönetimini, görev, yetki ve sorumlulukları ile çalışma usul ve esaslarını düzenlemektir. Yasanın amacına uygun düzenlemeler yasanın birinci maddesinde yer almaktadır. AKP döneminde yapılan 5393 sayılı yasanın da içinde bulunduğu bir dizi yasa değişikliği nedeniyle belediyelerin ve belediye başkanlarının yetkileri artırılmıştır. Bu dönem itibarıyla belediyeler daha önce merkezi hükümette olan birçok yetkiyi paylaşmaya, hatta tek başına kullanmaya başlamıştır. 2004 yılında çıkarılan Büyükşehir Belediye Kanunu bu yönde atılan adımların en önemlisidir. Bu yasaya göre, daha önce bakanlıkların yaptığı büyük ölçekli birçok ihale yapma yetkisi, yatırımlar ve hizmetler belediyelere devredildi. Belediyeler, güçsüz yerel birimler olmaktan çıkarılarak özel sektörle koordineli çalışan özerk kurumlar haline getirildi.

Belediye Kanunu’nun 3.maddesi ise, tanımlara ayrılmıştır. 3. Madde şöyledir:

- a) Belediye: Belde sakinlerinin mahallî müşterek nitelikteki ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulan ve karar organı seçmenler tarafından seçilerek oluşturulan, idarî ve malî özerkliğe sahip kamu tüzel kişisini,
- b) Belediyenin organları: Belediye meclisini, belediye encümenini ve belediye başkanını,
- c) Belde: Belediyesi bulunan yerleşim yerini,
- d) Mahalle: Belediye sınırları içinde, ihtiyaç ve öncelikleri benzer özellikler gösteren ve sakinleri arasında komşuluk ilişkisi bulunan idarî birimi, ifade eder.

Yasadan da anlaşılacağı gibi, Ruşen Keleş, “Arapçada ‘kent’ anlamına gelen ‘belde’ ya da belediye dilimizde toplum bilimsel bir birim olarak kenti değil, fakat bir yerel yönetim birimini anlatmak için kullanılmaktadır” (2014: 254) demektedir. Keleş’e göre bu nedenle de yasal koşulları yerine getirerek belediye statüsü kazanmış olan her yerleşme birimine, toplum bilimsel anlamda “kent” diyebilmek olanağı yoktur

(2014: 254). Yani kentleşmenin diğer unsurlarına bakılmaksızın yasa nüfus sayısına göre belediye kurmayı mümkün bazı hallerde de zorunlu görmektedir.

Belediye başkanının yasada tarif edilen formal yetkilerinin dışında, hizmet bölgesindeki her iş ve işlemde yetkisi bulunmaktadır. Yasa sadece genel yetkileri belirlemiştir.

Belediye Kanunu Madde 38'e göre, Belediye Başkanı'nın görev ve yetkileri şunlardır:

- a) Belediye teşkilâtının en üst amiri olarak belediye teşkilâtını sevk ve idare etmek, belediyenin hak ve menfaatlerini korumak.
- b) Belediyeyi stratejik plâna uygun olarak yönetmek, belediye idaresinin kurumsal stratejilerini oluşturmak, bu stratejilere uygun olarak bütçeyi, belediye faaliyetlerinin ve personelinin performans ölçütlerini hazırlamak ve uygulamak, izlemek ve değerlendirmek, bunlarla ilgili raporları meclise sunmak.
- c) Belediyeyi Devlet dairelerinde ve törenlerde, davacı veya davalı olarak da yargı yerlerinde temsil etmek veya vekil tayin etmek.
- d) Meclise ve encümene başkanlık etmek.
- e) Belediyenin taşınır ve taşınmaz mallarını idare etmek.
- f) Belediyenin gelir ve alacaklarını takip ve tahsil etmek.
- g) Yetkili organların kararını almak şartıyla sözleşme yapmak.
- h) Meclis ve encümen kararlarını uygulamak.
- i) Bütçeyi uygulamak, bütçede meclis ve encümenin yetkisi dışındaki aktarmalara onay vermek.
- j) Belediye personelini atamak.
- k) Belediye ve bağlı kuruluşları ile işletmelerini denetlemek.
- l) Şartsız bağışları kabul etmek.
- m) Belde halkının huzur, esenlik, sağlık ve mutluluğu için gereken önlemleri almak.”

Yasadaki tanımdan da anlaşıldığı gibi belediye başkanının görev ve yetkileri oldukça geniş ve yer yer de belirsizdir. Bu durumu, belediyelerin tarihsel gelişmelerine bakarak anlamak mümkündür.

#### **1.4. Belediyelerin Tarihsel Gelişimi**

##### **1.4.1. Osmanlı Döneminde Belediyeler**

Korel Göymen, Osmanlı döneminde yerel yönetimlerin daha doğrusu yerel hizmetlerin sağlanmasından “lonca, vakıf ve mahallenin sorumlu olduğunu” (1997:

18) belirtmektedir. Bu kurumların, bugünkü anlamda sağlık, kültür, sosyal hizmetler, tüketicinin korunması, üretimin sağlanması, esnaf dayanışması, sosyal dayanışma, yerel güvenlik, hemşehrilik hukuku, çöp gibi hizmet ve uygulamaları sağladığı düşünülmektedir. Ancak, her bölgede farklı bir yapıda hizmet veren bu kurumlar, bir standardizasyon sağlayamadığı gibi bir süre sonra hem işlerin yoğunluğuna cevap veremez hale gelmiş hem de daha organize bir yapı gerekliliği kendini göstermeye başlamıştır. Yerleşim yerleri büyüdükçe ve insanların ihtiyaçları arttıkça bu işlerin profesyonelce yapılması zorunluluğu kendini hissettirmeye başlamıştır. Göymen de (1997: 18), 19. Yüzyılla birlikte bu geleneksel kurumların iç ve dış nedenlere bağlı olarak yozlaşmaya başladığını ifade etmiş, imparatorluk üzerinde batının ekonomik etkisi ile yerel kurumları da içeren bir dizi değişiklik başladığını vurgulamıştır.

Göymen, bu değişikliklerin ilk önce ekonomik gerekçelerle gerçekleşmeye başladığını ileri sürmektedir. Özellikle kıyı şehirlerinde batı kaynaklı ürünlerin gelmesi ile bir ticaretin başladığını ve bu yolla da yeni yerel düzenleme gereksinimlerin ortaya çıktığını belirtmektedir. “Başta sağlık, temizlik, ulaşım, yangınlardan korunma olmak üzerine yeni hizmet istemleri doğdu, çünkü, hizmet istemindeki bu nitel ve nicel değişiklikleri zaten büyük ölçüde yozlaşmış geleneksel kurumların karşılaması olanağı bulunmuyordu” (Göymen, 1997: 19).

Göymen, bu ihtiyaçların karşılanması için kurumlar oluşturmaya çalışan merkezi idarenin öncelikle bu kurumları batıdan ithal etme yoluna gittiğini vurgulamaktadır. Araştırmacı, ekonomik dinamiğin bu değişikliğe yetmediğini “belediye kurumu ithal etme yoluna gitmenin” aslında merkezi idarenin kendi isteği ile olmadığını, batılı ülkelerin zorlamasıyla olduğunu vurgulamaktadır. Yerelliği belli ölçüde, merkezi idarenin yetkilerinin ve iktidarının budanması girişimi olarak gören Göymen, azınlıkların uluslaşma bilincinin yerellik bilinciyle paralel geliştiğini belirtmektedir.

“Batılılar yerel özerkliği ülkedeki azınlıkların tam bağımsızlığa kavuşup imparatorluğun parçalamasının ilk aşaması olarak görüyorlardı. Dönemin yöneticileri bu baskılar karşısında ilk belediye kuruluşları oluşturdular” (Göymen:1997: 19)

Osmanlı’da belediyelerin dış baskı yüzünden dışarıdan ithal edildiğini vurgulamasına rağmen Göymen, yerel ihtiyaçların karşılanması sonucunu tüm halkın

beğeniyle karşıladığını ve belediyelerin işlevsel olduğunu düşünmektedir. Toksöz ise, “Osmanlı belediyeçilik hareketi yalnızca Tazminatla gelen bir batılılaşma hamlesine bağlanamaz, yani belediyeçilik hareketini gerekli kılan sosyo–ekonomik gelişmeler de önemli rol oynamıştır” (2015:3) diyerek, belediyeçiliğin bir batılılaşma ve modernleşme hamlesiyle birlikte düşünülmesi gereken ekonomik bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Toksöz de aslında yerelliğin hem modernlik hem de ekonomik yanını vurgulayarak Göymen’in tezine destek vermektedir, ancak yerelliği genel idarenin iktidarını kıracak ve uluslaşma çabasındaki azınlıklara destek verecek bir çaba olarak değerlendirmemektedir. Belediyeçiliğin Tazminatla yani batılılaşma hamlesiyle birlikte gündeme geldiği orta görüştür.

“Tazminat’tan önce hem hükümet hem belediye hem de yargı işleriyle ilgili kadılar vardı. Bu sistem. Kadının, belediyeçilik alanında bakmakta olduğu en önemli işler, bugün belediye kolluk güçlerine bırakılmış olan esnafın denetimi ve narh işleriydi” (Keleş, 2009: 135).

Toksöz, Osmanlı’da belediyeçiliği doğuran batılılaşma hamlesini, Batı’daki sanayi devrimini ve devrimin Osmanlı kentlerinin yerel ihtiyaçlarını doğrudan etkilediğini anlatmaktadır ve Osmanlı’da belediyelerden önce, bugünkü anlamda bir “yerel yönetimler bakanlığı” kurulduğunu belirtmektedir ve belediyeçilikte dış etkiye vurgu yapmaktadır.

“Osmanlı kentlerindeki ekonomik ve sosyal yapının değişmesini hızlandıran etmenlerin başında 1838’de imzalanan Osmanlı – İngiliz Ticaret Anlaşması gelir. Tamamen liberalize edilen dış ticaretin sonucunda çoğunluğu yabancılardan ve gayri Müslimlerden oluşan yeni bir kent burjuvazisinin ortaya çıktığı söylenebilir. Kentlerin değişen bu yapısı karşısında yerel yönetim sorunlarıyla uğraşacak özel bir kamu yönetiminin oluşturulması gerekiyordu. Kadıların kente ilişkin görevlerini yerine getirememeleri karşısında, 1826’da kadıların bu yetkileri kaldırılarak, kent hizmetleri için İhtisab Nazırlığı kurulmuş, İstanbul dışı için de bu bakanlığa bağlı olarak İhtisap müdürlükleri oluşturulmuştur” (Toksöz: 2015:3).

Murat Belge, Osmanlı İmparatorluğu’nda şehirleşmenin her bölgede paralel ilerlemediğini ve genel olarak köylü bir imparatorluk olan Osmanlı’da kentli nüfusunun Rumeli’nde yerleşik olduğunu hatırlatmaktadır. Diğer yerdeki Türk ve Müslümanlar tarımla veya askerlikle uğraşırken “Müslüman–Türk nüfus, Rumeli’de daha çok kentlerde yerleşti” (Belge, 2005: 261). Belge, zaten uluslaşma hareketiyle de bu kentlerin Osmanlı’dan daha önce koparıldığını belirterek Batı’nın “dayattığı” bir “bölücü belediyeçilik” hareketinin olmayacağını vurgulamaktadır.

Bugünkü anlamda belediyelere, valiliklere ve emniyet örgütüne verilen bazı işlerin idaresi bakımından kurulmuş olan İhtisab Nazırlığı'ndan kısa bir süre sonra da ilk belediyenin kurulduğu görülmektedir. “1850’lerde ilk batı tarzı belediye örgütü ağırlığı Müslüman olmayan nüfusun oluşturduğu İstanbul’un Beyoğlu semtinde kurulduktan sonra yerel örgütler imparatorlukta yaygınlaştı ve özleri fazla değişmeden, Cumhuriyet dönemine kadar geldiler” (Göymen, 1997: 19).

Bugünkü Büyükşehir belediyesini hatırlatan ilk belediye oluşumunun da yine aynı yıllarda İstanbul’da kurulduğu, hatta belediye meclis üyelerinin de bu kuruluşla birlikte hayata geçtiği belirtilmektedir. “1854 yılında çıkarılan Şehremaneti Nizamnamesi’nde şehir meclisinin oluşumu, görevleri ve gelirleri ayrıntılı olarak sayılmıştır (Toksöz, 2015:4).

Bu nizamnameye göre İstanbul’da 14 ilçe belediyesi kurulması öngörülmüş; “ancak, bunlardan yalnızca Beyoğlu ve Galata’yı içine alan 6. Daire, 1857’de kurulabilmiştir” (Toksöz, 2015: 4) ve karar uygulanamamıştır. Osmanlı’nın başkenti İstanbul dışında “belediyelerin Osmanlı taşrasında oluşması ise, 1864 yılında çıkarılan bir nizamname ile başlamıştır” (Toksöz, 2015: 4). Bir yenilik, modernleşme ve batılılaşma projesi olduğu kadar bir hayatı kolaylaştıran proje olarak da belediyeler tüm Osmanlı İmparatorluğu’nun gündemine girmiştir. “Belediyelerin Anayasal bir kuruma dönüştürülmesi 1876 Anayasası ile olmuştur” (Toksöz, 2015: 5).

#### **1.4.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Belediyecilik**

Cumhuriyetin ilk yıllarında özel olarak belediyecilik üzerinde durulmamış ve Osmanlı döneminden kalan idari yapıların devam ettirilmesi ve kentlerde çıkan sorunların merkezi idarenin tasarrufu ile yerinde çözümü üzerine bir belediyecilik hizmeti yürütülmüştür.

İlk Anayasa’da konu yerel hizmetlerden çok konu idari ve siyasi bir sorun olarak düşünülmüş ve buna göre düzenleme yapılmıştır. Toksöz’e göre, Kurtuluş Savaşı sırasında TBMM’de kabul edilen 1921 Anayasası yerel yönetimlere ilişkin yalnızca il ve bucak düzeyinde düzenleme yapmıştır. Her iki düzeyde de yerel özerklik esası kabul edilmiş, şehir ve kasabalarda hizmete ilişkin bir düzenleme

öngörülmemiştir (2015: 6). “Cumhuriyet Anayasası’nın kabulünden 6 yıl sonra belediye yönetimi ile ilgili kanun 1930’da çıkarılmıştır” (Toksöz, 2015: 6).

1924 Anayasası yerel yönetimlere ilişkin yalnızca kısa bir hüküm içermektedir. Burada da hizmet odaklı bir şehircilik yani belediyeçilik anlayışı vardır. Belediyeçilik yerel özerklik veya yerel demokrasi anlayışı ile ilişkilendirilmemiştir. “Cumhuriyet’in ilanını izleyen yıllarda belediye ve köy yasalarının yanı başında, yurttaşın yönetime katılma hakkı yasal olarak benimsenmiş bulunmasına karşın, bunun hiçbir zaman ‘yerinden yönetim ilkesinin kabulü’ anlamına gelmediği özeysel yönetimin işlere hâkim durumda tutulmasının, aradan yüzyıl geçtikten sonra da değişmediği belirtilebilir” (Keleş, 2009:137).

Batuman, şehirleşme ve belediyeçiliğin 1960’lı yıllardan itibaren “ulusal kalkınmanın bir bileşeni olarak kavranışına” (2019: 116) tanıklık edildiğini belirtmektedir. Yurdun her yerinin eşit kalkınmasını öngören planlı anlayışın, yerel ve bölgesel farklılıkları belediyeler ve kent idareleri aracılığı ile aşmaya çalıştığını belirten Batuman, Beş Yıllık Kalkınma Planlarında bu anlayışın izlerinin bulunduğunu belirtmektedir.

Bugüne kadar süren ve son dönemde tartışmaya açılan, 2005 yılındaki Belediyeler Yasası ile değiştirilmeye çalışılan belediyeçilik anlayışının Avrupa’daki uygulamaları benimsediği belirtilmektedir. “1930’larda kabul edilen yeni belediyeçilik anlayışının başlıca üç temel özelliği vardır: yerelleşme, kontrollü özerklik ve demokratik yönetim yapısı” (Toksöz, 2015: 6). Ancak 1930’da çıkarılan yasanın özünün değişmediği hatta bu kanunun günümüze kadar gelen yerel yönetimler kurumlarına ve hatta anlayışına da temel oluşturduğu belirtilmektedir. “Cumhuriyetin belediyeçilik anlayışının 1930’larda, Belediyeler, Hıfzıssıhha, Belediyeler Bankası, Yapı ve Yollar ve istimlak Kanunlarının arka arkaya çıkarılmaya başlanmasıyla belirlendiği söylenebilir” (Tekeli, 2009: 32).

#### **1.4.2.1. İki Gecikme Nedeni: Mübadele ve Ankara’nın Başkent Olması**

Tekeli, Cumhuriyetin ilk yıllarında belediye ve belediyeçilik düzenlemesinin yapılmamış olmasını, yerel sorunların merkezi idare tarafından çözülmek zorunda

olmasına bağlamaktadır. Çünkü Cumhuriyetin ilk yıllarındaki yerel sorunlar yerelden veya yerel kaynaklarla çözülemez durumdadır. Bu “sorunların birincisi, özellikle batı Anadolu’daki kentlerin savaş sonrası koşullarına uydurulmasıdır” (Tekeli, 2009: 32). Savaşta bu kentlerin çoğu önemli yangınlar geçirmiş, savaşın yıkıntılarını üzerinde taşımaktadır. Kentlerin imar edilmesi ve tekrar yaşanır hale getirilmesi için bugünkü belediye hizmetlerinin “merkezden” verilmesi gerekmektedir. Tekeli, bütün bunların üzerine Lozan Antlaşması ile yapılan büyük ölçekli nüfus mübadelesinin de batıdaki şehirleri zor durumda bıraktığını belirtmektedir. Zaten savaş yorgunu olan bu kentlerin bir de üzerine ciddi bir göç alması sonucu yeni ihtiyaçlar ortaya çıkmıştır.

Tekeli’ye göre, Cumhuriyet’in karşılaştığı ikinci önemli sorun ise, Ankara’nın başkent ilanındır. (2009: 33). Ankara’nın başkent olması neticesinde bu kentin yeniden kurulması, yeni planlar ve yeni düzenlemeler yapmayı gerektirmiş, hükümet ve devlet kurumlarının yerleştirilmesinden bütün başkent mecburi yapılarının kurulmasına kadar çok önemli görevler ortaya çıkmıştır. Başkent Ankara’nın örnek alacağı veya geleneğini sürdüreceği herhangi bir belediye uygulamasının bulunmaması, yeni hükümetin önünde ciddi bir sorun oluşturmaktadır. “Nasıl İstanbul’da Altıncı Daire belediye deneyimi Osmanlı belediyeciliğine bir örnek oluşturdu ise, Ankara deneyi de Cumhuriyetin belediye ve imar anlayışına öncülük etmiştir” (Tekeli, 2009: 42).

İstanbul dışında hiçbir yerde güçlü bir belediyeçilik oluşturulamamıştır. Birçok yerde resmîyette belediye olsa bile bu kâğıt üzerinde kalmış ve merkezi idarenin temsilcisi valiler yönetime damga vurmuştur.

“Cumhuriyet dönemine ulaşıldığında, Lozan Barış Antlaşmasından sonra Türkiye’ye kalan yörelerde 389 belediye vardı. Bu belediyelerin 20’sinde düzenli içme suyu, 4’ünde elektrik tesisatı, 17’sinde mezbaha, 7’sinde spor alanları, 29’unda park ve bahçeler, 90’ında düzenli pazar yerleri vardı” (Tekeli, 2009: 35).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu’nun herhangi bir yerindeki belediyelerin varlığından bile bahsetmek kolay olmamaktadır. Bu dönemlerde Anadolu’nun en önemli şansı ise, nüfusun artmamasıdır. Nüfus savaş sonrasında artmamış ve hatta savaşta azalmıştır. Ankara’nın yabancı uzmanlar ve yabancı projelerle yapılan imarı, tüm belediye hizmetlerinin getirilmesi Türkiye’nin diğer kentlerinin imarına bir örnek

teşkil etmiş, Ankara deneyiminden elde edilen sonuçlar Türkiye’deki imar mevzuatının biçimlenmesinde önemli bir etken olmuştur.

#### **1.4.2.2. Cumhuriyet Belediyeciliğinin Gelişim Süreci**

1930 yılında çıkarılan 1580 sayılı Belediye Kanunu, 2005 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Belediyeler kanununun asıl amacının modernleşme ve batılılaşma projesini hayata geçirmek olduğu belirtilmektedir. “Devletin üstlendiği misyon doğrultusunda belediyeler halkı ‘çağdaş uygarlık’ seviyesine çıkarma aracı görülmüş ve bu doğrultuda çalıştırılmıştır” (Erdem, 2011: 60).

Modernleşme dışındaki ilk yasal düzenlemeler, kentlerin gelişip büyümesi sonucu, yol, konut ve sağlık sorunu başta olmak üzere birçok sorunun pratik çözümüne yönelik olmuştur. “Cumhuriyetin ilanı sonrasında radikal bir modernite projesinin uygulanmasıyla, kentlerin tümüne ilişkin planların yapılmasına başlanmasına rağmen, tek tek parsel üzerinde mülk sahiplerinin konut arzıyla gerçekleşen kentin yapılaşması aynı çizgide sürmüştür denilebilir” (Tekeli, 2016: 18).

Şehir hayatının gelişmeye başlaması nedeniyle, şehircilik ve belediyecilik ile ilgili ilk yasal düzenlemeler yollar ve halk sağlığının korunması üzerine olmuştur. Cumhuriyet ideolojisi, kentin yönetimine sağlıklı ve çağdaş bir kentsel yaşam oluşturma görevi yüklemiştir. Bu anlayış yöneticilerin kendilerine biçtikleri misyonla da örtüşmektedir çünkü bu yaklaşım “Cumhuriyet yöneticilerinin kendilerinde toplumu modernleştirme, başka bir deyişle çağdaşlaştırma misyonu görmeleriyle tutarlı bir ele alıştır” (Tekeli, 2009:332).

Şehirlerde yerel anlayışla belediyecilik hizmeti verilmesi ise, Türkiye’de sanayileşmenin başlamasından, şehirleşmenin hızlanmasından, kırdan kente göçün artmasından sonra olmuştur.<sup>1</sup> Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, tıpkı bugün kırsal alanlarda olduğu gibi, kent ve kasabalarda da herkesin kendi arazisi üzerinde kendi konutunu inşa ettiği bir inşaat projesi ve yaşam biçiminin olduğu belirtilmektedir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde nüfus oldukça yavaş geliştiği dolayısıyla kentleşmenin

---

<sup>1</sup> Türkiye’nin en büyük belediyesi, İstanbul Belediyesi’nin Valiliğin bir birimi olmaktan kurtulması bile kentin büyümeye ve sorunlarının da artmaya başlamasıyla 1954 yılında olmuştur.

yavaş geliştiği görülmektedir ve sonuçta herhangi bir konut veya kentleşme krizi yaşanmamıştır. “Ama II. Dünya savaşı sonrasında Türkiye’de kentli nüfus artışı hızla yüzde 6 düzeyine yükseldiğinde ortaya çıkan krizi çözebilmek için spontane bir biçimde yeni konut sunum biçimleri kendiliğinden geliştirilmiştir” (Tekeli, 2016: 18).

Tekeli, yeni biçimlerin yapsatçı ya da kooperatif sunum biçimleri olduğunu söylemektedir ve bunun sonucu olarak da “Türkiye kentlerinde eski tek ya da iki katlı konut dokularının yıkılarak yerini bir apartmanlaşmanın alması sonucunu doğurmuştur” (Tekeli, 2016: 18) demektedir. Bu yıllarda gözlemlenen bir yapılaşma modeli de kamu arazilerinin işgaline yönelik gecekondulaşmadır. Bütün bu kentleşme ve konutlaşma biçimleri kendi sinemasını, kendi özgün filmlerini doğurmuştur.

Cumhuriyet döneminde başlangıçta bir “çağdaşlaşma” projesi olarak görülen belediyeler, iktidarlar değiştikçe sırasıyla kalkınma projesi, büyüme projesi veya zenginleşme projesi olarak görülmeye başlanmıştır. Her iktidar belediyelerle ilgili önemli düzenlemeler gerçekleştirmiştir.

#### **1.4.3. Sosyal Demokrat Belediyecilik ve Gelişimi**

Hurşit Güneş, CHP’nin 1970 yılına kadar sosyal demokrat veya sol olmadığını, 1970’den itibaren kendini solda tanımladığını belirtmektedir. Güneş, 1970’e kadar olan CHP misyonunu, “çağdaşlaşma” olarak tanımlamaktadır. “CHP’nin ‘aydınlanma ve modernleşme’ misyonunu üstlenmesi, elbette ‘çağdaşlaşma ütopyasının’ önderliğini yapan aydınlardan daha yoğun destek almasına neden olmuş, öte yandan diğer toplumsal kesimlerin ise tepkisini çekerek farklı siyasetlerin oluşmasına el vermiştir” (Güneş, 2014: 41). Güneş, CHP’nin bir sınıf partisi olmadığını belirtmektedir ve bu anlamda batılı anlamda sol veya sosyal demokrat parti sayılamayacağını söylemektedir. Hatta “CHP bir bağımsızlık hareketinin ve daha sonra laik devletin kuruluşunun siyasal oluşumudur ve bürokratik seçkinlere dayandığı da doğrudur” (2014: 39). Bu çalışmada da CHP’nin sosyal demokrasi ile ilişkisi 1970’den sonra kurulacaktır. Çünkü “1923–1971 arası CHP’ye yöneltilecek eleştiriler ‘sol niteliği’ üzerinden olamaz, çünkü CHP 1969’a kadar solcu olduğu iddiasında bile değildir” (Güneş, 2014: 39).

1973 belediye seçimleriyle Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerin yönetimi ilk kez sosyal demokratların, yani CHP'nin ellerine geçmiştir. Oysa ülke yönetimi hala muhafazakârların elindedir. Aslında 1973 yılında sosyal demokrat belediyecilik anlayışı veya genel olarak belediyecilik anlayışı da henüz oluşmamıştır.

“1973 seçimlerini kazanan sosyal demokrat belediye başkanlarının başlangıçta bir programı yoktu. Bu belediyelerin kendi gereksinimleri olan mal ve hizmetleri doğrudan üretmeye başlamaları, asfalt fabrikaları kurmaları, ekmek fabrikası girişimleri, toplu taşımaya öncelik vermeleri, toplu konut girişimlerine başlamaları 1973–1977 döneminde oldu. Bu uygulama sonuçları, 1977 seçimlerine gidilirken bir program haline geldi. Bu programın ilkeleri, demokratiklik, üreticilik, kaynak yaratıcılık, toplumsal tüketimi örgütleyicilik, birlikçi – bütünlükçülük, kural koruyuculuk olarak sloganlaştı” (Tekeli, 2009: 273).

Filmlerde, belediye seçimleri öncesi kampanyalarda da sosyal demokrat belediye başkan adaylarının önemli bir kısmı buradaki vaatleri dile getirir, diğer adayın yani muhafazakâr parti temsilcisinin bunları yapamayacağını söyler. Belediye başkanının benzer vaatleri yerine getirip getiremediği de ayrı bir gerilim olarak filmlerde ele alınmaktadır. Filmlerdeki sosyal demokrat belediyecilik anlayışında bunlardan başka eğitime önem verme ve kültürel yatırımları savunma gibi ayrıntılar da yer almaktadır.

Sosyal demokrat belediyeciliğin kuruluş dönemi olarak değerlendirilebilecek bu tarihler arasında Türkiye’de yerel yönetimlerin demokratikleştirilmesi ve Tekeli’nin ifadesiyle “daha önemlisi halkın katılımı ve doğrudan denetleme yollarının artırılması konusu ortaya çıkmıştır” (2009: 273). Kentleşme, göç ve sanayileşme bu dönemde sosyal demokrat belediyeciliğin ilgilendiği en önemli sorun alanı olarak konut sorunu görünmektedir ve bu dönemde yapsatçı apartman üretimi ve gecekondulaşmanın şehirlerin çarpık büyümesinin hem nedeni hem de sonucu olduğu görülmektedir. Sosyal demokratlar planlı kooperatifler kurmayı planlarken, güncel talepler başka bir konut politikası izlemelerini gerektirmiştir. “Bu dönemde kentlerin çevresini gecekondu kuşakları sarmış, bu halkanın içinde kalan kısımlarda ya eskiden kalan yapılaşma yıkılarak ya da boş alanlarda yapsatçı ve kooperatiflerin konut arzıyla yüksek yoğunluklu bir apartmanlaşma yaşanmıştır” (Tekeli, 2016: 19).

Yeni kentlerin çevre gibi, sosyal tesisler, sosyal donatı alanları gibi yeni sorunları sosyal demokrat çözümler gerektiriyordu. Sosyal demokratlar, gecekondulaşma ve gecekonduların “ıslahı” gibi pratik sorunlarla uğraşırken “CHP’li

belediyelere uzman olarak katkı veren mimar ve plancılarının geliştirdiği ‘toplumcu belediyeçilik’ hareketi kente ilişkin yeni analizler de geliştirmiş, bu araştırmaların bulguları kentsel sınıf çelişkisinin yeni bir tanımını mümkün kılmıştır” (Batuman, 2019: 132). Gecekonduları yıkılan kentlilere sahip çıkılması, gecekondu sahiplerine evlerinin olduğu yerde modern daireler verilmesi, dar gelirli gecekondu sakinlerine sosyal desteğin artırılması, arsa spekülâtorlerine karşı çıkılması gibi o dönemde üretilen bazı politikalar bugün de CHP’nin yerel yönetim politikaları içinde önemini korumaktadır. CHP, 1970’lerdeki bu politikalarla gecekondu üzerinden “halk” kavramının yeniden üretilmesini sağlamış ve yoksul kesimlerle buluşmuştur. Bütün bu değişimler filmlere doğrudan yansımıştır. Örneğin *Sayın Başkan* filmi, aday iken CHP belediyeçiliğine dair konut ve sosyal donatı programını savunan, ancak seçildikten sonra bu programa ihanet eden CHP’li bir belediye başkanını çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır.

#### **1.4.4. ANAP Belediyeçiliği**

Türkiye’de 1960’dan itibaren yaşanan plansız kentleşme ve çarpık konutlaşma aslında 1980 askeri darbesine gelindiği sırada hem yasal hem de fiili olarak sınırlarına erişmişti. Darbecilere göre zaten, 30 yılda yaşanan büyüme ve dönüşüm ekonomik ve insani olarak sürdürülebilir olmaktan çıkmıştı. Ülke darbeye doğru sürüklenirken, CHP gecekondularından yeni bir halk yaratırken milliyetçi cephe ise, gecekonduların yıkılıp sakinlerinin dağıtılmasını savunuyordu.

12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askeri darbe sonrasında ülke 1984 belediye seçimlerine kadar süren bir geçiş dönemi yaşadı. 1984’te yerel ve genel seçimleri ANAP kazandı ve hem ara dönemin uygulamalarıyla sosyal demokrat belediyeçilik uygulamalarını elden geçirdi hem de yeni yasal düzenlemeler yaptı. Tekeli’ye göre, (2009: 276) ANAP, belediyelerin yetkilerini ve gelirlerini radikal bir biçimde artırdı. ANAP, bir anlamda 1973’ten beri yerel yönetimlerin geliştirilmesi yönünde sosyal demokratlar tarafından verilen siyasal mücadelenin yarattığı sempatiyi kendi lehine siyasal bir sonuca götürdü. ANAP belediye programları da tıpkı 1973’deki seçimleri kazanan sosyal demokrat belediyelerde olduğu gibi, başlangıçtan itibaren ortaya konan parti programları değildi. Uygulama içinde gelişti. Bu uygulamayı biçimlendiren

siyasal ideoloji farklılığı dışında kaynak bolluğu ve yetki genişliği oldu. CHP ve ANAP programları bu bakımdan tam bir karşıtlık içinde bulunmaktadır.

ANAP, belediyciliği, sadece yol, su, konut gibi temel hizmet sunan teknik bir kurum olmaktan çıkarmıştır. Bu politika değişikliğinin elbette ülkede yaşanan toplumsal gelişme ve ekonomik değişim ile doğrudan ilgisi bulunmaktadır. Bu dönemde belediyelerin siyasi partiyi güçlendiren, partinin tabanına hükmeden ilişkilerin geliştiği siyasallaşma sürecinin de ANAP ile başladığı görülmektedir. Doğan, bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

“1980 sonrasında ANAP döneminde belediyeler, mali ve yönetsel açıdan güçlendirilerek kentsel rantın dağıtımında önemli kurumlar haline geldi. RP ile daha geniş kesimler bu ağlara dâhil oldu ve belediyeler partilerin oy toplamada, yandaş bulmada ve klientalist ilişkilerin sürdürülmesinde önemli kurumlar oldu” (Doğan, 2017:170).

ANAP belediyciliğinin, bugün de Türkiye’de geçerli olan belediycilik anlayışını oturttuğu, uygulamada ve yasalarda hala ANAP döneminin izlerinin olduğu görülmektedir. Tekeli, ANAP dönemi belediyciliğinin aşağıdaki gibi on özelliği bulunduğunu belirtmektedir. Bu özellikler özetlenerek şöyle sıralanabilir:

“Birinci özellik, belediyelerin gelir kaynaklarının yükseltilmesidir. İkinci uygulama ise, askeri ara rejim döneminde kurulan tek bir metropoliten belediye yerine, metropoliten alanlarda iki kademeli bir belediye yapısı getirmesi oldu. Yeni düzenlemede bir kentin sınırları içinde birden fazla ilçe varsa, bu alanlar büyükşehir sayılıyordu. Tüm alan için bir büyük şehir belediyesi kuruluyor, her ilçe için de ikinci kademe belediyeler bulunuyor. Bu yapı aslında bugüne kadar korunarak gelmiş durumda. Üçüncü özellik ise, imar yetkileriyle ilgili durumdur. ANAP zamanında imar yetkisi tamamen belediyelere devredildi. Dördüncü olarak eski eserler ve SİT alanları konusundaki uygulama hakkını ANAP yerel düzeye indirdi, kurullar içindeki bilim adamlarının sayısını azaltıp bürokratların sayısını çoğaltarak kurulları siyasal baskıya açık hale getirdi. Beşinci ilke ise, özelleştirme ile ilgili. Sosyal demokrat belediyeler, kıt kaynakları ile daha çok hizmet üretebilmek için üretici belediycilik ilkesini benimserken ANAP kaynaklarını etkin bir biçimde kullanmak için özelleştirmeciliği benimsiyordu. Altıncı ilke ise, belediyelerin büyük projeleri uygulaması veya başlatması oldu. Büyükşehir belediyeleri dışarıya borçlanarak büyük altyapı projelerinin uygulanmalarına giriştiler. Yedinci özellik, ANAP belediyciliği, belediye plan bürolarını kapatıp, çok yönlü planlamaya sırt çevirip belediye başkanlarının uygun gördüğü yabancı şirketlere hazırlattırılan projelerle iş yapmak oldu. Sekizinci özellik ANAP döneminden sonra yap-işlet- devret belediyciliği başlamış oldu. Dokuzuncu özellik kent içi ulaşımın çözümünde demiryoluna ve toplu ulaşımına değil özel araçlara yönelik uygulamaların olması. ANAP zamanında belediyeler belediye otobüslerini yavaş yavaş kaldırmaya başladı. Onuncu özellik ise, ANAP belediyciliğinin çağdaş bir kültür politikasının bulunmayışıdır” (Tekeli, 2009: 278 – 283).

Tekeli, ANAP döneminin hükümetlerinin ve belediye başkanlarının yerelde kültür ve sosyal politikalarla ilgilenmediğini ve genel muhafazakâr kültür politikalarının belediyelere de hâkim olduğunu belirtmektedir. Tekeli’nin ifadesiyle

“ANAP’lı belediyeler, Türk İslam sentezinin yaratıcılığa kapalı milli kültür politikasına hapsedilmiş durumdadır” (2009: 283)

#### 1.4.5. AK Parti Belediyeciliği

Adalet ve Kalkınma Partisi (AK PARTİ) 2001 yılında kurulmuş ve 2002 yılında iktidara gelmiştir. Bu çalışmanın bitimine kadar olan 2021 yılına kadar da iktidar partisi olarak gücünü ve varlığını sürdürmektedir. AK Parti güçlü bir belediyecilik ve belediye başkanlığı deneyimine sahip bir partidir. Kurucu genel başkan ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı yapmıştır. Uzun süre siyasette birlikte olduğu kadrolar belediye başkanlığı döneminden beri Erdoğan’ın yanındadır. AK Parti’ye iktidarının ilk döneminde biraz da küçümsemek için “belediye partisi” denilmiştir. AK Parti’nin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı deneyimine dayanarak Türkiye’yi yönetecek bir siyasi parti haline geldiği görüşü de yaygın kabul görmektedir:

“Partinin yerel politikalarının zemini oluşturan belediye, aynı zamanda kadroların piyasa sistemine entegrasyonunu hızlandırmış, temkinli oldukları bürokrasi ile ilişkilerini geliştirmiş, devletle mesafelerini azaltmış, ekonomik ağlarını genişletmişti. Ayrıca parti, kentsel yerel süreçler üzerindeki müdahalesini belediyeler üzerinden sağlıyordu. AKP döneminde belediyelerin imar, planlama ve yapım yetkileri artırılmış, inşaat sektöründeki büyüme devamlı olarak teşvik edilmiş, çok sayıda yasal ve idari düzenleme yürürlüğe konmuştu” (Doğan, 2017: 259).

Çağımızı “bir yönüyle küreselleşme çağı, diğer yönüyle yerelleşme ve yerel yönetimlerin devlet sistemleri içindeki ağırlıklarının arttığı bir çağdır” diye tanımlayan programda, “demokrasi sadece bir seçme ve seçilme rejimi değil, aynı zamanda katılma ve işbirliği rejimi olarak algılanmaktadır ve bu katılım ve işbirliğini gerçekleştirecek temel birimler ise yerel yönetimlerdir” denilmektedir. AK Parti Programında Türkiye’de kamusal yaşamı ilgilendiren birçok diğer konuda olduğu gibi, mahalli idareler alanında da asıl sorunun, “demokrasimizin derinlikten yoksun oluşudur” tespiti yapıldıktan sonra bir yerel yönetimler reformu vaat etmektedir. Bu reformun ana maddeleri şöyledir:

- Mahalli idarelere yerel ihtiyaçlara göre yönetim biçimlerini geliştirme yetkisini verecektir.
- Yerel yönetimlerin kendi görevlerini yerine getirebilmeleri için gerekli harcamaları karşılayacak düzeyde ve çeşitlilikte mali güce kavuşmalarını sağlayacaktır.
- Yerel yönetimlerin karar alma süreci ve bazı faaliyetlerine sivil toplum kuruluşlarının katılımını sağlayacaktır.

- Kendi alanlarıyla ilgili düzenlemelere gidilmeden önce yerel yönetimlere danışılması ilkesini getirecektir.
- Avrupa Yerel Yönetimler Özerklik Şartı'na uygun olarak, anayasal sistemimize yerel yönetim hakkının dâhil edilmesini sağlayacaktır. Yerel yönetimlerin yargı yoluna gidebilme hakkı dâhil ilgili tüm düzenlemeleri gerçekleştirecektir.
- Yerel yönetimlerin denetim ve gözetiminin, korunmaya çalışılan çıkarların önemi ile orantılı olması ilkesini gözeticektir.
- Büyükşehir belediyesi kurulmasına objektif kısıtlar getirecektir. Büyükşehir ve ilçe belediyeleri arasındaki görev-yetki paylaşımını hizmetlerde aksamaya yol açmayacak şekilde yeniden düzenleyecektir.
- Belediye sınırlarının mülki sınırlar olarak belirlenmesine yönelik bir değişimin yapılmasını esas alacak yerel yönetim reformunu gerçekleştirecektir (2001 Parti programı, akparti.org.tr).

AK Parti iktidara geldikten kısa bir süre sonra yeni bir Belediye Kanunu çıkarmıştır. Erdem, yasa değişikliğindeki önemli maddeleri şöyle açıklamaktadır:

Yeni kanun, belediyelerin sayısını azaltmak amacıyla belediyelerin birleştirilmesini kolaylaştırmış, bu doğrultuda belediye kurulmasında nüfus kriteri eşiği 2.000'den 5.000'e çıkarılmıştır.

Yeni belediye kanunu, Türkiye'de yönetim geleneğinde, önemli bir yere sahip olan mahalleyi, yönetim sürecine dâhil ederek belediye ile ilişkilendirmiştir.

Yeni kanun, meclisin yetkilerini arttırmış, encümenin yetkilerini azaltmıştır. Belediye başkanının meclis kararlarını veto yetkisi zayıflatılmıştır. Yılda 3kez yapılan belediye meclisi olağan toplantılarının 1 aylık tatil dönemi hariç her ay yapılması öngörülmüştür. Meclis kararlarının kesinleşmesinde mülki idare amirlerinin yetkisi ortadan kaldırılmıştır.

Büyükşehir belediyelerinin görev alanları coğrafi olarak genişletilmiş ve görevlerinde artış olmuştur. Günümüzde tüm büyükşehir belediyelerinin sınırı il sınırı olmuştur (2017: 72).

Barthes, “Batının çeşitli nedenlerle bütün kentleri tek merkezlidir... Merkeze gitmek toplumsal ‘gerçekle’ karşılaşmaktır, ‘gerçeklik’in görkemli doluluğuna katılmaktır” (2015: 109) derken modernist yaşam biçiminin kent mantığına ve kentli yaşam biçimine yansımaları ifade etmektedir. AK Parti, 2005 yasa değişikliği ile yerel yönetimlerin en önemli değişikliği olan “tüm şehir” uygulamasına geçişi gündeme getirmiş ve tek merkezli şehir hayatını Türkiye gündeminden çıkarmıştır. Günümüzde artık “kentlerin çevresinde neresinin kent, neresinin kır olduğunu ayıracak bir çizginin artık çizilemez hale gelmesi ve kırsal alanın kentin ayak izleriyle kaplı olması” (Tekeli, 2016: 29) sonucu belediye sınırları çok genişlemiş, belediye yetki ve sorumlulukları da çok artmıştır. Tekeli bu dönemi, eskiden sadece bir tane olan kent merkezlerinin çoğalmasıyla da açıklamaktadır. Günümüzde yeni merkezler oluşmuş ve şehrin “asıl merkezi” diye bilinen mekân “yeni asıl merkezlerin oluşmasıyla” birlikte eski önemini

kaybetmiştir. Barthes'ın bahsettiği tek “toplumsal gerçek”ten çoklu toplumsal gerçeklik çağına geçilmiştir. Bunun nedeni de felsefi bir şey olmayıp büyük oranda kentsel konut rantıdır. “Türkiye’nin ulaştığı yeni inşaat gerçekleştirebilme kapasitesi, kentin çevresini desantralize eden, tek hâkim merkezli bir kentsel yapıların yerini çok odaklı kent bölgelerinin almasına yol açan gelişmelere yol açtı” (Tekeli, 2016: 20).

Bunun adı kentsel dönüşümdü ve kentsel dönüşüm ile, depreme dayanıklı bina yapımı ve gecekondu bölgelerinin tasfiyesi öne çıkıyor ve yeniden düzenlenen bölgeler modern yeni merkezler olarak şehre farklı bir merkez mekân sunmuş oluyordu. AK Parti dönemi belediyciliği genel olarak ANAP dönemi belediyciliğinin devamı ve geliştirilmiş hali gibi görünmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında herkes arazisinin üzerine konut yaparken, sosyal demokrat belediycilikte gecekondular, kooperatif ve apartmanlar ortaya çıkmıştır. ANAP ve AK Parti döneminde ise, kooperatifler toplu konuta, gecekondular ve apartmanlar da kentsel dönüşüme uğramaktadır.

Türkiye’de yerel yönetimlerin ya da belediyelerin gelişimi incelenirken özünde iki tür belediycilik kökeni olduğu görülmektedir. Bunun birinci türü sosyal demokrat belediycilik, ikincisi ise ANAP belediyciliğidir. Filmlerde görülen belediye başkanlarının tümünün tutum ve davranışlarının altında bu iki tarihsel kökenin izleri bulunmaktadır. Belediye başkanlarının halka yaklaşımında, sorunların çözümü için takındıkları tavırda, kaynakların bölüşümü ve kullanımı konusunda uyguladıkları programlarda ya sosyal demokrat belediyciliğin izleri ya da ANAP belediyciliğinin izlerine rastlanmaktadır.

## **1.5. Kaymakam Kimdir ve İdari Rolü Nedir?**

### **1.5.1. Osmanlı’dan Günümüze Kaymakamlık**

Türkiye idari sisteminde il yönetiminin bir alt kademesi ilçedir. İlçede idarenin başı ise, kaymakamdır. Kaymakam, valinin hiyerarşik yönetimi ve denetimi altındadır. Kaymakam validen farklı olarak kariyer mesleğinden gelir. Seçilmesi, yetiştirilmesi, atanması ve yer değiştirilmesi belli kurallara bağlanmıştır. Bu anlamda meslek memurudur ve vali gibi siyasal bir kişiliği yoktur.

Vali ile kıyaslandığında hem merkezi idareye karşı hem de yerel güçlerin gözünde filmlerde de görüldüğü gibi çoğu kez güçsüz bir idareci konumundadır. Kaymakamın idareciliğinin “tüm güçleri idare etme çabası içinde olmasından” (Aslan, 2017: 269) geldiği görülmektedir. Osmanlı’dan bu yana kaymakamın konumu ve gücü çok ciddi bir değişikliğe uğramamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçen kurumlardan biri de kaymakamlıktır:

“19. yüzyıldan itibaren ‘vilayet’, ‘liva’, ‘kaza’ ve ‘nahiye’ Osmanlı taşrasının mülki üniteleridir. Devlet, iktidarını toprak üzerinde bu üniteler vasıtasıyla örgütlemiştir. Cumhuriyet ise, bu mülki sınıflandırmadan il, ilçe ve nahiye taksimatını benimserken ilde vali, ilçede ise kaymakam merkezin taşradaki temsilcileri olarak görev yapmış ve yapmaya da devam etmektedir” (Aslan, 2017: 269 – 270).

Kaymakamın işlevi bugün de neredeyse Osmanlı dönemindeki gibi sürmektedir. Her ne kadar kaymakam siyasi bir kimliğe sahip olmasa ve valiye bağlı olarak, devleti temsilen çalışsa da atamaları yapan siyasi gücün temsilcisi olarak yürütmede bulunduğu için döneminin siyasi atmosferine göre kararlar aldığı görülmektedir.

“Osmanlıda siyasal işlevler ile yönetsel işlevler arasında bir ayrışma olmamıştı. Kanun-i Esasinin kabul edilmesinden sonra bile son tahlilde siyasi tercihler bürokratik kadrolarınca yapılmaktaydı. Osmanlıda iktidarda etkili olmanın yolu bürokraside etkin olmaktan geçmekteydi” (Şaylan, 1976: 43).

Bu durum gayri resmi olarak uygulanmaya devam etmektedir. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren belediyeleri yaygınlaştırsa da siyaset ve bürokrasiyi tek elde, kaymakamlıkta toplama geleneğini sürdürmüştür. Bu anlayış 1930’lu yılların ikinci yarısında Cumhuriyet Halk Partisi Tüzüğü’nde yapılan değişikliklerle kurumlaşmıştır. “Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), 4. Büyük Kurultayı 9 Mayıs 1935 tarihinde toplandı. Bu kurultayda Genel Sekreter Recep Peker, Türkiye Cumhuriyeti’nin bir ‘parti devleti’ olduğunu açıklamıştır (Koçak, 1995: 115). Aynı kongrede CHP tüzüğü de bu yönde değiştirilmiştir:

“Yeni parti tüzüğü, partinin devlet organları ile sıkı ilişkiye geçmesini, öngörmekteydi. Tüzük parti kongrelerine mahallin en yüksek mülki idare amirinin de katılabilmesini ve bu kişilerin kongrelerde açıklamalarda bulunabilmelerini öngörüordu. Parti, parti örgütü ile devlet örgütünü birbirine tamamlayan bir birlik olarak kabul ediyordu. Parti örgütünde ilişkiler il düzeyinde il başkanları ile valiler arasında kurulacaktı” (Koçak, 1995: 115).

Zaten belediyelerin gelişmediği ya da belediye başkanı ve valilik, kaymakamlık görevini aynı kişinin üstlendiği bu dönemde parti devleti vurgusu

tartışma yaratmıştır. Tek parti rejiminin hüküm sürdüğü bu dönemde, hem kaymakamın hem de belediye başkanının aynı partiden olduğu açıktır. Buna rağmen zaten belediye başkanında olmayan bir yetkinin parti yöneticisi olan kaymakama veya valiye devredilmesi rejimin merkeziyetçi niteliğini göstermektedir. Oysa belediye başkanı seçimle gelen bir partilidir ve parti devleti rejimine saptanmadan da belediye başkanının yetkileri genişletilerek rejim merkeziyetçiliğini koruyabilmektedir.

İdeolojik aydınlanmacı misyon ve merkezi idarenin modernleştirici görevi her zaman merkezi hükümete hatta partiye bırakılmıştır. Bu anlayış günümüze kadar sürmüş, İçişleri Bakanlığı'nın memuru olan kaymakamlar merkezi ideolojiyi yayma göreviyle atanmıştır.

“Burada temel düşünce modernleşmek için toplumun ‘muasır medeniyetler seviyesine ulaşması’ gerektiği etrafında yoğunlaşmıştı. Toplum, ‘halk’ ve ‘aydın’lardan oluşmaktaydı. Çağdaş eğitimden geçmiş memurlar, toplumun aydınları olarak halkı aydınlatarak çağdaşlaşma hedefine ulaşılmasını sağlayacaklardı” (Şaylan, 1976: 42).

Cumhuriyet döneminde kaymakamlık kurumu yapısal olarak çok az değişikliğe uğrasa da bir hizmet birliği olarak kurulan belediye kurumu, zaman içinde demokratik işleyiş, organlar, temsil, doğrudan yönetime katılma gibi birçok alanda daha fazla değişikliğe uğramıştır. Hatta belediyeler önce devletin bir dairesi gibi çalışırken sonra olumlu veya olumsuz anlamda “siyasi kurumlar” olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. Bunda belediye başkanının bir siyasi partiden aday olarak seçime girmesi ve siyasi parti üyesi olarak göreve devam etmesinin, belediye meclis üyelerinin de siyasi parti temsilcisi olmasının önemi büyüktür. Bu değişiklik kaymakamın konumunu zayıflatmıştır.

Ancak, 1950 tarihinden sonra çok partili rejime geçişle birlikte merkezi idarenin temsilcileri kaymakamlar ve diğer memurlar arasında tek parti dönemine uymayan profilde memurlar görülse de genel olarak devletin temsilcisi anlayışı değişmemiştir. Zaten filmlerde kaymakamlar daha ciddi, daha saygın ve daha adaletli görülürken, belediye başkanıyla dalga geçilebiliyor, belediye başkanı komik, ciddiyetsiz, yolsuz hatta hırsız ilan edilebiliyor. İzleyici veya halk, kendi seçtiği ile dalga geçerken devletin atadığına her zaman saygı duymaktadır.

Son dönemdeki “kaymakam ve valileri halk seçsin” tartışmasının daha başlamadan bitmesi de bugün bile hala kaymakamın asıl otorite olduğunu ve belediye başkanının “tamamlayıcı hizmet gören yetkili” olduğunu göstermektedir.

### **1.5.2. Sinema ve Gerçek Hayatta Kesişen Kaymakam ve Belediye Başkanı Roller**

Kuruluş aşamasında Cumhuriyet, kaymakamlık kurumuna yani merkezi idarenin taşradaki mülki idarecisine aydınlanmacı ve modernleşmeci görevli olarak bakmayı sürdürürken atanmış kaymakam seçilmiş belediye başkanından üstün tutmuştur. Belediye başkanlığının yetkilerinin kısıtlılığı ve bütçesinin olmaması hukuken de durumu özetlemektedir.

Türkiye sinemasında kaymakam ve belediye başkanı filmleri üzerinden taşrada, devletin gücü- güçsüzlüğü, merkezi idarenin temsilcisi ile yerel güçler arasındaki iktidar paylaşımı veya iktidar bölüşümü tartışılırken hala kaymakamın daha güçlü olduğu görülmektedir. Kamu yönetimi ile sinema arasında bir ilişki olduğunu belirten Çiner (2016:91), bu ilişkinin başlangıcını “yönetimin pragmatik doğası” ile açıklamaktadır. Çiner’e göre, “devletler sinemanın önemli bir sosyolojik araç olduğunun bilincindedir” (2016: 91) ve ülkedeki kamu düzeninin sağlanması için filmlerden yararlanılmaktadır. Çünkü “sinemada, izleyiciye aktarılan görüntüler ve seslerle, toplumsal olan yansıtıldığı gibi aynı durumda mevcudu dönüştürme/etkileme gücü de bulunmaktadır” (Çiner, 2016: 91).

Buna göre, incelenen filmlerin çoğunda merkezi yönetim, taşradan ve yerel halktan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşınsın, merkezi yönetimin temsilcisi olan kaymakam hem halkı anlamakta hem de merkezi yönetimin “idare etme” anlayışını bildiği için toplumda “idareci” bir rol oynamaktadır. Kaymakam, merkezden esen rüzgârın hangi yöne doğru olduğunu kavramaktadır. Bu “idarecilik” kategorik bir durum değerlendirmesinden daha çok pragmatik bir tutum almayı ifade etmektedir.

Bu tür filmlerde kasabasına belediye başkanı olan emekli öğretmenle, kasabaya batıdan sürgün gelen öğretmen veya kaymakamın merkezi iktidara ve halka yakınlığı arasında önemli bir fark yoktur. Bunun nedeni, yöneticinin modernleşmeci,

aydınlanmacı veya karşıt ideolojiyi savunması değil merkezi idarenin çok güçlü olmasıdır. Hem Türkiye merkezi ve yerel idaresinde hem de kaymakam ve belediye başkanı filmlerinde merkezi hükümetin veya devletin ideolojik, ekonomik ve yasal gücü kendini hissettirmektedir.

Kaymakam her koşulda zaten merkezin ve devletin temsilcisi olduğunu unutmamaktadır. Aksine devletin kaymakama karşı bir ihmali ve unutkanlığı vardır. Ancak, kaymakamlar bu unutkanlığı, ihmali ve yer yer de haksızlığı affetmeye meyilli olsalar da bazen bıçak kemiğe dayanmaktadır ve kaymakam kendi diliyle konuşmaya başlamaktadır. Kaymakam idare etmeye büyük özen göstermektedir.

Türkiye’de, siyasi olaylar, sınıfsal bir bakış açısıyla değil ya resmî ideolojinin karşısında veya yanında olarak değerlendirilmekte ya da iyiler ve kötüler ayrımı açısından konuya bakılmaktadır. Birçok kaymakam filminde hem batılı – çağdaş bakış açısına göre konumlandırma hem de iyilik ve kötülük üzerinden değerlendirme vardır. Türkiye sinemasındaki bu duruma seyirci açısından bakan Aslan, “Halk çoğu zaman eşrafın, özellikle de büyük toprak sahibi ağaların oluşturduğu bir blok karşısında ezilen, mücadele gücü sınırlı olan ve ancak devletin desteği ile hakkı olanı elde edebilen bir mazlumlar bütünü olarak temsil edilmiştir” (2017:270) demektedir.

Aslan’ın belirttiği gibi halkın kaymakam aracılığı ile hakkı olanı elde edebildiği filmler olduğu gibi, bazen bu uğurda heder olup sürgün giden kaymakamlar bazen de toprak ağalarını savunanlar, onlarla samimiyeti artıranlar da vardır. Ancak bu tip kaymakamların hepsinin temel çelişkisi, “devletle ağalar ve halk arasında nerede duracağı” sorusuna verdikleri cevaptır. Çünkü devlet her zaman tarafsız olmamaktadır, bazen tarafsız, bazen ağalardan bazen de halktan yana durmaktadır. Kaymakamın tarafı da otomatik biçimde belli değildir. Belediye Başkanı ise, aslında halkın kendisidir. Halk kadar güçsüz, halk kadar komik, halk kadar yolsuz, halk kadar aydın, cahil ve halk kadar komiktir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRKİYE’NİN “RESMÎ” VEYA “KURUCU İDEOLOJİSİ” NEDİR?

Türkiye sinemasının kuruluşu hatta dünyada sinemanın gelişmeye başlaması ile Cumhuriyet’in kuruluşu aynı döneme denk gelmektedir. Türkiye’de sinemanın gelişmeye başladığı ilk yıllarda sinemayı etkileyecek bir ideolojisi hatta bir otoriteden söz etmek mümkün değildir. Bu yüzden Cumhuriyetin ideolojik hegemonyası ve sinemanın kuruluşu paralel bir süreç içinde gelişmiştir. Genç cumhuriyet tarafından sinemaya aktarılan bir sermaye olmamasına rağmen cumhuriyet ideolojisinin, yani laik milliyetçilik ve batıcılık ideolojisinin Cumhuriyet’in ilk döneminden beri ana akım Türkiye sinemasında nasıl etkili olduğu incelenmelidir.

Türkiye sineması ile Batıcılık arasındaki ilişkiyi sadece sinemanın Batı’dan gelmesiyle veya Batılı bir enstrüman olmasıyla açıklamak yeterli görülmemektedir. Öyleyse öncelikle Türkiye sinemasının Türk milliyetçiliğinin, seküler Batıcılığın ve Kemalizm’in özelliklerini ve dönemin tarihsel dinamiklerini incelemek gerekiyor. “İdeolojileri, mal–mülk veya metinler olarak değil, ama süregiden toplumsal süreçler olarak görmemiz gerekir” (Therborn, 2008: 89). İdeolojiler insanları oluşturmazlar veya sabitlemezler, sadece seslenirler ve “kim olduğumuzu durmaksızın kurdukları ve yeniden kurdukları için ‘ruh halleri’ de oluşturmazlar” (Therborn, 2008: 90). Kaldı ki, Türkiye’nin resmi ideolojisi bağlamında, “söz konusu Türk Sineması olduğunda, her şeyden önce Türk’ün nasıl tanımlandığı sorusu anlam kazanır” (Akbulut, 2012: 27). Bu nedenle bu araştırmada, öncelikle ideolojik “biz” ve “öteki”nin kimler olduğu, süreç içinde nasıl dönüştüğü anlaşılmaya çalışılacaktır. Çünkü “Kemalist ideolojinin ‘biz’ kimliğini tanımlarken benimsediği öteki ise dönemlere göre değişir” (Akbulut, 2012: 27 – 28).

Öncelikle modern Türkiye Cumhuriyeti devletinin resmî ideolojisi olan Kemalizm’in veya diğer bir deyişle Atatürkçülüğün ne olduğunu analiz etmek gerekmektedir. “Modern milletin ve onunla bağlantılı her şeyin temel karakteristiği, modernliğidir” (Hobsbawm, 2014: 30).

Çünkü ulus aynı etnik kökene sahip, aynı dili konuşan, ortak toprak parçasını konuşan kolektif olarak algılanırken, modern kapitalist dönemde devletle birleşerek “millet” olarak algılanmaya başlamıştır. “On dokuzuncu yüzyıla ait ‘milliyet ilkesinin’ zafer kazandığı bir dönem var idiyse, bu dönem Birinci Dünya Savaşı’nın sonuna denk düşüyordu” (Hobsbawm, 2014: 168). Bu dönem hem Türk ulusçuluğunun, ulus devletinin ve modernliğinin zafer kazandığı dönemdir.

“Türk modernitesinin en önemli dönüşüm noktalarından biri ulus devletin kurulmasıdır” (Kahraman, 2005: 105). Atatürkçülüğün bir “öğreti” olmayıp, esnek bir ilkeler bütünlüğü olduğunu söyleyenler olsa da Atatürkçülüğün ne olduğunu tarif etmeye çalışan önemli çabalar sonucu bazı ortak noktalar saptanmıştır. Atatürkçülük nedir ve en önemli ayırıcı özellikleri nelerdir?” sorusu üzerinden yürüten tartışmaların Atatürkçülüğün en önemli özelliklerini saptamaya çalıştığı bu soru üzerinden bir sınıflandırmaya gittiği görülmektedir. Kısaca, “Atatürkçülük, Cumhuriyet Türkiye’inde, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalma bazı temel yapısal unsurları değiştirip, onların yerine dünya uygarlığına gidişte ilk adım sayılan batı uygarlığından esinlenmiş bir topluluğu kurmak amacına yönelik görüştür” (Mardin, 2015: 181).

Mardin, Atatürkçülüğün en ayırt edici yanı olarak “Batı uygarlığına” vurgu yapmaktadır. Atatürk’ün Osmanlı’nın son dönemindeki Genç Türklerin, milliyetçi, pozitivist ve batıcı kanadının siyasal fikirlerini miras aldığını belirten Lewis de Mardin’i tamamlamaktadır. “Atatürk’ün hayatının hâkim iki inancı, Türk ulusuna ve ilerlemeye olan inancı idi; her ikisinin de geleceği, onun için batının modern uygarlığından başka bir şey demek olmayan uygarlıkta yatıyordu” (1984: 290). Atatürk’ün kendi sağlığında cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılık olarak belirlediği ilkelerinin temel hedefinin de Batı uygarlığı seviyesinde bir ulus devlet kurmak olduğu tartışılmaz. “Kemalist ulusçuluğun en temel başarısı bir ulus devletin inşasıdır” (Yıldız, 2001: 294) ancak bu ulus devletin, kendi kabuğu içine hapsolmuş bir devlet olmayacağı, yani batı medeniyetinden kopmayacağı Atatürk’ün ilan ettiği hedefleri arasındadır.

Şubat 1924’teki Söylev ve Demeçleri’nde Atatürk açıkça “Osmanlı’nın Batı’dan koptuğu için çöktüğünü” ilan etmektedir. “Osmanlı İmparatorluğu’nun

çökmesi, Batı'ya karşı kazandığı zaferlerden çok mağrur olarak kendisini Avrupa Milletlerine bağlayan bağları kestiği gün başlamıştır” (Oskay, Bozdoğan ve Umarusman, 1962: 47). Atatürk'ün “ülkeyi muasır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkarmak” istediği, yani ulus devleti Batılı anlamda bir ülke yapmak istediği sözü yine çok bilinen bir sözüdür. 1924'te Atatürk, “Türkler bütün medeni milletlerin dostlarıdır; memleketler çeşitlidir, ama medeniyet birdir ve bir milletin ilerlemesi için de bu biricik medeniyete iştirak etmesi lazımdır” (Baydar, 1957: 49) demektedir.

Kuruluş döneminde sosyolojik çalışmaları kadar siyasi görüşleri de etkili olan Ziya Gökalp'te de kültür gibi Batılılaşma da “millet olma” yeteneğine kavuşmanın zorunlu şartıdır. Sağ Kemalistler içinde değerlendirilmesi gereken Gökalp uygarlık konusunda Sol Kemalistlerle aynı düşünceyi savunmuştur. Uygarlık “millet” olmanın ilk ve biricik unsurudur. “Bu bakımdan nasıl ki Gökalp'te kültür – uygarlık arasında bir ilişki varsa, aynı şekilde uygarlık ile batılılaşma arasında da yakın bir benzerlik vardır; hatta diyebiliriz ki batılılaşma uygarlığın biçimidir” (Türkdoğan, 1973: 33). Görülüyor ki, “Gökalp batılılaşmayı uygarlaşma ile eş anlamlı olarak kullanmaktadır, milli bağımsızlık ve sosyal halkçılık gerçeğine dayanan bir kalkınma biçimini, Türk toplum yapısı ve insan şartlarına en uygun bir model olarak sürmektedir” (Türkdoğan, 1973: 51).

Gökalp'te batıcılık, sadece kültürel medeniyet değişimi değil ekonomik kalkınma yolu olarak da benimsenmektedir. Zaten Gökalp, hayatın tüm alanlarının milli kültüre ait hale getirilmesini savunmaktadır. Modernleşen tüm alanların hepsine birden medeniyet diyebileceğimizi belirtmektedir. Atatürk'ün Gökalp'in görüşüne göre bir uluslaşmaya gittiği ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Gökalp teorilerine göre bir ulus inşa süresine kendiliğinden girildiği görülmektedir: “Bitkilerin, hayvanların organik hayatı nasıl kendiliğinden ve tabii bir surette geliyorsa milli kültüre dâhil olan şeylerin teşekkül ve tekâmülü de tıpkı öyledir” (Gökalp, 1972: 31).

Batılılaşma olarak gösterilen dolayısıyla uygarlıkla özdeşleşen Atatürkçülük hakkındaki en önemli tartışma konusu “nasıl bir Batılılaşma” sorusu etrafındadır. Levent Köker, Atatürkçülüğü “Kemalizm, kökleri Tanzimat'a kadar dek uzanan Batılılaşma hareketlerinin Kurtuluş Savaşı sonrasında aldığı 'radikal' bir biçimdir”

(2009: 211) diye özetlemektedir. Köker, Kemalizm'i radikal bir Batılılaşma programı olarak görmektedir ve Batı'nın simgelediği “ileri” toplum düzeni karşısında “geri” olduğu düşünülen Osmanlı- Türk toplumunun ilerletilmesi amacı taşıyan radikal– ilerici bir ideoloji olarak da değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

“Dünya uygarlığının kendisi ve ‘biricik uygarlık’ olarak gördüğü Batı uygarlığına yetişen bir topluluğu kurmak amacıyla olan Atatürk’ün, ekonomik ve hukuki alanda Batıyı takip etmekle yetinmeyip Batı kültürünü yerleştirmeye çalıştığını da görürüz” (Köker, 2009: 211). Atatürkçülük, sadece modernleşmeci ve Batıcı bir ideoloji olarak ekonomik ve hukuki temel olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Tekeli, kapitalizmin Avrupa’da gelişmeye başlamasıyla doğal olarak Osmanlı imparatorluğunu da etkisi altına alan felsefi ve ekonomik gelişmeleri Atatürk’ün sonuçlandırdığını belirtmektedir ve bu anlayışların ruhunun bireyin özgürleştirilmesi olduğunu belirtmektedir. Tekeli’ye göre, ulus devlet ve modernleşme adeta kaçınılmazdı.

“Avrupa’nın Atlantik kıyılarında modernleşme projesi gelişmeye başladığında, ekonomideki kapitalist birikim biçimiyle, bilgi, hukuk ve sanatta evrensellik yaklaşımıyla, ulus devlet örgütlenmesini getirmesi ve bireyi özgürleştirilmesiyle dünyayı dönüştürme iddiası taşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu da dönüşme süreci dışında kalamamıştı” (Tekeli, 2017: 33).

Köker, ülkeyi “muasır medeniyetler seviyesine çıkartmak” amacındaki Atatürkçü pozitivist iktidarın, ekonomik ve politik yönde aldığı pragmatist kararlara da değinmektedir. Atatürkçü iktidar, toplumdan çok öncelikli olarak güçlü bir devletin ideolojisi olarak Atatürkçülüğü düşünmektedir.

“Pozitivizmin Kemalizm’de rastlanan siyasal sonucu ise, bir yandan siyasal rakiplerin ve muhalif güçlerin ‘dinciliklerine’ karşı çıkılmasını sağlamada, diğer yandan da pozitivizmin gereği olan ‘düzen içinde ilerleme’ için gerekli güçlü bir merkezi devleti sürdürmekteki katkısında ortaya çıkmaktadır” (Köker, 2009:225).

Bu nedenle resmî ideolojinin ruhunun laiklik olduğu söylenebilir.

### **2.1.Resmî İdeolojinin Ruhu: Laiklik**

Atatürkçülük Batılı anlamda bir değişimi kendine en önemli hedef olarak koymuştur ve en önemli değişiklik de “din” alanında yapılmıştır. “Türk

vatandaşlarına, din ve dini kültürün yerini alacak yeni bir dünya görüşü sağlamak için Atatürk, medeniyetle eş tuttuğu kültürel bir Batılaşma hareketini himaye etti” (Mardin, 1993: 78). Mardin, alfabeden müziğe, resimden heykele kadar yeni rejimin gerçekleştirdiği tüm reformlarda “din dışı” anlayışla hareket edildiğini belirtmektedir. Mardin’in belirttiği gibi, bütün bu etkinlik, uygulama ve kararların hepsinin Türk kültürünü Batılılaştırma amacına yönelik “seküler deneyim” olduğu görülmektedir. Buna göre, Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi kuruluş ideolojisi olan Atatürkçülük hedefinin sekülerleşme olduğunu söyleyebiliriz. “Modernleşme, hem ulus devlet, kapitalizm ve sanayileşme temelinde toplum yönetimini içermektedir, hem de toplumsal benlik düzeyinde seküler ve rasyonel akıl temelinde hareket eden özgür bir bireysel benlik oluşumunu yaşama geçirmektedir” (Parla, 2005: 41).

Ahmad, Kemalizm’de resmi ya da hâkim ideoloji açısından asıl önemli olan prensibin laiklik olduğunun altını çizmekte ve pozitivistimin pratikte laiklik olmadan uygulanamayacağını, pozitivistimin Türkiye’de uygulanışının laiklik olduğunu (2014: 88- 89) vurgulamaktadır. Ahmad, Atatürk’ün prensiplerinin yanında sürekli “laiklik” gibi pragmatist bir sonuç arayışı içinde olduğunu tartışmaktadır. Burada da “nasıl bir laiklik tartışması” ortaya çıkmaktadır.

Atatürk çöken imparatorluk yerine “dinsel veya kültürel kodlarıyla oynanmamış güçlü bir ulus devlet kurma” teorik hedefiyle yetinmiyor, kendisi yaşarken imparatorluk insanının tümünden değişmesini istiyordu. “Kemalistler, laikliği yani dinin devletten ayrılması ilkesini değil, devletçe denetlenen İslam’ı getirdiler” (Ahmad, 2014: 90). 3 Mart 1924 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi Hilafet ve Şer’iye ve Evkaf Vekâleti’ni kaldırmıştır. Koçak (1995: 95), dini konularla ilgilenmek üzere hükümete bağımlı Diyanet İşleri Başkanlığı adında yeni bir örgüt kurulduğunu ve böylece dini kurumun tamamen hükümetin denetimine geçmiş olduğunu ifade etmektedir.

Kemalizm’in dini devletin dışında bırakacak seküler bir toplum oluşturma hedefinden çok, dini, rejiminin uygulamalarını meşrulaştıracak bir araç olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Din modern bir kurumla örgütlenerek modern bir Müslüman toplum oluşturma yolunda araçsallaştırılmış ve Kemalistler “İslam’ı, reform programlarını ve

devrimlerini, gerektiğinde Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından meşrulaştıracak şekilde kullanmaya niyet etmişlerdir” (Ahmad, 2014: 90).

Kemalizm’in veya Atatürkçü modernleşme projesinin Osmanlı modernleşmesinden ayrılan en önemli yönü, din yerine seküler bilime verilen önemdedir. Ahmad’a göre “bilgi ve bilim, ‘hayatta en hakiki mürşit’ olarak tanımlanmaya başlamış, şehir kadınları da modernleşme rejiminde bir şekilde çağdaşlaşmadan yararlanmaya başlamışlardır (2014: 90). Bu konudaki tartışmada Mardin, Ahmad’ın aksine Atatürk’ün seküler bir yerde durduğunu belirtmektedir:

“Bizzat Atatürk’ün kendi devrindeki dinsel kurumlara karşı tepkisini incelediğimizde burada ilave bir özellik görürüz: Atatürk, bilimi bir araç olarak kullanmayı Batılılığın en başta gelen özelliği saymakla birlikte dini bir araç olarak kullanmayı beğenmemektedir, reddetmektedir. İslam tarihi içindeki en çok eleştirdiği nokta Müslümanlığın en başından itibaren politik bir araç olarak kullanılmış olmasıdır. Atatürk’e göre Müslümanlık nerede böyle bir nitelik kazanmışsa bir ‘aldatmaca’ olmuştur. Asıl mesele, dini bu konulara ‘bulaştırmamak’tır” (2015: 191).

Bernard Lewis, Mardin’in bahsettiği Atatürk’ün “dini başka bir meseleye bulaştırmama” tutumunu ve araçsallaştırma tezini İslam felsefesi açısından incelemektedir. Lewis, nüfusunun belirgin çoğunluğu Müslüman olan devletlerin hepsinde İslam’ın devlet dini olduğunu söylemektedir. Lewis’e göre, bu devletlerde iktidarın meşruiyetinin ve hukuk sisteminin temelini de asıl kaynağı Kutsal Kitap’tır. “Bunun dışında kalan tek örnek, 1920’lerde birinci cumhurbaşkanı Kemal Atatürk tarafından yasalarda bir dizi yenilikler yapılarak İslami hukukun yerine din ile devlete ayrı varlıklar kazandıran Türkiye Cumhuriyetidir” (Lewis, 1997: 10). Lewis, laikliğin İslam içinde tek uygulamasının Atatürk’ün cumhuriyetinde başlatıldığını söylerken, laiklik uygulamasının aslında İslam felsefesine ve İslam idari şekline de tamamen ters olduğunu anlatmaktadır:

“Hristiyanlıkta derin köklere sahip din ve devlet ayrımı İslam âleminde görülmuş şey olmadığı için, Arapça’da ve entelektüel ve siyasal sözcük dağarcığını bu dilden devşirmiş öteki dillerde, ruhani ve dünyevi, dinsel hükümlerce belirlenmiş hayat alanı ve din dışı alan, dinsel ve laik gibi kavram ya da terim çiftleri olmamıştır. Laik kavram ve fikrini ifade edecek sözcükler bile ancak 19. ve 20. yüzyılda o da batılı düşüncelerin ve kurumların etkileriyle ve önce Türkçe’de, sonra da Arapça’da kullanılmaya başlamıştır” (Lewis, 1997: 9).

İslam’da din ve devlet işlerinin ayrı olmadığını, batıdaki gibi kilise ve devlet ayrımı bulunmadığını belirten Lewis, “laik yargı ve laik otorite nosyonları – yani dini hukukun ve bu hukuka göre yetkilenmiş kişi ve kurumların hükmü dışındaki hayat

alanlarını ifade eden bir anlayış, bir inançsızlık, dahası İslam’a küfür sayılmaktadır” (Lewis, 1997: 9) diyerek Kemalist yeni dönemin nasıl bir risk aldığını ve nasıl bir kopuş ortaya koyduğunu da vurgulamaktadır. Belki de yeni Cumhuriyet’in seküler görünmemek için dini Diyanet altında kurumsallaştırmasının nedenini burada aramak gerekmektedir. Lewis, yeni Cumhuriyetin sadece teknik bir rejim değişikliğine gitmekle kalmayıp İslam söyleminden koparak, kendinden önceki ruh halini tamamen değiştirmeye yöneldiğini anlatmaktadır.

Şerif Mardin de, Osmanlı’nın bu paradigma içinde kalarak, yani dini araçsallaştırarak başaramadığını, Atatürk’ün bu paradigma dışına çıkarak tam da bu nedenle değişimi başardığını belirtmektedir. Mardin, Atatürk’ün Müslümanlığın politika için “araçsallaştırılmasına” karşı çıkarken tamamen onu Lewis’in belirttiği gibi vicdan hanesine gönderdiğine, devlet ve politik alanın dinden tamamen arındırıldığına dikkat çekmektedir.

Onur Atalay, Kemalist ideologlar tarafından Kemalizm’in adeta “seküler bir din olarak” (2018: 97) topluma benimsetildiğini, İslam dini içinde düşünme ve eylemde bulunmanın giderek seküler milliyetçilik kurgusu vasıtasıyla ulus devlet denkleminden çıkarıldığını söylemektedir. Atalay’a göre dönemin ideolojik aydınları Kemalizm’den önce bir mezhep, bir tarikat gibi bahsetmiş daha sonra ise, onu “kutsallaştırılan bir ideoloji” (2018: 97) yani seküler bir din haline getirmişlerdir. Atalay, “Kemalizm’in dört temel kutsalı” olarak da “bilim, medeniyet, milliyetçilik ve Atatürk’e atıf yapmaktadır. “Yeni kutsallar, geçmişin kutsallarını ezip geçmektedir” (Atalay, 2018: 257) ve bu kutsallar Cumhuriyet’in 10. yılından itibaren yeni düzenin “seküler dini” yani ideolojik-kültürel belirleyenleri olmuştur. 10. yıldan itibaren “geçitlerde veya gösterilerde Cumhuriyet çoğunlukla, bir omzu açık, başında ay yıldızlı bir taç taşıyan bir genç kız tarafından temsil edilen bir peridir” (Atalay, 2018: 258).

Yıldız da buna ek olarak, Atatürk’ün ulus inşasında milli değerleri belirlerken İslam dinini Türklerin dini olarak tarihsel bir olgu şeklinde görmekten vazgeçtiğini ve Müslümanlıktan önceki Türklerin dinini temel aldığını belirtmektedir:

“Kemalist ulusçuluk seküler bir ‘şimdi’ oluşturmak için ‘geçmiş’ sekülerleştirdi. İslami tesirlerden arındırılmış ve İslam öncesi Türk geçmişinin yeniden inşa edilmiş unsurlarıyla zenginleştirilmiş Kemalist ulusçuluk bütün sosyopolitik faaliyetleri belirleyen yüksek kuvvet olarak Cumhuriyetin üzerine oturduğu temel çerçevedir” (Yıldız, 2001: 120).

Ancak Barış Ünlü, Atatürk’ün Batılı ideoloji ya da Batıcılık anlayışının yeni rejimin kuruluş sürecinde İslam’ı dışlamadığını, yani Cumhuriyetin kuruluş sürecinde yukarıda belirtildiği gibi bir Batıcılığın benimsemediğini, tam aksine Osmanlı’nın son döneminde Kurtuluş Savaşı yürütmeye karar vermiş kadroların İslam ile bir “sözleşmeye” vardığını iddia etmektedir:

“Türk devleti, ulusu ve bireyi ana ilkesi Müslümanlık ve Türklük olan aşamalı bir sözleşmeyle, başka bir deyişle Müslümanlık Sözleşmesi ve Türklük Sözleşmesi’yle birbirlerini eşzamanlı olarak ortaya çıkarmış, inşa etmiş, üretmiş ve yeniden üretmiştir. Müslümanlık Sözleşmesi sayesinde doğan yeni devlet, sözleşmenin temel ilkelerini sürdürerek ve üzerinde kurulduğu ortak çıkar ile duyguları gözetmeye devam ederek, sözleşmeyi bir ölçüde daraltıp Türkleştirmiştir” (Ünlü, 2018: 184).

Ünlü özü itibariyle yapılmak istenenin, Batıyı örnek almak olduğunu hatta Batılı bir örneği taklit etme olduğunu belirtmektedir ve Fransa devletinin 1870–1914 arasında henüz kendilerini Fransız olarak görmeyen ve hissetmeyen köylülerden Fransız yaratma çabasını Atatürk’ün Türkiye’ye uyguladığını belirtmektedir. Ünlü’ye göre Atatürk’ün amacı eğitim yoluyla;

“Müslüman Anadolu lularından birer Türk yaratmaktı: Türk gibi konuşan, düşünen, duygulanan ve davranan bireyler. Okullarda eğitim ve bu eğitimin uygulayıcıları olan öğretmenler bu zihinsel fetih hareketinin askerleriydiler” (Ünlü, 2018: 192).

Ünlü’ye göre, kuruluş döneminde yeni rejimin Müslümanlıkla herhangi bir sorunu olmadığı gibi, tam aksine ulus devlet kuruluşunda Müslümanlık farklı ulusal kökenlerin Türklük altında birleştirilmesinde çimento görevi görmüştür. Ünlü, Türklük bilincinin diğer uluslara mensup insanların Müslümanlık bilinciyle özdeşleştiğini ve yeni rejimin herkesi önce Müslüman sonra da Türk saydığını belirtmektedir.

Ünlü’ye göre, kuruluş döneminde geçiş rejiminin siyasi tercihi neticesinde Müslüman dinine mensup Türklük dışındaki diğer tüm uluslara mensup yurttaşlar kendi ulus bilincini geliştirememiştir. Türk ulus devlet kurma sürecinde rejim tarafından asıl amaca hizmet eden bir araç olarak değerlendirilen Müslümanlık, Türklük içinde erimiş ve bu da asıl amaç olan ulus devlet kurmanın anahtar

süreçlerinden biri olmuştur. “Bu bağlamda, devletin Anadolu’daki kültürler içinden bir kültürü ve buna bağlı olarak diller içinden bir dili meşru ve değerli ilan etmesi Türk ulusunun, Türk bireyinin ve Türk ulus devletin inşa sürecinde en hayati aşamalardan biridir” (Ünlü, 2018: 195). Ünlü, Cumhuriyet kurulduktan sonra, yani yeni rejim oturtulunca, Osmanlı’nın son döneminde hatta Kurtuluş Savaşı boyunca muhalefetin çimentosu olarak hareketi ayakta tutan Müslümanlık Sözleşmesi’nin Cumhuriyet’in kurulmasıyla yerini Türklük Sözleşmesi’ne bıraktığını belirtmektedir.

“1913’ten sonra yürürlüğe giren Müslümanlık Sözleşmesi’yle başlayan yeni bir devlet, ulus ve birey inşası, 1923’ten sonra Türklük Sözleşmesi çerçevesinde yürütülmüş ... böylece bilgileri ve duyguları da merkezileştirmiş, alternatif bilgi ve duyguları yasaklamış, hatta bastırmış, ortak görme, algılama, düşünme, değerlendirme ve duygulanma biçimlerini insanların zihnine işleyerek ortak bilişsel ve duygusal yapılar / şemalar inşa etmiş, insanların içinde yaşadıkları dünyayı bir Türk olarak deneyimlemelerini sağlamış, yani onları Türk bireyi yapmıştır” (Ünlü, 2018: 202).

## **2.2. Din Kültürü Yerine Milli Kültür**

Atatürkçülüğün dini araçsallaştırdığı veya seküler olduğu tartışmasının yanında, din yerine bilimi veya “ulusu” koyduğu tartışması kuruluş dönemine dair önemli tartışma başlıklarından biridir. Bu tartışmanın ekseninde modern ulus devlet oluşturma projesi vardır ve “Kemalizm arkaik bir imparatorluğun çöküşüne bir tepki değil, onun içinden çıkan ulusal bağımsız diğer devletler gibi bir ulusal Türk devleti yaratma çabası idi” (Timur, 1992: 29 – 30). Atatürk’e göre, yeni ulus devletini ve yeni ulusun “harcını”, laikliğe dayalı “milli kültür” oluşturmaktadır.

“Atatürk 1 Kasım 1932 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin dördüncü dönem ikinci toplantı yılını açarken, ‘Milli kültürün her çığırda açılarak yükselmesini Türk Cumhuriyeti’nin temel direği olarak temin edeceğiz’ demektedir. 1936’da ise aynı konuda şu cümleyi söylemiştir: “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür” (Zileli, 2009: 245).

Batı uygarlığını Türk toplumuna mal etme ve batı uygarlığını da din dışı bir uygarlık olarak görme, Kemalist kuruluşun özünü oluşturmaktadır. Cumhuriyet paradigmasının sadece ulus devlete veya sadece laikliğe geçiş değil, ikisinin birbiriyle eklemlenmesi olduğu görülmektedir. Batılı modernizm her şeyden önce Batılı ulus devletleri örnek alan laik modernizm olarak görülmektedir. “Türkleştirme yoluyla

batılılaşma ve batının pozitivist aydınlanma geleneğine, seküler kültüre bağımlılık, Kemalist modernleşmenin ana çerçevesini teşkil eder” (Yıldız, 2001: 115). Lewis ise, Kemalist modern Cumhuriyetin özelliklerini ve Atatürk’ün özgünlüğünü, günlük hayattaki kültürel değişim ve laiklik algısı üzerinden özetlemektedir. “Pek çok reformcudan farklı olarak, Kemal Atatürk salt bir modernleşme görünüşünün değersiz olduğunu ve Türkiye zamanımızın dünyasında tutunacaksa, toplumun ve kültürün bütün yapısında temelden değişikliklerin zorunlu olduğunu iyi biliyordu.” (Lewis, 1984: 291).

Lewis gibi Yıldız da Atatürk’ün Batılılaşma ve modernleşme için “toplumun ve kültürün bütün yapısında temelden değişiklikleri zorunlu gördüğünü” kabul etmektedir ve Atatürk’ün Türkiye’yi yeni bir paradigma içinde hareket etmeye yönlendirdiğini belirtmektedir. “Medeniyetçiliği Batıcılıkla, medeniyeti Batıyla özdeşleştiren Kemalist çağdaşlaşma projesi, İslam’dan ve İslamileşmiş kültürden arındırılmış yeni ulusal Türk insanını, yeni Türk ulusçuluğu vasıtasıyla Batı / Hristiyan enternasyonaline içine yerleştirmiştir” (Yıldız, 2001: 295).

Belediye başkanı veya kaymakam filmlerinin en önemli çatışma eksenlerinden birisi, dinsel ve ulusal yeni paradigma inşa sürecinde kesimlerin aldığı “yenilikçi” veya eski güçlerle kurulan “işbirlikçi” tutumdur. Akbulut, sinema dünyasında “ulus sinemalarının ulusal kimliği yansıtmaması beklentisinin” egemen görüş olduğunu belirtmektedir. Ancak, “ulusal kimliğini geç elde etmiş, üstelik bu kimliği tanımlamada sorunu olan Türkiye gibi ülkeler için kendi sinemasının kimliğini tanımlamak tam bir sorun olagelmıştır” (Akbulut, 2012: 29). Çünkü yeni rejimin kimliği inşa olurken, yeni paradigma ortaya çıkarken, bunların bitmiş hallerini beyaz perdeye yansıtmak veya bu sürece ideolojik olarak dahil olmak zaten kendisi de yeni olan sinema için kolay olmamıştır. Öte yandan “ulusal kimliğinin ‘öteki’ne göre tanımlanması ve ‘öteki’nin tarihsel, toplumsal, siyasal koşullara göre değişmesi bir yandan Türkiye sinemasına kolaylık sağlamıştır” (Akbulut, 2012: 29). Ancak yine de bazı çatışmaların ve alternatif arayışların varlığı kaçınılmaz olmuştur. Bu çatışmaların da kaymakam ve belediye başkanı filmlerinde büyük sahnesi vardır. “Yeni bir yurt, yeni (modern ve batılı) bir kimlik ve yüceltilmiş bir geçmiş kurgusu etrafında” (Yıldız, 2021: 43) şekillenen Kemalist modernleşme ancak bir “hafıza kaybıyla mümkün

olmuştur” (2021: 43). Bu hafıza kaybının kalıcılığının sağlanmasında sinemaya büyük görev düşmüştür ve Türkiye Sineması hikayesini anlattığı kesimler üzerinden değil de hikayesini asla anlatmadığı veya iktidarın gözünden anlattığı kesimler üzerinden kendini tanımlamıştır. Böylelikle ‘ötekini’ ve ‘bizi’ sürekli yeniden tanımladığımız inşa süreci ve sonrasında da bizi kuran geçmiş “bir nevi Türkleştirilmiştir” (Yıldız, 2021: 43). Yüzyıllarca “bizi biz yapan” ve farklı etnik, dinsel kimliklerden oluşan bir imparatorluktan “laik Müslüman–Türk” bir ulus devlet yaratmak, bilimselliğin ve modernliğin gerekliliği olarak haklılaştırılmış, böylece yeni “biz” oluştururken yüce bir şey yaratıldığı duygusu hâkim kılınmıştır.

Zaten kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin değişmeyen, daha doğrusu sürekli var olan temalardan biri, ulus devletin de en önemli ayrıcalığı laikliğe bağlı olan “Hak ve batıl mücadelesi” ya da “gerçek din–sahte din” ayrımıdır. Bu durum Cumhuriyet ideolojisinin inşa sürecinin başarılı olduğunu göstermektedir. “Devlet, aslında dine karşı değildir ama dininin sahtekârlarca kullanımına karşıdır” diye özetlenebilecek bu anlayış, hayatın birçok alanında devlet ideolojisini haklı çıkaracak bir biçimde kullanılagelmiştir. “Kimliğin toplumsal inşası, her zaman iktidar ilişkilerinin damgasını vurduğu bir bağlamda gerçekleştiğinden” (Castels, 2013: 14) Atatürkçülük ve toplumsal inşa, iktidar değişikliklerinde farklı içerik almıştır. Ancak ilk dönemde Atatürkçülük, her ne kadar dinden kopuk, tamamen seküler bir hayat kurma mücadelesi gibi değerlendirilse de pratikte “sahte dinin tamamen ortadan kaldırılması” ve gerçek dinin de “devlet kontrolü altına alınmasına” dönüşmüştür.

### **2.3.Türk Modernleşmesi: Batının Tekniğini Alıp ‘Dejenere’ Ahlakını Reddetmek**

Türkiye’de popüler kültüre de malzeme olmuş, “Batı’nın tekniğini alıp kültürünü reddetmek” deyişi, uluslaşma veya modernleşme projesinin önemli çelişkilerinden biri olarak görülmektedir. Atatürkçülüğün milliyetçilik ve batı medeniyeti gibi iki önemli kurucu ilkesi olduğunu hatırlatan Yıldız, “Medeniyetçilik iradesi batı düşüncesi ve hayat tarzına, milliyetçilik önermesi Türklerin Orta Asya kökenine ve dil–tarih birliğine giden yola işaret etmekteydi” (2001: 294) diyerek yeni Cumhuriyetin modernlik tutumunu tekrarlamaktadır. Cumhuriyet, İslam’ı ortadan

kaldırırken Batı ile buluşmayı seçmemiş, Müslümanlık öncesi kökleri aramaya çıkmıştır. Bu tutum da doğal olarak batıcılığı da hatta medeniyeti de araçsallaştırmaktadır ve başka bir tartışmayı başlatmaktadır.

Tanıl Bora, bu nedenle Kemalist modernleşme projesinin ya da Türk modernleşmesinin muhafazakâr bir duruş ve düşünüş paralelinde geliştiğini söylemektedir. Bora'ya göre, Kemalizm, “kuşkusuz kendisi hakkındaki bilinci itibariyle muhafazakârlığa ve kendini muhafazakâr olarak algılayan konumlara karşıttır; inkılapçıdır, ilericidir, cumhuriyetçidir, modernisttir ancak, ‘soyut’ hümanizmacılık ve kozmopolit batılılaşmacılık, azimli savunucuları ve karikatürleştirilen örnekleri olmasına karşın, hâkim çizgi olmamıştır” (1997: 16). Bora, Türk modernleşmesini hümanist olmayan “muhafazakâr modernleşme” olarak değerlendirmektedir. “Türk inkılabının aşkınlık ve kutsallık anlayışının öz/asıl kavramının sıklet merkezi ise, milli kimliktir” (1997: 16). Bora, kurucu kadronun Batıcılık anlamında en önemli dayanağı olan “İslamcılıkla mücadele” ilişkisini ya da Atalay'ın sözünü ettiği “seküler din” gibi algılanma sürecini de törpülenmesi gereken bir “aşırılık” olarak görmektedir. Bora, kurucu ideolojinin, bir karşı kültür olan İslamcılık tarafından geriletilmesini, kendi kavramıyla olmasa da bir “karşı aydınlanma hakaretinin ideolojisi” olarak açıklamaktadır. Bora'ya göre bu adımlar, “laik sapma”, “amaç dışı bir sapmaydı” ve özlenen veya planlanan bir durum değildi. Bora, militan laisizmin törpülendiğini ve kültürel restorasyona tabii tutulduğunu belirtmektedir:

“Militan laisizm politikası, Türk inkılabının ve modernleşmesinin en büyük ‘aşırılığıydı’. Modernleşmeyi ‘aşırılıklarından’ arındırma ve gelenekle barıştırma isteği olarak özetleyebileceğimiz muhafazakârlık, bu aşırılığın ‘tahrikine’ uydu. 1950’lerden itibaren İslamcılık, kendini laisizme karşı bir tür Kültürel Restorasyon talebiyle ortaya koymaya başladı” (1997: 21).

Türk aydınlanmacılığının, yani Atatürkçülüğün kültürel muhafazakârlığının kökenlerini araştıran Şerif Mardin ise, bu muhafazakârlığın dayanaklarını Atatürkçülükte değil, Jön Türk düşüncesinde bulur. Mardin, “Jön Türklerin bir ütopyayla ortaya çıktıkları söylenemez, bu itibarla, Jön Türk düşüncesi ‘radikal’ değil, muhafazakârdır” (2004: 304) demektedir. Çünkü Mardin’e göre, Genç Osmanlı düşüncesi ‘aydınlanma öncesi’ idi, Genç Türk düşüncesi bu nedenle Kemalist

düşünceye göre muhafazakârdır. Kemalizm Genç Türk düşüncesini değiştirmiştir. Mardin, “Batı’nın tekniğini alıp dejenere olan ahlakını almamanın köklerini” tüm toplumlara hâkim olan pragmatizmde görmektedir. Mardin’e göre bu düşünce konjonktürel politik bir davranıştır.

“Modernleşme akımına giren bütün geri kalmış memleketlerin tepkisi kendi toplumlarının manevi değerlerini romantikleştirmek, onlara batının değerlerine oranla bir üstünlük tanımak ve memleketin daha önceki prestiji yüksek olan devreleri üzerinde durmak çabasıdır. ... Batının ahlaken ‘dejenere’ olduğu şeklini alan inanç çok zamanlar bize, ‘siyasi fikir’ olarak sunulmaktadır” (Mardin, 2004: 305).

Mardin, kendine özgü bu Türk hümanizminin, daha doğrusu geri kalmış ülkelerin kurtuluşçu seküler hümanizminin, özellikle Atatürk’ün ölümünden sonra “Batının tekniğini Doğu’nun ahlakını almayı hedefleyen” bir yeni muhafazakârlığa büründüğünü belirtmektedir. Ancak bu muhafazakârlığın oluşumunun da tabandan yani aşağıdan yukarı ve kendiliğinden değil tavanın zorlaması ile daha doğrusu kendine “Kemalist” diyen iktidarın zorlaması sonucu oluştuğu tartışılmaktadır. Atatürk’ün sağlığında vurguladığı Batılılaşma, Batı ile her alanda bütünleşme, Atatürk’ün ölümünden sonra, hem “kan birliğini” öne çıkarmaya çalışan sağ ve muhafazakâr kesimden hem de antiemperyalizm vurgulu sol kesimden eleştiriler almaya başlamıştır. Atatürk’ün ölümünden sonra Atatürk’ün partisinin hükümet programlarındaki kültür politikası bölümlerine Batıcı seküler hümanizm anlayışı yerine kana ve ırka dayalı Türkçülüğün hedeflenen kültür politikası yazılması, hem muhafazakâr ve sağ kesimin tezlerini güçlendirmektedir hem de hümanizmden uzaklaşıldığını kanıtlamaktadır:

“5.8.1942 tarihli 1. Saraçoğlu hükümetinin programında yer alan ‘Biz Türküz, Türkçüyüz, daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve laakal (ondan aşağı olmayan) o kadar vicdan ve kültür meselesidir. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz. Ve her vakit bu istikamette çalışacağız’ ifadelerinde de görüldüğü gibi Türkçülüğün aynı zamanda bir kültür sorunu olduğu anlayışı hâkim olur” (Öndin, 2003: 88).

Alaxander ve Margarete Mitscherlih, ulusların da aynı bireyler gibi yenilgi ve kayıp sonrası yas ve melankoli dönemi olduğunu belirtmektedir. Alaxander ve Margarete Mitscherlih, yas tutamayan birey ve ulusların kayıp duygusu ile baş edemediğini belirtmektedir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu bir başarı olarak görülse de Osmanlı İmparatorluğu’nun küçülmesi, topraklarını kaybetmesi ve sonuçta yenilmesi, Cumhuriyetin ilk döneminde batıya karşı bilinçaltında “ulusal melankolik

bir düşmanlık durumunun ortaya çıktığını” akla getirmektedir. Mitscherlich Alexander ve Margarete, “Yas durumunda yoksunlaşmış, melankolide ise aşağılanmış hissederiz” (2012: 37) demektedir. Cumhuriyet ideologları, kaybın yasını tutmadan yeni cumhuriyetin başarısı üzerinden Batıyla bütünleşmeye çalıştığı için, baştaki ideolojik bütünleşme eğilimi ilk fırsatta “Batı’nın ahlaksızlığı” kavramıyla açıklanan melankolik bir aşağılanma biçiminde kendini göstermektedir.

Halil Berktaş, “tarihi, siyasi menfaatler uğruna yahut marazi ideolojileri müdafaa maksadıyla bir yalancı şahit gibi kullanmak, ilmin ve insanlığın haysiyeti namına, çok acı ve faydasız bir şeydir” (1983: 93) diyerek tartışmaya katılmaktadır. Berktaş, her ne kadar temel bir tarihçilik anlayışından bahsediyor gibi görünse de aslında bu sözleriyle, tıpkı muhafazakârların Türkçü tezlerindeki çaba gibi, Kemalist milliyetçi tarihçilerin tarihi yeniden yazma denemelerini olumlamaktadır. Sol milliyetçilik ve sağ muhafazakârlık Türklük çerçevesinde buluşmaktadır.

Kemalist tarihçilerin “en ön safındaki Fuat Köprülü’nün aynı yıllarda olgunlaşan tarihçiliği, Cumhuriyet ideolojisinin resmi tezlerden çok daha sağlıklı, gerçek izdüşümünü meydana getirmektedir. XX. Yüzyıl başlarının oryantalist paradigmasını, bilim dünyasını ikna edici bir tarzda yıkıp, yerine bütüncül bir kavrayış getiren, asıl Köprülü’dür” diyen Berktaş, Köprülü’nün “sonsuz çalışma gücünü harekete geçiren temel dürtünün, sonunda Kemalist biçimiyle içine sindirdiği Türk milliyetçiliği olduğunu” (Berktaş, 1983: 62) söylemektedir.

Bora, milliyetçiliğin bir modernleşme davasıyla iç içe geçtiği vakalarda bir gecikmenin telafisi duygusunun ortaya çıktığını ve bir düzeltme girişiminin başladığını ifade eder. Bora’nın anlatmak istediği “ideolojik ve kültürel anlamda da bir kurtuluş savaşına girişme” Berktaş’ın Köprülü’ye yüklediği misyondur. Bora, modernliğin, Jön Türkler örneğinde olduğu gibi bir tür geleneğin muhafazası ideolojisine dönüştüğünün gözlemlendiğini belirtmektedir. “Hatta Osmanlı Türk modernleşmesi gibi, bir gecikme bilinci içinde yaşandığı örneklerle modernleşmenin kuvvetleri, yozlaşan geleneği ihya etmenin vasıtası olarak tahayyül edilebilmiştir” (Bora, 2005: 244). Bu iki tartışmanın her ne kadar Atatürk sonrası canlandığı görünse

de kökeninin Atatürk dönemindeki Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi tartışmalarına kadar indiği görülmektedir.

Atatürk, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması sonucu, bütünüyle Müslüman halklardan oluşan bir ulus devletin kurulmasını sağlamıştır. Bu devletin Milli Misak'la belirlenmiş mülki sınırlarının tanımlanmasında bir mutabakat da oluşmuş ve sonuçta Batı bu sınırları tanımıştır. Türkiye Cumhuriyeti tamamen Müslümanlardan oluştuğu halde, Müslüman kimliği yok sayılmıştır. Zaten etnik kimlikleri tanımayan yeni rejim, Müslüman kimliği de reddedince, ulusal kimliğin sınırlarının belirlenmesi daha uzun sürmüş ve Atatürk'ün sağlığında bile “isyanlar” gibi nedenlerle sürekli çelişkili adımlar atılmıştır.

Hem devralınan tarihsel miras hem de ulus inşasında gerekli olan “biricik olma” vurgusu yüzünden kültürel olarak Batılılık ile anti Batılılık arasındaki çizgi kısa sürede iç içe geçmektedir. Batılılık ideolojisi karşısında anti Batıcılık sürekli dini veya etnik çatlaklar bulmaya çalışmaktadır.

Kendine özgü Türk hümanizminin, daha doğrusu Bora'nın deyimiyle geri kalmış ülkelerin kurtuluşçu seküler hümanizminin “üstün ulus” aşırı milliyetçiliğine dönüşmesinin kaçınılmaz olduğu tartışmasına katılan Fethi Açıkel ise, Atatürk sonrası sağ ve sol kanatların milliyetçi–anti emperyalist vurgusunu ve tüm bu süreci “kültürel restorasyon” dönemi olarak adlandırmakta, bunun bir “karşı aydınlanma” olarak değil de bir “ikinci aydınlanma süreci” olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ancak Açıkel'in “ikinci aydınlanma” kavramının kapsadığı dönem, Bora'nın “aşırılıklardan arındırma” kavramı ile anlatmak istediği döneme denk gelmektedir. Açıkel, bu restorasyon veya ikinci aydınlanma döneminin üretim ilişkilerinden veya kapitalist gelişmelerden bağımsız düşünölemeyeceğini anlatmaktadır. Açıkel, “Türkiye’de kapitalizmin gelişimi süreci içinde Türk İslâm Sentezinin değişik versiyonlarını Kemalist modernleşme sürecinin bir anti-tezi olarak görmek eğiliminde olmadığımızı vurgulamamız gerekir” (1996: 154) diyerek bir kopuştan çok süreklilikten bahsetmektedir. Açıkel'in en önemli katkısı “süreklilik” ise de ikinci en önemli katkısının “ideolojik tercihten çok ekonomik zorunluluğun önemli olduğu” vurgusudur.

Açıkel yeni ideolojiyi “Türk-İslam ideolojisi” olarak tanımlamaktadır ve bu ideolojinin Atatürk modernleşmesinin temel taşı olan Türk modernleşmesiyle bir koalisyon olduğunu ileri sürmektedir. Bu da üçüncü önemli katkı olarak görülmektedir. Açıkel, aşırılıkların törpülenip yeni ideolojiye geçişin tarihsel ekonomik nedenleriyle birlikte tartışılması gerektiğine inanmaktadır ve ideolojinin üst yapıdan yani ekonomiden bağımsız belirlenimciliğine karşı çıkmaktadır.

Açıkel, Bora’nın “militan laisizm” olarak değerlendirdiği ve daha sonra kurucuların dahi “aşırılık” olarak gördüğü laikliğin bu adımla “restore” edildiğini kabul etmektedir. Açıkel’e göre kapitalist gelişmeyle birlikte değişen Türkiye’nin yeni ideolojisi olan “Türk-İslâm ideolojisi, bu yönüyle, pre-kapitalist sembolik-kültürel yapının, kapitalist gelişme süreci içinde ve modern ekonomik-teknolojik erekler doğrultusunda yeniden üretilmesini amaçlayan geçiş/dikiş ideolojisidir” (Açıkel, 1996: 156). Açıkel, restorasyona, aşırılığın törpülenmesi veya Türk-İslam ideolojilerinin yerleştirilmesi kavramları yerine “Kutsal Sentez” adını vermektedir. Açıkel, bunun kapitalizme geçiş sürecinde Batı kapitalizminin “radikal bir eleştirisi olmaktan çok, pre-kapitalist cemaat ilişkileri, sembolik-imgesel değerler ile modern ekonomik-teknolojik yapılar arasında bir eklemleme arayışı” (Açıkel, 1996: 156) olduğunu belirtmektedir. Açıkel’e göre, Türk-İslam ideolojisi “geç kapitalistleşmiş Türkiye coğrafyasında, geleneksel kültürel sembollerin modernleşme karşısındaki ‘yarı-gönülsüz’ savunmasıdır (Açıkel, 1996: 156). Açıkel buna “Kutsal Mazlumluk” (1996: 56) konumlanışı adını vermektedir ve bunun ulusal ruh halindeki karşılığının, kapitalizm öncesi ‘huzur ideasının’ kapitalizmin patolojileriyle baş etmede bir çare olarak kullanılması olduğuna inanmaktadır.

## **2.4 “Türklüğün Sinema Perdesi”**

Atatürkçülük adı verilen Batılılık ve milliyetçilik ideolojisinin, dönemler arasında hatta konular arasında bile farklılık gösterdiği görülmektedir. Atatürk’ün sağlığında bile Atatürkçülüğünün farklı uygulamaları görülmüştür. Bu tartışma, sinemayı da içerecek biçimde çeşitli boyutlarıyla gündemdedir.

Farklı Atatürkçülük yorumlamalarının tarihsel kökenlerinin olup olmadığına bakan Ahmet Yıldız’ın bölümlemesi, ileride film incelemelerindeki “resmi ideoloji”yi

yorumlama farklarının tarihsel köklerini anlamak için ipucu verebilir. Hangi filmde en azından Atatürkçülüğün hangi yönünün öne çıkartıldığı, hangi yönünün ihmal edildiğini anlamak için Yıldız'ın kategorisi yararlı olmaktadır, çünkü Yıldız da zaten Atatürkçülüğün veya ulusalcılığın hâkim renginin Atatürk'ün sağlığında bile konjonktürel olarak değişim gösterdiğini belirtmektedir. Yıldız, Kemalist inşa dönemini 1919 – 1938 yılları arasında üç bölümde incelemektedir ve her üç dönem de birbiriyle çelişmektedir:

“Birinci dönemi oluşturan Milli Mücadele (1919 – 1923) yıllarında Türk ulusal kimliği, baskın bir dini karaktere sahip olmuş, milliyet Müslümanlıkla tanımlanmış, reelpolitiğin bir yansıması olarak, resmi politik söylem etnik çoğulculuğu veri olarak almıştır. 1924–1929 döneminde dini tanımdan radikal bir kopuş gerçekleştirilmiş, çoğulcu söylem terkedilmiş, ulusal kimliğin cumhuriyetçi karakteri temel tanımlayıcı olmuştur. Dinin hem siyasi hem de sosyal görünürlüğünün yok edilerek yalnızca ‘vicdanlarda ve mabetlerde’ yaşanmasını öngören militan bir sekülerizm, cumhuriyetçi tanıma asıl rengini vermiştir. Türk ulusal kimliğinin Kemalist inşa sürecinde üçüncü safhası (1929 – 1938), ulusal topluluğu etniklik ekseninde tanımlayan ve ortak köken duygusunu temel alan ırki-soya dayalı motiflerin, cumhuriyetçi tanıma eklenmesi çabaları oluşturmuştur” (2001: 16 – 17).

Bu sınıflamaya göre, dindar veya siyasal İslamcı Türkler, Kürtler gibi anadili Türkçe olmayan Müslüman unsurlar veya gayrimüslim azınlıklar, Kemalist ulusçuluğun “öteki” tanımı içinde kalmıştır. Bu kesimlerin haklarını savunan filmlerin resmî ideoloji dışı filmler içinde incelenmesi gerekmektedir. Bu kesimlerin Türk filmlerinde ya komik, hain, hizmetçi, Türkçeyi düzgün konuşamayan yabancı veya köylüler gibi ötekileştirildikleri veya çok uzun bir süre sonra kendileri olarak temsil edildikleri görülmektedir.

Sabahattin Şen, adına “Türklüğün sinema perdesi” dediği ve Türkiye sinemasının kuruluşundan itibaren şekillenen temel özelliklerinden birini şu şekilde ifade etmektedir: “Egemen kimliğin boş özne niteliklerini üzerine alarak görünmez olan Türklük, Türk sinemasının kurucu niteliğidir aynı zamanda” (2019: 37). Şen, ulusal kimliklerin ve devletlerin oluştuğu bir dünyaya doğan sinema ile Türkiye’de ulus inşası arasında bir bağlantının kendiliğinden ortaya çıktığını da belirtmektedir. “Ancak ulus oluşturma süreçleri içerisinde tarihsel, siyasal ve ideolojik olarak inşa ve yeniden inşa edilen Türklüğün, Türkiye’de birbirinden farklı kesimleri, düşünceleri, politikaları farklı tonlarda ve görünümelerde de olsa kat ettiğini unutmamak gerekir” (Şen, 2019: 41). Ancak, bu farklar sadece ton farkı olarak ana akım sinemaya yansımıştır ve ana eksen olan laik batılılaşmadan uzaklaşmamıştır.

Kimliğin inşasında bu yarış ve içerilme sürecinin sorunsuz olmadığı, Batılı kabul edilen bir Türkiye imgesi ile uyumlu olmadığı düşünülen unsurları yok sayma, dışlama ve görünür olmaktan çıkarma çabasının da her zaman istenildiği kadar hızlı bir biçimde sonuca ulaşmadığı görülmektedir. Bu çabaya karşı oluşan direniş, özünde resmî ideoloji dışı söylemin ve insanın mümkün olmasını gündeme getirmektedir.

Ayrıca Kemalizm'in veya Batıcılığın ideologları ülkede kendini sadece Batılı bir kurucu ideolog olarak görmemiştir. Yeni dönemin ideologları aynı zamanda yeni dönemin siyasi kurucuları, milliyetçi Türk aydınları olarak kendilerini değerlendirmiştir. Batılı dünya ile ulusun ilişkisini kurmakla görevli olduğunu düşünen Türk entelektüeller, “işgalci, emperyalist” Batı'nın değil Türklüğün “organik aydını” olmaya çalışmıştır.

“Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerindeki bütün düşünce adamları ve yazarlar, Türk toplumunun karşılaştığı ölüm kalım mücadelesinde bir çıkış yolu göstermek isteyen kişilerdi. Yıkılan bir topluluğa kalkınma ve ilerleme reçeteleri sunmak, onların en büyük amacıydı” (Hilav, 1995: 383).

Hilav'ın sözünü ettiği düşünce insanları ve yazarları arasında Meşrutiyet'ten Cumhuriyetin ilk yıllarına, oradan da 1980 yılına kadar Türkiye'de düşünce tarihini etkilemiş tüm düşünürler yerini almaktadır. Hilav'a göre Kurtuluş Savaşından itibaren Türkiye'deki düşün insanları sadece yorumlamakla yetinmemiş, ülkeyi değiştirmek hatta kurtarmak da istemiştir. Belki de Atatürkçülüğün farklı yorumlanması uygulamadaki farklılıklardan meydana gelmektedir. “Onların ‘sorunsalı’, kapitalizmin amansız darbesi altındaki geleneksel bir toplumun, toparlanmasını, kendine gelmesini ve ilerlemesini sağlayacak yolları, yordamları, yöntemleri bulmaktı” (Hilav, 1995: 383).

Mete Tunçay ise, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk dönemi Türk siyasal düşüncesinin birbiri ardı sıra iki iktidar evresi ve bir muhalefet dönemi geçirdiğini anlatmakta ve bu dönemlerin özünde aynı çizgide durduğunu belirtmektedir. Tunçay, biri bitip diğeri başlayan iki düşünce evresi olan İslamcılık ve pozitivizmin ve muhalif bir düşünce akımı olan sosyalizmin özünde birbiriyle aynı olduğunu iddia etmektedir. (1983: 16).

Türk fikir dünyasının en önemli özelliğinin negatif bir özellik, bunun da “dogmatizm” olduğunun altını çizen Tunçay, Osmanlı döneminin İslamcılığı ile Cumhuriyetin pozitivist Batıcılığı arasında özünde felsefi yaklaşım açısından bir kopuş olmadığını anlatmaktadır: “Bu noktada iki şey söylüyorum: Biri, Türk batıcılığının pozitivist olduğu, öteki pozitivistizmin dogmatizmi içerdiği” (Tunçay, 1983: 17).

Bu konuda Harvey ise, tam da Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına gelindiğinde “Aydınlanma aklına insan doğasının sonsuz ve değişmez özünün tanımı açısından ayrıcalıklı bir konum tanımak artık mümkün değildi” (2012: 31) diyerek Tunçay’ın görüşüne destek vermektedir. Harvey’in yorumlarına göre, Cumhuriyet’in devralmak istediği veya reddettiği aydınlanma aklı zaten tam da o dönemde Batı’da sorgulanmaya başlıyordu. “Nietzsche’nin, estetiği bilimin, akılcılığın ve politikanın üzerine çıkarma bakımından açtığı yolun devamında, estetik deneyimin keşfi, (iyi ve kötünün ötesinde), modern hayatın gelip geçiciliği, parçalanmışlığı ve aşıkâr kargaşasının orta yerinde sonsuz ve değişmez olanın ne olduğu konusunda yeni bir mitolojinin yerleşmesi açısından güçlü bir araç haline geldi” (Harvey, 2012: 31).

Fuat Keyman da, kültür politikalarının dönemsel farklılıklarının nedeni olarak ülkenin Batı ile kurduğu ilişkinin biçimini öne çıkardığını ve konjonktürle ilgili olduğunu düşünmektedir. Tartışmanın öznesi Türkiye’nin aydınları veya politikacıları değil, Batının kendisidir (Keyman, 2005: 38). Tartışmalarda, hümanist anlamda Batılı olmamak veya hem Batılı hem de Batı karşıtı olmak, “milli” bir aydının antikapitalist görevleri arasında görülmektedir ve Türk aydınının Kemalist olsun İslamcı olsun hepsinin doğal ortak özelliği olarak değerlendirilmektedir. Bunun sinemadan romana kadar güzel sanatların her alanında yansımalarını görmek mümkündür. Bunun ana akım sinema içinde, sinemanın sisteme gönüllü eklenmesi olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bütün bunlardan sonra eşit ve adil bir biçimde herkesin Cumhuriyetten yararlanması veya Türklüğün sinema perdesinde yer bulması düşünülemez.

Türk modernleşmesinin “özünde siyasal bir modernite projesi” olduğunu anlatan Parla, “Kemalizm moderniteyi, bir toplumsal / tarihsel olgu olarak geleneksel topluluktan-modern topluma geçiş temelinde tanımlar” (2005: 47) demektedir. Parla,

Şerif Mardin'in incelemelerinde bahsedilen Kemalizm'in dört boyutlu değişim-dönüşüm hedefini şöyle özetler:

“Kişilerin otoritesi üstüne kurulu bir onur anlayışından kurallar ve yasalar üstüne kurulu bir onur anlayışına geçiş;  
Evren düzenini anlamada, dinden pozitif bilim anlayışına geçiş;  
‘Avam – havas’ ayrılıkları üstüne kurulmuş bir topluluktan ‘halkçı’ bir topluluğa geçiş;  
Bir ‘ümme’ topluluğundan bir ulus devlete geçiş” (Mardin, 2005: 47).

Mardin'in, Atatürkçülüğün en belirgin yanının “kişi onuruna verdiği değer” (2005: 18) olduğunu söylemesi, “onur”un Batı medeniyetine yapılan bir vurgu olmasıyla ilgilidir. Osmanlı-İslam medeniyetinde kişi onuru devlet veya dini kurallar karşısında gerekirse değerini yitirebilir. “Atatürk’ü kişisel ‘onur’ anlayışıyla ne kadar köklü bir şekilde bağlantılı olduğunu sezen, batılılığı bu anlamda ‘ilerleme’ sayan orijinal bir düşünür olarak sayabiliriz” (Mardin, 2005: 18).

Akşin ise, Atatürk ile birlikte Türkler'in adeta “muasır medeniyetler seviyesine yükseldiğini” belirtmektedir. Akşin, Atatürk milliyetçiliğinin ya da ulusçuluk ilkesinin saldırgan, yayılmacı olmayan bir ilke olduğunu belirtmekte ve ‘yurtta sulh, cihanda sulh’ şiarıyla ifade edilen bir barışçıl niyet olduğunu söylemektedir. Akşin'e göre, yurttaş bağının kan bağından önce gelmesine dayalı olan Atatürkçülüğün ırkçılıkla bir ilgisi de yoktur:

“Dikkat edilirse, Atatürk ‘Ne mutlu Türk olana’ dememiş, ‘ne mutlu Türküm diyene’ demiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin her yurttaşı Türk'tür ister Rum, ister Çerkeş, ister Kürt, ister Ermeni, ister Yahudi, ister Arap olsun. Bu ulusçuluk, sağcı, tutucu bir ulusçuluk değildir” (Akşin, 2019: 224).

Akşin, Atatürkçülüğün sol bir ulusçuluk, daha doğrusu aydınlanmaya dayalı bir ilerlemecilik olduğu görüşünü savunmaktadır. Resmî ideolojiyi inşa eden Atatürkçülük bile, farklı biçimlerde kavranmıştır. Türkiye’de hâkim görüşünün de bu yönde olduğu ve sinemaya da yansıyan aydınlanmacılık ideolojisinin bu görüşü temel aldığı görülmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK MODERNLEŞMESİ, AYDINLANMASI VE TÜRKİYE SİNEMASI ÇAKIŞMASI

Aydınlanma, Kant'ın deyiimiyle “Aufklärung” Avrupa'nın modernizm ve sanayileşme ile birlikte düşünce, akıl ve bilgi çağına yönelmesinin özet kavramı gibi kullanılmaktadır. “Aufklärung, bir dönemdir; kendi düsturunu, kendi kurallarını formüle eden ve genel düşünce tarihi karşısında olduğu kadar, şimdiki zamanı karşısında, kendi tarihsel konumunu görebileceği bilgi, cehalet ve yanılsama biçimleri karşısında yapmak zorunda olduğu şeyleri söyleyen bir dönemdir” (Foucault, 2016: 166).

Tarihsel gelişimi açısından incelendiğinde Osmanlı toplumunun ne Batı'daki gibi gerçek bir dinsel aydınlanma yaşadığını ne de Batı'daki gibi ekonomik ilişkilere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Batıdaki felsefe, siyaset, sosyoloji ve edebiyat birbiriyle karşılıklı olarak etkileşim halinde gelişirken ve bir ekonomi üzerinde yükselirken bizde bu alanlar ya hiç gelişmemiş ya da tercüme biçimde batıdan taşınmıştır. Bütün bunlara rağmen çağının karakterini alan modernleşme ve demokratikleşme olgusu, en azından bölgesindeki diğer ülkelere göre başarıya ulaşmış bir olgu olarak tarif edilmektedir. Her şeyden önce, Türkiye'de kültürel ve ekonomik modernleşme deneyiminin ne zaman ve nasıl başladığına ve ne kadar ilerlediğine dair bir fikir birliği mevcuttur.

Osmanlı ve Türk modernleşmesinin sonuçtaki “başarı” nedeniyle “bir kurtuluş reçetesi” olarak değerlendirildiği de aşikârdır. Bu açıdan, tarih yazımında veya siyasi metinlerde, aydınlanma ve modernlik, bilgi ve bilim tarafından yönetilmek, vahşi ve ilkel hayat koşullarından kurtulmak anlamına geldiği de ortak bir paydadır. Nasıl ki, “birçok bakımdan aydınlanma düşüncesinin çocuğu olan Marx, kapitalist gelişmenin sınıflara bağlı ve açıkça baskıcı, ama aynı zamanda çelişkili mantığının, nasıl insanlığın evrensel kurtuluşu ile sonuçlanabileceğini göstererek ütöpik düşüncüyü materyalist bilime dönüştürmeyi hedefledi” (Harvey, 2012: 28) ise, Türk modernistleri ve Cumhuriyet aydınları için genel olarak Cumhuriyet odur. “Cumhuriyet, yüzyıla

yakın süren siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel yeniliklerin kurumsal yapılara kavuşarak, hukuki çerçeveyi belirleyerek, toplum yapısına egemen olup, taç giydiği dönemdir...” (Katoğlu, 1995: 417).

100 yıllık bir başarı hikâyesi olarak değerlendirilen aydınlanma ve modernlik sürecini kategorileştiren tanımlardan biri İlhan Tekeli’ye aittir ve birçok siyaset bilimci tarafından kabullenilmektedir. Tekeli, “Türkiye’nin cumhuriyet ve demokrasi deneyimlerine ilişkin anlatıyı Osmanlı modernleşmesinden başlatan bir dörtlü dönemleme içine yerleştirmeye çalışır (2017: 33)” ve bu sınıflamayı şöyle yapar:

“•1860–1923 arasını ‘utangaç modernite dönemi’ adlandıracağım. Bu dönemde 1926’da başlayan Osmanlı moderleşmesi görece olarak yoğunluk kazanmış ve büyük ölçüde Cumhuriyet hazırlamıştır.

•1923–1948 arasını ise ‘köktenci moderleşme dönemi’ olarak ele alacağım. Bu dönem büyük ölçüde Cumhuriyet projesinin içeriğinin belirlendiği bir dönem olacak.

•1948–1980 arasını ‘popülist moderleşme dönemi’ olarak inceleyeceğiz. Bu dönemi büyük ölçüde Cumhuriyet ve demokrasi projelerinin uzlaştırılmasında yaşanan arayışlar belirleyecek.

•1980 sonrasında günümüze kadar geçen süreyi ise, ‘modernizmin aşınma dönemi’ olarak tanımlamayı yeğliyorum” (Tekeli, 2017: 33).

Tekeli’nin modernleşme ve demokratikleşme dönemleri ve bu dönemlerde kurucu ideolojinin uğradığı değişimlere uygun bir değişimin Türkiye şehirleşme tarihinde ve daha da önemlisi Türkiye sineması tarihinde de kullanılabileceğini görmekteyiz.

Ancak, modernistler tarafından bir başarı hikayesi olarak benimsenen ve bir “devrim” olarak nitelendirilen Türkiye aydınlanması, kesintisiz bir süreç veya geri dönüşü olmayan bir yol değildir. Zaten “devrim” olgusunun en önemli yanının aydınlanmacılar tarafından göz ardı edildiği düşünülebilir. “Devrimde önemli olan devrimin kendisi değil, devrimi yapmayanların ya da onun belli başlı aktörü olmayanların kafalarından geçenlerdir; bu, o insanların etkin failleri olmadıkları devrimle kurdukları ilişkidir” (Foucault, 2016: 169).

Ekonomik altyapısı kurulamamış yani sanayileşememiş bir toplumun, kültürel düzeyde gerçekleştirdiği devrimin daima eski duruma dönmesi, geri tepmesi riski vardır. Devrim aydınlanmacı bakış açısıyla tanımlandığında, sürekli ilerlemedir. Ancak, hem Avrupa modernliğini başlatan ekonomik koşulların Türkiye’de olmaması

yani bu temelde rasyonel aklın hükümdarlığının kurulamaması, teknolojinin ve bilginin siyasal iktidarlar üzerinde hegemonya kuramaması, hem de kültürel yapısal dönüşümün sağlanamaması düşünce tarihinin de köksüz kalmasına neden olmuş ve aydınlanma ortak bir devrimden çok onu savunanların olmuştur.

### **3.1. Türk Modernleşmesi ve Türkiye Sinemasının Ortak Düşünsel**

#### **Altyapısı**

Atatürkçüler, Atatürk'ün Osmanlı reformcularının bir türlü gerçekleştiremediği laik ve milli devlet yapısının kurulmasının sadece teknik ve bilimsel bir sorun olmadığını bir zihniyet ve kültür sorunu olduğunu herkese gösterdiğine inanmaktadır. Atatürkçü düşünce, Osmanlı enkazından çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişle tüm bağlarını koparmadan yeni kimliğine kavuşamayacağını ve ilerleyemeyeceğini söylüyordu. Atatürk yeni Türkiye'nin eski Osmanlı ile hiçbir bağının bulunmadığını söylüyordu ve toplum da bunu en azından başlangıçta böyle kabul etmiştir. Bu dönem, sinema açısından kuruluş ve temellerin atılmasına dair önemli gelişmelerin yaşandığı dönemdir.

Ancak Atatürk zamanında Cumhuriyetin en önemli harcı haline gelen “Batılılaşma” Atatürk'ün ölümüyle bir süre daha varlığını sürdürse de özellikle çok partili rejime geçişten sonra hem sağdan hem de soldan eleştiriler almaya ve değerini yitirmeye başlamıştır. “Daha 1940’ların sonunda Türk Müslüman kültürüne cumhuriyette ihanet edildiği teziyle ortaya çıkan bu eleştirilerin ‘sol’dan gelen örneklerine daha çok 1960’lardan sonra rastlanır” (Mardin, 2005: 18). Atatürk döneminde yerleşen resmi Batıcılık ideolojisi Atatürk'ün ölümünden itibaren tekrar Cumhuriyetin kurulmasından önceki haliyle tartışılmaya başlanmış ve tüm alanlarda yürütülen tartışma elbette cılız da olsa sinema alanına da yansımıştır.

Osmanlı'nın son dönemindeki Batılılaşma taraftarı yöneticiler Batı'da yeni bir icat olan sinemanın farkındaydı. Sinema doğuşundan itibaren İstanbul'a ulaşmıştır, dolayısıyla sinemanın gelişimi ve işlevi Osmanlı'daki tüm modernleşme çabalarının dışında düşünülmemelidir:

“Dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden Osmanlı Devleti yöneticileri sinema alanına da ilgisiz kalmamıştır. 19 Mart 1914'te Şehzadebaşı'nda 'Milli Sinema' adı verilen 'ilk Türk

Sineması' açılır. (...) 1915'te Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle Sinema Dairesi kurulur ve Türkiye'de sinemayı tanıtmada büyük katkıları olan Sigmund Weinberg bu kurumun başına getirilir" (Şahinboy - Doğan, 2010: 36).

Burada da sinemanın devlet dairesinde kurulduğu halde özel alanda yani şirketleşerek üretim yapıldığı görülmektedir. Ancak geniş bir yelpazeden bakıldığında Türkiye sinema tarihinin de Türk modernizmi ve Batı tipi demokrasi tarihi ile paralel yürüdüğü ortaya çıkmaktadır. Zaten dünyada da sinema olgusunun doğuşunun Osmanlı modernite çabaları ve modern ulus devlet oluşumuna eşlik eden yıllara denk geldiği açıktır. "Sinematograf aygıtıyla, dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 22 Aralık 1895 tarihinin hemen ertesinde, 1896 yılında karşılaşmıştır Türk toprakları" (Kuyucak Esen, 2010: 13). Hatta "Türk sinema tarihi neredeyse sinemanın icadıyla birlikte başlar" (Sayıcı, 2016: 11).

Kahraman, "modernite tam anlamıyla hayatın kültürel olarak değiştirilmesi sürecidir" (2005: 112) demektedir. Kahraman'a göre, Türkiye'de Tazminat'tan bu yana süren kültürel değişimin temel hedefi siyasal değişimdir. "Daha açık söylemek gerekirse kültürel bir değişiklikten siyasal bir değişikliğe gidilmek istenmiştir" (2005: 107- 108).

Kahraman, kültürel değişimin sosyolojik veya antropolojik bir süreç içinde yaşanmadığını, dönüşümde "toplumsal proje" veya "toplumsal mühendislik" kavramlarının devreye girdiğini vurgulamaktadır. Kahraman, bu saptamasının klasik Marksist teoriye ters olduğunu farkında olduğunu belirtmektedir: "İdeolojik bir dönüşümden hareketle toplumsal değişimin hazırlanması özünde kabul edilebilecek, daha doğru bir yaklaşımla, önerilebilecek bir durum değildir" (2005: 108– 109).

Kahraman'a göre, Türkiye'deki siyasal toplumsal mühendislik kurgusu bu yapının dışına çıkan bir özellik arz etmektedir. "Türkiye'deki kültürel değişim, gerçekleştirilmek istenen siyasal dönüşümün hem toplumsal meşruiyetini hazırlamış hem de o oran ve ölçekte dönüşümün temellendirilmesi ve toplumsallaştırılması için zorunlu bir adım olarak görülmüştür" (2005: 108).

Kahraman, tam da bu anlamda filmlerin daha doğrusu sinemanın "hayatın kültürel olarak değiştirilmesi sürecinde ciddi bir modern araç olduğunu unutmamak gerektiğini" (2005:109) belirtmektedir. Ancak hem son döneminde Osmanlı

İmparatorluğu hem de ilk döneminde genç Cumhuriyet, sinemadan uzak durmuştur. Oysa filmler hem ulus inşasında hem de ulusun bir arada tutulmasında “harç” görevi görmektedir.

“Filmler, inşa etikleri hayali dünyalarda insanların güncel korkularını, endişelerini, tutkularını ve arzularını dramatize ederek ulusu oluşturan insanlara cemaat olarak bir arada kalmaları için çağrıda bulunur. Farklı ve genellikle muhalif insan gruplarına ortak kültürü kabul etmelerine dair davetiye gönderilir” (İri, 2011: 287).

Filmlerin hem iktidar ideolojisinden etkilendiği hem de ideolojinin oluşumunu belirlediği çift taraflı bir süreç olduğu düşünüldüğünde, filmlerde sadece duyguların anlatılmadığının kabul edilmesi gerekmektedir. Zaten Yeşilçam sineması dâhil Türkiye sineması her dönem, hem bireysel hem de toplumsal anlamda evrensel ve modern zaman sorunlarından kaçmamış, aksine bu sorunlarla ve duygulanımlarla var olmuştur. Modernleşmenin sonucu olan birey olma fenomeni sinemaya yansırken, bireyin toplum içinde betimlenmesine özen gösterilmiştir. Modernleşme, aydınlanma ve laiklik tüm filmlerde en azından “dekoratif” bir unsur olarak kendisini göstermektedir. Kahraman’ın aksine sadece kültürün siyaset tarafından belirlendiği saptaması ile yetinmeyip en azından sinemanın iki başlı bir kültürel değişim sürecinden etkilendiğinden bahsetmek gerekmektedir. Arslan’a göre (2005:28) “Sinemayı arzu ve anlatının kesiştiği, modern toplumlara özgü kültürel bir form, kolektif arzuların aktığı ve yönlendirildiği esaslı bir popüler kültür biçimi olarak görmek ve sinemanın, Türkiye’nin modernleşme sürecindeki özgün yerini yeniden düşünmek gerekir.”

### **3.2. Evrensel Kültür, Sınıfsız Toplum ve Türk Milliyetçiliği**

Cumhuriyetin ilk yıllarında refahın ve ekonominin gelişmesi sürekli kültürün gelişmesi ve değişmesi ile paralel görülmüş ve kültürün gelişmesi bir kalkınma hamlesi olarak değerlendirilmiştir. Atatürk, kültür ve ekonomik gelişmeyi uygarlık olarak tanımlamaktadır. Atatürk bunu Söylev ve Demeçleri’nde bizzat vurgulamaktadır. “Kültür dediğimiz zaman bir toplumun devlet hayatında, düşünce hayatında, iktisat hayatında yapabilecekleri şeylerin toplamını söylemek istiyoruz ki, uygarlık da bundan başka bir şey değildir” (Oskay, Bozdoğan ve Umarusman, 1962: 46). Burada da görüldüğü gibi, batılılaşma içinde eritilen bir Türk milliyetçiliği ideolojisi içinde sınıfsız bir homojen toplum özlenmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında eğitim, güzel sanatlar ve diğer kültür alanlarında sayısız adımlar atılmış, örneğin yeni müzik ve sanat okulları açılmış, halkın yeni döneme uygun eğitimi için Halkevleri kurulmuş, müzik, sahne sanatları, müzeler, tiyatrolar, opera ve baleler devlet eliyle desteklenerek adeta bir kültür devrimi yaratılması öngörülmüştür. Bu “kültür devriminin” Türkiye’yi Batı kültürüne taşıma amacı içinde olduğu görülmektedir. Zamanın Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’in kurdurduğu çeviri bürosunun en önemli işlevinin bu olduğu belirtilmektedir. Öndin, Yücel’in “kapalı bir kültürde mahpus kalmayarak insanlığın ortak kültür kaynaklarına gitmek” amacıyla olduğunu söylemektedir ve 1940’ta kurulan Tercüme Bürosu’nun faaliyetinin anlamı şöyle açıklanmaktadır. “Bir ulusun, diğer ulusların edebiyatlarını kendi dilinde daha doğrusu kendi düşüncesinde yinelemesi; zekâ ve anlama gücünü o yapıtlar oranında artırması, canlandırması ve yeniden yaratması demektir” (2003: 89).

Türkiye sinemasının aydınlanma veya modernleşme içindeki yerini tartışırken öncelikle Cumhuriyetin genel kültür politikası ve sınıfsız toplum ideolojisi içinde sinemanın yerine bakmak gerekmektedir. Cumhuriyet’in kuruluşundan beri ülkeyi yöneten seçkinler, yukarıdan aşağıya inşa edilen kültür politikalarına büyük önem vermiştir. Kemalist elitlere göre ülke insanının “düşünüş tarzını çağdaşlaştıracak ve Batılılaştıracak hale getirmek için yeni bir kültür politikası” (Katoğlu, 1995: 447) gerekiyordu. Çünkü “Kemalistler eğitim, kültür ve sanat alanlarını modernleşme felsefesinin temel taşı olarak görüyordu” (Katoğlu, 1995: 393). Modernleşme ve sınıfsal farklar hiçbir zaman gündeme gelmemektedir ve ana akım sinemadaki çelişki de asla ekonomik bir çelişki olarak kurulmaz.

Cumhuriyet ideologlarının kültürel eşitleme ile ekonomik eşitsizliğin de otomatik olarak ortadan kalkacağına inandıkları görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluşu, öncelikle din ve kültür alanının yeniden düzenlenmesi amacı taşıyordu. Cumhuriyetin kuruluşunun ilk 5 yılında yapılan değişiklikler yeni rejimin kültür politikalarının ideolojik temelini göstermektedir. Hayatın her alanında batılı ve din dışı kurumlar oluşturuldu. “Nisan 1928’de İslam dini Anayasa’dan çıkarılınca, hukuki laiklik binasının kule taşı da döşenmiş oldu” (Lewis, 1984: 400).

Zürcher, “Genç Cumhuriyet’in siyasal ve kültürel eliti, kendi kimliklerini radikal bir biçimde farklı tanımlamayı tercih ediyorlardı: Türk olmaya karar verdiler ve yeni milli devletin temeli olarak Türklüğü kabul ettiler” (2015: 333) demektedir. Türklüğün ideolojik ve kültürel olarak egemen hale gelmesinin yolu da eğitim, yetişkin eğitimi, güzel sanatlar ve eğitsel kültürel çalışmalardan geçiyordu. Cumhuriyetin zengin ve yoksul ayırımından asla söz etmediği, aydınlanmış ve aydınlanmamış ayırımına önem verdiği ve bu ayrımı öne çıkardığı görülmektedir. Cumhuriyet’in kuruluş yapılanması içinde tartışılan kavramlardan biri olan “asker – bürokrat” sınıfına dayalı bir rejim olduğu ve sınıfları yok saydığı görülmektedir. Dönemin aydınlanmış asker ve bürokratları sayılabilecek kesimlerin âdete bir “kampanya” halinde ülkeyi aydınlatmaya uğraştıkları görülmektedir.

“Kemalist önderler çok kişiye – çoğunlukla yazarlara, öğretmenlere, doktorlara ve diğer serbest meslek sahiplerine ve öğrencilere- kendi modern, laik, bağımsız bir Türkiye tasavvurunu aşıladılar. Kendilerini, bilgisiz yurttaşlara rehberlik etmek için özel bir görev üstlenmiş bir seçkinler zümresi olarak gören bu insanlar, ülkeleri için genellikle çok sıkı şekilde ve büyük kişisel özverilerle çalıştılar “(Zürcher, 2005: 263 – 264).

Bütün bu sanatsal ve kültürel atılımların içinde sinemaya yer verilmediği bir yana, ana akım Türkiye sinemasının da yıllar içinde bu ideolojik hegemonyayı kırarak bir yönelimde olmadığı dikkat çekicidir. Ana akım sinemada uzun yıllar ve genel olarak ülkedeki çelişki ekonomik - sınıfsal görülmemiş ve cahil ve aydınlanmış çelişkisi öne çıkarılmıştır.

### **3.3. Sinema Kültürü: Yoz Eğlence Kültürü mü?**

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu zaman “nüfusun sadece yüzde 10’nun okuryazar olduğu” (Zürcher, 2015: 337) düşünüldüğünde genç Cumhuriyetçilerin halk eğitimine neden bu kadar önem verdiği daha iyi anlaşılmaktadır. Ancak, Cumhuriyet döneminde kültürel ve sanatsal yaşamın her alanında devlet eliyle eğitim ve üretim faaliyetine geçilse de sinema ile ilgili kuruluş döneminde herhangi bir kurumsallaşma veya girişime rastlanmamaktadır.

Sinemanın Batı’da da tabandan, halktan sivil bir eğlence girişimi olarak doğmuş olmasının bunda payı olabileceği gibi Kemalist yeni rejimin halkı eğlendirmekten çok biçimlendirmek istemesinin ve bu biçimlendirmede yüksek sanata önem vermesinin etkileri de tartışılabilir.

Vincenti, “Sinema gerçekten bir halk gösterisi midir?” diye sormaktadır. Bu soruya cevabı şöyledir: “Doğuşuyla birlikte sinema bir anda sıradan insanların boş zamanlarının başköşesine kurulur ve birkaç yıl içinde gerek Amerika’da gerekse Avrupa’da eğlence pazarını ele geçirir” (2008: 13). Adanır, 7. sanat olarak nitelendirilen sinemanın resmi anlamda sanat niteliğini evrensel boyutlarda kazanabilmesi için, 1940’lı, 1950’li yılların beklenmesi gerektiğini söylemektedir. Çünkü, “1950’li yıllardan önce sinema, genelinde bir eğlence aracı, bir gösteridir” (Adanır, 2003: 7).

Elbette sinemanın halk eğlencesi olarak görülmesinin ve Kemalist modernleşmecilerin halkı eğlendirmekten çok biçimlendirmeye önem verdiğini söylemek mümkündür ancak günün koşullarında ülkede sinema altyapısının olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Öncelikli olarak ülkede her yerde elektrik bulunmaması ve İstanbul dışında sinema salonu olmayışı Kemalist modernleşmeci elitin sinemadan uzak durmasına yönelik önemli diğer etkenler sayılabilir.

Aslında diğer alanlara yapılan devlet yatırımlarının yanında sinemaya yapılan yatırımlar çok az olsa da özel sektör sinemanın önemini ya da pazar değerini kavramış, sinemaya yeterince önem vermiştir. Ne Osmanlı döneminde ne de Cumhuriyetin ilk yıllarında sinemaya karşı devletin kısıtlayıcı bir müdahalesinin olmaması da ilginç bir durumdur. Ancak, sözü edilen her iki dönemde de sinema, tıpkı bugün televizyon gibi “halkın ucuz eğlencesi” olarak tanımlanmış, sinemanın kültürel veya sanatsal bir araç olduğu uzun bir dönem kabul edilmemiştir.

Türkiye sinemasının gelişiminin tamamen kendine özgü olduğunu söyleyen Halit Refiğ, dünya sineması ile karşılaştırmalı olarak Türkiye sinemasının doğuşu ve gelişimini, seyirci desteği gibi bir etkiyi de katarak anlatmaktadır. Refiğ, Türkiye’de sinemanın devletten ve sermayeden bağımsız, seyirci desteği ile geliştiğini vurgulamaktadır.

“Dünyadaki sinema sektörleri, ya Amerikan / Hollywood örneğinde olduğu gibi büyük sanayi sermayesine dayanarak ya da Rus / Sovyet örneğinde olduğu gibi devlet desteği ile kurulmuştur. Sinema Türkiye’de, bütünüyle kendi seyircisinin taleplerine dayanarak, dünyanın bir başka ülkesinde rastlanmayacak kadar dar mali imkânlar ve kısıtlı teknoloji ile var olabilmek mucizesini göstermişti” (Zileli, 2009: 63).

Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılında devlet eliyle açılmış herhangi bir sinema kurumu olmadığı gibi, sinemaya yönelik herhangi bir eğitim adımı da atılmamıştır. Güzel sanatların her alanında radikal adımlar atan Cumhuriyet rejimi sinemayı yok saymıştır. “Birçok sinema yazarının da ifade ettiği gibi, Cumhuriyetin resmi kültür politikası, sinema okulları açarak, yurtdışına eleman göndererek ya da film yapım sürecini destekleyerek sinemada milli kültürün sınırlarını çizen bir sinema politikası üretme yoluna gitmemiştir” (Arslan, 2005: 32). Arslan, Türkiye Cumhuriyeti’nin ülkedeki teknik yetersizlikler nedeniyle “Batılılaşma yolunda” Batılı film ithaline yönelmeyi daha mantıklı bulduğuna dikkat çekmektedir. Arslan, sinema her ne kadar devlet eliyle desteklenmese de hatta devletin sinemaya ilgisizliğinin somut göstergelerinin bulunduğunu belirtse de sonuçta popüler sanat olarak gelişen Türkiye sinemasının “Cumhuriyetin temel değerleriyle uyumlu filmler” (Arslan, 2005: 32) ürettiğini söylemektedir. Sinemanın devlet desteği almadan devlet ideolojisine sadık filmler yapmasının elbette ülkedeki genel ideolojik hegemonya ile doğrudan ilgisi bulunmaktadır.

### **3. 4. Sinemanın Cumhuriyete Olan Karşılıksız İlgisi**

Genç Cumhuriyet’in sinemayı keşfi, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş çabaları içinde Sovyetler Birliği’ndeki sinemanın gelişimi sonucu olmuştur. Cumhuriyet’in Sovyetler Birliği vasıtası ile sinemayı keşfi, devletin sinemaya araçsal yaklaşması sonucunu doğurmuştur. Türkiye sineması sivil alanda gelişse ve devletin araçsal yaklaşımı net olarak görülse de sinema kendiliğinden devlet ideolojine eklemlenmiş ve resmi ideolojinin gönüllü savunuculuğunu yapmıştır.

Cumhuriyet’in 10. yılı kutlamalarının çekildiği ve bu 10 yıl içinde modern Türkiye’nin modernlik adına attığı adımların gösterildiği “Türkiye’nin Kalbi Ankara” filmi Sovyetler Birliği vatandaşı 2 yönetmene ısmarlanmıştır. Cumhuriyet’in ilk ciddi sinema deneyimi bu vesileyle gerçekleşmiştir. Sovyet yönetmenler Sergey Yutkeviç ve Lev Arnstam’ın Atatürk’ün 10. Yıl Nutku’ndan aldıkları 4 dakikalık bölüm, tam da hedef olarak Batı modernizmini ve Batılı kültürü işaret etmesi açısından ilginçtir. Atatürk burada kültür ve medeniyet ile ilgili sözler söylemektedir:

“Millî kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. Bunun için, bizce zaman ölçüsü, geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir. Geçen zamana nispetle daha çok çalışacağız, daha az zamanda daha büyük işler başaracağız. Bunda da muvaffak olacağımıza şüphem yoktur” (Türkiye’nin Kalbi Ankara, t.y.).

Bu filmten önce de Türkiye, Sovyetler Birliği ile sanat ve kültürün diğer alanlarında işbirliği yapmaktadır. 1925 yılında kurulan Sovyet Kültür Teşkilatı VOKS, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de sergiler düzenlemekte, değişim programları organize etmektedir. “Türk hükümeti açısından ise söz konusu kültürel temas modernist kültürel kodların ithaline hizmet etmektedir” (Batuman, 2019: 26).

Türkiye’de de sinemanın “sanat” olarak kabul edilmesinin de bu yıllara rastladığı ve daha önce halk eğlencesi olarak görüldüğü kabul edilmektedir. Sinema alanında Osmanlı döneminde devlet eliyle başlatılan çalışmaların devam ettirilmemesi de ilginçtir. Beyoğlu’nun ifadesiyle “İlk yıllarda Batı kaynaklı müziğe, tiyatro ve operaya ilgi artarken, özellikle ilk beş yılda sinemaya rağbet beklenen ölçüde olmamıştır” (2018: 45).

“Günümüze ve yakın tarihe şöyle bir bakacak olursak, bugünkü üst kültür yaşamının, eğitimin kuruluş ve esaslarının hemen büyük bölümünün Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılı içinde oluşturulduğunu görürüz” (Katoğlu, 1995: 418). Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılında devlet eliyle meydana getirilen bu oluşumlar, eğitim ve kültür alanlarındaki yani resmî ideolojiye dair resmi yaklaşımın ve geçiş politikalarının çerçevesini çizmektedir. Aşağıda verilen “Kültürel atılımlar kronolojisi” (Katoğlu, 1995: 418) incelendiğinde müzik, sanat ve eğitimden başlayarak, devlet eliyle yürütülen kurumsal kültür politikalarının önceliği, modernleşme politikalarının içeriği ve ağırlık noktalarının daha kolay anlaşılması mümkündür. Tabloda da görüldüğü gibi Cumhuriyetin ilk çeyreğinde sinema ile ilgili hiçbir karar ve uygulamaya rastlanmamaktadır. (Katoğlu, 1995: 397).

Batılı anlayışı hâkim kılmak için Batılı eğitime ve okullaşmaya önem verildiği de ayrıca dikkat çeken noktadır. İlk dönemde ustaların veya hocaların batıdan getirildiği görülsede eğitim ve değişimin sürekli olabilmesi için hem mesleki okullar hem de üniversiteler bu dönemde kurulmuştur.

Arslan, sinemanın resmiyet dışında kalarak geliştiği örneğini verirken, bu durumun popülerleşmesine yaradığına dikkat çekmektedir. Cumhuriyetin tüm resmi geliştirme çabalarına rağmen “Batı” müziğinin yerine arabeskin geliştiğine dikkat çekmektedir. Arslan aslında modernleşmenin sinemaya ikili etkisini olduğunu belirtmektedir.

“‘Milli Kültür’ politikası dışında kalması, sinemanın 1950 sonrasında Türkiye popüler kültürünün bir parçası olmasını ‘kolaylaştırmıştır’. Tıpkı arabesk gibi, Yeşilçam da popüler olabilmesini, bir yandan modernleşmeyle buluşmanın kitleselleşmesine, ‘modernleşen hayat pratiğine’, beri yandansa Cumhuriyet’in kültürel modernleşme projesinin zayıflığına, güçsüzlüğüne borçludur” (2005: 37).

Cumhuriyetin ilk çeyreğindeki dışlayıcı resmi politikalara ve sektörün ekonomik güçsüzlüğüne rağmen, sinemanın Türkiye’de resmî ideoloji ile hep barışık olmasının nedenleri tartışılırken yönetmenlerin öznel tutumuna da değinilmektedir. Türk sinemasının Batıcı ve seküler olduğunu, bu düşüncenin dışında bir ideolojiye ana akımda yer verilmediğini bir söyleşinde oyuncu Tarık Akan çok net olarak özetlemektedir:

“Hiçbir zaman bir Türk Sineması filmi ‘şerait iyidir’ dememiştir. Benden daha eski olan kadın oyunculara bakın gayet modernlerdir ve başları açıktır. Öpüşme olmasa bile gayet güzel aşk sahneleri olan filmler çekmişlerdir. Bak başka bir topluma, orada bu devlet veya idareciler tarafından siyasi bir amaç olarak kullanılır. Bu hiçbir zaman korkum olmadı. Sanat her zaman ilerici ve çağdaştır, geriye adım atmaz.” (Sinema Söyleşileri 2005, 2006: 32).

Tarık Akan, Cumhuriyet döneminde eğitim almış herkesin Batılı ve seküler ideolojiyi içselleştirdiği düşünüldüğü için, herkes sanatçının ve her türlü sanat eserinin zaten kendiliğinden seküler olması gerektiğini düşünmektedir. Başka ülkelerde sanata ve en önemlisi de sinemaya bunun dışında bir ideoloji adına yön verilmesini bir devlet müdahalesi olarak kabul etmektedir. Tarık Akan’ın düşüncesine göre, ana akım tüm Yeşilçam yönetmen ve oyuncularının kendiliğinden ideolojisi Kemalist ideolojidir ve da Cumhuriyet eğitiminin ve Batılı ideolojinin en büyük başarılarından biridir bu.

Popüler kültür ürünlerin doğaları gereği ülkenin hâkim kültürüne ters düşmeyeceği ve hatta popüler kültür ürünlerinin resmî ideolojiyi yeniden ürettiği görüşü burada devreye girmektedir.

“Yeşilçam popüler bir sinema olarak günlük yaşamın her türlü sorunlarıyla gündemdeki konularla teması hiç yitirmemiş, ancak kaçınılmaz bir biçimde ‘tutucu’ olmuştur. Keyifli düşler üretirken de, destanları ya da dini menkıbeleri sergilerken de sisteme en köktenci eleştirileri yönelttiğini iddia ederken de bu çerçevenin dışına çıkamamıştır. Ancak, popüler kültür

ürünlerinin de muhalif unsurlar içerdiği bilindiğinden, yerli filmlerin temsil ettikleri kurmaca dünyaların incelenmesi tutuculuğun sınır çizgilerini göremeye yardım edecektir” (Onaran, 1994: 11).

### **3. 5. Popüler Kültürün Kendiliğinden İdeolojisi ve Popüler Metin Olarak Filmler**

Bir ülkenin siyaseti, dünyadaki yeri, insanların yaşam biçimi, bütün popüler kültür ürünlerine olduğu gibi, o ülkede üretilen filmlere de doğrudan yansır ve filmlerin oluşumu o dönemin ülke gerçekliğinden veya güncel gelişmelerden, gerçekleşen olaylardan etkilenir. Bourse ve Yücel, kültür “kolektif kimliğin nedeni değil, sonucu ve ürünüdür” (2017: 135) demektedir ve şöyle devam etmektedir:

“Yüzyılları aşmış bir insan topluluğuna bir ‘kimlik’ veren kimliksel kutsallıklar ya da eski çağlardan kalma kutsallıklar yoktur. Kültür sürekli alışverişlerin ve yeniliklerin bir toplumsal oluşumdur, korunacak kapalı bir sistem değildir”

Bu değişimi izlediği için ülke siyaseti ve sosyolojisiyle filmlerin içerikleri sürekli bir tutarlılık gösterir ve filmler doğrudan sosyolojinin yansıması olarak ortaya çıkmasalar da bir dolayım olma olarak gerçekliği yansıtır. Ülkedeki hâkim üretim sürecinin ve ideolojik belirlenimlerinin tüm renkleri filmin bütünü oluşturur. Bu anlamda ana akım Türkiye sinemasının ana akım ideoloji ile barışık olması anlaşılır bir durum olarak görülmektedir.

Filmlerin incelenmesi üzerine tasarlanmış olan bu çalışmada filmler birer metin olarak değerlendirilmiştir. Fiske’ye göre (1996:132):

“Yeğlenen anlamı okurla metin birlikte üretmektedir ve bu işbirliğinde okur, başat değer sistemine ve topluma belirli ilişkiler dizgesiyle bağlı olan biri olarak inşa edilir. Bu, işbaşıdaki ideolojidir”

Burada okurun yerine izleyici geçmiş, filmin ve işbaşıdaki ideolojinin içinde izleyicinin nasıl inşa edildiği incelenmiştir. Seyirci kendini inşa ederken elbette filmi de inşa etmektedir, çünkü “bir filmi aynı zamanda seyirciler de yapar” (Godard, 2014:223)

Farklı kavramlar açısından filmlere bakılmış, filmlerin ortak noktaları birleştirilmiştir. Metinlerin anlaşılması ve temsillerin açıklanması İngiliz Kültürel Çalışmaları’nın katkısı ile yapılmıştır. Çünkü “Kültürel Çalışmalar”ın geliştirdiği en tanınmış ve muhtemelen en önemli kuramsal strateji, kültürel ürünleri toplumsal

pratikleri ve hatta kurumları ‘metinler’ olarak okumaktır” (Turner, 2016: 105). Başlangıçta edebiyat çalışmalarından ödünç alınan bu özellik dışında Kültürel Çalışmalar, popüler kültür ürünlerinin de bir “direniş noktasına” sahip olduğu, kültür ürünü tüketicilerinin de “eleyerek tükettiği” gibi ayrıca iki önemli katkı sunmaktadır. Bu teoriye göre, popüler kültürle ve resmi ideoloji ile uyumlu tüm metinlerin olduğu gibi filmlerin de kendi içinde gösterdiği direniş odakları bulunmaktadır. Bu çalışmada birer popüler kültür ürünü olarak incelenen filmlerin, alt metinlerinin söylediklerine de bakılmaktadır.

İngiliz Kültürel Çalışmaları’nın önemli teorisyenlerinden Williams, kültürel süreci bu yönlerini de dikkate alarak bir bütün olarak görmemiz gerektiğini söylemektedir. Filmleri de bir “metin” olarak “okursak”, film çözümlemelerini üretilen dönemin toplumsal ve yapısal özellikleriyle birlikte ele alarak değerlendirmemiz gerektiği açıktır. O zaman herhangi bir kültürel metin veya film çözümlemesi “bütün bir hayat biçimi içerisindeki öğelerin arasındaki ilişkilerin incelenmesidir ve amacı da bu ilişkilerin oluşturduğu bir kompleks olarak düşünülebilecek örgütlenmenin doğasını keşfetmektir” (Williams’tan aktaran Turner, 2016: 71).

Yine Kültürel Çalışmalar’daki temel konulardan biri, temsil sorunudur ve popüler kültür içinde veya popüler kültür ürünleri içinde direniş ve değişim odaklarının nasıl temsil edildiği ile ilgilenir. Teoriye göre, “popüler olanda, devrimci bir direniş, bir çatlak bulunabilir mi?” sorusu önemlidir. “Kültürel Çalışmalar için önemli olan kültürün güç tarafından domine edilen ve sınıf, cinsiyet, ırk ve cinsellikle alakalı gerilimlerce çapraz geçilen sosyal oluşumlar dâhilindeki bir çatışma ve müzakere mahali olduğu fikridir” (Stam, 2000: 236). Hall, iletim sürecinin hiçbir metinde doğrudan ve otomatik olmadığını ileri sürmektedir ve zaten mesajın inşası ile mesajın kabulü arasında her zaman bir kırılmanın olduğunu belirtir. Hall’ün televizyon izleyişi için söylediklerini sinema izleyicisi için söylemek bütün bu gerekçelerle mümkündür:

“Hall, herhangi bir iletişim biçimindeki hiçbir şeyin doğal olmadığına ısrar eder; mesajların gönderilebilmesi için önce inşa edilmesi gerekir. Ve nasıl ki mesajın inşası etkin, yoruma dayalı ve toplumsal bir olaysa, alımlanma uğrağı da aynı şekildedir. Toplum homojen değildir; farklı gruplar ve çıkarlardan oluşur. Televizyon izlerkitlesi kendi içinde farklılaşmayan tek bir

kitle olarak görülemez; her biri hâkim ideolojik biçimler ve anlamlarla farklı şekillerde ilişkili olan farklı toplumsal grupların karışımından oluşur” (Turner, 2016: 108).

Ancak, Adorno, “kitle iletişim araçlarının kamuoyunun oluşumu üzerindeki ideolojik etkisi, sonuçta genel kültürel iklimimizi belirlemektedir” (2017: 176) diyerek, film dâhil popüler metinlerin kültürel gelişme konusunda belirleyiciliğine dikkat çekmektedir. Adorno’ya göre, ideolojik ve teknolojik hegemonya, bireysel düşünce yapısını daha önce olmadığı kadar konsantre hale getirmiştir ve bu süreç sonunda bireysel özneye benzer bir toplumsal düşünce yapısı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. “Bu yapının ürünleri, naif gözlemcilerin inanabileceğinden çok daha yüksek derecede güçlü bir karakter yapısına sahip olabilir” (Adorno, 2017: 176) ve adeta popüler kültür ürünlerinin belirleyiciliğinden kaçış yok gibi görünmektedir. Eleştirel teorinin önemli temsilcisi Adorno, gerçekliğin oluşturulmasından çok gerçekliğin özne üzerindeki etkisi üzerine düşünmektedir. Adorno’ya göre (2017:181-182), “basit cehalet ve kafa karışıklığı arasında, yani, yeterli entelektüel eğitimi olmadan, salt gerçekliğin bilgisi ile hareket edenlerle, kitle iletişim araçlarının ve propagandanın bitmek bilmeyen etkisi altında deliren ve gerçekler hakkında ne düşüneceğini bilmeyenlerin durumu arasında ayırım yapmak zordur”.

Kahramanı kamu yöneticileri (belediye başkanı ve kaymakam) olan bu filmler demokrasi, iyilik ve kötülük, resmi ideolojiye yakınlık ve uzaklık gibi, halktan yana olmak – halka uzak olmak, dürüst veya yolsuz gibi doğrudan olgular dünyasından türetilmiş olabileceği gibi, kurgusal da olabilecek kavramsal çerçevede düşünülmektedir. Her ne kadar ilk bakışta aşk, komşu kavgası, yolsuzluk, dinin kötüye kullanımı gibi birbiriyle ilgisiz çok farklı konulara sahip olduğu görülse de aslında ele alınan filmlerin tümü, bir ana düzlemde analiz edilmeye fırsat vermektedir. Bu düzlem ise, filmlerin kendi alt metinleri içinde oluşturdukları evrende; kamu gücünün, siyasal ve sınıfsal ilişkilerin, devletin ve halkın konumlanışının ortaya çıktığı, temsil edildiği düzlemdir. Devleti temsil eden kamusal otorite nasıl kurulmaktadır yani kamusal otoriteyi temsil eden belediye başkanı veya kaymakam kimdir, ideolojisi nedir ve devleti nasıl temsil etmektedir ve devlete karşı halkın yanında nasıl konumlanmaktadır?

Bunun yanında, yereldeki güç ve iktidar odaklarıyla devletin ilişkisi nasıl kurulmaktadır ve çelişki ve kriz anında devletin temsilcisi kimden yana tavır almaktadır ve bunu nasıl meşru göstermeye çalışmaktadır? Elbette çok sayıda sorunun cevabı aranırken, arka planda araştırmayı bu düzeylerin yönlendirdiğini söylemek gerekir. Ancak her filmin her ayrıntısı da gözden kaçırılmayacak kadar önemli temsil imkânları sunmaktadır. Resmi ideoloji ile barışık filmlerin hepsinde bile bu soruların tümüne farklı cevaplar verildiği ortaya çıkmaktadır.

Örneğin kamusal otorite kurulurken kaymakamda atama yoluyla tamamlanan sürecin, diğer kamu yöneticisi olan belediye başkanında otorite ve yetki alma süreci, seçimle farklı kurulmaktadır. İkisi süreç arasında doğrudan bir ilişkisi olmadığı gibi belediye başkanının seçim sürecinde siyasal partiler, baskı grupları, yerel meclis üyeleri, aile gibi etkenler doğrudan ilişkilidir ve sınıfsal köken ve sınıfsal bakış açısı çok şey ifade etmektedir. Halk, belediye başkanı seçiminde kime yetki verdiğini bilir ve seçimden sonra rolünü oynamasını beklerken, atanmış kaymakamın kim olduğunun ortaya çıkması için bir krizin ortaya çıkması ve kaymakamın bunu çözmesi gerekmektedir. Kaymakam göreve başladığında tamamen yabancısıdır ve hiç kimsenin oyunu almış değildir. İşte kaymakamın ortaya çıkan bir krizi kimin yararına çözdüğü atanmış kaymakamın seçilmesi anlamına gelmektedir. Kaymakam yerel iktidar güçlerinin yararına sorunu çözüyorsa o tarafın, halkın yararına çözüyorsa diğer tarafın seçilmiş haline dönüşmektedir. Belediye başkanı ise genellikle zaten bilinen, tanınan, güvenilen, dalga geçilen biridir. Belediye başkanı ile ilgili en çarpıcı duygu ise, bir kriz anında ortaya çıkan hayal kırıklığı olmaktadır. Başkan, seçmen beklentilerini karşılayamadığında kriz ortaya çıkar.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BATI'NIN TEKNİĞİNİN “BİZİM” KÜLTÜRÜMÜZLE SİNEMADA BULUŞMASI

#### 4.1. Batı'nın Tekniğiyle Ülkenin Ruhunu Buluşturan Bellek

Fransız Lumiere kardeşler tarafından yaratılan sinematografin hemen İstanbul'a geldiği ve kısa sayılabilecek bir zaman dilimi içinde ilk Türk filminin çekiminin başarıldığı sinema tarihçileri tarafından kabul edilen bir tezdır. Hatta çoğu kitapta somut bir olay ve somut bir tarih de verilmektedir. “İlk Türk filmi olarak, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş olan Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı belge filmini kabul ediyoruz” (Kuyucak Esen, 2010: 13). Atatürkçü düşüncenin sağ yorumunu özetleyen “Batı'nın tekniğini alıp, kültürünü reddetmek” mottosuna yönelik ilk atılımın sinemada gerçekleştirildiği görülmektedir. Sinema üzerinde gerçekleşen bu buluşma, teknik bir transferden çok kültürel iklimin kurulmasında ve kültürel hegemonyanın oluşmasında ciddi katkılar sunmuştur. Bu katkı da somut bilgi veya belgeye dayalı tarihçilik çalışmalarından çok belleğin yardımı ile gerçekleşmiştir. Duruel Erkılıç'a göre (2014:197):

“Sinema çağının tanıklığını yaparken belgeledikleri ve kurguladıklarıyla aslında her zaman toplumsal bir tarih yazımı da yapmıştır. İşte tamda bu nedenlerle sinemada geçmiş anlatıları, iktidarların, devlet politikalarının, günlük siyasetin odağında olmuştur”.

Türkiye sinema tarihine dair resmîyette “Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı” adlı belgesel ilk “Türk filmi” kabul edilmektedir hatta 2014 yılı Türkiye’de “Türk Sinemasının 100.yılı” olarak kutlanmıştır. Oysa bu “bilginin” doğru olmadığı yine birçok araştırmacı tarafından dile getirilmektedir. Sinema tarihçisi Burçak Evren, var olduğu belirtilen bu filmin yönetmeninin bile bu bilginin doğruluğunu kanıtlama çabası içinde olmadığını, bu bilginin kesin olarak yanlış olduğunu belirtmektedir:

“Bugüne kadar bu filmin çekildiğine ilişkin hiçbir belge ve tanık bulunmadı. Fuat Bey bile yaşamı süresince bu filmde bir röportaj dışında hiç söz etmedi. Tüm bu olumsuzluklar filmin varlığına ilişkin kuşkuların doğmasına neden oldu. Filmin hiçbir zaman çekilmediği ya da çekiliş anında yandığı ya da çekildikten sonra herhangi bir nedenle yok olduğu iddiaları ortaya atıldı. Ve sonuçta Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı'nın ilk Türk filmi olmayacağı kesinlik kazandı” (Evren, 1995: 68).

Evren'i destekleyen başka görüşler de gündeme gelmiştir. Filmin varlığına dair pek çok kaynak bulunduğu ancak bu kaynaklarda da dayanak olarak ikincil kaynaklar gösterildiği ve somut olarak konuyla ilgili bir belgeye rastlanmadığı belirtilmektedir. “Varlığı konusunda pek çok tartışmanın yürütüldüğü filmin izine bugüne kadar rastlanmamış olması da tartışmanın hala sürmesine neden olmaktadır” (Karadoğan, 2018: 19) Sonuçta “bu filmin bir ‘ilk’ film olma konusu bugüne kadar pek çok araştırmacının ilgisini çekse de varlığını kesinleştirecek bir belge ya da kanıt bulunamamıştır” (Karadoğan, 2018: 19).

Burçak Evren, 1914 yılından önce çekilen ilk filmin 28 Temmuz 1905 tarihinde çekildiğini söylemektedir. Evren'e göre Yıldız Sarayı'nın ikinci sahanlığında çekilen bu filmin “bir Türk tarafından çekilip çekilmediği ise bilinmiyor” (1995:68). Bundan sonraki çalışma yani ikinci film ise, 5 – 26 Haziran 1911'de Makedonyalı sinema ve fotoğraf sanatçıları Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir:

“V. Sultan Mehmet Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretinin tüm ayrıntılarını konu alan bu belgesel çalışma halen Makedonya film Arşivi'nde bulunuyor. Ayrıca bu film 1990 ve 1995 tarihlerinde ülkemizde düzenlenen Makedonya Film Haftaları'nda da gösterildi” (Evren, 1995: 68).

Burçak Evren, 1914'ten önce çekilen bir diğer filmin ise 1913'te Hamidiye Kruvazörü'nün filmi olduğunu belirtmekte ancak bu filmi de kimlerin çektiğinin veya varlığının somut olarak bilinmediğini belirtmektedir. Evren, “ilk Türk filmi” olduğu iddia edilen 4 filmde bir tek Manaki Kardeşlerin çektiği filmin günümüze kadar gelmiş olduğunu vurgulamış ve “ilk Türk filmi” olarak bu filmin sayılması gerektiğini ifade etmiştir. “Çünkü Manaki Kardeşler hangi din ve kökene sahip olurlarsa olsunlar, Osmanlı tebaası olarak Osmanlı topraklarında üstelik konusu yine bizden olan ilk filme imzalarını atarak ilk Türk yönetmenleri değil ama ilk Türk filmini gerçekleştirmişlerdir” (1995:69).

İlk Türk filminin 1914'te çekildiği görüşü, bir somut bilgiye değil sonradan dolaşıma sokulan bir “hatırlama”ya dayansa da sinemanın Türkiye'ye 1914 yılında geldiği bütün aksi kanıtlara rağmen geniş kabul gören bir görüştür. “Bu durum da sinema tarihi yazımı bağlamında sinemanın milliyetçilik ile ilişkisini açıklayan örneklerden biridir” (Parlayandemir, 2015: 118) Manaki Kardeşlerin dışarıda

tutulmasının önemli bir nedenlerinden birinin ismi ve ana dili olduğu ilk akla gelmektedir. Çünkü “resmi dil, anadil, aynin dili arasındaki farklar, milliyetçiliğe dair tartışmalarda önemli bir yer tutmuştur” (Parlayandemir, 2015: 119).

Bu yıllar Osmanlı devletinden modern Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişin, yani modern ulus devletin doğuşunun sancılarının çekildiği yıllardır. “Fuat Uzkınay’ın çektiği filmin bir ‘ilk film’ olarak nitelendirilip öne çıkarılmasının en önemli nedenlerinden biri, ‘ulusal bir ilk’ inşa etme sürecinde ulusal kimliği öne çıkararak, ‘Türk ve Müslüman’ bir sinemacının bu filmi çekmiş olmasının, bu süreci kuvvetlendireceği düşüncesidir” (Karadoğan, 2018: 19). Aytekin de bu görüşü desteklemektedir. Aytekin, anıtın yıkılmasına ilişkin belgeler ve bilgiler yeterince berrak değilken, sinemamızın başlangıç noktasına bu olayın yerleştirilmesi birçok tarihçi ya da yazarlarca kuşkuyla karşılanmaktayken neden hala bu durumun başlangıç kabul edildiği sorusunu sormakta ve ulus inşasına katkı ile ilgili bir yanıt vermektedir:

“Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi filminin yaygın biçimde ilk filmimiz olarak kabul edilmesinde, anıtın yıkıldığı dönemin gündemini hatırlatacak biçimde, ulus devlet fikrinin ve milliyetçi ideolojinin önemli bir etken olduğu öne sürülebilir. Çünkü yıkılan Rus anıtı, Türkiye’nin siyasi tarihi açısından sadece o dönemde önemli ve bir anlamda ortadan kaldırılması gereken bir simge değildir; o günden bu yana sürdürüle gelen resmi tarih anlayışı(ları)nın sinema alanına hizmet edecek, adeta bir kurucu ögesidir” (Aytekin, 2017: 43).

Aytekin’e göre ilk Türk ve Müslüman filminin bu film olduğuna dair “bu kabulün kaynağı, Nurallah Tilgen’in Yıldız Dergisi’nin 30. sayısında yayımlanan ‘Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne 1914 – 1953’ başlıklı yazısıdır. Sinema tarihçisi Nijat Özön, bu yazıdan hareketle ilk sinemamız olarak Fuat Uzkınay’ı göstermiştir” (Aytekin, 2017: 43).

Aytekin, 1877 – 1878 yıllarında Osmanlı Rus Savaşı sırasında dikilen bu anıtın 1914 yılında yıkılmasının siyasi tarihte çok önemli bir simge haline geldiğini belirtmektedir. “Bu filmin aradan onlarca yıl geçtikten sonra dönemin, siyasal, toplumsal, tarihsel, kültürel yapısına binaen, Türkiye’de sinema tarihinin ‘miadı’ olarak sayılması ideolojik olduğu kadar, sinema tarihi, özellikle de belgesel sinema tarihi açısından tartışılması gereken bir durumdur” (Aytekin, 2017: 44). Aytekin, “bu bilgiyi” ilk dolaşıma sokan Özön’ün daha sonra “tartışmalı” bulunduğunu açıkladığını belirtmektedir. Aytekin, konuyla ilgili belge denin filmin de daha sonra Genelkurmay

arşivinde incelendiğini ve anılarda anlatılan, bu anlatıdan yola çıkılarak yazılan tarihten çok farklı olduğunu anlatmaktadır. Aytekin, bu yanlış bilginin bir ihtiyaçtan dolayı “kullanıma sokulduğunu” hatırlatmaktadır.

Aytekin’in yaklaşımı, daha ciddi bir tartışmanın kapılarını aralamaktadır. Burada iki ciddi soru bulunmaktadır. Belleğin ve hatırlamanın veya tarih yazımının ideoloji ile ilişkisi nedir? Bellek sonuçları itibariyle bugünü mü ilgilendirir yoksa geçmişe dair bir olguyu açıklama çabası mıdır? Bu sorular üzerinden yürütülen tartışma “niçin hatırlarız” veya “belleğin güncel görevi nedir” sorularını gündemimize getirmektedir.

Beatriz Sarlo, “anı bugüne muhtaçtır” demek ve bu saptamayı, Deleuze’ün Bergson’a söylediklerinden yola çıkarak yapmaktadır: “Anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır. Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır” (2011: 10). Bu noktada ilk Türk filminin ne olduğuna dair tartışmanın da bir tarih tartışması olmadığı, ulus inşası süreci içinde önemli bir ideolojik eğilim olduğu görülmektedir.

Hatırladığımız şeylerin “şimdiki anda kurulan, günün şartları, alışkanlıkları ve kabul edilebilirlikleriyle var olan bir sistem olduğunu” saptayan Halbwachs ise, hafızanın “geçmişi yeniden yaşatmadığını, yeniden inşa ettiğini” (2016: 52) ileri sürmektedir. Ancak,” yeniden üretilen şeyin, anının bizzat kendisi mi olduğu yoksa yavaş yavaş bu anının yerine geçirilen bozulmuş bir imge mi olduğu belirsizliğini korumaktadır” (Halbwachs, 2016: 52). Bu anlamda daha sonra üretilen Uzkinay bilgisinin anlattıklarının anılardan mı yoksa “inşacı anılar”ndan mı ortaya çıktığı sorusunun cevabı anlatılanların önemini veya doğruluğunu değiştirmeyecektir. Zaten “geçmişin böyle bir yeniden inşası, tahmini olmaktan öteye asla gidemez. Ne kadar çok yazılı ya da sözlü tanıklıklara sahip olursak o kadar çok tahmini olur” (Halbwach, 2016: 124).

Sinema tarihçilerinin Türkiye sinemasının gelişiminin ilk yıllarına dair bugüne kadar taşıdıkları “Uzkinay 1914 deneyimi”, sinemaya dair bir “samimi” yaklaşım mıdır yoksa Türk sinema tarihi araştırmacılarının değil de yönetenlerin istediği ve sinema tarihçilerinin de “vekâleten” üstlendikleri Marianne Hirsch’in “postmemory”

(Sarlo, 2011: 80) diye tanımladığı bir durumla mı karşı karşıya bulunmaktayız? Cevap hep “bilinmez” olmaya mahkûmdur. Çünkü hatırlama ile ilgili her iki durum da mümkündür. “Merkezine anıları alan postmemory, bir öznenin başkalarından dinlediği, kendinin yaşamadığı yakın geçmişteki olayları anılara dayanarak belleğinde yeniden inşa etmesi anlamına geliyor” (Sarlo, 2012: 82) ve bir tarihçi veya sinemacı olarak birçok yazarın hatırlamanın her iki türünü de kolaylıkla yapabileceği/yaşayabileceği muhtemeldir. Ancak sonuçta Uzkınay, “milli tatmin” duygusuna cevap vermektedir.

Beatriz Sarlo, “her zaman tartışmalı” gördüğü “geçmiş” üzerine daha önce kafa yoran filozofların ve tarihçilerin görüşlerine değinerek geçmişe ilişkin tarih ve bellek arasındaki farkı irdelemektedir. Sarlo’ya göre, “Tarih anılara her zaman güvenemez, belekse hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik haklarını) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar” (2012: 9). Sarlo, geçmişin bugün yeniden inşa edildiğini söylerken ve şimdiyi ilgilendirdiğini vurgularken, geçmişin tamamen bugünün kurgusu olduğunu iddia etmemiştir. Sarlo, geçmişten kaçılmadığını ve geçmişi idare etmenin mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü:

“Geçmiş... sinsi bir bulut gibi, bugünün peşini bırakmaz. Karar vererek ya da aklımızı kullanarak geçmişten vazgeçemeyiz; sadece iradeyle geçmişi hatırlamak da mümkün değildir. Geçmişin geri dönüşü her zaman kurtarıcı bir hatırlama anı değildir, bugünün baş göstermesi, bugünün yakalanmasıdır. İnsanın kendi kendine hatırlamama kararı vermesi, bir kokuyu duymama kararı vermesine benzer. Anılar tıpkı kokular gibi istenmese de aniden hücum eder. Nereden geldikleri bilinmeden uzaklaştırılmaları mümkün değildir; tam tersine insanı peşlerine düşürüp daha çok hatırlamaya zorlarlar, çünkü ilk andaki izlenim hiçbir zaman tam değildir. Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle geçmiş kendiliğinden bugün olur” (Sarlo, 2012: 9).

2014 yılında Türk Sineması’nın 100. Yılı kutlamalarına “bugüne muhtaç” bir anının izin vermesi gerekiyordu. Sarlo’nun “anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır. Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır” (2012: 10) diye bahsettiği anı olmasa daha doğrusu geriye doğru işleyerek yararlı olan bellek harekete geçmese, tarih oluşumundan öte bugüne dokunan bir bilgi oluşmamış sayılacaktır.

Sarlo, sorgulamayan popüler profesyonel tarihçiliğin “sağduyudan” beslendiğini ve okullarda öğretilen “ulusal tarihin” de bu modeli uyguladığını belirtmektedir: “Bu modele göre, tarih anısal kahramanlar, dışlanmışlar ve lanetliler

grubu ile günümüze dek uzanan birleştirici bir gelişim hattından oluşur” (2012: 13). Tarihsel kahraman başlangıç ile tarihsel kahraman Türk sinemasının 100 yıl sonra aynı anda buluştuğuna inanmak sağduyulu bir davranıştır.

Cumhuriyet döneminin milliyetçilik ideolojisi Türkler’den bir “mazlum millet” yaratmaya çalışırken, Kurtuluş Savaşı’nda “haklı bir antiemperyalist mücadele verildiğini” de belirtmektedir. Bu savaşın başlangıç sembolleri arasında *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin de olması tarihin yeniden değerlendirilmesi açısından anlaşılır görülmektedir.

Uzkinay örneği, ana akım Türkiye sineması geleneğine uygun bir tarih ve bellek çalışması olarak görüldüğü gibi, ana akımın yönünü çizen, içeriğini çerçeveleyen ve resmiyeti oluşturan bir sınırlılık olarak da durmaktadır. Çerçevenin içinde ise öncelikle “Batı’nın tekniğini alıp kültürünü almamak” vardır çünkü kurtuluş öncelikle Batı’ya ve Rusya’ya karşı verilmiş bir mücadele sonucu erişilmiş bir merhaledir. Türkiye sinemasında başından beri her filmin senaryosu dışında bir alt yazısının da olduğu net olarak belirtilmektedir:

“Yüzyılın başında başlayan Türk sinema serüveni kurtuluş savaşı ve Cumhuriyetin ilanı ile misyoner bir vaziyete bürünmüştür diyebiliriz. Sayıca az olmasına rağmen taşıdığı farklı niteliklerle her biri tarihi birer belge hüviyetindeki ilk filmlerimizden olan Bir Millet Uyanıyor, Allahısmarladık Yılmaz Ali gibi örneklerde, İstanbul, modern Türkiye’nin batıya dönen yüzü, yeni Cumhuriyetin adeta bayrak taşıyıcısıdır. Bu nedenle söz konusu ilk filmlerde dış mekân olarak genellikle Beyoğlu, Karaköy ve Galata görülmekte, sokaklar Cumhuriyet inkılaplarını içselleştirmiş insanlarla neredeyse gövde gösterisi yapmaktadır” (Kır Şimşek, 2015: 136).

#### **4.2. Devlet Sermayesi, Devlet İdeolojisi ve Türk Sineması**

Batılı, laik – modern ve aydınlanmacı ana akım Türkiye sinemasının erken Cumhuriyet dönemi resmi Türk ideolojisiyle tamamen örtüştüğü görülmektedir. Zamanla toplumsal yaşamdaki değişmelerin ve bunların oluşturduğu yeni durumların sinemayı da etkilediği, politik dönem farklılıklarının sinemayı da farklılaştırdığı anlaşılmaktadır. Toplumsal ilişkilerdeki değişim sinemaya doğrudan yansımaktadır.

Ancak bu değişiklik, köklü bir ideolojik değişiklik gibi görünmeyip ana akımın içinden çıkan bir “yan dal” gibi durmaktadır. Burada söz konusu olan ideolojik farklılıkları ana akımda değil, ana akım içinde konumlanmış bulunan “yönelimler” olarak aramak gerekmektedir. Bu ideolojik akımların ülkenin bütünündeki siyasal –

toplumsal değişmeyle ve siyasal akımlarla doğrudan ilişkili olduğu gözlemlenmektedir ancak, bu siyasal değişikliklerden hiçbirisi, farklı akımlardan herhangi biri, siyasal ana akım olamamış ve Türkiye sinemasında köklü bir ideolojik değişiklik yaratılmasına neden olamamıştır. Ancak, yine de sözü edilmeye değer sayıda ve önemde ana akım dışı film üretilmiştir.

“Türkiye’de sinema, saraydan, konaklardan girer, oradan da Beyoğlu’na girer. Beyoğlu’nda durmaz, hızla başka bölgelerine sıçrar” (Scognamillo, 2008: 2). Sinemanın nihayetinde tekrar Beyoğlu’na döndüğü görülmektedir. Sinemanın saraydan çıkıp Beyoğlu’na Hristiyanların yaşadığı bir merkeze gelmesi onun sivil ve seküler gelişmesinde etkili olmuştur.

Türkiye’de sinema veya film üretimi, özel sektör ürünü olarak geliştiği halde neden hep devlet ideolojisinin taşıyıcısı olmuştur? Başka nedenlerin yanında bu sorunun kapitalizm geliştikçe ortaya çıkan bir cevabı daha vardır. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren uygulanan ekonomi politikası, özel sermayeye devlet desteği yönündedir. Türkiye’de özel sektör ekonomisinin de dinamiği serbest piyasa değil, devlet desteği ve devlet kontrolüdür. Türkiye’de egemen sınıfının sermaye üzerindeki hegemonyası kadar devletin de hegemonyası vardır. Uygulanan devletçilik yaklaşımı nedeniyle, devlet sermayeye hükmetmekte, kredi dağıtımından, ithalata kadar hemen her alanda devletin ekonomiye dolayısıyla da sinema endüstrisine müdahalesi söz konusudur. Devletin denetlediği ya da aksi yönde devleti denetleyen burjuva sınıfı, ideolojiyi de denetlemekte ve denetlenmiş ürün üretimi ile ideolojiyi dolayısıyla toplumun kültürel yapısını yeniden oluşturmaktadır. Film üreticileri yani yapımcılar ve hatta yönetmenler de bu hegemonyadan kaçamazlar. Marx ve Engels’e göre (2012: 43):

“Kapitalizm geliştikçe, burjuvazi şimdiye kadar onurlu sayılan ve önünde saygıyla eğilinen tüm meslekleri çevreleyen haleleri söküp attı. Doktoru, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını kendi ücretli işçisi durumuna getirdi”

Marx ve Engels’in sıraladığı bu ücretli işçilere doğal olarak yönetmenleri de dâhil etmek gerekmektedir. Buradaki ücretli işçilik kazanılan paradan çok, entelektüellerin hâkim sınıfa olan bağımlılığı ve itibarsızlaşmaları olarak ele alınmalıdır. Berman, konuyla ilgili olarak şöyle devam etmektedir:

“Marx’a göre bu entelektüeller için hayatın temel paradoksu onların burjuvazinin ‘ücretli işçileri, modern işçi sınıfı, proteryanın mensupları’ olmalarından yatmaktadır. Marx, entelektüelleri ücretliler olarak tasvir ederken modern kültürün, modern endüstrinin bir parçası olduğunu göstermeye çalışır. Sanat, bilim, Marx’ınki dahil toplumsal teori, bunların hepsi üretim tarzlarıdır. Burjuvazi her alanda olduğu gibi kültürde de üretim araçlarını kontrol etmektedir ve yaratmak isteyen herkes onun gücünün yörüngesi içinde çalışmak zorundadır” (2012: 163 – 164).

#### **4.3. Atatürk’ün Sinemayı ‘Keşfi’: Cumhuriyet’in Sinemayı ‘Keşfi’**

Türkiye’nin kuruluş döneminde, sinema altyapısı olmadığı gerekçesiyle sinema ile resmi olarak ilgilenmemiş, “tek bir film şirketi (İpek Film) yardımlarıyla çekilen filmler sınırlı sayıdaki sinema salonlarında gösterime girmiş, sinema Türk seyircisini yetiştirmeye başlamıştır” (Bayındır Uluskan, 2017: 491). Dönemin yöneticileri ve Atatürk’ün sinema ile örneğin müzik ve resim ile ilgilendikleri kadar ilgilenmediği bilinmektedir. Sinemanın bir eğitim ve propaganda aracı olarak görüldüğüne dair çok çeşitli ifade ve hatta belgelere rastlansa da, ilk dönemde sinema bu amaçla etkili bir biçimde kullanılmamıştır.

Ancak Atatürk zaman zaman sinema ile ilgili yaptığı konuşmalarda sinema ile ilgilenilmesi gerektiğini belirtmiş ve sinemanın önemini kavradığını göstermiştir. Atilla Dorsay (1998:15), Atatürk’ün ağzından tarihi ve birinci kaynağı belirsiz şöyle bir alıntı yapmaktadır:

“Sinema öyle bir keşiftir ki, gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşesinde oturan insanların birbirini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz”

Atatürk’ün resim, heykel, basın, edebiyat, güzel sanatlar gibi alanlardaki sözleri doğrudan kendi eserlerinde yer alırken, sinema ile ilgili sözlerinin daha çok ikincil kaynaklarda gösterildiği dikkat çekmektedir.

Yukarıdaki alıntıdan başka Atatürk’ün çeşitli yerlerde ve çeşitli vesilelerle sinema hakkında olumlu sözler sarf ettiği belirtilmektedir. Metin Erksan da kaynak göstermeden, Atatürk’ün, “sinemanın keşfi, elektriğin keşfinden, barutun keşfinden daha önemlidir” (Sinema Söyleşileri, 2013: 177) dediğini aktarmaktadır. Erksan, yine aynı yerde Nurullah Ataç’ın da “Milattan önce, Milattan sonra yoktur; sinemadan önce, sinemadan sonra vardır” (Sinema Söyleşileri, 2013: 178) dediğini aktararak

Cumhuriyet'in kurucusunun ve ideolojik önderlerinin sinemaya verdiği önemi vurgulamaktadır.

Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemadan ulus inşa etmek için yararlanmayı diğer güzel sanatlar veya ideolojik – kültürel araçlardan yararlanmayı düşündüğü kadar düşünmediği kesindir. Ancak sinemayı eğlence aracından daha çok evrensel hümanizme hizmet eden bir eğitim aracı olarak görme bilincinde olduğu anlaşılmaktadır. Ülkede sinema yapacak koşulların bulunmaması, teknik yetersizlikler dikkate alındığında Atatürk'ün sinemadan faydalanmayı daha sonraya bıraktığı, ancak ilk fırsatta yararlanmaya, sinemayı ulus devletin hizmetinde bir eğitim aracı olarak kullanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Beyoğlu (2018: 45) bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

“1930'lara gelindiğinde sinema bir eğlence aracı olmaktan ziyade, siyasal iktidar için yeni bir toplum inşası sürecinde eğitici ve öğretici niteliği ön plana çıkarılan bir sanat haline geldi. İlk bakışta siyasal iktidarın tiyatro, basın, kitap ve radyo gibi unsurları halk terbiyesi araçları olarak gördüğü dikkate alındığında, sinema en önemli propaganda unsurlarından biri olarak kabul edildi (Beyoğlu, 2018: 45)”.

Radyonun daha önce önemini kavramış olan siyasal iktidarın, görüntüyle desteklenen bir radyo olarak gördüğü sinemadan faydalanmaması mümkün değildi. İktidarın ilkelerini ve reformlarını halka doğrudan aktaracağı bir araç olarak gördüğü sinemayı geliştirmek için sürekli adımlar attığı ancak çağdaşı ülkeler seviyesinde olamadığı anlaşılmaktadır.

“Sinemayı Ruslar, Amerikalılar, Almanlar ve Fransızlar ustalıkla propaganda aracı olarak kullanıyordu. Türkiye'nin de bu alanda bazı hamleler yapılması gerekiyordu. ... Ülke içinde filmler aracılığı ile inkılabın ruhunu her Türk'ün benliğinde yerleştirmek gerekiyordu” (Beyoğlu, 2018: 52).

Atatürk'ün “fikirler ve inkılaplar sanatla yayılır” sözüne atıfta bulunan Lüleci, “ancak bahsedilen dönemde Türkiye’de sinemanın doğrudan devletin ideolojik aygıtı olarak kullanıldığını söylemek zordur” (2018: 233) demektedir. Çünkü, Türkiye’de iktidar sinema ile geç tanışmış ve dönemin büyük ülkeleriyle yarışır duruma gelememiştir. “Ancak, yine de sinemanın iktidar güdümündeki Halkevleri vasıtasıyla ulus devlet inşasında kullanıldığı, yabancı filmlerden sansürlenmiş sahneler, harf devriminden sonra filmlerdeki eski yazının yasaklanması, kullanılan dil ve müzikler yoluyla Cumhuriyet'in ideolojisi ve inkılaplarının yayılmasına katkı sağladığı

söylenbilir (Lüleci, 2018: 234). Yine de Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi sinemacılar rejimin ideolojisine uygun sinema yapmaya zorlanmamış ve devletin maddi desteği ile bağımlı bir sinema da geliştirilmemiştir.

Bütün bunların dışında Atatürk'ün Sovyetler Birliği sinemasından etkilendiği sinemayı kendisi de bir rolde oynamayı isteyecek kadar sevdiği veya önemseydiği anlaşılmaktadır. Çeşitli kaynaklarda Atatürk'ün izlediği filmler, filmlerdeki görüntüleri, haber filmlerindeki demeçleri veya izlediği filmlere dair çeşitli bilgiler bulmak mümkündür. Örneğin Bayındır Uluskan, Muhsin Ertuğrul'un 1932 yılında çektiği Bir Millet Uyanıyor filminde Atatürk'ün rol aldığını ve "siyah bir perde önünde kameraya poz vererek, ülke ve dünya sorunları üzerine konuşmasını yaptığını" (2017: 492) belirtmektedir.

Türk hükümetinin 1920'ler ve 1930'larda iyi ilişkiler kurduğu Sovyetler Birliği'nin yetiştirdiği yönetmenler, oyuncular, kuramcılar ve onların ürettiği nitelikli filmlerle sinema alanında çok başarılı olması Atatürk'ü Sovyetler Birliği ile iş birliği yapmaya teşvik etmiştir. Türkiye, Sovyetler'den çeşitli alanlarda eğitici filmler ithal etmiş, Türk sinemacılar da tecrübe kazanmak için Sovyetlere gitmişlerdir. "Bunun yanı sıra Sovyet Sinemacıların 1930'larda Türkiye'de çektikleri, Türkiye'nin o günkü koşullarını, Cumhuriyet kutlamalarını ve Atatürk'ün görüntülerini barındıran 'Ankara: Cumhuriyetin Kalbi' ve 'Türk İnkılabında Terakki Hamleleri' adlı belgesel filmler, belki estetik değerleriyle değil ama siyasi ve sosyolojik değerleriyle, birer tarihi belge niteliği kazanmışlardır" (Lüleci, 2018: 244).

*Ankara: Cumhuriyetin Kalbi*, özellikle Cumhuriyetin 10. Yıl kutlamalarında ve daha sonra Halkevleri başta olmak üzere birçok mecrada gösterilmiştir.

Serdar Öztürk, TBMM hükümetinin ve asker kanadının benimsediği görüşe göre, 1923 yılında "sinemanın en birinci bir propaganda aleti" (2005: 30) olduğunu belirtmektedir:

"Harf devriminden 17 gün sonra 18 Kasım 1928 tarihinde İstanbul'da film kiralama işleriyle uğraşan film ticarethanelerinin Milli Eğitim Bakanlığı'na gönderdiği bir yazı ise, sinemaya ikincilik payesi biçer. Sinema, sinema işiyle uğraşanlara göre, basından sonra en önemli propaganda aracıdır" (Öztürk, 2005: 31).

Basından sonra en önemli propaganda aracı olarak görülen sinemanın daha önce halk eğitim aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir ve harf devrimi sonrasında yeni harflerin yaygınlaştırılması için kullanılması öngörülmektedir. Öztürk (2005: 33), bu konuyu şu sözlerle açıklamaktadır: “Hükümetin yeni harflerin öğretilmesi için film gösterimine önem verdiği ancak yeni harflerden taviz verilmeyeceği belirtilmektedir.”

Atatürk’ün Sovyet sinemasını keşfi, Türk ulus devlet ideolojisine uygun Sovyet filmlerinin Türkiye’de devlet eliyle gösterimini sağlamış, hem seküler, kalkınmayı vurgulayan, eğitime ve aydınlanmaya önem veren Sovyet filmleri gösterilmiş hem de bu konuların yeni gelişen Türkiye sinemasına girişi kolaylaştırmıştır.

#### **4.4. Uluslararası Politika Değişikliğinin Kuruluş Aşamasında Sinemaya Etkisi: Ertuğrul ve Halkevleri**

Atatürk’ün sinemaya verdiği “gönülsüz ve yarım önemin” dışında Cumhuriyetin ilk yıllarında evrensel anlamda bir sinemadan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Bunun yanında “Tiyatrocular Dönemi” (Karadoğan, 2018: 27) diye anılan Muhsin Ertuğrul dönemi öne çıkmaktadır ve Muhsin Ertuğrul’un, Atatürk dönemi sinemasına tek başına damga vurduğu görülmektedir.

Özelikle 1923-1950 yılları arasında eser üreten Muhsin Ertuğrul’un filmlerinde, dönemin kültür politikasına paralel bir yaklaşım görülmektedir. Muhsin Ertuğrul, döneminin en başat figürü olmuş ve Avrupa ülkeleriyle Sovyetler Birliği’nden edindiği sinema tecrübesini bu alandaki diğer az sayıdaki yönetmen gibi Türkiye’de sanatsal sinema üretimi için seferber etmiştir.

Ertuğrul’un “Sinemada, o gün için ihtiyaç duyulan, milli ve dini konuları ele almamış” olması eleştirisi, o dönem içinde bir ciddi sorun olarak görülmemiş olsa da daha sonra dile getirilmiş olması ilginçtir. Onaran’a göre (1981:537), Ertuğrul’un “milli konuları 1932 yılından sonra ele alamamasının kendisinden kaynaklanmayan nedenleri vardır ve bunlar da, daha çok, devletin komşularıyla yürüttüğü milletlerarası politikanın inceliklerinde aranmalıdır”. Onaran’ın bu tespiti, sinemanın ve sanatın devletlerarası politikalardan, devlet politikasından ve güncel ideolojilerden nasıl etkilendiğine dair bir saptama olarak değerlendirmek mümkündür. Türkiye’nin 1932

yılından sonra içine girdiği siyasal atmosfer ve dış politikanın ana hatlarını ise Ahmad (2014: 95) şu sözlerle açıklamaktadır:

“Türkiye, 1932 Temmuz’unda Milletler Cemiyeti’ne üye oldu ve saldırganlığa karşı ‘ortak güvenlik’ ilkesine destek verdi. 1930 Haziranı’nda Yunanistan’la uzlaşma ‘cihanda sulh’ isteğini perçinlemişti”.

1923 – 1932 yılları arasında kuruluş döneminin daha çok Kurtuluş Savaşı’nın doğruluğunu ve haklılığını anlatan, Lozan kazanımlarının korunmasını hedefleyen Türk dış politikası, Lozan’dan kalan sorunlar 1930’a kadar çözüldüğü için 1932 yılından sonra, savunmadan çıkıp daha aktif bir rol oynayabilecek duruma gelmiştir. Türkiye, sadece kendisini ilgilendiren ve kuruluş döneminin sorunlarını dile getiren bakış açısından vazgeçmiş, dünya barışının korunması hedefli yeni bir aktif dış politika belirlemiştir.

Dış politikadaki başarının sinemaya, daha doğrusu ideolojik alana yansması ise, kurtuluşun haklılığını anlatmaktan veya kurtuluş savaşı filmleri yapmaktan çok evrensel temalı filmler yapmak biçiminde olmuştur. Uluslararası alanda kazanılan başarılar ülke içinde hem ideolojik hem de yapısal olarak Kemalist rejimin sağlam temellere oturmasının yolunu açmıştır. Türkiye zaten kuruluş ideolojisi olarak benimsediği Batıya, bu sefer, hem ideolojik hem kültürel hem de yapısal olarak daha da yaklaşmıştır.

Öte yandan Feroz Ahmad, 1930’a gelindiğinde Cumhuriyetçiliğin “kök saldığını” belirtmektedir. Atatürk’ün kurmaya çalıştığı batılı bir ülkeyi ve rejimi yarattığına inanan Ahmad, 1923’ten 1930’a kadar yeni ülkenin “ideolojik olarak” da tartışılmaksızın Batılı bir biçimde yeniden kurulduğunu belirtmektedir. Ahmad’a göre, sadece eski rejimin güçleri yenilmemiş, yeni rejim kurulurken kuruluş kadroları arasındaki çatışmalar ve görüş ayrılıkları da Atatürk’ün lehine sonlandırılmıştır. Atatürkçü rejim 1930’lara gelindiğinde ciddi bir özgüvene kavuşmuştur.

“Yeni rejim sonunda güvendeydi; eski rejim milliyetçi muhafazakârları ve eski İttihatçılarıyla birlikte yenilmişti. 1926’a gelindiğinde Mustafa Kemal insan suretlerinin simgelenmesinin günah olarak düşünüldüğü İslam toplumun anlayışına aykırı bir uygulamayla İstanbul’da heykelini diktirecek kadar kendisinden emindi” (Ahmad, 2014: 93).

Atatürk rejiminin 1930’dan sonra, özellikle de Cumhuriyet’in 10. yılından itibaren, birtakım yeni kararlar olarak “halkın aydınlatılması” ve “yeni bir ulusal bilinç

yaratılması” konusunu daha da önemsedğini görüyoruz. Sinema mekânlarının yaratılmasında ve film ithal edilmesinde, yani sinemanın geliştirilmesinde hükümetin katkısının başladığı ve hatta sinema dünyasına müdahale ettiği yine bu dönemlerde dikkat çeken bir gerçekliktir. Bu müdahalenin en önemli aracı Halkevleri olmuştur. Sinema salonu bulunmayan yerlerde hükümet, Halkevlerini devreye sokmuştur:

“Devrimlerin halka benimsetilebilmesi amacı doğrultusunda başvurulmuş ilk uygulama, 1931’de Türk Ocakları’nın CHP’ye katılarak Halkevleri ’ne dönüştürülmesi oldu. İl ve ilçe merkezlerinde kurulan Halkevleri, CHP’nin temsil ettiği pozitif bilim anlayışı, milliyetçilik, cumhuriyetçilik, laiklik gibi görüşler temelinde ulusal kültür ve ulusal bilinci yükseltmeyi hedefleyen kültürel faaliyetler gerçekleştiren bir oluşumdur” (Ataay, 2019: 110).

Ulusal kültür ve ulusal bilinci daha sistematik bir biçimde geliştirmek için kurulan Halkevlerinde sinema gösterilerinin ve cılız da olsa film çekme çabalarının olduğu da bilinmektedir. Halkevleri, “seyir faaliyetleri” alanında ülkenin her yerinde boşluğu doldurmaya çalışan resmî kurumlar olarak çalışmışlardır:

“Konulu filmlerden çok, eğitici ve öğretici belgesel filmlerin gösterildiği bu kurumlar, halkın sinemayla tanıştığı arenalardan biri olmuştur, ancak etkileri yetersiz kalmıştır. Yine de halkevlerinin de etkisiyle sinema bu dönemde toplumun farklı kesimlerinin ilgisini kazanmıştır” (Berktaş, 2010: 7).

Bu dönemde Kemalist rejimin sinema işini özel şirketler dışında tümünden Halkevlerine bıraktığı anlaşılmaktadır. Halkın büyük çoğunluğunun okuma yazma bilmediği bir dönemde özellikle yetişkinlerin ideolojik kültürel eğitime ağırlık veren Halkevlerinin sinemayı da bir eğitim aracı olarak halkla buluşturduğu anlaşılmaktadır. Halkevleri, rejimin kendisine biçtiği plan ve programı eksiksiz uygulamıştır. Çünkü Halkevlerinin tüzüğünde sinemayla ilgili bölümler açıkça “halkın yetiştirilmesi” amacını vurgulamaktadır.

“Madde 50: Halkevlerinde sinema faaliyetlerinden maksat, halkın sinema vasıtasıyla fikir ve zevkini yükseltmektir. Halkevlerinin bütün çalışma kollarında olduğu gibi, sinemadan ticari gaye, Halkevlerine gelir temin etmek beklenilmemelidir. Tiyatro, konser gibi Halkevi çalışmaları nasıl parasız olarak sırf halkın yetişmesi bakımından tertipleniyorsa, sinemada da bundan başka gaye güdülmemelidir” (Bayındır Uluskan, 2017: 494).

Aslında Halkevlerinin kurulması ile başlayan süreçte Kemalist rejimin diğer kültürel-ideolojik alanlarda yetişkin eğitimi yolunda başka önemli adımlar attığı da görülmektedir. Mesela Türk Tarih Kurumu’nun temelleri 1930’da atılmıştır. Bu kurumun geliştirdiği Türk Tarih tezinin ilanı ile Türk ulusunun kökenleri hakkında çok özgüvenli bir yaklaşım sergilendiğini söylemek mümkündür. Türk Dil Kurumu’nun

kuruluşu da 1932 senesine rastlamaktadır. Bütün bunların etkisinin, yani “devrimlerin halka benimsetilmesi” ve “yeni bir ulus bilincinin geliştirilmesi” çabalarının sadece kentli ve eğitilmiş nüfusta etkili olduğunu tahmin etmek güç değildir.

Halkevleri çağı ile Muhsin Ertuğrul çağı birbiriyle örtüşmektedir. Ertuğrul’a çağıyla ilgili sunulan eleştiri ise, Kemalizm’in ilkelerinin sinema yolu ile yaygınlaşmasına veya hükümetin kültürel hegemonya kurma çabalarına yeterince katılmadığı, aydınlanma ideolojisinin dışında kaldığı ile ilgilidir. Onaran (1981:357) bu konuda da Ertuğrul’u “mahzur” görmektedir:

“Gerçekten Kemalizm’in kadro noksanı dolayısıyla yayılamaması mahzurunu gidermek bakımından sinema etkili bir araç olabilirdi. Nedir ki buna dair yaklaşımların Ertuğrul’dan çok hükümetten gelmesi beklenirdi. Bu yaklaşım yapılmamıştır. Dolayısıyla bunun suçunu Ertuğrul’da görmek doğru olmaz”.

Kuşkusuz sinemadaki değişim, daha genel toplumsal ve siyasi değişimin hatta burada da görüldüğü gibi uluslararası politikanın veya ülke dış politikasının değişiminin bir parçasıdır ve bu süreç bir filmin konusundan tekniğine kadar her alana hâkim olmaktadır. Türkiye sinemasının modernizm ve demokrasi tartışmasından dış politika nedeniyle de etkilendiğini görmek mümkündür. Adanır’a göre, “ister egemen ideoloji, isterse karşıt ideoloji yanlısı olsun yapının gerçek yeri ancak iki ideoloji arasında kurulabilecek doğru ilişkilere oranla saptanabilir” (2002: 82).

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SİNEMADA AKSAN FARKI: RESMİYETLE BARIŞIK OLMAYAN SİNEMA

#### 5.1 Popüler Resmiyet ve Popülerleşemeyen Gayri Resmiyet

Resmi ideoloji yani laiklik, Batılılık ve çağdaşlık karşıtı veya dışı ideolojilere sahip filmler “karşıt ideolojiye sahip filmler” veya “resmi ideoloji karşıtı filmler olarak değerlendirilecektir. Bu filmlerin ana ideolojisi, Kemalist ideolojinin yasakladığı “Osmanlı düzeni övgüsü”dür. Kemalist ideolojinin etkisindeki filmlerde kaymakamlar ve belediye başkanları Osmanlı düzenini eleştirir, yeni dönemi överken bu filmlerde tam tersi olmakta ve Osmanlı düzeni ve İslami hayat müşfik, halktan yana, halkın değer ve adetlerine saygılı, Kemalist düzen ise tam tersi gösterilmektedir.

Filmlerin ülkedeki iktidar değişimlerinden ayrı düşünülmemeyeceği açıktır. “Türk sinemasında ulusal, milli, devrimci ya da beyaz sinema arayışları, Türkiye’nin siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerle karşı karşıya kaldığı ve yeniden şekillendiği dönemlere denk gelmiştir.” (Uçar İlbuğa, 2013: 48). Filmler bu bağlam içinde ele alınmaktadır.

Karşıt ideolojiye sahip filmlerde de tıpkı resmi ideolojiye uygun filmlerde olduğu gibi “Türkçülük ideolojisi”, hâkim ideoloji olarak kendini göstermektedir ancak bu Türkçülük, Türkleri bir “mazlum millet” olmaktan çıkartıp dünyaya hâkim olması gereken bir güç olmaya teşvik eden şoven yaklaşımlardır. Bazı “Kemalist” filmlerde de görülen Batı karşıtlığı ise, daha da sivriltilmekte ve Batı düşmanlığına dönüştürülerek hâkim ideoloji haline gelmektedir. Kemalist etki altındaki filmlerde genel olarak savunulan evrensel değerler, bu filmlerde yok edilmesi, savaşıp zafer kazanılması gereken hedefler olarak gösterilmektedir.

Kemalist ya da Batıcı filmlerde yer alan idealist, reformist ve aydınlanmacı genç öğretmenler, kaymakamlar ve subaylar bu tür filmlerde yerini halka zulmeden ya da rejimden zulüm gören devlet görevlilerine bırakmıştır. Örneğin *Kanal* filmindeki halk için mücadele eden idealist – militan kaymakam yerini *Çizme* filminde halka

eziyet eden nahiye müdürüne bırakmıştır. Böylelikle bazı filmlerde Kemalist aydınlanma ve Batılı laiklik çağrısı yerini Osmanlı'ya dönüş ve Batıyı fethetme hayallerine bırakmıştır.

Ulusal kimliğin inşasında görsel olanın algılanışındaki kolaylık nedeniyle sinemadan yararlanmak, sırf inşa döneminde değil, genel olarak devlet erkinin oturulmasında da tüm devletlerin hedefidir. Scognamillo'ya göre (1997:183) “her yerde, her dönemde, her savaşta ve siyasi buhranda sinema egemen güçler tarafından, iktidarlar tarafından kullanıldı - bu konuda tek istisna Türkiye oldu.” Çünkü, bu işi sinema sektörü gönüllü yaptı.

Popüler sinemanın öncelikle bir gişe veya eğlence filmlerinden oluştuğu düşünülürse, ana akıma ait filmlerin çoğunda, yukarıdaki şemaya uygun bir yapı ya da karikatürize edildiği biçimiyle ideolojik konumlanış görülmektedir. Ana akım filmlerde Kemalizm karşıtlığının görülmemesinin nedenini Aslan, evrensel sinemanın doğasına, sinema izleyicisinin talebine bağlamaktadır ve en azından Yeşilçam Sineması'nın tutumunu, “kapitalist modern bireyin arzusuna cevap verme çabası” olarak açıklamaktadır. “70'lerin Yeşilçam filmlerinde yer bulan imgeler de çoğu zaman arzu ve kaygılara, modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olurlar; hiç şüphesiz birçok farklı biçimde” (2005: 10). Karşıt ideoloji filmleri bu anlamda gişeden de uzak kalmıştır.

Yeşilçam Sineması, karşıt ideolojinin ne olduğuna değinmeden, karşıt ideolojiyi tanımlamadan aslında onu kötülemektedir ve egemen ideolojinin ne olduğuna değinmeden de onu yüceltmektedir. Buradaki becerinin inceliklerinde, sanatsal üretimin doğal kökenlerinde veya sanatın imkânlarında aramak gerekmektedir:

“Bir toplumda sanatsal mesajın hedefini bulabilmesi için sanatçının bir yandan egemen ideolojiyi, diğer yandan ise karşıt ideolojiyi çok iyi tanıması gerekmektedir. Sanatçının mesajını karşıt ideoloji üstüne kurması bir anlamda çok doğaldır. Çünkü sanatçı karşıt ideolojinin boşluklarını bulup ortaya koyduğu ölçüde egemen ideolojiye hizmet etmiş sayılabilir” (Adanır, 2002: 82).

Türkiye sinemasında modern, Kemalist, Batılı sinemanın yanında bireyin ve toplumun dinle ilişkisine hitap eden daha doğrusu dini siyasi bir araç olarak kullanarak

topluma mesaj vermeye çalışan sinema türünün daha bilinçli bir siyasi çabanın ürünü olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu sinema türü de yekpare olmayıp çeşitli kolları mevcuttur.

Aslında Yeşilçam ana akımına karşı bir “İslami siyasi film arayışının sürekli kendini var ettiği” görülmektedir. Ancak, hem İslam düşüncesinin siyasallaşmaması hem de İslami kesimin sanatla ilişkisi ilk dönemde bu akımın belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına engel olmuştur. “Türk Sineması’nda daha ilk yıllardan itibaren dini konular ya da öğeler kendilerine yer bulmalarına rağmen, gerçek anlamda dini filmler yoğunlukla 1950’lerin ortalarından 1970’lere kadar devam eden Hazretli Filmler Akımı ve 1970’lerden itibaren Milli Sinema Akımı çerçevesinde çekilen filmlere rastlamak mümkün olmuştur” (Lüleci, 2015: 86).

Türkiye sinemasında 1950’li yılların ortalarından 1970’li yıllara kadar çeşitli dini karakterler filmlere konu edildiğinden dolayı adı “Hazreti Filmler Akımı” olarak bilinen sinema akımı, sinema ve din ilişkisi bakımından önemlidir. Ancak bu tür filmlerin hiçbirinin ana akım olmadığı da bilinmektedir. Kendi seyircisi olan, yeni bir sinema pazarı oluşturan bu sinema türünün modern – batılı, seküler insana hitap etmediği çok açıktır. “Dini ve tarihi karakterler ve olayları ele almaları dolayısıyla dini film türünün yanında tarihi film türüne de yakın öğeler barındıran bu filmlerle, dindar nesil sinemaya karşı, önceki döneme nazaran daha yoğun bir ilgi göstermeye başlamıştır” (Lüleci, 2015: 88).

Bu filmlerin 1970’li yıllarda başlayan seks filmleri furyasına karşı aile seyircisini tekrar sinemaya çekme denemeleri olduğunu iddia eden yazarlar olsa da, ideolojik olarak bir “hesaplaşma filmleri” olduğunu belirtmek daha doğru olacaktır.

Tarih filmlerinde tek parti döneminde bir yanda ülkeyi düşmana teslim eden Osmanlı hanedanı ve onları destekleyen padişah yanlıları diğer yanda memleketi kurtaran Mustafa Kemal ve milliyetçi, laik, Cumhuriyetçiler gösterilirken Demokrat Parti’nin iktidar olmasından sonra, kısa bir dönem içinde, resmi tarihin değiştiği görülmektedir:

“1950 sonrası resmî ideolojinin dışına çıkılarak halk ile barışık bir şekilde dini değerlerin yer aldığı, Osmanlı’nın kötülenmediği, birlik ve beraberliğin altının çizildiği Kurtuluş Savaşı

filmleri beyazperdedeki yerini alır. Bu tür filmler Türk – İslam sentezi düşüncesine yakın filmlerdir” (Aytekin, 2015: 261).

Ancak, sinema resmî ideolojinin veya karşıt resmî ideolojinin ağır yükü altında politik sinema olarak gelişmez, tam tersine popüler kültür ürünü olarak daha fazla izleyici ile buluşur. İdeolojinin baskın karakterinin görünmediği filmlerde izlenme başarısının daha fazla olduğu görülmektedir ki, bir süre sonra Türkiye sinemasındaki tarihi filmler, yerine daha popüler filmlere bırakmaya başlamıştır. Daha doğrusu tarihi konu ve kişiler popüler sinemanın süzgecinden geçirilerek kitlelere ulaştırıldığında ancak başarılı olmuştur. Pazar kaygısı ve seyirci beklentisi, yapımcıları popüler alanda kalmaya zorlamıştır. Ancak tüm filmlerin bir taraf tuttuğunu ve tarihi hesaplaşmada bir tarafta durduğunu da söylemek mümkündür. “İktidar sahipleri geçmişten gelen Kemalist kimliği geleneksel kimlikle buluşturma derdinde, zaman zaman da terk niyetiyle yeni bir kimliğin peşindedirler” (Aytekin, 2015: 272 – 273).

## **5. 2. Laik Ulus ve Laik Olmayan İktidarın Sineması: “Milli Sinema”**

Devlet destekli sermayeye bağlı gelişen Türk sinemasında ana akım filmler devlet ideolojisi ile uyumaktadır. Sermayenin devletten veya iktidardan bağımsız olmadığı daha önce de ifade edilmiştir. Bu noktada ana akım içindeki aksan farkının nereden beslendiği sorusu gündeme gelmektedir. Öncelikle ana akım Türkiye sineması ile Cumhuriyetin ideolojik konumlanışının genel olarak örtüştüğünü ancak, bu örtüşmenin tamamen katılaşmış, yüzeyin her hücrelerini kapsayan bir su sızdırmaz örtüşme şeklinde olmadığını belirtmek gerekmektedir. Her katı ideolojik bloğun çatlaklarından sızma olması mümkündür.

Bu anlamdaki çatlaklardan gerçekleşen sızmalar, Türkiye sinemasındaki ideolojik akımları oluşturmaktadır. Osmanlı’dan sonra inşa edilen Batılı ulus devlet ideolojisi yaşamın her alanını etkilediği gibi sinemayı da etkileyen hâkim ideoloji kalmakla birlikte, sistem içindeki her önemli iktidar değişikliği sinemayı etkilemiş, bazı ideolojik yan dalların oluşmasına neden olmuştur. İdeolojik aksan farkının en önemli nedeni olarak, iktidar değişikliği ve sermayenin el değiştirmesi kendini göstermektedir. İşte bu sızmaları ele alan ve resmî ideoloji dışı Türk sinemasını ideolojik konumlanışlarına göre çeşitli bölümlerine ayırmak mümkündür.

Karşıt ideolojinin filmlerinin en güçlü argümanının dindarlık ve dinin toplum hayatına yön vermesinin savunulması olduğu görülmektedir. Kemalizm Batılı bir evrenselliği savunurken, dine dayalı ideolojiler Osmanlıcılığı öne çıkartmaktadır. Bu yaklaşımın milli sinema denen İslamcı sinemada da birebir kabul gördüğü, hatta evrensel anlayış karşısında aşağıdaki rövanşist anlayışın sinemada geliştirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır:

“‘Milli Sinema’ akımı çerçevesinde gerçekleştirilen yapıtlar devreye girinceye kadar Türk Sinemasına bütünüyle materyalist – pozitivist, Batı’yı körü körüne taklit eden bir zihniyet hâkim olmuştur. Bu zihniyetin sonucu olarak Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren dindar karakterler, yalancı, düzenbaz, şehvet düşkünü, vatan haini olarak sunulmuştur. Aşırı solcu yönetmenlerin elinde dindar düşmanlığına din karşıtlığı da eklenmiştir. Bu filmlerde dindarlar ve din adamları ağanın yanında olan ve halkı ezmesine yardım eden, ya da ev sahibi olup kiracısına zulmeden insanlar olarak resmedilirken din, insanları kandırmak için kullanılan bir afyon olarak sunulmuştur. Böylece din adamlarının toplumdaki itibari yıkılmak istenmiştir” (Coşkun, 2016: 787).

Kendisi de bir “ideolojik sızmanın yönetmeni” yani ana akım ideolojinin dışında kalan bir yönetmen olan ve Milli Sinema’nın önemli savunucularından biri sayılan Mesut Uçakan, Türkiye sinemasına ideolojinin daha doğrusu, fıkri 27 Mayıs 1960 ihtilalinden sonra girdiğini belirtmektedir. Uçakan, ilk filmin çekildiği yıllardan 1960 yılına kadar, Türkiye sinemasında “fikri yoğunluklu” bir film çekilmediğinden bahsetmektedir. Uçakan’a göre, 1960 yılına kadar sosyal eğilimli filmler çekilse de bunların ideolojik bir amaç taşıdıklarını söylemek mümkün değildir. Uçakan’ın açıklamalarını 1960 darbesine kadar olan filmlerin “ana akım ideoloji dışı bir ideolojik amaç taşımadığı” anlamında yorumlamak daha doğru görünmektedir. Uçakan, ana akım dışı sinemayı basit bir biçimde kategorilere ayırmaktadır.

“Marksizm’e tabandan bağlı ‘Devrimci Sinema’ ve Türk halkının değerlerine, milli kültür birikimlerine, materyalist bir açıdan yaklaşma endişesine sahip ‘Ulusal Sinema!’ 1968 – 70 İkinci Anarşi Dönemi’nden sonra yeni bir düşünce daha filizlenir: ‘Milli Sinema’. Bu da, son ifadesini ‘milli kültür’ ve onun kaynağını teşkil eden ‘İslam düşüncesi’nde bulur” (Uçakan, 1977: 11).

Uçakan, bu bölünmeler dışında kalan ana akım sinemadan da bahsetmekte ve “ideolojisiz, para hırsından başka amaç taşımayan” (1977: 11) bu sinemaya, “Kozmopolit Sinema” (1977: 12) demektedir. Özön ise, ana akım sinemanın ekonomik tabana dayalı bir siyasi tercih yaptığını söylemektedir. “Çok partili düzene geçişin ortaya çıkardığı değişimler içinde sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik yaşamdaki enflasyonist tutumlarla, gericilik hareketlerinin hız kazanması olmuştur” (Özön, 1985: 358).

Milli sinemanın veya sinemada İslam düşüncesinin egemenlik kurmaya çalıştığı bu dönemde bir “fikir yoğunluğunun” ötesinde sinemadan etkilenen bazı kesimlerin aksiyoner davranışlar içine girdiği de tartışılmıştır:

“Gericilik akımlarının sinemaya yansımalarıyla din duygusunu sömüren, ezan, mevlit, mezarlık, dua, camii gibi dinsel öğeleri kullanarak yapılan (özellikle Muharrem Gürses’in melodramlarında filmlerin Anadolu’daki izleyicileri, siyasal havanın getirdiği boşluklarla çeşitli şehirlerde Atatürk heykellerini kırma boyutlarında gösteriler yapmaktadırlar” (Avcıoğlu, 1973: 387).

Demokrat Parti iktidarı ile başlayan değişim ve değişimin özellikle Anadolu’da hissedilmesi, sinemaya da yansımıştır, ayrıca sinemanın Anadolu ile buluşması yeni bir siyasi kültürel durum ortaya çıkarmıştır. “1950 – 1960 arasındaki dönemde, sinemacıların sinema dilini kullanma çabaları, ulaşım, elektrifikasyon, gibi hizmetlerin genişlemesi ile sinemanın ilk kez Anadolu’ya yayılması, çeşitli şehirlerde sinema salonlarının sayısının artması ve ülkemizde ‘sinemaya gitme’ olgusunun yerleşmesi dönemin söz edilebilecek önemli değişimleridir” (Güçhan, 1992: 80).

Sim ve Yılmaz bu sinema anlayışından “bireyin manevi tekâmülünü temel izlek haline getiren bir tür” olarak bahsetmektedir ve Türkiye’de bu anlayışta filmler yaptığını ileri sürdükleri yönetmenleri iki ayrı grupta incelemektedir:

“Sinema bu noktalardan ilkinde Yücel Çakmaklı özelinde incelenmekte olup, Batılılaşma ve modernleşme politikalarının ve bu istikamette seyreden popüler kültürün oluşturduğu toplumsal şizofreniyi durduracak yerli bir sanat olarak kodlanmıştır. Türk Sinemasının Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim özelinde ele alınan ikinci tekâmül noktası ise sanatçıyı ve izleyiciyi de içine dâhil ederek, bireyin ruhsal tecrübesine odaklanan bir sinema sanatına işaret eder” (2016: 416).

Yazarlara göre, yönetmen Yücel Çakmaklı popüler kültüre karşı bir tepki olarak daha politik bir sinema yaparken Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim sanatsal yönünü öne çıkaran ve bireyi inceleyen bir sinema anlayışına sahiptir. Buradaki ayrım da aslında, popüler sinemada görülen adını vermeden bir ideolojiyi kötülemek ve adını vermeden diğer ideolojiyi övmek sanatsal tavrına uygun davranabilme inceliğini göstermekte kendini açığa çıkartmaktadır.

Modernliğin ve Batılılığın gönüllü savunucusu olarak başlayan Türkiye sinemasının, ülkedeki ilk ideolojik ve siyasal kırılmadan da doğrudan etkilendiği hatta bu kırılmaya destek olduğu görülmektedir. Tek parti döneminin laik Batılı sinemasının hemen ardından Demokrat Parti ile laik olmayan Anadolu sinemasının gelmesi, sinema ve siyaset ilişkisi açısından tutarlı bir yönelim olarak görülmektedir.

Cumhuriyet ve Osmanlı dönemi arasındaki kopuşun, büyük ideolojik kopuş olarak sinemaya yansması, hatta Osmanlı sonrası Cumhuriyet ideolojisinin kuruluşunda sinemanın Cumhuriyete katkısı, Cumhuriyet dönemi boyunca yaşanan sistem içi iktidar değişikliklerinde de aksan farkı olarak hemen ortaya çıkmaktadır. Daha sonraki farklar her ne kadar Cumhuriyetin kuruluşundaki büyük kopuş kadar göze batmasa veya etkili olmasa da Milli Sinema'nın başlattığı bu dönemsel kopuş daha sonraları da başka iktidar değişikliklerinde başka akımlar altında sürmüştür.

### **5.3. Cumhuriyet İdeolojisinin Restorasyon Çabaları: Toplumsal Gerçekçilik ve Ulusal Sinema**

Ana akım popüler sinemanın dışında kalmak sadece Milli Sinema veya İslami sinemaya dâhil olmak anlamına gelmemektedir. Hatta bu iki akımdan popülerlik bakımından daha güçlü olan ama yine de ana akım dışında kalan daha solda bir Türkiye sinemasının varlığından söz etmek gerekmektedir. Özellikle 27 Mayıs darbesinden sonra yapılan yeni Anayasa'dan sonra dönemin politik ve toplumsal karakterine göre bir film anlayışı ortaya çıkmıştır. “27 Mayıs'ın getirdiği bir siyasal canlılığın sinemaya etkisi, ‘Toplumsal Gerçekçilik’ diye adlandırılan bir akımın doğması oldu” (Refiğ, 2013: 24).

Bu yıllar Türkiye’de kırdan kente göçün ve kentleşmenin yeni başladığı, yeni iş imkânlarının ve süreçlerinin oluştuğu, kadınların çalışmaya başladığı, fabrikaların kurulduğu yıllardır ve bütün bu yeni kapitalist ilişkiler sonucu yeni gerçeklikler oluşmuştur. “1960’ların ikinci yarısından 1980’lerin ortasına kadar, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu’da feodal ilişkiler ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen ‘toplumcu gerçekçi’ sinemanın” (Suner, 2006: 32) yönetmenleri aynı zamanda ana akım sinemasının da yönetmenleridir. Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral gibi sol eğilimli muhalif sinemacılardan oluşan bu isimler zamanın ana akım sinemacılarıdır da.

Çoğu sol görüşlü olan 1950’li ve 60’lı yılların sinema kuşağı yazar ve eleştirmenlerinin o dönemin gözde sanat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliğin etkisi altında olduğunu söyleyen Emrah Özen (2016:501), çağdaşlaşma ideolojisini köye taşıyan “sosyalist gerçekçiliğin Kemalizm’le içiçe geçmiş bir sol anlayış olduğunu” iddia etmektedir. “Kaymakam da tıpkı Kemalist bir cumhuriyet aydını gibi çoğu kez kendini sınıfsız bir toplumda bulmaktadır ve dahası cumhuriyet ideolojisine uygun olarak toplumun böyle yani, sınıfsız, sömürürüz, kaynaşmış bir kütle olduğuna inanmaktadır (Özen, 2016: 501).

Sosyalist görüşteki “gerçekçiler, filmsel ortamın bizleri görünürde doğrudan tanıklıklara dönüştüren (yarı) saydamlığına dikkat çekerler” (Elsaesser ve Hagener, 2014: 12). Toplumsal gerçekçi film kuramcıları “filmin dolayimsız gerçekliğe dair şimdiye değin erişilmemiş bir görüş sunabilme olanağına vurgu yaparlar” (Elsaesser ve Hagener, 2014: 12).

Yeni toplumsal kesimlerin, sınıfların ve gerçekliklerin olduğu gibi sinemaya yansımaları, kentli yeni sınıflara sinemada kendini görme imkânı sunmaktaydı ve bu durum yeni bir sinema pazarının oluşmasına yol açıyordu. Suner’e göre (2006: 30):

“1950’li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başlayan sinema, 1960’ların ortalarından 1970’lerin ortalarına dek, en parlak dönemini yaşadı. Ticari anlamda ‘Yeşilçam sinemasının altın çağı’ diyebileceğimiz bu dönemde Türkiye’de yılda yaklaşık iki yüz film üretilmekteydi”.

Türkiye’de “sinema, modernleşmenin, modern yaşam pratiklerinin öğrenildiği ve yansıtıldığı bir ortamdır, şehir hayatının temel bir bileşenidir” (Utku ve Akçayol, 2018) ve 1960’larda başlayan şehirleşme tüm boyutlarıyla birlikte sinema perdesine yansımıştır.

Şehirleşmenin yarattığı bireysel korku ve kaygılar da, sinemaya yansımıştır ve sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Toplumsal Gerçekçi sinemanın sınıfsal ve ulusal olduğu kadar sanatsal yanı da işte bu sorgulamadan doğmuştur. Türkiye’de kurucu ideolojinin başlattığı “ulus inşası” ardından gelen bu döneme “ulusal kültür ve kurumları pekiştirme hamlesi” demek mümkündür. Ulus inşası döneminde başlayan sinemanın “ulusal sinema” ve “toplumsal gerçekçi sinema” tartışmasını ve restorasyonu gündeme getirmesi tesadüften çok dönemin zorlaması olarak görünmektedir.

Uluslaşma teorileri etrafında dile getirilen “ulusal sinema” kavramı, kısa sürede Batı karşıtlığına dönüşmüş, ulusal sinemanın toplumcu gerçekçi yorumları bile anti Batılı bir tutum almayı antikapitalist veya antiemperyalist saymıştır.

1960 darbesi sonrası ülkede oluşan siyasal iklim toplumsal gerçekçi sinema dönemini başlatırken, sinemacıların hayatını da değiştirmiştir. Sinemacıların kendi örgütlenme ve hak mücadelesi pratiklerini sinemaya yansıttıklarını söylemek de mümkündür. Toplumsal gerçekçi sinemacılar sınıfsal ve siyasal olarak bir sol bilince sahiptir:

“1960 Askeri Darbesi ile birlikte birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da önemli hareketlenmeler yaşanır, Sinematek kurulur, sinema alanında örgütlenmeler artar, çok çeşitli sinema dergileri yayın hayatına başlar. Bu dönemde Türk sinemasında Toplumcu Gerçekçi sinema filmleri çekilmeye başlar” (Uçar İlbuğa, 2013: 42).

Beyaz sinema dışındaki Türkiye sineması genel olarak Batılıdır ancak hepsinde Hristiyan temsillerin, mürebbiye, bar - pavyon kadını, meyhane işleticisi, kabadayı, şarkıcı, metres gibi toplumsal statüsü saygın olmayan kişiler ve düşük işlerde çalışan marjinal insanlardan oluşması ilginçtir. Hristiyanların ya da Batılı ötekilerin negatif temsil edilmesinin nedeni, daha önce tartışılan Türk aydınlanmasının evrensel olmayan muhafazakar yanıyla ilgilidir. Bir yandan yeni ulus devlette “ötekiler” hem ekonomik olarak güçsüzleşmiş, azalmış ve yok olmaya yüz tutmuş hem de toplumsal

olarak bir varlık gösteremez hale gelmiştir veya böyle olması istenmektedir. Ayrıca, hepsinin Batı’da iyiliğimizi istemeyen, bize komplo kuran hain yakınları vardır. Böyle olunca da “Hristiyan Batılı” hem korkulan hem de hor görülen öteki halini almıştır. Türkiye filmleri yakın zamana kadar gayri Müslimleri ve yabancıları ya görmemiş ya da dalga geçerek, aşağılayarak kötü rollerde oynatarak ele almıştır.

Mesut Uçakan, ulusal sinemanın batı düşmanı olmadığını ancak içeride “Batı hayranlığına duyulan tepkiyi yansıttığını” (1977: 40) belirtmektedir ve hareketi bu yanıyla onaylamaktadır. Ulusal sinema kavramının en önemli teorisyenlerinden ve bu akımın örnek filmlerinin yönetmeni olarak gösterilen Halit Refiğ, Batı karşıtlığını sanki sanatta özgün bir yol bulma ve sektörü geliştirme çabası olarak sunmaktadır.

“Biz diyoruz ki, sinemamız üzerine eğilirken, Batı’dan aldığımız kavramlar ve değer ölçüleri ile yola çıkmak bizi bir yere götürmez; aklımızı karıştırır, çıkmaza sokar. Sinemamızın dünü ve bugünü kendi tarihsel şartları içinde tanımlanmadıkça yarınından ne bekleneceği kestirilemez” (2013: 73).

Refiğ, ulusal sinemanın İslami sinemaya karşı değil, Batıcı Muhsin Ertuğrul’a bir tepki olarak doğduğunu anlatmaktadır. Refiğ’e göre, Ertuğrul yıllar boyunca “bize özgü” olup olmadığına bakmaksızın Batı sinemasını sırf “çağdaşlık” adı altında ülkemize uyarlamış, adeta bir çeviri sinemanın doğmasına neden olmuştur. Refiğ, Ertuğrul’un sinemasını çağdaş ve sanatsal da bulmamaktadır ve sinemanın milli sermaye açısından da sorunlarına dikkat çekmektedir. Ulusal sinemanın halk sineması gibi tabandan gelmediğini, buna karşın sanatsal bir yanının olduğunu ve devlet kültür politikası haline getirilmesi gerektiğini savunmaktadır:

“‘Ulusal Sinema’ bir yandan ‘halk sineması’na bir yandan da batı sineması hayranlığına yönelik bir tepkiden doğmuştur. Bu tarz bir sinemanın gelişmesi alttan yani halktan bir destek olmadığı takdirde ancak devletin genel bir kültür siyasetine bağlıdır” (Refiğ, 2013: 93).

Ulusal sinema akımının veya kavramının ulusal ideolojinin yanında sinema endüstrisi ile ilgili olduğunu söyleyen tezler de vardır. Zaten ulus devlet ideolojisinin veya ulusal kalkınmanın milli ekonomi ve milli endüstri ile doğrudan ilişkili olduğu düşünüldüğünde ulusalcılığın sektörle ilgisi ortaya çıkmaktadır. “‘Ulusal’ ve ‘milli’ olanın ne olduğu konusundaki tartışmanın çoğunlukla ‘yerellik’ ve homojenlik’ - özellikle de Türkiye’de sınıfların teşekkül etmediği, Türk toplumunun imtiyazsız ve

sınıfsız kaynaşmış bir kitle olduğu yönündeki düşünceler dikkate alınırsa -, fikri etrafında kurulduğunu söylemekle yetinelim” (Karadoğan 2018: 71).

Karadoğan’a göre (2018: 71), ulusal sinemayı savunanlar her ne kadar filmciliğin milli bir dava olarak ele alındığında yükseleceğini ileri sürseler de, “asıl hedef, Türk sinema sektörünün en büyük rakibi olan ve ülkedeki film piyasasına hâkim olan Mısır Filmleri ile ‘yakın şark’ filmlerinin piyasadan çıkartılmasıydı”. Bunun arkasındaki ideolojik söylem ise elbette yeni yeni oluşturulmaya çalışılan ulusalcı söylemdi. Türk ulusunun “ideal millet” olarak yeniden inşa edilme sürecinde, Türk kimliğinin halka en kolay biçimde tanıtılmasına aracılık edebilecek sinemanın da kullanılması yerinde olurdu. Sinemanın milli özellikler taşımayan gayri Müslimlerin, Türk olmayanların ve Mısırlıların elinde kalması düşünülemezdi. Sinema etrafında kümelenen milli sermayenin ulusal sinema kavgasına destek vermesi aslında, Türkiye sinema tarihi boyunca, devlet desteği almak umuduyla sürekli sinema sektörünün resmi ideoloji ile başat ilişkisi olmuştur.

Ülke içindeki Müslüman ama Türk olmayan etnik azınlık, mesela Kürtler de kendi adlarıyla var olmamış, beyazperdede ya bir şive olarak yansıtılmış ya da köylülük içinde eritilmiştir. Bu nedenlerle Karadoğan’ın belirttiği gibi ülkede hep yerel film endüstrisi ile ulusal sinema arasında bir denklik gözlemlenmiştir. Bu denklik durumunu çalışmada yer alan filmlerin birçoğunda ayrıntılarıyla görmek mümkündür.

Sonuç olarak, Ulusalcı sinemacılar ve İslamcı sinemacılar, Batılılaşma sürecini bir “yanlış Batılılaşma” süreci olarak değerlendirmiş ve bu yaklaşım neredeyse tüm sinemayı zaman zaman hegemonyası altına almıştır. Ulusalcı sinemada Batı uygarlığını reddetmeyen ama kendi kültürünü öne çıkaran kahramanlar yaratılmaya çalışılmıştır. İslamcı sinema ise, Batılı bir sanat olan sinemayı, Müslüman ve Türk’ün üstünlüğünü savunan bir araç haline getirecek bir yöntem olarak görmüştür. Ulusalcı anlayış, Yeşilçam sinemasında baskın olan özellikle komedi türü altındaki kaymakam ve belediye başkanı filmlerinde de kendini göstermektedir. “Halk adamı” tipini canlandıran kahramanların zaman zaman Batılı sembollere savaş açtığına rastlanmaktadır. “Türk sinemasında, baskın bir biçimde resmî ideoloji ile birlikte, Türk – İslam sentezini savunan, İslami zemine göndermede bulunan; popüler

milliyetçi bir tarz ile ticari maksatlı; Türk milliyetçiliğine göndermeler içeren ve ötekilerin tarihi şeklinde tarif edilebilecek tarihi filmler çekilmiştir” (Aytekin, 2015: 255).

#### 5.4. Modernleşme ve Sinemanın Paralel Gelişme Şeması

Türk modernite ve demokrasi tarihine paralel olarak Türkiye sinema tarihinin bölümlere ayrıldığı görülmektedir. Demokrasi dönemleri şemalarıyla sinema tekniği açısından yapılan bölümlendirme çalışmaları kabaca örtüşmektedir. Buna Cumhuriyet dönemi belediyeleşme, hatta şehirleşme şeması da denk düşmektedir.

Koncavar, Türk Sinemasını tarihsel bölümlere ayırmada birçok yazarın aynı noktada buluştuğunu yazmaktadır (2017: 33). Koncavar’ın genel kabul gördüğünü söylediği dönemler şöyle sıralanmaktadır:

“İlk Dönem: 1914 – 1923  
Tiyatrocular Dönemi: 1923 – 1939  
Geçiş Dönemi: 1939 – 1950  
Genç / Yeni Sinemacılar Dönemi: 1970 – 1987  
1987’lerden günümüze gelinceye dek ise Son Dönem Türkiye Sineması olarak değerlendirilebilir”.

Koncavar’ın 1987’ye kadar getirdiği “Genç / Yeni Sinemacılar Dönemi”ni 1980 askeri darbesinde bitiren Şükran Kuyucak Esen, “1987’den günümüze” diye sınıflandırdığı son dönem Türk sinemasını da “1980 Sonrası Darbe Dönemi” (2010: 172) olarak sınıflandırmaktadır.

Sınıflandırmaların hepsi küçük farklar olsa bile aynıdır. Çünkü “Türk sinemasının dönemleri genelde sinema tarihçisi Nijat Özön’ün yapmış olduğu belirlemelere uygun bir biçimde ele alınmaktadır” (Güçhan, 1992: 72). Nijat Özön’ün (1985:333) yazdıklarına göre Türk sinemasının dönemleri şöyledir:

“‘İlk Dönem’ 1920 – 1922,  
‘Tiyatrocular Dönemi’ 1922 – 1939,  
‘Geçiş Dönemi’ 1939 – 1950,  
‘Sinemacılar Dönemi’ 1950 – 1970  
‘Genç/ Yeni Sinemacılar Dönemi’ 1970 ve sonrasıdır”.

Her halükarda bazı sapmalar görülsede Türkiye sineması sınıflandırmalarıyla Türk modernite tarihi sınıflandırmaları arasında paralellikler dikkat çekmektedir. Çünkü Türkiye sineması ülkede hâkim olan ekonomik ve siyasi sistemden doğrudan

etkilenmiş, bu sisteme uygun ürünler ortaya çıkmıştır. Yani tek parti döneminin sinemasıyla 1950'lerin sineması arasındaki fark kadar, 1980 sonrası askeri darbe dönemi sinemasıyla 1970'li yıllar arasındaki fark da dikkat çekicidir ve bu farkın nedenlerini ülkenin ekonomik, siyasi durumuyla veya ülke modernite tarihiyle açıklamak mümkündür. Türkiye sinemasında resmi ideoloji ile kurulan ilişkilerin yanında, kentleşme dönemleriyle veya iktidar değişiklikleriyle meydana gelen ekonomik farklar da filmlere yansımıştır.

Türkiye sinemasının başlangıçta var olan egemen ideolojiyi 1950'den sonraki çok partili hayata geçişle birlikte terk etmeye başladığı görüşü tartışılmaktadır. Bu tartışmanın Türkiye'de resmi ideolojinin değişimiyle ve siyasi iktidar değişimiyle doğrudan ilgisi vardır. Türkiye sinemasının çok partili sisteme geçinceye kadar zaten ciddi bir varlık gösteremediği ise daha çok ekonomik tezlerle açıklanmaktadır.

“Türkiye’de film yapımı Birinci Dünya Savaşının başlangıcına kadar uzasa da, bu tarihte 1950li yıllara gelinceye kadar sinema bir sanat, bir iletişim aracı ve kültürel bir olgu olarak yeterince varlık gösterememiştir. Bu dönemde Türk sinemasının toplum ile olan ilişkileri (önem vererek işlediği konuların niteliği göz önüne alınırsa) oldukça sınırlıdır” (Güçhan, 1992: 72).

Çünkü devlet hem ideolojik aygıt veya kültürel değiştirici olarak sinemaya yeterince önem vermemiş hem de sinemacılar da sinema altyapısını kuracak sermaye birikimi yoktur. Daha önce açıklandığı gibi sinemanın gösterimi için elektrik ve salon gibi temel imkânlar da bulunmamaktadır.

Koncavar, Türkiye sinemasının 1950'lerden sonra bir sektör olarak ilerlemesinin ideolojik hegemonyanın kırılmasına neden olduğunu söylemektedir. Ancak sektörel ilerlemenin sinemanın içeriği açısından da bir ilerleme olup olmadığı konusunda tartışmalar vardır. Sermayenin iktidarının demokrasi ve özgürlük getirmediğini savunan yazarlar, sinema yapımcılığının tüccarlara yeni iş kolu aştığını ancak bu yapımcılık girişiminin film kalitesine yansımadığını belirtmektedir. Fırat Sayıcı, 1950'li yıllardan başlayarak yeni dönemin Türkiye sinemasının “ekonomik sarsıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımları” (2016: 70) gibi üç etkenden ortaklaşa etkilendiğini belirtmektedir. Sayıcı, bu üç engele karşı sinemanın sektör olarak direnmesinin çok güç olduğunu düşünmektedir.

Türkiye sinemasının doğuşunun diğer birçok alandaki gelişmeler gibi Avrupa'dan ithal bir biçimde olduğu görülmektedir. Kültürel alandaki ithalin hiçbir zaman ekonomik alandaki ithale benzemeyeceği aşikâr olduğuna göre, sinema Batıdan ithal olarak Türkiye'ye gelse de sürekli yerel kültürün birçok unsuru ile birleşerek gelişmiştir. Zaten ithal filmlere “bize uygun” Türkçe metin yazımından, müziklerin Türkçeleştirilmesine kadar birçok teknik ama esaslı müdahalenin yapıldığı da bilinmektedir. Türkiye sineması da bu anlamda, Batıdan aktarılan biçim ve teknikle Osmanlı – Türk geleneğinin sentezinden doğmuş, siyasal dönemlere göre de ideolojik bir sentezin taşıyıcısı olmuştur.

### **5.5. Kentleşme Evrelerinin Sinemayla İlişkisi**

Yerel yöneticilerin ve mülki idarecilerin sinemadaki temsilinin incelenmesi Türkiye kentleşme tarihiyle ilgili tartışmaları ve süreçleri de incelemeyi gerektirmektedir. Çünkü ele alınan filmlerde süreç boyunca idari yapı, kentsel – mekânsal boyut, sosyo - ekonomik durum değişikliklere uğramaktadır ve adeta bir kentleşme ve kültür tarihi ortaya çıkmaktadır. Her filmde mekân, kültür veya idarecilik anlatısı da değişiklik göstermektedir.

Türkiye modernizm tarihi ve Türkiye sinema tarihi üzerine yapılan “dönemleştirme çalışmalarındaki” benzerlikler Türkiye kentleşme tarihine dair dönemleştirme çalışmalarıyla da çakışmalar göstermektedir. Tarık Şengül, “Türkiye'nin Cumhuriyet sonrası kentleşme deneyimini üç ayrı dönem ve kentleşme katmanı tanımlayarak” tartışmaktadır. Şengül'ün sınıflandırması şöyledir:

- “1. Dönem: Ulus-Devletin Kentleşmesi: 1923-50
2. Dönem: Emek Gücünün Kentleşmesi: 1950-80
3. Dönem: Sermayenin Kentleşmesi: 1980 sonrası” (2012: 408)

Modernleşme ile ilgili bütün sınıflandırma çabalarında, Osmanlı'nın son döneminden başlanılmakta ancak 1923 yılının bir kopuş ve yeni bir başlangıç olduğu görülmektedir. Çünkü Cumhuriyetin kurulmasıyla Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda ülkenin hem mekânsal alanının hem de ideolojik alanının modernleştirilmeye başlandığını söylemek gerekmektedir.

Yine bütün dönemleştirmelerde çalışmalarında 1950’li ve 1980’li yıllarda bir kırılma yaşandığı görülmektedir. Bu ise, ilkinde çok partili döneme geçişin ardından farklı bir modernleşme projesinin uygulandığı ve karşı uygulamaların görüldüğü dönem; ikincisinde 1980 askeri darbesiyle birlikte toplumun yapısal ve sosyal olarak yeniden biçimlendirildiği dönemdir. Bu dönemlerin hem modernizm tarihi açısından hem kentleşme hem de sinemaya yansımaları bakımından toplumda bıraktığı derin izler filmlere de yansımıştır.

Türkiye’de yerel yönetimler temel olarak kentsel kuruluş ve dönüşümleri, kentsel değişimleri ve gelişmeleri idare etmektedir. Bu değişim, dönüşüm ve gelişme süreçlerini filmlerde de tarihsel süreç içinde izlememiz mümkündür.

Filmlerde belediye binalarındaki değişimden belediye başkanlarının bıyığından giyimine kadar gözlemlenen değişim aslında zaman içinde toplumsal yapıda ve yönetimde meydana gelen gerçek değişimlere uygun değişimlerdir. Durağan gibi görünen küçük kasabalarda bile sürekli devinim içinde olan hayat, buralarda sürekli hem fiziki hem de kültürel olarak yeniden yapılanma ve altüst oluş süreci yaşamaktadır. Tüm filmlerde kent mekânında veya insanların davranış kalıplarında yaşanan değişim ekrana yansımaktadır ve turistik otel açılması çabaları, bakkalın markete dönüşmesi, kasabaya kütüphane kurulması gibi küçük değişimlerin ülkedeki daha büyük siyasal, ekonomik, kentsel ve kültürel değişimi yansıttığı görülmektedir.

Kentlerdeki ve sinemadaki değişim bu anlamda ülkedeki siyasal dengelerin izin verdiği ölçüde ya da dayattığı kadar bir değişimdir ancak, belediye başkanlarının veya kaymakamların hesabını sonrada ödemek zorunda kaldığı “çizgi dışı” kararlar aldığı da görülmektedir. Nihayetinde kentte ve sinemada görülen tüm değişimin ideolojik arka planını Batı düşüncesi, Batı kurumları ve modernizm ile kurulan onay veya red ilişkileri belirlemektedir.

Demokrasi tarihi, düşünce tarihi, kentleşme tarihi ve sinema tarihi açısından tüm sürecin bir modernleşme ve Batılılaşma tarihi olduğunu, seküler bir yeni ülke ve ulus yaratma çabasının tüm sütunlarının birbirini beslediğini ve birbirinden etkilendiğini kabul etmek durumundayız. Yeşilçam filmlerinin veya Türkiye

sinemasının modernizm veya Batılılık, seküler hayat dışında anlattığı bir hikâye yok mudur veya bu hikayeyi Yeşilçam sineması nasıl anlatır? Modernizm ve Batılılık tartışmasının incelenmesi ile Türkiye sineması tartışması biter mi? Bu konuda Arslan (2005:16-14) şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Daha ‘politik’ okumalar, ‘Tipik Yeşilçam Filminde’ yozluk, ilkelik, geri kalmışlık da bulur. Yeşilçam’a dair bu kanaatlere, kanaatleri serdedeni de içeren bir yetersizlik, eksiklik duygusu eşlik eder: ‘Biz yapamıyoruz. Biz böyleyiz. Olmuyor işte.’ ‘Tipik bir Yeşilçam filmi’ üzerine düşünmenin ekonomisi böyle işler”.

Demokrasi, düşünce, kentleşme, siyaset alanındaki bütün gelişmeler daha doğrusu “gelişmemek” sinemayı doğrudan etkilemiştir. Çünkü sinema toplumsal alt yapının hem etkileyeni hem de yansımasıdır. Bu alanların hepsinin iç içe geçmesi ise kalkınma, modernizm ve batılılık ideolojisinin hepsinin ortak bileşeni olmasındandır.

## ALTINCI BÖLÜM

### FİLM ANALİZLERİ

Türkiye sinemasında belediye başkanı ve kaymakam temsiline yönelik bir akademik çalışma ve doktora tezi bulunmamaktadır. Oysa Türkiye sinemasında konusu ve başrol oyuncusu belediye başkanı ve kaymakam olan birçok film vardır. Öte yandan, siyaset veya siyasi eleştirinin, doğuşundan itibaren Türkiye sinemasının önemli konularından biri olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışma ile belediye başkanı ve kaymakam filmlerini hem sinematografik hem de senaryo ve oyunculuk açısından değerlendirerek sinema ile ilgili akademik çalışmalara küçük de olsa bir katkı sunmak arzulanmaktadır.

Bu çalışmada başrolünde belediye başkanı, belediye başkan adayı ve kaymakam bulunan tüm siyasi filmler incelendiği için, Türk siyasetindeki dönemsel farkların sinema aracılığı ile temsil edilme biçimleri açıkça ortaya çıkmıştır. Dönemlerin sadece siyasi ideolojik özellikleri değil, mekânların fiziki özellikleri, kentlerin görünümleri, giysiler, müzikler, konuşma biçimleri, kahramanların aile hayatları gibi beyaz perdeye yansıyan diğer özellikler yoluyla döneme dair günlük hayat ve kültür de incelenmiştir.

Filmlerin içeriklerinin veya siyasi mesajlarının tıpkı mekânlar veya giysiler gibi yapım yıllarına göre değiştiği izlenebilmektedir. Koncavar, “gündelik hayata yönelik tüm kesimler geniş anlamda bakıldığında siyasal bir niteliğe sahipse (...) sinema içeriği nedeniyle tartışmasız siyasal bir sanattır” (2017: 105) demektedir. Siyasal olduğu kadar kültürel birer olgu da olan filmler aracılığı ile ülkedeki siyasal ve kültürel süreçlerin, Cumhuriyet boyunca nasıl değişime uğradığı analiz edilmektedir.

Türkiye sinemasında kaymakam ve belediye başkanlarının temsil edilme biçimlerine bakıldığında, bu dönem filmlerindeki temsil yoluyla hem olayın geçtiği tarihte zamanının ruhunu veya temsil edilen dönemin ruhunu anlamamız hem de temsillerin toplumu nasıl inşa ettiğini görmemiz mümkündür. Bu çalışmada incelenen filmler, gerek Yeşilçam döneminde gerekse Yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan

günümüzde hem var olan sosyo-kültürel yapıyı temsil etmiş, hem de bu siyasal yapıya ilişkin eleştirel söylemi ile değişim ve dönüşüm sürecine katkıda bulunmuştur. Filmlerdeki kaymakam ve belediye başkanı temsil biçimleri “bize özgü” ulusal veya kültürel kimliği yansıtmasının ya da oluşturmalarının yanında bu temsiller aracılığı ile yöneticilere ve yönetim sistemine halkın nasıl baktığını ya da bakması gerektiğini de göstermektedir.

Sinema, seçilmişlere ve atanmışlara yaklaşımla, ülke siyasetinin bu iki kesime yaklaşımı gösterdiği kadar seyircinin de bu iki kesimi ayrı tutması gerektiğini anlatmaktadır. Kaymakam ve belediye başkanı temsiline dayalı filmlerin, çoğu güldürü filmi olsa bile, “ulus inşası” sürecinde doğrudan siyasi bir rol oynadığı görülmektedir. Örneğin “Türkiye sineması toplumsal muhalefetin yükseldiği dönemlerde kamu yönetimine nasıl yaklaşmış, darbe dönemlerindeki tutumu nasıl olmuştur?” sorusunun cevabı, sinemanın merkezi otoriteden etkilenmesini ve iktidarın ideolojisinin yeniden üretilmesinde oynadığı rolü göstermesi açısından ilginç olacaktır. Adanır’ın da ifade ettiği gibi, “sinemada bir şeyler anlatmak ve anlam üretebilmek için yalnızca sinema sanatını bilmek yeterli değildir, içinde yaşanan toplumsal ve kültürel yapıyı derinlemesine tanımak, zihniyeti kılcal damarlarına kadar kavramak gerekmektedir” (2003:287).

Sinemanın çok geniş kesimlere hitap etmesi ve seyircinin verilen mesajları sorgulamadan kabul etmesi için, izlediği filmde, konular ve kahramanlarla bir duygudaşlık, özdeşleşme ve yakınlık kurabilmesi gerektiği geniş kabul görmektedir. Sinema dilinin ve işaretlerinin herkes için eşit olması gerektiğine dikkat çeken Robert Stam, “sinema okuması olmayanlar için edebiyattır” (2015: 35) demektedir.

Bu çalışmada kaymakam ve belediye başkanı temsili üzerinden siyasi kültürün nasıl eleştirildiği ve nasıl bir değişimin özleldiğine de bakılmıştır. Kurucu resmî ideolojiyi savunan filmler hangi dönemde yapılmıştır ve kurucu ideolojiye muhalif filmler ne zaman yapılmıştır sorularının cevabı bize, Türkiye’deki ve özellikle de Türk kamu idaresindeki ideolojik değişimi gösterecektir. Bütün bunların yanında “bu filmleri kimler niçin yapmıştır” sorusuna da cevap aranmıştır. Bütün yönleriyle değerlendirilen film okumaları üzerinden dönem tahlilleri yapılmıştır.

“Sinema, sosyal bir örgütlenme olarak yapım, tüketim, ekonomik- sosyal değerler içeren bir sosyal yapı bütünü ise, o zaman filmleri kimin, neden ve hangi finansal kaynakla yaptığı da önem kazanmaktadır. Ayrıca, bu filmlerin hangi amaçla yapıldığı, kimlerin izlediği ve kimler tarafından değerlendirildiği de üzerinde durulması gereken unsurlardır” (Çiner, 2016: 99).

İncelenen filmlerde dikkati çeken ortak noktalar üzerinden Türkiye’de kamu yönetiminin ve siyasi sisteminin özelliklerine, sistemin geçirdiği değişime dair sözler söylemek mümkündür. Asıl önemlisi Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca, yerel yönetimler ve merkezi iktidarın ideolojik yapısında nasıl bir değişiklik olduğu filmlerin konularına göre ortaya çıkarılacaktır. “Sonuç olarak Türk sinema tarihini, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet modernleşmesine, oradan yakın geçmişe kadar geniş bir zaman dilimine yayılarak farklı perspektifleri ortaya koyan, bir Türkiye Cumhuriyeti tarihi olarak yorumlamak mümkündür” (Duruel Erkılıç, 2014: 199). Öyle ki istisnasız tüm filmler taşradaki bir kaymakamı ve belediye başkanını temsil ettiği için sanayileşme, kentleşme ve kalkınma sorunlarının çözümü için taşrada yöneticilerden beklentiler ve yöneticilerin sorunlara yaklaşımları bu filmlerde ele alınmaktadır<sup>2</sup>.

Türkiye’de sinema uluslararası kapitalistleşme sürecinin yani ulus devletleri sürecinin tamamlandığı ve Osmanlı İmparatorluğu’ndan arta kalan coğrafyanın önemli bir kısmında etkili olmaya başladığı dönemde gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte sinema kendine özgü yöntem ve teknikle, kapitalist gelişmenin ve uluslaşmanın yeni kültürünü hem temsil etmiş hem de yeniden üretmiştir. Sinema Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde değişen örf ve adetleri, insan ilişkilerini, sosyo-ekonomik durumu ve siyasetin gelecek tasavvurunu temsil ederken eski ve ölen dönemi de gözden düşürücü bir temelde anlatmıştır. Bu nedenle sinemanın dünyada ve ülkemizde gelişmeye başladığı dönemde, yeni rejimin resmî ideolojisi haline gelmiş bulunan modernleşme, çağdaşlaşma ve laiklik anlayışı ve bu anlayışın hâkim olduğu dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi özellikleri çalışmada incelenmiştir.

---

<sup>2</sup> İncelenen filmler arasında İstanbul’da çekilen iki filme de taşra ilişkileri hâkimdir. *Sayın Başkan* filmi İstanbul’un yeni ilçe olan bir kenar mahallesini anlatırken, bütün ilişkilerin kırsal yöre ilişkisi olduğu ve henüz kentleşmenin çok uzağında olduğu görülmektedir. *Nasipse Adayız* filminde ise, göçle gelmiş insanların kentleşemedikleri, kasabalarından, köylerinden geldikleri gibi yaşadıkları ve hemşehri derneği gibi taşralı ilişkileri sürdürdükleri görülmektedir.

Diken ve Lausten'in *Filmlerle Sosyoloji*'sine yazdığı önsözde Zizek, "bu kitabı yalnızca filmlerin toplumsal gerçekliği nasıl yansıttığı ya da meşrulaştırdığıyla ilgilenenlerin değil, toplumlarımızın nasıl olup da kendilerini ancak filmler aracılığı ile yeniden ürettiği hakkında fikir sahibi olmak isteyenler de okumalı" (Diken ve Lausten, 2010: 15) demektedir. Zizek'e göre, "bir film asla 'yalnızca bir film' ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir" (Diken ve Lausten, 2010: 15).

### 6.1. Amaç

Bu tez çalışmasının amacı, Türkiye sinema tarihi boyunca başrolleri veya ağırlıklı rolü kaymakam veya belediye başkanı olan filmlerde kaymakam ve belediye başkanının hangi kültürel değerlerle ve siyasi yapılarla ilişkili olarak sunulduğunu, temsil edilen bu değer ve yapıların toplumsal süreçte ne anlama geldiğini incelemektir. Kaymakam ve belediye başkanının toplumsal ve kültürel yapıyı nasıl temsil ettiği veya eleştirdiği, siyasal ve kültürel yapıyı nasıl meşrulaştırdığı ve film izleyicileri aracılığı ile siyasal ve kültürel sistemin kendini nasıl yeniden ürettiğinin veya reddedildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca Türk sineması yönetmenlerinin kamu yönetimine dair siyasi yaklaşımları ve Türkiye sinemasının, Türkiye'nin sorunlarıyla ilgilenme anlayışı da bu çalışmada incelenmiştir. Türkiye'nin modernleşme ve laikleşme döneminin, yani ulus devlet kuruluş ideolojisinin filmlerde nasıl inşa edildiği ve sinemanın bu geleneği sürdürüp sürdürmediğinin tespiti bu çalışmanın amaçlarından biridir.

Bu genel amaca bağlı olarak bu tez çalışmasında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Belediye başkanları ve kaymakam filmleri anlatısal ve görsel olarak ne tür kodlardan oluşmaktadır?
2. Belediye başkanı ve kaymakam temsillerinin siyasi, kültürel ve kişisel açıdan ortak genel karakteristik özellikleri var mıdır? Varsa bunlar nelerdir? Belediye başkanları ya da kaymakamlar bu açılardan kendi içlerinde benzerlik gösterir mi?

3. Filmlerde ele alınan temel toplumsal çelişkiler ve çözülmesi gereken temel sorunlar nelerdir ve iktidar erkini elinde bulunduran belediye başkanı veya kaymakam, çelişkilerin giderilmesi, sorunların çözülmesi için neler yapmaktadır?
4. Filmlerde halkın belediye başkanı ve kaymakama yaklaşımı nasıldır?
5. Yönetmen filmlerde belediye başkanını ve kaymakamı, otorite figürü olarak nasıl konumlandırmaktadır?
6. Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinin Türkiye siyasi tarihi içinde özel olarak ilgilendikleri bir dönem var mı? Filmler yoğun olarak hangi dönemde yapılmış ve hangi dönemi anlatmaktadır?
7. Kaymakam ve belediye başkanı filmleri sinema türü açısından belirgin bir ayrıştırmaya tabii tutulabilir mi? (Komedi veya dram vs.).

Çoğu sosyolojinin konusu olan bu sorunlar, benzer diğer sorunlar gibi, sinema ve sosyoloji ilişkisi içinde ve “filmlerle sosyolojik değişim” perspektifiyle incelenmiştir. Filmler, ülkenin siyasal dönemlerinin özellikleri dikkate alınarak, yani tarihsel siyasal dönem analiziyle birlikte birer dönem okuması şeklinde ele alınmış, dönem iktidarlarının filmsel anlatılar üzerindeki söylemsel gücü tartışılmıştır. Çiner’in ifadesiyle;

“sinemanın toplumu yansıttığı düşünüldüğünde, anlatılanın topluma ayna tutma rolü yadsınamaz. Aynı şekilde talep edilen bir toplum için yönetimin de sinemayı etkilediği ve dönüştürdüğü bir diğer gerçekliktir” (Çiner, 2010:100).

Ele alınan filmlerde seçilmiş ve atanmış üst düzey kamu yöneticisi temsilinin yönetmenin gözünden öznel bir süreç olduğu, hatta izleyicinin gözünden de yönetimin öznel resmedildiği sanılsa da Çiner’in vurguladığı gibi, iktidarın hangi dönemde sinemayı nasıl etkilediğine bakmak, sürecin kültürel ve toplumsal yanlarını gösterecektir. Sinemanın öznel bir süreç olduğu kadar siyasal ve kültürel bir olgu olduğuna dair tartışmalar, değerlendirilen filmlerdeki bulgular aracılığı ile tartışılmıştır

## 6.2. Yöntem

Bir toplumun “anlam sistemleri” olmadan herhangi bir kimliği üstlenemeyeceğimizi belirten Stuart Hall, anlam sistemleri olmadan yine “kültür

olarak adlandırdığımız ortak yaşam dünyasını inşa edemeyeceğimizi ve sürdüremeyeceğimizi” (2017: 13) vurgulamaktadır. Hall’ün inşacı yaklaşımına göre, kimlik, kültür ve anlam sürekli inşa, yani oluşum halindedir ve hiçbir kimlik sabitlenemez, hiçbir kimlik ilelebet sürecek bir protokol altına alınamaz.

Stuart Hall’ün belirttiği sinemanın “anlam” sistemlerini kurmadaki büyük etkisi, yani toplumun kültürü olarak adlandırdığımız “ortak yaşam dünyasını” oluşturmada sinemanın “inşacı” yönü, Türkiye sinemasındaki kaymakam ve belediye başkanı temsillerinde açık bir şekilde görülmektedir. Bu yaklaşım, sinemanın öznel bir ürün olmaktan çok kültürel ve toplumsal bir olgu olduğu tartışmasıyla ilgili sahip olunan bakış açısını yansıtmaktadır.

“Bugün araştırma yöntemlerine ilişkin alan yazın incelendiğinde nicel araştırma yöntemlerine karşılık nitel araştırma yöntemleri ile karma yöntem araştırmalarının daha fazla yaygınlaştığı görülmektedir” (İlgar ve İlgar, 2013: 197). Bu çalışmada da nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik çözümlemesine başvurulacaktır. Klaus Krippendorf, içerik çözümlemesini, “bir mesajın içindeki verilerden yinelenebilir ve değerli çıkarımlar yapan bir araştırma tekniği” olarak tarif eder (akt. Çomu ve Halaiqa, 2015: 38). Strauss ve Corbin’e göre, “nitel araştırma insanların yaşam tarzlarını, öykülerini, davranışlarını, örgütsel yapıları ve toplumsal değişmeyi anlamaya dönük bilgi üretme süreçlerinden biridir” (akt. Özdemir, 2010: 325). Analiz edilen filmlerde aşağıdaki sorulara cevap aranmış ve bu cevapların sonucunda bir kategorileştirilmeye gidilmiştir:

1. Filmlerde hikâye nasıl kurulmuştur? Bu soru belediye başkanı veya kaymakamın etrafından dönen olayların genel olarak nasıl kurgulandığı, hangi konunun öne çıkarıldığı, asıl olayın ne olduğu ve bunun diğer filmlerle ortak yanının bulunup bulunmadığı alt soruları ile açılmıştır.
2. Çatışma/ gerilim nasıl yaratılmıştır? Bu soruya dayanarak filmlerdeki çatışmanın konusu ve çatışmanın kahramanları incelenmiş; ana çatışmanın ne olduğu, yerel düzeydeki bu çatışmanın ülke genelindeki hangi toplumsal ve sınıfsal çatışmayı temsil ettiği açığa çıkarılmıştır. Çatışmanın ulusal çaptaki

ideolojik tercihin hangi tarafında gerçekleştiğine bakılmış; Kahramanların çatışmayı çözme girişimi veya yaklaşımı da bu anlamda değerlendirilmiştir.

3. Belediye başkanı/ kaymakam nasıl tanımlanmıştır? Hem fiziki görünüşleri, giysileri, aile ilişkileri, halkla kurduğu diyalog, çalışma ortamının özellikleri veya çalışma ekibiyle ilişkileri açısından hem de siyasi yönelimi, kültürel tutumu, ideolojik tavır alış veya merkezin temsilcisi olma gibi açılardan kahramanların konumları tartışılmıştır. Kahramanların ortak veya ayrılan yanlarına açığa çıkarılmıştır.
4. Tarihsel/ dönemselsel ve mekânsal özellikler gerçeği ne kadar temsil ediyor? Kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin, Türkiye siyasi tarihi içinde özel olarak ilgilendikleri bir dönem var mı? Filmler yoğun olarak hangi dönemde yapılmış ve hangi dönemi anlatmaktadır? Filmler hem yapım yılları hem de temsil ettikleri dönemin ortak özellikleri üzerinden tasnif edilmiş; asıl ayrışma veya asıl konumlandırma ise filmlerin yapım yıllarının özellikleri ve bu özelliklerin yapılan filmlerin konularına, çatışmalarına ve ideolojik tutumlarına bakış açısından yapılmıştır.
5. Ele alınan filmlerde toplumsal cinsiyet veya kadın temsili nasıldır? Kadın belediye başkanı veya kadın kaymakam varlığının bir istisna dışında görünmemesi ve var olan kadın belediye başkanının da “deli dolu” olarak sunulması gibi belediye başkanı ve kaymakamın partnerlere veya eşlere yaklaşımı ve genel olarak filmlerde kadın temsili de tartışılmıştır.
6. Bu filmlerde ne tür temalar ve söylemler inşa edilmiştir? İncelenen filmlerde, Cumhuriyetin başlangıç döneminden günümüze kadar belediye başkanı ve kaymakam temsili üzerinden Türkiye’de, özellikle taşrada insanların ve toplumların yaşam tarzları, öyküleri, ilişkileri, davranışları, yapıları ve değişim süreçlerini anlamaya yönelik bilgi, temsil kuramı çerçevesinde inşa edilmiştir.

Kırel, “açıkça belirtmek gerekirse, kültürel ürünlerde yer alan temsiller aracılığı ile yaratılan dünyaların değiş(tiril)iyor oluşunun bir rastlantı olduğunu düşünmek, en hafif deyişle saf dilliliktir” (2010: 363) demektedir. Filmler birer kültürel belirlenim aracıdır. Bir bütün olarak kültürün de Stuart Hall’ün tanımıyla

“olayların ardından dünyanın bir yansıması olarak değil, sosyal konuları ve tarihi olayları şekillendirmekte ekonomik ya da materyal ‘temel’ kadar önemli, başlıca ya da ‘esas’ süreç” (2017: 13) olduğunu kabul edersek, bu esas sürecin inşasını açıklamamız gerekir. İncelenecek filmlerin tümü birer kültürel temsil ürünleri olduğu kadar siyasal temsil ürünleridir de.

“Temsil olgusu hem birileri için ve onlar adına konuşmak olan siyasi temsil, hem de felsefede ve sanattaki anlamıyla temsil, bize, iktidardan alt ve üst kültür ilişkilerine, entelektüellerin konumundan, kuram ve yorumun deneyim ve üretimle olan ilişkilerine, hegemonyadan alttakilerin konuşabilirliklerine, alternatif kamusal alandan ifade ve temsilin avangard ya da devrimci ifadelerine ve bilişsel haritalarımızın iç dinamiklerine doğru açılımlar sunar” (Akbal Süalp, 2004: 67)

Temsilde kendilerini anlatamayanlar, sinemayla, edebiyatla veya başka bir kültürel ürünle tanımlanırlar ve görünür olurlar. Temsil edilen özne, özünde gösterilendir ve sonuçta hem gösterilenin hem de izleyenin bilinci yeniden şekillenir. Temsil yoluyla, hayatın taklidi meydana geldiği gibi hayatın yeniden üretimi de gerçekleşir.

Hall “geniş anlamda dil yoluyla anlam temsiliinin işleyişini açıklayan üç yaklaşım” (2017: 34) olduğunu söyler. Sinemayı da bir dil, bir metin olarak kabul ettiğimize göre, sinema yoluyla temsiliin nasıl işlediğine bakmak için Hall’ün sınıflandırmasına bakmak gerekir. Hall, bu üç yaklaşımı “yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı” olarak nitelendirmektedir ve bu yaklaşımları “‘anamlar nereden gelir’ ve ‘bir kelime ya da görüntünün gerçek anlamını nasıl biliriz’ sorularını yanıtlama deneyimi olarak” (2017: 34–35) düşünebileceğimizi söyler. Hall bu üç yaklaşımı özetle şöyle açıklamaktadır:

“Yansıtıcı yaklaşımda anlamın gerçek dünyadaki nesnede, kişide, fikirde, hatta olayda yattığı ve dilin bir ayna gibi işlev görerek dünyada zaten mevcut olan gerçek anlamı yansıttığı düşünülür” (Hall, 2017: 35). Hall, bu yaklaşıma örnek olarak aynı yerde Şair Gertrude Stein’in bir seferinde dediği “Bir gül, bir güldür” örneğini verir. Hall, konuyla ilgili olarak “mimesis” kavramını da açıkladığı bölümde şöyle devam eder:

“MÖ 4. yüzyılda Yunanlılar dilin, hatta çizim ve resmin, doğaya nasıl ayna tuttuğunu ya da onu taklit ettiğini açıklamak için mimesis kavramını kullandılar. Homeros’un muhteşem şiiri İlyada’nın bir dizi kahramanca olayı ‘taklit ettiğini’ düşündüler. Yani dilin sadece, dünyada

zaten mevcut olan ve sabitlenmiş gerçeği yansıtarak ya da taklit ederek işlev gördüğünü söyleyen teori ‘mimetik’ olarak adlandırılır... Tabii ki temsil ve dilin mimetik teorilerinde kesin bir gerçek vardır. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, görsel işaretler temsil ettikleri nesnelerin şekil ve dokusuyla bir şekilde ilişkilidir. Ancak yine de daha önce işaret ettiğimiz gibi, bir gülün iki boyutlu görsel imajı bir işarettir, bahçede yetişen, dikenli ve goncalı gerçek bitkiyle karşılaştırılmaması gerekir (Hall, 2017: 35).<sup>3</sup>

Hall, “gül” örneğinden yola çıkarak, farklı kültürlerde herhangi bir nesneye verilen ismin diğer kültürlerde de aynı anlama geldiğinin anlaşılır olabilmesi için birinin diğer kişinin kültüründe gül ile ilişkilendirilen kodu öğrenmesi gerektiğini ileri sürer. İnsanların birbirini anlayabilmesi için sabitlenmiş veya yarı sabitlenmiş dil kodlarını bilmeleri gerekir.<sup>3</sup>

Hall temsilde anlama ikinci yaklaşımın bunun tam tersini ileri sürdüğünü ifade ederken “konuşan yazan kişinin dünyaya dair kendine özgü yorumunu dil yoluyla empoze ettiğini savunur” (2017: 35) diyerek, kelimelerin, yazarın verdiği anlamı ifade ettiği belirtir. Hall (2017: 35), buna temsilde kasıtlı yaklaşım adını verir. Bizim için benzersiz ve özel olan şeyleri, dünyayı görme biçimimizi aktarmak ya da iletmek için dili kullandığımızdan bu yaklaşımda doğruluk payı olduğunu belirten Hall, ancak genel bir dil yoluyla temsil teorisi olarak, kasıtlı yaklaşımın kusurlu olduğunu söyler.

“Dile tek ya da benzersiz anlam kaynağı olamayız çünkü bu, kendimizi tamamen kişiye özel dillerde ifade edebileceğimiz anlamına gelir. Ama dilin özü iletişimdir ve bu da ortak dilsel geleneklere ve paylaşılan kodlara bağlıdır. Dil asla kişiye özel bir oyun olamaz” (Hall, 2017: 36).

Hall’e göre, özel kasıtlı anlamlarımız, her ne kadar bize özgü olsalar da paylaşılacak ve anlaşılacak için dilin kurallarına, kodlarına ve geleneklerine katılmak zorundadır:

“Dil baştan aşağı bir sosyal sistemdir. Bu da özel düşüncelerimizin, dilde depolanan ve dil sistemi kullanmamızın kaçınılmaz bir şekilde eyleme geçireceği kelimeler ve görüntülerin bütün diğer anlamlarıyla müzakerede bulunması gerektiği anlamına gelir (Hall, 2017: 36).

Hall, iki yaklaşımı böyle özetledikten sonra kendisinin de asıl önemsedığı yaklaşım olan “inşacı yaklaşımı” şöyle tanımlamaktadır:

---

<sup>3</sup> “Fakat bu keşif, işaretlerin nihai amacından, varlıkların meşrulaştırılmasından başka bir şey değildi; bu onların mümkün ve herhalde en iyi kullanım biçimleriydi, fakat var olabilmek için bilinmeye ihtiyaçları yoktu: sessiz kaldıklarında ve kimse onları fark etmediğinde bile tutarlılıklarından hiçbir şey kaybetmiyorlardı. Onları işaret etme işlevi içinde kuran bilgi değil de bizatihi şeylerin diliydi” (Foucault, 2017: 101).

“Şeylerin anlamı yoktur, temsil sistemlerini kavramlar ve işaretleri, kullanarak anlamı biz inşa ederiz. İşte bu yaklaşım, dilde anlam yapılandırmacı ya da inşacı yaklaşım olarak adlandırılır” (Hall, 2017: 37).

Ancak, burada Hall, şeylerin ve insanların var olduğu materyal dünya ile temsil, anlam ve dil yoluyla işlev gören sembolik pratikler ve süreçleri birbirine karıştırmamamız gerektiğini belirtir:

İnşacılar, materyal dünyanın varlığını inkâr etmez. Ancak anlam aktaran materyal dünya değildir, dil sistemi ya da kavramlarımızı temsil etmek için kullandığımız sistemdir. Anlam inşa etmek, dünyayı anlamlı kılmak ve o dünya hakkında başkalarıyla anlamlı bir şekilde iletişim kurmak için kültürlerinin kavramsal sistemlerini, dilsel ve diğer temsil sistemlerini kullanan sosyal aktörlerdir” (Hall, 2017: 37).

Bir başka anlatıyla Stuart Hall’e göre özne, her zaman ötekine göre yer değiştirir, farklı biçimde yer değiştirir ve konumlanır. Özne her zaman ötekine göre oluşan bir anlatı, bir söylem olarak vardır ve sinema anlatıyı, söylemi değiştirdikçe özne de değişir.

Bu bağlamda özneyi bitmiş, tamamlanmış, sabit bir öz olarak kavrayan modern düşünce geleneğinden farklı olarak özne, hiçbir zaman tamamlanamayacak bir süreç, sürekli oluşum halinde bir şeydir. Dolayısıyla ister bütünlüklü ister parçalanmış olsun, hiçbir özne verili bir kimlik, verili bir kategori değildir; cinsel kimlikler dâhil bütün kimlikler kararsız ve değişkendir; çünkü özne her zaman bir eksiklikle, bir özdeşleşmeyle biçimlenir (Şen, 2019: 30-31).

Bu tez çalışması da filmleri inşacı bir temsil olarak değerlendirmekte ve bu temsilin inşasında etkili olan tarihsel, toplumsal, ekonomik ve politik/ ideolojik bağlamı açıklamak amacı taşımaktadır. Çünkü;

“Sinema içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansımasıdır, toplumsal yapının diğer öğeleri ile etkileşerek değişmektedir. Toplumsal yapıda oluşan değişimler bazen doğrudan bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişmesinde – kimi zaman duraklamasında – etken olmuştur ve sinema tarihini bu etkileşimler çerçevesinde değerlendirmek olanaklıdır” (Güçhan, 1992: 71–72).

“Önünde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir?” diye soran Diken ve Laustsen, bu sorunun cevabını şöyle veriyor: “Diyalektik açıdan bakarsak sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır” (2016: 21). Zaten “toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir ‘izlenim’den de söz etmek mümkündür” (Diken ve Laustsen, 2016: 20).

“Bütün Hollywood filmleri özleri itibariyle ideolojiktir” (2010: 42) diyen Ryan ve Kellner’in yapısökümcü yaklaşımına göre, toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin toplumsal ruh halini olduğu kadar, popüler filmlerle başvurulanan temsil stratejilerini de değiştirir. “Bu itibarla popüler filmler, toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar” (Arslan, 2005: 13).

İnsanlar iletmek istediği şeyin anlamını ifade etmek için basitçe, yazılı ya da sözlü olarak dile getirilen kelimeleri kullanır. İnsanın dili sembollerle doludur ama aynı zamanda tam olarak tanımlayıcı olmayan işaret ve imajları da kullanır. Sinemanın işaret ve imajları, bilinçli veya bilinçsizce hem bireyi hem de toplumu yeniden kurar. Ancak bu süreç, çoğuz kez yine geleneksel olarak kullanılagelen işaretlerin tekrarı üzerinedir. “Görünen odur ki, metaforik karşıtı metonimik temsil olanaklarıyla oluşturulan duyarlık hem toplumsal dünyayı hem de onu inşa eden temsilleri maddeci ve yeniden inşacı bir kavrayışla ele almak eğilimdedirler (Ryan ve Kellner, 2010: 243).

Ryan ve Kellner, filmlerin en apolitik temsillerde bile ideolojik bir yönlendirme içerdiğini düşünmektedir. Filmlerde sinemasal bir aldatmacanın ideolojiyi görünür olmaktan çıkardığını belirten Ryan ve Kellner, genellikle toplumsal yaşamı inşa eden romantik aşk, babaerkil aile, işyeri hiyerarşisi gibi muhafazakâr mutlak değerlerin de sanal dünyada yeniden üretildiğini ve bunların da benzer bir biçimde irdelenmesi gerektiğini belirtir. Günlük hayatın ayrıntılarının gözden kaçırılmasıyla, toplumsal hayatın tümünün gözden kaçırılması arasında her zaman doğrudan bir ilişki bulunmaktadır.

“Filmlerde seyircilerin mevcut hayat zamanlarının sınırlarını aşarak yeni görme, yaşama ve varoluş tarzları tasavvur etmelerini sağlayacak ütopyacı bir boyut, potansiyel olarak vardır. Filmlerdeki daha iyi bir dünyaya dair idealize görüşler ideolojik haleler sunabilir; bu görüşler eleştirel bir biçimde deşifre edildiğinde kendi döneminin ideolojik sorunsallarına ve mücadelelerine ışık tutabilir” (Kellner, 2013: 34).

En apolitik veya piyasa filmlerinde bile dönemin siyasi, toplumsal veya günlük hayatına dair özellikleri görmenin mümkün olduğunu belirten Kellner, filmlerin doğası gereği kendiliğinden bir aydınlatma özelliği taşıdığını vurgulamaktadır. Çünkü “gerçeklik algımızın bilinç dışı tarafları vardır” (Jung, 2020: 17). Filmler, görüntüleri, sahneleri ve hikâyeleri aracılığıyla sadece belli bir döneme ışık tutmazlar belli

çağrışımları aracılığıyla kişisel ve toplumsal aydınlanma da yaşatırlar. “Walter Benjamin ve T. W. Adorno’nun da belirttiği gibi, filmler gibi kültürel formlar, içinde bulunduğu toplumsal çerçeveyi aydınlatan ‘diyalektik imgeler’ sağlayabilir” (Kellner, 2013: 33).

Bu çalışma boyunca yapılacak film analizleri aracılığıyla, günümüz Türkiye’sinin toplumsal, kültürel ve ideolojik yönelimleri, bunların tarihsel arka planları ve gelecekteki alacağı formlar tartışılmıştır. Çünkü sinema sadece geçmişini yorumlamakla kalmaz, geleceği de belirler ve bu sadece ideolojik belirlenim olarak kalmaz. Ayrıca “filmlerin öngörme özelliği vardır, çevrildikleri dönem içinde meydana gelebilecek olayları tahmin edebilir, öngörebilirler” (Kellner, 2013: 36). Filmlerin sadece kültürel ve ideolojik belirlenimlerden etkilendiği ve bu alanları etkilediğini söylemek doğru olmaz. Devlet politikası, ekonomi, militarizm, kadın haklarının evrimi, demokrasinin gelişimi gibi konularda da hem topluma ayna tutarlar hem de toplumu ideolojik ve kültürel olarak belirlerler.

Foucault’ya göre, ideoloji “bir bakıma, bütün bilgilerin bilgisidir” (2017: 340) ve temsil ile ideoloji arasında, “söylemin” oluşmasını da kapsayan doğrudan bir ilişki vardır.

“İdeoloji, temsilin temelini, sınırlarını veya kökünü sorgulamamakta, genel temsil alanında dolaşmakta, burada ortaya çıkan zorunlu ardışıklıkları saptamakta, oradaki bağlantıları tanımlamakta, orda hüküm sürebilen bileşim ve çözülme yasalarını açığa çıkarmaktadır. Bütün bilgiyi temsiller alanına yerleştirmekte ve bu mekânı dolaşarak onu örgütleyen yasaların bilgisini formüle etmektedir” (Foucault, 2017: 339 -340)

Bütün bu tez çalışması boyunca, tarihsel ardışıklıkların ve bağlantıların saptanması ve temsil sürecinin anlaşılmasına çalışılmıştır.

### **6.3. Sınırlılıklar**

Bu çalışmada, Türkiye sinemasında kaymakam ve belediye başkanın başrolde ya da ağırlıklı bir biçimde yer aldığı tüm siyasi filmler ele alınmaktadır. Kaymakam ve belediye başkanını görevi gereği, başrolde konu edinen tüm filmler, çalışmanın evrenini oluşturmuş ve analiz edilmiştir.

Çalışmada Türkiye sinemasında belediye başkanlığı seçimleri ve belediye başkanı adaylarını konu alan filmler de inceleme alanı içine dâhil edilmiştir. İçinde

belediye başkanı ve kaymakam olan, ancak bu kişilerin başrolde olmadığı, hatta siyasi olarak belirsiz duran veya siyasi vizyonunu öne çıkarmayan filmler ise çalışma evrenine dâhil edilmemekle beraber, yeri geldiğinde bu filmlere de değinilmiştir.

Bugün varlığını sürdürmeyen bir yönetim birimi olan Nahiye'nin en üst atanmış yöneticisi olan Nahiye Müdürü'nü konu alan *Çizme* (1986) ve *Hür Adam Bediüzzaman Saidi Nursi* (2011) isimli iki film de inceleme kapsamına alınmıştır. Bu filmlerde Nahiye Müdürü, bugünkü kaymakam gibi konumlandırılmaktadır ve kaymakama bakış açısını yansıtmaktadır.

Sonuçta seçimle gelen belediye başkanları ve atanmış kaymakam ve nahiye müdürü gibi “mülki idare amirlerinin” ele alındığı tüm filmler incelenmektedir. Nihai olarak tez kapsamında incelenen filmler şunlardır:

- *Yılanların Öcü* (1962)
- *Yarın Bizimdir* (1964)
- *Buzlar Çözülmeden* (1965)
- *Hasip ile Nasip* (1976)
- *Kanal* (1978)
- *Zübük* (1980)
- *Üçkâğıtçı* (1981)
- *Kuyucaklı Yusuf* (1985)
- *Değirmen* (1986)
- *Selamsız Bandosu* (1987)
- *Koltuk Belası* (1990)
- *Sayın Başkan* (1990)
- *Çizme* (1991)
- *Vizontele* (2001)
- *Vizontele Tuuba* (2004)
- *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011)
- *Hür Adam Bediüzzaman Saidi Nursi* (2011)
- *Hükümet Kadın* (2013)

- *Gitme Baba* (2013)
- *Hükümet Kadın 2* (2014)
- *Dursun Çavuş* (2014)
- *Ekşi Elmalar* (2016)
- *Yangın Var* (2018)
- *Nasipse Adayız* (2020)

1. Toplamda 24 filminden oluşan inceleme, 16 belediye başkanı ve belediye başkanlığı seçimleri filmiyle 8 kaymakam ve nahiye müdürü filminden oluşmaktadır. Bu filmlerde ana karakter olarak mülki idare amiri veya belediye başkanı olduğu görülmekle birlikte bazı filmlerde belediye başkan adaylarının ana karakteri oluşturması nedeniyle araştırmaya dâhil edilmişlerdir.

2. Filmlerin hepsi araştırma boyunca izlenmiş, karakter inşası, anlatı, çatışmalar ve çatışmaların çözümü, ele alınan konular ve ortaya çıkan temalar analiz edilmiştir.

3. Bu kategorizasyon sonucunda filmler kurucu ideolojinin savunucusu ve kurucu ideolojiye eleştirel yaklaşan filmler olarak iki ana çatışma ekseninde ele alınmıştır.

4. Bu kategorizasyonun dışında görünen filmler karakter kuruluşları, konuları, çatışmaları ayrı olduğu için bu kategoriler dışında tutulmuş, bu tür filmler ayrıca “müzakereci–melez” filmler olarak değerlendirilmiştir.

5. Tezin ana bölümleri ise, ideolojik kategoriler dışında çekildiği yıllar ve anlattığı dönemlere göre incelenmiştir. Çekildiği dönemlerin anlatısının nasıl kurulduğu ve bu anlatının dönemin siyasi ve kültürel özelliklerine uyup uymadığı değerlendirilmiştir.

#### **6.4. Araştırmanın Önemi**

Türkiye’nin kuruluşundan beri değişen toplumsal, siyasi ve idari yapının Türkiye sineması üzerine doğrudan bir etkisi vardır. Siyasi iktidarların ve iktidar anlayışlarının uğradığı değişikliklerin, darbelerin, ekonomik kriz dönemlerinin veya iç

göç gibi siyasi ve kültürel sonuçları olan büyük değişimlerin film içeriklerine ve karakter yapısına etkileri analiz edilmektedir. İncelenen filmlerde karakterler ve olay örgüsünün anlatılan döneme dair siyasi bir söz söylediği ve bir siyasi kültürel dönem analizinde bulunduğu görülmektedir.

Filmlerin yapım tarihlerinin 1960'lı yıllardan günümüze kadar yayıldığı ve konuların da Osmanlı'nın son döneminden günümüze kadar olan tüm dönemleri kapsadığı görülmektedir. Filmlerde iç içe geçmiş anlatı, hem Türkiye'nin siyasi tarihi, hem idari anlayış değişiklikleri hem de sinemanın geçirdiği değişim açısından önemli sonuçlar sunmaktadır. Film incelemeleri ile ülkenin siyasi ve kültürel değişimini anlamak mümkün görünmektedir. Diken ve Lausten'e göre;

“Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz / eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır” (2016:14).

Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve Cumhuriyet'in ilanından önce yoğunlaşan ideolojik tartışmalar ve ülkenin yönünü belirleme çabaları, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte batılı anlayışın hâkim olduğu bir noktaya ulaşmıştır. Ancak ideolojik tartışma ve siyasi çekişmeler cumhuriyetin ilanından sonra da bitmemiş, Türkiye toplumu günümüze kadar sinemayı da oldukça meşgul eden yoğun siyasi ve ideolojik çekişmelerin içinde bulmuştur kendini. Bir anlamda Türkiye sineması, ülkedeki ideolojik ve politik çatışmaların, siyasi rekabetin, ekonomik çelişkilerin temsil alanı haline gelmiştir. İncelediğimiz kategoride “vizyona giren” her filmin ülkenin siyasi vizyonu ile ilgili bir taraf tuttuğu ve karşı tarafı da yediği görülmektedir.

Hem Avrupa'da hem de Osmanlı'da sinemanın gelişmeye başladığı dönemde imparatorluk çökmeye başlamıştı ve aynı dönemde Osmanlılık'tan Cumhuriyet'e geçişin sancıları yaşanıyordu. Sinemanın yeni rejimle birlikte yükselişe geçtiği hatta rejim oturtulduktan sonra sinemanın bir koruyucu zırh gibi rejimin etrafını sardığı görülmektedir. Öte yandan diğer kültürel ürünlerin doğmakta olan yeni rejimin ideolojisini oturtmaya yarayan etkenlerden olduğuna dair güçlü göstergeler

bulunmaktayken, sinemanın daha cılız ve daha dışarda kalan bir araç olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren ülkede yaşanan "kültür savaşları" sinema sahnesinde de kendini göstermektedir ve Batıcılarla Osmanlıcılar arasında geçen bu savaş, başka bir deyişle, dindarlarla laikler arasında yaşanmaktadır. Türkiye tarihi, sinema sahnesine olduğu gibi yansıtılmaktadır. Örneğin ülkede dini kültürel mücadele dışında yaşanan en önemli çatışma olan, ağa ve eşraftan oluşan yerel burjuvazi ile öğretmen, doktor gibi dışarıdan gelen aydın kesim arasında yaşanan ekonomik ve ideolojik savaş da sinema sahnesine yansımıştır. Bu savaşın genel anlamdaki boyutu ise, yerel belediye başkanı ile dışarıdan gelen okumuş kaymakam arasındaki kıyaslamada görülmektedir. Bütün bu savaşlar filmlerde ayrı ayrı tahlil edilmektedir.

Sinemacılar sadece tarihsel veya güncel gelişmeleri aktarmakla veya yorumlamakla yetinmemişler, topluma daha geniş bir açıdan bakabilmişlerdir. Filmleri belli bir ideolojik ve tarihsel bağlama oturtarak gerek aktardıkları konuyu gerekse bu alanı etkileyen örf, adet, gelenek, din, ideoloji gibi karmaşık evreni inceleyerek ve sonra da ortaya çıkan ürünle bu alanları etkileyerek yeni toplumun inşasında rol almışlardır. Ele alınan filmlerin çoğundaki siyasi söylemler toplum ve devlet, ilericilik ve gericilik, toplumsal cinsiyet eşitliği veya eşitsizliği, aydın-yobaz, zengin-fakir, aydınlanmacı-dinci gibi çelişkilerle tartışılmakta, bu tür çatışmaların en az biri üzerine kurulan gerilim incelenmektedir.

Ana akım resmî ideolojiye uygun filmlerin hepsinde ideolojik tercih bir "alt metin" olarak söz konusu olsa da asıl tercihin, siyasi mesaj vermekten yana değil de eğlendirmek yönünde olduğu görülmektedir. Buradan popüler ana akım ideolojik filmlerin, güldürmek veya sıkılmadan boş zaman geçirtmek için yapıldığı anlaşılmaktadır. Dram filmlerinin bile bir güldürü yanının olması ilginçtir. Filmlerin ideolojik tercihlerini belirleyen en önemli etkenlerden birinin piyasa, yani izleyici beğenişi, pazar kaygısı olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da sinema pazarının genel tüketici eğiliminden farklı bir tüketici eğilimi yansıtmadığını söylemek mümkün. Orta ve üst orta sınıf ekonomik statüye sahip, şehirli, eğitilmiş ve görece genç nüfusunun batılı ve laik kesiminin de sinema ürünleri tüketicisi olduğu iddia edilebilir.

Ancak, resmî ideolojiye uzak veya resmî ideoloji ile çatışan İslami içerikli filmler ise, genel olarak eğlenceden uzak ve ideolojik yönü fazla öne çıkan filmlerdir. Bu filmlerin hemen hiçbiri popüler olmamıştır.

Yeşilçam filmleri ve Yeni Türkiye Sineması filmleri, Türkiye toplumunun çeşitli dönemlerdeki psikolojik, politik ve ideolojik yönelimleri hakkında izleyiciye önemli temsiller sunarken, yönetmenin veya kameranın ön planda gösterdiği şey, ideolojik bir yön değil aksine dramatik veya komik bir popüler hikâyedir. Filmlere göre, Türkiye toplumunun film izleyicisi, genel olarak laiklerden, kentlilerden, Batılılardan, aydınlardan oluşmaktadır veya filmler bu kesimlerin beğenisine sunulmuştur; nihayetinde izleyici de bu yönde gelişmiştir. Zaten laik ve çağdaş olmayan, Kemalist ideoloji dışı filmlerin, yani karşıt ideolojiyi savunan filmlerin görünürlüklerinin bir hayli düşük olduğu, ana akım haline gelemedikleri görülmektedir. İktidarlar değişip, sistem ana akım ideolojiyi terk ederek karşıt ideolojiye geçse de eski kültürel hegemonyanın yıkılmadığı, hala laik sinema ideolojisinin kendi izleyicisini belirlediği görülmektedir. Toplumun eğlence biçimi Batılı aile eğlencesini hatırlatmaktadır ve toplum Batılı anlamda komik kalıplara gülmektedir.

Filmleri tüm bu bağlamlar içinde birer metin gibi okumak hem filmlerin arka planını anlamamızı hem de hâkim ideoloji ile karşıt ideolojiyi karşılaştırarak ülkenin gidişatını, toplumun ruhsal durumunu kavramamıza imkân sağlar. Hayatın bile bir metin olduğu görüşüne göre, bu metin, süreç içinde gözden geçirilir, üzerinde düşünülür, yorumlanır. Sanders'in de ifade ettiği gibi "Yaşamak bir dizi olayı dokuyarak ortaya adına yaşam denen karmaşık bir anlatı modeli çıkarmaktadır" (2014: 16).

Bu çalışmada filmler üzerinden Cumhuriyet'ten bu yana belirli dönemlerin çok partili hayata geçiş, darbeler, siyasal islamın yükselmesi, kentleşme gibi çok önemli siyasi gelişmeleri tekrarlanarak gündeme gelmektedir. Filmlerin hepsi, dönemlerinin çatışmalarını tasvir etmekle birlikte, bu çatışma etrafında taraf da tutmaktadır ve her zaman "tarafli" olan mülki amirler, kaymakam ve belediye başkanı temsilleri üzerinden ülkenin genel değişimini beyaz perdeye yansıtmaktadır. Filmler, ülkenin

siyasal ve toplumsal tarihini doğrudan yansıttığı için çalışmada tarihsel ve siyasal bakış açısı yer yer sinemanın önüne de geçmektedir. Filmlerin belli bir dönemde yoğunlaşmayıp 1990 – 2000 yıllarındaki ekonomik ve siyasi kriz dönemi hariç, her dönem çekilmiş olmasının yanında, cumhuriyetin hemen öncesinden günümüze kadar ülke politikasının ayrımsız konu edilmesi de hem politika tarihi hem de sinema tarihi açısından verimli bir tartışmanın yapılmasına imkân sağlamaktadır. Filmler, aşağıda yer alan sınıflandırma gözetilerek incelenmektedir:

#### **Toplumsal Uyanışı Destekleyen Yerel Yönetici Temsilleri: 1960 – 1970**

- *Yılanların Öcü* (1962)
- *Yarın Bizimdir* (1964)
- *Buzlar Çözülmeden* (1965)

#### **Din Sömürüsünün ve Feodalitenin Tasfiyesinde Yerel Yönetici Temsilleri 1971 – 1981**

- *Hasip ile Nasip* (1976)
- *Kanal* (1978)
- *Zübük* (1980)
- *Üçkâğıtçı* (1981)

#### **Kötü Ekonomik Sistem İçinde Kötü Yöneticilerin Sorgulanması ve Tarihsel Hesaplaşma Temsilleri: 1981–1991**

- *Kuyucaklı Yusuf* (1985)
- *Değirmen* (1986)
- *Selamsız Bandosu* (1987)
- *Koltuk Belası* (1990)
- *Sayın Başkan* (1990)
- *Çizme* (1991)

#### **Sivilleşme ve Demokrasi, Çok Kültürlülük, Avrupa Birliği, Kürt Sorunu, Din Gibi Genel Siyasi Konuların Yereldeki Görünümü: 2001–2020**

- *Vizontele* (2001)

- *Vizontele Tuuba* (2004)
- *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011)
- *Hür Adam Bediüzzaman Saidi Nursi* (2011)
- *Hükümet Kadın* (2013)
- *Gitme Baba* (2013)
- *Hükümet Kadın 2* (2014)
- *Ekşi Elmalar* (2016)
- *Yangın Var* (2018)
- *Dursun Çavuş* (2014)
- *Nasipse Adayız* (2020)

## **6.5. Toplumsal Uyanışı Destekleyen Yerel Yönetici Temsilleri: 1960 – 1970**

### **6.5.1. Dönemin Siyasal ve Kültürel Genel Özellikleri**

1960'dan sonra Türkiye'de ekonomik, siyasi ve toplumsal olarak yeni bir dönem başlamış ve bu dönemin hem edebi hem de kültürel ürünleri dönemin başından itibaren görünür olmuştur. 1950'li yıllarda biriken muhalefet 1960'lardan itibaren “toplumsal gerçekçi” edebiyat ve sinema eserleri olarak piyasada yerini almıştır.

Kırel, “altmışlı yılların sinemasında popüler aşk romanlarının yanı sıra Köy Enstitüleri'nden yetişen yazarların da içinde olduğu 1950'li yıllardan 1970'li yıllara kadar yoğun olarak etkisini sürdüren köy romancılarının da etkili olduğu görülür” (2005: 221) demektedir. 1960'lı yıllarda köy romanlarının dünyada ve Türkiye'de baş gösteren toplumsal gerçekçi eğilimlerin de etkisiyle sinemaya aktarılmaya başlanması toplumsal bir ihtiyaca cevap vermektedir ve zaten sektörün ihtiyacı da başka bir neden olarak önümüze çıkmaktadır. Kırel (2005:218):

“Altmışlı yıllarda edebiyat uyarlamaları yoğun bir biçimde sinemaya kaynaklık etmiştir. Üretim enflasyonun yaşandığı bu yıllarda birdenbire Türk filmi talebinde bir patlama yaşanır. Çok sayıda filmin daha önce alışkın olunmadık bir biçimde hızla üretilmesi gerekir”.

Türkiye'de “1950'lerde artan sanayileşmeyle birlikte köyden kente ilk büyük göç dalgası yaşanmış ve buna paralel olarak köy romanında bir çıkış görülmüştür” (Uçar, 2016: 473). Demokrat Parti iktidarı döneminde Türkiye'nin geriye gittiğine inanan muhalefet 1960'dan itibaren Demokrat Parti'nin temsil ettiğine inandığı tüm

değer ve betimlere karşı ürünler vermeye başlamıştır. Abacı'nın ifadesiyle (2014:230) Özellikle “köy kökenli yazarların feodal yapıyla, geri kalmışlıkla, eğitimsizlikle, kötü şartlarla ilgili betimlemeleri öne çıkardıklarını, ana planda Kemalizm'e yakın durduklarını, öğretmen ve aydınları idealize ettiklerini görüyoruz”.

Türkiye’de köy romancılığının en önemli isimlerinden birisi de Fakir Baykurt’tur. *Yılanların Öcü*, Fakir Baykurt’un 1954 yılında yazdığı köy hayatını anlatan, gerçekçi ve toplumcu ilk romanıdır. Zaten “o dönemde birçok yazar ve sanatçının toplumsal bir eğilim taşıdığı görülmektedir” (Uçar, 2016: 473). *Yılanların Öcü*, 1961 yılında beyaz perdeye aktarılmıştır ve Türkiye sinemasında kaymakamın köylülerin çekişmesinde taraf olarak görüldüğü ilk filmidir.

1960’lı yıllar, göç, kentleşme, kapitalist gelişme, toplumsal gerçekçi sanat gibi iç ve dış özelliklerinin etkisi altındadır ancak Türkiye’nin ilk askeri darbesi de bu yıllarda gerçekleşmiştir. 27 Mayıs 1960 yılında Türkiye’de bir askeri darbe gerçekleştirilmiş, var olan hükümet devrilmiş, başbakan idam edilmiş ve kabul edilen Anayasa, neredeyse Türkiye’nin siyasi yapılanmasını ve yönetim anlayışını tümünden değiştirmiştir. Bu askeri darbenin karakteriyle ilgili tartışmalar devam etmektedir:

“27 Mayıs hareketi darbedir, ama aynı zamanda devrimdir. (...) Sosyal devlet anlayışını, toplu sözleşme ve grev hakkını, çoğulcu anlayışı, Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı, TRT Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumları getirmiştir” (Akşin, 2019: 265).

9 Temmuz 1961’de yapılan halk oylamasında kabul edilen yeni anayasa ile Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Toplumda yeni anayasa doğrultusunda ülkenin tamamen yeniden kurulacağı beklentisi oluşmuştur. Ataay’a göre, (2019: 139 – 140) 1961 Anayasası, devletin temel ilkelerini belirlerken, batı dünyasında geçerli olan ‘insan hakları’, ‘hukuk devleti’, ‘kuvvetler ayrılığı’, ‘çoğulculuk’, ‘sosyal devlet’ gibi ilkeleri benimsemişti. Bu doğrultuda, ‘insan haklarına dayalı devlet’ ilkesi kabul edilmişti. Anayasa, devlete, eğitim, kültür, sağlık, sosyal güvenlik, sosyal yardım, sosyal hizmet gibi görevler yüklemiştir. 1961 Anayasası ile sosyal devlet anlayışı da uygulamaya geçirilmeye çalışılmıştır.

Yeni anayasadan sonra 1964 yılında ülkede ilk belediye filmi *Yarın Bizimdir* çekilmiştir. Filmde zalim belediye başkanına karşı halk örgütlenmektedir. Anayasa

ile hak talepli örgütlenmenin önündeki engellerin kaldırılmış olması insanların örgütlenmesini adeta teşvik etmektedir. Ünsaldı'ya göre (2008:72):

“Anayasa, Türkiye toplumunun gördüğü en demokratik anayasadır. O kadar ki, yeni anayasanın düzenlediği yeni siyasal rejim, birçokları tarafından ‘İkinci Cumhuriyet’ olarak nitelendirilir. İlk kez olarak grev hakkı ve sendika kurma hakkının tanındığı bu anayasada” toplumun yukarıdan aşağıya demokratikleştirilmesi hedefleniyordu.”

Yoksul köylüler arasındaki toplumsal eşitliksizlikleri, ekonomik güç mücadelesini ve kişisel husumetleri ve köylü-devlet arasındaki kopuklukları konu edinen, *Yılanların Öcü* de ilk kaymakam filmi olarak bu dönemde yapılmıştır.

### 6.5.2. Yılanların Öcü: Kaymakam Halkı Anlamaya Başlıyor

Fakir Baykurt'un iki eseri “kaymakam filmi” olarak sinemaya uyarlanmıştır. *Yılanların Öcü* aynı isimle iki kez (1961 – 1985), *Kaplumbağalar* ise, *Umut Üzümleri*<sup>4</sup> (2011) adıyla filme alınmıştır. Metin Erksan'ın yönettiği 1961 yılında çekilen *Yılanların Öcü* filmini toplumsal gerçekçi sinema döneminin başlangıç filmi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu filminden itibaren “sinemamız, altmışlı yılları, yabancı sinema karşısında egemenliğini tamamen ilan etmiş, kendi seyircisini ve kendine özgü gramerini yaratmış, işletme sitemini oluşturmuş bir biçimde karşılaşmıştır” (Özen,

<sup>4</sup> *Umut Üzümleri*, filmde kaymakamın belirsizliği ve görüntüde olmaması nedeniyle araştırmaya dâhil edilmemiştir. Romanda kaymakam daha belirgindir ve *Yılanların Öcü*'ndeki kaymakama yakın bir duruşu vardır. Olay Ankara'ya 100, Kızılırmak'a 15 km uzaklıkta olan bir Alevi köyü olan Tozak'ta geçmektedir. Tozak'ta düğünlerde şarap ikram etmek bir gelenektir. Ancak köyde üzüm yetişmemekte ve Tozaklılar, şaraplık üzümlemlerini civardaki köylerden temin etmek zorundadır. Sünnî köylüler, günaha girecekleri korkusuyla Alevilere üzüm satmak istememektedirler. İşler zorlaşmaktadır.

Köyün eğitmeni Rıza bir öneride bulunur. Tozak'ın kuzeyindeki boş alan bağ haline getirilebilir. Bütün köy halkı ve Rıza canla başla çalışarak verimsiz, taş dolu, susuz araziye beş-altı ay içinde bağ haline getirir. Bağ o kadar verimlidir ki köyün hem şarap hem de üzüm ihtiyacını karşılar. Köy eski neşesine kavuşur. Bağa kaplumbağalar bile akın etmeye başlar. Bir gün köye kadaastro komisyonu gelir. Komisyon yıllardır sahipsiz kıraç yerdeki bu bağın, hazineye ait olduğuna karar verir. Köylüler işgalci konumdadır. Köylüler bağın kendilerine ait olduğunu ispatlamaya çalışsa da başaramaz. Böylece devlet ile köylü arasında bir çekişme başlar. Köylü cahil ve zayıftır. Devlet ile başa çıkamaz. Köylüler avukatlara, yargıçlara, memurlara, kaymakam vekiline gider. Hiçbirinden bir sonuç alamaz. Kaymakam yoktur, vekili köylüleri dinlemez bile. Filmde kaymakamlık, köylülerin bağını ihaleyle zenginlere vermiştir. Köylüler çaresizlik içinde sonunda zorluklarla yeşerttikleri bağ dağıttılar, üzüm asmalarını sökerler, köydeki bütün sığırları tarlaya sürerler. Yeşil tarla eski haline döner. Kaplumbağalar eskisi gibi güneşin yakıcı alevleri altında kalmıştır. Onlar da köyü terk eder. Filmde kaymakam vekilini hiç göremeyiz. Ancak kaymakamın varlığı hep hissedilmektedir. Kaymakam en son başvurulacak çare gibidir. Köylüler son cesaretini toplayıp bir gün kaymakama çıkarlar ama kaymakam kendileriyle görüşmez.

Umut Üzümleri filminde romandan farklı olarak Fransa'da yaşayan ikinci kuşak Türkiyeli bir öğretmen olan Ozan, Alevi köyünde değil bozkırın ortasındaki küçük bir Kırım Tatar köyünde geçici bir süreliğine öğretmen gelmiştir ve bağ Avrupa Birliği finanse etmektedir.

2016: 501). *Yılanların Öcü* aynı zamanda Türkiye sinemasında çekilen ilk kaymakam filmidir ve 24 yıl sonra Şerif Gören tarafından tekrar çekilmiştir<sup>5</sup>. Her iki filmin yapıldığı dönemin siyasi atmosferinden doğrudan etkilendiği görülmektedir.

“Demokrat Parti iktidarına dönük eleştirelilik Gören’de daha doğrudan yapılır. Erksan’ın uyarlamasında ise eleştirinin odağında muhtar ve yakın çevresiyle ilintili olan küçük bürokrasi vardır” (Toprak, 2016).

Bu çalışmada Metin Erksan’ın çektiği film, hem Türkiye sinemasında ilk kaymakam filmi olduğu için hem de sinemadaki özgün yeri dolayısıyla değerlendirmeye alınmıştır. *Yılanların Öcü* filmi, kamuoyunda ciddi yankılar uyandırmış, yasaklanmak istenmiş “olaylı bir film olarak Türkiye sinema tarihinde yerini almıştır” (Aslan, 2017: 271).

*Yılanların Öcü* ile film sansürü sorunu Türkiye’de ilk kez ciddi bir biçimde gündeme gelmiştir” (Battal, 2006: 169). Erksan bütün engelleme çabalarından ve sansürden kurtulup filminin gösterimini sağlamış ve Halit Refiğ’e göre hatta “Türk sinemasında sansüre karşı savaşı ilk Metin Erksan kazanmıştır” (Zileli, 2009: 81).

Sorun sadece sansür değildir “aydınından sokaktaki insanına kadar yerli filmlerin yerli mallarına benzetilerek kötülendiği bir zihniyet hâkimdir ellili yıllarda” (Özen, 2016: 488). Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan’ın bu filmle birlikte “Türk Sinemasının tek auteur’ü” olarak ortaya çıkmıştır ve “Erksan’ın sinemacı kimliğinin yanında, entelektüel kimliği de anlaşılmaya çalışılmalıdır” (Kayalı, 2015: 71).

*Yılanların Öcü*, başrollerde Irazca Ana (Aliye Rona), Kara Bayram (Fikret Hakan) ve eşi Hatça’nın (Nurhan Nur) olduğu kimseye bir kötülüğü olmayan, kendi halinde yoksul bir köylü ailesinin muhtar (Ali Şen) ile yaşadığı gerilimi anlatmaktadır. Muhtar köylü Hacı’ya (Erol Taş), ev yapması için Irazcaların evinin önündeki araziye satınca, çatışma başlar ve çatışmayı kaymakam yoksul aileden yana çözer.

Muhtar, Irazcaların evinin önündeki köyün malı olan araziye Hacı’ya neden satmaktadır? Şehre dikilecek bir heykel için yetkililer muhtardan “katkı” istemişlerdir ve muhtar bu parayı bulmak için köyün bir arazisini satmaktadır. Elbette daha uygun

---

<sup>5</sup> *Yılanların Öcü* romanı dizi olarak da çekilmiş ve 2014 – 2015 yılları arasında 2 sezon olarak TV’de gösterilmiştir.

ve daha kimseyi rahatsız etmeyecek yerler vardır ama muhtar bu yeri satarak hem husumeti olduğu Kara Bayramlara bir kötülük etmek istemektedir hem de kaymakamın isteğini yerine getirmektedir. Muhtarın arazi satışını “devletin istediği parayı bulmak için yaptığı” gibi kimsenin karşı koyamayacağı bir yüce amacı vardır. Okurlar ya da izleyiciler, “şehre yapılacak Atatürk heykeli için para isteniyor herhalde” diye düşündüğüne göre, Kara Bayram ve Irazca’nın da buna itiraz edebileceğini düşünmek zordur.

Köyde iki aile arasında zaten var olan gerilim iyice tırmanmış ve gerilimi daha doğrusu düğümü çözmek için kaymakamın ortaya çıkması beklenmektedir. Köylüler arasında her kafadan ayrı bir ses çıkmaktadır. Filmde ve romanda olay örgüsü, gerilim ve diyaloglar aynıdır:

“Eğer Hacı senin evin önüne ev yaparsa, seninkinin manzarası kapanacak. Manzarayı geç, yarın getirir senden yana bir hela kor, gayri ölüp ölesiye efendinin kokusunu çek! Hacı evin altını ahır yapacak. Nereye atacak gübreyi? Her evin gübresi kendi ardına atılır. Hacı evi yaparsa ardı nereye olacak? Tabii senin evin önü, Hacı’nın gübreligi! Çekilir mi bu Kara Bayram? Sen çeksen bile köylü neye çeksin? Kim oluyor Deli Hacı, köy içine ev yapacak? Pisin biridir. Karataş’ın şerefi yok mu?” (Baykurt, 2006: 52).

Bu süreçte Bayram ve annesi Irazca, köylü Hacı’nın satın aldığı araziye ev yapmasına engel olmaya çalışırlar. Atılan temelleri doldururlar, kerpiçleri kırarlar, inşaat malzemelerini dağıtırlar. Roman ve film, kanlı kavgalarla ve karşılıklı intikam planlarıyla devam eder. Romanda da filmde de gerilimi Irazca tırmandırmaktadır.

Bir gün köye yarın kaymakamın geleceği haberi ulaşır. Köyde herkes hazırlık yapmaya başlar. Kaymakam’ın köye geliş sahnesi filmin en can alıcı sahnesidir. Siyah beyaz filmde kaymakamı karşılama sahnesi, filmin asıl çelişkisinin çözümlendiği hem Irazca hem de muhtar için bir son vuruş sahnesi olacaktır.

Muhtar tüm köylüleri toplar ve hep birlikte kaymakamın geliş yönüne doğru köyün dışına doğru kaymakamı karşılamak için yola çıkarlar. Muhtar yolda köylüleri eğitmeye başlar. Örneğin köylülere asker gibi olmalarını öğütler:

“Görüldüğünde şapkalarınızı başınızdan çıkaracaksınız, gelip merhaba diyecek. ‘Sağ ol’ diyeceksiniz. ‘Nasıl’sın’ dediğinde ‘sağ ol’ deyin. ‘İyi’yim’ deme. O sizin iyi olduğunuzu biliyor zaten. Bunca sene mekteplerde okumuş. Kaymakam bu. Biliyor amma gene de soracak. Muaşeret icabı.”

Filmde siyasi eleştiri sadece ezen ezilen, yoksul zengin ilişkisinde değil bazı küçük ayrıntılarda da görülmektedir. Bir süre sonra muhtar köylülere dönerek *“Kaymakam Bey için buraya kadar münasıptır. Eğer parti reisi gelirse biraz daha aşağı ineriz”* der. Romanın yazıldığı dönemin CHP parti ilçe başkanlarının kaymakamdan daha önemli olduğu vurgulanmıştır. Burada vali ve CHP il başkanının aynı kişi olduğu 1930’lu yıllara da bir gönderme bulunmaktadır.

Köylüler muhtarla birlikte beklerken Irazca Ana, köylülerin haberi olmadan daha ileride bir yerde kaymakamın yolunu keser. Kaymakam yanında iki atlıyla gelmektedir. Çok vakit geçmeden karşılaşırlar.

Irazca: *“Muhtar oğlumu dövdü, Haceli gelinimi dövdü, çocuk düştü, kuzumu çaldılar, size kesip yedirecekler, ayrıca köye salma saldılar, kaymakamın rakı parası diye.”*

Kaymakam: *“Yediği halta bak şu herifin. Buna düpedüz haydutluk denir.”*

Artık yavaş yavaş kaymakam muhtarın başını çektiği kalabalığa ulaşmıştır ancak kaymakamın bu kısa konuşmada bile işin içyüzünü anladığı anlaşılmıştır. Kaymakam, muhtar ve adamlarının, devleti arkasına alarak kişisel çıkarları için işler çevirdiğini anlamış ve Irazca’yı başından sonuna kadar halkı bulmuştur:

“Kaymakam kendisini oldukça abartılı bir törenle karşılayan muhtara öfkelenir, davul ve zurnaları susturup halkı selamlar. Daha sonra Irazca Ana’nın evinin önündeki inşaatı gören kaymakam, muhtara köyün imar işlerini sorar. Aldığı cevaptan hoşlanmayarak muhtara satışı iptal etmesi talimatı verir: Irazca Ana ve Kara Bayram mücadeleyi kazanmıştır. Sorunu çözüme kavuşturan kaymakam aynı hızla, muhtarın yeni bir zalimlik örneği ile Irazca Ana’dan çaldığı kuzu ile hazırladığı ziyafete dahi katılmadan atına atlayıp beraberindekilerle köyü terk eder” (Aslan, 2017: 272- 273).

Kaymakam, heykelle de heykelin yapımı için toplanacak para ile de ilgili görünmez. Zaten Irazca da, şehir merkezine yapılacak Atatürk heykeli ile ilgili değildir. Muhtarın bu niyetine karşı da değildir. Onu ilgilendiren tek şey, evinin hemen önüne yapılmaya başlanan yeni evi engellemektir.

“Kaymakam demokrat bir kişidir, köylülerle konuşur, şakalaşır ve kimin haklı olduğunu da hemen anlar. Bu haliyle de düzeni ve egemen çıkarları temsil eden muhtarın gözünden de düşer. Kaymakamın rengi belli olduktan sonra, muhtar tarafları uzlaştırma çabası içine girer ve devreye aracı köylüler de sokar. Yumuşak tabiatıyla Bayram uzlaşmadan yanadır; fakat her zamanki gibi son kararı, eğilmez bükülmez bir kadın olan Irazca verir. Aracı köylülere ateş

püskürür Irazca. ‘Yoksullarmış! Yoksullar yoksulları tutar. Siz neye hep o kavatlardan yana yürüyorsunuz devrilesiceler!’” (Timur, 2002: 157).

Irazca Ana’nın uğradığı haksızlık ve bu haksızlığı yapan muhtar, yerelde devletle yurttaşın çelişkisi gibi görünmektedir. Ancak bu çelişki kaymakamın köye gelmesiyle boyut değiştirmiştir. Kaymakamın muhtarı yalnız bırakıp Irazca’dan yana tavır almasıyla çelişki devletle köylüler arasında olmaktan veya devletin temsilcisi güçlülerle yoksullar arasında olmaktan çıkmış, köy içi bir çelişkiye dönüşmüştür ve devlet bu sefer, muhtardan yana değil haklıdan, güçsüzden yana olmuştur. Devlet birbirini tutmayan yoksulları tutmuştur adeta.

Halit Refiğ, Erksan’ın *Yılanların Öcü* filminde “köy çevresini aşmayan ufuklarında, çekişmelerini bir arada yaşayamayacak hale getiren köylüleri” (Zileli, 2009: 80) devletin adaletiyle tanıştırdığını belirtmektedir. Filmde devlet, güçsüzü koruyup düzeni sağlayan bir hakem rolündedir ve tıpkı muhtar gibi devleti arkasına aldığı düşünün yolsuzlar da kaybetmektedir.

Köylülerin iktidara ya da iktidarın temsilcisi olan muhtar ve diğer erkeklere karşı direnişinin bir kadının direnişiyle başlaması da ilginçtir. İktidarın erkek, ezilenin ise kadın olduğu klasik iktidar rolleri dağılımına karşı direnişin bir kadın tarafından başlatılması da filmde dikkat çekmektedir. Irazca aile birliğini korumaya çalışmaktadır. Kırel’e göre, “altmışlı yılların filmleri ‘ailenin kutsallığı’ temasının yanında, ‘dayanışma’ temasının baskın bir biçimde işlendiği filmler olarak yorumlanabilir” (Kırel, 2005). Burada da Irazca hem aileyi korumak hem de aileyi dayanışma halinde bir arada tutmak için büyük bir mücadele vermektedir. Henüz mahalle veya köy yaşamının çözülmediği bir dönemde, Irazca, dışarıdan gelen müdahalelere karşı aile içinde birlik oluşturmaya çalışmaktadır.

Bu yıllarda, Türkiye’de köyden kente göçün yoğunlaştığı ve Irazca’nın bu koruma içgüdüsünün de göçle ilgili olduğu filmin sonunda daha net anlaşılabacaktır.

Kaymakam, sadece Irazca Ana ve Kara Bayram’ın uğradığı haksızlığa son vermekle kalmaz, gelecekteki yaşamlarının daha iyi olması ve feodal ilişkilerden kurtulması için onlara yol da gösterir. Kaymakam, çocuğunu düşüren Kara Bayram’ın eşi için ailenin savcılığa gidip şikâyetçi olmasını istemektedir. Kara Bayram ve

‘Hacca’dan oluşan çekirdek aile artık bu meseleyi bir kan davasına dönüştürmek yerine şehre giderek, devletin kurumlarının şahitliğinde çözmek istediğini göstermiştir. Hatta film bu kararı Irazca’nın ağzından duyurmakla yetinmez, ertesi sabah tüm ailenin kağı arabası ile şehre gidişini etkileyici bir şekilde izleyiciye gösterir. Aile, bütün acılara, bütün kavga ve gürültülere rağmen birliğini korumuş ve devleti de arkasına alarak yeni ufka doğru gitmektedir. Bu mutluluk tablosunda Irazca’nın direnişi ve kararlılığı en büyük rolü oynamıştır elbette. Ancak Irazca göçte yoktur. Eski düzene bağlı kalmış, feodal bağlardan kopamamıştır ve göçle oluşan şehirleşmeye katılmak istememiştir.

1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlükler ve özellikle Sovyetler Birliği eksenli sinema, Türk sinemasında da yeni bir anlatı dilinin, toplumsal gerçekçilik akımının doğmasını sağladığı görülmektedir. Böylece Türkiye sinemasında o güne dek değinilemeyen toplumsal sorunlar, ele alınmaya başlamıştır. Kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi de bu dönemde çeşitli filmlerde gündeme gelmiştir. Irazca Ana’nın, haksızlıklara karşı çıkan, kendini ezdirmeyen, toplumdaki pasif kadın rolünü kabul etmeyen rolünün bu tür filmlerde öncü olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, bütün bunlara rağmen, Timur, Irazca Ana’nın bilge bir kadın veya pozitif bir sembol olmadığını düşünmemektedir:

“Gerçekten de Irazca Ana yazarının söylediği gibi görmüş geçirmiş, her şeye doymuş bir kadın olarak karşımıza çıkmıyor. Aksine, hırçın, kin dolu bir kadın olarak ortaya çıkıyor. Bu özelliğiyle daha çok yokluklar ve doyumsuzluklarla geçmiş bir yaşantıyı temsil eder gibi görünüyor” (2002: 158).

Hem Kara Bayram’ı sürekli kavgaya zorlaması hem de Haceli ile uzlaşmaz bir tutum içinde olması, Irazca’nın bilge “olumlu kahraman”dan çok hırçın bir “olumsuz anti kahraman” olduğunu göstermektedir. Ancak Irazca, başını dik tutan, çilekeş bir kahraman olarak yaşamaya devam etmiştir. Filmdeki diğer kadınların Irazca ve erkeklerin gölgesinde kalması hatta Haceli’nin karısı Fatma’nın aşk ikilemi dâhil olmak üzere, filmin kadınlara özel bir hassasiyet göstermediğini anlatmaktadır. Fatma, iki aile arasındaki kavganın son bulması ve ailelerin uzlaşması için Irazca ile konuşur, ona Bayram’ı sevdiğini anlatır. Irazca ise Fatma’nın anlattıklarını Haceli’den intikam almak için kullanır. Oysa Fatma ile Kara Bayram arasındaki ilişkinin farkındadır ve

Fatma'nın kavga istemediğini bilmektedir. Buna rağmen bir kadın dayanışması içinde değil de gözünü kin bürümüş bir düşman tavrı içinde davranır Irazca.

Romanda ve filmde yer alan “yılan” simgesi hakkında da çeşitli yorumların olduğu gözlemlenmektedir. Yazarla birlikte yönetmenin tavrı da madun aileye karşı olumlu, yılan metaforuyla anlatılan iktidar sahiplerine karşı eleştireldir. Dönemin genç cumhuriyetini temsil eden kaymakam, köylüden yana dürüst bir bürokrat olarak tasvir edilir. Baykurt'un çizdiği bu idealleştirmeye Erksan da uyar:

“Doğu kültüründe önemli bir simge olan ‘yılan’ın kullanılması dikkat çeker. Romanda kötülük simgesi olarak yer alan yılan, işlevsel bir görev üstlenir. Güçsüz ve ezilen sınıfı temsil eden Kara Bayram'ın ailesinin yılanlarla olan mücadelesi aynı zamanda, onların güçlü ve ezen sınıfla yaptıkları mücadelenin de simgesel boyutunu oluşturur” (Tiken, 2009: 56).

Burada anlatıldığı gibi, bit kötülük metaforu olarak görülen yılan filmde kötülüğe devam etmektedir ve yılanlara karşı uyanık olmayan Irazca'nın kız kardeşini sokmuştur.

Filmde çok belirgin olmasa da imam da kötülerin yanında gösterilmektedir. Kara Bayram ve ailesini mağdur olmaları sebebiyle iyi, muhtar önderliğindeki köy heyetini ve heyetin yanında yer alan imamı da kötü olarak yansıtmaktadır. Filmde köy camisinde namaz kılmak için toplanan köylülere imam hutbede “kişilerin haklarını alanların cezasının bir şekilde Allah tarafından verileceği” söylenmektedir. Teslimiyetçi ve Kara Bayram'ın açıkça yenen hakkını sorgulamayan bu söylem, insanların yapılan haksızlığa boyun eğmeleri gerektiğini söyleyen bir mesaj olarak gösterilmektedir.

Filmin sonunda Irazca ve ailesi kazanmış gibi görünse de, Irazca'nın oğlunun şehre taşınıp köy kanunundan uzaklaşmak istemesi, dolayısıyla Irazca'yı terk etmesi kentleşmenin dolayısıyla kapitalizmin önüne geçilemez bir olgu olduğunu göstermektedir. Feodalitenin ve köylülüğün çözüldüğü yerde, devlet modern bir hakem durumuna dönüşürken, insan ve iktidar ilişkilerini kentleşme yani kapitalizm belirlemekte ve kadim kötülük unutulmamaktadır. Yılanlar öç almaya devam etmektedir.

### 6.5.3. Yarın Kimin? Yarın, Feodallerin Değil Yeni Sınıfındır!

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı, başrollerinde Orhan Günşiray, Eşref Kolçak, Nurhan Nur, Nilüfer Aydan ve Ulvi Uraz'ın oynadığı *Yarın Bizimdir*<sup>6</sup>, 1963 yılında çekilip 1964 yılında gösterime girmiştir. *Yarın Bizimdir* Türkiye'de yapılmış ilk belediye başkanı filmidir. Müzikleri Ruhi Su'ya, senaryosu Kemal Tahir'e aittir.

*Yarın Bizimdir*, bir ilçede dışarıdan gelecek önemli bir müdürü karşılama töreni görüntüleriyle başlamaktadır. İlçenin girişinde insanlar toplanmıştır, davul zurna çalmaktadır ve ortalıkta turizmin yararlarını öven pankartlar asılıdır. Kalabalık tarafından birbiriyle çok uyumlu olmasa da çeşitli sloganlar atılmaktadır ve en anlaşılırı “*ya ya ya, şa şa şa, turist, turist çok yaşa*” sloganıdır.

Kamera arada ilçenin tümünü de göstermektedir. Siyah beyaz filmde, yapılaşmanın az olduğu, yeşil, kentleşmemiş, 1960'lı yıllara uygun, daha sonra adının İznik olduğunu öğrendiğimiz bir ilçe görünür ekranda. Kamera ilçe çarşıda dolaştıkça, ilçedeki bütün işletmelerin, bütün işyerlerinin Naci Kahraman'a ait olduğunu fark ederiz. Bunların ilk çırpıda göze çarpanları şunlardır: Naci Kahraman Sineması, Zücaciye- Hırdavat Naci Kahraman, Naci Kahraman Pasta Evi, Naci Kahraman Nakliyat Anbarı, Turistik Çay Evi Naci Kahraman, Otel Turistik Naci Kahraman... Her kimse bu Naci Kahraman, İznik'in bütün ticaret hayatını elinde tutmaktadır.

Davul zurna sessizleşir, bisikletli bir adam, kalabalığın yönlendiricisi gibi, hareketli gruba doğru yaklaşır ve kendini karşılayanlara “*kamyonlar geliyor*” diye heyecanla bağırır. Zaten bunu der demez arkasından bir kamyon yaklaşır ve durur. İki kişi inerek kalabalığa doğru gelir. Kalabalığın önderi konumundaki adam, gelenlere “*nerde kaldınız yahu*” diye çıkışır. Kamyonculardan biri “*yük aldık bahçecilerden, İstanbul'a*” diye cevap verir. Adam “*aklım ermez, amcama anlatırsınız bunu*” diyerek, adamları amcasının bulunduğu belediyeye yönlendirir.

---

<sup>6</sup> Filmin adının 1961 – 1992 yılları arasında Portekiz Komünist Partisi Genel Sekreteri olan Alvaro Cunhal'in Türkçe'de ‘Yarın Bizimdir Yoldaşlar’ adıyla yayınlanan romanını çağrıştırması ilginç bir tesadüf olarak değerlendirilebilir. Türkçe'de 2007 yılında basılan romanın orijinali Portekiz'de 1974'te yayınlanmış. Orijinal adı ‘Até Amanhã, Camaradas’ olan romanın Türkçeye tam çevirisi ‘Yarına Kadar, Yoldaşlar!’ olması gerekirken belki de bu filmde etkilenerek ‘Yarın Bizimdir Yoldaşlar’ olarak değiştirilmiş.

İki şoför belediye başkanının makamındadır. Belediye başkanının önündeki isimlikte “Belediye Reisi- Naci Kahraman” yazmaktadır. Naci Kahraman’la nihayet tanışmış oluruz. Kravatlı, takım elbiseli, düzgün saç traşlı, 2. Dünya Savaşı yıllarında meşhur olan Hitler bıyıklı, enerjik bir adam oturmaktadır masada. Konuşurken elindeki bir çubuğu parmak salları gibi sürekli sallamaktadır. Ota yaşlı bu adamın hal ve hareketlerini, bir belediye başkanından daha çok becerikli, zengin ve belediye başkanlığı makamını daha da zenginleşmek için kullanan hırslı bir taşra esnafına benzetmek daha doğrudur.

Belediye başkanı önce makamına geç gelen kamyoncuları azarlamaktadır. Belediye Başkanı özellikle şoför Yusuf’u “*Yabanın gazeteci parçasından korkup da kendisini adam yerine koymamakla*” suçlamaktadır. Başkan hızını alamayıp biraz daha bağırıp çağırır: “*Taksitinizi ödeyemezsiniz Naci Kahraman’a koşarsınız, evsiz kalırsınız belediyeye gelirsiniz...*” Sonra pencereye doğru yaklaşır, ileri geri odayı adımlamaya başlar ve birden bağırır: “*Turizm davasıdır bu. Ben kasabayı kalkındırmaya çalışıyorum, siz ayağıma dolaşıyorsunuz. Adam 100 bin lira kredi verecek...*” Başkan burada komik gösterilir ve itici bir ses tonuna sahiptir. Başkanın öksürüğü tutar. Kamyoncular odadan sessizce ayrılır.

Sahne değişince başka bir tarafta daha küçük bir kalabalığın da kamyon beklediği görülür. Burada bekleyenlerin küçük tarım üreticileri olduğunu, erkenden toplayıp hazır ettikleri üzümlerini hale götürecek kamyonları bekledikleri ortaya çıkar. Oysa belediye başkanı Naci Kahraman buna karşıdır ve tüm kamyonları şehirden gelecek bir müdürü karşılamaya götürmek için tutmuştur. Burada bekleyen küçük üreticiler aslında kendi iradeleriyle “birlik olmuş” gibi durmamaktadır. Bu kalabalığa önderlik eden, genç, uzun boylu bir adam tedirgin bir biçimde ortada durmaktadır. Bu adamın, halk arasındaki adıyla “Özdemir’in oğlu Kerim” yani taşıma kooperatifi kurarak halka önderlik etmek isteyen “Ziraatçı Kerim” olduğunu öğreniriz. Yoldan geçen bir aracı durdururlar. Aracın şoföründen kamyonların gelmeyeceğini, Naci Kahraman’ın mitingine insan taşıyacağını öğrenince Kerim, “*Biz kamyoncuların parasını peşin vermiştik oysa*” diye hayal kırıklığıyla söylenir. Üreticiler “*Naci Bey turfandayı bizden önce hale götürürse yandık*” gibi sözlerle homurdanmaya başlar.

Sanki Kerim'e inanmakla hata ettiklerini düşünüyor gibidirler. Naci Bey'den korkulmaktadır.

Sorunun detaylarını, Kerim Bey'in Belediye Meclis Üyesi, 2 kamyon sahibi yaşlı bir hacıyı ziyarete gittiğinde anlarız. Kerim ve gazeteci arkadaşı Adnan, küçük üreticinin mallarını bozulmadan hale taşıyacak ve üreticinin Naci Kahraman'a mecbur kalmasını önleyecek bir taşıma kooperatifi kurmaya çalışmaktadır. Kerim, kooperatifi belediye kredisiyle kurmayı planlamaktadır. Henüz üreticiler bunun olabilirliğine inanmamakta, mallarını hala eskisi gibi bu kargaşada tümünden elde kalıp bozulmaktansa ucuza Naci Kahraman'a vermeyi düşünmektedirler. Naci Bey ise, hem kooperatife karşıdır, hem de işlerinin daha da büyümesini sağlayacak, daha fazla gelir getirecek bir yatırım olarak ilçede bir otel açılmasını istemektedir.

Naci Bey'in zaten bir oteli vardır ama dışarıdan görüldüğü kadarıyla lüks değildir. Naci Bey sebze ve meyve komisyonculuğu da yapmaktadır. Tabelasından anlaşılacağı kadarıyla nakliyat ambarı sahibidir aynı zamanda. Kamyon tutup malını hale taşıyacak maddi imkâna sahip olmayan köylüler, sebze ve meyveleri çürütmektense, mecbur ucuza ilçede Naci Bey'e satmaktadır. İlçede her şeyin sahibi olan Naci Bey'in belediye başkanlığının yanında zalim bir tefeci olduğunu da ortaya çıkmaktadır.

Bütün bunlar ve ilçedeki çelişkiyi Kerim Bey'in Meclis Üyesi Hacı Ağa ile konuşmasından sonra daha iyi anlaşılır. Kerim Bey önce Ağa'dan, bekleyen köylülerin ürünlerini taşımak için sahip olduğu 2 kamyoneti ister. Hacı Ağa kamyonetlerin bozuk olduğundan, sürekli masraf çıkardıklarından yakını, kamyonetleri yarı fiyatına satacağını söyler.

Filmin başından beri ikili diyaloga dayalı bir anlatım mevcut ve film didaktik bir metin olarak ilerlemektedir. Dönemin sinema tekniğinin önemli bir yanı olan bu özelliklerin daha iyi anlaşılması için analizde diyalogların önemli bir kısmına yer

verilmiştir.<sup>7</sup> Film 60'lı yılların sinematografisine uygun bir biçimde ilerlemektedir. Tunalı (2006:214), bu özelliği şöyle açıklamaktadır:

“Doğal olarak 60'lı yılların toplumsal hareketliliği, (...) hâlihazırda ‘görsel’ ya da ‘anlam’ yaratan bir dil oluşturma çabasından ziyade, ‘söz’e ve ‘diyalog örgüsüne’ yaslanan ve tüm derdini bir dış anlatıcı, hatıra defteri, mektuplar aracılığı ile ya da kadın erkek kahramanların iç konuşması ile aktarma kolaylığına kaçması nedeniyle çoğu kez ‘filmsel imgeyi’ yaratamadığı gibi, filmin bütününden çıkarılan didaktik bir mesaj ya da önermeyle sınırlar.”

Filmde 1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan toplumsallaşmanın, özellikle gençliğin ve kitlelerin siyasallaşması ve hak arama temelinde gelişen eylemlerinin ilk nüvelerini görmek mümkündür. Hakları için örgütlenmeye başlayan işçi hareketinin başlangıcı gözlemlenmektedir. Bu yıllarda daha önce siyasal ve ekonomik gündemde olmayan, bir zümre veya sınıf olarak varlık gösteremeyen işçiler ve küçük üreticiler, gündeme gelmeye ve kamuoyunda görünür olmaya başlamıştır. “1960'lara geldiğinde, yeni anayasanın tanıdığı haklar sayesinde sınıf bilincine sahip bir lider kadro önderliğinde rahat hareket edebilen, siyaseten aktif, küçük bir işçi sınıfı vardı” (Ahmad, 2014: 134). İşte İznik'teki iki arkadaşın kamyoncularla küçük üreticilere önderlik etmesi ve sonunda onları siyasal bir güce dönüştürmesini bu açıdan ele almak gerekmektedir. Zaten ilçedeki kooperatif kuruluşunun, işçi sınıfının genel örgütlülüğüne giden yolda tüm ülkede örnekleri görülen küçük üretici ve işçi mücadelesi örneklerinden biri olduğunu söylemek gerekmektedir. Zaten bu tarz hareketler sonunda 13 Şubat 1967'de Türkiye Devrimci İşçi Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur ve Ahmad'a göre “DİSK sadece ekonomik haklar peşinde koşmuyor, siyasi talepler de öne sürüyordu” (2014: 134). İznik'teki kooperatif de sadece üyelerinin ekonomik haklarını elde etmeye çalışmıyor siyasi hakları da elde etmeye çalışıyordu ve nitekim belediye başkanlığı seçimine de girerek siyasi haklarla ekonomik hakların iç içe geçtiğini göstermiş oluyordu. Ülke tarihinin siyasi olarak en hareketli ve en örgütlü dönemi bu dönemdir ve *Yarın Bizimdir* filmindeki bu hareketlilik güncel siyasal ve ekonomik gerçeklere denk gelmektedir.

*Yarın Bizimdir*, toplumsal gerçekçi sinemanın kurgusuna uygun sınıfsal konumlanışa önem vermektedir. Kerim ve Adnan Beyler, yoksul köylüleri ve kamyon

---

<sup>7</sup> *Yarın Bizimdir* filminin diyaloglara ve söze dayalı bir içerik sunması, çok fazla sözel anlatım bulunması senaristinın yazar Kemal Tahir olmasıyla ilgili görünmektedir.

şoförlerini örgütleme çalışırken, Belediye Başkanı, ağaları, dindar büyük esnafı, tefecileri kendine bağlamış bazılarını Meclis Üyesi bile yapmıştır. Sık sık gündeme gelen sınıfsal konumlanış özellikleri Meclis üyesi Hacı Ağa ile Kerim Bey'in diyalogunda da kendini göstermektedir. Hacı Ağa, Kerim Beylere kamyonu emanet etmediği gibi, kendisiyle dalga geçmiştir. Buna rağmen Hacı Ağa bir oğlunu Kerim beylerin tarafında gibi göstermektedir.

Sonraki sahnede Kerim, Hacı Ağa'nın atölyesinden ayrıldıktan sonra ilkokul çocuğu oğlunu at arabasıyla okula bırakır. İlçede zaten ulaşım büyük oranda at arabası ile yapılmaktadır. Tek tük otomobil görünmektedir. Sıra olmuş çocuklarla merdivenden okulun bahçesine çıkmakta olan kadın öğretmen, Kerim ve çocuğu sevgiyle karşılar. Öğretmenin Kerim'in "yoldaşı" gazeteci Adnan'ın kız kardeşi olduğu ve Kerim'e de duygusal bir yakınlık duyduğu konuşmalardan anlaşılır. Okumuş, ilerici kesimin de işçi sınıfı ve yoksulların mücadelesine sıcak baktığının işaretidir de bu.

Diğer sahnede belediye başkanı Naci Bey, iki adamıyla, müdürü karşılamak için kamyonlarla taşınan köylülerin yanına gelmiştir. İri yarı, bıyıklı ve güçlü bu adamlar yakın koruma gibi her zaman Naci Bey'in arkasındadır. Naci Bey, köylülere, "müdürü görünce hangi sloganı atacaksınız biliyorsunuz değil mi" diye sorar. Köylüler "fabrika isteriz" diye slogan atmaya başlar. Başkan sinirlenir, adamlarına çıkışır, "otel isteriz" diye slogan atmaya başlar köylüler. Bu sefer elinde fötr şapkasıyla kalabalığı memnun selamlamaya başlar. Köylüler pankartlarla yürümektedir. Bir pankart ekrana okunacak kadar yaklaştırılır: "Turizmde ilk hedefimiz, alafranga olacak keyfimiz!"

Hemen ardından Gazeteci Adnan'ın çıkardığı gazetenin tabelası yansır ekrana:

*"Bu Gün*

*HAK İÇİN HALKLA BERABER*

*SİYASİ GAZETE "*

Bu zamana kadar adından söz edilen ve iyilerin lideri gibi duran Adnan nihayet ortaya çıkar. Adnan ofisten çıkarak matbaadan gazeteleri getiren adama doğru yürür. Adam *“Adnan abi, Naci beye çok sert giriyormuşsun, matbaacının selamı var”* der. *“’Size bir kötülük gelmesin’ diyor”* diye Adnan’ı uyarır.

Sonra Adnan bir grup çocuğa bu gazeteleri dağıtırken görülür. Çocuklara *“Misafirler tam otele girerken bağıra bağıra dağıtacaksınız gazeteleri. Söyleyin bakalım ne diyeceksiniz?”* diye talimat verir.

Çocuklar hep bir ağızdan: *“Lüks otel istemez, kooperatif isteriz”* diye bağırır.

Kravatlı, şişman, orta boylu, orta yaşlı bir adam ve papyonlu uzun boylu, zayıf, orta yaşlı bir başka adam davul zurnanın eşliğinde belediye çalışanının kapısını açtığı araçtan iner. Gelen merakla beklenen müdürdür. Belediye başkanı Naci Bey, karşılayanlar arasındadır ama müdür pek yüz vermez. Bir müdürün seçilmiş belediye başkanından çok daha etkili olduğu, bu dönemin bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Kalabalığın içine ellerinde gazetelerle bağıra çağıra çocuklar dalınca karşılama töreninde orta çaplı bir arbede yaşanır.

Kerim karşılamaya gitmemiştir, Adnan’ın gazeteye uğrar. Adnan turfandaların gidip gitmediğini sorar. Kerim, Naci beyin ilçedeki tüm kamyonlara el koyup insanları müdürü karşılamaya taşıdığını anlatır. İki arkadaş durum değerlendirmesi yapıp strateji belirler. Adnan ile Kerim, gidip Naci Beyle, neden kamyonları tuttuğu konusunu bizzat konuşmaya karar verirler.

Müdür ve belediye ekibi, göl kenarındaki bir mekânda, yemekli bir toplantı halindedir. Şoförler kamyonları yıkamaktadır. İçeride belediye başkanı ayakta, komik, itici ve tiz sesiyle heyecanlı bir konuşma yapmaktadır: *“Turiiiiist boşa gelmeeezzzz arkadaşlar, turiiiiist doluya geliiiiirrrr. Turist kaziğa gelmez. Turist otele gelir. ‘Lüküs bizim neyimize’ diyor bazı akli ermezler. Lüküs oteli yapmayınca turistten zurnık söktüremezsiz. Turist işi bir koy 5 al işidir. Sayın konuğumuz bu gerçeği çok iyi bilirler. Bir koyup 5 alacağızzzzz.”*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Belediye Reisi Naci Bey günümüz politikacılarını çağrıştıran cümleler kuruyor, bir koyup beş almaktan, belediyeyi kaybederlerse her şeyi kaybedeceklerinden, işin sonunda hapsediğundan söz

Müdür yiyip içmektedir, sırf iş olsun diye yanındakine *arada “not alıyorsunuz, değil mi”* demektedir. Bir ara rakısına sinek düştüğünü fark edip, biraz bozularak bardağı camdan serper.

Müdürün yanında, ilçenin ileri gelenleri oturmaktadır. Müdür, milletvekili, vali, bakan kadar etkili görünmektedir. Misafirler de rakı içmektedir, konuşmacı belediye başkanı da arada ağzı kurduğunda rakı içmektedir.

Bu arada Kerim ve Adnan, Şoför Yusuf’a *“neden sebzeleri taşımaya gelmediğini”* sorar. Yusuf, Naci Bey’den çekindiğini anlatır: *“Geçenlerde biliyorsun laf dinlemedi diye Cemil’in kamyonunu berbat ettiler, taşıdığı malı göle döktüler, İyisi mi, kendin görüş Naci beyle Adnan abi, ben canımdan usandım.”* Yusuf sanki şoförlerin lideri gibi durmaktadır ve mert bir insan izlenimi bırakmaktadır.

Başkan şimdi bu ilçenin Hristiyanlığın önemli merkezlerinden biri olduğunu anlatmaktadır. *“Şimdi Papa gelecektir buraya. Papa geldiğinde rahat ister, alafranga kenef ister.”* Buradan, o yılların siyasi baskın görüşü olan uluslararası emperyalizm ve yerel işbirlikçileri temasına referans verildiği anlaşılmaktadır.

Adnan ile Kerim de konuşmayı dinlemek için içeri girmeye çalışır. Belediye görevlisi içeriye almak istemez. Kavga çıkar. Müdür ne olduğunu sorar. Naci Bey, *“ayağı kaydı efendim”* der. Masada birkaç kişi daha *“ayağı kaydı”* der. Buna rağmen Adnan ve Kerim içeri girer, müdürün oturduğu masaya yaklaşır. Burada kaldıkları süre boyunca, müdüre Naci Bey’in gerçek yüzünü ve olayların iç yüzünü anlatırlar.

Hatta Kerim orada Adnan’ın Naci Bey karşısında belediye başkan adayı olacağını da açıklar. *“Gazeteci Adnan Bey<sup>9</sup> de bunu reddetmez. Ortalık karışır.*

Naci Bey müdür karşısında rezil olmuştur. Naci Bey, köy kökenli, eski tarz bir taşra siyasetçisidir. Müdür ise, yetkili bir atanmış olarak yürürken de masada

---

ediyordur. Medyaya yansıdığı kadarıyla Turgut Özal Birinci Körfez Savaşı’nda izlediği politikayı “Bir koyup üç alacağız” diye savunmuştu.

<sup>9</sup> 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra zamanın Başbakanı Adnan Menderes idam edildi. 1963 yılında çekilen siyasi bir filmin kahramanına Adnan ismi koymanın senarist ve yönetmen açısından riskli bir duruş olduğu tartışılabilir. Film daha sol ve özgürlükçü taraftan yanayken, 27 Mayıs darbesini savunanlar Adnan menderes ve Demokrat Parti’nin sol ve özgürlük karşıtı olduğunu söylüyordu. Bu da bir çelişki gibi durmaktadır.

otururken devlet ciddiyetini göstermektedir. Dönemin belediye başkanlarının, atanmışlar karşısında hatta bir müdür karşısında bile kendine güveni yoktur. Bugünkü belediye başkanlarının pozisyonuna çok ters bir durumdur bu. Hele halka diktatör gibi davranan bir belediye başkanının bile şehirden yani görelî merkezden gelen bir müdür karşısında kendini rütbece daha düşük bir personel gibi hissetmesi bugün olacak bir şey değildir. Başkan kendini sanki müdürün hakim olduğu, haklı ve haksız ayıracağı bir mahkeme salonunda gibidir. Ancak müdür sadece yiyip içip keyfine bakmaktadır.

Sahne değişir. Adnan'ın ofisinden Adnan bir yeri arar ve 45 dakika içinde 2 kamyon ister. Sonra da ikisi Adnan'ın evine yemeğe geçer. Foto Turist de oradadır ve 45 dakikaya kamyonların hazır olduğunu köylülere söylemeye gönderilir. Foto Turist daha üreticilere varmadan yolda Başkanın adamı Meclis üyesi Kâhya'ya rastlar ve *“Bursa'dan 2 kamyon istediler, 45 dakikaya kamyonlar geliyor”* diye haber verir. Kâhya, yaşlı bir adamdır, köy kökenlidir; *“olmaz canım, eski köye yeni düzen çıkarıyor bunlar”* diye tepki gösterir. Yemekte Gül öğretmen *“Ayşe geliyormuş”* deyince Adnan şaşırır. Gül devam eder: *“Geliyormuş işte. Babasına karşı belediye başkanlığına adaylığını koydun. Bakalım ne diyecek kız?”* Gül, sonra Kerim'e *“Bunlar evlenip İstanbul'a gidecekti”* deyip güler. Kerim *“gerçek mi”* diye sorar. Adnan *“Konuştuk öyle bir şey”* diye cevap verir. Konudan sıkılmış gibidir. Kerim, *“aman yayılmasın sakın. Millet seni seviyor, sana güveniyor, gidici olduğunu duyarlarsa güvenleri sarsılır. Bu Naci Bey'in kızıyla olan ilintin bile şimdilik örtülü kalmalı. Naci Bey'in oyununa geliyoruz, kendisi iniyor damadını bindiriyor' derler”* diye Adnan'ı uyarır. Adnan *“kimse söyleyemez bunu”* der ama kafası karışmıştır. Gül ve Kerim Adnan'a daha da takılır, kızla evlenemeyeceğini falan söylerler. Ancak kooperatif konusunda herkes kararlıdır.

Filmin buraya kadar olan bölümünde taraflar, çelişkiler, dönem özellikleri, iyiler ve kötüler genel olarak ortaya çıkmıştır. Kerim, Adnan ve Gül iyileri, Naci Kahraman, Hacı Ağa, Kâhya ve belediyedeki adamlar kötülerini temsil etmektedir. Üreticiler ise, iyilerle kötülerin arasında kalmış gibi durmaktadır ve asıl çelişki toplumun tümünün yararına olacak bir kooperatif kurulması düşüncesi ile ilçenin kalkınmasına hizmet edeceği söylenen ama Naci Bey ve adamlarının çıkarına olacak turistik otel kurma projesi arasında etrafında görülmektedir. İlçede “zengini daha

zengin etme” amaçlı “serbest piyasa ekonomisi yoluyla kalkınma” modeli ile üreticilerin konumlarını iyileştirecek “sosyal ekonomik kalkınma” projesi yarışmaktadır.

Çatışma, ranta dayalı turizmi savunan, halkı köle gibi gören belediye başkanı Naci Bey ile üretici kooperatifi kurmak isteyen köylüleri savunan okumuş insanlar gazeteci Adnan ve ziraatçı Kerim arasında kurulmuştur.

Naci Bey’in İstanbul’dan ilçeye geleceğini haber aldığımız kızı Ayşe’nin Adnan ile ilişkisinin nasıl seyredeceği de çözülmesi gereken bir düğüm olarak durmaktadır. Gül ile Kerim’in evleneceği başından bellidir.

Adnan, küçük üreticilerin üzümünün taşınması için İznik’te kamyon tedarik edemeyince Bursa’dan kamyon istemiştir. Kamyonlar gelince Naci Bey’in adamları kamyonculara “ihtiyaç kalmadı, Adnan Bey size bu parayı verdi” diyerek ve 50’şer lira vererek geri gönderir. Bunun duyulması üzerine küçük üreticiler kendi aralarında yine tartışmaya başlar ve bu arada “*Bir gazeteciye inandık başımıza gelenlere bak*” diye pişmanlıklarını ifade eder. Kerim “*daha ilk zorlukta pes mi edeceğiz*” diye sorar. Bunun uzun soluklu bir mücadele olduğunu, kendilerinin de Naci Bey’e zarar verdiklerini anlatır. Bir tür uzun erimli sınıf savaşı olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Köylüler okumuş insanlara güvenmek istemektedir ancak eski düzenin güçlü olduğunu da unutmamaktadırlar. O sıra iki kamyon görünür. “*İnat Ahmet’in kamyonları, Naci Bey’e taş taşıyor. Boşuna sevinmeyin*” der köylülerden biri. Ama öndeki kamyonundan Gül öğretmen iner. Ahmet’i ikna etmiştir. Ahmet de “*Benim adım inat Ahmet, üzümler çürür ama taşlar çürümez. İndirin taşları, yükleyin üzümünü*” der. Köylüler sevinçle, imece usulü denenleri yapar. Ancak, diğer kamyonun şoförü kaybolmuştur. Bunun üzerine Adnan, “*Diğer kamyonu ben süreceğim*” der. Burada köylülerin gözüne girer, sadece masa başı işinden anlamadığı ortaya çıkar. Gül öğretmenin bir aydın olarak mücadeleye katılması ve hatta İnat Ahmet’i etkilemesi, Adnan’ın bilecek gücüyle iş yapması düğümün çözümünde önemlidir. Ancak Naci Bey’in adamları ilçenin çıkışında Defne Kapısı’nda kamyonların önünü keser ve İnat Ahmet’in geri dönmesini ister. İnat Ahmet dönmez, kavga başlar. Yaklaşık 10 kişilik belediye ekibine Adnan Bey ve İnat Ahmet direnmektedir. Kerim de kavgaya yetişir. Tam bu sırada karşı

yönden bir araç gelir ve araçtan iki kadın iner. Biri, belediye başkanının kızı, Adnan'ın sevgilisi Ayşe, diğeri de Ayşe'nin gezmeye getirdiği bir turistir. İki kadın da çok şaşırır. Adnan, *“size karşılama töreni yaptık”* der. Ayşe inanmaz ama çok şaşırmış görünen turist arkadaşına böyle tercüme eder. Tarihi kapının üzerinde *“Turist sükûn ister”* yazısı asılıdır. Gazete bugün Kerim'e emanettir.

Bu sırada Naci Bey, müdüre müze gezdirmektedir. İki büküm eğilerek anlatmaktadır: *“Bu kadar sergileyebildik efendim, malum parasızlık.”* Müdür yine adamına *“not alın”* der. Adam sigara paketinin üzerine not alır, sonra da içinde bir sigara çeker, paket bitmiştir, not aldığı paketi çöpe atar<sup>10</sup>.

Kerim, üreticilerin yanındadır. Üreticiler tedirgin hatta kızgındır. Üzümlerin İstanbul'da denize döküldüğüne inanmaktadırlar. Bunu Foto Turist söylemiştir. Önderleri konumunda üretici, *“keşke karının lafını dinleseydim, girme bu işe dediydi, elin yabancı, gazeteci ne bilir bu işleri. Naci Beyle nasıl baş ederiz”* diye yakınmaktadır. Bu sırada Adnan ve İnat Ahmet'in kamyonları İstanbul'dan döner. Üzümleri Naci Bey'e sattıkları fiyatın *“üç oluratına”* satmışlardır. Bir torba para vardır ellerinde. Önce Foto Turist sonra üreticiler *“yaşasın yeni reis”* diye slogan atar.

Kerim'in hazırladığı gazete *“Yeni Reis Adnan Bey, Hapı Yuttu Naci Bey”* manşetiyle çıkmıştır ve Naci Bey'in elindedir. Naci Bey, *“Vay baldırıçıplaklar vayyy, vayy zibidiler vayyy. Belediyenin eski hesaplarına bakacaklar emi? Bizden hesap soracaklarmış, öyle mi?”* diye söylenir. Sonra matbaacıya *“bir daha bunu basmayacaksın, kazancının daha fazlasını yeğenim Cengiz'den al”* der.

Böylelikle seçim çekişmesi resmen başlamış olur. Naci Bey öncelikle Hacı Ağa'yı Adnan Bey'e elçi gönderir ve adaylıktan çekilmesini ister. Naci Bey, hem kitleye karşı *“dışarıdan gelene güven olmaz”* diye propaganda yapar hem de Adnan'a *“Bizim halka güven olmaz”* diye haber gönderir. Hacı Ağa da Adnan'a kendi sözleri gibi *“kasabalıya güven olmaz, sen bilmezsin”* der.

---

<sup>10</sup> Sigara paketinin üzerine not alma “temsili” Türk siyasetçinin ‘halkı önemsememe, seçmeni kandırma’ özelliği olduğunu hem siyasette hem de romanlarda, başka filmlerde ve başka eleştirel metinlerde de görürüz.

Naci Bey sürekli, hacıları, iş adamlarını, esnafı, faizcileri, serserileri belediyede toplayıp Adnan Bey reis olursa işlerinin biteceğini anlatmaktadır. Naci Bey, hepsi belediyeden geçinen ve birçoğu belediye meclis üyesi olan bu kesimlere *“seçimi kaybedersek hepimiz hapı yuttuk”* demektedir. *“Hepimizi yargılayıp yıllarca hapiste süründüreceklermiş.”* Naci Bey bir toplantıda Hacı Ağa’ya *“Oğlanın birini benim yanımda işe soktun, diğerini kooperatife verdin. Ortada barınırım sanıyorsun, bu iş böyle gitmez”* diye ikili tutumunu hatırlatır. Hacı tedbirli: *“Bu zamanda çocuğuna söz geçiren kim? Seninki kızken sen geçirebiliyor musun?”* diye Naci Bey’e laf sokar. Naci Bey’in Müftüzade dediği iş adamına *“Beş para etmez kumsalını belediye şu kadar paraya aldı, aklını başına topla”* der. Sonra Hafız’a döner: *“Boşuna seyretme pencereden dışarıyı. Yüzde 4 faizle belediyenin kredisini 4 yıldır çevirmektesin. Şunu hepiniz aklınızdan çıkarmayın. Seçimi kaybedersek hepimiz hapı yuttuk. Sıkı duracağız. Öyle bir oyun oynayacağız ki bunlara, kıyamete kadar türkü olup söylenecek.”* Hacı Ağa, *“Hay baban rahmet Naci Bey, hepsini bitirmezsen adam değilsin”* diye onaylar. Belediye kasabada en büyük işveren durumundadır.

Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte büyümeye başlayan İznik’te hizmet sektörünün içine belediyenin kurmaya çalıştığı lüks otel de girmektedir. Ülkede tarımı geliştirmekle – hizmet sektörünün geliştirilmesi arasındaki çatışmada ve temsilcilerinin geriliminde yatan çelişki İznik’te ülke eğiliminin tersine sonuçlanmıştır. Filmde, her ne kadar tarımcılar kazansa; küçük tarım işletmelerini bir araya getirip yok olmalarını engelleyecek kooperatifi kursalar da gerçek hayatta, 27 Mayıs Darbesi sonrası tamamen başka türlü olmuştur:

“Planlamacılar, Türkiye’nin ekonomisini ve toplumsal yapısını birkaç yıl içinde dönüştürmeyi başarmışlardı. Türkiye artık 1950’lerde olduğu gibi, devletin işlettiği küçük bir endüstri sektörü dışında ağırlıklı olarak tarıma dayalı değildi. Hatta 1973’te endüstri tarımı geçecekti” (Ahmad, 2014: 133).

Bu konuda film, “planlamanın gereği” olarak kamunun kimden yana olması, yani hangi sektörü daha çok destekleyip öne çıkartması gerektiği gibi açılardan tartışmaktadır. Toplumcu gerçekçi olması nedeniyle de yoksullardan ve işçilerden yana ağırlık koymaktadır. Planlamada hesaplanamayan hizmet sektörü de filmde görülmektedir.

Asıl önemli olan nokta ise, ülkede devletten bağımsız bir ekonominin kendi başına ve kendi dinamikleriyle gelişmemesi, ayakta durabilmesi için bile devlet desteğine ihtiyaç duymasıdır. Naci Bey'in neredeyse tüm sektörlerde ekonomik faaliyet göstermesine ve ciddi bir sermaye birikimi yapmış olmasına rağmen sermayesini daha da artırmak, en azından korumak için hala devlet gücünü kullanmaya kalkması dikkat çekmektedir. Kasabanın tüm esnafı belediyeden geçinmektedir. Kasabanın tüm ekonomik faaliyetlerinde yer alan Naci Bey'in mutlaka devleti arkasına almaya çalışması ya da kamu görevini bırakmak istememesi buna iyi bir örnektir. Devletten beslenen kapitalizm 1960'lardan sonra da varlığını sürdürmüştür. 1960'lardan sonraki ekonomi politikaları en azından bir taşra ilçesinde sermaye sahiplerinde herhangi bir ufuk değişikliğine yol açmamış ama yoksul sınıflar, yeni dönemi kendi lehlerine çevirmek için harekete geçmeyi denemişlerdir. Çünkü yeni dönem hem insan haklarında hem de ekonomide daha liberal bir bakış açısı sunuyor gibi görünmektedir.

Burada İznik'teki asıl sorun, endüstri ve hizmet sektörünün gelişme göstermesi karşısında tarım sektörünün ihmal edilmesi ve bu sektörün üreticilerinin günün şartlarına uygun olarak yoksul işçi konumuna düşme tehlikesi içinde olmalarıdır. Filmde Naci Kahraman hem kamuyu temsil etmekte hem de geliştirmekte olan veya geleneksel tüm sektörlerde yatırımcı olarak görülmektedir. Kamuyu temsil eden Naci Bey, yatırımcıları daha doğrusu endüstri ve hizmet sektörünü desteklerken, Adnan ve Kerim'in önderliğindeki küçük üreticilerden oluşan ve "işçileşme riski" altında bulunan muhalefet, sosyal devletin gereği olarak daha örgütlü ve sosyal şartları iyileştirilmiş bir tarım sektörünü savunmaktadır.

Aslında çelişkiyi tekelci burjuvazi ile tarımsal kalkınma arasında kurmak da mümkündür. Çünkü belediye başkanı Naci Kahraman, ilçede her şeyi tek elde toplamaya çalışmakta ve başka birine yaşam hakkı tanımamaktadır. Kasabanın diğer zenginleri ise, işbirliği yapmazlarsa mahvolacakları tehditi altında yaşamaktadır.

Gazeteci Adnan'ın temsil ettiği aydın kesiminin küçük üreticiden, işçilerden, yoksullardan yana olduğu bellidir ama henüz iki kesim arasında bir kaynaşma yaşanmamıştır. Hatta belediye başkanının yurtdışında okumuş kızı Ayşe de aydınlar

cephesine geçmiştir. Filmde, ülkedeki eğilime göre, devlet planlamaya rağmen devletin desteklediği sektörün değil de, bu sektörün karşısında olan sektörün kazanması ilginç bir gelişmedir. Gazeteci, öğretmen, belediye başkanının kızı gibi iyi eğitilmiş modern insanların yoksullardan, işçilerden ve küçük üreticilerden yana olması İznik'te küçük üreticilerin kazanmasına etki etmiştir. Aydın kesim, tefecilere, ağalara, sömürücülere karşı yoksul halkın yanında yer almaktadırlar. Genellikle de bu aydın kesim 1960'lı ve 1970'li yıllardaki filmlerde yoğunlaşsa da günümüze kadar çeşitli biçimlerde görünmektedir.

Yoksulların uyanması veya yoksullara önderlik edecek aydınların uyanması, bütün dünyada İkinci Dünya Savaşı “sonrası”na denk gelirken bizde 27 Mayıs Darbesi sonrasına denk gelmektedir. Aslında bu iki tarih içi içe geçmiş ve birbirini tamamlayan bir süreçtir ve zaten Hobsbawm'ın da ifade ettiği üzere “insanlığın yüzde 80'i için Ortaçağ, 1950'lerde ansızın sona erdi; belki daha doğrusu onlar 1960'larda sona erdiğini hissettiler” (2006: 389). Aslında dünyada Ortaçağ'ın bitmesi bir tür köylülüğün bitmesi ve endüstriyel tarıma geçiş olarak da algılanmıştır. 1950'lerden sonra tüm dünyanın artık şehirlere gittiği ve hızla köylü nüfusunun azaldığı belirtilmektedir:

“Avrupa ve Ortadoğu yöresinde sadece bir köylü kalesi kaldı: Türkiye. Burada köylülük zayıfladı ancak 1980'lerin ortasında hala mutlak bir çoğunluk olmaya devam ediyordu” (Hobsbawm, 2006: 392).

Bu köylülük kendini taşra ve kasaba kavramları içinde kültürel olarak da devam ettirmiştir. Tüm belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin bir nevi kasaba, taşra veya köy filmleri olması da bunun bir kanıtı gibi durmaktadır. *Yarın Bizimdir* filmi de özünde köy ilişkilerinin hüküm sürdüğü, köylülükten kurtulma mücadelesinin yollarının tartışıldığı, köylülüğün şehrin gecekondularına taşınmaması için kırsal kalkınma modeliyle tekerci burjuvazinin temsilcisinin yarıştığı bir filmidir.

Burada dikkati çeken başka bir ayrıntı, 1963 yılında kapitalistler, turizmi Türkiye'de bir “gelir kapısı” olarak tartışırken aydınların, ülkenin ve insanının “tanınması gereken bir kültür” gibi sunduğu görülmektedir. Adnan, müdürün önünde belediye başkanına hitaben yaptığı konuşmada “Turist insanımızı da tanımak istemektedir” ifadesini kullanmaktadır. Bu durum bir yandan kültürel alışveriş, çok

kültürlülük gibi barışçıl temaları gündeme getirirken diğer yandan sanayileşen dünyada sanayileşmeyi başaramayan Türkiye'yi "gözlenebilir, dikizlenebilir, orijinalliği keşfedilebilir" duruma ve "eksantrik" bir hale getirmektedir. Burada turistlerin Batılı sanayi ülkelerinden gelmesi ve orijinal kalmış insan görme isteği doğru tespit edildiği gibi sanayileşmede geri kalmışlığı kitle turizmiyle aşma perspektifi de daha sonra Türkiye'nin ana kalkınma yollarından biri haline gelmiştir.

Bütün bu tartışmalardan sonra Adnan Bey ve arkadaşları nihayet adaylık listesini parkta yazıp başvuruyu yapar. Adnan bir ara şüpheyne düşer, arkadaşlarına *"Belediye başkanlığına aday sizlerden biri olmalıydı, ben yabancıyım"* der.

Paralel çekimde, Ayşe, ABD'den gelen arkadaşına İznik'i gezdirip Hristiyanlık tarihi ile ilgili bilgiler vermektedir. Gül de birliktedir. Sonra Adnan da gelir.

Adnan Ayşe'ye onu sevdiğini, eskisinden daha çok sevdiğini ama bir süre uzak olması gerektiğini söyler. Ayşe, *"belediye seçimleri yüzünden değil mi"* der. Adnan'la Ayşe'nin ilişkisi zora girmektedir. Adnan *"bana güvenen insanları yarı yolda bırakamam"* der. Ayşe, *"ben de sana güvenmiştim"* diye cevap verir. Başkanın kızı Ayşe, kasabada yaşamayı düşünmemektedir ve Adnan'ın burada kalmak istemesine çok şaşırmaktadır. Adnan'a *"bu köhne kasabada mı kalacaksın ölene kadar"* diye sorar. Birkaç kez İstanbul'a gitmeleri gerektiğinden, boğazda ev tutmaktan, Bebek'te oturmaktan söz eder.

Adnan Ayşe'yi halka ve sorunlarına yabancılaşmakla suçlar.

İkisi arasındaki sınıfsal fark, bu tartışma sonucu daha da açığa çıkmış hatta sınıf farkı aşklarının önüne geçmiş gibi durmaktadır. Zaten Ayşe, eve gidince babasından da asla Adnan ile evlenemeyeceğini öğrenir.

Aynı gece, Naci Bey evine, yeğeni Cengiz ve Kâhya'yı çağırır ve yarın sabah Kerim'in bağından pazara gitmek üzere yüklenecek üzümleleri *"işe yaramaz hale getirmelerini"* ister. Ayşe konuşmayı duyar. Gece Adnan'ın evine koşar ve duyduklarını anlatır. Adnan'la barışırlar. Aynı anda Naci Bey'in adamları Kerim'in bağını basmıştır. Üzümleri bekleyen Kerim ve oğlu Erol direnmektedir ve Adnan ile Gül yola çıkmıştır. Kerim dayaktan bayılmıştır. Adnan ve Gül yetişince diğerleri

kaçar. Diğer küçük üreticiler de olay yerine gelir. Adnan “üzümlere gaz yağı dökmeye gelmişler” diye anlatır durumu köylülere. Birisi “Naci Bey’in işi bu” der. Kerim hastanede tedavi olur, sonra Gül öğretmenin evinde dinlenmektedir. Ayşe, Erol’a kapının önünde rastlar, olanları öğrenir, içeri girer. Adnan, saldırganların başka yerlerde olduklarını yalancı şahitlerle kanıtladıkları için serbest kaldıklarını söyler. “Yüzbaşı yutmadı ama Jandarmaya devriye gezdirecek bağlarda” diye de zamanın darbe yapmış ordusuna bir selam durur. Ayşe, “Ben olaya şahitlik ederim” der. Adnan “Bence uygun olmaz bu” diye cevap verir. Bu sırada Foto Turist evin içinde Adnan ile Ayşe’nin fotoğrafını çeker ve Naci Bey’e götürür. “Ayşe ablanın Adnan abinin evine gittiğini gördün mü? Bu resim 100 papel eder” diye işini pazarlamaya çalışır. Parasını alır. Fotoğrafta 4 kişi vardır. Naci Bey fotoğrafı ortadan kesince sanki Adnan ile Ayşe öpüşeceklermiş gibi durmaktadır. Fotoğrafın diğer tarafında Kerim’in üzerine eğilmiş Gül pansuman yapmaktadır. Ancak bu da ayrı görününce bir kucaklaşma gibi durmaktadır. Naci Bey fotoğrafın asıl bu kısmını kasabada dolaştırmaya başlar.

Aslında Kerim ve Gül’ün ilişkisi evliliğe doğru evrilmektedir ama sanki Adnan’ın evinde bir araya gelip cinsel ilişki yaşadıkları dedikodusu kasabaya yayılır. Fotoğrafı gören herkes, özellikle kadın olduğu için Gül öğretmen hakkında olumsuz konuşmaktadır. Bir gün Naci Bey bütün adamlarıyla okula gelip müdürle konuşur. “Bu rezilliği hemen temizlemezsen bakanlığa telgraf çekeceğiz” diye müdürü tehdit eder. Hacı Ağa bu sefer de Naci Bey’in yanındadır; kendi tarzıyla konuşur: “Utanmazlık olur da bu kadar da olmaz ki?” İş adamı müftüzade de “atın gitsin efendim” der. Naci Bey’in Adnan kazanırsa hepimiz yanınız dediği herkes Gül’ün aleyhine konuşmaktadır. Herkes, aslında Gül’ün karşı cephede olduğu için cezalandırılmasını istemektedir ama taşrada “iffetli kadın cinsiyet dışı (aseksüel) olmak zorundadır” (Belge, 1983: 281) kuralı da hatırlatılmaktadır.

Müdür “Sakin olun beyler, bir de Gül hanımı dinlemek gerek” diyerek gelenleri eli boş gönderir. Naci Bey, kasabalılara, “bakanlıktan haber gelinceye kadar herkesin yavrusu evinde gerek, bu namussuza çocuk emanet edilemez, çocukları alın” der ve kendisi de küçük kızı Nurten’i kolundan tuttuğu gibi okuldan alır. Gül, “bu iftira karşısında kendimi savunmayı küçük düşme olarak görürüm, siz gereğini yapın” diye savunma verir. Okuldan çıkar. Kapının önünde kendisini Erol beklemektedir.

Cengiz serserilere para vererek Gül öğretmeninin arkasından sokakta bağırttırır: *“Kerim’e şapır şupur da bize yarabbi şükür mü? Erol’un analığına yuhhh. Resimli öğretmene yuhhh.”* Kalabalık kadının peşine düşer. Gül ve Erol el ele yürümektedir.

Gençlerin arkasına da büyük bir kalabalık takılmış, ana cadde dolmuştur. Tam bu sırada sakın bir biçimde karşıdan Kerim gelir. Kerim’i görünce gençler dağılır. Kerim ve Gül karşılıklı durur. Erol babasının kucağına atlar. Kerim konuşur: *“Erol’un annesi olmayı kabul ediyor musun Gül?”*

Gül öğretmen her zaman, soğukkanlı, akıllı, batılı ama namuslu, çözüm üreten, erkeğine yardımcı olan, mantıklı özellikleriyle öne çıkar. Evlilik teklifini de kabul etmiştir.

Yerel matbaa Naci beyden korkup basmadığı için gazeteyi, seçim afişlerini ve meclis üyesi listesini bastırmaya Adnan Bursa’ya gider. Bursa’da Ayşe ve ABD’li turiste rastlar. Ayşe arkadaşını uçağa bindirmeye geldiğini anlatır. Ayşe düşünüp taşındığını ve hem reis adaylığı hem de kooperatif işinde Adnan’a hak verdiğini anlatır. Adnan ve Ayşe akşam Bursa’da aynı otelde kalır ve sevişirler.

Propaganda kızıışmaktadır. Caddeler *“Adnan Demir evet, Naci Kahraman hayır”*, *“Turizm evet, lüks hayır”* gibi afişlerle donatılır. Naci Bey’in evinin önüne de asmışlardır.

Ayşe eve gelince Naci Bey’e *“Birçok şey değişti dünden beri. Başka türlü yapamazdım. Adnan’la nişanlandık biz Bursa’da. Onunla evlenmek zorundayım artık.”*

Naci Bey Ayşe’ye Adnan’ın adaylıktan vazgeçmesi şartıyla evlenmelerine izin vereceğini söyler.

Sonra Ayşe heyecanla Adnan’ın ofise koşar, babasının evliliğe evet dediğini anlatır. İstanbul’dan, Bebek’ten, Boğaziçi’nde bir yalıdan bahseder. Adnan şaşırmıştır.

Ama konuşmuşuk diye itiraz eder. Ayşe kendini kaptırmıştır. *“Büyük gazeteci olacaksın, kitaplar yazacaksın...”*

Adnan kabul etmez. Şiddetli bir kavga sonucu her iki taraf da son sözlerini söyler ve birbirilerini “ebediyen” kaybederler.

Ayşe İstanbul’a dönmek için valizini toplamaktadır. Naci Bey gelir, “*nüfus kâğıdına göre hala 17 yaşında olduğunu ve gitmesine izin vermediğini*” söyler. Ardından Adnan Beyi belediyeye çağırır. Belediye meclis üyeleri, esnaflar herkes başkanın odasındadır. Adnan girince çıkarlar. Naci Bey, Adnan’ın “*17 yaşındaki kızı baştan çıkardığını, artık meselenin namus meselesi olduğunu*” söyler. Adnan “*20 yaşında değil mi*” diye itiraz eder, ama Ayşe kâğıtta 17 yaşındadır. Naci Bey kararlıdır: “*İmzasız mektup alacağım. Kızı muayeneye göndereceğim. Yazılanları kasabaya yayacağım. Reşit olmayan bir kızı sarhoş edip baştan çıkaran belediye başkanı adayı, gazeteci. Sana iki saat süre. Çekildiğini açıkla.*” Adnan çaresizce “*yapamazsın, yapamazsın*” diyerek Naci beyin boğazını sıkmaya başlar. Adnan bitmiş durumdadır.

Naci Bey’in mitingi vardır. Kürsüden kalabalığa hitap etmektedir. Adnan bey’in adaylıktan vazgeçtiğini anlatır.

Alkışlayanlar olduğu gibi kenarda duran Kerim’den itiraz gelir: “*Yalan söylüyor, yalanla kurtulacağını sanıyor.*” Naci Bey, “*madem öyle Adnan Bey gerçeği burada kendisi söylesin. Getirin buraya*” diye meydan okur. Kalabalık bu fikri onaylamaktadır. Adnan ofiste dalgın oturmaktadır. Kerim, kalabalık bir grupla ofise gelir. Adnan adaylıktan vazgeçtiğini söyler. Kitle Adnan’ı yuhalamaya başlar. Kerim “*Neden vazgeçtiğini meydanda millete söyleyeceksin, yürü*” diye Adnan’ı zorlamaktadır. Adnan “*meydana gidemem, kasabayı terk ediyorum şimdi*” diye kurtulmaya çalışır. Kerim, Adnan’ı çok sert dövmektedir. Sanki bir düello yapılmaktadır. Kavga meydana taşmıştır.

Diğer tarafta Naci Bey hala konuşmaktadır.

İkisi de kavgadan bitkin düşmüştür. Gül ve Ayşe koşarak meydana girer. Ayşe yere düşmüş Adnan’ı kaldırır. Ayşe, “*madem öyle ben anlatacağım*” der ve kürsüye yönelir. Naci Bey de dinleyenler arasındadır.

Ayşe konuşmaya başlar:

*“Naci Bey nüfusa beni 2 yıl geç yazdırmış. Şimdi bundan faydalanmak istiyor. Kendisi benim namusumla oynamak istedi. Ben size karşı rezil edeceğini söyleyerek Adnan’a şantaj yaptı. Adnan benim şerefimi kurtarmak için adaylıktan vazgeçti. Hep benim suçum bunlar.”* Ağlamaya başlar. Gül, Ayşe’yi indirir. Kerim ile Adnan barışır.

İnat Ahmet bağırır: *“Yaşasın yeni reisimiz.”* Cengiz diğer taraftan bağırır *“Yaşasın Naci beyimiz”*. Bu sefer kavga İnat Ahmet’le Cengiz arasında başlar. Kavgayla herkes katılır. Sanki kavgayı kazanan taraf seçimi kazanacakmış gibi ilçe birbirine girmiştir. Fırlatılan bir domates Naci Bey’in yüzüne gelir. Naci Bey Atatürk büstünün dibine çöker. Kafasını kaldırır ve olup biteni gözleyen Atatürk’le göz göze gelir. Adnan, Ayşe, Gül, Kerim ve Erol en önde olmak üzere Dağ Başı Duman Almış gençlik marşıyla yürümeye başlar, film sonuçlanır. Seçimi kazanmış gibidirler. Kazananların arkasında tüm kasaba sıra olur ve caddelerde yürümeye başlarlar.

Filmin Gençlik Marşı ile bitmesi, gençliğin kazandığı, yeni bir dönemin başladığı gibi de yorumlanabilir. Kasabada yeni bir dönem açılmıştır. Bu seçime kadar kasabanın zengini olan biri tek aday olarak girdiği seçimleri kazanırken ilk kez genç ve yoksul halkı savunan bir aday seçime girmiş ve kazanmıştır. Dönemin muhalefet anlayışına uygun bu yeni belediye başkanı, okumuş, genç, aydın ve yoksul halktan biridir ve yeni bir düzen kurma hevesindedir. Kemalizmin sol yorumuna uygun bir film olan *Yarın Bizimdir*, dönemin ruhunu yansıtan örnek bir filmidir.

Ancak kasabadaki bu devrim, çok uzun zaman geçmeden “12 Mart Muhtırası” diye bilinen 12 Mart 1971 darbesi ile sekteye uğratılmıştır. Darbenin sözcüleri sanki Naci Bey gibi konuşup ülkedeki “yıkıcı faaliyetlere karşı mücadele etmek için geldiklerini” söyleyip bu “yıkıcı” faaliyetlerin “1961 Anayasası’nın getirdiği fazla özgürlükçü düzenden” (Ünsaldı, 2008: 81) kaynaklandığını ilan etmişlerdir. Hatta darbenin teknokrat başbakanı Nihat Erim tarafından bu anayasa “lüks olarak tanımlanmış” (Ünsaldı, 2008: 82) ve darbeci komutan Memduh Tağmaç ise bütün bu 10 yılın gelişmelerini “toplumsal uyanış ekonomik gelişmeyi aştı” (Cizre Sakallıoğlu, 1993: 103) diye özetlemiştir. İşte bu filmdeki idealist gençler Kerim ve Adnan’ın önderlik ettiği ve küçük üreticilerin uyanıp birlik kurmasına neden olan “toplumsal uyanış” belediye başkanı Naci Kahraman’ı koltuğundan etmiş, bu toplumsal uyanış

otel projesini durdurarak ekonomik gelişmeyi aşmıştır. Elbette film yapılırken yönetmenin veya senaristin bu sondan haberi olması olası değildir.

1960 sonrasında değişmeye ve demokratikleşmeye başlayan siyasal ortamda, Yeşilçam sinemacılarının o güne kadar ele almadıkları konuları ele almaya başladıklarını görülmektedir. *Yarın Bizimdir* bu tür filmlere örnektir. Birçok ideolojik ve siyasi yeni hareketlenmenin yaşandığı bu döneme, ülkenin toplumsal ve ekonomik ortamından doğrudan etkilenen ve yaşadığı çağa dair söz söyleme geleneği içinde olan Türkiye sinemasının kayıtsız kalamayacağı açıktır. Bu dönem sadece siyasi ve ekonomik değişim dönemi değil “rasyonel anlamda örgütlenme ve demokrasi arayışlarıyla birlikte bir nevi ‘aydınlanma’ dönemi olarak da adlandırılabilir” (Tunalı, 2006: 212).

#### **6.5.4. Buzlar Çözülmeden Yeni Düzen Kuruluyor**

*Buzlar Çözülmeden*, Cevat Fehmi Başkut'un iki perdelik tiyatro oyunudur. Eser, *Buzlar Çözülmeden* (1965) özgün adıyla dram ve *Deli Deli Küpeli* (1986) adıyla komedi olarak sinemaya çekilmiştir. Bu çalışmada 1965 yılında çekilen *Buzlar Çözülmeden* filmi değerlendirilecektir.

Yolsuzluk, sömürü ve yoksulluğun egemen olduğu ve zor kış koşulları nedeniyle yollarının kapanmasından dolayı dünya ile bağı kopan bir Anadolu kasabasına yeni bir kaymakam atanmıştır. Yollar kapalı olduğu için bir türlü gelemeyen kaymakamı halk, bir kurtarıcı olarak beklemektedir.

*Buzlar Çözülmeden* (1965), Nejat Saydam tarafından yönetilmiştir. Başrollerini Fikret Hakan, Selda Alkor, Nuri Küpeli gibi zamanın önemli sanatçıları paylaşmıştır.

Siyah beyaz çekilen *Buzlar Çözülmeden*, çekildiği yılın sinema tekniğine uygun bir film olarak görülmektedir. Yavaş akan, bol manzaralı, tiyatro etkisiyle uzun ve açıklayıcı diyaloglara sahip sahneler bulunmaktadır.

Etrafı dağ ile çevrili yoğun kış koşullarının görüldüğü yoksul bir ilçede başlar film. Bir karlı dağ ilçesinde bir jandarma komutanı, halkı topladığı meydanda ilçeye

yeni atandığını, yeni kaymakam, hâkim ve doktorun da vazifelerinin başında olduğunu ve kısa sürede halkın içine çıkacaklarını söylemektedir. Olağanüstü kar yağışı nedeniyle ilçenin şehir ve diğer ilçelerle bağının kesildiğini, erzak sıkıntısının olduğunu ama hep beraber zor günlerin üstesinden gelineceğini anlatır. Oysa kaymakam bir akıl hastanesinde esir tutulmuştur ve bunu kimse bilmemektedir. Aslında bunu izleyici de bilmemektedir. Görevinin başında olanlar ise deliler hastanesinden kaçan kişilerdir.

Jenerikte Şahin Gültekin'in Pir Sultan Abdal'dan film için uyarladığı bir türkü, "Bu yıl bu dağların karı erimez / Buzlar çözülmeden yol bozuk bozuk" çalmaktadır.

Bu sırada ekranda dışarıdan iki katlı mütevazı hükümet konağı gösterilmektedir ve sonra kameraya içeriye girerek yeni gelen kaymakamın, yazı işleri müdürüne yıllardır istiflediği dosyaların ve evrakın bir işe yaramadığını anlattığı sahne gösterilir. Burada köhnemiş bürokrasi, halktan kopuk idarecilik eleştirisi yapılmakta ve kâğıt üzerinde alınan kararların halka değmediği, birçok uygulamanın halkın işine yaramadığı mesajı verilmektedir. Bu kaymakamla birlikte yeni bir başlangıç yapılacağı, bunun ilk adımının da makamda atıldığı anlatılmaktadır. Yazı işleri müdürü olup biteni engelleyememiştir ve kaymakam eski dosyaları yakıp odayı ısıtmıştır.

Tam da bu sırada adının Deli Çavuş olduğunu söyleyen tuhaf giysili, orta yaşın üzerinde biri içeriye girer. Dobra dobra konuşmaları olan, lafını esirgemeyen bu adam, zayıf ve bakımsız görünmektedir. Deli Çavuş gerçek adını bile hatırlamamaktadır. Kaymakam ısrar edince zorlukla hatırlar. "*Mehmet oğlu Mehmet. 1306, Sakçagözü köyünden.*" Yüzü gözü kir pas içinde olan Deli Çavuş'un ceketinin göğsü nişanlarla doludur. Balkan Harbi ve Kafkas Cephesi'ne katılmıştır: "*Aldığım madalyalar yaralarımın yarısı bile etmez.*" Deli Çavuş, kasabaya yeni kaymakam geldiğini duyunca bir süredir ödenmeyen gazilik aylığını almaya gelmiştir. Kaymakam Deli Çavuş hakkında biraz daha bilgi alır.

Sonra, "*bir sürü gazilik madalyası olan biriyle halk sokakta dalga geçiyor, halkın eğlencesi olmuş. Bu böyle olmaz. Artık burada çalışacaksın*" diyerek Deli

Çavuş'u da makama odacı ve kendine koruma yapar. Burada da tarihe ve tarihi değerlere saygı duyma, onlara sahip çıkma başlangıcı vurgulanmaktadır.

Akıl hastanesinden kaçan kaymakamın deli olduğunu Deli Çavuş da anlamamıştır. Deli Çavuşa yaptığı görevlendirme konuşması da hem filmin siyasi mesajı açısından, hem de filmin bundan sonraki gidişatıyla ilgili bir ipucu verecek kadar açıktır.

*“Benim prensibim şu: Bu memlekette karnı tok, şerefli, haysiyetli insanlar arasında herkesin bir yeri olmalı. Ama geniş yer ama dar yer. Geniş diyorsam öyle alabildiğine değil. Dar diyorsam o da sığmayacak kadar değil.”*

Kaymakam halk arasında sosyal adaleti kurmaya ve sosyal devlet aygıtını işletmeye aday bir konuşma yapmıştır ve bu da zamanın siyasal atmosferine oldukça uygundur. Ayrıca Deli Çavuş sadece kaymakamın emir eri, koruması, yaveri pozisyonunda değil, kahramanın yol ve mücadele arkadaşı, en yakın yoldaşdır. Kaymakam buraya Jandarma komutanıyla gelse de bu Gazi'ye kanı daha çok ısınmıştır.

Burada yine 1960'lı yılların ülkede hâkim olan devrimci atmosferinin ve toplumsal gerçekçi sinema akımının izleri görüldüğü gibi, yozlaşmış yönetim aygıtının düzeltilmesi için bir uyarı da yapılmaktadır. Kaymakam zaten kısa bir süre sonra halk yararına olmayan tüm uygulama ve kuralları “artık geçersiz” anlamına gelen “mülga” sözcüğü ile ortadan kaldırmaktadır. Bir yandan halkın yararına olmayan kuralları mülga eden kaymakam diğer yandan halkı ezen eşrafa yeni yükümlülükler yüklemektedir. Fikret Hakan da Kemal Sunal da etkili oyunculuğuyla karakteri zenginleştirmiş olup geniş kitlelerin akıllarında “Mülga!” çıkışlarıyla kalmıştır.

Bir süre sonra yeni kaymakamı, yazı işleri müdürüne halkın yararına, çıkar çevrelerinin aleyhine şu emirleri verir:

- “1. İçme suyu için eşraftan 500 bin lira toplanacak.*
- 2. Kadınlar sokakta çarşafı dolaşmayacak.*
- 3. Kahvedeki işsizler yevmiye karşılığı taş ocağında çalıştırılacak.*

#### *4. Mahkûmlar köprü yapımına gönderilecek. Bedava adam beslenmeyecek.”*

Sol Kemalistler, Demokrat Parti döneminin bir tür karanlık dönem olduğuna ve 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra ülkenin tekrar kurulduğuna daha doğrusu tahribatın restore edildiğine inanır. Yukarıdaki bu maddelerin bir tür tepeden inmece “Baticılık ve kalkınmacılık” olduğu düşünülürse, yazı işleri müdürüne yazdırılan bu maddelerin aslında ülkenin kalkınması için gerekli olan ancak Demokrat Parti döneminde kırılan “kalkınmacı kamusal hiyerarşik iradenin” yeniden kurulacağını madde madde hatırlatılmasıdır. Dönemin Sol Kemalist ideologları, Atatürk döneminin politik tecrübesinin diğer kuşaklara aktarılmadığına, Atatürkçülüğün aslında Atatürk’ün ölümüyle sekteye uğramaya başladığına inanmaktadırlar ve “yarım kalan Kemalist Devrim”in (Atagenç, 2019:147) tamamlanması gerektiğini söylemektedirler. Sol Kemalizmin ideolojik hegemonyadan çok kamucu kalkınma stratejisi olduğu belirtilmektedir. “Zira Sol Kemalizm, ‘inkılaplar’ eksenindeki üst yapısal değişim sürecinden ziyade ülkedeki ekonomik ve sosyal dönüşüm ile çok daha yakından ilgilenmiştir” (Atagenç, 2019:147).

Filmde görülen dört maddenin üçü ekonomik alt yapıya dair dönüşümlerle ilgilidir ve yalnızca biri, “kadınların çarşafı sokağa çıkmasının yasaklanması” olup üst yapısal dönüşümle ilgilidir. 1960’lı yıllarda oluşan bu yeni perspektif, yani “yarım kalan devrimi tamamlama” ideolojik hedefi ve kalkınmacı devlet özlemi toplumun üst yapısal kurumlarında dolayısıyla da sinemada da bir karşılık bulmaktadır ve hatta toplumsal egemen ideoloji haline gelmesi için popüler kültür kurumu olan sinemadan geniş ölçüde destek görmektedir.

Kaymakam, kasabada bu dört maddeyle otoriter bir aydınlanma ve kalkınma politikası sürdüreceğini ilan etmiştir. Örneğin kaymakamın dört kanunundan birini, “hapishanedeki mahkûmların köprü yapımına gönderileceği, artık kimsenin boşuna beslenmeyeceği” maddesinin teşkil etmesi otoriter kalkınmacılığa hatta despotik tutuma örnektir. Ancak bu tutum hem izleyici hem de filmdeki kasabalılar tarafından benimsenmekte, haklı ve doğru bulunmaktadır.

Çünkü kasabanın düzeni bozulmuş, yolsuz eşraf yönetimi ele geçirip kendi soygun düzenini kurmuş, karaborsacılık, tefecilik almış başını gitmiş ve bu sorunların

çözümü ancak yumruğunu güçlü bir biçimde masaya vurabilen bir iktidar ya da bir deli tarafından mümkün görünmektedir.

Bu arada yavaş yavaş kasabanın baş belaları da tanıtılır. Kasabanın ileri gelen eşrafından bakkal Karamuratoğlu, orta yaşlı, yerel lehçeyle konuşan kurnaz biridir. Hemen faizci olduğunu, “hasta at, sığır, merkep etinden yapılmış sucuk sattığı” da söylenir. Dükkânındaki kurtlu bakla, küflü bulgur ve “öğürmeden anlatmaya imkân olmayan yağlar” da cabasıdır. Gazyağı satıcısı gazyağını el altından nüfuzlu insanlara vermektedir ve elbette elektrik olmayan kasabada yoksullar gazyağına erişememektedir. Maddi durumu iyi olan insanlar aydınlatma için karaborsadan daha pahalı bir biçimde gazyağı temin etmek zorundadır. Bu kötü roldeki tüm esnaf aynı zamanda birer din tüccarıdır.

Deli kaymakam ilk iş olarak Karamahmutoğlu’nu hapse attırır. Ardından da sattığı bozuk ve sağlıksız ürünleri zorla kendisine ve hapishane arkadaşlarına yedirir. Bozuk gıdaları yedirdikten sonra yüzbaşıya dönüp *"burada bulunan mahkûmları köprü inşaatına götürüp çalıştırın"* der. Evet, *"hapishane yan gelip yatma yeri değildir."* Bulunduğu yerde alt yapı hizmetlerini tamamlayıp yörenin kalkınması için çaba gösteren kaymakam kasabanın ihtiyacı olan köprüyü de böylece tamamlar. Bu köprü daha sonraları Salcı Hatçe tarafından havaya uçurulacaktır. Köprüyü uçurma sebebini ise *"daha önce köprü yokken insanları, hayvanları karşıya biz iletirdik. Köprü olunca işsiz kaldık"* diye açıklar Hatçe. Hatçe, anne babası öldüğü için kardeşiyle birlikte yalnız yaşamaktadır ve hiçbir geçim kaynağı yoktur. Yüzbaşı Hatçe'ye kelepçe vuracakken kaymakam mâni olur, *"dur hele yüzbaşı, bu kadının bir suçu yok, biz onu işinden etmişiz"* der ve cebindeki paraları Hatçe'ye verir. Bu arada kaymakam Hatçe'yle ilgilenmeye başlamıştır, Hatçe'nin de kaymakama ilgisi vardır. Yine bu tür filmlerin klasik temalarından biri olan kahramanın aşk ilişkisi de böylelikle filmde yerini almıştır. Bu ilişki de haksızlık, sömürü ve devletin iyi bir düzen kuramaması sonucu ortaya çıkan sorunlar etrafında örülmüştür. Kaymakam Hatçe'nin Kardeşi Ali'ye de otelde iş bulur.

Buradan itibaren filmin asıl gerilimleri ve asıl düğümü başlar. Kaymakamın başı halkı sömüren yerel eşrafla derttedir. Yerel blok tefeci bakkal, fırsatçı oduncu,

üçkâğıtçı fırıncı gibi esnafla onların koruyucusu iktidar partisi ilçe başkanı avukat ve bu bloğun destek aldığını söylediği validen oluşmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla, deli kaymakamdan önceki kaymakamlar da bu bloğa dâhildir çünkü bu düzenin yeni kurulmadığı görülmektedir. Bu iktidar bloğunun en önemli koruyucu ise, dağdaki Yılanlıoğlu eşkıyasıdır. Eşkuya sömürücü esnafın düzeninin temini için kolluk gücü görevi görmektedir ve esnafın yardımıyla dağda varlığını sürdürmektedir. Eşkuya ve iktidar bloğu arasındaki ilişki, korkuya dayansa da özünde karşılıklı çıkar ilişkisidir.

Deli Çavuş'un neden önemli olduğu filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılmaktadır. Deli Çavuş ve yoksul köylüler, ülkeyi korumak ve kurtarmak için cephelerde savaşırken İstiklal Savaşı'nda askere gitmeyen Sarıların Mahmut halkın topraklarını üzerine geçirmiştir. Toprak ağası olan Sarıların Mahmut aynı zamanda kasabayı soyup soğana çeviren eşraftan biridir.

Kaymakam bu topraklardan 5 dönümünü, topraksız, gelirsiz ve kimsesiz Hatçe'ye vermiştir. Böylelikle Deli Çavuş'un kurtardığı topraklar, çok cüz'i de olsa soyguncu bir ağadan alınıp bir yoksul köylüye verilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda askere gitmeyip, askerde ölenlerin toprağını üzerine geçirme mevzuuna kaymakam kendince dâhil olmuş ve bir yanlış düzeltmiştir. Hata o yıllarda solun programında olan “toprak reformu” yapmıştır.

Bu durum karşısında bakkalın, toprak ağasının, fırıncının ve diğer tüccarların hatta din tüccarlarının, ilçenin iktidar partisi ilçe başkanı, arzuhalcisi ve dava takipçisi olan Voltaire hayranı Şeref Hakarar'a gidip ondan yardım istemeleri ile film dram halinden çıkıp daha eğlenceli, hatta komik bir hal alır. Filmde bakkalın, ağanın ve tüccarların hepsinin birer din tüccarı olduğu sık sık vurgulanmaktadır. Bu blok sürekli dini argümanlarla konuşup dini referanslarla hareket etmektedir. Ancak, dava vekili Şeref Hakarar, dindar olmadığı gibi, konuşurken dini referanslarla değil Voltaire'den alıntı yaparak konuşmaktadır. Avukat Şeref, Voltaire referanslarıyla hareket edip seküler bir görüntü vermektedir. Taşra eşrafı, ağalar ve dini yobazlar koalisyonuna Batı hayranı ya da “emperyalistlerin uşağı” Voltaire Şeref'in de katıldığı görülmektedir. Bu kesimlerin çıkarlarını savunan ve bu kesimlerden kazandığı parayla zenginleşen Voltaire Şeref, her ne kadar sürekli Voltaire'den alıntı yaparak konuşsa

da özünde halkı soyan kesimlerle organik bağı olan bir sömürücüdür ve ne Voltaire'i ne de aydınlanma ve hukuk kavramlarını anlamıştır. Voltaire Şeref Hakarar'ın bürosunda “Volter ne zaman bir adım atsa başkasının nasırını çiğnemek için atardı” yazısı vardır. İlçedeki üçkâğıtçı bakkal, kömürcü, oduncu gibilerin davavekili, arzuhalcisi, iş takipçisi ve iktidar partisinin ilçe başkanı olarak kaymakamın arkasından şöyle diklenebilmiştir: “*Elbet bizim günümüz tekrar gelecek.*”

Edebiyatta ve siyasette sık rastlanan eleştirilerden biri olarak görülen “Batı hayranlığı” veya “taklitçilik” eleştirisinin filmde de yapıldığı görülmektedir. Avrupa ve özellikle de Fransız aydınlanmacılığının en önemli isimlerinden biri olan Voltaire'in bu filmde, böyle anılması hem de aydınlanmacı bir kaymakamın karşısındaki cephede gösterilmesi tesadüfi bir durum olarak görülmemektedir. Belirgin olarak 17. yüzyılın ikinci yarısından 18. yüzyılın sonuna kadar devam eden sürece “aydınlanma yüzyılı” başka bir deyişle “akıl çağı” gibi adlandırmalar yapılmıştır. Mustafa Kemal'in ve Kemalistlerin felsefi ve ideolojik arka planlarının aydınlanmacılık veya akılcılık olduğu daha önce belirtilmiştir. Bu yüzyıla akıl çağı denmesi “aydınlanma metaforunun kilisenin yarattığı otoriteye karşı epistemolojik, bilimsel, aristokratik iktidara karşı politik itirazları seslendirmesidir... Aydınlanma yeni kutsalın akıl olduğu dolayısıyla her şeyin akıllaştırılarak açıklama girişimidir” (Şimşek, 2016: 33). *Buzlar Çözülmeden*'de kaymakam, dini otoriteye karşı bilimden, yerel eşraf otoritesine karşı da akla dayalı modern politikadan yanadır. Deli bir kaymakamın akla dayalı politikayı savunması ve Voltaire lakaplı avukatın sömüren sınıfla işbirliği yapması hatta bu sınıfın partisinin ilçe başkanı olması büyük bir tezat ve büyük bir ironi olarak görülmektedir.

Deli kaymakam aslında akıl, bilim ve eşitliğe dayalı modern insanı yani Voltaire'i savunmaktadır. Aydınlanmacı Voltaire ise, feodaliteyi. Buradan yola çıkarak 1965 yılında yapılan bu filmin, bir tür “kapitalist modernleşmeye başkaldırı metni” içerdiğini ileri sürmek ilk bakışta biraz fazla iddialı olurdu ancak filmin yine de kapitalist modernleşmeyle ilgili bilinçli veya bilinçsiz bir tartışma açtığını söylemek mümkündür. Film Voltaire'i bilinçli olarak karşı tarafta göstererek, bu tartışmayı başlatmaktadır. Harvey, aydınlanma geleneğinden gelen düşünürlerin, bir kez feodal sınıf ilişkilerinin cenderesi kırıldığında kapitalist modernliğin yararlarını

herkese taşıyacağını inandırıcı bir biçimde savunduklarını belirtir. Burada feodal sınıf ve insan ilişkilerini kırmaya çalışan kaymakamın da oysa buna inanması ve aydınlanmanın peşinden gitmesi gerekir ve en azından Voltaire ile kavga etmemesi gerektiğini biliyor olması beklenmektedir. Oysa tam tersi vuku bulmaktadır. Burada Marx ve Engels'in kapitalist modernliğin her sınıfa ve herkese yarar sağlayacağını reddetmesini hatırlatan Harvey'in uyarılarına ve Marksist teorideki "sosyalist aydınlanma" kavramına ve kapitalist modernliğin ve kapitalist aydınlanma tezinin bağlamına bakmak yararlı görünmektedir:

"Sosyalist hareket artan ölçekte aydınlanma düşüncesinin birliğine meydan okuyor ve modernizme bir sınıf boyutu katıyordu. Modern projeye şekil verecek ve onu yönlendirecek olan, burjuvazi mi olacaktı, işçi hareketi mi? Kültür üreticileri kimin yanındaydı?" (Harvey, 2012: 45).

Harvey, bu soruların sorulmasının bile insanı kapitalist aydınlanma ile bir ayrışmaya götüreceğini düşünmektedir ve modernist öznelliğin Avrupa'nın 1914'te içine düştüğü krizle, yani I. Dünya Savaşı ile başa çıkmaktan aciz olduğunun anlaşılması üzerine sınıfın ve sosyalist aydınlanmanın devreye girdiğine inanmaktadır. Harvey, Voltaire başta olmak üzere aydınlanma düşünürlerinin bütüncül bir toplum arzuladıklarını ve top yekûn dünyayı açıklama ve dönüştürme projesinin daha ilk savaşta söndüğüne inanmaktadır:

"Aydınlanma düşünürleri aynı zamanda bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, rasyonel planlama, rasyonel toplumsal düzenleme ve kontrol, sistemlerinin kurumsallaşması aracılığıyla gelecek üzerinde de bir denetim kurmayı hedefliyorlardı. Yeni, daha demokratik, daha sağlıklı ve daha müreffeh bir toplum inşa etme yolunda bu anlayışları son sınırlarına kadar taşıyorlardı" (Harvey, 2012: 280).

Aslında senaryonun özü olan tiyatro eserinde kaymakamdan "komünist kaymakam" olarak bahsedilmektedir ve belki de Başkut, "aydınlanma tartışmasında söz almak" istemektedir. Başkut'un yukarıda sayılan amaçların hepsini hala kendinde taşıyan Kemalizm'in veya Kemalizm'e inanmış aydınların hayal kırıklığını bu tür tepkisellikle dile getirdiğini düşünmek de mümkündür. Bütün bunların ötesinde, Başkut'un senaryoda Voltaire'in aydınlanmacılığına "evet" ancak halk karşıtlığına "hayır" dediğini düşünmek gerekmektedir. Çünkü gerçek Voltaire için "halk yırtıcı, vahşi, öfkeden gözü dönmüş, geri zekâlı çılgın ve kör hayvanlar'dı" (Şimşek, 2016: 2006). Bu mantıkla Arzuhalci Şeref'e yani Voltaire'e bakılacak olunursa, filmdeki konumu itibarıyla Voltaire'in halktan yana değil, halkın üzerinde egemenlik kurmuş

sınıftan yana olduğunu anlaşıyor. Belki de “Tanrı yoksa bile onu icat etmeliyiz” dediği ileri sürülen Voltaire’in öfkeli hayvanlar olarak gördüğü halkı Tanrı yoluyla dize getirmek istemesi de burada tam toplum hayatından çıkarılırken tekrar Tanrının işe karıştırılması olarak eleştirilebilir.

Kendisi de bir süre kaymakamlık yapmış olan Ahmet Oğuz Aslan, arzuhalci Şeref Hakarar’ın konumunu Voltaire ile ilişkilendirmektense hukukun sınıfsallığı ile ilişkilendirmektedir. Aslan, hukukun nasıl güçlülerin hukukuna dönüştüğünü anlatmaktadır ve dava vekili Şeref Hakarar da konumu gereği, zaten hukuk da o tarafa geçtiği için, zalimler bloğunun yanında yer aldığını vurgulamaktadır. Şeref Hakarar’ın Voltaire sevgisi veya ideolojisi, sınıfsal ve kişisel çıkarları gereği hemen tükenebilmektedir ve kaymakam da hukukun güçlülerin hukuku olduğunu, iktidardan bağımsız soyut bir hukukun olmadığını çok iyi bilmektedir:

“Sık sık Voltaire’den atıflar yapan ‘sahte aydın’ Şeref Hakarar’ın çıkarları zarar gören müvekkillerinin hakkını ararken yaptığı Anayasa ve kanunlarının üstünlüğü vurgusuna, kişi hürriyeti ile mülkiyet hakkının ‘kutsallığı’ itirazlarına kaymakamın karnı toktur. Vergi koyan, karşılıksız çalışma yükümlüğü getiren ve hatta hapis cezası veren kaymakamın, bunların mümkün olamayacağını söyleyenlere verdiği yanıt hep aynıdır: ‘Burada devlet benim!’, ‘mülga’, ‘halkın ıstırabını dindirmek için yapamayacağım şey yoktur’, ‘kendi kanunumu kendim yapacağım’” (Aslan, 2016: 275).

Fikir düzeyinde Voltaire gibi büyük bir Avrupa aydınlanmacısını referans alan Arzuhalci Şeref’in, pratikte entrikacı bir taşra avukatı olduğu biraz sonra anlaşılmaktadır. Şeref, kaymakamı halkın gözünden düşürmek için ilçede nam salmış Çukurovalı Afet’i (Suzan Avcı) ayarlayıp bir kumpas kurmaktadır. Bir halk kahramanı konumuna yükselmek üzere olan kaymakamı Çukurovalı Afet’le bastırarak adeta rezil etmek istemektedir. Planı tüm blok akla uygun bulur ve kaymakamdan kurtulmak için herkes bunun en basit çözüm olduğuna inanır. Ancak Çukurovalı Afet daha önce kaymakamı hiç görmemiştir. Bu durumdan haberdar olan kaymakam, Afet’in geleceği gece yerine Deli Çavuş’u kaymakam gibi bırakır. Çukurovalı Afet kaymakam sandığı Deli Çavuş ile yatar. Elbette bu kasabaya hemen yayılır ve Arzuhalci Şeref, Afet ve zalimler bloğu daha da rezil olur. Bloğun asıl yöneticileri Şeref’in beceriksizliği ile dalga geçmeye başlar. Aslında blokta herkes bu tür rezaletlere meydan vermektedir. Sarıların Mahmut Ağa, hep valiyle arasının çok iyi olduğunu ve valinin bir dediğini iki etmediğini söyler. Bir gün herkesi kaymakamın odasında toplar ve herkesin şaşkın

bakışları arasında masa telefonundan valiyi arar. Valiye, “*bu tuhaf kaymakamın görevden alınmasını*” daha doğrusunu “*başlarından alınmasını*” söyler. Gayet samimi, laubali ve abartılı konuşur. Bütün ağalar, eşraf yazıhanededir, çok mutludurlar, Sarıların Mahmut zevkten dört köşedir. Ancak gözden kaçırdıkları bir şey vardır, telefon kesiktir ve kablolar sallanmaktadır. Kaymakam herkese bunu gösterir, Sarıların Mahmut rezil olur. Zalimler burada da kendi kazdıkları kuyuya düşmüştür.

Hileyle ve entrikayla kaymakamla baş edemeyen kötüler bloğu son çare olarak kaymakamı ortadan kaldırmayı planlar. Bunun için Sarıların Mahmut Ağa, Şeref Hakarar ve Karamuratoğlu yeni bir plan devreye sokmuştur. Ekip, karlı dağa gidip Eşkîya Yılanoğlu’nu bulur ve konuyu açar. Eşkîya teklife çok şaşırır ve devletin kaymakamını ortadan kaldırmanın bedelinin çok yüksek olduğunu söyler. Çok büyük bir para karşılığı kaymakamı ortadan kaldırmayı kabul eder. Bir akşam da dediğini yapmak için kasabaya iner, kaymakamlık binasını bulur. Kaymakam yine yerine Deli Çavuş’u bırakmıştır. Deli Çavuş ancak bu sefer Çukurovalı Afet konusunda olduğu kadar şanslı değildir. Deli Çavuş, eşkıyanın niyetini anladığı halde canını kurtarma peşine düşmez, kaymakamı korumak için gerçek kimliğini belli etmez ve Yılanoğlu tarafından vurularak öldürülür. Kaymakam çok sevdiği Deli Çavuş’un katledilmesine çok üzülür ve Yılanoğlu’nun peşine düşüp zahmetli bir süreç sonucu onu dağda çatışmada öldürür. Kaymakam, yoldaşını, mücadele arkadaşını ve mücadelesinin sembolünü kaybetmiştir ancak bu büyük kaybın intikamını alarak, kasabayı soyup soğana çeviren eşkıyayı öldürerek kasabada daha da kahramanlaşır.

Kasabaya eşkıyanın öldürülmesinden sonra zaten eşitlikçi bir düzen gelmiştir. Kasaba halkı hiç bu kadar mutlu olmamıştır. Zalimler bloğu mahkemeye sevk edilir. Ancak zaman daralmaktadır, günler geçip karlar eriyip buzlar çözülmeye başlamıştır. Yollar açılmıştır. Ve bir gün kasabaya gerçek kaymakam geliverir. Devir teslim yapılır. Halk kaymakamlığın önüne toplanır ve Deli Kaymakam’ın kalmasını ister ama buna gücü yetmez.

Son sahnede Deli Kaymakam askerlerin arasında geldiği yere yani akıl hastanesine doğru götürülür. Salıcı Hatçe bağırır arkasından:

*“Şimdiye kadar bizi akıllılar idare etti de iyi mi oldu. Biraz da deliler idare etsin bizi. Zaten hangimiz birazcık deli değiliz. Seni bekleyeceğim. Unutma bekleyeceğim seni.”*

Kaymakam: *“Belki bir kışın sonunda, buzlar çözülünce gelirim...”*

Hatçe: *“Sen deli olacak adam değilsin. Deli olacak adam değilsin sen.”*

Kaymakam: *“İnsan olup da insanlığın bu kötü halini görüp deli olmamak mümkün mü?”*

Ve güzel bir türkü ile film son bulur.

#### **6.6. Din Sömürüsünün Ve Feodalitenin Tasfiyesinde Yerel Yönetici Temsilleri 1971 – 1981**

- Hasip ile Nasip (1976)
- Kanal (1978)
- Zübük (1980)
- Üçkâğıtçı (1981)

Bu dönemin yani 1971- 1981 yılları arasında yapılan belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin belirgin olarak feodaliteye ve dinsel sömürüye karşı olduğu görülmektedir. Filmlerde özdeşlik kurulan yerel yönetici veya mülki amir laik, halktan yana ve çağdaştır; daha doğrusu filmlerde seyircinin özdeşlik kurduğu tüm kahramanlar sekülerdir. Bu filmlerde laik belediye başkan adayları, sevimli, dürüst ve halktan yanadır. Karşılarında ise feodal ağalarla onların yörüngesinde görülen dolandırıcı politikacılar bulunmaktadır. Çoğu kez “iyiler” kazansa da bazen din sömürüsünü kullanan sahtekârlar ve dolandırıcılar kazanır.

Siyasal olarak solun yükseldiği bu dönemin siyasal kültürel özellikleri, incelenen belediye başkanı ve kaymakam filmlerinde açıkça görülmektedir. “Sinema endüstrisinin ürettiği öykülü filmlerin birer kültürel dışavurum aracı olarak değerlendirilmesi sonucunda çeşitli dönemlere ait filmleri izleyerek doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan çözümlemelerle, tarihsel dönemler hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür” (Özden, 2020: 58). 1970’li yıllar Türkiye’de her alanın siyasallaştığı ve

sağ ve sol tarafın keskin çizgilerle ayrıştığı bir dönemdir. Laik, Batılı ve din dışı bir ideolojik atmosfer içinde gelişen Türkiye sinemasının ana akımının mülki idareci temsillerinde seküler tarafta durması tesadüf sayılmamalıdır.

Bu dönemdeki filmlerin diğer bir önemli özelliği ise, taşra politikacısı daha doğrusu “taşra kurnazı politikacı” tipinin sinemada temsil edilmesi olmuştur. Taşralı politikacı tipinde de hödük, kültürsüz, cahil yanlar görülürken din sömürüsü de dikkati çekmektedir.

Bu filmlerde kasabalarda feodalite tamamen çözülmemiş, kapitalist üretim ilişkileri tam olarak gelişmemiştir ve bu durum insan ilişkilerine dolayısıyla siyasi ilişkilere de yansımaktadır.

Bu dönemdeki *Zübük* filmi, hem sinemaya hem de siyasete dolandırıcı, üçkâğıtçı, her devrin adamı bir taşra politikacısı tipi ve politik bir kavram hediye etmiştir. Dini kullanan bir dolandırıcı olan Zübük, taşra kurnazı olarak bu dönem parti ilçe başkanı, belediye başkanı, milletvekili gibi tüm siyasal basamaklarda yükselirken bu kahramanın gerçek hayatta karşılığı olduğu da hep tartışılmıştır. Benzer filmlerde benzer karakterlerde Zübük tipli politikacı hep görülmüştür ve sonra, Zübük genel olarak siyasetten de beyaz perdeden tamamen silinmiştir. Çünkü Türkiye’de kapitalizmin gelişmesi, kentleşmenin hızlanmasıyla yarı feodal dönemin izleri silinmeye başlamış ve yarı feodal zamanın taşra kurnazı konumundaki Zübük karakteri de hem sinemadan hem de toplumdan silinmiştir.

Dönemin tek kaymakam filmi olan *Kanal*’ın kahramanı kaymakam ise, bu politikacılara tam ters bir prototip çizmektedir. Kaymakam, kentli, okuryazar, hak hukuk bilir, adaletten yanadır. Ancak, kasabanın cahil ve açgözlü ağaları kaymakama karşıdır. Toplum sekülerleşmediği gibi, insanların yurttaş bilincine erişmesine yardımcı olacak ve siyasi yurttaş olarak kendilerini tanımlayabilecekleri bir sistemin, ekonomik ve demokratik altyapının kurulamamış olması da kaymakamın üzerinde yükselebileceği bir geleneğin oluşmasını bu yıllarda henüz sağlayamamıştır.

Filmlerdeki belediye başkanlarının veya adaylarının dönemin en ünlü komedyenleri tarafından temsil edilmesi ise, 1970’li yılların siyasi kalıplaşma,

ülkedeki istikrarsızlıklar, terör, ekonomik sıkıntı gibi sorunlar karşısında bunalan halkı sinemada güldürerek rahatlatmak amacıyla komedi türünde ürünler verilmesi şeklinde düşünülebilir.

#### 6.6.1. Merkez Sağ ile İslamcı Siyasetin Ayrışması: Hasip İle Nasip

*Hasip İle Nasip* (1976) filmi, dinsel sömürüye karşı duran adayla, dini, siyasi çıkarları için kullanan aday arasındaki mücadeleyi anlatırken, siyaseti sadece bu yönüyle göstermekle yetinmez, parti siyasetinin veya kamu yönetiminin kişisel çıkarlar üzerine nasıl inşa edildiğini de tartışır. *Hasip İle Nasip*, taşra kasabasındaki feodal ilişkileri, yerel siyasetin veya yönetimin dinamiklerini, belediye başkanı ve kaymakamın toplumdaki rolünü ve kaymakam karakterini, belediye başkanı seçimlerini çok farklı açılardan tartışan, toplumsal ve kişisel çatışmaların iç içe geçtiği çok katmanlı bir filmidir. *Hasip İle Nasip* hem bir belediye başkanı hem de kaymakam filmi olarak incelenebilecek yapıdadır.

Örgütlü olarak dinin politikaya alet edilmesinin etkili örneklerinden ilkinin *Hasip ile Nasip*'te görmek mümkündür. Anadolu'da fazla gelişmemiş bir ilçede seçim vardır ve aslında hiç de dindar olmayan Hasip, rakip adaylara göre daha etkili olacağını düşündüğü için dini söylemi kullanarak yani seçim propagandasına dini alet ederek seçim kampanyası yürütmektedir. Seçilirse, "*kadınların dışarıya çıkmasını ve jimnastik bayramında kızların kısa etek giymesini yasaklayacağını*" söylemektedir. Seçim otobüsünden ve meydanlarda attığı nutuklardaki ses tonu da gerçekten zamanın İslamcı siyasetçisi Milli Selamet Partisi'nin Genel Başkanı Necmettin Erbakan'ın konuşma tarzını anımsatmaktadır.

Filmde seçim döneminde biri fazla öne çıkmayan üç aday vardır. Sanki seçim, merkez sağdaki Adalet Partisi ile siyasal İslamcı Milli Selamet Partisi arasında geçmektedir. Çok belirgin olmamakla birlikte, üçüncü adayın Cumhuriyet Halk Partili olduğu sanılmaktadır çünkü bu aday seküler, solda ve toplumcu talepleri olan bir adaydır.

Film, iki düşman aile arasında ilçede yıllardır sürüp giden çekişme etrafında gelişmektedir. Hasip ve Nasip, kasabada söz sahibi olan bu çekişme halindeki varlıklı

ailelerin çocuğudur. Kavgalı iki aile arasında çatışma çıkmasını diye, iki aile ve kasaba, belediye başkanlığının dönüşümlü olarak bu iki aileden birinin temsilcisi tarafından yapılacağı üzerine anlaşmıştır ve hep de öyle olur, kimse kimsenin sırasını almaz. Ancak bu sefer ciddi bir sorun vardır, Hasip ile Nasip'in babaları, Halis ve Muhlis hac ziyaretleri sırasında şeytan taşlarken birbirlerini öldürmüştür ve şimdi tekrar başa dönmüştür.

Önümüzde seçim için ailelerin temsilcileri, askerden döner dönmez, mücadele etmek zorundadır. Aslında her iki baba da hacda öldüğüne göre, yeni başkanın sıraya göre, mücadelesiz bir biçimde belirlenmesi gerekir ama ilçeye yeni atanan kaymakamın kızı yüzünden Hasip ile Nasip arasında tam bu sırada bir çekişme başlamıştır. Hasip ile Nasip didişseler de aslında aynı kasabada büyümüş, aynı yaşta iki iyi arkadaşdır ama askerden dönerken tanıştıkları kaymakamın kızı yüzünden aralarında kıyasıya bir rekabet başlamıştır ve belediye başkanı seçilenin kızı kavuşacağı umudu her türlü siyasi veya ahlak dışı entrikayı meşru göstermektedir.

Hasip (Metin Akpınar) ile Nasip (Zeki Alasya) arasındaki çocukluktan beri süregelen “çekişmeyi” komik bir dille anlatan film, bir komedi filmi olarak çekilse de aslında oldukça eleştirel referansları olan siyasi bir filmidir. “Filmin tanıtımı ‘komedi’ diyorsa, varsın biz de onu komedi kabul edelim” diyen Atayman ve Çetinkaya, önemli olanının “biz onu ne niyetine seyrediyorsak” (2016: 131) o olduğunu vurgulamaktadır.

*Hasip İle Nasip*'in yönetmeni Atıf Yılmaz, senaristi Umur Bugay ve yapımcısı Memduh Ün'dür. Metin Akpınar, Zeki Alasya, Şevket Altuğ, İhsan Yüce, Güngör Bayrak başrollerde oynamaktadır.

Film bir masal anlatıcısının ağzından anlatılıyormuş gibi bir dış sesle açılır. Bu ses Nasip ile Hasip'in geçmişini yani dede ve babalarının nasıl insanlar olduğunu anlatmaktadır. Dedeleri bu ilçeye Birinci Dünya Savaşı yıllarında, ilçenin henüz düşman baskınına uğramadan hemen önce gelmiştir:

“O sıralar düşman orduları memleket içlerine doğru ilerliyordu. Vakkas ile Abbas bir hafta arayla kasabaya geldiler. İpsiz sapsız iki yabancı. Vakkas berbere çırak oldu, Abbas kahveye. Madrabazlıkları çabuk anlaşıldı ama kimsenin onlarla uğraşacak hali yoktu. Düşman yaklaşıyordu. Halk düşmana karşı direniyordu. Savaş sırasında içinde Abbas'la Vakkas ortadan kayboldu. Savaş kazanılır kazanılmaz da ortaya çıktılar. Kimse tanımıyordu ama kasabanın ilk kurtarıcıları da onlar oldu. Acele Ankara'nın yolunu tuttular. İstiklal madalyası

almak için. Çok geçmedi kaçanların mallarına konup, esnaf-tüccar takımına karıştılar. Bir çekişmedir başlamıştı aralarında. Biri evlenince öteki de evlendi. Kızların geniş toprakları vardı. Birer oğulları oldu. Abbas, Halis koyunca oğlunun adını Vakkas da Muhlis koydu. İnkılaplara ilk karşı çıkanlar onlar oldu kasabada. Din elden gidiyor diye bağırıp, ilk şapkayı da onlar giydiler. Yeni alfabeye de karşı çıktılar ama, okula ilk yazılanlar da yine onlar oldu. İki arkadaşın çekişmesi kasabalının eğlencesi olmuştu ama bu eğlence kasabalıya pahalıya pathiyordu. Yavaş yavaş her işe el atmaya başladılar...”

Bu arada ekranda “Fırın Abbas Cömertoğlu” ve “Bakkal Vakkas Eliaçikoğlu” görüntüleri belirir. Anlatıcı devam eder: *“Politikaya da atıldılar zamanı gelince. Keselerini biraz daha doldurmak için. Sonra zamanı gelince öldüler...”* Bu sırada Hasip’in belediye balkonunda fötr şapkasıyla halkı selamladığı bir kare ekrana gelir. Anlatıcı buradan itibaren Hasip ile Nasip’in babalarını anlatmaya başlar. “Arkalarından kendilerinden daha inatçı iki oğul bırakmışlardı. Bu Abbas’ın oğlu Halis, Vakkas’ın oğlu Muhlis. 2. Dünya Savaşı boyunca Halis İngilizleri tutmuş, Muhlis inadına Alamancı olmuştur. (Ekranı bakkalın önünde Muhlis belirir ve komşusu Halis’e ‘Heil Hitler’ der. Birinci dünya savaşı yıllarında kurulan fırın, bu dönemde “Ekmek Fabrikası” ismini almıştır. Fırından bakkala doğru Halis, zafer işareti yapar.

Dış ses burada da anlatmaya başlar. *“Biri diğerinden geri kalmaz ya, Halis un istifçiliğine başlayınca, Muhlis de şeker karaborsacılığına başladı. Ekmeğin gramajı düştü, fiyatı yükseldi, yine de bulunmaz. Yağ yok, pirinç yok, sabun yok, arka kapıda hepsi var, 5 misli fiyatına.”* Bu arada bakkalın da geniş camlı, modern bir “Gıda Pazarı”na dönüştüğü görülür.

Anlatıcının çizdiği fotoğraf, Türkiye sinemasında Kurtuluş Savaşı’nda askerden kaçmış, savaş bitince ortalığa çıkıp ölenlerin toprağına konmuş, ticarete atılmış, zengin kadınlarla evlenmiş, karaborsacı, gerici, esnaf ve eşraf tiplemesinin klasik bir modelidir. Bu figürler, yani yenilik karşıtı ve halk düşmanı savaş zenginleri, *Buzlar Çözülmeden* (1965) ve *Kuyucaklı Yusuf* (1985) filmlerinde kaymakam temsili etrafında ayrıntılı olarak çözümlenmiştir. Diğer filmlerde olmayan bu filmdeki en önemli özgünlük ise, savaş zengini gerici eşrafın karaborsacılığı çocukları aracılığıyla, yani ikinci nesille İkinci Dünya Savaşı’nda da sürdürmüş olmasıdır.

Türkiye’de sermaye birikimi ve sermayenin yoğunlaştırılması tartışmalarında bu süreklilik ekonomik açıdan bir gösterge sunduğu gibi, siyasal açıdan da “anti milli” bir karakter olarak kendini göstermektedir. *Buzlar Çözülmeden* (1965) ve *Kuyucaklı*

*Yusuf* (1985) filmlerindeki karaborsacı esnaf, sadece ardında “karanlık bir savaş dönemi” bırakmış açgözlü, zengin olmak için yoksul halkı düşünmeyen karaborsacılar, faizciler olarak resmedilirken buradaki esnaf, yani Eliaçıkoglu ve Çömertoğlu, bunların üzerine bir de yabancı ülke hayranıdır. *Buzlar Çözülmeden* ve *Kuyucaklı Yusuf*’taki milli burjuvazi yeterince sömürgeci ve kirli gösterilirlerken *Hasip İle Nasip*’te yabancı işbirlikçisi veya en azından yabancı hayranı da gösterilmektedir ve yabancı sermaye çağrışımı yapmaktadır. Kirli bir geçmişe dayanan yerli kapitalizm, emperyalist işbirlikçi bulmuştur. Oysa “Kemalist projenin esası, Batılılaşmayı benimseyerek Batı emperyalizmini alt etme girişimiydi” (Gülalp, 2017: 65). Burada, batı emperyalizmiyle iş birliği sonucu yerli esnafın daha da palazlandığını ve fırının ekmek fabrikasına, bakkalın gıda pazarına dönüştüğü anlaşılır. Gülalp, kapitalist dünya pazarı ile bütünleşme çabalarının Kemalizm’den bir sapma olarak görüldüğünü hatırlatmaktadır.

“Kemalist devlet, kalkınmaya, sanayileşmeye ve refaha karşı olmadığı gibi, milli sermaye oluşumunu desteklemekte ve ulusal kalkınmacı bir politika izlemektedir. Hatta Cumhuriyetin tek parti dönemi boyunca devletin korumacı ve kalkınmacı rolü ‘milliyetçilik’ ideolojisini güçlendirdi” (2017: 58).

Kemalist devlet, kültürel olarak tamamen Batılı bir yol izlerken ekonomik olarak da Batıdan esinlenen kalkınma modellerini benimsemiştir. “1930’ların ve 1970’ler arasındaki dönemin egemen ideolojisi ulusalcı – devletçi kalkınmacılıktır” (Gülalp, 2017: 59). İşte *Hasip İle Nasip*’in çekildiği 1976 yılının ideolojisi ile filmde anlatılan iki savaş arası ve savaş sırası dönemlerinin resmi ideolojisi, filmdeki ulusal ve ahlaki olmayan sermayedarlara karşı çıkmaktadır. Öncelikle kaynağı tartışmalı bir biçimde edinilen sermaye, sonrasında savaş sırasında karaborsacılık, istifçilik gibi gayri milli tutumla daha da artırılmış, üstelik sermayedarlarda Alman ve İngiliz hayranlığı gibi ulusalcı olmayan bir ideolojik kayma yaşanmıştır. Dışarıdan gelen iki yabancı tarafından kurulan sermaye sonrasında kökü dışarıda olan emperyalizmle buluşmuştur. Zaten anlatıcı da bunu şöyle ifade eder:

“Halis ile Muhlis, savaş sonrasında iki kız kardeşle evlenip bacanak olmuş, dışa açık bir sermayedar bloğu oluşturmuştur. İkisinin de birer oğlu olmuş. Hasip ve Nasip. Muhlis oğlunun sünnetini parti il başkanına yaptırınca Halis’e karşı bir üstünlük kurmuş oldu. Çocukların okula başladığı yıl, ilçede belediye seçimi vardı. Kahvede kimin başkan olması gerektiği konusunda anlaşmaya vardılar. Hatta ilçedeki Sarı Recep’in meyhanesinde bizimkilere bir centilmenlik

anlaşması imzalatıldılar. Bir devre Halis belediye reisi olacak sonraki devre de Muhlis reis olacak. Maksat barış içinde sırayla sömürsünler kasabayı diye.”

Geçmişe dönük görüntülerde her iki adayın da yarıştığı bir seçim yaşanmaktadır. Konuşma sırası bile kura ile belirlenmiştir. İlk konuşmacı olarak belirlenen Muhlis belediye başkanlığı için konuşma yaparken görülür: *“Bu güzel vatanımızda demokrasiyi hâkim kılacağız. Evel Allah yeni camimizin temeli atılınca da kökü dışarıda cereyanlarla da hep beraber mücadele edeceğiz. Bu özel kasabamızı vilayet yapacağız.”* Muhlis, sermayeyi kökü dışarıda görmemekte, belirsiz bir kökü dışarıda ideolojiye saldırmaktadır.

Muhlis fötr şapkalı, bıyıklı, iyi giyimli bir politikacıdır. Savaş sonrası seçim yapıldığına ve *“demokrasiyi hâkim kılacağız”* diye söze başladığına göre çok büyük bir ihtimalle Demokrat Partili adayı temsil etmektedir. Karşısındaki Halis ise, Almancı olduğu için elbette Hitler bıyıklıdır ancak diğer özellikleri tamamen Muhlis’e benzemektedir. Demokrat Partili Muhlis’e karşı CHP’li Halis yarışmaktadır. Daha sonra bu çatışma Hasip ile Nasip döneminde Demokrat Parti’nin devamı olan Adalet Partisi ile CHP arasında yaşanacak diye beklenirken, çatışma merkez sağ Adalet Partisi ile İslamcı Milli Selamet Partisi arasında yaşanmıştır. Karşılarına çıkan 3. aday CHP’li gibi görülmektedir.

Bu arada kamera birden çocuklara yönelir ve Hasip ile Nasip’in tıpkı babaları ve dedeleri gibi olan yarışmacı hayatları anlatılmaya başlar. *“Ortaokulu 6 yılda bitiren bu çocukların akli derslerden çok madrabazlığa eriyordu çünkü.”* Muhlis’in belediye reisi olduğu yıl kasabada lise de açıldığı bilgisi verilir. Ancak Hasip ile Nasip liseyi 10. sınıfa kadar okuyup sonra askere giderler.

Bu arada, bir önceki seçim dönemi gelir ekrana. Halis ve Muhlis’e kasabada tarihinde görülmemiş bir biçimde belediye başkanlığında bir rakip aday çıkmaktadır. Rakip adayın adı Avukat Fevzi Bey’dir. Karısının başı açık, şehirli, kravatlı, şapkasız ve aydın birisidir Fevzi Bey. Kasaba caddesinde çocuğunun arabasını sürerek eşiyle gider ekranda. Hem Halis ve Muhlis adamın arkasından konuşur hem de anlatıcı anlatır. Kahvede yaptıkları anlaşmadan sonra kendi aralarında dönüşümlü olarak belediye başkanı olan Demokrat Parti adaylarına karşı ilk kez bir CHP’li, daha doğrusu

toplumcu bir adayın çıktığı görülmektedir. Halis ve Muhlis, lokantanın önünde rastlaştıkları “komünist” dedikleri Fevzi’nin verdiği selamı almazlar.

Halis ile Muhlis, adamlarını toplayıp Avukat Vecdi’ye karşı bir çare arayışına girer. Muhlis’in adamlarından biri Muhacir mahallesinin silme Vecdi’ye vereceğini, *“okumuş ve memur takımının da Vecdi’ye atacağını”* bildirir. Adamlardan Uyanık Ali’nin bir fikri vardır: *“Muhlis Efendi hacca gitse, bir de cami yaptırma derneği kurarsınız, bu kasaba hepten gavur olmadı ya.”* Kısa zaman sonra reis adayı Halis’e reis Muhlis de katılarak iki rakip davul zurnayla hacca uğurlanır. Gitmeden önce de cami yaptırma derneğini kurarlar. (İki arkadaş hacda şeytan taşlarken ölecektir. Bu yüzden askerden yeni dönen çocuklar aday olmak zorunda kalır.)

Dış ses konuşmaktadır: *“Avukat Vecdi istediği kadar yırtınsın. ‘Kasabada cemaatten çok cami var, okul yaptıralım, hastane yaptıralım, su getirelim’ desin dursun. Bizimkilerin kulak astıkları mı var.”* Bu konuşma yapılırken Avukat Vecdi meydandaki Atatürk büstünün önünde, tek başına, endişeli bir biçimde dolanmaktadır.

Nasip ile Hasip askerliği bitirir ve kasabaya dönmek için geldikleri şehrin garajında kendini kaymakamın doktor kızı olarak tanıtan Perihan’ın da ilçeye gideceğini öğrenirler. Nasip, Hasip’i tualete kilitleyip kadınla aynı koltukta seyahat etmeyi başarır. Perihan’ı kaymakamlık binasına kadar götürür ve babasına teslim eder. Kasabada herkes kaymakamın bekâr olduğunu bilmektedir ama bu konuya kafa yormazlar. Perihan’a önce Hasip talip olur. *“Kızım önce ihtisasını yapacak”* diye vermez kaymakam elbette. Sonra kıza Nasip talip olur, benzer bir cevap alır. Çünkü Perihan aslında kaymakamın kızı değil, sevgilisidir ve kaymakama sürpriz yaparak ilçeye gelmiştir. Kaymakam, akşam Perihan ile rakı masasında bu konuyu konuşur.

Bu sırada parti merkezinde bir toplantı yapılmaktadır ve parti başkanı olduğu izlenimi veren biri konuşmaktadır: *“Bu asil millet Hasip’in sağına Vecdi’nin soluna oy vermez!”* Hasip de toplantıdadır. Nasip için toplantıda *“dün gece kaymakamın kızının penceresinin önünde türkü söylemiş. Seçimden önce kaymakam kızıyla evlenip hükümeti de arkasına almak istiyor. Kaymakam bizi mi kollar damadını mı?”* diye kanaatte bulunurlar. Hasip, *“asil milletimiz bu gibi muzır emellerin karşısında her zaman duracaktır”* arkadaşlar diyerek hışımla toplantıdan çıkar. Siyaset

kızışmaktadır. İlçedeki seçimler Hasip ile Nasip'in kaymakamın kızını ele geçirmek üzere attıkları adımlarla paralel yürümektedir. Hasip ile Nasip sadece dini değil, parayı da kullanmaktadır. Nasip, muhtarlara para dağıtmaya başlar.

İlçede ilginç bir gelenek vardır. Hacı da, camii yaptırma derneği üyeleri de, kaymakam da, aday adayları da rakı içmektedir ve sık sık meyhane ortamı ekrana gelir. Merkez sağın henüz siyasal İslam'la ilişkisinin başlamadığı yani İslamcı siyasi partinin yeni kurulduğu, ama halkın eski alışkanlıklarını sürdürdüğü yıllar temsil edilmektedir. Zaten filmin geçtiği dönemde toplumun İslamcı bir örgütlenme ve kültür içinde olmadığı, ama gidişatın o yönde olduğu görülmektedir. Özdalga bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

“1969'da İslami profile sahip ilk siyasi parti kuruldu. Bu parti<sup>11</sup>, 1971'deki askeri müdahale sırasında kapatıldı. Ancak bir yıl sonra Milli Selamet Partisi (MSP) adıyla yeniden kuruldu. 1970'ler boyunca, iki büyük siyasi partiden hiçbirini çoğunluğu elde etmeyi başaramayınca, MSP yaklaşık %10 olan seçmen desteğini, bir hayli aşan bir biçimde iktidar ortağı konumunu elde etti” (Özdalga, 2007: 55- 56).

Gerçek hayatta siyasal islamın ilk örgütlü parti MSP'nin kurduğu ilk koalisyon Cumhuriyet Halk Partisi ile olmuştur. Hikmet Özdemir, o günün koşullarında CHP – MSP ortaklığını savunanlara göre, “MSP ekonomik yoksulluk ve ezilmişliklerini dine sığınarak gidermek isteyen halk kesimlerinin partisiydi. CHP ile MSP'yi destekleyen sosyal ve ekonomik sınıf ve tabakalar hemen hemen aynıydı” (1995: 237) demektedir. Hasip ile Nasip filminde de orta sağı temsil eden her iki adayın da aslında İslamcılıkla bir ilişkisi yoktur ve halkın dini duygularını sömürüp sola gidecek oyu almak istemektedirler. Hem rakı içen hem de hacca giden politikacı tipi, İslamcı partinin kurulmasından sonra kamuoyunda daha az görünür hale gelmiştir. Bu politikacı hacca gidişini gösterirken, rakı içtiğini, eğer içiyorsa bile artık göstermez hale gelmiştir. Hele mülki amirin rakı veya herhangi bir alkol içmesi sinemada zamanla tamamen ortadan kalkmıştır. Bu göstergelerin ardında yatan siyasal ortam da kesin bir değişikliğe uğramaktadır:

“26 Ocak 1974 günü CHP ile MSP, Bülent Ecevit Başbakanlığında karma hükümeti işbaşına getirirlerken, TC'nin siyaset anlayışına da önemli bir boyut katmışlardır. İslami düşüncüyü savunan parti böylece meşruiyet kazanıyordu” (Özdemir, 1995: 237 – 238).

---

<sup>11</sup> Milli Nizam Partisi

Hasip ile Nasip'in İslami figürleri yoğun olarak kullanmasının yanında, Avukat Vecdi'nin rahat olmasının en önemli nedeni, henüz İslami bir partinin iktidar alternatifi olarak görülmemesidir. Gerçekten de kasabada her iki aday özellikle daha İslamcı bir çizgi izleyen Hasip herhangi bir varlık gösterememiştir. Ancak Hasip'in zamanın meşhur politikacısı Necmettin Erbakan taklidiyle yaptığı konuşmalar ve almak istediği kararlar siyaset sahnesine laik olmayan kesimin de giriş yaptığını göstermektedir.

Yine Hasip ile Nasip'in rakipleri Avukat Vecdi'yi alt edebilmek için birbirlerinin siyasal İslamcı görüşlerini onayladıkları görülmektedir. Örneğin Hasip'in şu konuşması Nasip'te bir rahatsızlık yaratmamıştır:

*“Memlekette ahlak bırakmadılar arkadaşlar. Kadın kız sokağa döküldü. Bir de partilerinde kadın kolu kurmuşlar. Onlar siyasete ne karışır? Kadın dediğin kafeste bir kuş bülbülü olacak kuş bülbülü!”*

Halk bu söylemlerden mutludur ve başkan adayını alkışlar. Aslında kasaba halkının “değişen bir şey olmayacak” inancıyla siyasetle çok ilgisi yoktur. Halk siyasi vaat ve söylemden çok işin eğlencesiyle ilgilidir.

Hasip ve Nasip, siyasi bilinci olmayan, toplumsal bir sınıfı veya kültürü temsil etmeyen, halkın herhangi bir gerçek sorununa çözüm önermeyen iki sağcı, pragmatist politikacıdır. Nasip, görüldüğü gibi İslamcı da değildir. Solun adayı Vecdi beyin söylemleri, projeleri, düşünce sistemi veya ülkenin siyasi ortamıyla ilgili ne düşündüğü konusunda da filmde bilgi edinemeyiz ama Vecdi Bey'in en azından gülünç gösterilmemesi bile onun “iyi” olduğunu anlatmaktadır. Dinci geçinen ve sırf yatırımcı görünmek için çeşme ve köprü yapan bu iki insanın asıl derdinin kaymakamın kızı olduğu gösterilirken, aslında politikacıların asıl hedefinin gösterdiği veya söylediği değil, kişisel hesapları olduğu da bu yolla anlatılmaktadır. Politikacıların çevresinde de sürekli çıkar grupları bulunmaktadır ve onlar politikacının asıl niyetini veya hedefini bilse de çıkarları gereği buna ses çıkarmazlar, adayı saygın ve yetkin göstermek için ellerinden geleni yaparlar.

Artık MSP'nin adayı olduğu konusunda daha net figürlerin ortaya çıktığı Nasip'in “Mücahit Nasip, Mücahit Nasip” sloganları ve seçim konvoyuyla

kaymakamlığın önündeki meydana girmesi dönemin “Mücahit Erbakan” sloganını akla getirmektedir. Mücahit Nasip’in asıl derdi, başlatacağı cihadın programını açıklamak değil, balkona çıkacağını umduğu kaymakamın kızının gözüne girecek güzel sözler etmektir. Gerçekten de kaymakamın kızı (aslında sevgilisi) konvoyu kaymakamlık makamından izlemektedir. Akşam meyhanede rakı içen ekibin de kamyonun üzerine doluşmuş olduğu ve “Mücahit Başkanımız Cömertoğlu” pankartının altında alkış tuttukları görülmektedir. Bu ekibin, akşamları birlikte rakı içtikleri Nasip’in dinle, İslam’la, mücahitlikle ilgisi olmadığını, kaymakamın kızının gözüne girmek için aday olduğunu bilmeyen yoktur. Hatta Nasip’in kaymakamın evinin önündeki ağaçta şarkı söylemiş olduğunu, sık sık kızın evini çeşitli bahanelerle ziyaret ettiğini bilmeyen de yoktur. Rakibi Hasip de kaymakamın kızına vurgundur ve benzer şeyleri yapmaktadır.

Mücahit Nasip sonunda kaymakamlık önünde konuşma yapmaya başlar: *“Canım ve de canımın içi, siz benim sevgili, gözümün çiçeği...”*

Burada danışmanı veya parti ilçe yöneticisi hemen kendisini uyarır.

*“Şiiışşt, aman ne diyon, ‘vatandaşlarım’ de.”*

Nasip’in konuşmayı kıza yaptığı açıkça bellidir ve herkes bunu bildiği halde hiç kimse buna itiraz etmemektedir ve Nasip’in Mücahit olduğuna inanıyor gibi yapmaktadır.

Bu arada sokağın öbür yanından kaymakamlığın bulunduğu meydana diğer seçim konvoyu girer. Hasip kamyonetin üzerindedir ve Nasip’i kendinden önce kıza seslendiğini görünce *“demokrasiye yaraşır mı bunun yaptığı”* diye danışmanına çıkışır.

Vatandaşlardan tepki gelmez. *“Sayın vatandaşlarım, gözlerimin içine bakın. Ne demek istediğimi anlarsınız.”* Herkes alkışlamaya başlar. Nasip’in de seçimle halkla bir ilişkisinin olmadığı çok açıktır.

Bu sırada Vecdi Bey parkta aralarında gençlerin de olduğu bir grupta çay içmektedir. Çaycı *“Vecdi Bey seninkiler gövde gösterisi yapıyor kasabada”* diye

takılır. Zaten konvoyların gürültüsü parka kadar gelmektedir. Vecdi Bey oldukça manidar bir laf eder: *“Kafa olmadıktan sonra dolaştırıp dursunlar bakalım boş gövdelerini...”* Arkadaşları gülümser, herhangi bir abartı veya taşkınlık yoktur masada. Film, açıkça daha sakın ve daha gerçekçi gösterdiği bu masadan yana taraf tutmaktadır. Masadaki konu Hasip ile Nasip’tir. Vecdi Bey’in arkadaşları alçakgönüllü ve sahici görünmektedir.

Köprü ve çeşmenin açılışı aynı gün yapılmaktadır. Nasip’in kendi köprüsünün açılışında yaptığı konuşma: *“Dört kıtayı birbirine bağlayacak olan bu muazzam köprüyü iftiharla kasabamızın hizmetine açıyorum...”* şeklindedir. Sonra da kaymakamın kızına doğru dönüp konuşmaya başlar: *“Bu köprünün üzerinden telli duvaklı ne gelinler geçecek, ne doktorlar hastaların imdadına yetişecek...”* Elbette davul zurna, elbette alkışlar. Sloganlar ilginçtir: *“Dindar başkan Nasip, dindar başkan Nasip.”* Nasip halka sonra *“şimdi arkadaşlar hep beraber karşı kıtaya yürüyelim”* der ve kalabalık yürümeye başlar. Ortasına gelince köprü çöker. Nasip bağırır *“sabotaj, sabotaj.”* Gerçekten de Hasip’in adamları gece köprünün ayaklarıyla oynamışlardır.

Sıra çeşmenin açılışına gelmiştir. Hasip çeşmenin başında konuşmaktadır:

*“Ortadoğu’nun ve Balkanların muazzam çeşmesinin yalağında ayak yıkanmamasını rica edeceğim.”*

Açılışı yapar. Ancak daha önce rakip tarafın döşediği sabotaj düzeneği çalışmaz, çeşme patlamaz. Halk Hasip’i omuzlara alarak “Başkan Hasip” sloganlarıyla götürür.

İhtiyaç bile olmadığı halde yapılan bir küçük köprünün “4 kıtayı birleştirecek” gibi abartılarak sunulması da, küçük bir çeşmenin “Ortadoğu ve Balkanların en muazzam çeşmesi” olarak sunulması da bir politikacı hastalığı olarak değerlendirilebilir. Ancak buradan asıl çıkarı gizlemek için halkın gözünü boyamak için küçücük bir şeyler yapmanın bile yeterli olduğu sonucunu çıkarmak da mümkündür. Her iki “eserin” açılışındaki kurdelelerin rengi de dikkat çekicidir. Hasip köprü girişinde geleneksel kırmızı kurdele keserken, Nasip “mücahit” olduğu için

çeşme açılışında yeşil kurdele keser. Nasip, Hasip'e göre, göre dini sembolleri daha iyi kullanmaktadır.

Buradan sonra kahveye giden iki aday da birbirine sabotaj düzenlediğini kabul edip, araçlar yani danışmanlar aracılığıyla konuşmaya başlar. Danışmanların önemi bir kez daha ortaya çıkar. Adaylar danışman üzerinden atışlarken daha fazla dayanamazlar ve kavgaya tutuşurlar. Bu kavgada birbirlerinin “bütün kirli çamaşırlarını ortaya serme” tehdidinde bulunurlar.

Hasip meydana ilk konuşmacı olarak çıkar:

*“Huzurlarınızda Nasip Cömertoğlu'nun bütün kirli çamaşırlarını bir bir ortaya dökeceğim.” Kirli bir fanila kaldırır ve halka sorar, “hayatınızda bu kadar kirli bir fanila gördünüz mü?” Sonra kirli don çıkarır ortalığa.*

Nasip meydanda Türk bayraklı, daha büyük bir miting organize etmiştir. Siyasi görüşünü anlatmaktadır.

*“Memlekette ahlak bırakmadılar, arkadaşlar, kadın kız sokağa döküldü. Kadın kolu kurmuşlar, kadın kısmısı siyasete ne karıştırmış canım. Kadın dediğin kafeste bir kuş bülbülü olacak kuş bülbülü! (yükselen bravo sesleri.) Beni seçerseniz kasabada başı açık kısa etekle gezmeyi yasak edecem. Cimnatik bayramlarında kızlarımıza uzun don geydirecem.”*

Erkeklerden oluşan kalabalık alkışlarken Nasip'e cevap terlikleri, süpürgeleri, tavaları kapıp meydana doğru koşan kadınlardan, kızlardan gelir. Nasip'i kovalamaya başlarlar. Yetiştikçe de kafasına vururlar.

Hasip, Nasip'e dalga geçerek bağırır: *“Onbaşı, Vecdi'nin karılar kol geziyor.”* Kadın kollarını da Vecdi'nin kurduğu anlaşılmaktadır. Bu arada Nasip'in evinin duvarına bile “Umudumuz Vecdi” yazılmıştır. Ancak Hasip'in evinin duvarına da “Tek Başkan Hasip” yazılmıştır. Vecdi'nin duvarını ise “Mücahit Başkan Nasip” yazısı süslemektedir.

Asıl yazılar, önünden kaymakamın yürüdüğü bir sonraki karedeki boş duvarda görülür: “Faşizme Paydos, Umudumuz Vecdi, Din Sömürüsüne Hayır, CHP, Başkan Nasip, Aslan Hasip...”

Bu arada Nasip, meydanda yine konuşma yapmaktadır: “*Ne Amerika ne Fransa’nın uçağı lazım değil bize. Kendi uçağımızı kendimiz yapacağız. Fabrikasını burada kuracağız. Yalnız uçakla olmaz, bin adet tank, yüz bin adet motor...*”

Sonra kâğıttan yaptığı yeşil renkli kâğıt uçağı havaya atar. Bu jest, mimik ve içerik tamamen Erbakan’ın tavrıdır. Erbakan yıllarca ağır sanayi hamlesi başlatacağını benzer sözlerle açıklamıştır. Erbakan’ın ilk partisi Milli Nizam Partisi’nin (MNP) programında da “yerli ağır sanayinin geliştirilmesi” hedefi yer almaktadır:

“MNP programına göre, (...) işbirlikçi ve çıkarıcı zümrelere imkan sağlamayacaklar, kökü dışarıda ideolojilerin hizmetindeki ticari faaliyeti önleyeceklerdir. Parti önderliğinde yer alan Prof. Erbakan ve çevresi özellikle ağır sanayinin geliştirilmesini savunuyorlardı” (Akşin, 2005: 259).

Bu arada kaymakam da evde yarın atacağı nutkun provasını yapmaktadır. Sevgilisi, kaymakamı bunaltmaktadır. Lafin arasında “*evlenmek için çeyiz düzdüğünü*” söyler. Kaymakam “*yarın kurtuluş bayramı, akşam balo, Pazar seçimler...*” diye yakını. Kendi hayatında bunların hiçbirinin bir önemi yoktur. Ne kaymakam ne de adaylar, siyasi amaçlarla, siyasi hedeflerle ilgilenmez. Tarih ve halk kimsenin umrunda değildir.

Kurtuluş günü gelip çatmıştır ve dans partisine çevrilir kamera. Klasik anlamda “modernitenin sembolü” bir akşam programı salonu gösterilir. Kaymakam, kızıyla dans etmektedir. Tüm adaylar salondadır. Halk da dans etmektedir. Önemli şahsiyetler viski, diğerleri meyve suyu içmektedir.

Bir zaman sonra, kaymakam konuşur, herkes sıkılır, kaymakam da sıkılır, politikacıların konuşmasına izin vermez. Son müzik başlar, herkes oyuna kalkar, dans, halay, şamata başlar salonda. Vecdi Bey, usulca yanındakilerle birlikte kalkar. Ardından kaymakam, başkalarıyla dans etmesini kışkırttığı için kızını da alıp gider. Yolda zaten, “*bu kasabadan tayinimi isteyeceğim, gittiğim yerde evleniriz*” der.

Seçim günü Nasip’in seçim sandığı üzerinde yaptığı konuşma sonrasında bir gazetecinin sorduğu soruya verdiği cevap her yanıyla Erbakan’ı hatırlatmaktadır. Gazeteci “oyunuzu kime kullandınız” diye sorunca şu cevabı verir:

*“İbadetle siyasete karışılmaz. Onu Allah bilir.”*

*“Seçimlerden ne bekliyorsunuz?”*

*“30 ila 35 belediye başkanlığı bekliyoruz.”*

*“Ama bir tane seçilecek efendim.”*

Oylar sayılır, Nasip de Hasip de büyük bir hayal kırıklığı içinde, kaybettiklerini kabul edip seçim kararghından ayrılır. Vecdi Bey kazanmıştır. Gece Hasip ile Nasip yolda karşılaşırlar. “Bir sidikli kadın için birbirimizi yiyecektik” der biri “diğeri güzel de değildi, bacakları da arpık.” Kaçar lira harcadıklarına gelir konu. “ikimiz de iflas ettik, fena borçlandık” derler.

Hasip “biz kk işlerin adamı değiliz, büyük seçimlerde milletvekilliğine adaylığımızı koyalım” der. Ancak gece her ikisi de kaymakamın kızını kaçırmak için gittikleri evde tekrar karşılaşırlar. Oysa kaymakam Sadri Bey, Perihan Hanım’ı da alıp şehre gitmiştir. Bekiyi de yatağında bırakmıştır. Kaymakamla evlenen Perihan Hanım bir ay sonra kasabaya düğün fotoğrafını gönderir. Hasip ile Nasip çaresiz ortada kalmıştır.

Kaymakam görev yaptığı dönem boyunca ne kasabayı ne de kasabalıyı umursamıştır. Kaymakam sayılı günlerin bitmesini ve daha iyi bir yere gitmeyi hayal ederek görevini bitirip gitmiştir. Perihan Hanım, kasabanın yerel siyasetileriyle eğlenmiş, kasabanın gerçekliğine pek karışmamış, kasabalıyla samimi olmamıştır. Kasabalının ve dışarından gelen atanmış mülki amirin dünyaları hiç kesişmemiştir. Kaymakam, herhangi bir ideali olmayan, görev gereği törensel ritüelleri yerine getiren, rakısını içip keyfine bakan birisidir. Kasabalı ise, kk kavgaların ve çekişmelerin içinde hayatta hiçbir büyük değişikliğe yol açmadan hayatını sürdürmektedir.

Bütün bunların yanında avukat Vecdi Bey’in seçilmesi, seçmenin sağduyulu ve ayakları yere basan bir karar verdiğini göstermektedir. Ancak, toplumcu bir aday

olan Vecdi Bey'in film boyunca ortalıkta fazla görünmediği halde seçimi kazanması, seçmen sağduyusunun yanında dönemin siyasal atmosferinde filmin de konumlanması gibi görünmektedir.

#### 6.6.2. Sonu Devrime Çıkan 'Kanal'

*Yılanların Öcü*'nde hak arayan köylüden yana olan kaymakam, *Kanal*'da (1978) yoksul köylülerden daha tutarlı bir biçimde ağaya karşı direnen köylülerin davasını sürdürmektedir. *Kanal*'ın kaymakamı, halka tarafsız ve dışarıdan bakmamış, halkın meselesine samimiyetle eğilmiş ve halkla birlikte devrimci bir dönüşüm geçirmiştir.

Erden Kıral'ın ilk filmi *Kanal*, köylülerin ağaya karşı verdiği su mücadelesini anlatır. Tarlasına çeltik ekmek isteyen Haşim Ağa (Kamuran Usluer) barajların açılması konusunda yeni ve deneyimsiz kaymakamı (Tarık Akan) kandırır. Kaymakam, sağlık ocağı ve okul yapabilmek için su kanallarını Haşim Ağa'ya kiralar. Çünkü kaymakam devletin çağdaş ve Batılı yüzü olarak halkın eğitimine ve sağlığına öncelikle önem vermektedir. Fakat su kanalları açılınca civar köyleri su basar. Çocuklar sıtmaya yakalanır. Zaten köylüler kaymakamı bu konuda uyarmışlardır ama deneyimsiz olan kaymakam bu meseleyi tam anlayamamıştır. Köylüler Abuzer Dayı'nın (Tuncel Kurtiz) önderliğinde kaymakamın yanına gelerek şikâyetle bulunur, durumlarını anlatır ve kaymakamın yanıldığını açık bir dille söylerler, dertlerine çare bulunmasını isterler. Doktor Zeynep'in (Meral Orhansoy) de çocuklardaki sıtma salgınının arttığı açıklamalarıyla kandırıldığını iyice anlayan kaymakam suyun kesilmesini ister. Kaymakam arkları kapattırıp suyu derhal durdurur.

Bu yüzden çıkarları engellenen Haşim Ağa'yı kendine düşman eder. Haşim Ağa, kendisine kafa tutan kaymakamı göndermek için elinden gelen her şeyi yapacaktır. Kaymakam, devletin kendisinden yana olacağına ve yerinde kalacağına inanmaktadır. Sonuçta Haşim Ağa'nın dediği olur ve kaymakam daha kötü bir ilçeye sürgün gönderilir. Kaymakam, kendisi devletin temsilcisi olsa da devletin sahiplerinin zengin ağalar olduğunu büyük bir hayal kırıklığı ile anlar. Doktor Zeynep ise kaymakamın bıraktığı yerden mücadeleyi sürdürmeye kararlıdır. Bu da mücadeleden

vazgeçmemek gerektiğini, haklı ve doğru karar alan yöneticilerin sürekli yardımına birilerinin yetişeceğini göstermektedir.

Akbulut, Jusdanis'in kavramlarını kullanarak ideal bir ulus yaratma yolunda "bir kültür alanı olan sinema, hem kimliklerin yeniden yaratıldıkları bir alan hem de bu yeni kimliklerin gündelik yaşamda yavaş yavaş yerleştirilmesi için bir araç olarak işlev görmeye başlamıştır" (Akbulut, 2012: 33) demektedir. Tam da *Kanal*'da kaymakamın yaşadığı kimlik değişimi ve bu yeni kimliğin yerleştirilmesi süreci anlatılmaktadır. Benzeri filmler gibi *Kanal* da gönüllü olarak, devletin modernleşme arzusunu bazı yerel, feodal iktidar sahiplerine rağmen idealist, aydın devlet memurları aracılığıyla yerine getirmeye çabalamaktadır:

"Bu doğrultuda gericilerle mücadele ederek 'geri kalmış' Anadolu'da aydınlanma ateşini yaymaya çalışan idealist genç öğretmenler, doktorlar, kaymakamlar filmlerde boy göstermeye başlar. Anadolu 'kalkındırılmayı' bekleyen uzaktaki 'bizim köy' olarak tanımlanır. Bu idealist gençler, 'doğruyu' Anadolu'ya öğretmeye çalışırken kimi engellerle (feodalite, ağalık düzeni, töreler vb.) karşılaşsalar da yılmazlar" (Akbulut 2012: 33).

*Kanal*'daki doktor ve kaymakam da bu "idealist gençler" şablonuna tam uymaktadır ve bütün engelleri aşmak için canla başla çalışırlar. Ancak devletin içindeki aydınlanma karşıtları da bazen feodalitenin, ağalığın ve törelerin temsilcileri olarak bu gençlerin önüne çıkabilir. Zaten devletin kendisinin de zaman içinde geçirdiği evrim veya inşa sürecindeki zikzaklar filmlerin olduğu kadar gerçek hayatın politik yönelişi olarak sürekli gündeme gelmektedir. Devlet de Batı modernliğinin ne kadarını nasıl alacağına sürekli farklı biçimlerde cevap vermektedir.

Özgüç filmin gerçek bir hikayeye dayanan, siyasetteki çatışmaları doğrudan yansıtan siyasal bir film olduğunu belirtmektedir.

"Çeltik Nizamnamesine uymayan büyük arazi sahipleri suyu kendi tarlalarına akıtırlar. Bu kanun dışı işlev, çocukların sıtma salgını üzerine o yöreye genç ve idealist bir doktor hanım gönderilir. Doktor hanım o yörenin kaymakamını ezilen, sömürülen köylüler konusunda uyarır" (1998- 2: 90).

Deneyimsiz kaymakam, kadın doktorun da desteği ile süreç içinde "devletin tarafsız hakem memuru" rolünden çıkıp, şartların zorlamasıyla militan bir hak savunuculuğuna

evirilmiştir. Kaymakam, Gramsci'nin sözünü ettiği sınıfın organik aydını olma yolunda ilerlemektedir.<sup>12</sup>

Atilla Dorsay, Kırıl'ın zaten “yazdığı yazılardan da anlaşılacağı gibi sınıfının aydını, ateşli, politik bir yönetmen olduğunu” söylemektedir (Sinema Söyleşileri, 2002: 34).

*Kanal*'da kaymakamın arazisi sular altında kalan köylülere kanalın önüne bent çekilmesi için bizzat yardımcı olması, Abuzer Dayı ile gece bentlerde nöbet tutması, bu sırada Abuzer Dayı'nın ağanın adamlarının kurşunlarıyla öldürülmesi klasik kaymakam tasvirinin çok dışında temsillerdir. Yönetmen Erden Kırıl, bu bölümleri “karnımdan gelen sesi dinledim” diyerek açıklamaktadır ancak zamanın ülke genelindeki devrimci yükselişin ve “sinemayla devrim yapma” akımının bu sahnelerde mutlaka bir etkisinin olduğu görülmektedir. Kaymakam, organik aydın olarak yükselen sınıfsal mücadeleye eklemelenmek istemektedir. Çünkü kaymakam, köylülerin mücadelesine fazla angaje durmaktadır. Daha önce kendisini uyaran, yolunu kesen, hatta bentlerde nöbetteyken uyarı ateşi açan ağalara karşı genç kaymakam, köylülerin öncüsü devrimci bir kahramanı oynamaktadır. Bu da bu Türkiye sinemasında tanıdık hiçbir kaymakam temsiline uymadığı gibi bir devlet memurun yerel iktidar odaklarıyla bu denli açıktan çatışmaya girmesi açısından da bir ilki temsil etmektedir. Sonuçta kaymakam yenilse de ezilmemiştir:

“Kanal'da yoksul köy – kasaba halkı, eşkıya siyaset destekli zengin ve acımasız bir ağalar grubu ile karşı karşıya iken, kaymakam mazlumların yanında Prometheusvari bir kahramandır. Bir taraftan zalimler bloku ile mücadele ederken, diğer taraftan okul, sağlık evi, park gibi yatırımlarla ilçenin sosyo - kültürel değişimini hedeflemektedir. Zeus kadar acımasız olmayan devlet tarafından, Kars Platosunda bir ilçeye kaymakamlık yapmak üzere tayin edilmiştir. Filmde Haşım Ağa ve diğer çeltik ağaları için, Kaymakamın Doğu Anadolu'da bir ilçeye görevlendirilmesi tatmin edici bir cezadır. Yine de kaymakam yeni görev yerine umutla yol alacaktır zira Doktor Zeynep'le vedalaşırken ülkesine dair duyduğu umuttan çalışma azminden söz etmektedir. Filmin alışılmış bir mutlu sonla noktalandığını söylemek güçse de umutla bittiği açıktır” (Aslan, 2017: 277).

---

<sup>12</sup> Burada Gramsci'nin aydınların kendi başına ayrı bir sınıf oluşturmadıkları, “egemenliğin memurları” olarak yöneten sınıfa bağlı olduklarını belirttiğini hatırlamak gerekmektedir. Devletin organik aydını olarak tanımlanabilecek Kanal'daki aydınların zamanla işçi sınıfının organik aydını olmak amacıyla “partileşmesi” beklenmemektedir. Buradaki aydın yönelimi yine Gramsci'nin kavramıyla “ilerlemeye elverişli bir sınıfa” kendiliğinden eklemelenme eğilimi olarak açıklanabilir. Althusser, “her özne (ben ve siz) devlet ideolojisinin birliği altında bütünleşmiş olsa bile, görece bağımsız birçok ideolojiye tabi olmuş durumdadır” (2016: 138) diyerek pradiğma dışına çıkmadan da “aygıt dışına” çıkılabileceğini belirtmektedir. Çünkü “gerçekten de, ... birden çok ideolojik devlet aygıtı vardır” (2016: 138).

Şen ise, *Kanal*'daki kaymakam temsilinin Türkiye sinemasında “Anadolu’yu düşünme” biçimleri arasında belirgin bir farkı gösterdiğini belirtmektedir. Şen’e göre, özellikle Kürt sorunu nedeniyle Türkiye sinemasında idealist devlet memurları ve amirlerin, halka popülist ve kurtarıcı gibi yaklaştıklarının görüldüğünü belirtmektedir ve *Kanal*'daki kaymakam temsilinin bu şablonun dışına çıktığını vurgulamaktadır. Şen kaymakamın aydınlanmacı değil “organik aydın” rolünde olduğunu vurgulamaktadır. Şen kaymakam rolündeki çizgi değişiminin ana nedenini Kürt sorununa solun ve Kemalizm’in bakış açısının değişmesine bağlamaktadır.

“Kanal’ın idealist kaymakamı, 60’ların tutkulu devlet görevlilerinden ve 80’lerin melankolik karakterlerinden farklıdır. Anadolu köylüsünü modernleştirmeye çalışan ya da onları çağdaş, modern olana çağıran değil, onlar tarafından ve onlarla birlikte bilinçlenen bir devlet görevlisi söz konusudur. Aydınlatılmaya, eğitime, bilinçlenmeye muhtaç cahil bir köylüden ziyade, haklarını bilen ve onlar için direnen bir Anadolu köylüsü ile karşılaşırız filmde. Bu temsiller Kürtlerin / ‘Doğu’nun konu edildiği filmlerde görülen imgelerden farklıdır. İlk bakışta bu farkın, Anadolu’yu ve Kürt coğrafyasını düşünme biçimleri bağlamında, 60’larda Kemalist fikriyatın anlayışı ile 70’lerin sol – popülist anlayışları arasındaki farktan kaynaklandığı düşünülebilir” (2019: 160).

Ancak Şen, bu türden söylem ve temsil stratejisinin farklılığının asıl nedeni olarak “Kürt bölgelerinde yürürlükte olagelen egemenlik ve tabiiyet ilişkilerinin mahiyeti ile Anadolu’nun modernleşme sürecinin ayrışması” (2019: 160) olduğunu belirtmektedir. Şen, Yeşilçam’ın bakış açısına göre, Kürt illeri dışındaki Anadolu’nun dışarıdan gelen kahraman tarafından kurtarılmasına gerek olmadığını belirtmekte ve zaten “Anadolu, batıl, sapkın inançların olmadığı, bilinçli, hakkını arayan köylülerin rasyonel coğrafyasıdır Kanal filmi de” (2019: 160) ifadesini kullanmaktadır. Bu bakışın açısının diğer filmlere ne kadar uyduğu veya uymadığı ise, film incelemelerinde tartışılmaktadır.

Film, sol yükseliş döneminin küçük üreticilerin feodaliteye karşı verdiği mücadelede, okumuş – aydın kesimin desteğini, daha doğrusu bu kesimlerin köylü mücadelesine öncülük etmesini kaymakam ve doktor temsilleri üzerinden etkili bir biçimde vermektedir. Bu dönemde merkezi devlet sisteminin haksızlıkları ve adaletsizlikleri devletin taşradaki temsilcileri olan aydınlar tarafından giderilmeye çalışılmaktadır. Aydın kaymakam ve doktor halkı daha iyi anlamakta hatta halkın mücadelesine önderlik etmektedir. 1970’li yılların gerçek bir olayından esinlenerek yapılan filmin, hem bu mücadeleyi anlattığını hem de memurların bu mücadele

karşısında nasıl bir tutum almalarını gerektiğini söyleyen mesajları ile uzun süre farklı biçimlerde ülke gündemde kalmıştır.<sup>13</sup> Ülke siyaseti, sol mücadele ve kültürel ürünlerin sahiplik yapısı tartışması açısından film üzerinden ilginç tartışmalar yaşanmıştır.

### 6.6.3. Zübük: Karakter Aşınması

Dini sömürenleri komik ve rezil gösteren yani dinin siyasete alet edilmesinin onaylanmaması gerektiğini en akılda kalır bir biçimde gösteren film Zübük'tür. Aziz Nesin'in aynı adlı romanından uyarlanan filmde, taşralı bir siyasetçinin halkın dini değerlerini sömürmesinin farklı örnekleri gösterilir. Ancak *Zübük* sadece dini değerlerin kötüye kullanılması ile ilgili bir film değildir. Zübük kavramı Türkiye'de siyasetçinin nasıl sözüne güvenilmez, yalancı, halkı kandıran, halkın tüm duygularını sömüren ve hep kendi menfaatlerini düşünen bir özne olduğunu anlatan kavram haline gelmiştir. *Zübük*, adeta “dalavereci politikacı” anlamına gelmektedir.<sup>14</sup> Yine sol muhalefetin en geliştiği yılların ürünü olan bu film, muhalif bir temele dayanmaktadır ancak siyasetçinin ve siyasetin kötülendiği darbe döneminde gösterilmesi de manidardır.

Zübük, tam adı *Zübük: Kağrı Gölgesindeki İt* (1961) olan Aziz Nesin'in tanınmış romanından uyarlanmıştır. Bir kasabada küçük bir memurken rüşvet aldığı için işten kovulan, sonra tesadüfen bir partinin ilçe başkanı olan, belediye başkanlığına, ardından milletvekilliğine yükselen Zübükzade İbrahim Bey'in entrikalarının anlatıldığı roman, filmde önce de oldukça popüler olan bir eserdir. Aziz

---

<sup>13</sup>Filmde “çocukların kaymakamın arkasından teneke çalması” sahnesi, Yaşar Kemal'in Teneke romanında da olduğu için, Kemal kendisinden izin alınmadan eserinin senaryolaştırılıp filme alındığını iddia etmiş, yönetmeni mahkemeye vermiştir. Olay basına yansımış, bir mahkeme Kemal'in lehinde başka mahkeme aleyhinde karar vermiş ve kamuoyunda ciddi tartışmalar yaşanmıştır. Kırıl, Yaşar Kemal'in haklı olmadığını mahkeme kararıyla da belgelendiğini söylemektedir. Kırıl'ın haksız olduğunu söyleyen de vardır. “Yazardan izin alınmadan çekilen ve bu nedenle dava konusu da olan filme, eserde olmayan kimi dramatik öğeler de eklenmişti. Çekimdeki kimi kolaycılıklar göz önüne alınmazsa, Kral'ın yalın, aydınlık ve ‘optimist’ yaklaşımının Yaşar Kemal anlatısıyla buluşması ortaya ilginç bir film çıkarmıştı” (Abacı, 2014: 235).

<sup>14</sup> Zübük'ün uluslararası düzlemde karşılaştırılabileceği isim Stefan Zweig'in “Joseph Fouché Bir Politikacının Portresi” adlı romanda hayatını anlattığı Fransız politikacı Joseph Fouché'dir. Fouché, her türlü etik ilkeden yoksun, çıkarlarını ve iktidarı her şeyin üzerinde tutan, değişen politikalara anında uyum gösteren “her devrin adamı” bir politikacı tipidir.

Nesin, romanına bir atasözüyle başlar: “İt, kağı gölgesinde yürür de kendi gölge sanırmış” (Nesin, 1990: 7). Bu söz başkalarının gölgesinde rahat yaşayan, başkalarının yaptıklarını kendi eseri sayan, başkalarının emeğini çalan ve hatta olmayan iyi özellikleri de kendine atfeden birini tasvir etmek için kullanılmaktadır ve bu kişi de kasaba politikacısıdır.

Olay gelişmemiş bir Anadolu ilçesinde geçer. 40 yaşlarındaki eğitimsiz Zübükzâde İbraam Bey’in kasabadan başlayarak sürekli yükselecek bir ortam bulması, basit memurluktan neredeyse bakanlığa kadar yükselmesi araştırma konusu olmuştur. Romanda Zübükzâde’nin portresi, dolandırılan, aldatılan, kendisini yakından tanıyan kişilerin ağzından bölüm bölüm anlatılarak bütünlüğe kavuşturulmaktadır. *Zübük* filminde ise, bir gazeteci araştırma yapmaktadır.

Zübük bu filmde sonra bir kavram olarak hem Türk siyasetine girmiş hem de toplumsal hayatta başta politikacılar olmak üzere “üçkâğıtçı” diye bilinen tiplere “zübük” adı takılmıştır. Hatta “zübüklük” diye bir kavram da günlük konuşma diline girmiştir. Aslında Türkiye’de biraz da bu kitabın etkisi ile ne kadar çarpık, yolsuz olay varsa “tam Aziz Nesinlik” diye tanımlanmaya başlanmıştır.

Zübük’ün en önemli özelliği, herkesin ne mal olduğunu bildiği halde bir dolandırıcının politik yükselişinin engellenememesidir. Kemal Sunal’ın başrol oynadığı filmde bu çelişki sürekli açıkça vurgulanmaktadır. Sunal, sık sık “*Vur öldür, fakat dinle. Evet, yaptım ama hele bir sor niye yaptım*” demektedir. Nedenini açıklayınca da kasabalılar Kemal Sunal’a yani Zübük’e hak vermektedir. Kasabalılar, tam yaşadığı üçkâğıtların hesabını soracağı sırada bu cümleyi duyup Zübük’ün dolandırıcı değil de iyi niyetli, suçsuz olduğuna inanmaktadır. Belki de Zübük’ün başka çıkış yolu yoktur, sistem böyle davranmasını gerektirmektedir.

Ayrıca demokrasilerde halkın Zübük’e bile bir hak daha vermesi kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü “*Demokrasiii öyle bişeydir ki... Dadından yinmeeeeez.*” Aslında burada, 1980 yılında yapılan filmde, açıkça 1970’li yıllardaki Türk siyasetinin de önemli bir aktörü olan, darbeye başbakanlıktan alınan Süleyman Demirel’in hicvedildiği akla gelmektedir. Demirel’in de seçim meydanlarında benzer ses tonu ve benzer üslupla konuşmaları vardır. Ancak Zübük’ün asıl anlattığı durum halkın

pragmatizmi sevmesi, daha doğrusu yararına gördüğü insanı “karakterine bakmadan” desteklemesidir.

İbrahim Zübükzade (Kemal Sunal) Ankara’ya seçilerek gelmiş bir milletvekilidir. Gazetelere sözünde durmayan, ahlaksız bir adam olduğuna dair sürekli bilgiler gitmektedir. Gazeteci Yaşar (Metin Serezli) Zübükzade’nin gerçek yaşam öyküsünü araştırmak ve gazetesinde bir yazı dizisi olarak yayınlamak ister. Kasabası Gülören’e gider, burada konuşmak için bulunduğu hemşehrileri Zübükzade’yi açıkça dolandırıcı olarak nitelerler. Tek bir kişi bile hakkında iyi şey söylememektedir. Gazeteci Yaşar bunları toparlar ve diziye hazırlar.

Gazeteci Yaşar’ın bilgilerine göre, film ilerlemektedir. Zübük, iş hayatına bir devlet dairesinde kâtip olarak başlamış, kısa sürede herkesten rüşvet aldığı ve üstleriyle rüşveti bölüşmediği ortaya çıkınca devlet dairesinden kovulmuştur. Tabii bu arada yükünü tutmuş durumdadır.

Zübük, bir tesadüf sonucu ne ideolojisini ne de programını bildiği Destek Partisi’ne girip yağcılıkla, beceriklilikle, dönemin en küçük parti örgütlenmesi olan ocak başkanlığına seçilmiştir. Aynı binada bulunan iki parti binasından diğerine girmeyip Destek Partisi’ne girmesi binadayken içeriden sesler gelmesi tesadüf sonucu olmuştur. Partinin program ve hedefleriyle hala ilgilenmemektedir ve kendi asıl hedefini takip etmektedir. Ocak başkanı olur olmaz muhalefet partisinin lideri Kadir Ağa’nın (Kadir Savun) kızı Yektane’yi (Nevra Serezli) evlenme vaadiyle kandırıp birlikte olur. Ama Yektane, aldatılmayı kendine yediremez, silah zoruyla Zübük’ü nikâh masasına oturtur. Uyanık Zübük, partili partisiz herkesi öylesine birbirine düşürür ki, sonunda halk onun belediye reisi olması için neredeyse yalvarır.

Karşısında avukat Burhan adında laik bir aday vardır ve oldukça şanslıdır. Zübük, laik adaya bir toplantıda, kasabaya cami değil de okul yapılmasının daha doğru olduğunu söyletir. Bu toplantı Zübük’ün tertipi sonucu tüm kasabaya hoparlörden yayınlanmaktadır ve Av. Burhan’ın bundan haberi yoktur. Halk cami yapılmasına karşı çıkan avukatı linç etmeye kalkar ve güçlü laik aday saf dışı kalır. Zübük aslında, ağa, din adamı, esnaf bloğunun da tam temsilcisi değildir. Çünkü Zübük’ü aday gösteren bu blok, bu devirde halkın gözünün açıldığını ve çıkarları için davrandığını

bilmektedir ve “zındık” dedikleri Avukat Burhan’ın kazanmaması için, Burhan’ın hakından gelecek tek kişi olarak gördükleri Zübük’ü destekleme kararı alırlar. Bu durum aslında sadece münferit olarak yaşanan bir başkan adaylığı tartışması değil, sınıfların ve katmanların siyasal tercihlerinin nasıl değişmeye başladığının, ülkedeki seçmen tercihinin nasıl oluştuğunun ya da değişime uğradığının da temsidir. Cumhuriyet toplumsal tahayyülü içindeki modernleşme çabaları ve laiklik artık kasabalarda önemli bir rol oynamamaktadır. *Hasip ile Nasip*’teki laik avukat Vecdi’nin aksine Av.Burhan’ın daha yarışa başlamadan elenmesi dönemin değiştiğini göstermektedir. Zübük, parti başkanı, belediye başkanı, sonrasında da milletvekili seçilir, şimdi de bakan olacağı konuşulmaktadır. Zübük “dalavereci” biri olabilir ancak bütün bu pozisyonlara seçimle gelmiştir, halkın iradesi kendisini bu pozisyonlara layık görmüştür.

Zübük hakkında memleketinde anlatılanlara çok şaşırان deneyimli gazeteci Yaşar, Zübük’le son kez konuşmak için Meclis’teki odasına gider. Zübük, tüm yüzüzlüğü ile köylüyü, kasabalıyı, giderek tüm halkı kötüleyip, kendisinin ne denli dürüst ve vatansever bir politikacı olduğunu öyle bir anlatır ki gazeteci Yaşar, Zübük’e acımaya hatta hak vermeye başlar. Gazeteci de Zübük’ten hiçbir çıkarı olmadığı halde, aynı seçmen gibi etkilenmiş, adeta halkın konumuna düşmüştür. Bu durum romanda da vardır ve romanda kasabadaki Almanca öğretmeni, arkadaşına yazdığı bir mektupta bu durumu şöyle tahlil eder:

“Zübük bir tane değil, biz hepimiz birer zübüğüz. Bizim hepimizin içinde zübüklük olmasa, bizler de birer zübük olmasak, aramızdan böyle zübükler büyüyemezdi. Hepimizde birer parça olan zübüklük birleşip işte başımıza böyle zübükler çıkarıyor. Oysa zübüklük bizde, bizim içimizde. Onları biz, kendi zübüklüğümüzden yaratıyoruz. Sonra kendi zübüklüklerimizin bir tek Zübük’te birleştiğini görünce ona kızıyoruz. (...) Biz önce kendimizi kandırıp onları da bizi kandırırsınlar diye zorluyoruz. Kendi içimizdeki zübükleri biriktirip birleştirip zorlaya zorlaya Zübük yaratıyoruz, gerçekte Zübük biziz, benim, sensin” (Nesin, 1990: 358- 359).

Zübük bu arada, konuşmaya dalmış gibi yaparak gazeteci Yaşar’ın baba yadigarı gümüş sigara tablasını elinden alıp unutturmuştur. Bu sefer gazeteci Yaşar soruyu aklından geçirmektedir: “*Acaba gerçekten Zübükler’den, kendi zübüklüğümüzden kurtulabilecek miyiz?*” Zübük hakkında yazı dizisi yapan, Zübük’ün her şeyini didik didik araştıran gazeteci Yaşar bile gümüş sigara tablasını Zübük’e kaptırmıştır. Gazeteci Yaşar’ın, eleştirel bir aydınının bile baş edemediği, hiçbir çıkarı

yokken bile teslim olduğu Zübük’le üstelik Zübük’ten çıkarı varken halk nasıl baş edecektir? Zübük’ün son sorusunu Sennur Sezer de sorar ve roman için Tahir Alangu’nun verdiği sınıfsal ve toplumsal yargıyı hatırlatır:

“Kasaba aydını, ağzadeler, idadi bitirmiş tüccarlar, gedikliden gelme eski emekliler, kasabaların küçük burjuvaya dönüşmeye başlayan kalantörleri, hacı ve hocaların Evliya Çelebi’den meddahlara kadar uzanan eski bir dili yürüten anlatımları bu romanında temel olarak almış. Onların gündelik yaşamlarında, küçük, menfaatçi, dar görüşlü, bütün ilişkileriyle çürümeye yüz tutmuş bir yaşamayı haber veren çatışmalarındaki hayvansı sertliği, bu yapıya dayanan iç politika kuruluşunun acıklı dramını anlatıyor” (Evrensel, 2007).

Kasabalıların ve özel olarak da Zübük’teki ilçe halkının tutumunun evrensel olduğuna ve felsefi bir altyapısının bulunduğuna dair Baudrillard’ın kavramlarıyla düşünmek mümkün müdür? Baudrillard, dünyanın içinde bulunduğu “ıffetsiz biçim”den söz etmektedir ve çatışmalardaki hayvansı sertliğin nedenlerini anlama konusunda ipucu sunmaktadır:

“Kitleleri olumlu görüş ya da eleştirel niyetleri içinde kısıktırmak gereksizdir, çünkü kitlelerin bu tür görüş ya da niyetleri yoktur. Değişime uğramamış bir güçleri vardır yalnızca, bir reddetme güçleri. Yalnızca dışladıklarıyla, yadsıdıklarıyla, güçlüdürler ve öncelikle kendilerini aşan bir tür tasarımı, kendilerinden üstün olan her tür sınıf ya da zekayı dışlayarak güçlüdürler. Burada, en yırtıcı deneyimden, hayvanların ve köylülerin deneyiminden çıkma kurnaz bir felsefeden bir şeyler vardır: Bu bir daha başımıza gelmeyecek, bize ne özveri ne de güzel yarınlar yutturulacak bir daha. Politik düzenden aşırı tiksime, filanca politik görüşle rahatlıkla bir arada bulunabilir” (Baudrillard, 1995:70- 71).

Bütün kasaba Zübük’ün, rüşvet alırken yakalanıp memuriyetten atılan biri olduğunu bildiği halde onu nasıl belediye başkanı seçmiştir? Filmin asıl sorularından birini çağımızın “sertliği” veya “ıffetsizliği” içinde düşünmek gerekmektedir. İlçedeki çıkar çevreleri de, halkın dini duygularını sömürmenin en etkili siyasi araç olduğunu bilmektedir ve bunu da en iyi Zübük’ün yapacağına inanmaktadır. Zübük, seküler aday Avukat Burhan Bey’i dinsiz gibi göstererek ve kasabaya çok büyük bir cami yaptıracığı sözü vererek belediye başkanı seçilebilir. Zübük’ün dinle bir ilgisi olmadığı gibi, halkın da aslında dinle yoğun bir ilişkisi hatta Zübük’ten büyük bir camii talebi de yoktur. Ancak Zübük böyle bir talebi ortaya atınca halk arkasından gitmektedir. Dinin hem halkı hem de Zübük’ü etkisi altına alan sihirli bir gücü vardır. Zübük bu sayede belediye başkanlığını kolay kazanır. Zübük seçilir seçilmez daha fazla rüşvet alır, daha fazla halkı dolandırır ancak bu özellikleri onu daha da yükseltir.

Zübük'ün dini kullanması tek başına yetmez, halka sürekli yükselişte olan bir beceriklilik de göstermesi gerekmektedir. Halk ancak kendisinin de yukarıya çıkacağına, sınıf atlayacağına inandığı zaman bir dalaverecinin peşinden gitmektedir. Çünkü Av. Burhan daha dürüst, daha karakterli ve daha akıllıdır. Ancak halk, dürüst ve iyi insandan çok dürüst olmayan, kötü ama becerikli insanı seçmektedir. Halkın seçtiği şey, kendisine bir yarar sağlanmasıdır.

Filmde Zübük'ün peşine takılan halk, filmde birkaç yıl sonra gerçek hayatta Türkiye'de önemli bir siyasi kavram haline gelen “iş bitiricilik” özelliğini seçmiş, dürüstlüğü, doğruluğu ve efendiliğin bir işe yaramadığını siyasi ve kişisel tercihleriyle göstermiştir. Aslında bu tercih yani iş bitiricilik ilişkisi, uluslararası zeminde iş dünyasındaki yeni bir durum olarak da gösterilmektedir.

Sennett, çağımızı “iyi bir işin nitelikleriyle iyi bir karakterin nitelikleri artık örtüşmüyordu” (2016: 21) diye nitelemektedir. Sennett, çağımızda herkesin “sınıf atlama” peşinde koştuğunu ve sınıf atlama öyküsünde artık bir etik davranış örneğine ihtiyaç duyulmadığını belirtmektedir. Çağımızda herkes eski alışkanlıkları, gelenekleri ve üretim biçimlerini terk etmek zorunda kalıyor ve bu da bireyi güvensiz ve tedirgin yapıyor. Sennett'e göre, kapitalist dünya becerinin, liyakatin, uzmanlığın önemsendiği ve sürekliliği bulunan, çalışınca erişilen bir kariyer planlamasını veya hak edilmiş bir iş ve etik anlayışını çoktan terk etmiştir. “Yeni kapitalizmin zaman boyutu, insanın karakteri ile bu karakterin süregiden bir anlatıya dönüşmesini engelleyen çılgın zaman deneyimi arasında bir çatışma yarattı” (2016: 31). Zübük'teki halk tercihinin ve olumlu anlatının kırılmasının, kapitalizmin gelişim evresinin Türkiye'de bir ilçeyi bile yakaladığının kanıtı olarak okunmasında yarar var. Asıl olan sınıf atlamaktır ve başarı karakterden önce gelir. Zaten işin ve mekânın değişimi de karakteri değiştirmektedir.

Bütün bunları yazar Aziz Nesin'in ve yönetmen Kartal Tibet'in daha Türkiye'de tartışılmaya başlamadan görmüş olması da dikkat çekicidir. Sennett, *Karakter Aşınması*'nda Rico'yu anlatmaktadır ve Rico'nun ebeveynlerinden oldukça farklı olduğunu belirtmektedir. Rico temizlikçi olan anne ve babasından çok daha başarılı bir biçimde bir danışmanlık şirketi sahibidir. Rico'nun aile bagajı dışında, donanımı, eğitimi ve liyakati vardır ve bunlar iş dünyasının kurallarına kendini

tamamen bırakmasına engel olmaktadır. Rico'nun donanımları Rico'ya acı vermektedir. Zübük ise, donanımsızdır ve yeni iş dünyasının kurallarıyla tamamen uyumludur:

“Rico hem başarılı hem de kafası karışık bir adam. Ona başarıyı getiren esnek davranışlar, kendi karakterini kolayca onarılamaz biçimlerde zayıflatıyor. Eğer Rico, günümüzün sıradan insanını temsil ediyorsa, onun evrenselliği bu ikilemde yatıyor olabilir” (2016: 32).

Zübük, bu evrenselliğin henüz farkında değil ama “karakteri kolayca onarılamaz bir biçimde aşınmış” durumdadır. Ayrıca Zübük'ün peşinde sınıf atlatmak zorunda olduğu bir halk kitlesi de vardır.

Ancak, Nesin'in sadece toplumsal yapıyla ilgilenmekle kalmayıp, filmde insan ruhuna ve kitlelerin ruhuna dair söyledikleri, birey, kitle ve siyaset ilişkisinin çağımızdaki temsil biçimini gündeme getirmektedir. Kitleler, kültürel veya güncel sosyal ilişki yerine çıkar ilişkisine yönlendirilmektedir ve çıkar ilişkisinin canlı tutulmasıyla iktidar ilişkisi kurulmaktadır. İktidar ile bireyin veya kitlelerin sahici insani ilişkisi kurmasına gerek yoktur ve toplumu biçimlendiren aygıtlar ve siyasi söylem olumlu bir ilişki biçimini özlememektedir:

“İktidar da büyük ölçüde tiksinti üzerine kuruludur. Tüm reklamlar ve politik söylem, akla ve mantığa açıkça hakarettir ama bu hakareten kazançlı çıkan biziz; iğrenç bir sessiz etkileşim girişimidir bu hakaret: Örtbas etme teknikleri sona erdi, günümüzde açık şantajlarla yönetiliyoruz. Bunun prototipi ‘beni paranız ilgilendiriyor’ diyen vampir suratlı ünlü bankacıdır.” (Baudrillard, 1995: 71).

Aslında yeni toplumun bu yeni döneme ayak uydurduğunu belirten Baudrillard “artık hiçbir şeyin bizi hakikaten tiksindirmedeği de doğru” demektedir. Çünkü yeni dönemin yeni insanının inşa sürecinde artık biliyoruz ki, “tüm diğer kültürlerin bozulmasıyla ve üşüşmesiyle örtüşen eklektik kültürümüzde kabul edilemeyecek hiçbir şey yoktur” (Baudrillard, 1995: 71).

Bireysel tercihlerin veya zorunlulukların tümünün bir toplumsal değişim sürecinin ürünü olduğu ve davranış kalıplarının tümünün altında sınıfsal ve sosyal bir temsil bulunduğu görülmektedir:

“Aziz Nesin, yapıtlarında toplumun geniş bir kesiminin sorunlarını dile getirerek, yaşamı bütün yönleriyle yansıtmaya çalışır. Toplumsal gerçekçi tavrı, ülkenin toplumsal değişim süreçlerini ve bu değişim içindeki insanın konumunu saptamaya yöneliktir. Toplumsal yapıdaki aksaklıkları, bunların gündelik yaşamlara yansımaları, insanların birtakım özelliklerini alaycı

bir anlatımla yansıtarak, geniş bir toplum panoraması çizer. Bunu yaparken de yaşanan düzenin olumsuzluklarını, çelişkilerini, bozukluklarını yansıtır” (Evrensel, 2007).

*Zübük*’te temsil edilen bozuk düzenin en önemli toplumsal çelişkisi din sömürüsüdür. Taraflar din sömürüsü üzerinden konum almaktadır ve çatışmalar da bunun etrafında yaşanmaktadır. İlk baskısı 1961’de yapılan *Zübük*’ün özellikle 1950 – 1960 Demokrat Parti iktidarı döneminin politikacısını eleştirdiği ve bu politikacı tipinin de laiklik karşıtı olduğuna inanılmaktadır:

“Yeşilçam’da din adamları ya da ‘dindar’ adamlar genellikle köy ortamında temsil edilir ve ‘gerici’ olarak görülür. Dini kimlikleri onlara bir statü kazandırır. Ya karar verici ya da danışılan kişi konumunda yer alırlar. Çoğu zaman büyü yapan, yalan söyleyen ve fitne fesat peşinde koşan üfürükçü ve cahil bir tip olarak çizilirler. Güçlü olanın yanında yer alır ve dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Köyde otorite sahibi olan ağa ya da muhtar da dindar olarak resmedilebilir. Dini, otoritelerini sağlama almak için kullanır ve yaptıklarını haklı göstermeye çalışırlar” (Sevindi ve Kaplan, 2016: 551).

Bu klişe *Zübük*’te de kendini tekrarlar. Seçim öncesi esnaf, eşraf, hacılar, kasabanın imamı, tüccarlar ve *Zübük* bir yanda, laik aydın Av. Burhan diğer yandadır. Av. Burhan kasabaya yeni bir ilkokul yaptırılmasını, bunun için Okul Yaptırma Derneği kurulmasını savunmaktadır. Elbette kasabada Avukat Burhan’ın da dediği gibi camiye değil ilkokula ihtiyaç vardır. Ancak, halk cami yaptırmak isteyen tarafa hak verir ve başkanlığa layık görmedikleri *Zübük*’ü belediye başkanı seçer. Halk cahil ama kurnazdır, *Zübük* onlardan biridir. Avukat Burhan hem söylemi hem giyim kuşamı hem de önerdiği yaşam biçimiyle onları temsil etmez. Avukat Burhan aydındır ve yenilmeye mecburdur, çünkü yalnızdır:

“Türk sinemasında ‘yenilik’ yapmak isteyen ve bu uğurda çaba harcayan kişiler, ‘aydın’ olarak gösterilirken, her türlü yeniliğe dini öne sürerek karşı çıkanlar da ‘yobaz’ olarak tanımlanır. Halk da ‘cahil’ olarak nitelenir ve din adamının arkasından gider. Din adamı sahip olduğu saygınlığı kötü niyetli muhtar ve toprak ağası için de kullanır” (Sevindi ve Kaplan, 2016: 551).

Kemal Sunal filmlerinde bunun tam tersi yaşanmaktadır aslında. Kemal Sunal, kıvrak zekâsı ve aklıyla halkı sömürenleri, din tüccarlarını ve modernite düşmanı ağaları oyuna getirmektedir. Halkın yanında, zenginlerin ve despotların karşısında olan Sunal, ilk kez halkı dolandırmaktadır. Diğer filmlerine bakıldığında Kemal Sunal’ın avukat Burhan’ın tarafında olması gerekir.

Ancak 1980 yılına gelindiğinde aydınlanma, modernite, laiklik gibi kavramlar tartışmaya açılmış, halk aydınlanma ve modernilikten yana olmaya zorlanmamış, tutumu serbest bırakılmıştır.

Öte yandan Avukat Burhan'ın halktan biri gibi konuşma çabasına ve mütevazılığına rağmen söylemindeki öğreticilik ve “kitabılık” onlardan biri olmasına engel görünmektedir. Avukat Burhan yeni halkı tanımamaktadır. Kemal Sunal gibi halk da değişmiştir. Halkla karşı bir bir yabancılaşma yaşamaktadır. Okul yaptırılmasını aslında gayet inandırıcı ve mantıklı cümlelerle savunur ancak bu tezler önceki Türkiye'nin Cumhuriyet projesinin tezleridir:

*“Bizim başımıza her ne kötülük gelmişse bilgisizlikten gelmiştir. Biz bilgisizlikten çok çektik, daha da çekmekteyiz. Cami yaptıralım diyorsunuz, iyi hoş, baş üstüne yaptıralım. Ama cami ne gerek? Kasabamızda cami yok mu? Cemaat dolup dolup taşıyor da camimiz almıyor mu? Şükür Allah camimiz var atalarımızdan kalma. Eskidir, yıaktır dersiniz anlarım. Bana kalsa yeniden cami istemez. Çünkü gereği yok. Gelin şu derneği kuralım ama Cami Yaptırma Derneği olmasın da. Okul Yaptırma Derneği olsun, okul yaptıralım.”*

Burhan Bey daha sözünü bitirmeden homurtular, yuhalamalar başlar. Burhan Bey, çocukların uzaktan geldiği, çok zorlandıkları, sınıfların dolu olduğu gibi yeni bir okula niçin gerek duyulduğuna dair rasyonel gerekçeleri sıralamaya devam eder. Ancak modernleşmenin ve rasyonelliğin karşısında duran “cahil halk” Burhan Bey'i dinlememektedir bile.

Halk Zübük'ün konuşmasını merak etmektedir. Halk sanki kimi seçeceğine karar vermiş gibidir. Halk kendine benzeyeni seçmek istemektedir. Zübük de halkı bekletmez.

*Burhan Bey Burhan Beeeeyy, Müslüman mahallesinde salyangoz satılmaz. Sen kendine gel biyol. Biz bu yabancı ve zararlı cereyanlara kapılmış sözlerin ne demeğe geldiğini anlarız çok şükür. Vah vah... Bir hemşerimizi böyle görmek bizi üzdü. Biz birlik olalım diye çabalıyoruz sen ikilik çıkarıyorsun. Yazııkk, bunlar hep komünist oyunları. Bizi bilmez belleme. Daha sen hangi çayıra*

*kodumsa ordasın. Efendi şunu bil ki, kasabamıza camii şerif inşa edilecektir ve de hiçbir kuvvet bizi yolumuzdan saptıramaz...*

Bir alkış tufanı kopar, “yaşa, varol” ve “yaşa İbrahim Bey” sloganlarıyla halkın sesi çatallaşır. Burhan Bey, bu sözleri eden Zübükzade İbrahim’in bir kez olsun camiye gitmediğini söyleyecek olur ama sesi gürültüye gider. Bundan sonra herkes Avukat Burhan’a karşı saldırıya geçer.

Ama en şaşırtıcı olan şey kendi partililerinin de Burhan Bey’e karşı gelmesidir. Kendi partisinin yöneticileri, Burhan Bey’i kürsüden indirip evine gönderir ve toplantı mekanı tek başına Zübük’e kalır. Zübük burada Cami Yaptırma Derneğini kurdurup kendisini de yönetime seçtirir. Bu seçim, yerel seçimin bir provası gibidir. Bir süre sonra yapılan yerel seçimleri Zübük kazanmıştır. *Hasip ile Nasip*’teki seçimi kazanan Avukat Fevzi Bey ile neredeyse aynı sosyal sınıfa, söyleme, dünya görüşüne ve modern – aydınlanmacı zihniyete sahip olan Avukat Burhan Bey, aynı sosyal sınıfa karşı bu kasabada kaybetmiştir. Avukat Burhan Bey’in Hukuk Fakültesi okumak için taşradan çıkması sonra geri dönse de onu “yabancı” yapmaya yetmiştir. Türkiye sinemasında dışarıdan gelen öğretmen, doktor ve subay aydınlanmacı ve iyi olarak temsil edilse de genellikle “içerinin (taşranın) uyumlu bütünlüğü, saflığı, samimiyeti, dışarıdan gelen kötü bir güç tarafından yok edilir” (Suner, 2005: 61). Avukat Burhan, aydın ve saygın bir avukat olarak doğduğu kasabaya geri dönmüş, belki de kasabalıları bu nedenle gururlandırsa da, artık onlardan biri olmaktan çıkmış “kasabanın uyumunu yok etmeye niyetli dışarıdan gelen kötü bir güç” olarak görülmeye başlamıştır. Kasabanın düzeni demek aslında eşrafın düzenidir ve Avukat Burhan eşrafın düzenini bozduğu için huzur bozuyor gibi görünmektedir. Kasaba huzur veren bir ev görüntüsü olmaktan çoktan çıkmış olsa da yine de “yabancıya” karşı birlik olabilmektedir.

Walter Benjamin, rakibi kim olursa olsun mutlaka kazanan bir “satranç oyuncusundan” söz etmektedir. Rakibinin her hamlesine doğru cevap veren bir otomattır bu. Benjamin’n benzetmesi ile Zübük arasındaki benzerlik sadece mutlaka kazanması konusunda değil, ironik bir biçimde dini arkasına almasında da görülmektedir:

“Ağzında nargilesi, geleneksel Türk giysileri içinde bir kukla, geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında otururdu. Yanlarındaki aynalar, nereden bakılırsa bakılsın masanın altını boşmuş gibi gösteriyordu. Aslında aşağıda satranç ustası kambur bir cüce vardı; iplerle kuklanın kollarını oynatıyordu. Bu aygıtın bir de felsefi karşılığı düşünülebilir: ‘Tarihsel maddecilik’ adlı kukla daima kazanacaktır. Her oyuncu ile çekinmeden karşılaşabilir, yeter ki, bugün besbelli şekilsiz bir cüceye dönmüş, zaten gözden uzak durması gereken teolojiyi hizmetine alsın” (Benjamin, 2012:39).

Aydınlanmanın açıkça iflas ettiği *Zübük*’teki yine bir muhafazakârlık ayracı olan kadın karşıtlığına da değinmek gerekmektedir.

Ryan ve Kellner, feminist ya da kadın yönetmenlerin ortaya çıkışına kadar Hollywood Sineması’nda kadınların erkek bakış açısından ele alındığını ve kadınların bağımlı uyruklar olarak temsil edildiğini belirtir:

“Erkekler tarafından üretilen klişeler kadını dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu, psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesneleri ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti. Aile içi melodramın bulanık duygusal dünyasının geleneksel olarak kadına ait olması gibi, deli kaçık komedilerin, saçma melez dünyası da, noir filmlerinin aşırı derecede farklılaşmış hayalet dünyası da kadındır. Kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda, erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcısı olarak konumlanırlar” (2000: 219).

Bu durum Türkiye sinemasının özellikle de Yeşilçam sinemasının neredeyse tüm filmlerinde gözlemlenmektedir ve *Zübük*’ün eşi Yektane de bütün bu olumsuz kadın temsillerini üzerinde toplamaktadır. Yektane içinde olduğu durumu rasyonel olarak kavrayamaz, psikolojik olarak olgunlaşmamıştır, erkek iktidarının meşruiyetini sağlamaya çalışır. Yektane önceleri temiz ve saf bir köylü kıızıken *Zübük*’le evlendikten sonra çabucak oldukça abartılmış bir biçimde “belediye başkanı eşi” ve “milletvekili eşi” temsiline bürünmüş ve *Zübük*’ün olumsuz görünüşüne ayrıca olumsuzluk katmıştır. Yektane “kurtulunması gereken bir ayak bağı” gibi durmaktadır. Filmde başka kadın temsilinin bulunmaması da dikkati çekmektedir.

#### **6.6.4. Üçkağıtçı: Düşmanına Benzemek**

1970 – 1980 dönemi muhalif filmlerinin siyasi ve kültürel yapısını kullanan Üçkağıtçı’nın 12 Eylül 1980 darbesinden sonra gösterime girmesi ilginçtir. Komedi türünde çekilen filmin üfürükçülere karşı olması, feodal ağalara kafa tutması gibi ağır siyasi eleştirilerde bulunmasına rağmen gösterime girmesi 12 Eylül ideolojisinin görünürdeki biçimine hizmet ettiği için darbecilerden onay aldığını düşünmek

mümkündür. Çünkü darbe ideolojisi yaşamın her alanındaki bozulmaları düzenlemek için geldiğini iddia etmekteydi.

Üçkağıtçı (1981), cahil köylüler, cahil halk ve dini kullanarak halkı sömüren faizci ağa ve zenginler, bunlardan yana olan şeyh ve din adamı ve bütün bunlara karşı mücadele eden dışarıdan gelen bir kurtarıcı gibi tipik klişelerin hemen hepsinin yer aldığı ve başrolde Kemal Sunal'ın oynadığı bir Yeşilçam filmidir. Rıfkı (Kemal Sunal), ölen babasının mallarını satmak için Almanya'dan kasabasına geri döner. Hem kaçırılmak istenen mallarına kavuşur hem de mallarına el koymaya çalışan, halkı tefecilikle ezen ve belediye başkanı olarak iktidarını daha da perçinlemek isteyen bir ağanın da içinde bulunduğu kötü güçler koalisyonuna karşı mücadele ederek belediye başkanı seçilir. Konu ve mesajlar Zübük'tekin tam aksinedir ve bu filmde yoksuldan, güçsüzden, doğrudan yana olan klasik Kemal Sunal geri dönüşüdür.

Rıfkı'nın hikâyesinin şekli Propp'un masal incelemelerinde görülen “bir kötülükle başlama” ve “mutlu sonla bitme” klasik biçime de tamamen uygundur. Mehmet Rifat, Propp'tan şöyle aktarmaktadır:

“V. Propp'un incelediği masalarda her şey genellikle bir kötülükle başlar; kötülük belli bir ailede, belli bir çevrede bir eksiklik yaratır. (Sözelimi küçük bir kızın kaçırılması.) Bir kahraman, (bu durumda arayıcı kahraman) bu eksikliği gidermekle, dolayısıyla kötülüğü ortadan kaldırmakla görevlendirilir, ona eyleminde (yapacağı zor ve güç işte), birileri yardım ederken, birileri de karşı çıkar. Kahraman, birçok sınamadan geçerek, (bu arada bir iki kez de başarısızlığa uğrayarak) eksikliği gidermeye çalışır ve sonunda görevini başarıncı ödüllendirilir” (2020: 12).

Üçkağıtçı'nın “olaylar dizisi” de tıpkı Propp'un sözünü ettiği bir biçimde gelişmektedir ve film aslında bir tür “olağanüstü masal” (2020: 93) gibi ele alınmaktadır. Propp'un “olaylar dizisi” olarak adlandırdığı gelişmeler masalda olduğu gibi filmde de birçok gelişmeyi kapsamaktadır. “Her yeni kötülük ya da zarar, her yeni eksiklik yeni bir olaylar dizisine yol açar” (Propp, 2020: 94).

Rıfkı da ailesinden kalan mallara sahip olmak için Almanya'dan kasabasına dönmesiyle olaylar dizisi başlar ve film halkalar halindeki olaylar dizisi ile genişler. Rıfkı, mallarının uzaktan bir akrabası tarafından kaçırıldığını öğrenmiş, geri almak için mücadele ederken şeyhin ve ağanın din sömürüsü ve tefeciliği ile karşılaşmış, bunlarla mücadele ederken mallarını yeniden kaybetme tehlikesi atlatmıştır. Sonunda,

daha büyük paralara kavuşmuş ve paralarla tefecinin alacaklarını yani halkın borçlarını ödemiş ve belediye başkanlığını da kazanarak ağalık ve tefecilik düzenine son vererek ödülünü almıştır. Rıfkı, başlık parası bulamadığı için bir türlü evlenemediği köyün güzel kızı Nuriye'ye de tıpkı masallardaki gibi, sonunda kavuşmuştur. Yine masallarda olduğu gibi Rıfkı'ya yardım edenler olduğu gibi düşmanlık edenler de ortaya çıkmıştır.

Rıfkı, sadece malını geri almakla kalmamış, kasabanın makûs talihini de yenmeyi başarmıştır. Başlattığı hak arama mücadelesi biraz da şansının yaver gitmesiyle başarıyla sonuçlanmış ve gönülsüzce başladığı belediye başkanlığını mücadelesini büyük bir farkla kazanmıştır. Bu süreçte kasabayı tefeciden kurtarmış, kasabalıların borcunu sildirmiş ve tüm kasabalıları ilgilendiren genel bir kötülüğün giderilmesini sağlamıştır. Bütün bu süreç yaşanırken Rıfkı'nın yanında iyi insanlar toplanmış ve kötüler kaybetmiştir. İyi bir insan olan Rıfkı'nın “biraz kurnazlık ederek mallarına kavuşup gitmek” ile bütün bunları “yeni ve kalıcı bir hayata açılan fırsatmış gibi değerlendirmesi” arasında gidip gelen ikircikli ruh haliyle verdiği mücadele, talihinin de yaver gitmesi sonucu her ikisinin de sağlandığı bir sonuç doğurmuştur. Ancak filmin sonunda ise saf iyilik kazanmıştır. Rıfkı, bu süreçte kendisinin de hile yaptığını belediye binasının balkonundan yaptığı bir konuşma ile halka itiraf ederek belediye başkanlığından istifa etmiştir. Ancak halk, bu konuşmadan sonra kasabayı terk etmek üzere yürüyen Rıfkı'nın yolunu kesmiş ve “siz bize iyiliği öğrettiniz, biz iyi insanlar değiliz. İyi olacağı bundan sonra, başımızda kalın” diye rica ederek Rıfkı'nın gitmesini engellemiştir. Rıfkı'nın düşmanları bile gitmemesi için yalvarmaya başlamıştır.

Bayram, Kemal Sunal'ın Şaban rolünde olduğu gibi oynadığı filmlerin çoğunda hep aynı karakteri temsil ettiğini belirtir: “İyi, köylü, yoksul, zayıf (fiziksel ya da statü olarak), toplumun dışında ve uyumsuz” (2018: 46) ancak bütün bunların yanında kurnaz, fırsatçı, “köşe dönmececi insan tipini” de temsil ettiğini söyler. Bu insan sonunda hep kazanmaktadır, hep düşmanlarını alt etmektedir.

*Üçkağıtçı*'da da asıl gerilim ve çelişki hakkı yenmiş Rıfkı'nın kişisel hak arama mücadelesinin başarıya ulaşması, kazanması gibi görünse de filmde genel olarak iyilik

ve kötülük üzerine kurulu toplumsal çelişkiler ve çatışmalar dile getirilmektedir. Sınıfsal ve toplumsal çelişkilerin başını, ağa- şeyh ittifakının din sömürüsü üzerinden halka baskı kurması çekmektedir. Türk toplumunda dinin egemenliğini yeniden kurmaya çalışan güçler, halkı din sömürüsü ile kandırarak Kemalist devletin aydınlanmacı, Batılı ve modern hedeflerini engellemek için çalışmaktadırlar. Bu güçler her zaman ağalık, şeyhlik, tefeci esnaf ve din adamlarından oluşan bir koalisyon içindedir. *Üçkağıtçı*, bu şemaya uygun olmakla birlikte 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra yapılmış olması anlamında da askeri darbenin Atatürkçülük ideolojisi ile de uyumludur. Darbeciler de resmi olarak Kemalist reformlardan yana olduklarını ilan etmişler ve bölücülük ve komünizme karşı olduğu gibi “irticaya” karşı da mücadele bayrağı açmışlardır. Ancak 1980 darbesinin gerekçelerinden en önemlisi de kendilerince yorumladıkları “Kemalist reformların baltalanmasını” engellemek ve çalkantıları sonlandırmaktır:

“Reformcular, özellikle de Mustafa Kemal, Türkiye’de yaşayan herkesin düzgün ve çizgisel bir modernleşme sürecinden geçmesini öngörmüştü. Bu sürecin sonunda batının uygar uluslarıyla eşit düzeyde, laik, etnik açıdan da homojen bir cumhuriyet ortaya çıkacaktı. Oysa, 1980’lerin başında Türkiye’nin tecrübesi ekonomik gerilik toplumsal çalkantıyla sonuçlanmış gibi görünüyordu; laik ile Müslümanın, Türk ile Kürdün, akıl ile inancın, kırsal ile kentselin, kısacası eski ile yeninin birbiriyle çekişerek ve çoğu zaman birbirini pekiştirerek iç içe yaşadığı bir çalkantıydı bu” (Kasaba, 1998: 22).

Kemal Sunal, Ülkü Özen, Turgut Özatay, Nizam Ergüden, Ali Şen ve Reha Yurdakul’un başrollerini paylaştığı *Üçkağıtçı*, politik olarak Kemalist reformcuların restorasyon çabalarına destek vermektedir. Yoksul, ama akılla hareket eden Rıfkı, gericiyi yenmektedir. Ancak gericilerin sınıfsal ve toplumsal tabanları veya güç aldıkları ekonomik düzende bir değişiklik olmamıştır.

Rıfkı’nın (Kemal Sunal) valiziyle kasabasına dönmek için minibüs beklediği görüntüyle açılır film. Altı yıldır gelmediği buralara iyice yabancılaştığı bellidir; ne otobüsün nereden kalktığını bilmektedir ne de kendi köyüne artık vasıta olup olmadığını. Kendisini almak isteyen yan köyün şoförüne Almanca teşekkür eder. Zaten “*6 sene Almanya’da kaldığım için Türkçeyi unuttum*” diyerek durumunu da açıklar. Şoförle sohbete tutulurlar. Babasından kalan malları satmak için geldiğini söyler. Mallara babasının yanında çalışan “namuslu bir adam olan Sabri” göz kulak olmaktadır. Şoför, “*Bu devride namuslu adam bulamazsın, elini ver kolunu*

*alamazsın” der. Ama Rıfkı Sabri’ye güvenmektedir. Rıfkı, şoföre de “sen de iyi adamsın, sen olmasaydın hem yolda kalacaktım hem de ıslanacaktım” der. Şoför şaşırır, yağmur falan yok diye itiraz eder. Rıfkı’nın romatizması vardır ve “yarım saate kalmaz yağmur yağacak” der. Oysa hava günlük güneşliktir. Şoför Armutlulu Hasan kurnaz biridir, Rıfkı ile yağmurun yağıp yağmayacağı konusunda bahse girer. Saf Rıfkı’nın parasını almanın işten bile olmadığını düşünmektedir. Biraz sonra gerçekten de yağmur bastırır, Rıfkı, girdiği bahsi kazanır ve Hasan’ın 30 bin lirasını alır.*

Rıfkı köye varınca, kasaba halkının kara sakallı bir şeyhin peşine takılıp yağmur duasına çıktığını görür. Rıfkı dizlerindeki romatizma hastalığı nedeniyle yağmurun ne zaman yağacağını iyi tahmin eden birisi olduğu için köylülere yağmurun bugün yağmayacağını söyler. Köylüler Şeyh Arif efendinin çok büyük bir hoca olduğunu, daha önce 9 köye yağmur yağdırdığını anlatılar. Buna rağmen Rıfkı, *“yağdıramaz”* der. Arif hoca *“bana bak kâfir, sus, dinsiz”* diye Rıfkı’yı azarlar. Köylüler Arif hocaya 50 bin lira verdiklerini, bunun için mutlaka yağmur yağdıracağını söylerler. Bu çatışmanın ortasında diğer filmlerde rastlanmayan bir görüntü çıkar ortaya: Kasabanın aydın ve bilimsel imamı Murat Hoca. Murat Hoca hem sarıklı hem de kravatlıdır. Murat Hoca, Batılı dünya görüşü tarafından özlenen, Kemalist devletin yaratmaya çalıştığı din adamı türünün hem biçimsel hem de ideolojik tüm özelliklerini üzerinde toplamaktadır. Murat Hoca, yağmur duasına gidenlere kızgındır; *“herhalde Almanya’da bizim köylü gibi, yağmur yağdırsın diye bir geri kafalının peşinden giden kalmamıştır”* diye girer söze. *“Camide vaazda yağmurun ne şekilde yağdığını anlattım ama insanlar Allah’ın işaret ettiği ilim üzerinden yürümezler de gördüğün gibi Arif denilen bir sahtekârın peşinden gider.”* aydınlanmacı Murat Hoca sözlerini bitirir ve sahneden çekilir.

Diğer film örgülerinde olduğu gibi klasik bir biçimde, bu kasabada başlık parası vardır. Rıfkı, 6 yıl önce başlık parası biriktirmek için Almanya’ya gitmiştir ve o zamanın parası olan 200 bin lirayı bulduğu için akşam Nuriye’nin babasının evinin yolunu tutar. Ancak, 6 yıl önceki 200 bin lira şimdi 1,5 milyon lira olmuştur.

Rıfkı, daha sonra köydeki bütün hesaplarını görmek için malına mülküne göz kulak olduğunu düşündüğü Sabri’nin evine gider. Sabri ve karısı Raziye, Rıfkı’yı

görmekten hiç hoşlanmamıştır. Sabri, Rıfkı'ya, babasının kumar borcunu ödemek için evi ve araziye kendilerine sattığını anlatır. Söylediği değişim ilginçtir: *“Köy eski köy değil Rıfkı, çok değişti. Burada da kalamazsın Raziye ile dedikodun çıkar”*.

Rıfkı, buradan çıkıp Rıza'nın kahvesine gider. Rıza iyi adamdır. Sabri'nin malları bir punduna getirip üzerine geçirdiğini, Rıfkı'nın babasının kumar oynamadığı anlatır. Rıza, Rıfkı'ya gerçekleri anlatır ve köyde kalıp mallarını geri alması gerektiğine inandırır. Kahvede yatmaya izin de verir. Rıza, Arif efendiye karşı da çelişkileri derinleştirmektedir. Köylülerin kahveye gelme yerine Arif'in peşine takılıp gitmesi işine gelmemektedir. Arif köylülere yağmur duası süreci boyunca eğlenmenin, kahveye gitmenin yasak olduğunu söylemiş ve Rıza böyle giderse iflas edeceğini düşünmektedir. Rıza, Rıfkı'nın her iki çelişkisinin de derinleşmesinden yanadır. Bu arada yağmur duası ekibi başlarında Arif olduğu halde sürekli kahvenin önünden geçmektedir ve Arif ile Rıfkı sürekli birbirlerine laf atmaktadır. Arif Efendi *“Rıfkı dinsiz, o köyde olduğu için yağmur yağmıyor”* diye köylülerin bir kısmını ikna etmiştir ve köylülerle Rıfkı arasında da sürtüşme başlar.

Bir gün Rıfkı'nın yine romatizması tutar ve aynı gün Arif Efendi ve köylüler Rıfkı'yı köyden kovmak için Rıza'nın kahvesine gelir. Rıfkı yarım saate kadar yağmur yağacağını söyler kasabalılara. Arif Efendi dinsiz birinin dediğinin çıkmayacağını söyler ve 50 bin lirasına iddiaya girer. Bütün köylüler para yatırır. Sabri, hem para hem de Rıfkı'nın babasından çaldığı tarlayı yatırır. Rıfkı'nın dediği gibi yağmur yağar. Arif Efendi ve Sabri büyük bir kızgınlık ve şaşkınlıkla kahveden gider, köylüler Rıfkı'nın tarafına geçer.

Bu sırada ilçede belediye seçimlerine bir ay kalmıştır ve tefeci Satılmış Ağa, başka bir köy kahvesinde adaylığını açıklamaktadır. Satılmış Ağa, köylüler kendisini desteklerse borçlarını sileceği vaadinde bulunur.

Yalnız bazı köylüler Satılmış Ağa'nın belediye başkanı olmasıyla başlarına daha büyük belanın geleceğini düşünmektedir. Örneğin Rıfkı'ya dolmuşta 30 bin lira kaptıran Hasan *“Belediye başkanı olursa ayağımızdaki donu da alır”* diye fikrini belirtir. Hasan bir arkadaşıyla Satılmış Ağa'nın üstesinden bir tek Rıfkı'nın gelebileceğini konuşmaktadır. Çünkü Rıfkı, artık yağmurun ne zaman yağacağını bile

bilen bir ermiş mertebesine yükselmiştir ve ünü köyler arasında yayılmaktadır. Rıfkı bu arada Arpalı köyünde üfürükçülüğe başlamış, derdi olan köylüleri çözüme kavuşturmak için okumaktadır. Tesadüf eseri okuduklarının bazılarının dilekleri de yerine gelmektedir. Çirkin bir kadın evlenir, engelli bir adam yürür. (Yürüyemeyen adamın yürümesinin bir mizansen olduğu, bunu Rıfkı'nın ününü yaymak isteyen Hasan'ın tezgâhladığı daha sonra ortaya çıkacaktır.) Rıfkı, ağaları, yobazları ve uyanık köylüleri kendi silahı ile vurmaktadır, tam anlayamadığı bir güce sahip olmaktan da tedirginlik duymaktadır. Ancak, bir yandan da elde ettiği güç kendine güvenini artırmakta ve hoşuna gitmektedir. Hatta Nuriye'yi istemek için *“param yok ama şöhretim var, herkes beni tanıyor zaten”* diyerek tekrar Nuriye'nin babasının kapısına dayanır. Rıfkı, köyde kültürel ve sosyal sermaye yaratmıştır.

Bir süre sonra beklendiği gibi Rıfkı da belediye başkan adaylığını açıklar: *“Umumi arzu üzerine, memleketin menfaati için, Hasan kardeşimin ısrarlarına dayanamayıp belediye reisliğine adaylığımı koymuş bulunuyorum. Gördünüz bir kötürümü nefesimle ayağa kaldırdım. Bunun yanı sıra pahalılığı önleyeceğim. Herkesi konut sahibi yapacağım.”*

Rıfkı'nın adaylık açıklaması yaptığı yere gelen Tefeci Satılmış Ağa, Rıfkı'nın üfürükçülükte ilerlemesinden ve kasabalılar üzerinde etkili olmasından çekinmektedir ve Rıfkı'yı parayla satın almayı dener: *“Etrafından bir sürü işe yaramaz adam var. Senin gibi muhterem bir zat nasıl oluyor da bu üçkâğıtçılara önem veriyor anlamıyorum.”* Sonra çantasını açıp içindeki 1 milyon lirayı gösterir ve *“eğer istersen bunlar senin olabilir, belediye reis adaylığından vazgeç bu milyonun sahibi ol”* der. Rıfkı parayı alır ve köylüleri içeri çağırır. Herkesin Satılmış Ağa'ya ne kadar borcu varsa tek tek sildirir. Ardından tekrar adaylığını açıklar ilk iş olarak da rüşveti ortadan kaldıracığını söyler. *“Böylelerinin de parasını alıp canına okuyacağım.”*

Köylüler ve Satılmış Ağa, Rıfkı'yı sınamaktan ve bu sınavlar sırasında gözden düşürme amacından bir türlü vazgeçmez. Bu sınamalarda sık sık bilim ve hurafe çatışır. Köylüler bilime inanmakla birlikte hurafelerden de ümidi kesmezler. Örneğin yatalak Ahmet'in babası Rüstem Ağa çocuğunun iyileşmesi için tıbbı güvenmektedir ama bir umut diye de Rıfkı'nın okumasına izin verir. Satılmış Ağa Rıfkı'yı Ahmet'le

deneyecektir. Ahmet'i gerçekten ayağa kaldırır. Çünkü Ahmet yerde yatan oyuncak yılandan korkup kendine gelmiştir. Satılmış Ağa ve Sabri Efendi, söz verdikleri gibi eşek olup Rıfkı'yı sırtında gezdirir. Halk Rıfkı'nın gizli güçleri olduğuna iyice inanmıştır, Rıfkı da işin içyüzünü bildiği halde artık kendine inanmaktadır.

Nuriye, Kahveci Rıza ve Murat Hoca ile başlayan Rıfkı'nın temsil ettiği "iyilerin tarafı" artık bütün köylüleri kazanmıştır. Şeyh Arif, Sabri, Şaziye, Sabri Efendi'den oluşan Satılmış Ağa'nın temsil ettiği "kötülerin tarafı" ise gittikçe yalnızlaşmaktadır.

Belediye başkanlığı seçimlerine çok az zaman kalmıştır ve Rıfkı yarışı önde götürmektedir. Şoför Hasan ve Sabri ayrıca kendi çıkarları doğrultusunda iki tarafta oyun kurucu olarak rol almaktadır ve tarafları yönlendirmektedir. Sabri, bir sınamaya daha tabii tutmaya her iki tarafı da ikna eder.

Bir insanın farklı, gizli güçleri olduğunun sınanması onun vaat edilmiş kişi olduğunun anlaşılması için elzemdır. Dinlerde, masallarda veya efsanelerde kahraman, kerameti olduğunu göstermek zorundadır. Propp, masallarda genel olarak kahramanın "özel yetenekli" olduğunu göstermesi gerektiğinden bahseder: "Kahraman bir engelle karşılaşır, bu engeli aşarken de, amacına ulaşma yolunu elde eder. Bu açıdan işin ne olduğunu bilmek kesinlikle önemli değildir" (2020: 91).

Rıfkı ve Satılmış Ağa arasındaki başkanlık yarışı politik bir program veya projeler etrafında değil de Rıfkı'nın gizli güçlerinin sınanması çerçevesinde devam eder ve Rıfkı bir kahraman gibi içeriğini bilmediği tüm sınavlara katılarak kerametini gösterip amacına doğru ilerler.

Son sınav Satılmış Ağa'nın kırsal alana gömdüğü bir teneke altını Rıfkı'nın bulup bulamaması üzerinedir. Rıfkı tesadüfen altınların da yerini bulunca, belediye başkanlığı koltuğuna oturmaya hak kazanır. Başından beri kendisini destekleyen Kahveci Rıza'yı da yardımcısı atar. Yakın yoldaşını ödüllendirmiş olur. Belediyenin önünde toplanan kalabalığa karşı bir balkon konuşması yapar: "*Size layık bir başkan olacağım. Sizi ihya edeceğim. Her eve su getireceğim. En kısa zamanda kasabamızın*

*yollarını asfaltlatacağım. IMF'den para isteyeceğim. Vermezlerse hepsini üfleyeceğim. Biliyorsunuz nefesim kuvvetlidir.”*

Kalabalık *“helal, başbakan gibi konuşuyor”*, *“üfle, üfle de akılları başlarına gelsin”* diyerek alkış tutar. İçeri geçip yardımcısına ve özel kalem müdürüne hitaben sözlerini sürdürür: *“Yarın evvela şehrin temizliği ile uğraşmalıyım. İlan edin, herkes evinin önünü süpürecek. Dükkân sahipleri de.”* Özel kalem müdürü *“böyle yaparsanız herkes size düşman olur”* diye karşı çıkar. Ev önlerini süpürmek herkese angarya gelir. Rıfkı şehircilikle ilgili anlamlı bir söz söyler: *“Şehir herkesin evi demektir. Herkes evinin önünü süpürecek.”* Lafı uzatmaya kalkan özel kalem müdürüne de *“sen de belediyenin önünü süpüreceksin, yoksa sürerim ha”* der. Kapılarının önünü süpüren kadınlar bu uygulamadan çok memnun olduklarını söyler. Rıfkı, esnafı denetlemeye de başlar. Zamlı fiyat uygulayan manava, kiloyu eksik tartan markete, eşek kesip sığır diye satan kasaba ağır para cezaları yazar. Kendisine oy atan esnaf şaşkındır.

Şoför Hasan, bir arkadaşı ile sohbet etmektedir: *“Rıfkı'yı elimize geçirdik, her istediğimizi yaptırırız. Dere boyundan geçecek yolu bizim arsalarımızın yanından geçirttik mi arsanın fiyatı en aşağı bin misli artar ki, milyoner olduk gitti. Eşek gibi yapacak bunu.”* Belediyeye gelip bunu başkan Rıfkı ile konuşur o da. Rıfkı, *“mühendisler ‘dereboyundan geçsin’ diyor. Senin arsalarından geçmez. Halkın menfaati senin menfaatinden çok daha üstün”* diyerek Hasan'ı gönderir. Hasan rüşvet teklif etse de kabul etmez.

Hasan, Satılmış Ağa'ya gidip bildiklerini anlatır. Rıfkı'nın *“romatizmalı olduğu için yağmurun ne zaman yağacağını bildiğini”* söyler. Sabri de, Rıfkı'nın romatizmalarını iyileştirmeyi önerir. Çözüm bilimde aranmaktadır bu sefer. Belediye çaycısıyla Rıfkı'nın çayına romatizma ilacı atması için anlaşılır. Çaycı ıhlamurun içinde romatizma ilacı eriterek Rıfkı'yı tedaviye başlar. Rıfkı, arada sırada kasabanın sokaklarında yürümektedir. Kadınlar, manav, bakkal ve kasapta alınan önlemlerden memnuniyetlerini anlatırlar. Karaborsacılığın bittiğine sevinçlerini dile getiririler. Bir adam *“fabrikalar açtın, bizi işsizlikten kurtardın, sağ ol başkanım, sen hep bizim başımızda kal”* diye bağırır.

Rıfkı bir gece rüyasında öleceği günü ve saati görür ve bunu halka ilan eder. Pahalı ve hileli mal satan esnaf, tefeci Satılmış Ağa bunu duyunca adeta bayram eder, halka yemek verir. Ancak Rıfkı'nın rüyası çıkmaz. Sonunda Rıfkı'nın dediği bir şey ilk kez çıkmamıştır ve halk şaşkındır. Ancak Rıfkı balkona çıkıp bütün gerçekleri, bir Ermiş olmadığını anlatır ve buraya kadar tesadüflerle geldiğini samimi bir biçimde itiraf eder. Halk onun yaptığı iyilikleri unutmamıştır. Samimiyetine de inanır. Rıfkı'nın belediye başkanı olarak başlarında kalmasını isterler. Rıfkı'nın itiraflarından sonra halk bu haliyle de Rıfkı'yı bağrına basar.

Halk tefecinin, toprak ağasının zulmündense kendinden biri olarak gördüğü biraz üçkâğıtçı Rıfkı'yı tercih etmektedir. Bunda aynı sınıfsal kökenden gelmenin önemi olduğu gibi, ağılıktan kurtuluşa Rıfkı'nın köylülere yaptığı yardımın da etkisi vardır. Köylüler Rıfkı giderse ağanın tekrar gelmesinden korkmaktadır ve kendilerinden birinin yönetmesinin çıkarlarına daha uygun düşeceğini görmüştür.

Belki de hiç tanımadıkları, gizli güçleri olduğuna inandıkları birini hemen başkan seçen ilçe halkı, bir illüzyonla yaşamaya daha yatkındır. Belki de artık bir “illüzyondan söz edebilmek imkânsızdır, çünkü artık gerçek diye bir şey yoktur. Gerçek ortadan kaybolmuştur” (Baudrillard, 2020: 38 – 39). Seçim döneminde izlenen tartışma da belki de bir simülasyondur.

#### **6.7. Kötü Ekonomik Sistem İçinde Kötü Yöneticilerin Sorgulanması Ve Tarihsel Hesaplaşma Temsilleri: 1981 – 1991**

- Kuyucaklı Yusuf (1985)
- Değirmen (1986)
- Selamsız Bandosu (1987)
- Koltuk Belası (1990)
- Sayın Başkan (1990)
- Çizme (1991)

1980 Türkiye için ekonomi, siyaset ve demokrasi başta olmak üzere, toplumsal hayatın her alanında büyük değişikliklerin ve gerilemelerin yaşandığı bir yıldır. Bu dönem filmlerinde filmler var olan ekonomik ve siyasal sistemi ciddi bir biçimde

sorgulamaktadır. 1970-1980 dönemi komedi ve kişisel sol kahramanlık filmlerinin aksine bu yıllarda yerel yöneticiler, merkezi yönetim, sistem ve yöneticiler hep birlikte sorgulanmaktadır. Daha önce “kahraman” veya “hain” yerel yönetici sahnedeysen bu dönemde ülkenin ekonomik genel gidişatından doğrudan etkilenen yöneticiler sorgulanmaktadır.

1970’li yılların siyasal ve ekonomik çalkantıları arasında çekilen belediye başkanı ve kaymakam temsiline dayalı siyasi filmlerin dinsel sömürüye, feodaliteye ve sömürüye karşı oldukları görülmektedir. Eleştirel filmler 12 Eylül 1980 darbesine giden süreçte ve darbenin yapıldığı yıl Türkiye’deki genel siyasi çatışmada laiklikten ve toplumcu kalkınmadan, sosyal adaletten yana taraf olmuşlardır. Türkiye’nin küresel piyasa ekonomisiyle bütünleşmesi, kapitalizmle tanışması ve serbest piyasanın kurallarıyla yaşamaya başlaması 12 Eylül 1980 darbesinden sonra olmuştur. Daha önce kamuya ait olan birçok mal varlığının ve işletmenin özelleştirilmesi de bu dönemde başlamıştır. Bütün bu düzenlemeleri iş dünyası memnuniyetle karşılamış ve bu memnuniyeti yerel yöneticilerle paylaşmıştır. Kamu yararından çok kar amaçlı faaliyetlerin öne çıktığı bu dönemde, belediye başkanından özel sektörün önünü açması hatta özel sektörle birlikte hareket etmesi beklenmekteydi. Bu dönemde yapılan filmlerin ağırlıklı bölümü, belediye başkanının özelleştirme ve serbest piyasadan pay alması, yolsuzlara göz yumması ve etrafına çıkar sağlaması ile ilgilidir. İki de aynı yıl yapılan *Koltuk Belası* (1990) ve *Sayın Başkan* (1990) filmleri özelleştirme ve serbest piyasaya geçiş sonrası yerel yönetimlerin ve toplumun nasıl kötü yönde değiştiğine yönelik ciddi eleştiri filmleridir. Bu filmlerde siyasetin belli bir ideolojinin etrafında dönmediği, kişisel ekonomik çıkar amaçlı yapıldığına dair temsiller bulunmaktadır. Bu dönemde palavracı siyasetçiler, IMF ile ilişkiler, sermayedarların ikiye yüz lülüğü gibi eleştirilen genel konuların, genel siyasi atmosferin yerel politikaya da yansıdığı görülmektedir.

1970’li yıllarda merkezi yönetimin temsilcisi olarak iyilik ve kötülük temsiline bürünen yerel yöneticiler bu yıllarda hem bu konumlarından hem de aydınlanma ve aydınlanmayı terk etme konumundan çıkmış, ekonomi tabanlı sistem aktörüne dönüşmüştür. Bu bağlamda başkan veya kaymakam sistemle kurduğu ilişki üzerinden sorgulanmaktadır.

Bu zaman aralığında çekilen filmler arasında “dönem filmi” olanların oranı oldukça yüksektir. Askeri rejim anayasası ve yasaları yüzünden tam zamanlı eleştiri yapamamak bir nedense de başka bir neden de, bu dönemin ideolojik olarak sekülerlik karşıtı, kurucu ideoloji karşıtı film yapmaya ya da dönem eleştirisi yapmaya izin veriyor olmasıydı. Birer dönem filmi olan *Kuyucaklı Yusuf* (1985), *Değirmen* (1986) ve *Selamsız Badosu* (1987) aynı zamanda birer sistem eleştirisi filmidir. *Kuyucaklı Yusuf* ve *Değirmen*, Osmanlı’nın son dönemindeki sistemin çarpık yanlarını eleştirirken, *Selamsız Badosu* da eleştirilerini çok daha önceki bir tarihten seslenerek yapmaktadır.

*Çizme* (Nahiye Müdürü, 1991) ise, ülkenin 12 Eylül’den sonra ideolojik olarak yeniden biçimlendirme eğilimine destek veren bir film olarak okunmalıdır. Cuntanın liderleri ülkeye Kemalizm adı altında otoriter bir ideoloji dayatmışlar ancak bu Türk – İslam sentezi ideolojisiydi. 1991 yılında çekilen *Çizme*, Kemalizm’in despotik bir rejim olduğunu gösteren bir film olarak ortaya çıkmıştır.

#### **6.7.1. Kuyucaklı Yusuf ve İki Tarz Kaymakam**

Sabahattin Ali, döneminin önde gelen sosyalist yazarlarından biri olarak bilinir. Sabahattin Ali’nin *Kuyucaklı Yusuf*’u da en çok tanınan romanlarından biridir ve eser sadece roman olarak kalmamış, sinemaya da uyarlanarak popülaritesini bugüne kadar korumuştur. Timur, (2002: 94- 95). Sabahattin Ali’nin, *Kuyucaklı Yusuf*’u 1932 yılında yazmaya başlayıp, ilk baskısını 1937’de yapabildiğini ve yazarın bu romanla “Kemalist rejimin sınırlarını soldan zorlamakta ve toplumcu bir eleştirinin öğelerini taşımakta” olduğunu belirtmektedir.

Feyzi Tuna’nın yönettiği ve senaryosunu yazdığı, 1985 yapımı *Kuyucaklı Yusuf* filmi sadece Sabahattin Ali’nin aynı adlı romanının ismine değil büyük oranda romanın özüne de bağlı kalmıştır. Talat Bulut, Derya Arbaş ve Ahmet Mekin’in başrolleri oynadığı film bir dönem filmi olarak, romandaki gibi Birinci Dünya savaşı yıllarının Ayvalık (ve Edremit) kasabasını mekân tutmaktadır. Feyzi Tuna, roman ve film örtüşmesine neden bu kadar önem verdiğini teknik açıdan şöyle açıklamaktadır:

“Çok hareketli bir kamera kullanmak istemedim. Çok klasik bir romandır. O klasik romana uygun bir biçimde daha durağan bir anlatım izledim. Kasabalarda zaman geçmek bilmez.

Zaman durmuş gibidir adeta. Biraz o havayı yakalamaya çalıştım. O da renkleri daha pastel kullanma biçiminde olabilirdi. Renk analizinde çalışsaydım bunu bir ölçüde başarabilirdim. Special effects imkânları da vardı; ama o imkân verilmedi. Bunun dışında ‘romana fazla sadık kalınmış’ dendi. Bugün bile o romanın adeta yarı bilinçli, yarı bilinçsiz bir senaryo gibi yazıldığını düşünürüm. (...) Bir tek Birinci Dünya Savaşı sahneleri vardır romanda. Koymadım, koyamazsın çünkü para yok ortalıkta! (...) Bayram yeri sahnesi gene istediğim gibi olmadı. Daha kalabalık, daha cıvıl cıvıl bir atmosfer olmasını istiyordum. Kasabalarda bayram sabahları çok renklidir” (Balci, 2014: 244).

*Kuyucaklı Yusuf*’ta da Türkiye sinemasında çok sık rastladığımız ve bu çalışmanın da omurgasını oluşturan aynı temayla karşılaşılmaktadır. Bir taşra kasabasında dürüst, taşra eşraf iktidarına boyun eğmeyen, idealist ve yurtsever bir kaymakamın çıkar çevreleriyle çatışması ve sonuçta bu çevrelere karşı yenilmesi romanın ve filmin omurgasını oluşturmaktadır. Romana ve filme adını veren Yusuf ise, kaymakamın evlatlık edindiği, anne babası eşkıya cinayetine kurban gitmiş, kimsesiz, gözü pek bir köylü çocuğudur. Yusuf’un kanun tanımaz ve yolsuz kasaba eşrafına ve bunlara destek çıkan yeni kaymakama karşı verdiği mücadelenin hikâyesidir anlatılan.

Kaymakam, bir dağ köyünde işlenen cinayeti araştırmak için girdiği bir yoksul evde anne babası öldürülmüş olarak bulduğu Yusuf’u yanına alarak kasabaya döner. Yusuf’un dağ köyünden getirildikten sonra kaymakamların evinde geçen çocukluğu kaymakamın eşinin ve kızının sosyal hayatı, taşra eşraf aileleriyle ilişkileri ve kaymakamın sosyal statüsü romandaki gibi verilir. Kaymakam’ın eşi aldığı ücretin azlığı nedeniyle kaymakamı küçümsemekte ve kaymakamın itirazlarına rağmen eşraf aileleriyle görüşmektedir. Kaymakam ise, önüne geçemediği bu durumdan duyduğu huzursuzluğu teskin etmek için “bütün meselelerin halli” dediği rakıya sığınmaktadır.

Bu esnada bir yandan da evlatlık Yusuf ile kaymakamın kızı Muazzez arasında bir aşk gelişmektedir ve kaymakamın kızına aynı zamanda kasaba ileri gelenlerinden Hilmi Bey’in oğlu Şakir de âşıktır. Kaymakam Selahattin Bey, yetişkin hale gelince Yusuf’u kasabada küçük bir memur yapmıştır. Ancak, Selahattin Bey, bir kalp krizi sonucu aniden ölünce Yusuf ve kaymakamın ailesi, ağalara ve yerel güçlere karşı çaresiz ve savunmasız kalmıştır. Yusuf dürüst ve idealist kaymakamın izindedir, tıpkı baba dediği kaymakam gibi yerel güçlerle uzlaşmamaktadır. Kasabanın en zenginlerinden birinin oğlu, Yusuf ve kaymakamın kızı arasında bir gerilim odağı olarak duran aşk ilişkisi- kavgası üzerinden, kasabadaki iktidar ilişkileri ve yerel eşraf

iktidarının devlet bürokrasisi karşısındaki konumu uzlaşmaz bir çelişki haline gelmeye başlamıştır. Çatışmanın ilk bölümünü, kaymakamın kızıyla evlenen Yusuf ve ağalara teslim olmayan ama bunu da alkol ve karamsarlığın etkisiyle bir kalp krizi sonucu canıyla ödeyen Selahattin Bey kazanmış görünmektedir. Selahattin Bey her ne kadar eşrafa ve ağalara teslim olmuş gibi görünse de aslında içten içe karşı çıkmaktadır ve sırf eşinin ve yetişkin hale gelen kızının rahatı için bu kesimle uzlaşmış gibi görünmektedir.

Kaymakam kalp krizi sonucu ölünce kasabaya yeni kaymakam, Aziz Bey gelir. Kaymakam Selahattin Bey ne kadar idealist, yurtsever, dürüst ve yerel iktidara teslim olmamak için direnen biriyse, yeni kaymakam Aziz Bey bunun tam tersidir.

Aziz bey gelir gelmez, “karısına göz koyduğu” Yusuf’u sık sık kasabadan uzaklaştırmak için köylere gönderilen bir tahsildar yapmıştır ve Yusuf’un kişisel düşmanı olmuştur. Yusuf köylerde “devletin parasını tahsil etmek için dolaşırken”, kaymakam Aziz Bey, Yusuf’un karısını baştan çıkarmaya uğraşmaktadır. Yusuf’un karısı yavaş yavaş “dejenere” ortama çekilmeye başlamıştır ve kasaba ileri gelenlerinin, çıkar çevrelerinin düzenlediği alemlere Aziz Beyle birlikte katılmaktadır. (Aynı ortamlara Selahattin Bey katılmasa ve bundan hiç hoşlanmasa da eşi kızını da alıp katılırdı. Şimdi Yusuf’a rağmen daha gönüllü katılmaktalar ve eski kaymakamın eşi bundan çok mutludur.)

Romanda olayların Birinci Dünya Savaşı yılları içinde geçtiği görülmektedir ve filmde de bunların izleri vardır. Ancak filmde yeni kaymakamın hiç tasalanmadan kasabada eşrafla birlikte debdebe içinde yaşadığını, savaşı, yoksulluğu, milli mücadeleyi hiç dert etmediği anlaşılır. Bu da kaymakam karakterleri üzerinden iki ayrı tarz yöneticinin ve siyasetin olduğunun anlaşılmasına neden olmaktadır.

Burada, çoğu eserde dile getirilen klasik çelişkiyi de iki kaymakam arasında açık bir biçimde görmek mümkündür. Dürüst, idealist ve yurtsever kaymakam, kasabadaki çıkar çevreleriyle çatıştıktan sonra yeniliyor ve hatta bu çatışma sonrası geçirdiği kalp krizi sonucu ölüyor. Yerine bu güçlere teslim olan, hatta bu güçlerle gönüllü iş birliğine giren, dürüst, idealist veya yurtsever diyemeyeceğimiz kaymakam Aziz Bey geliyor ve gelir gelmez de yerel güçlerle iş birliğine giriyor. Buradaki

çatışma Milli Mücadele'ye katılıp katılmama eksenindeki çatışmayı hatırlatmaktadır. Selahattin Bey aslında tüm niyetine rağmen ne ağalara net bir biçimde karşı koyabilmiş ne de onlara tam teslim olmuştu. Aziz Bey ise, gelir gelmez ağalarla her türlü iş birliğine hazır olduğunu göstermiştir. Yeni kaymakamın yozlaşmış bir memur olduğu ve eşrafla da yozlaşmaya yüz tutmuş eski kaymakamın eşiyle de hemencecik anlaştığı görülmektedir. Kaymakam maşanın az olduğunu bilen eski kaymakamın eşi ise, kaymakamla iyi geçinse de, kızının Yusuf'tan ayrılıp kaymakamla değil, zaten öteden beri bunu isteyen eşraftan birinin oğluyla evlenmesini istemektedir.

Kaymakam Aziz Bey, Yusuf ile evli kaymakamın kızı Muazzez'i Yusuf'tan koparmak için ısrarlı bir biçimde giriştiği çabaların meyvesini tam almaya çalışırken Yusuf da hem köyde duyduğu dedikodulardan hem de kendi sezgilerinden eşiyle ilgili onaylamadığı gelişimlerin olduğunu tahmin etmektedir. Aslında eşinin sadece can sıkıntısını gidermek için bu grupta bulunduğu bilmemekte ikisi arasında bir aşk ilişkisinden şüphelenmektedir. Bir akşam "tahsil" için gittiği köyden dönen Yusuf karısını kaymakamın da bulunduğu bir içki âleminde buluyor ve kendinden geçiyor. Rastgele ortalığa ateş etmeye başlar Yusuf ve masada bulunan birçok kişi ölürken Yusuf yaralı karısını da alarak köyden uzaklaşır. Yusuf'un hayatında anne ve babasının öldürülmesi bir başlangıç kabul edilirse, ikinci hayatının da bu katliamla başladığını söylemek mümkündür.

Yusuf, babalığı ve kayınpederi olan eski kaymakam gibi, haksızlığı içine atarak, sineye çekerek, denge gözeterek ölmeyi beklememiş, kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü kişileri öldürmüştür. Bu katliam her şeyden önce Yusuf'un büyük saygı duyduğu Selahattin Bey'in de intikamı sayılabilir. Belki de Yusuf, hiç dile getirmediği, yok saydığı anne ve babasının katledilmesi ile de bu katliam sırasında yüzleşip onların katillerini de öldürmüş oluyordu. Çünkü dağlardan inen, kaymakamın evinde büyüyen Yusuf, bir akşam yine dağlardan inerek tüm birikmiş acılarının intikamını almış ve yine dağlara doğru yola çıkmıştır.

Hem Yusuf hem Aziz Bey, kaymakam Selahattin Beyin ikircikliğine veya çaresizliğine düşmemiştir. Aziz Bey, gelir gelmez yerinin neresi olduğunu göstermiş ve geleneksel kaymakam veya memur rolünü çok ciddiye almamış, yükselen güç olan

yerel çıkar çevrelerinin yanında yer almıştır. Selahattin Bey ise, hem aile ilişkilerinde hem de eşrafla ilişkilerde daha ikircikli bir tutum sergilemiştir. Yusuf ise, geldiği sosyal sınıfa ve aile ilişkilerine uygun hareket ederek, radikal bir biçimde hem yerel iktidara hem aile ilişkilerine hem de kaymakama isyan edebilmiş “devrimci” bir kahraman olmaya yönelmiştir.

Kasabada yeni kaymakam Aziz Bey, çöken bir dönem sonrasında yeni bir dönemi başlatırken, Yusuf da buna karşı, cinnet halinde başkaldırarak kendi açısından yeni bir dönem başlatmıştır.

Romanda ve filmde resmî ideolojinin çöküşü ve yeni güçlerin tarih sahnesine çıkışı görülmektedir. Kaymakam Selahattin Beyin temsil ettiği resmî ideoloji sönerken ve Aziz Bey yeni karşı ideolojiyi kurmaya çalışırken “devrimci” Yusuf’u karşısında bulmaktadır. Burada Selahattin Beyin haksızlık ve vicdansızlık karşısındaki iktidarsızlığını Yusuf’un şiddetle telafi etmeye çalışmasını asıl mesele olarak değerlendirmek gerekmektedir. Yusuf, Selahattin Beye haksızlık edenlerin hepsinden izleyici adına intikam almıştır. Yusuf, cinayetden sonra atına atlayıp yeni bir hayata doğru giderken, köhne düzenin ve dejenere hayatın geride kaldığı görülmektedir.

Kitap 1932’de yazılıp 1937’de basılsa da *Kuyucaklı Yusuf* hem romanda hem de filmde Cumhuriyet’in ilanının hemen öncesine denk gelen yıllarda yaşamış gibi gösterilmektedir. Cumhuriyet ideolojisinin kökenleri arasında sayabilecek olan ideolojik yaklaşım olarak birey olma, kadın hakları, yenilikçi ve bireylerin haklarını koruyan mülki amirle yerel çıkar gruplarının hukuksuzluklarına göz yuman mülki amir çelişkileri gözlemlenmektedir. Baş çelişki, modern ve modern olmayan kaymakam arasında olmasa da modern, yani halktan, bireyden yana olan kaymakamın intikamının devrimci Yusuf tarafından alınmasıyla, filmdeki çelişki modern kaymakamdan tarafa doğru çözülmemektedir. Birinci Dünya Savaşı karşısında eşraf ve kaymakamların tutumu ise bir baş çelişki gibi görünmemekte, savaşa karşı her iki kaymakam da kayıtsız kalmaktadır. Ancak, savaş yoksulu ve yorgunu kasabalının, yoksulların, ezilenlerin derdini Kaymakam Selahattin Bey daha iyi anlamaktadır ve Yusuf da kayınpederinin izinden gitmeye niyetlidir, devletin parasını tahsil etmek için köylerde dolaşmaktadır

ama bunun değerini bilen olmadığı gibi zengin eşraf vergi dahi vermeden kasabada gününü gün etmektedir.

Aslında Selahattin Bey ve eşi arasındaki tartışmaların önemli bir kısmı da maddi nedenlerle ortaya çıkmaktadır ve filmdeki bu tartışma diyalogları aslında sistem tartışmasına dönüşmektedir. Kaymakamın eşi, kendini taşra eşrafının eşleriyle kıyaslamaktadır ve ilçede devletin en büyük temsilcisinin eşinin bu kadınların yanında ikinci sınıf kalmasından yakınmaktadır. Kaymakam ise, durumdan şikâyetçi olsa da bu kesimlere bulaşmadan bu beladan kurtulmayı tercih etmektedir.

Milli Mücadele  ncesi bir kaymakamın ekonomik ve toplumsal konumunu dile getiren sorunlar, tahammül ederek ertelemeyle değil devrimle çözülebilecek sorunlar gibi durmaktadır. Selahattin Bey'in masalarına oturduğu arkadaşları ise, sorunu çözebilecek g   ve perspektifte değildir. Sürekli rakı içmektedirler. Bu buluşmalar da eşi ile kaymakamın arasını daha da açmaktadır.

Taner Timur, “Eserin kahramanı Yusuf, toplumcu gerçekçiliğin ‘olumlu kahramanlarına’ pek uygun düşmeyen bir romantizm ile betimlenmiştir” (2006: 96) diyerek, aslında sosyalist teoriye daha yakın olarak gördüğü toplumsal gerçekçiliğin silahlı bir çözümden yana olmadığını, sorunları insan vurup dağa çıkararak halletme yolunu onaylamadığını dile getirmek istemektedir. Yusuf ise hem romanda hem de filmde “yozlaşmış kaymakamı” ve onun masasına oturan herkesi vurup dağa çıkmıştır. Timur, toplumcu ger ek ilerden, aydınlanmacılık, barışçıl yaklaşım, kitlenin dönüşümü için eğitim gibi çabalar beklemektedir. Kitle eğitiminin ve kitlesel dönüşümün sağlayıcıları ise, toplum önderleri olan  ğretmen, subay, kaymakam gibi devletin görevlileridir. Oysa, hakla i  içe olan, halktan biri gibi yaşayan, bir musibet bulaşmasın diye ağaların sofrasına oturmayan kaymakam Selahattin Bey, eşiyle olan geçimsizlikler yüzünden hem ailevi meseleler yüzünden bunalmış durumdadır hem de ağalarla baş edecek niyete, cesarete ve en önemlisi de bilince sahip değildir. Sadece rutin devlet işlerini yaparak, akşamları arkadaşlarıyla rakı içerek, görev süresinin bitmesini bekleyen Selahattin Bey'in sağlığı bozulmuştur ve zaten bir kalp krizi sonucu hayatını kaybeder. Aslında bilgiyi, eğitimi, halkçılığı ve aydınlanmayı temsil etmesi gereken, edecek gibi duran kaymakam Selahattin Bey ölünce, yerine tam tersi

başka bir kaymakam gelmiş, Selahattin Bey'in siyasi ve ideolojik mirasının tam tersi uygulamalara başlamıştır. Selahattin Bey'in aslında siyasi ve ideolojik net bir mirası da yoktur ve belli belirsiz mirası veya niyeti de, küçük bir memur pozisyonunda bulunan Yusuf'un yaşamını sürdürmesi için yeterli değildir. Çünkü Yusuf eğitimsiz, parasız ve güçsüzdür. Zaten Selahattin Bey'in evlatlık edinip ilçeye getirdiği günden beri ne evde ne de ilçeye kabul edilen damat ve evlatlık olan Yusuf, hiçbir mirası sürdürecektir durumda da değildir ve özüne yani küçükken terk ettiği köyüne, köyünün dağlarına döner. Asıl sorun ise, yükselişte olan bir toplumsal ve fikri hareketin olmamasıdır. Çöküş döneminin özelliklerinin görüldüğü toplumda bütün bunlara muhalefet edecek bir yapı veya hareketlilik görülmemektedir. Bu anlamda ne Selahattin Bey ne de Yusuf böyle bir yapıyla eklenememektedir.

Sebahattin Ali'nin Yusuf'u dağa çıkarmasının en önemli iki nedeni olabilir. Birincisi ve en önemlisi Yusuf zaten büyük bir suç işleyerek yasa dışı hale düşmüştür ve kaçmak veya teslim olmak dışında başka da bir çaresi yoktur. Yusuf'un çaresizliği kimsesizliğinden dolayıdır. Yusuf bu cinayeti işlemeyen önce de sahipsiz ve kimsesizdir. Yusuf'u bir birey olarak göremeyiz, Yusuf'u kucaklayacak, 'kimsesizlerin kimi' Cumhuriyet henüz kurulmamıştır ve Yusuf sığıntı olarak yaşadığı ortama da isyan etmektedir. Belki de Yusuf kaderini Cumhuriyeti kurmak için dağlara çıkan Kuvveyi Millîcilerle birleştirmek için yola çıkmıştır. Çünkü ülkenin işgal altında olduğu o dönemde Edremit ahalisiyle kaymakamı bunu hiç önemsememektedir. Bu yozlaşmış çeteyi vuran Yusuf, belki de isyan bayrağı açarak, eşkıyaya değil özgürlükçülere ve Cumhuriyetçilere katılmıştır.

Sonuçta *Kuyucaklı Yusuf*, herhangi bir gişe başarısı gösterememiş ve romanın popülerliğine rağmen umulduğu kadar yaygınlaşamamıştır. Bunun en önemli nedeni elbette yapım yılı olan 1985 tarihinde Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ortamın elverişsizliğidir. En küçük bir muhalif kıpırdanmanın bile ezildiği, darbe uygulamalarının sürdüğü, insan hakları ihlallerinin yaşandığı bir dönemde dağ romantizmi yapan bir filmin çekimi büyük cesarettir. Ancak Yönetmen Fevzi Tuna, filmin siyasi veya toplumsal yönünden çok eleştirmenlerin filme karşı negatif tutumuyla ilgilenmektedir. Tuna eleştirmenler yüzünden "Sinema yapma sevgim öldü. Kuyucaklı Yusuf'un bana en büyük darbesi budur" (Balcı, 2014:246) demektedir.

### 6.7.2. Köhne Değirmen ve Eski Düzenin Eski Kaymakamı

*Değirmen*'de (1986), *Kuyucaklı Yusuf*'taki kaymakam Selahattin Bey'in yerine gelen Aziz Bey gibi "idare-i maslahatçı" bir kaymakama daha rastlanmaktadır.

*Değirmen*'deki kaymakam Halil Hilmi Bey, Aziz Bey'e göre, biraz daha pragmatist, biraz daha iş bilir ve biraz daha merkezi iktidarı, devleti tanıyan, eski rejimi tanıyan ve temsil eden deneyimli bir isimdir. Hatta Halil Hilmi Bey'in en önemli özelliğinin eski devlet işleyişini iyi tanınması olduğu söylenebilir. Bu özellik de kahramanımızı diğer kaymakamlardan ayıran en önemli özelliktir. Çünkü diğer filmlerde ya genç ve tecrübesiz devrimci kaymakamlara ya da gününü gün etme peşinde koşan, vaktini öldüren "idareci" kaymakamlara rastlanmaktadır. Halil Hilmi Bey ise, devlette hizmetin kâğıt üzerinde görülmüş olmasının önemini bilen ve kitabına uygun hareket etme iradesi gösterebilen biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı film, Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Film 1986 yılında yapılmış olsa da mekân ve zaman olarak Birinci Dünya Savaşı arifesinde yoksul ve viran bir Osmanlı kasabası seçilmiştir. Sarıpınar kaymakamı Halil Hilmi Bey, kasabalı erkeklerin gözde dansçısı Nadya'yı (Serap Aksoy) ilçeden dışarıya atmak istemektedir çünkü kasabanın kadınları Nadya'nın kocalarını baştan çıkardığına inanmaktadır ve bu konuda kaymakama ısrarla şikâyetçi olmuşlardır. Kaymakam önce bu konuda kasabanın bağlı olduğu Mutasarrıfa yazı yazmıştır ancak olumlu bir cevap alamamıştır. Kaymakam da kadınların baskısı üzerine, hiç tanımadığı Nadya'yı sert bir konuşma yapıp azarlayarak, kasabadan gönderilmesini sağlamak için makamına çağırır. Ancak Nadya tatlı dili, şivesi ve flörtüz davranışlarıyla yaşlanmaya yüz tutmuş kaymakamı etkiler. Kaymakam, kadının gözünü korkutamadığı gibi gönlünü kaptırmıştır. Daha önce sürekli reddettiği Nadya'nın katıldığı eşrafın oturak âlemi davetlerinden birine bu sefer katılmayı kabul eder. Nadya'nın dans ettiği eşraftan tüccar Ömer Efendi'nin bağ evindeki ilk oturak âlemine katılır bir gece ve olanlar olur.

Nadya dans ederken, ahşap bağ evi hafif sallanmaya başlar ve alkolün de etkisi ile evde bulunanlar deprem oluyor zanneder. Bunun üzerinde herkes koşuşturmaya başlar ve ev daha fazla sallanmaya başlayınca büyük bir panik oluşur. Kasabalı

erkeklerin kimisi merdivenden yuvarlanır, kimisi diğerinin üzerine düşer ve yaralanır. Dar merdivenden kaçarken yaralananlardan biri de kaymakam Halil Hilmi Bey'dir. Deprem söylentisi bütün bölgeye yayılır. Hatta bir muhabir olayı İstanbul gazetelerine bildirir ve o günün koşullarında haberin yayınlanması, yetkililerin olayın içeriğinden tam haberdar olması, ilçeye yardım gönderilmesi uzun zaman aldığı için bu süreçte tam bir keşmekeş, yanlış anlaşılmalara ve trajik gelişmeler yaşanmaya başlar. Saraya giden ve İstanbul gazetelerinde de yer alan habere göre, Sarıpınar ilçesi depremle yerle bir olmuştur ve kaymakam da ölüm döşeğindedir. İstanbul hemen yeni bir kaymakamı ve Kızılay'ı kasabaya gönderir. Başka yardım ekipleri de ayrıca yola çıkmıştır. Kaymakam, deprem olmadığını, içkili eğlecede evin sallandığını kasabaya açıklayamamaktadır. Çünkü kaymakam bu ortamlara girecek bir insan olmadığına hem Saray'ı hem de kasabayı inandırmıştır ve gerçekten de böyle ortamların insanı değildir. Ancak deprem olduğuna inanılırsa da kaymakamlığı tehlikeye girmiştir. Bütün bunların da nedeniyle Osmanlı Sarayı Sarıpınar'dan istediği bilgiyi net ve tam alamamaktadır. Mutasarrıfı bununla da yetinmez ve valiyi Sarıpınar'a gönderir. Bir anda tüm devlet Sarıpınar'a yığılmıştır ve ilçede büyük bir keşmekeş yaşanmaktadır. Çünkü aslında deprem olmadığı anlaşılmış, bundan sonrasının nasıl idare edileceği yani Saray'a bunun nasıl söyleneceği herkesi kara kara düşündürmektedir. Osmanlı Sarayında ise Sarıpınar'a ilgi gün geçtikçe daha da artmaktadır. Çünkü Osmanlı devletini bu kara günde yalnız bırakmak istemeyen Avrupa devletleri yardıma koşmaktadır. Avrupa devletlerinin temsilcileri de ilçeye gelme kararı alınca işin bu kadar büyümesi üzerine bir Şehzade de ilçeye gelme kararı alır.

Elbette Sarıpınar bütün bu olup biteni idare etmek zorundadır. Ancak Sarıpınar İstanbul'da saltanatı, Avrupa devletlerinin temsilcilerini, şehzadeyi ve dışarıdan gelen tüm güçleri depremin olmadığına nasıl inandıracaktır ve ilçedeki iktidar çekişmesi nasıl sonuçlanacaktır? Arslan durumu şöyle izah etmektedir:

“Gelenler bir depreminin olmadığını, işin aslının kaymakamın deprem yalanını kendi işine de geldiği için sürdürmesinden ibaret olduğunu görecektir. Ancak işler iyice çığırından çıkmıştır. Halil Hilmi Bey oturak aleminin bedelini kariyeriyle ödemek üzereyken, ilçeye yakın ilgi gösteren Avrupa ülkelerinin temsilcileri ile padişahı temsilen bir şehzadenin ilçeye geleceği haberi gelir. Ne yapacağını bilemeyen ve kariyeri tehlikede olan vali, Kaymakam Halil Hilmi Beyin ilçede gerçek bir depremin tahribatını yaratma fikrine mecburen ikna olur. Sarıpınar kazma ve küreklerle yerle bir edilerek, enkazları ve yaralılarıyla büyük bir tiyatro sahnesine çevrilir. Heyet gördüğü manzara karşısında şok olur. Şehzade, Halil Hilmi Bey'i

gayretlerinden dolayı bir nişanla padişah adına ödüllendirir ve heyetle birlikte ilçeden ayrılır” (2019: 279).

Osmanlı’nın son döneminin tasvir edildiği ilçede, aslında deprem öncesinde de yaşanılmayacağı, ilçenin baştan aşağı çökmüş olduğu, yenilenmesi gerektiği halkın içler acısı durumuyla birlikte gösterilmektedir. Hükümet konağının da kasabanın diğer evlerinden pek bir farkı yoktur. Aslında deprem öncesi Sarıpınar’ın görünüşü ülkenin görünüşüdür. Viran bir taşra ilçesinde memurların zavallı halleri, kurnaz eşraf, fırsatçı esnaf ve kadınların insandan sayılmadığı bir gündelik hayatta kaymakamın olup biten hiçbir şeyden ya haberi yoktur ya da her şeyi görmezden gelmektedir. Halil Hilmi Bey kafasını kaldırıp yıkık dökük evleri bile görmemektedir. Köylere zaten gitmemektedir. Depremden sonra teftişe çıktığı yoksul köylerin görüntüsüne kendisi bile şaşırmıştır. Bu kadar sahipsiz, bu kadar kendi başına bırakılmış, bu kadar çökmüş köyler kaymakamın bile hayal edebileceklerinin ötesindedir. Deprem bölgedeki (belki de ülkedeki) büyük çöküşü, topyekûn yıkılışı göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yozlaşmış bürokratik düzeni bu ilçe ve ilçeye bağlı yıkık dökük köyleri fonda göstererek anlatılırken, halktan kopuk kurnaz mülki amirin ve diğer idarecilerin Saray’ı oyalamak için nasıl da becerikli ve kıvrak olabildikleri gösterilmektedir. Kaymakam aynı zamanda gözü kara biridir, içinde bulunduğu düzen bozulmasın, kendi kişisel düzeni sarsılmasın diye tüm ilçeyi yıktırmıştır. Aslında halkı düşünerek yapılmayan bu yıkım kampanyası halkın işine gelmiştir. Çöken, yozlaşan devlet ve düzenle birlikte, kaymakam da, düzenbaz eşraf da bu çöküşün ve ahlaki yozlaşmanın altında kalmaktadır. Hatta halk Saray’ın bile umurunda değildir, Saray Avrupa’ya karşı zevahiri kurtarma peşindedir. Herkes kişisel çıkarı için birbirini kollamaktadır:

“Aslında felaket yavaş yavaş gelmiş ve ülkeyi sarmıştır. Ancak yöneticiler bu durum karşısında kayıtsızdır. İlçeyi teftişe gelen mutasarrıfın taşrada görev yapmanın kendisi için nasıl bir işkence olduğunu ve İstanbul’u özlediğini anlattığı sahne, Kaymakam Halil Hilmi Bey’in hükümet konağının viraneliğine ilgisizliği, ilçeye yardım getiren Kızılay görevlilerinin rüşvet karşılığında getirdiği yardım malzemelerini oturak âlemlerinin tertipçisi eşraftan tüccar Ömer Bey’in deposuna indirmesi, valinin kariyerini tehlikeye atmamak için Kaymakam Halil Hilmi Bey’in deprem mizansenine razı olması, Şehzade’nin sırf yabancı temsilcilere rezil olmamak için gördüğü deprem mizansenine sesini çıkarmayıp bir de Kaymakam Halil Hilmi Bey’i padişah adına ödüllendirmesi, merkezden en ücra kasabasına kadar görev yapan yöneticilerin içinde bulundukları kayıtsızlığın ve idari maslahatçılıklarının göstergesidir” (Aslan, 2019: 280).

Burada, “Kızılay görevlilerinin rüşvet karşılığında getirdiği yardım malzemelerini oturak âlemlerinin tertipçisi eşraftan tüccar Ömer Bey’in deposuna

indirmesi”nin sembolik bir anlamı vardır. Ömer Bey gibi tüccarlardan daha önce de bahsedilmiştir. *Kuyucaklı Yusuf*’taki kaymakam Selahattin Bey’le bir türlü yakınlaşamayan ama yeni kaymakamı ortalarına alıp oturak âlemleri yapan tüccarlar, *Kanal*’da devrimci kaymakamı sürgüne gönderen yerel işbirlikçilerin lideri konumundaki Haşim Ağa, *Buzlar Erimeden*’de halka kalitesiz ve bozuk mal satan, halk düşmanı bakkal Hacımuratoğlu’nun ortak özellikleri, kasabada bir işyeri sahibi olmaları, hatta bakkal dükkânı işletmeleridir. Devletin desteği ile ya da devlet görevlilerinin suiistimalleriyle gelişen bu kesimin geçmişi karanlıktır. Ya savaştan kaçmışlardır ya da savaşa gidenlerin mallarına el koymuşlardır ancak nedense yeni düzende de işlerini yürütmüşlerdir. Bu kesim sömürücü sermaye sınıfını temsil etmektedir ve gözüpek dürüst kaymakamlar bu kesimle mücadele etmektedir. *Hasip İle Nasip*’te veya *Yarın Bizimdir*’de olduğu gibi belediye başkanları da bazen bu kesimin temsilcileri içinden çıkmaktadır. Feodal ilişkilerin yoğun olduğu taşra kasabalarındaki bu insanlar dini de kullanmaktadır. İstisnasız tüm hileli eşraf, din sömürücüsüdür.

Zaten toprak zengini olduğu için halkın üzerinde bir egemenliği olan bu insanlar, zamanla çağın gereklerine uyarak köyden kasabaya dönen bu yerleşim yerlerinde ticaret de yapmaktadırlar. Bu kesim kasaba büyüdükçe dükkânı da büyütmede veya iş kollarını çeşitlendirmektedir. Kasabanın büyümesi, kapitalizmin gelişmesi ve toprak ağası eşrafın işleri paralel yürümektedir. Filmlerdeki kamu görevlileri ya bu kesimle ya da halkla iyi geçinmektedir. Kamu görevlileri tarafsız bir hakem olmaktan çok bir tarafın çıkarlarına hizmet etmektedir. Devrimci kamu görevlisi halkın yanında, daha silik kesim ise ağaların hizmetindedir. Aslında bu filmde de olduğu gibi bazen kaymakamın olup bitenden tam haberi olmamaktadır veya altındaki memurların bu kesimlerle işbirliğine göz yummaktadır. Kayıtsızlık ve idareyi maslahatçılık, bu kamu görevlilerinin en çok görülen özelliğidir.

Filmlerin çekildiği dönemlerdeki ülkenin siyasal atmosferi ve siyasal çekişmeleri, kaymakamlara bakışı bir ölçüde belirlemektedir. Bu konuda en önemli gösterge ise, iktidar partisi ilçe başkanlığı ile kaymakamın uyumlu çalışıp çalışmadığıdır. Kaymakam ya ağalardan ve tüccarlardan yana tavır almaktadır ve bu durumda genellikle ilçe politikacılarıyla da iyi geçinmektedir ya da yoksullardan,

haksızlığa uğramışlardan yana tutum almaktadır. Bu sefer de ilçeden başka bir yere gönderilmektedir.

Bir dönem filmi olarak 1986'da çekilen *Değirmen*'in 1980 askeri darbesi sonrası dönemin genel siyasetini veya sistemi eleştiriyor olabileceğini düşünmek biraz zor görünmektedir. Yönetmenin, döneme dair bir tür düzen eleştirisi yapmak isteyebileceği var sayılsa bile bunu Osmanlı'nın son dönemindeki çöküş eleştirisi üzerinden yapıldığı görülmektedir. Yönetmen bu yöntemi daha tehlikesiz ve daha sorunsuz görmüş olmalı ki böyle bir yönelimde bulunmuştur.

*Değirmen* romanı Reşat Nuri Güntekin tarafından 1944 yılında kaleme alınmıştır. Reşat Nuri, sadece bir yazar değil, Anadolu'yu karış karış gezmiş ve çok iyi tanımış bir eğitim müfettişi ve *Değirmen*'i yazarken de halen iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir milletvekilidir. Düzeni içeriden eleştirmektedir.

Güntekin, 1931'de maarif müfettişi olmuş ve bu arada Dil Heyeti'yle birlikte bazı çalışmalarda bulunmuştur. Anadolu'yu baştanbaşa dolaşmasına neden olan müfettişlik görevi sayesinde ülkenin gerçeklerini yakından görme ve tanıma imkânı bulan Güntekin, 1939'da ise Çanakkale milletvekili olarak TBMM'de bulunmuştur. Bu görevini 1946'ya kadar sürdürmüş, 1947'de, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Ankara'da yayımlanan Ulus gazetesinin İstanbul kolu olan Memleket gazetesini çıkarmıştır. Güntekin daha sonra müfettişlik görevine geri dönmüş ve 1950'de Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) Türkiye temsilciliği ve öğrenci müfettişliği görevleriyle Paris'e gitmiştir. Paris kültür ataşeliği yapmış, 1954'te ise yaşından dolayı bu görevden ayrılmak zorunda kalmıştır. Emekliliğinden sonra bir süre de İstanbul Şehir Tiyatrosu edebi heyeti üyeliği yapmıştır (wikipedia.org, t.y.)

Yazar Reşat Nuri, CHP'li bir politikacıdır aynı zamanda. Genel olarak Cumhuriyet'e bağlılığını, aydınlanmacılığını, dini siyasete alet edenlere karşı duruşunu eserlerinde görmek mümkündür. Güntekin'in *Değirmen*'le, bir dönem ve Cumhuriyet eleştirisi yaptığını söylemek mümkün değildir. Ancak, yozlaşmış bürokrat eleştirisi yaptığı açıktır. Güntekin'in Osmanlı döneminde hâkim olan kötü yönetiminin Cumhuriyet'le birlikte ortadan kalktığını ancak o dönemin izlerinin ve kötü alışkanlıklarının Cumhuriyet'e de sirayet ettiği uyarısında bulunmak için *Değirmen*'i

yazdığını söylemek daha isabetli gibi görünmektedir. “Reşat Nuri Güntekin, Kemalist Devrimi, kendi sınırları içinde en gerçekçi biçimde sergileyen, en heyecanlı biçimde destekleyen ve en tutarlı biçimde eleştiren romancılarımızdan biridir” (Timur, 2002: 89).

Güntekin’in Anadolu’yu dolaşan bir CHP müfettişi olduğu akla getirilirse, onun sadece Osmanlı’nın son dönemdeki yozlaşmayı değil, Anadolu’da Cumhuriyet’ten 20 yıl sonra bile giderilemeyen eksikliklere ve devam eden yozlaşmaya tanık olduğunu düşünmek gerekir. Taner Timur, (2002: 80) Güntekin’in asıl felsefesinin ve siyasi duruşunun sarf ettiği şu cümleyle özetlenebileceğini düşünmektedir: “Yalnız idare değiştirmekle bir memleket kurtarılamaz”. Ayrıca ağa-tüccar sınıfının siyasette yükselip dini çevrelerle de iş birliği yaparak yavaş yavaş Cumhuriyet Halk Partisi’nden koptuğunun Reşat Nuri tarafından da görüldüğü açıktır.

Reşat Nuri Güntekin, bir üst yapı kurumu olarak dinin yükselen sınıfın hizmetinde olduğunu, toplumsal biçimlenme ve kurumlaşmada önemli roller üstlendiğini ve katı laik CHP politikalarının bu sınıfın önünde duramayacağını çeşitli eserleriyle ortaya koymuştur. Güntekin, CHP döneminde “sınıfsız, sömürsüz bir kitle” oluşturamadığını görmüş, Türkiye’nin sınıflı bir toplum olduğunu anlamış, dinin bireydeki ve toplumdaki sağcı eğilimleri destekleyen ve meşrulaştıran bir güç olduğunu anlatmıştır. Bütün eserlerinde yükselen yeni burjuvaziye dikkat çekerken, bu gücün arkasındaki güç olarak dine bakmıştır. Reşat Nuri Güntekin’in eski rejimle yeni rejim arasındaki en ciddiye aldığı konu “demokratik devrimin tamamlanamaması” konusudur ve “yazar, tutarlı bir demokratik devrim felsefesi içinde” (Timur, 2002: 89) verdiği eserlerle bunu tamamlayamayan yeni dönemin eski dönemden pek bir farkının olmayacağını anlatmaktadır.

Ancak, Aslan filmdeki asker – sivil çelişkisinin, siyasetçi tiplerinin ve asker temsillerin 1914’ü veya 1944’ü değil de filmin çekildiği 1986 dönemin ruhunu daha iyi yansıttığını düşünmektedir. En azından filmdeki siyasi çekişmeleri ve siyasetçi tiplerini, Reşat Nuri’nin gözüyle genel bir Cumhuriyet “başarısızlığı” ile ilgili değil de yönetmen Atıf Yılmaz’ın gözüyle, askeri darbe eleştirisi ile ilgili okumayı tercih

etmektedir. Aslan, aslında Reşat Nuri'ye değinmeden iki dönemi birleştirmektedir ve filmde iki dönemden de ayrıntılı izler göstermektedir:

“Filme dönemin bürokrasisine ilişkin başka dikkat çekçi tespitler de bulunmaktadır. Bunlardan biri ittihatçılarla – gelenekçi bürokratlar arasındaki çekişmedir. Daha gelenekçi ve eski tip bir memur olduğu anlaşılan mutasarrıfın, valinin kendisinden hiç hoşlanmadığını hem İttihatçı hem de asker olması nedeniyle nasıl çekilmez biri olduğunu anlattığı sahne ile valinin mutasarrıf ve kaymakamdan eski tip idareciler ve beceriksiz olduğu gerekçesiyle yakındığı sahne Osmanlı bürokrasisinin o dönemdeki iç çatışmalarının teşmilidir. Kaymakam Halil Hilmi Bey'in yaveri Hurşit'i makama girerken ve makamdan çıkarken verdiği abartılı topuk selamı nedeniyle Kaymakamlığın kışla olmadığı konusunda sürekli uyardığı görülür. İttihatçı ve aynı zamanda asker olan valinin, bir validen çok askerce tavırlarla Kaymakam Halil Hilmi Bey'i azarladığı sahnede, kaymakamın istifa edip makamdan çıkarken Yaveri Hurşit'e dönüp 'vur topuklarını Hurşit, zira burası artık kışlaya döndü' demesi o dönemki asker sivil çekişmesine dair güzel bir mizansendir. Bu sahneler, filmin 12 Eylül rejiminin hala sürdüğü bir dönemde çekilmiş olması nedeniyle, dönemin siyasi konjonktürüne bir gönderme olarak da okunabilir” (Aslan, 2019: 280).

12 Eylül 1980 tarihinde yapılan askeri darbe sonrasında Türkiye'de bazı illere askerler veya emekli askerler vali olarak atanmıştır. Ancak, yapılan ilk genel seçimin ardından tüm illere yeniden sivil vali atamaları gerçekleştirilmiştir. Belki filmdeki valinin 1980'lerin ilk dönemindeki bu uygulamaya gönderme yaptığını da söylemek mümkündür. Şükran Esen de, *Değirmen*'in güncel çağrışımlar yapan bir film olduğu görüşündedir:

“Değirmen, bir uyarlama. Roman uyarlaması ama tadına doyumlanan bir film. Değirmen apayrı bir özellikte hem güldürüyor hem de tarihi bir öykü anlatırken birçok güncel çağrışımlar yapıyor. O güncel çağrışımları orada hiç göstermeden, hiç üzerinde durmadan veriyor; ama izlediğinizde hemen fark edebilirsiniz. Öyle bir senaryo hazırlanmış” (Sinema Söyleşileri 2001, 2006: 37).

Filmin senaristi Barış Pirhasan da *Değirmen* filminin senaryosunun bir dönem filmi olduğunu söylemektedir. Buna rağmen 1986'da çekilen bir filmin 1914 yılını anlattığı bölümler yüzünden dönemin hükümetinin sansürüne uğradığını, ancak sansür haberi gelinceye kadar kısa bir sürede, mülki amirlerle ilgili bir filmin mülki amirlere rağmen nasıl çekildiğini şöyle anlatmaktadır:

“Değirmen filmi 14 günde çekildi, çünkü senaryo sansüre gitti. Hiçbir sorun yok filmde. Reşat Nuri Güntekin'in eseri. Gidildi, çekime başlandı. Bu arada senaryoya ret diye haber geldi, toptan. Ve prodüksiyon amiri, asistan, bütün ekibin görevi oradaki mülki amirleri oyalamak oldu. O 14 gün içinde çektiler. Ama bir tek karesinden böyle bir şey anlaşılmaz bence. İşte ustalık böyle bir şey. Ben herhalde taşı tarağı toplar dönerdim. 14 günde çekmek günde 5 dakika film çekmek demektir. Bir günde 5 dakika film zamanı çekiyorsunuz. Korkunç bir tempo. Televizyon temposu” (Sinema Söyleşileri 2001, 2006: 91).

Reşat Nuri Güntekin'in 1928 yılında kaleme aldığı *Yeşil Gece* romanındaki ilçenin adı Sarıova da bu eserdeki ilçenin ismiyle benzerlik göstermektedir. Sarıova da tıpkı Sarıpınar gibi oldukça yoksul bir Anadolu ilçesidir ve tıpkı Sarıpınar'daki gibi insanlar, devlet yöneticileri iki yanlış gruba ayrılmıştır. Ateşli bir milliyetçi olan öğretmen Ali Şahin, herkes İstanbul'da çalışmak isterken bu kasabaya atanmayı istemiştir. Ali Şahin, kasabayı ve grupları gelir gelmez şu şekilde tanımıştır:

“Sarıova'da belediye reisinin ziyafetinde, kasabanın ileri gelenlerini topluca tanıma olanağını bulur ve kasabaya gericilerin egemen olduğunu hemen fark eder. Bunlar iki gruba ayrılmışlardır. Bir yanda çoğunluğu oluşturan 'İttihadı İslam' yanlısı softalar, diğer yanda da 'çoğu Balkan muhacirlerinden mürekkep olan' ve durmadan 'zalim düşmandan, mukaddes intikamdan, millet muhabbeti ve taassup düşmanlığından' söz eden şoven milliyetçiler vardır. Bu sonuncular 'fikir ve emellerini başkalarına telkin etmek için söz söylerken kavga eder gibi bağırlar, kızarlar, kızarırlar, dişlerini gıcırdatırlar, yumruklarını sıkırlar. Kendisi gibi düşünen açık fikirli aydınlar se parmakla sayılacak kadar azdır” (Timur, 2002: 79).

İşte Sarıova'daki bu görüntü, Reşat Nuri için Sarıpınar'da da tekrarlanmaktadır. Halk bilinçsiz, devlet erkânı da yanlış iki kutba ayrılmıştır. Eşraf ise, kendi çıkarları ve bencillikleri içinde fırsat kollamaktadır. Her iki eserde de savaş dönemi anlatılmaktadır ve savaş döneminde doğru çizgiyi savunan neredeyse yok gibidir. Ali Şahin, Sarıova'da haksızlığa uğrar, haksızlıklarla mücadele eder, belki bir nüfuz da sağlar ama sonunda pes etmiş bir vaziyette yürüyerek kasabayı terk eder:

“Ali Şahin, 'İnkılap denilen şey bir günde olmuyor' düşüncesine dönüp Sarıova'yı terk ederken, bir yol ağzına gelir ve kendisini 'zaferin ve inkılabın doğduğu yere' götüreceği umuduyla doğru yolu tutar. 'Orta yol' sadece bir terminolojik uzlaşma gibi görünür; aslında siyasal mesaj, devrime yeniden başlama zorunluluğudur” (Timur, 2002: 84).

Oysa Sarıpınar'da böyle bir son, üçüncü yolla biten bir umut yoktur. Yoksul, yıkılmış, yaralı Sarıpınar ortada dururken dışarıdan gelenler teker teker geri dönemeye başlar. Şehzade'nin ilçeden ayrılırken bindiği trende Nadya'nın da bulunması, depremin nedenleri hakkında şehzadeye biraz fikir vermiş olsa da, zaten şehzade de böyle bir “felaket” nedenini çok haksız bulmaz. Ancak şehzade ile Nadya'nın aynı trende döndüğü sahne oldukça şaşırtıcı olsa da ne Sarıpınar'ın başına gelen felaket Nadya'dır ne de felaketten kurtuluş şehzade ile ikisinin aynı trende olmasıdır. Belki halkın açılık ve sefalet ortamında olduğu Sarıpınar arkada kalırken debdebe içinde olan Saray'ın Nadya'yı da alarak uzaklaşması bir kez daha vurgulanmaktadır. Ancak, geride yolsuz eşraftan, birbirine düşmüş yöneticilerden ve yoksul halktan başka bir

siyasi ve ekonomik güç görünmediğine göre, halkın üçüncü ya da devrimci yol için daha çok bekleyeceği aşikârdır.

*Değirmen*'de diğer filmlerde belirgin bir biçimde görülen “çağdaşlık – gericilik” veya “Batılılık – Doğululuk” ikilemi de yoktur. Ne halkta ne de memurlar arasında netleşmiş bir çizgi ve buradan doğan bir çizgi mücadelesi de görülmez.

*Değirmen*, kaymakam filmleri içinde komik olan daha doğrusu kaymakamı komik gösteren tek filmidir. *Buzlar Çözülmeden*'de özellikle ikinci versiyonu olan Kemal Sunal'lı “*Deli Deli Tepeli*” filminde tirajikomik sahneler olsa da *Değirmen* kaymakamı açıkça komik, yolsuz, üçkâğıtçı ve halka uzak göstermektedir. Seçilmişlerle dalga geçebilen Türkiye sineması, atanmışlara hep daha saygılıdır. Atanmışlara belli bir mesafeyi koruyarak bakar. Kaymakamla dalga geçmek devletle dalga geçmek anlamına geleceğinden kaymakamın halka mesafeli duruşu hep korunur. *Değirmen*'in Cumhuriyet öncesi dönemdeki bir kaymakamı temsil etmesi seyirciye kaymakamla dalga geçme iznini vermektedir.

Çekildiği dönemi eleştiremeyen sinema, Osmanlı'nın son dönemini eleştirerek hem eleştirel bir bakış açısıyla seyircinin karşısına çıkmış hem de zamanın Osmanlı dönemini kötüleme ve Cumhuriyet ideolojisini yeniden diriltme ideolojisine böylelikle hizmet etmiş sayılmaktadır. Filmin çekildiği 1986 yılı, her ne kadar darbe sonrası yeniden sivil rejime geçildiği bir yıl sayılsa da, askeri rejimin izleri hayatın her alanında kendini göstermektedir. O dönemin “Resmi Atatürkçülüğü” içinde Osmanlı'nın yerilmesi ve yeni dönemin övülmesi de bulunduğu için *Değirmen*, zamanın ruhuna uygun bir film olarak görülmektedir.

### **6.7.3. Selamsız Badosu'nda Ritme Dayanan İktidar Sembolleri: Bando, İdman Yurdu...**

Elias Canetti, ulusun tarihinin sokaktaki adama çok şey ifade etmediğini belirtmektedir. Çünkü sokaktaki insanın “kendisini ilişkili hissettiği daha büyük birim, her zaman bir kitle ya da kitle simgesidir” (Canetti, 2014: 183). Sokaktaki insan tarihin akışını bilmez, önemli figürler ve anların anlamından uzaktır. Canetti'ye göre, bir ulusun her üyesi, kendisini ya da kendi temsilini, her zaman, ulusu için en önemli olan

belirli bir simgeyle sabit bir ilişki içinde görür. “Ulusal duygunun sürekliliği, gerektiğinde düzenli olarak tekrarlanmasıyla sağlanır” (2014: 183). İşte bu “düzenli olarak tekrar” etkinlikleri bireyi kitleye bağlar ve kitle aracılığıyla insan ulusun üyesi olduğunu hisseder.

Elias Canetti, ulusların gerçekte ne olduklarını ortaya koyma girişimlerinin, yani bir ulus kavramı tanımlama girişimlerinin çoğunun esasa ilişkin bir kusurla malul olduğunu şöyle ifade eder:

“İnsanlar, önemli olanın doğru tanımı bulmak olduğuna inanarak, ulusun şu ya da bu olduğunu söylediler; bu tanım bir kez bulunursa, bütün uluslara aynı biçimde uyarlanabilecekti. Bu amaçla, dil ya da toprağı, yazılı edebiyatı, tarihi, yönetim biçimini ya da ulusal duygu adını verdikleri şeyi tanımlarına kanıt olarak gösterdiler; her halükârda istisnaların kuraldan daha önemli olduğu ortaya çıktı” (2014: 181).

*Selamsız Bandosu* (1987) filminin, Cumhuriyetin kuruluş döneminde ulus inşa sürecinde kullanılan iki önemli “düzenli tekrar”ın, “bando ve idman yurdu” ile bir kitle ritminin temsilinin ele alındığı görülmektedir. Her ne kadar film, 1980 sonrası bir kasaba belediye başkanının, kasabanın makûs talihini yenme çabasının fiyaskoyla sonuçlanması temsili gibi görünse de senaristlerin anlatımlarından, filmin aslında bir kasaba ölçeğinde yaşanan modern, Batılı ulus inşası projesine dayandığı anlaşılmaktadır.

*Selamsız Bandosu* filminin senaryosunu yönetmen Nesli Çölgeçen’le birlikte İrfan Eroğlu ve Hakan Aytekin kaleme almış. Senaristler, bir video röportajda, senaryonun *Tarih ve Toplum* dergisinin 12 Aralık 1984 tarihli sayısında yayınlanan “50 Yıl Önce Akşehir’de Esnaf Bandosu, İrfan Eroğlu / Ergun Kocabıyık” adlı bir araştırmaya dayandığını anlatmaktadırlar (Selamsız Bandosu TV, 2019). Hakan Aytekin videoda şöyle konuşmaktadır:

“Akşehir’de yapılmaya çalışılan model aslında birçok yerde yapılmaya çalışılan model. Cumhuriyet yeni kurulmuş ve bazı kurumlarla birlikte bir modernleşme hamlesi var ve dolayısıyla her yerde devlet tarafından yönlendirilen böylesi küçük küçük hareketler var. İki alan özellikle öne çıkıyor. Spor ve müzik. O dönemde var olan devlet yapısının bir tür yönlendirdiği, yarattığı bir uygulama bu. Bir tür yukarıdan aşağıya doğru bir bakışla bunlar yapılsın deniyor. Ve aşağıdan da bu tür katılımı onlar yapıyor. Bu topyekûn bir modernleşme operasyonu. Yani politikayla halkın bir araya geldiği daha organik bir yapı. Türkiye’nin değişik yerlerinde “idman yurdu” adı altında spor kulüpleri kuruluyor ve bandolar oluşturuluyor. Bandolar için de daha önce örgütlü yapıya sahip olan esnaf loncalarından yararlanılıyor. Bu hazır örgütlülük iyi yönlendirilirse buradan bir bandonun çıkması mümkündür. (...) Bu tarihin pek çok döneminde pek çok yerde karşımıza çıkan bir uygulama

biçimi. Bir yanda insanların katılacağı bando, saf ve güzel bir fikir, Akşehir'deki gibi, bir yandan da orada da tepeden inme bir tavır, tarz var. Bir belediye başkanı, adı Selamsız olan, kimsenin dönüp selam bile vermediği, yanından yöresinden geçmediği bir kasabanın etrafından cumhurbaşkanının geçeceğini öğrenmesi üzerine bunu yararlanacağı bir fırsat olarak görüyor”

“Selamsız İdman Yurdu”nun faaliyet gösterdiği Selamsız kasabasında, belediye başkanının direktmesiyle “Selamsız Badosu”nun kuruluş süreci ve kasaba halkının bu süreçteki tutumu filmin ana konusunu oluşturmaktadır. Canetti'nin sözünü ettiği gibi dünyadan kopuk bir kasabada, belediye başkanının kişisel hesaplarının yanında, bu iki ritm projesiyle birlikte, düzenli tekrarlarla ulus duygusu yaratılmaya ve kitleler ulusla bütünleştirilmeye çalışılmaktadır. Zaten bedenın ıslahına yönelik bu “yeni Cumhuriyet insanı” yaratma projesinin, tüm ülkede olduğu gibi dünyanın en ücra kasabası görünümündeki bu kasabada da yürürlükte olduğu görülmektedir:

“Erken Cumhuriyet dönemi beden terbiyesi ve spor politikaları, siyasi elitlerin tahayyül ettiği ‘yeni adam’ı yaratma projesinin önemli bir parçasıydı. Bu proje en temelde yurttaşlara ‘eskiyle alakası kalmadığı’ iddia edilen ‘yeni’ düşünüş ve davranış biçimlerinin aşılmasını, kendini ve toplumla ilişkilerini yeni bir düzlemde algılama bilgisini, devlete ve millete sadakat duygusunu kazandırmayı amaçlıyordu” (Akın, 2018: 207).

Meral Özbek, “Cumhuriyet’in Osmanlı’yla kültürel bağlarını kopartmak isteyen ‘Batılılaşma’ ideolojisi doğrultusunda” (2013: 137) en radikal bir biçimde uyguladığı kültür politikasının müzik uygulamaları olduğunu iddia etmektedir. Özbek, Türk müziğinin mekânsal ve kurumsal imkânlarını ortadan kaldıran iktidarın, Batı müziğini devlet politikası olarak desteklediğini söylemektedir. Filmin anlatıldığı yıllarda, yani 1950’lerde bu politikadan ülke genelinde vazgeçilmiş olsa da bando ve koro geleneğinin belli oranlarda oturduğunu söylemek de mümkündür:

“1930’lu yılların ortasında radyolarda Türk müziğinin yaklaşık 20 ay boyunca yasaklanmış olması özellikle Klasik Türk Müziği’nin eğitiminin yasaklanmasıyla bir arada düşünüldüğünde, yeni Türk Cumhuriyeti’nin Osmanlıyla kültürel bağlarını topyekûn koparmak istediğinin, ‘modernleşme’ ideolojisinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak ‘Batı kimliği’ seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki ‘halka rağmen’ niteliğın bir göstergesi olduğu söylenebilir” (Özbek, 2013: 143).

Radyoda, 1934 yılında Türk müziğinin yasaklanmasının, bir eğlence aracı görülen sinemanın Cumhuriyetin ilk yıllarında desteklenmemesiyle kıyaslandığında çok daha ağır bir akıbete uğradığı görülmektedir. Özbek, 1930’dan itibaren radyolarda Türk müziği çalındığını ve hatta iktidarın hedefini hiç önemsemeyen büyük bir özerklikle bunun yapıldığını belirtmektedir. Kısa bir süre sonra iktidar çevrelerinde bu özerkliğe karşı eleştiriler yükselmiştir ve hatta bu eleştiriler 1933 yılında radyo

aleyhine bir kampanyaya dönüştürülmüştür. “Eleştirilerin yoğunlaştığı nokta, aslında radyonun bir eğitim, kültür ve propaganda aracı olması gerektiği ama bu haliyle radyonun sadece bir ‘eğlence’ aracı olarak yanlış kullanıldığı yolundadır” (Özbek, 2013: 146). İlk yıllarında Cumhuriyet, sinemayı bir “eğlence aracı” olarak görüp ondan uzak durmuştu, Cumhuriyetin 10. yılından sonra ise, “eğlence aracı” haline gelen radyonun ideolojik amaç için kullanacak güce eriştiği görülmektedir.

Özbek, “Cumhuriyet’in resmi müzik politikası gereği bir yandan Batı müziğinin geliştirilmesine uygun konservatuar ve orkestralar kurulduğunu diğer yandan halk müziğini armonize etme çabalarının başladığını” (2013: 146) belirtmektedir. Ankara ve İstanbul’da kurulan orkestra ve konservatuarın yerini taşrada bando ve koroların aldığı görülmektedir; koroya ne kadar önem verildiği radyo merkezinde kurulan Yurttan Sesler Korosu’nun nerdeyse tüm halk müziği parçalarını “disipline ettiği” düşünüldüğünde daha iyi anlaşılacaktır.

Hem Cumhuriyet’in yeni müzik politikasının hem de beden terbiyesi uygulamasının adeta bir laboratuvarı gibi görülen Selamsız Kasabası, siyasal açıdan yukarıdan dayatılan bu iki Batılı projeyi önce anlamamış, reddetmiş, sonra belediye başkanının zorlaması ile benimsemiş ama sonuç hüsrarla bitmiştir. Cumhuriyet projesinin yer yer sekteye uğraması gibi Selamsız Kasabası’nın aydınlanma, modernizm, kısacası Cumhuriyet projesi de sekteye uğramıştır. Selamsız Kasabası’nda bir hayal kırıklığı yaşanacağını, Selamsız Bandosu hayalinin güdük kalacağını ve halkın merkezi iktidarın temsilcisi olan yerel politikacıların ardından trampet çalacağını filmin kurmayları başından bilmektedir, çünkü Selamsız Kasabası’nın Batılılaşma girişimi tüm ülkenin modernleşme serüveninden bağımsız bir modernleşme serüveni değildir:

“Final baştan belliydi. Bizim kurduğumuz çıkarsama şuydu: politikacılar fırsatları özellikle kendileri için kullanırlar, halkı da peşlerinden sürüklerler ama bu fırsat her zaman onların istediği gibi gelişmez. Halk bir şekilde bunların arkasından trampet çalmayı bilir. Final geçip giden trenin arkasından bando çalınmasıyla bitecekti. Bunu başından biliyorduk” (Selamsız Bandosu TV, 2019).

Filmin finali, Cumhuriyet’in “Batılılaşma” projesinin en azından Batı müziği yerleştirme çabalarının, “ruhsuz ve ilgisiz yöneticiler” nedeniyle başarısız kaldığını açıkça ortaya koymaktadır. Kasaba garına yaklaşan Batılılaşma treni, yavaşlamış,

duracak gibi olmuş, yüzünü görmedikleri frak elbiseli bir el ruhsuzca kasaba halkını selamlamış ve ardından kara tren çekip gitmiştir. Kasaba, bando, idman yurdu veya halk, kamusal yetkiyi elinde bulunduranların umurunda bile olmamıştır. O andan itibaren Cumhuriyet eliti de halkın umurunda değildir, çünkü bando aylardır provasını yaptığı çok sesli müziği çalmayı bırakmış, çiftetelli vs çalarak halkın özüne dönmüştür:

“Kamusal yetkenin nasıl algılandığını en iyi Selamsız Bandosu’nun sonunda kasabadan geçen Cumhurbaşkanının treninin penceresinden sallanan el gösteriyor: Kime ait olduğu belirsiz, kayıtsız, uzaklarda sallanan bir el. Gerçekten de, kamu yetkesi yoksul halkın, daha sonraki filmlerde de aydınların isteklerine karşı ilgisiz, ilgisiz olmakla kalmayıp yaşama bir takım kayıtlar koyan, cezalandıran bir erk. Üstelik bu erk, kavranamayacak, ulaşılamayacak kadar uzakta... Selamsız Bandosu, incelediğimiz filmler arasında bütün bir kasaba halkının kendi istençleriyle yaşamlarını değiştirebilecek bir işe hep birlikte girişip bu işi başarmalarını anlatan tek film. Ama dediğimiz gibi bu demokratik eylem sonuçsuz kalıyor. Böylece demokratik bir kitle eylemini anlatan film, böyle eylemlerin bir işe yaramadığını, kamusal yetkenin erişilemeyecek kadar uzakta durduğunu söyleyerek kötümser bir görüş sunuyor” (Onaran, 1994: 44).

Belediye başkanı, özel kalem müdürü ve partililer bir süre giden trenin ardından koşuşturmuş, sonra ulaşamayacaklarını anlayıp, umutsuzca yenilgiyi kabul etmiştir. Tren gözden kayboluncaya kadar bando hala Batılı marş çalmaktadır ve ciddiyetini korumaktadır. Ancak bir süre sonra bando şefi ve bando üyeleri de trenin kaçtığıнын, daha doğrusu hiç durmadığının farkına varmış ve yenilgiyi kabul etmiştir. Bando birden bire oyun havası çalmaya girişmiş ve çoluk çocuk, genç ihtiyar herkes oynamaya başlamıştır Kasketli amcalar, başörtülü teyzeler, yoksul giyimli gençler, kravatlı memurlar, geleneksel veya modern giyimli genç kızlar hep birlikte oynamaktadır. Kasabalı adeta bir dönem süren eziyetten kurtulmuştur ve zaten inanmadıkları bir karşılaşmadan kurtulmanın rahatlatması ile coşku içinde göbek atmaktadır. Biraz tereddütten sonra merkezi iktidarın temsilcileri de halka katılır. İlk kez kasabada birlik ve beraberlik kurulmuş, bandonun çaldığı oyun havası hem muhalefeti hem de iktidarı mutlu etmiştir. Kasaba makûs talihini yenme projesinin başarılp başarılmadığıyla ilgili değildir ve sanki bir musibetten kurtulmuş gibi mutludur. Dışarıdan gelecek olan mutluluk dışarıda kalmış, halk bir şans verdiği bandoyu, tren durmayınca kendine benzetmiştir. Adeta kasabanın kurtuluş günü gibi bir şenlik havası vardır istasyonda ve bu şenlik tüm kasabaya yayılmaktadır. Halk, kısa sürse de adeta bir zorbalık halini alan bandolu karşılama - modernleşme projesinin böyle bitmiş olmasını kutlamaktadır. Modernleşme projesinden kurtulmak bir

özgürleşme ve bayram olarak görülmektedir. Cumhuriyetin ritmi tutmamış, halk kendi ritmine dönmüştür.

Modernizm ve Batılılaşma konusunu yalnızca müzik çerçevesinden incelediği bir yazısında Murat Belge, Batı müziğinin “tutmamasını” ve halkın geleneksel hatta yepyeni bir tarz olan arabesk müziğe dönmesinin nedenlerini tartışmaktadır. Belge, halkın Batı müziğini “kendilerini dışlayan bir dünyanın ürünü” (1983: 404) olarak gördüğünü belirtir. Belge, toplumsal mecrada Batı müziği macerasının geldiği yeri, adeta *Selamsız Bandosu* filminin sonundaki müzik türünün değişimine benzetmektedir. “Gece kulüplerinde dansa ‘slow’la başlanmış, sonunda ‘aman Adanalı’ diye göbek atılarak bitirilmiştir” (1983: 405). Belge, arabeskin de ilk çıktığı dönemde tıpkı Türk müziği gibi resmi alandan kovulduğunu, radyo ve televizyonda yasaklandığını belirtmektedir ve buna rağmen sonunda büyük başarı elde ettiğini saptamaktadır. Belge arabeskteki yükselişi anlamının önemli olduğunu, kentleşmenin bir ürünü olarak kendiliğinden ortaya çıkan bu türün kentleşmenin daha ileri aşamalarında kendiliğinden ortadan kaybolacağını iddia etmektedir. Nitekim Belge’nin arabesk müzikle ilgili öngörüsü hayatın akışı içinde doğru çıkmış durumdadır. Hayatın doğal akışı bir yandan da aydınlanma ve Batılılaşma projesine karşı koymuş gibi görünmektedir ama bu durum, ülkedeki ekonomik ve toplumsal değişime ayak uydurmayan üst yapı değişikliği zorlamalarının başarısızlığı olarak algılanmalıdır:

“Resmi kurumlarda oluşturulan kültür politikalarının sanat eğitiminin geçersizliğini kanıtladı arabesk salgını. Bu anlamda bir ‘meydan okuma’ olarak çıktı ortaya. O tür eğitimle yetişmiş olanla olmayanlar arasındaki o acı ayırımı sergiledi. ‘Tepeden inme’ yeni ve üstün kültür kurulamadığını da, var olanın takatsizliğini da gösterdi. Canlı alışveriş kanalları kurulmadan canlı kültür de olmuyor” (Belge, 1983: 414).

Onaran, *Selamsız Bandosu*’nda belediye başkanı ile kasaba halkı arasında kabule ve onaya dayalı bir alışverişin olduğunu belirtmektedir. Belediye başkanının anti demokratik tavrına rağmen halkın birlikte bir iş başarmak için bir araya gelebildiğini ama buna rağmen yeni bir kültürün oluşmasına merkezi kamusal otoritenin izin vermediğini, yani durakta durmayan trenin yerel kültürü veya yerel yeni kültürü tanımadığını ifade etmektedir. Aslında bu kan uyumsuzluğunun nedeni, kasaba

ve kent kültürü farklılığı veya üst kültür alt kültür çelişmesi değil, ekonomik ve sınıfsal özelliklerin hesaba katılmamasıdır.

Onaran’a göre, demokratik olmayan yollardan hatta tepeden inme bir biçimde gelen kültürel müdahaleler de tabanda olumlu karşılanabilir ancak bu durum sadece tabanın güncel somut beklentisine veya çıkarına göre şekillenmemektedir:

“Selamsız Badosu (1987) filminde filmin kahramanları değil de bütün kasaba halkı demokrasi açısından olumlu özellikler gösteriyor. Bu filmde bütün kasaba halkı dışarıdan bir baskı olmadan, kendi istekleriyle bir işi başarmaya karar verip elbirliğiyle başarıyorlar... Yalnız bu filmde kasaba halkı küçük, sınıfsız bir toplum olarak gösteriliyor. Hep esnaftan kimseleri görüyoruz. Bir de bu tören yalnızca yapılmakla kalıyor, bir işe yaramıyor. Zaten filmin sonunda Cumhurbaşkanının kasabaya gelip gelmemesinin fazla önemli olmadığı halkın bir bayram havası yaşamasından anlaşılıyor. Cumhurbaşkanının kasabaya inmemesi yüzünden yalnız belediye başkanı ile iki yardımcısı yıkılıyor. Ama öncelikle belediye başkanının demokratik bir kişiliği olduğunu söyleyemeyiz” (Onaran, 1994: 21).

Cumhuriyet projesindeki, “ezen ve ezilenin olmadığı, sınıfsız ve sömürsüz bir toplumun kurulduğu veya kurulmakta olduğu” ütopyası, *Selamsız Kasabası*’nda hayata geçmemiştir. Bütün şartlar yerine getirildiği, birlik ve beraberliğin kurulduğu, halk yukarıdan her istenileni yaptığı halde neden başarılı olunamamıştır? Başarısızlığın en büyük nedeni olarak merkezi iktidarın yerel yönetimden kopuk olduğu gösterilebilir. Belediye başkanı, her şeyi devlet başkanının kasabada duracağı ihtimali üzerine planlamıştır. Oysa devlet başkanının onayladığı bir program yoktur ve trenin bu kasabada durması sadece bir olasılıktır. Merkezi iktidar, batılılaşma programında hayati önemdeki bir basamağı atlamıştır. Diyalog ve planlama gerçekleşmemiş, belediye başkanı alaturka bir kurnazlıkla trenin durmasından fayda sağlamaya çalışmıştır. Belediye başkanı devletin yetkisini devlet büyüklerine sormadan kullanmaya kalkmış ve hüsrana uğramıştır. Devletin yetkilerinin ne kadarını yerel iktidara bıraktığı, ne kadarının fiiliyatta belirlendiği ise muğlaktır:

“Selamsız Badosu’nda da, yetki alanı gene kasabayla sınırlı olmakla birlikte belediye başkanının epey yetkesi var. Hatta yetkesini zorbalığa kadar vardırabiliyor. Aslında herkesin tanıdığı esnaftan biri olduğu için sözüne pek aldırın olmuyor. Ayrıca yetkesini kullanmak için elinde yeterli kaynak yok. Belediye meclisini bile güçlkle toplantıya çağırabiliyor. Ama bandoda çalışmak istemeyenlere ‘bir saat içinde odamda ol, yoksa dükkânının kapısına asarım kilidi’ diyebiliyor. İçki içmemesi için bando şefini evine kilitleyebiliyor. Yalnız ‘iyi’ bir adam olduğundan zorbalığını sonuna kadar götürmüyor, daha çok ikna yollarına başvuruyor” (Onaran, 1994: 39).

Bütün bu ayrıntılar, iyi insanlardan oluşan kasabadaki imece ruhunu anlatmak açısından sempatik bir girişim olarak görülmektedir. Halktan biri olan belediye

başkanı ve yabancı olan “bando şefi” temsilcileri arasındaki en önemli fark ve gerçeğe de en uygun olanı, belediye başkanının halka da dışarıdan gelen bando şefine de aynı elbiseyi giydirebilmesi, üniformayla eşitlemeyi başarması olarak tanımlanabilir. Elbette bu konuda belediye başkanının bando şefine yetki vermesi ve bando şefinin de kasabalılardan düzenli ordu gibi bando ekibi yaratması dikkat çekmektedir. Halk kendinden gördüğünün otoritesini sarsabileceğini düşünürken dışarıdan gelenin otoritesini kolay kolay sarsamamaktadır. Bu da bando çalışmalarında dikkat çekmektedir. Bunun yanında belediye başkanının görev alanı, “başarı kazanmak için her çareye başvuru, hiçbir ahlak kuralı ya da yasal kuralı olmayan ‘vahşi bir orman’ olarak betimleniyor” (Onaran, 1994: 39). Belediye başkanı bu ormanın kurallarını bilip buna göre davranır, ancak asıl çözümün Ankara’da olduğunu hem halk hem de kendisi çok iyi bilmektedir. Belediye başkanı öncelikle kendisini Cumhuriyet yönetiminin yılmaz savunucusu ve temsilcisi yapacak olan bandoyu kurar ve bundan sonrasında da aslında içinden çıktığı, başkanı olduğu topluma yabancılaşmamayı başarmak ister. Başkan, hem halktan biri olup, hem de merkezi iktidarın temsilcisi gibi olmak zorundadır. Çünkü:

“toplumsal adaletsizlikleri ortadan kaldırmak, toplumsal gelişmeyi sağlamak için demokratik yöntemler yetersiz bulunuyor. Bu görevi öğretmen, kaymakam, subay gibi devlet görevlilerinin yerine getireceğine inanılıyor” (Onaran, 1994: 42- 43).

Filmin düğümlendiği, sorunun çözülmediği alan olarak Ankara – taşra çatışması görülmektedir. Kurallar, kanunlar, ekonomik kalkınma reçetesi, demokrasi, Batılılık, Cumhurbaşkanı, tren veya iyilikler hep Ankara’dan beklenmektedir. Taşra kasabasında belediye başkanı ne kadar çırpınırsa çırpınsın sonuçta kaderi Ankara’nın elindedir. Belediye başkanı, Ankara’nın taşradaki temsilcisi olduğunu düşünse de Ankara bunu böyle görmemektedir. Çünkü belediye başkanı, günlerce karşılama hazırlıkları yaptığı Cumhurbaşkanı’nın kasabada durup durmayacağını bile hala bilmemektedir. Cumhurbaşkanı’nın kasabada durması demek, herkesin kaderinin değişmesi anlamına gelmektedir oysa. Belediye başkanının da kaderi değişecektir. Belediye başkanı bu girişim zaferle sonuçlanırsa, gelecek seçimde milletvekili olmayı ummaktadır:

“Belediye başkanı, Cumhurbaşkanı köye gelirse kendisinin de milletvekili olabileceğini düşünüyor. Her ne kadar Cumhurbaşkanı’nın gelişinin kasabaya bir yığın yarar getireceği öne

sürülüyorsa da, asıl niyetinin başka olduğu rakip aday ile bir konuşmasından anlaşılıyor. ‘Bando bizim kurtuluşumuz’, ‘Bizim değil senin kurtuluşun’. Ayrıca bu filmde belediye başkanının ‘Sayın Cumhurbaşkanı Haşmetmaapları’ demesi de, milletvekili olmak isteyen bir belediye başkanının bile bir siyasal dizgeyi nasıl algıladığını göstermesi açısından, daha doğrusu politikacıların nasıl algılandığı açısından ilginç” (Onaran, 1994: 43- 44).

Devlet, merkezi idare, taşırayı gözden çıkardığı gibi, taşrada hâkim olan ekonomik ilişkileri de hesaba katmamıştır. Belediye Başkanı, ekonomik çözümsüzlüğe bando ile bir çözüm ararken Cumhurbaşkanı bunun farkında değildir. Belediye Başkanı da bando müziği için devletin dayattığı türde bir seçim yaparken, ülkenin yoksul bir ülke olduğu, çarpık bir ekonomik durumun içinde olduğu ve elit kültürün tutmadığını, arabesk bir durumun oluştuğunu fark edememiştir.

Belediye Başkanının Cumhurbaşkanı karşılamaya modernleşmenin başka bir ayağı olan “beden terbiyesi” kulübünü ikna etmesi de bir işe yaramamıştır. Selamsız kasabasındaki çok önemli görünmeyen futbol takımı Selamsız İdman Yurdu’nun başkanı günün birinde belediye başkanı olmak istemektedir. Hem sistemle hem de halkla bağ kurmak için spor önemli bir fırsat sunmaktadır kendisine. Dönemi analiz eden Akın, “İdeolojik bir misyonla yüklenmiş beden terbiyesi ve spor alanı bu dönemde, siyasi elitlerin projelerinde sosyal alana müdahale etmenin etkili bir aracına dönüşmüştür” (2018: 208) demektedir.

Selamsız İdman Yurdu, Selamsız Bandosı’na göre hem daha eski hem de halkla daha köklü bir ilişki kurmuş durumdadır. Geleneksel olarak futbola meraklı gençleri ve diğer kasabalıları çevresinde toplayan İdman Yurdu’nun başkanı Tahir Emmi’dir.

Belediye Başkanı Latif Şahin, Tahir Emmi’yi bando şefine yine de şöyle tanıtmaktadır: *“Kasabamızın ileri gelenlerinden. Benim de rakibim. Her seçimde belediye başkanlığına aday olur. Ama o kadar iyi muhalefet yapar ki halk da onu ‘sen iyi muhalefet yapıyorsun, muhalefette kal’ diye seçmez bir türlü.”*

Bu tanıttımdan da anlaşıldığı gibi kasabada iki çizgi mücadelesi vardır ve her iki siyasi çizgi de kendi ritminde yürümeye çalışmaktadır. Ulusal çıkarların bir ayağına Tahir Emmi diğer ayağına da Latif Şahin sahip çıkmıştır. Bando kurma sürecinde, siyasi görüşler ayrı olsa da modernleşme projesi olan bando ve idman yurdunun

birbirlerine düşman olmaması gerektiği, ikisinin de aynı çizgide olduğu anlaşılmış ve ikisinin de ayrı ayrı değerli olduğu ortaya konmuştur. Ulus devlet içinde iktidarın da muhalefetin de normal olduğu, ikisinin hedefinin de halka, daha doğrusu ulusa hizmet etmek olduğu kabul edilmiştir. Takım yenilirken, prova yapan bandonun önünü kesen ve canhıraş bir biçimde bando şefinden takıma destek isteyen antrenörün sözleri bu durumu özetlemektedir: “*Hadi arkadaşlar bu takım da sizin...*” Bando şefinin isteği üzerine bando provası izleyen herkes maça gitmiş, bando takımı futbol takımına destek vermiş, takım maçı kazanarak küme düşmekten kurtulmuştur. Sonuçta Belediye Başkanı Latif Şahin aralarındaki husumeti bir tarafa bırakmanın önemini kavramış, bandoyla birlikte takıma destek olmaya karar vermiş, takımın birlik ve beraberlik ruhunun yaratılmasının tıpkı bando gibi önemli olduğunu görmüştür. Takım da böylelikle küllerinden doğmuştur. İki güç birleşince makûs talihin yenileceği duygusu bütün topluma aşılanmıştır.

Sonuçta iki çizgi mücadelesi, yani iki siyasi anlayış, yerini, aynı çizgide sürekliliği olan bir büyük hedefe bırakmıştır: Modern bir kalkınma. Bu hedef aslında modern ulus oluşturma hedefidir ve bu hedefe ulaşırsa herkes istediği yere gelebilecektir. Selamsız Bandosu ile kasabanın makûs talihi yenilecek, sonuçta belediye başkanı milletvekili olacak ve Selamsız İdman Yurdu’nun başkanı Tahir Emmi de nihayet belediye başkanı seçilecektir. Kimse bahsetmese de iki projenin de, sağlanan birliğin de sınıfsal ve toplumsal arka planında politikacıların kişisel ikbal planları vardır.

Erken Cumhuriyet Türkiye’inde beden terbiyesini ve sporu sosyal politikanın ayrılmaz bir parçası olarak görmek mümkündür. Avrupa’da izlediği tarihsel seyre paralel olarak, beden terbiyesi ve sporun erken Cumhuriyet Türkiye’inde bireysel ve sosyal müdahale mekanizmalarının kesiştiği bir düzlemde geliştiği görülmektedir. Rejimin idarecileri, inkılabın sağlıklı, becerikli, çalışkan, ama aynı zamanda da uysal ‘yeni adam’ını yaratmadan, programatik olarak planladıkları herhangi bir sosyal ve ekonomik dönüşümü gerçekleştiremeyeceklerinin farkındadır (Akın, 2018: 44).

Latif Şahin’in asıl derdi başta kasabanın ekonomik olarak kalkınmasını sağlamak gibi görünse de gerçekte sadece milletvekili olmak istemektedir.

Cumhurbaşkanı eğer kuş uçmaz kervan geçmez bu kasabada durursa, başkan, Cumhurbaşkanı'ndan buraya bir tren istasyonu kurdurma sözü alacak ve tren istasyonu kurulunca da kasaba canlanacaktır. Kasaba biraz daha büyüyecek ve başarılı belediye başkanı da bu başarısını milletvekili olarak taçlandıracaktır. Onun için canını dişine takarak bando kurdurmaya çalışmaktadır. Latif Şahin'in, spor kulübü başkanı Tahir Emmi'yi bando projesine ikna edebilme nedeni de, birlik ve beraberlik ruhu değil, kendisinden sonra belediye başkanı olabileceğine inandırmasıdır. Başkan Latif Şahin, aydınlanmacı, kalkınmacı gibi görünse de sonuçta kurnaz bir kasaba politikacısıdır. Bir yandan idman yurdunun gücünden faydalanırken diğer yandan birlikten yana biri gibi görünmektedir. Tahir Emmi de geleceğe yatırım yaptığını düşünmektedir. Bu iki taraflı fayda, iki siyasi akımın da yararına olmuştur ve bu barış toplumda daha büyük sosyal ve ekonomik atılımın önünü açacak bir birleşme gibi görülmektedir. Yukarıdan modernleşme, kalkınma ve batılılaşma hareketi, kasabanın en yukarısındaki kişiden yani hem devleti hem milleti temsil eden belediye başkanından gelmiştir. Halk da bu atılıma destek vermektedir. Sonuçta, Cumhurbaşkanı treni kasabada durmamış, halkın merkeze güveni bir kez daha sarsılmış, belediye başkanı milletvekili olma umudunu yitirmiş, Tahir Emmi belediye başkanı olma hayalini yitirdiği gibi elindeki ineğini de bu proje sırasında elinden çıkarmak zorunda kalmıştır.

Tahir Emmi, yaptığı işe daha samimi ve daha heyecanlı sarılmaktadır. Bu işi hobi olarak yaptığı, kasabalı gençlerin birlik ve beraberliğine hizmet ettiği, herhangi bir çıkar gözetmeden çalıştığı izlenimini vermektedir. Oysa spor kulübü dışında kasabada bir sosyal örgütlenme veya kuruluş bulunmadığı gibi bir siyasi parti örgütlenmesi de görülmemektedir. Tahir Emmi'nin belediye başkanı olmak istediği ortadayken ve başkanın rakip partisini savunurken, spor kulübüne de sadece bir hobi uğraşı olarak bakabilmek zor görünmektedir.

Bir toplumsal mühendislik projesi olan Cumhuriyet dönemi beden terbiyesi ve jimnastik kulübü projelerinden bu kasabadakini Tahir Emmi'nin yürüttüğünü ileri sürmek mümkündür. Tahir Emmi'nin belediye başkanı olabilmesi için oldukça araştırdığı proje nihayetinde başarılı olamamış, takım ligde kalmayı başarsa da kasaba daha ileri gidemediği için olduğu yerde tıkanıp kalmaya mahkûm olmuştur.

Selamsız Kasabası'ndaki gibi başarısız hatta komik olsa da beden terbiyesi ve jimnastik kulübü projelerinin Cumhuriyetin ilk döneminde devlet ve iktidarlar tarafından sürekli desteklendiği ve siyasi bir proje olarak ortaya konduğu daha önce de görülmüştür. Trenin kasabada durmamasıyla bu proje de tıkanmıştır. İşleyen bir proje olan beden terbiyesinin, ekonomik bir gelişme olmadan, kalkınma projesine eklenmeden gelişemeyeceğini ülke genelindeki tüm projeler gibi Selamsız'da da görmek mümkündür. Devletin spor için taşraya gönderdiği ödeneklerde “Cumhuriyetin ilk yıllarından 1939’a kadar düzenli bir artış gözlemlenmiştir” (Akın, 2018: 209). Ancak altyapısı olmayan, üretimin bulunmadığı, işsizlik ve yoksulluğun hâkim olduğu kentlerde ne spor ne de müzik gelişebilmiştir.

Modern sosyal devlet oluşumu sürecini yaşayan Batı'da da siyasi elitler, beden terbiyesi ve sporu önemli bir siyasi etken olarak görmüşlerdir ancak Batı'nın sanayileşme süreci belli bir sermaye birikimi oluşmasını sağladığı için bu sürecin hem toplumsal hem de kültürel anlamda gelişimi Türkiye'den farklı olmuştur. Batı ekonomik temel üzerine, yeni ekonomik model üzerine yeni kültürü yerleştirmeye çalışırken, Cumhuriyet projesi ekonomik temeli düşünmeden kültürel değişime yönelmiştir. Buna bağlı olarak Kemalist elitlerin spor projesini modernleşme, özgürleşme ve yeni insanı yaratma gibi tarihsel olmayan kavramlarla açıklamak mümkündür. Zaten erken Cumhuriyet döneminde beden terbiyesi ve spordan beklenen nihai gayenin, “vatandaşların ortalama sağlık düzeyinin iyileştirilmesi, üretken kapasitelerinin geliştirilmesi ve belirli sosyal ve ahlaki normların yerleştirilmesi” (Akın, 2018: 222) olduğunu belirtmek gerekmektedir ve bu gayenin adeta Atatürk'e atfedilen “sağlam kafa sağlam vücutta bulunur” düsturuna hizmet ettiği görülmektedir.

Sağlıklı beden ve sağlıklı düşünme aracı olarak sporu gören, spor aracılığı ile bedeni terbiye etmeye çalışan rejim, ruhların ortak zenginliği için de klasik müziği, buna bağlı olarak adeta çok sesli müzik enstrümanlarından oluşan bandoyu da seçmiştir. Hem siyasi aktörlerin kişisel ikbal mücadelesi hem de merkezi idarenin siyasi ve ideolojik hegemonya kurma çabası içinde sıkışan halk ise, olup biteni çok anlamlandıramamaktadır.

*Selamsız Bandosu*, yerel ve merkezi elitlerin halka ne kadar uzak olduğunu, halkın gündemi ile merkezi siyasetin gündeminin çakışmadığını bir kez daha göstermektedir. Cumhuriyet’in büyük modernleşme projesinin de, belediye başkanının milletvekili olma planının da aynı ölçüde halktan kopukluğuna güçlü bir eleştiri getiren *Selamsız Bandosu*, merkez ve taşra irtibatsızlığını da bir çatışma olarak sunmaktadır. Filmin bir alt çatışması ise, Cumhuriyet modernleştirmecisi Belediye Başkanı ile hep muhalefette kalan spor kulübü başkanı arasındaki çatışmadır. Her ne kadar bu çatışma o yıl itibariyle kişiler arası bir çatışma olarak kalsa da daha sonra bu çatışma açıkça modernist CHP ve “yeter söz milletindir” diyen Demokrat Parti çatışmasına dönüşmüştür.

*Selamsız Bandosu*, bu yanıyla, bir geçmiş tartışması olmasının yanında çekildiği dönemde siyasete halkın bakışını da yansıtmaktadır. Siyaset bir siyasi program ve açılım çerçevesinde değil, çoğu kez kişisel ikbal planlaması olarak yürümektedir. Hele filmin yapıldığı yıllarda yeni yeni kullanılmaya başlanan “köşeyi dönmek” kavramının kısa yoldan zengin olmak olduğunu herkes bilmektedir. Türkiye’de o yıllarda köşeyi dönmenin en kısa yolunun siyasi elitlere yakın durmaktan hatta siyasi kadro içinde yer kapabilmekten geçtiğini dönemin kamuoyu bilmektedir. *Selamsız Bandosu*’ndaki belediye başkanı – milletvekilliği biçimindeki ekiplerin kariyer planlaması denemesini dönemin bu özelliğini dikkate alarak değerlendirmek gerekmektedir.

Bir amatör spor kulübü ruhuyla oynayan takımın da, bir çağdaşlaşma hobisi olarak kurulan bandonun da sonuçta siyasi çıkarlara hizmet ettiğinin görüldüğü filmde, halkın da bunlara itibar edip özüne dönmesi an meselesi olmuştur. Bu yıllarda, “Filmlerin çoğunda toplumdaki baskıların, haksızlıkların alabildiğine arttığı gerek kişilerarası gerek kişilerle kamu yetkeleri arasındaki iletişimin hepten koptuğu, çaresiz, yalnız insanlardan oluşan bir toplum çiziliyor” (Onaran, 1994: 60).

Belki de filmler toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla çekildiği için sonuç böyle olmaktadır.

#### **6.7.4. Koltuk Belası: Siyasetin Finansmanı ve Geçim Kapısı Olarak Belediye Başkanlığı**

“Siyasetin finansmanı” ve “siyaset için para gerektiği” gibi kavramlar Türkiye gündemine 1990’lı yıllara doğru girmeye başlamıştır. Özellikle “ideolojilerin bittiği” ve “eskisi gibi siyasetin kalmadığı” tezleri, toplumda, siyasetin doğrudan maddi çıkar ilişkisi ile yapıldığı ve bir para kazanma yolu olduğu algısının oluşmasına neden olmuş, bu tezler filmlere de doğrudan yansımıştır. Toplumdaki algıya göre, belediye başkanlığı seçim kampanyasının finansmanına maddi katkıda bulunan veya kampanyada gönüllü çalışan çıkar çevreleri, seçimden sonra başkanı yönetmeye kalkmaktadırlar. Zaten seçim döneminde de başkan adayları bu çevrelerin yönlendirmesiyle hareket etmektedir.

Ancak, finansman bulamayan, her şeyi cebinden ödeyen belediye başkan adaylarının veya aday adaylarının acıklı durumu da beyaz perdeye yansımıştır. Filmlerde belediye başkan adayının veya başkanın sınıfsal konumu, ideolojik tutumu, aile ilişkileri, eğitim durumu veya toplumsal rolü farklı olsa da parayla ilişkisi veya seçim için yapmak zorunda kaldığı harcamalar konusunda büyük benzerlikler vardır. Bu filmlerde idealist olarak aday olanların bile başkan olduktan sonra siyasetin finansörlerine teslim oldukları ve bu gerçekliğe hemen uyum sağladıkları gösterilmektedir.

Bu filmlerin ilki olarak 1990 yapımı *Koltuk Belası*’nı görmek mümkündür. Bir ilçe belediyesinde imar iskân müdür yardımcısı olarak çalışan saf ve dürüst bir insan olan Zühtü, sırf bu özelliklere sahip olduğu için halk ve ilçenin ileri gelenleri tarafından belediye başkanlığına aday gösterilir. Çünkü ilçeye belediye başkanı dayanmamaktadır. Yedi belediye başkanı da art arda çıldırmıştır. Zühtü, ailesiyle sıradan bir hayat yaşarken belediye başkanlığına seçilir. Başkan olunca rüşvet başta olmak üzere, ilçedeki tüm sorunların üzerine gider. Fakat bu ve buna benzer konularda önce partisinden uyarı alır. Önce bunu anlamaz, kabul etmez ama sonra o da ortama uyar. Zühtü de ekonomik önceliklerin düzenine uyum sağlamak zorunda kalır. Yaşananlarla birlikte Zühtü’nün kendi halindeki ailesi bile değişmeye başlamıştır.

Aynı yıl yapılan *Sayın Başkan* (1990) filminde ise, “idealist bir politikacının belediye başkanı olduktan sonra iktidar koltuğunda ideallerinden nasıl uzaklaştığı ve giderek düzenin adamı olduğu” anlatılır. Kadir İnanır'ın başrolde oynadığı, Alev Alatl'ın senaryosunu yazdığı *Sayın Başkan*, sadece 1990'lardaki ekonomik çıkar temelli ilişkileri değil, bu ilişkilerin nasıl ideolojik ve ahlaki yozlaşmaya da neden olduğunu anlatmaktadır. Sosyal demokrat başkan adayları tarafından oy için su havzasına dağıtılma sözü verilen gecekondu imarları, evliyken rahatça edinilen ve herkesin kabullendiği “metresler”, insanları siyasi amaçlar için kullanmak, kadınları bir mal olarak, hatta siyasi hasmından intikam aracı olarak görmek gibi toplumsal kabulün dışındaki tüm yozlaşma temsilleri bu filmde dile getirilmektedir. İktidar için her yolun mubah sayıldığı adaylık sürecinde adayın nasıl değiştiği ve süreç sonunda halkın seçtiği adayın aslında bambaşka biri olarak koltuğa oturduğu görülmektedir.

*Koltuk Belası* (1990) mevcut belediye başkanını çıldırması üzerine zabıta, polis ve ambulansın gelip götürmesiyle başlar. Belediye başkanının koltuğu konuşmaktadır. “*Bu üstüme oturup da deliren yedinci başkan. Bütün suç bende mi acaba?*” Seferihisar belediyesi hasta nakil aracı başkanı götürdüğüne göre, burasının İzmir Seferihisar olduğu akla gelmektedir. Koltuk, yakında seçimlerin yapılacağını, kendisinin yaşlı bir koltuk olduğunu ve değiştirmeleri gerektiğini söylemektedir. Koltuk, emekli olmak istemektedir ancak yeni başkanının kim olacağını da çok merak etmektedir.

Ekran DYMD Partisi tabelasını gösterir ve milletvekili parti yöneticileriyle toplantıdadır. “*Bu ara seçimleri bizim için bulunmaz bir fırsat. Partimizin selameti adına ilçenin belediye seçimlerini mutlaka kazanmalıyız*” İlçe başkanı başkan adayları olarak düşünülebileceklerin listesini inceleyip sık dokuduklarını, elde tek bir adayın kaldığını, bunun da Belediye İmar Müdür Yardımcısı Zühtü Kaya olduğunu söyler. Vekil “*adını çok duydum, adı gibi sağlam, namuslu bir adammış değil mi arkadaşlar*” diye kalabalığa sorar.

Hazır bulunan herkes olumlu konuşur. İlçe Başkanı vurgulamak ister: “*Yalnız küçük bir kusuru vardır, akıl almaz bir ölçüde saf ve temiz bir adamdır.*”

Vekil bunu duyduğuna memnun olmuş gibidir “*işte bu çok iyi arkadaşlar, saf olması daha iyi*” diyerek Zühtü Kaya'nın adaylığını onayladığını belirtir. Odadaki

herkesin sinsi sinsi gülmesinden belediye başkan adayının saf olmasının herkesin işine geldiği anlaşılmaktadır.

Zühtü Kaya, aslında görüldüğü kadar saf değildir sadece işini düzgün yapan, rüşvet almayan, kanunlara uygun çalışan biridir. Oysa toplumdaki, en azından bu kasabadaki çıkar çevrelerinin genel beklentisi, belediye başkanının veya müdürlerin kendini ve çevresini düşünmesi üzerinedir. Partideki toplantının yapıldığı dakikalarda kasaba zenginlerinden biri, yeşil alanda ve halka açık plajda bir imar yolsuzluğunu onaylaması için Zühtü Kaya'ya rüşvet teklif edip ret cevabı almaktadır. Zengin müteahhit Selim Bey, çok sayıda aileyi ev sahibi yapmak istediğini, yapacağı konutlarla halka hizmet ettiğini anlatmaktadır. Selim Bey, aslında daha önce müdürle bu konuda anlaştıklarını ve müdürün kalp krizi geçirmesiyle imar izninin geciktiğini anlatır. Belediyelerin en önemli hizmetlerinden biri olan imar planı yapma yetkisinin yine belediyenin en fazla rüşvet döndüğü birim olduğuna dikkat çekilmektedir. Gerçekten de imarla ilgili belediyelerin çok büyük yasal yetkileri bulunmaktadır ve bu yetkiler sürekli kamu yararına veya şirketler yararına genişletilip daraltılabilmektedir. Bir belediye daha önce yeşil alan olarak belirlediği bir araziye daha sonra belediye meclisi kararı ile konut alanına çevirebilir. Bunu belediye başkanının istemesi ve belediye meclisindeki çoğunluğuna kabul ettirmesi gerekir. Zaten belediye meclis üyelerinin sıralamasını kendisi yapan belediye başkanı, seçildiğinde meclis üyelerini de seçirmiş olur. Burada imar değişikliğinin yapıldığını ancak memurun bu değişikliği imzalamadığı anlaşılmaktadır.

Selim Bey, “kanuna aykırı” diye değişikliği onaylamayan Zühtü Kaya'ya en son “kalemine uydurmak” diye bir deyim olduğunu hatırlatır ve “*ince zekânızla bir çözüm bulun*” diyerek masanın üzerine para dolu çantayı bırakıp çıkar. Zühtü Kaya, Selim Beyin çantayı unuttuğunu sanır, peşinden gider ve yetişir. Çantayı iade etmek ister ancak Selim Bey, 200 milyonu az bulduğunu düşünür, 250 milyona çıkarır, otelin mührünü sökerse 500 milyon daha vereceğini söyler. Hatta arabayı ve şoförü de Zühtü Kaya'ya verir. Zühtü Kaya, “*itoğlu it, al paramı git, bir daha da karşıma çıkma*” diyerek rüşveti reddeder.

Zühtü Kaya'nın eşi ve çocukları 1980'li ve 1990'lı yıllarda tüm Türkiye'yi etkisi altına almış bulunan Brezilya dizileri ya da diğer adıyla pembe dizi etkisindedir ve evde nefes almadan bu diziyi takip ederken gösterilirler. Aile adeta pembe dizinin içinde yaşamaktadır. Dar gelirli, kıt kanaat geçinen, ülke ortalamasına uygun diğer çoğunluk aileler gibi dizi izleyip yemek yapmayı ihmal eden annelerin olduğu, bunun için akşam yemeğinde “sürekli menemen” yiyen mutlu bir ailedir Zühtü Kaya'nın ailesi. Ama aile Zühtü Kaya ile aynı değerlere sahip değildir. Akşam yemeğinde menemen yerken bugün “canı sıkıldığını” anlatır ve Selim Bey'in rüşvet teklifinden bahseder. Anne ve iki çocuk “nihayet rahata erdiklerini” düşünür. Erkek çocuk hemen araba almayı, kız çocuk önce çeyizini düzeceğini açıklar. Zühtü Kaya yoksul, umutsuz ama bunlardan kurtulmak için her fırsatı ahlak içinde gören ailesiyle kurnaz, ahlaksız ve yağmacı bir dış dünyanın arasında sıkışmış görünmektedir. Zühtü Kaya, “akıllı hırsız olacağına deli namuslu kalmayı” yeğlemektedir.

Bu sırada Devlet Millet Birlik Yüksek Partisi milletvekili arayarak kendisini belediye başkanı adayı göstereceklerini bildirir. Odadakiler de vekili destekler. Zühtü Bey, düşüneceğini söyler.

Zühtü Bey, iş çıkışı sahilde kayıkçılara uğradığında bir kayıkçı ciddi bir sorundan bahseder kendisine: *“Bugün balık var ama yarın olmayacak. Çünkü sahilleri parselleyip parselleyip yağmacılara satmaya başladılar. Güzelim sahil beton yığını olacak pek yakında. Lağım suları akacak denize. Deniz kirlenecek, sahiller beton haline gelecek.”*

Zühtü Bey, *“Bizim kasabanın belediyesi yok mu”* diye cevap verir. Balıkçı meseleyi daha da derinleştirir ve Zühtü Bey'i üzecek şeyler söyler:

*“Var olmasına var da işleri çok zor. Yağmacıların parası çok Zühtü Bey.”*

Zühtü Bey akşam ev halkını toplayıp kendine yapılan teklif anlatır, ailesinin görüşünü almak ister. Elbette eşi “başkan karısı”, oğlu “başkan oğlu”, kızı da “başkan kızı” olmak istemektedir. Karısı gece yatakta, *“biraz da bizi düşün, çocukların ikisi de okumadı. Onların istikbalini düşünmek zorundasın.”* diye konuşur.

Zühtü Kaya gidip parti yönetimine ve milletvekiline şartlarını söyler:

*“Birinci şartım, yasa dışı işler için ricacı olmayacaksın. Sonra, etrafımda dalkavukluk istemem. Kimse beni şişirmeyecek. Öve öve göklere çıkarmayacak. Kutlamalar, ziyafetler yok. Tören yok. Ben de insanım, beni baştan çıkartmayacaksınız. Kabul mü?”*

Kabul ederler, Vekilin bir şartı vardır: *“Partimizin içtüzüğü doğrultusunda sen de benim emirlerimi uygulayacaksın.”* Zühtü Kaya, *“yasalar ne olacak”* diye sorar. Vekil: *“Bir ara yasaları da uygularsın.”* Anlaşırlar. Vekil, *“bu millet sizin gibi bir evladı olduğu için daima gurur duyacaktır”* der ve seçim kampanyası başlar.

Zühtü Kaya’nın bilmediği bir şey vardır, kızı, rakip parti başkan adayının “kısa sürede köşeyi dönmek isteyen” oğlundan hamile kalmıştır.

Zühtü Kaya, ilk mitingde halka *“dürüstlükten başka bir şey vaat etmediğini”* açıklar, *“rüşveti kaldıracığını”* söyler. Kampanya kısa sürer, Zühtü Kaya, açık farkla başkan seçilir.

Bundan sonra Zühtü Kaya’nın “seçilirse şunları istemem” dediği her şey başına gelmeye başlar. Sonuçlar açıklanır açıklanmaz, parti yöneticileri çiçekleri kapıp koşarak evine tebrik etmeye gelir. Mütevazı Zühtü Kaya bahçeyi sulamaktadır. *“Yağcılık istemem demiştim, çiçeklerinizi alın defolun”* diyerek partilileri püskürtür. Hemen ardından oğlu *“baba beni danışman alsana”* der. Kızı, *“Kültürlü danışman al, Akın’ı alsana”* diye sevgilisini önerir. Oğlan ısrarcıdır: *“Bal tutan parmağını yalar.”* Zühtü Kaya da kararlıdır: *“Ben o balı ne yalarım ne de başkasına yalatırım. Başta ailem sonra bütün hemşerilerim namuslu belediye başkanı nasıl olurmuş, görecekler.”*

Anneleri çocuklara umut vermektedir. *“Hele o koltuğa bir otursun, babanız da bir insan. Nasıl değişir görürsünüz...”* Zühtü Kaya istemese de kutlama telgrafları, karşılama törenleri, folklor gösterileri kendisini beklemektedir. Ailesi, partililer, halk bunları düzenlemekten geri durmaz ve yeni başkan bunları atlatmak için büyük mücadele verir. Ancak benzer filmlerde olan özel kalem müdürü burada da ortalığa çıkar ve *“protokol gereği, bu kadar insanı bekletemezsiniz”* diyerek Zühtü Kaya’yı tören alanına çeker. Sonra odası kutlama ziyareti yapmak isteyen partililerle dolar. Zühtü Bey, böylelikle istese de istemese de sisteme girmiş olur.

Eski koltuğuna oturur oturmaz, özel kalem müdürü odaya gelir ve “*eğer odayı zevkine uygun döşetmek isterse bir arkadaşının yardımcı olabileceğini*” söyleyerek yeni sistemin kapılarını biraz daha açar yeni başkana. Zühtü Kaya, hala milletin parasını har vurup harman savurmamaktan yanadır. Her şeyin yasalara uygun olmasını da özellikle üzerine bastırarak söyler. Özel kalem müdürü son kozunu da kullanır: “*Sayın başkanım hiç kimse bu koltuğa sizin kadar yakışmamıştı.*” Ve odadan kovulur.

Belediyede hak ve hukuktan yana iyi bir başlangıç yaptığını düşünen Zühtü Kaya’yı önümüzdeki süreçte üç önemli sınav beklemektedir. Birincisi, kızı, rakip adayın kısa sürede köşeyi dönmek isteyen oğluyla evlenmiştir. Aile biraz daha açığöz olmaya zorlanmaktadır. İkincisi, belediye başkanı olarak ilçedeki esnafı denetlerken görmüştür ki, herkes hile yapmaktadır ve esnaf başkanın göz yummasını beklemektedir. Üçüncüsü ise, kendisini yönetmeye kalkan milletvekili ve parti yönetimi ile yavaş yavaş başı derde girmeye başlamıştır.

Benzine %3 su karıştıran benzinciye 1 hafta kapatır, 10 gram eksik gramajla ekmek satan fırını mühürler, çifte rezervasyon yapan oteli de 1 hafta kapatır. Çöpleri içeride tutan restorantı da süresiz kapatır. Eşek kesen kasap hakkında zabıt tutturur. Hepsinin tepkisi aynıdır: “*Size oy verdim. Size boşuna mı oy verdik reis bey?*” Başkan Zühtü Bey’in tepkisi de aynıdır “*Ben yasaları uyguluyorum, vermeseydin.*” Sıra, imar müdür yardımcısı iken yanına gelip rüşvet öneren müteahhit Selim Bey’in inşaatının denetlenmesine gelmiştir. Selim Bey, kendisi için bir şey istemediğini, vatandaşa hizmet ettiğini, bu inşaatın bir sürü ailenin ekmek yediğini anlatmaktadır. Ancak bu inşaat da mühürlenir.

Bunun üzerine koltuk kendi kendine konuşmaya başlar: Eskiden bu işler başka türlü olurdu, utanırdım. Yeni başkanım ile iftihar ediyorum. Aynı zamanda çıkarı bozulan, işyerleri mühürlenene esnaf bir sahil kafede nargile içmektedir. Konu Belediye Başkanı Zühtü’nün bugünkü yaptıklarıdır. Lokantacı, otelci, benzinci, fırıncı aleyhte propagandaya başlamıştır. Belediye başkanını milletvekiline şikayet etmeye karar verirler.

Bu sırada Başkan temizlik kampanyası düzenlemiştir ve bütün memurların bu kampanyaya katılması emri vermektedir. “*Sallabaşını al maaşını yok artık!*”

Vekil belediyeye gelir. Hemen konuya girer: *“Bu koltuğun hakkını veremiyorsun Zühtü Bey. Sen nasıl başkansın ki düzene karşı geliyorsun? Sen hangi partiden seçildin?”*

*Başkan: DMDY Partisinden.*

*Vekil: Peki anlamını biliyor musun?*

*Başkan: Devlet Millet Düzen Yüksek Partisinden*

*Vekil: Hayır, gel şöyle otur anlatayım. Devletin Malı Deniz Yemeyen Domuz Partisi.*

Bu arada koltuk söze girmektedir. *“Dinleme onu Zühtü, dayan.”*

Bu uyarıdan sonra Başkan Zühtü Bey, bir karar vermiştir. Belki de geçmişini ve geleceğini düşünmüştür: *“Anlaşıldı, bundan sonra gözlerimi kaparım, vazifemi emirleriniz doğrultusunda yaparım sayın vekilim”* der.

Başkan mühürlediği inşaatı ziyaret etmekle başlar yeni dönemine. Selim Bey, mühürlenene inşaatı bir tek çivi bile çakılmadığını söyler. Nedenini sorar başkan ve *“yeşil alan burası”* cevabını alır. Başkanın tavrı herkesi şaşırtır: *“Yeşil alan olup da ne olacak? Sığır mı otlatacaksın burada? Böyle yapıp vatandaşa nasıl hizmet edeceksin sen? Açın mührü, bu güzel inşaatı devam. Boş sahili de al. Anasını satayım, doldur evleri. Halk plajını kapattım, evlerinde yıkansınlar.”* Herkesi şaşırtacak şeyler söyleyerek restorani, fırını, benzinciye de açar. Kasabada her şeyin serbest olduğunu, serbest ticarete geçildiğini açıklar.

Ancak, esnaf bir süre sonra tekrar bir araya gelerek serbest piyanın iyi bir şey olmadığından, iflasın eşiğine geldiklerinden yakınmaktadır. *“Bu kadar serbestlik de fazla. Karşı partinin adamlarına da aynı kolaylığı sağladı. Sahili müteahhit Selim’e vermiş. Bizle karşı partinin arasında ne fark kaldı? Eşitlik bunun neresinde?”* der biri. Bu durumu da vekile şikâyet ederler.

Vekil bu sefer *“gözlerini haddinden fazla kapatmışsın Zühtü Bey, oğlunla damadının vurgunlarına göz yumuyormuşsun. Makul ölçülerde olmalısın. Sen*

*kepçeyle yerken etrafına da kaşıkla ikram edeceksen ki hır çıkmasın. Seni denetlemiyorum, sana bir şey söylemiyorum ama oğlunla damadının yaptıkları dillerde.”*

Başkan: *“Gerçi partinizin belediye başkanıyım ama ben asla devletin malı deniz diye düşünmedim. Yemedim, yakınlarıma da yedirtemedim. “*

Vekil: *“Anlaşamıyoruz. Sana ikinci altın öğüdümü söylüyorum. Öyle davran ki ne şiş yansın ne de kebab. Yakınlarıma menfaat sağlamadım diyorsun, çık şöyle bir dolaş, etrafına bak. Millet kör değil Zühtü Bey. “*

Zühtü Bey çıkıp sokağa dolaşmaktadır. Tabelalara gözü takılır: Galerî Hakan (oğlunun ismi), Akın Butik (damadının ismi), Hakan Turizm, Akın Beyaz Eşya, Hakan ve Ortakları Turistik Tesisler, Yıldız Blokları... Evinin önüne geldiğinde makam aracını eşinin istediğini öğrenir. Akın ve Hülya'ya çaya davetli olduklarını öğrenir. Eşine *“yürüyerek gideceğiz”* der. Eşinin saç şekli, makyajı, giyimi tümünden değişmiştir. Yanlarından açık cipte oğlu kızlı erkekli bir grupla geçer. Kızının nerde oturduğunu bile bilmemektedir. Lüks ve güzel bir yazlığa gelirler. Bir yalı havası vardır evde. Evin damada, Selim Bey tarafından hediye edildiğini, ayrıca sahilde yapılacak siteden bir blok verildiğini öğrenir. Bütün bunlardan haberi yoktur gerçekten. Ayrıca Hakan da açılan otelde kalmaktadır, dükkânlar, ortaklıklar hediye almıştır.

Zühtü Bey bunun üzerine dehşete kapılır, istifa edeceğini açıklar. Partide vekil dâhil herkes istifa edemeyeceğini anlatır. Tehdit ederler hatta. Sonra da vaatlere başlarlar.

Vekil: *Sen dahi bir lidere sin. Çok daha yüksek mevkilere layıksın. Sen padişah olmalıymışsın. Sana üçüncü bir altın öğüdüm daha var: Kabuğundan çık, makamının hakkını ver. Yönet ulan. Beni yönet, beni bırak partiyi yönet. Partiyi bırak memleketi yönet, memleketi bırak yedi düveli yönet. Padişahsın sen, padişahhhhh!*

Zühtü burada da ikna olur ve hayalde fonda ceddin deden neslin baban marşı çalmaya, Başkan Zühtü de marşa uygun yürümeye başlar. Bir zaman sonra büyük bir tören vardır ve benzer marşlar çalmaktadır, ilçe merkezinde bir heykelin açılışı

yapılacaktır. Başkan, eşi ve oğlu da tören alanına yürümektedir. Askeri tören eşliğinde heykelin üzerindeki bayrak kaldırılır. Herkes ayakta alkışlamaya başlar.

Başkan devam eder: *Verdiğim hizmetler karşılığında heykellerim bu yurda sığmaz. Bütün Avrupa'ya, Asya'ya, Çin'e, Kutuplara, hatta aya bile dikilmelidir.*

Koltuk konuşur: *“Birkaç aya kalmadı, o akıllı ve namuslu adam şaşırdı. Aklını aldılar, bir namusu kaldı. Korktuğum başıma geldi, sonunda o da çıldırdı.”*

Partide tartışma gelir ekrana:

*İyice çıldırdı, oturduğu evi müze yapmaya kalktı.*

*Belediye meydanının ortasına bir de at üstünde heykelinin dikilmesini istiyor.*

Özel kalem müdürü söze karışır: Artık bu bir parti meselesi değil, devlet meselesi oldu. Kapitalist sistemde daha önce ayrıcalıklı olan mesleklerin ve yöneticilerin artık sıradan işçi gibi muamele görmesinin yanında, sistemin işlemesi için siyasi parti ayrımının da ortadan kalkmış olduğu bu örnekte çok iyi görülmektedir. Zühtü Bey de sonuçta Marx ve Engels'in belirttiği gibi burjuvazinin “ücretli işçisi” (2012: 43) olmaktan başka bir misyonu olmayan bir görevli haline gelmiştir. Burada iki cephe savaşmaktadır ve yönetenler çıkarlarını korumak için değişimi gerekli görmektedir. Zaten tam da bu konu görüşülürken parti yönetiminden bir ses “Evet, harpte sayılırız maalesef, el ele vermeliyiz” der.

Özel kalem müdürü sonra aileyi Zühtü Bey'in deli olduğuna ikna eder ve aile de mal mülk yüzünden Zühtü Bey'in tımarhaneye kaldırılmasına izin verir. Duygusal bir tepki vermeyen aile üyeleri için Zühtü Bey artık bir “baba” değil, kendilerine mal mülk sağlamış bir belediye başkanıdır. Marx ve Engels'in 1848'de yazdığı “burjuvazi, aile ilişkilerinin üzerini örten duygusal peçeyi yırtıp attı ve bunu salt bir para ilişkisine indirgedi” (2012: 43) saptaması *Koltuk Belası*'nda aile üyeleriyle özel kalem müdürünün sahildeki evde yaptığı kısa toplantıda somutlaşmaktadır.

Sabah belediyeye gelen Zühtü Bey koltuğu alıp belediyeden çıkar. Koltuk omuzunda ilçede yürümektedir. Koltuğu götürüp heykelin önüne koyar. Aielesi yetişir

ama Zühtü Bey, “*koltuğu yakacağım, başıma ne geldiyse bu koltuk belası yüzünden geldi*” deyip benzin döküp koltuğu yakmaya kalkışır, film biter.

Laiklik ve din ekseninde yaşanan çelişki *Koltuk Belası*’nda açık olarak terk edilip çelişki köşe dönme ile dürüstlük arasındaki çatışmaya indirgenmiştir. Haksız kazanç, kolay yoldan zengin olma, kamu malının yağmalanması gibi kavramlar 1980’li yılların ortalarından itibaren Türkiye’nin gündemine girmiştir. Bu kavramların hepsi yolsuzlukla ilgili olarak kullanılmış ve kamu yöneticileri açısından da yolsuzluk “iş bitiricilik” kavramı ile anılmış, “köşeyi dönme” kavramı da bir hedef haline gelmiştir. Daha önceki dönem filmlerinde kullanılmayan iş bitiricilik kavramı ve köşeyi dönme hedefi 1980 sonrası dönemler anlatılırken kamu malının yağmalanmaya başladığı dönem temsilinde kullanılmaya başlanmıştır. 1980’lerin sonundan itibaren yapılan yasal değişikliklerle yerel kamu kaynaklarının çeşitlenmesi, yerel yönetimlerin yetkilerinin artırılması kamu mallarının yağması kavramını ortaya çıkarmıştır.

Bu dönemden itibaren kamu inşaat ve yatırımlarının önemli bir kısmını paylaşmak ve denetlemek de belediye başkanının görevleri arasında yer almaktadır. “Halen yürürlükte olan 3194 sayılı İmar Kanunu 1985’te yürürlüğe konmuş ve bu kanunla, 1980 öncesinde merkezi yönetimin sorumluluğunda olan imar ve planlama yetkileri büyük oranda yerel yönetimlere devredilmiştir” (Balaban, 2016: 26).

*Koltuk Belası*’nda hem belediye başkanı, yeşil alana büyük site inşaat imar izni vermektedir hem de damadı ve oğlu inşaat malzemeleri satarak piyasada yerini almaktadır. Bunların dışında asıl önemlisi, belediye başkanının verdiği imar hakkı sonucu site sahibi başkanın oğlu ve damadına daireler, villalar hediye etmektedir. Bu bozuk sistemin sürdürülmesi kamu yönetimi anlamına gelmektedir.

Filmde de görüldüğü gibi belediye başkanı şehir rantını yönettiği gibi şehir rantına el koyan insan durumuna gelmiştir. Belediye başkanının ve ailesinin ahlaki tutum ve insafına bırakılan rant paylaşımı, başkanın çevresinin ve siyasi partisinin çıkarlarıyla da uyusmak zorundadır. Ters düşüldüğünde başkan görevini kaybetmektedir. Başkanın seçimle gelip entrikayla gitmesi de serbest piyasanın bir cilvesi gibi gösterilmektedir. Sistemde hiç kimsenin güvencesi yoktur, buna belediye

başkanı da dâhildir. “Bunun anlamı, katıksız bir liberalizmin ekonomik yaşama egemen kılınmak istenmesiydi” (Keleş, 2014: 470)

Bu film, 1980 sonrası yapılan, ekonomi politikası değişikliğinin tümünün turizme ve inşaaata dayalı bir Batı kasabasında meyvesini verdiği ilk film olarak da okunabilir. Kamu desteği ile çarpık büyüyen inşaat ve turizm sektörü, sektörün rantını yiyen belediye başkanının yakınları, ranttan pay alamayan parti yöneticileri ve bu büyümeden ekonomik olarak faydalanmamakla birlikte taşralı gururu kabaran bir belediye başkanının hazin sonu aslında bir döneme hâkim olan yönetici anlayışının veya ideolojik yöneticiliğin bittiğini, artık yöneticinin serbest piyasanın kurullarına göre hareket etmesi gereken bir menajere dönüştüğünü anlatmaktadır. Kurallara uyamayan belediye başkanı da serbest piyasa kurallarına göre yok olup gitmektedir. Kent yönetimi rant yönetimine evirilmiştir. “Kentleşme daima sınıfsal bir olgu olagelmıştır, zira artı ürün bir yerden ve birileri üzerinden inşa edilmiş, artı ürünün nasıl kullanılacağına denetimi de daima küçük bir grubun elinde olmuştur” (Harvey, 2015: 45).

Türkiye’de şehir rantının nasıl kullanılacağına karar verecek olan belediye başkanının öncelikle ekonomik ve toplumsal değişimi ve değişimin sınıfsal özelliklerini anlaması gerekmektedir. Zühtü Bey bu sınıfsal ilişkiyi ve değişimi doğru anlamamıştır. Çünkü öncesi olmayan, emsal uygulamaları bulunmayan bir yeni dönemde belediye başkanı olmuştur. Harvey, “şehirimizi gönlümüze göre değiştirmek ve yeniden icat etme hakkımız” olduğunu söylemektedir ancak bu hakkın bireysel değil kolektif olduğunu belirtmektedir. Çünkü “insan şehri inşa ederken kendini de yeniden inşa etmiştir” (2015: 44). Bu hakkın hem profesyonel kent yöneticisi hem de kapitalist girişimci tarafından doğru kullanımının sınıfsal bilinçle mümkün olduğunu belirtmektedir. Zühtü Bey ise, siyasi yatırımı yanlış anlamış, sadece kendi haz istegini doyurmaya yönelmiştir.

#### **6.7.5. Sayın Başkan’la Halkın Değil Rantın Başkanı Dönemi**

Aynı yıl çekilen *Sayın Başkan* (1990) filmi, *Koltuk Belası*’nda gelişmeye başlayan “köşe dönmece” ekonomik anlayışı ve şehir rantına dayalı serbest piyasayı, taşradan alıp Türkiye’nin en büyük iline, İstanbul’a taşımış ve bu ilişkileri daha büyük

ölçeklerde sergilemiştir. Rant ilişkilerinin, kamu eliyle yapılan yolsuzlukların ve yolsuz belediye başkanlarının ülke gündemine girmesiyle sinema perdesine taşınması arasında paralellik vardır. Hazine arazisi, yeşil alan, deniz gibi ortak kamusal varlıkların talanına ve korunmasına yönelik tartışmalar sinemayla politikaya veya medyaya aynı dönemde yansımıştır.

Göçle kalabalıklaşan, hızla büyüyen ve yeni ilçe olan İstanbul taşrasında çekilen *Sayın Başkan*'da, diğer filmlerdeki taşra ilişkileri kısmen hüküm sürse de metropol ile bütünleşmeye yönelik hızlı bir geçiş süreci temsil edilmektedir. Daha önceki filmlerdeki seçmeni ve kasabalıyı dikkate alan, ona göre dengeli hareket eden taşralı belediye başkanı tipi, *Sayın Başkan*'da bu taşralı özellikleri de bünyesinde barındıran bir “modern menajer” belediye başkanına dönüşmüştür. Hatta teknik ve görünüş olarak da taşradan ayrılmıştır; örneğin kılık kıyafetini daha kentli hale getirmiş ve yanındaki dalkavuk özel kalem müdürünü, profesyonel danışmana dönüştürmüştür.

Başkan rant dağıtmayı ve ranttan pay almayı öğrenmiş, çağın gereklerine uygun davranmayı başarmıştır: Seçimi kazanmak için güçlü olan ideolojik, siyasi ve ekonomik çevrelerle ilişki kurabilmekte seçim sonrasında bu çevrelere mecbur kalmayıp yeni toplum kesimleriyle, yükselen dinamiklerle yeni ilişkiler geliştirebilmektedir. Yeni başkan yükselen değerler ve dinamikler üzerinde yükselmektedir ve siyaseti bir koalisyon olarak yürütebilme becerisine sahiptir.

Film iç göç, İstanbul'da metropol ve taşralı yaşam biçimleri arasındaki ilişkiler, İstanbul taşrasının modernleşme çabaları, siyasetin, ekonomik ve toplumsal dinamiklerinde hemşehricilik, taşra ilişkilerinin yeniden üretilmesi, profesyonelleşen siyaset ve kadın erkek ilişkileri gibi konularda ciddi tartışma imkanları sunmaktadır. İnşaata ve imara dayalı şehir rantı uğruna bir kentin nasıl mahvedildiği, su ve dere yataklarının nasıl yağmalandığı, doğanın ve insanının kapitalizme nasıl teslim olduğu da siyaset ve yönetim tartışması üzerinden temsil edilmektedir. Yanlış şehirleşme sonucu sel felaketi gibi felaketlerin kentleri tehdit etmesi de 1990 yılında yapılmış bir film için ileri bir öngörü olarak dikkat çekmektedir.

Alev Alatlı'nın senaryosunu yazdığı ve Ünal Küpeli'nin yönettiği *Sayın Başkan* filminde dönemin siyasal tartışmalarının ve ekonomik özelliklerinin etkin izleri görülmektedir. Filmde, Şafak (Kadir İnanır) Sosyal Demokrat Partinin belediye başkan adaydır. Ne iş yaptığı çok açık anlaşılmasa da Karadenizli bir müteahhit ya da inşaat malzemeleri satıcısı, mahallenin eski “devrimci abisi” rolündedir. İş bitirici ve gözü kara görünmektedir ve bu özellikleriyle Özal dönemiyle başlayan “köşeyi dönmeci” yeni düzenin yükselen değerlerinin farkındadır. Bu değerler “bireyciliğin, rekabetin, kazanma hırsının, ne pahasına olursa olsun başarının öne çıktığı bir dünya görüşüdür” (Suner, 2006: 63). Şafak da, her ne pahasına olursa olsun kazanma hırsı içindedir. Hesaplı, planlı, hayatta istediğini elde eden başarılı başkan adayı Şafak, yeni bir başlangıca hazır duruşuyla isminin çağrıştırdığı tüm özelliklere sahiptir. *Koltuk Belası* 'nda “hemen köşeyi dönmek isteyen” belediye başkanının damadının, büyümüş ve babasının yerine geçmiş hali gibidir Şafak. Şafak, diğer filmlerdeki taşranın “küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla bir aile ortamı gibi” (Suner, 2006: 69) temsil edilen korunaklı, sıcak bir ev içi gibi “samimi yapısının” büyük kentte bittiğini, bu duyguları taşımanın bir işe yaramayacağını anlamış, kendini “biz bir aileyiz” ruhuna teslim etmemiştir. Devrimci dönemden de hayal kırıklığı ile çıkan Şafak, artık kapitalist bir girişimci olarak oyunu kurallarına göre oynamaktadır ve yeniden bölüşülen kent varlıklarından büyük payı almak veya dağıtımını yapmak istemektedir.

Filmdeki temel tartışma imar ve şehircilik üzerinedir ve bu konu 1980 sonrası dönemde Türkiye'nin hem kamu yönetimi hem de siyasi gündemine girmiştir. Çok çeşitli açılardan değerlendirilse de aslında özetle konu şehirlere yapılacak inşaat konusudur. “Türkiye kapitalizminde neo – liberal dönüşümün gerçekleştirildiği 1980 sonrasında inşaat sektörü ve yapım faaliyetleri siyasi aktörlerin her zaman gündeminde olmuş, gerek ekonomik gerekse siyasi amaçlara ulaşmanın aracı olarak kullanılmış ya da kullanılmak istenmiştir” (Balaban, 2016: 17- 18). Film, bu zamana kadar sağ iktidarlar tarafından genellikle mekânın yenilenmesi olarak değerlendirilen modernleşme çabasını, sol iktidarın nasıl eline yüzüne bulaştırdığını, aydınlanma ve modernleşme tezini savunan solun pratikte bunu bile başaramadığını göstermektedir.

*Sayın Başkan*'da, İstanbul'da yeni binalardan oluşan büyük bir taşra kenti kurulmaktadır ancak binalar, mekân, her şey yeni olsa da insan ilişkileri taşra

ilişkilerini aşamamaktadır. Hatta bu ilişkiler, ufku dar ve egosantrik bir sol belediye başkanının yönetiminde, yeni şehri felakete sürüklemektedir. Sosyal demokrat Şafak, “Sayın Başkan” olduktan sonra hem “inşaatla yenilenme” sağ modernist geleneğini sürdürememiş hem de sol geleneğin aydınlanmacı yanını karikatüre çevirmiştir. Şafak, halkın ihtiyaçlarıyla hiçbir ilişkisi olmayan kültür politikaları (aydınlanma) izlemeye başlamış halkın en önemli sorunlarına duyarsız kalarak, altyapıyı düşünmeyerek (modernleşme) insanların dere yatağında boğulmasına seyirci kalmıştır.

Şafak ne sağa ne de sola yaranmıştır; aslında her iki kesimin iş bitiricileriyle birlikte olmaktadır. Aslında Şafak’ın durumu, 1980’den sonra büyük bir değişim yaşayan Türkiye’de ana akım partiler arasındaki farkın kapanmasıyla ilgilidir. Bu konuda Keleş (2017:471) “sağı ve solu temsil eden partiler arasında, belediyecilik ve kent yönetimi konularındaki görüş ayrılıklarının belirgin bir biçimde” azalmasından söz etmektedir. “O kadar ki, özelleştirme, yap-işlet-devret gibi liberalizme özgü yöntemlere, ANAP gibi SHP’li kimi belediye başkanlarının bile sahip çıktıkları görülmüştür” (Keleş, 2017:471).

Sosyal demokrat bir aday olarak seçim kampanyasına başlayan Şafak, zaman içinde “kitlelerin maddi refah arzusuna teslim” olup Büyük Sağ ile birleşiyor izlenimi vermektedir. Sonuçta hem sol aydınlanmayı hem de sağ modernliği unutup sadece kendi çıkarlarının peşine düşmektedir.

Filmin senaryosu, Alev Alatlı’nın *Bana Bir Türkü* söyle adlı romanından uyarlanmıştır ve bu bilgi filmin girişinde de verilmektedir. Film, aşırı yağmurlu bir akşamda hızla giden bir aracın tekerinin ve farının uzun uzun gösterimiyle açılır. Toplumsal gerçekçi bir siyasal film değil de hızlı bir mafyatik film beklentisi uyanır izleyicide. Buna müzik de eşlik etmektedir. Filmin tamamında gece ve kapalı mekân çekimi ağırlıktadır.

“Yeni Türk sinemasında İstanbul nadiren görüldüğü durumlarda taşranın tezahürlerinden biridir yalnızca” (Suner, 2006: 224) ve bu filmin mekanı olan İstanbul’un ilçesi Çayırtepe görüntüsü herhangi bir Anadolu kasabası görüntüsü de olabilir. Aslında “1990’ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik düzlemlerde belirgin bir biçimde perdeden silinmeye başlamıştır” (Suner, 2006: 224)

ancak *Sayın Başkan*'ın İstanbul'u perdeden silen filmlerin başlangıçlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Oysa “Türk Sineması İstanbul'u taşranın umudu, saadetin kenti olarak göstermiştir hep” (Baydemir, 2015: 94).

*Sayın Başkan*, bütün belediye başkanı ve kaymakam filmlerinden farklı olarak taşrada değil, İstanbul'da çekilmiştir ve bu yönüyle bir özgünlük taşımaktadır, ancak film taşırayı İstanbul'a taşımıştır. Film, 1980 sonrası ekonomik ve sosyolojik değişime uğrayan Yeni İstanbul'u anlatırken, İstanbul'un taşra tarafından nasıl ele geçirildiğini, Eski İstanbul'un hikâyesinin bittiğini ve taşra ilişkilerinin hayatın her alanında olduğu gibi siyasette de yükselişe geçtiği uyarısında bulunmaktadır. İstanbul artık güzel manzaranın ve zenginliğin kenti değil, dışarıdan gelenlerin bunlardan intikam aldığı bir yozlaşmanın merkezidir.

İkinci sahne tipik bir Anadolu kasabasında yer alan, kent dışındaki açık hava gazinosu gibi bir mekânda açılır. Yağmur dinmiştir veya tekeri çamura saplanan arabayla gidilen bu yerde yağmur yoktur. Geç bir yaz akşamında tek başına genç bir kadın beklemektedir. Şafak (Kadir İnanır) mekâna girer, masaya yaklaşır, masaya “*dalı kırmaya kıyamadım*” diyerek bir avuç gül yaprağı bırakır. Örne süveteri, bıyığı, kumaş pantolonu ile romantik bir taşralı görünen Şafak, başarısız bir Karadeniz aksanıyla konuşur. Çok daha modern görünüşlü kadın ise kitabi cümlelerle konuşan bir şehirlidir. Oturlar, kadın (Günay, Alev Baydur) transa geçmiş gibi şiir okumaktadır, birbirlerine güzel sözler etmektedirler ve siyaset konuşsalar da romantik bir akşam olmaktadır.

Günay, “*Işıklı günlerin Türkiye'si uzak yiğidim/ yaya gidilmez/atın avradın olayım/ ışıklı Türkiye'nin mimarı sen/ geleceğe kanatlanırken...*” gibi dizeler okumaktadır. Günay, “*o beklenen gün geldiğinde*” Şafak'ın yanında olmak istemektedir ve o gün geldiğinde “*tüm entel günahlarından arınmış olacağını*” söyler. Taşralı Şafak, şehirli ve modern sevgilisi Günay'ın biraz histerik ataklar biçimindeki monologlarını dinlemektedir. Şafak, sonunda Günay'a bu seçimde aday olacağını açıklar. Şafak bir sürü şey anlatır ama önemli iki açıklamada bulunur: “*Seçimler sadece seçmen tercihi ile kazanılmaz, seçmen kütüklerine hâkim olanlar, rakamlarla oynama şansı olanlar seçimi kazanır. Ayrıca bu işler parasız olmaz.*” Bu iki özellik

de Şafak'ta vardır. Günay, karikatürize bir biçimde halkla bütünleşip iktidar olma arzusu içinde olan sol entelektüelleri temsil etmektedir.

Şafak, rakının etkisiyle coşmuş, başkan olursa yapacaklarını bile anlatmaya başlamıştır: *“Çırpıcı Deresi Mahallesi insanları devletin belediyenin yapması gereken hizmetlerden nasibini, paylarını alamıyorlar. Sosyal Demokrat Türkiye Partisi olarak biz diyoruz ki...”* Şafak burada cebinden bir kâğıt çıkarır ve okumaya başlar: *“Konut, barınma gereksiniminden öte kişinin aynı parsel üzerinde, düşeyde ve yatayda, devingen bir yapıda, yeni bağımlı ve bağımsız hacimler yaratarak kendisine iş kaynağı ve güvence yaratması olayıdır...”* Şafak okuduğu yazıdaki saçmalığı fark eder, *“olmadı ki”* der. Günay da *“olmadı, çünkü çok SDTP kokuyor”* diye cevap verir. Ardından da ekler: *“Osurlur ipe diz! İçtenlikli değil, kimse böyle konuşmaz. Garip bir üstünlük taslama var. Sanki insanlar ev denilen şeyi bilmiyorlarmış da politikacılardan öğreneceklermiş. Adam 2 göz bir ev ister. Verecek misin vermeyecek misin? Söyle de bitsin.”* Solun kitabılığı, solun felsefi ve teorik programlar içinde debelenmesi eleştirilir.

Şafak da bu sözlerin kendisine ait olmadığını şöyle anlatır: *“Kaz gibi bir herif zaten bunu yazan. Bizim oradan bir partili avukat...”* Burada, solun ve aydınların çetrefilli ve halktan uzak diline açık bir eleştiri vardır. Avukat gibi aydınlarla sosyal demokratların halktan uzak olduğu vurgusu, sol siyasetçinin halka üstten baktığı eleştirisi bir süre daha masada üstü örtük bir biçimde gündemde kalır. “Halkçı” Şafak, solun da halkın da makûs talihini yenecek yeni bir başlangıcın şafağı gibi durmaktadır.

Günay, Şafak'tan bir belediye başkan adayı değil de Türkiye'yi kurtaracak bir lider gibi bahsetmektedir. Günay, eğitilmiş, akıllı ve ülkeye yararlı projeleri olan bir beyin gibi dururken Şafak iyi niyetli, taşralı ama eğitilmeye hazır bir halk kahramanı gibidir. Her ikisi mekânı terk ederken, araca binmeden önce park yerinde açık alanda çok normal bir şey yapıyor gibi Şafak'ın işemesi, kültürel düzey ve toplumsal konumunun ileride sorun yaratacağını gösterir. İşedikten sonra “selpak bile istemeyen” Şafak taşralı bir maganda, ama iyi arabaya binecek kadar parası olan biridir. Dönemin İstanbul'un yeni zengin tipine harfiyen uymaktadır Şafak.

Arabada Günay bunun analizini yapar: “*Yepyeni bir sınıf oluşturuyoruz farkında mısın?*” Günay açıklamasa da bu yeni sınıf, yeni kentleşmenin, Özalıcı liberal ekonominin yarattığı, burjuva kültürü taşımayan, taşra kökenli zenginler sınıfıdır. Karadeniz taşralısı Şafak, lüks arabada Diyarbakır yöresinin “Mavi Yazma” adlı türküsünü Kürtçe aksana da önem vererek söylemektedir. Biraz önce ayrıldıkları mekânda da bu türkü söylenmiştir. Entelektüel şehirli kadın, taşra kültürü içinde, yeni sınıfsal ilişkiler arasında, halinden memnun siyasi çözüme, daha doğrusu yaratacağı halk kahramanına odaklanmıştır. Nihayet iktidarsız entelektüel kadın, iktidara yaklaşmak üzeredir.

Trafik polisine rüşvet verirler. Şafak’ın ehliyeti yoktur, çünkü yasaklıdır. Elbette Şafak polislere rüşvet verir. İstanbul, kontrolden çıkmış, hızla taşralaşmış ve kanunsuz bir şehir olmuştur. Şafak bu sefer teypten Zülfü Livaneli’nin “Yiğidim Aslanım” türküsünü açar.

Akşam karanlığında başlayan bu bölüm gece Şafak’ın Günay’ı getirdiği bir evde sürer. Yatağa uzanırlar, yatak odasında komodinin üzerinde Şafak’ın ve eşinin çerçeveli fotoğrafı durmaktadır.

Şafak yatakta, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra parası olanların ve cebinde pasaportu bulunanların ülkeden kaçtığını, kendilerinin ortada kaldığını, 34 gün gözaltında tutulduğunu, “*halkı terör içinde bırakıp kaçanların hala sosyalistim diye ortada dolandıklarını*” vs. anlatmaya başlar. O gece, yoksul halkın çocukları olan devrimcilerin Çayırtepe’de yakalandığını ama zenginlerin, belki de asıl onlar yönlendiriyordu bu gençleri, “*darbe gelince halkı bırakıp kaçtığını*” anlamış oluruz. Günay, “*Ben de sana söz veriyorum, sen bu ülkede bakan olacaksın*” diye cevap verir. Şafak süreci planlamıştır: “*Önce ilçe başkanı sonra da belediye başkanı.*”

Sabah çekimleri Çayırtepe’nin fiziki tanıtımı ile başlar. Sıvasız, plansız, demir filizleri açıkta bırakılmış, tepelere serpiştirilmiş evlerden oluşan bir gecekondu mahallesidir Çayırtepe. Günay, yanındaki birkaç “önemli” kişiyle dolaşarak bölge hakkında bilgi toplamaktadır. Birisi “*su havzasına yapılan evlerin kaldırılacağından*” bahseder, devrimci olduğu belli olan genç, “*barajın kenarı sadece burjuvaziye hizmet eden turistik tesis olacakmış*” diye itiraz eder. Bir başkası “*senin il başkanın 150*

*dönüm arazi kapatmış burada. Arsa spekülasyonu yapıp haksız kazanç sağlayacaklar”* der heyetteki başka birine. Konu arazi mafyasına da gelir. Arazi mafyasının lideri de yanlarındadır. Günay, bir gecekondu bölgesindeki tüm sorunları ilçenin ileri gelenleriyle açıkça konuşup bilgi toplamaktadır.

Ekib bir kahvenin önünde oturup değerlendirmelere devam eder.

Muhtar (aynı zamanda arazi mafyasının başıdır): *“Gümüşhane’den buraya ilk gelenlerden biri benim. Rahmetli Menderes’in açtığı Ankara asfaltının inşaatında çalışıyordum. Buralar bomboştı. 1966 yılında gecekondu affı çıktı. İlk o zaman biz tapu aldık.”*

Devrimci çocuk: *“O zaman kalan ormanı da yakıp hızla binalar diktiler ve tapu aldılar.”*

Sonuçta Şafak Bey’i destekleme sözü verirler.

Günay buradan Şafak’ın ofisine gider. Ofiste 2 milletvekili ve bir de partinin genel sekreter yardımcısı bulunmaktadır. Parti içi hiziplerden, İstanbul doğumlu seçmenlerin azlığından, hiçbir seçmenin babasının İstanbul doğumlu olmadığından, hemşehriciliğin önemli olduğundan ve burada Gümüşhanelilerin çoğunlukta olduğundan bahsederler. Burası Gümüşhane’nin, Rize’nin veya Sivas’ın bir ilçesi gibidir. Şafak ekibe, Günay’ın, bilimsel envanter araştırması yapıp bunu raporladığını genel merkeze de raporun gönderildiğini anlatır. Oysa bunlar yapılmamıştır. Şafak bunu Günay’a daha sonra *“sanki onlar ne yaptıklarını biliyor mu? Bu işler böyledir”* diye açıklar.

Ancak Günay bilimsel çalışmak istemektedir. Parti ve Şafak bilim dışıdır. Günay, su toplama havzasında yılladır sel felaketleri olduğunu, oradaki yapılaşmanın kaldırılması gerektiğini ve uzmanlarla çalışmak gerektiğinde ısrar eder. Filmde eski devrimcilerin hemen hepsi bilim dışı, arabesk, maganda ve aynı zamanda kadınlara asılan maço tiplerdir. Seçim ofisinde *“eski işçi lideri, 80 öncesinin mahalle önderlerinden biri”* Günay’a asılır mesela.

Günay'ın taşralı politikacılar dışında tanıdıkları da vardır. Şimdi plancı bir arkadaşının ofisindedir. Günay, Çırpıcı Deresi planlaması için profesör olduğu sanılan birlikte viski içtiği bu eski arkadaştan yardım istemektedir. Profesör çok net konuşur: *“Hiçbir belediye başkanı, hele de SDTP’li bir belediye başkanı su toplama havzasındaki gecekonduklara hiçbir şey yapamaz. Bugün bir belediye başkanı bir emlak komisyoncusu kadar ahlaklı hareket etsin yeter. Vatandaşa ev yapacağı yeri gösterebilir, aldığı harcı hak edebilir yeter. Havzadaki gecekondukları yıkıp sizleri yukarıya taşıyacağım derse kimden oy alacak?”* Profesör, haritadan Ömerli Barajının etrafını göstererek Günay’a bir filmde anlaşılması zor, su havzası planlamasıyla ilgili teknik bilgiler vermeye başlar. Profesör İstanbul Su ve Kanalizasyon İşletmesi’ni (İSKİ) savunur ve gecekonducuları suçlar. Bölgede dere yatakları üzerinde 12 bin tane gecekondu olduğunu anlatır ve durumun, *“suyollarının kirletilmesi ve tıkanması anlamında bir felaket”* olduğunu söyler. Profesör hiçbir politikacının gecekondu sorununu çözmeyeceğinde ısrarcıdır ama Günay, *“Şafak yapar, Şafak alıştığımız türden bir politikacı değil, militandır”* diye ikna etmeye çalışır.

Filmin asıl çelişkisi yavaşça meydana çıkmaktadır. Su havzasına gecekondu yapan halka oy uğruna göz yuman politikacılar ve bilimsel çalışmayı öneren uzmanlar!

Filmin etrafında dolaştığı ana temalardan biri göçtür, göçün sonucudur. Ö. Lütfi Akad’ın dediği gibi Çayırtepe’deki göçmenler “eskinin mevsimlik göçlerle gelenlere hiç benzemiyorlar, bunlar ‘yurt açan’ cinsten” (403: 2016). Planlamasız açılan bu yurtlar bakalım imar edilebilecek mi? Zaten Şafak İstanbul’u bir metropol değil de “9 milyonluk bir köy” olarak tanımlamaktadır. Kendisi de şehirde yaşayan bir köylüdür ve o akşam gittikleri “Ece Bar’ın altındaki diskoda” müzik ne çalarsa çalsın dans etmeyip köy düğünündeki gibi oynamıştır. Hatta bir ara “Mavi Yazma” türküsünü tutturarak Günay’ı epeyce yormuştur. Şafak sarhoş olup diskoda olay çıkarmaktadır, *“burayı senin için satın alacağım”* diye sürekli söylenmektedir.

İkisi arasındaki sınıfsal ve kültürel eşitsizlik yorucu olmaya başlamıştır. Şafak devrimci döneminin ve gözüaltı günlerinin travmasını üzerinden atamamıştır. Kendisini içeride tutan komiseri *“eşek gibi ayağına getirteceğinden”* bahsetmektedir. Sabah da Günay’a asılan eski arkadaşı İbrahim ile ilgili olarak *“Kız kardeşi ortağım, kız*

*kardeşini halledeceğim. Erkeğin, intikamını alsın istemez misin? Kadın herifin bacısı. Onu halledince senin intikamın alınmış olacak”* açıklamasında bulunur. Kendi eşiyle ilgili olarak da *“Gökten ne yağmış da yer kabul etmemiş”* gibi eşinin *“çaresiz ve imkânsızlık içinde olduğu”* türünden açıklamalar yapar. Günay, şok olmuş durumdadır. *“Bu hesapça, benimle yattığın sürece de bir şeylerin intikamını mı almış oluyorsun? Bir gün eşine ben Günay Rodoplu’yu hallediyorum, senin intikamını almak için diyebilir misin?”* diye sorar. Şafak’ın cevabı nettir: *“Get lan, olur mu öyle şey.”* Günay bilimi savundukça Şafak diğer tarafa daha hızlı kaymaktadır. Ancak bilim ve bilim dışılık çelişkisi dışında Günay’ın “intikam alma” meselesinin psikolojik yönüyle ilgilendiğini söylemek mümkündür. Taşralı ve kentli, yoksul ve zengin, siyah ve beyaz insanlar arasında var olan egemenlik veya iktidar ilişkisi, kendini yoksulların, taşranın ve siyahların temsilcisi olarak gören Şafak’ın Günay ile ilişkisinde de tekrarlanmakta; Şafak, Günay ile ilişkisinde beyaz, zengin ve kentlilerden intikam almaktadır. En azından Günay’ın bu konuda derin kuşkuları vardır. Filmde, Günay ile Şafak arasındaki, medeni- insani hiyerarşi Günay’ın daha medeni, daha şehirli, daha eğitilmiş ve daha düzgün Türkçe konuşması açısından Şafak’ın aleyhinedir ve Şafak bu açığı “cinsel ataklıkla” kapatmak istemektedir.

Bir sonraki görüntüde Şafak Özden, ilk mitingini yapmaktadır. Bir kadın sanatçı dönemim meşhur arabesk şarkısı “Mavi Mavi”yi söyler. Daha önce görülen milletvekilleri de konserdedir. Sonra kürsüye Şafak Özden çıkar. Şafak Özden kravat takmıştır. Çayırtepe’de olduğunu, yerelliği vurgulayan ajitatif bir konuşma yapar. Herkes Günay ile ilişkisini bildiği halde konuşmasında *“Çayırtepe’de evlendim, çocuğum Çayırtepe’de doğdu”* demekten de geri kalmaz. Günay, mitingde Gümüşhanelilerin destek vermediğini tespit etmiştir ve milletvekillerine, Gümüşhaneli muhtara bunu anlatır. Muhtar, Günay’ın arkasından Şafak’ın babasına Günay’ı tanıtır: *“Hep senin Şafak’ın eski yaramazlıkları bunlar ha.”* Hep birlikte gülüşürler, muhtar Gümüşhanelilerle çalışması gerektiğini ciddiye almaz. Siyasi seçmenden çok bölgecilik, hemşehricilik önemlidir oysa. Partinin söylediklerinden çok kişisel çıkarlarına bakmaktadır insanlar ve bu da çok net görülmektedir. Günay’ı fazla kitabı ve saf bulurlar, Şafak’ın “gönül ilişkisi” yüzünden önemseydiğini ima ederler.

Şafak Özden, kürsüden gecekondulara su ve elektrik bağlama sözü verir. İSKİ'yi suçlar. Çırpıcı'nın altyapı sorunlarını tek tek sayıp bunları çözeceğini söyler. *"Çırpıcı'ya imar ve her eve tapu vereceğini"* üstüne basa basa söyler. Şafak, kürsüden Günay Rodoplu, İSKİ ve bilimin tarafında değil, popülizmin, gecekonduların ve taşra siyasetinin tarafında olduğunu açıklamaktadır. Popülist bir sol söyleme de bürünmüştür konuşma: *"Yılgınlığa kapılmayın, holdinglerin arazilerinizi, küçük parsellerinizi elinizden almasına izin vermeyin. Küçük parselleriniz değerlendirilecektir. Evlerinize tebligat yapan jandarmaya boyun eğmeyeceğiz. Ben eve çok su taşıdım. Artık çocuklar eve su taşımasın. Anadolu'nun en yoksul yerlerinden gelen bu insanlar burada rahat edecektir."* Günay kendi yazdığı konuşmanın okunmamasına çok içerlemiştir. *"Bunu kim yazdı"* diye milletvekillerine çıkışır. Parti Genel Sekreter Yardımcısı *"Hanfendi sakın olun, politikada olur böyle şeyler. Politikada doğrular değil, gerçekler vardır"* der, rahat bir biçimde. 1960'lardan itibaren, gerçekler Günay'ın sandığı gibi değil Şafak'ın inandığı gibidir. Çünkü Keleş'in de ifadesiyle (2014: 523) "siyasal partiler, kent ve kentleşme sorunlarını pazarlık ve yarışmalarının önemli konusu durumuna getirmeye başladılar, gecekonduların alanlarına oy deposu gözüyle bakılmaya başlandı"

Günay, su havzasına imar verilmesinin doğru olmadığını kürsüden inince Şafak'a söyler. Hafif bir tartışma yaşanır. Şafak, rahattır, *"seçimi aldık, görmüyor musun, bunları ne önemi var?"* diye çıkışır. Yanında eşi ve partililer olduğu halde başka bir programa gider. Günay, eşinin başından beri kadınlar kolu başkanı olarak seçim çalışması yürüttüğünü de yeni öğrenir. Kendisinin sadece bir seçim danışmanı olduğunu düşünür ve yıkılır.

Günler sonra. Hüseyin Hoca ve Günay sohbet etmektedir. Günay, üzgün, şaşkın ve kırgındır. Hüseyin, cebinden bir metin çıkararak Günay'a okutur. Metin, Karl Marx'ın 1844 El Yazmaları'nda geçen ve çok alıntılanan satırlardır:

*"Karşılığında sevgi uyandırmadan seviyorsanız, yani sevgi olarak sevginiz karşılıklı sevgi yaratmıyorsa, seven bir kişi olarak dışavurumunuzla kendinizi sevilen bir kişi yapamıyorsanız, sevginiz güçsüzdür, bir talihsizliktir."*

Bundan sonra filmin son bölümüne gelindiği ve Günay Rodoplu'nun bir seçim danışmanı olarak yanlış adamı seçtirmenin acısını yaşadığı anlaşılır. Hüseyin olup bitenleri yorumlamasını ister. Günay biraz düşünür ve şunları söyler: *“Aslında o beni hallederken limitleri, polimetreyi, metropolün makro formunu, lineal aşamalı organik dokuyu hallediyordu.”* Türkiye aydını yanlış tercih yapmıştır.

Seçime veya Çayırtepe'ye tekrar dönülmez ama seçimlerin üzerinden en az 2 ayın geçtiğini, seçimi Şafak'ın kazandığı bu sohbetten anlaşılır. Hüseyin Hoca, *“adam sözünün eriymiş, 2 ay içinde Sarıçınar'a 15 bin yeni konut imarı verdi. Bir de Türklere tembel derler, oysa ne enerji var bu millette. Adam, E 5 karayolu arazisini bile işgale açmış. Dikenli telleri kesmiş halk pazarı kurdurmuş”* diye duyduklarını anlatır. Hüseyin Hoca, Şafak'ın yaptığı rezaletleri anlatmaya devam eder, arazi mafyası ile çalıştığını, babasını bile dinlemediği de anlatır. Bu arada Günay'ın mitingden sonra hastaneye kaldırıldığını ve seçim sürecinde hastanede olduğu anlaşılır. Anlatılan şeylerden haberi olmamıştır. Günay tanıdığı Şafak Özden'i şöyle anlatır: *“Yeşil elma, tarçın ve kekik kokardı. Zigana çamları gibi dimdik, yüce, asude ve pırıl pırıldı. Düşünebiliyor musun ben onu halkımla özdeşleştirdim. Yüzyılların entel günahından kendimi Şafak'a adayarak kurtulacaktım.”* Günay arada Şafak'a telefon etmektedir ama ulaşamamaktadır.

Hüseyin Hoca, açıkça Marksist biri gibi görünmekte ve öyle de konuşmaktadır ancak Günay'ın Marksist mi yoksa sadece profesyonel bir aydın mı olduğu net anlaşılamamaktadır. Ancak Şafak'tan daha solda “bilimsel sosyalist” tarafı temsil ettiği ama taşralı sosyal demokratlara yem olduğu duygusu ortaya çıkmaktadır. Bir gece Günay evde yalnızken kapı çalınır, gelen Şafak'tır. Bu karşılaşmada Günay'ın duruşu daha iyi anlaşılmaktadır. Şafak konuşmaya başlar:

*“Zabıtalari, memurlari, yardımcilari, telsiz sinyallerini, metalik konuşmaları hepsini bırakıp geldim. El birliği ile başıma bir iş sardınız. 24 saat yetmez oldu. Ne milletmiş arkadaş. Kocasından dayak yiyen kadın bile aman başkanım diye bana geliyor. İnanır mısın karımı bile göremiyorum. Biz hizmete talip olduk, gereği neyse yapacağız tabii. Seni ihmal ettiysek zamansızlıktandır gülüm. Sen*

*demiyor muydun ışıklı Türkiye'nin mimarisin diye. Sen geleceğe kanatlanırken ben seyisin olacağım demiyor muydun?"*

Günay ve şafak, su toplama havzasına iskan verilmesi konusunda tartışırlar. Günay burasının sel bölgesi olduğunu ve bilime göre asla iskan verilmemesini savunur şafak ise çoğunluğun yararına davranmasının zorunlu olduğunu söyleyerek iskan vereceğini belirtir.

Bütün bu tartışmalardan sonra ikisi tekrar sevişir. Olay sanki Günay'ın kıskançlığına indirgenir.

Günay sonraki gün mahallede ortak tanıdıkları birinin cenazesine katılır. Böylelikle mahalleye tekrar dönülür. Cenaze bitimi belediye özel kalemi gelir ekrana. Özel kaleme, genç bir işsiz adam gelmiş, başkanı görmek istemektedir. Yaka paa dışarı atarlar. Sonra belediye başkanının odası ekrana gelir. Başkan sürekli telefonla konuşmaktadır. İçeriye bir hayli lüks giyinmiş eşi de girer. Makam kalabalıktır. Başkan telefonda *"doktoru bulun eve gttrn, ocuk hastaymış"* diye talimat verir ve kalabalığa döner. Belediye başkanının eşi ayırtepe Kültür Günleri için makamda birileriyle toplantı yapmaktadır. Nazım Hikmet önerir biri, kadın *"fazla da ağdalı olmasın"* der. Korkunç bir yağmur başlamıştır dışarıda. Başkan telaşlanmaktadır. Özel kalem müdürü, *"yağsın başkanım yağsın"* diye yağ çeker. "Kültür günleri" toplantısı neşe içinde sürerken Başkana ırpıcı mahallesinden telefon gelir. Bir yer tıkanmıştır. *"Vidanjör gönderin"* der fen işleri müdürüne ama belediyede çalışır vidanjör yoktur. Başkan telefonu kapatır. Korkunç bir sel suları görüntüsü gelir ekrana. Halk, ığlık çığlığa selden kaçmaktadır. Kadınlar çoluk ocuk ortalığa dklmştir. Baraj glnn suları yükselmiştir ve evler sular altında kalmaktadır.

Makamdaki toplantı hala devam etmektedir. Özel kalem müdürü, başkanın eşiine *"piyeste sizin de oynayacağınızı duyunca çok sevindik"* gibi sözlerle övgüler dzmektedir. Kadın, *"Yedi Kocalı Hürmüz' oynayalım"* der. Devrimci genç *"daha sosyal bir oyun oynamayı"* nerir. Milletvekili etin Altan'ın kalkınmayı *"her mahalledeki gitar adedine bağladığını"* anlatır ve ekler *"yoksa akordeon muydu?"* Başkanın eşi *"aman kasvetli bir şey olmasın da"* diyerek uzlaşmacı fikrini tekrar belirtir. Başkan hala vidanjör aramaktadır. Bütün mahallenin suların altında kaldığı

gelir tekrar ekrana. Toplantıdaki bir kadın *“kötü yaşıyor, karanlık basmadan gitsek”* der. Toplantıdaki biri *“Yooo başkanın bana sözü var geçenlerde Alman Yeşillerden<sup>15</sup> bir hanım milletvekili gelmiş, gelirken de özel bir viski getirmiş. Tatmadan şuradan şuraya gitmem”* diyerek itiraz eder. Aynı kadın *“sayın başkan, piyanolar halk eğitim merkezine geldi mi acaba”* diye sorar. Dışarıda fırtına büyümektedir ve mahalle can pazarına dönmüştür.

Başkan yardımcısını yanına çağırır ve *“aşağı Çırpıcı’da birkaç eve su basmış. Onunla da ben mi uğraşacağım, babalarının uşağı var sanki”* diye yakınır. Sekreter gelir viski servisi yapar. Başkan telefonda komşu ilçenin belediye başkanı ile akşamki sünnet düğününe gitmeyi konuşmaktadır.

Toplantıya katılanlar sonucu bildirir. *“7 gün 7 gece etkinlikler planlandı. Nazım’dan Dağlarca’dan şiirler mutlaka olacak.”* Viski içen şık insanlar sanatın önemini anlatmaktadır. *“Çok iyi çalan Grup Gökkuşuğu da çağırılmıştır, İzzet Taş da.”* Bunlar devrimci gençten öğrenilir. *“Hep bizi destekleyen isimler çağrıldı, iyi isimler. İmza günü de yapılıyor. Bir de kokteyl verilecek.”*

Ekrana at arabaları ve atlarla sulardan kurtarılan insanlar gelir. Herkes canını kurtarmaya çalışmaktadır.

Başkan son telefonda sertleşmiştir. *“Vidanjör falan yok kardeşim, devletin bize verdiği bu kadar. Ne ambulansı, belediyenin ambulansı mı var. Hastaneyi arasınlar. Babalarının uşağı mıyım?”* Tam sözünü bitirmişti ki bir gazeteci masanın arkasından çıkar. *“Başkanım bir durum mu var, sel mi geliyor? Günay Rodoplu bir rapor hazırlamıştı dere yatağı ile ilgili... Sizinle çalışıyordu.”*

Gazeteciyi *“sel mel yok”* diye tersler. Kadınlar, çocuklar, atlar, leğenler bağırış çağırış ekranı kaplar. Akşam karanlığında insanlar canını kurtarmaya çalışmaktadır.

---

<sup>15</sup> Alman Yeşillerinin Türkiye’deki sosyal demokratlarıyla ilişkisinin böyle bir anda, böyle düşmanca bir biçimde dile getirilmesi de ilginçtir. Zamanın ruhuna uygun olarak, ülkede gelişen milliyetçiliğin sosyal demokratları da pençesine alan batı karşıtı “ulusalcılığa” dönüşmesine bir destek olarak okunabilir bu viski ayrıtısı. Oysa yıllar sonra çekilen kaymakam filmi, Efeköy Entelköy’e Karşı’da (2011) Alman Yeşiller Eşbaşkanı Claudia Roth köylülere ve Türkiye’ye yararlı bir projenin finansörü olarak rol oynamıştır. Siyasetin değişiminin sinemaya taşınması açısından oldukça ilginç iki örnektir bu iki ayrıntı.

Sonunda Başkan olay yerine gelir. Günay Rodoplu daha önce gitmiştir olay yerine zaten.

Başkan Şafak Özden, “*ne yapayım yani, ben mi davet ettim, gelin buraya ev mi yapın dedim*” diye gazetecileri tersler. Yoksul halkı rahata erdirmek için yola çıkan Şafak, halkın elindekinin de sele kapılmasına neden olmuş bir “Sayın Başkan<sup>16</sup>”dır” artık.

Harvey “karmaşık bir kent sisteminde gelirin yeniden dağıtılmasındaki ‘gizli mekanizmalar’ genellikle eşitsizlikleri azaltmaktan çok artırmaktadır” (2016: 54) demektedir. Şafak kendine ve çevresine geliri yani arazi rantını yeniden dağıtırken, dışsal etkileri dikkate almayarak, yoksulları aşağı mahallede dere yatağında boğdurmuştur. Sonuçta Günay’la karşı karşıya gelirler. Günay, Başkan’a bir tokat atar. Zabıta araya girmeye çalışır, Başkan Şafak engel olur, bu tokadı hak etmiştir. Günay Rodaoplu Nazım’dan şiir okumaya başlar:

*Onlar ki*

*toprakta karınca, suda balık, havada kuş kadar çokturlar;*

*korkak, cesur, cahil, hakim ve çocukturlar*

*ve kahreden yaratan ki onlardır,*

*destanımızda yalnız onların maceraları vardır.”*

Film, Günay’ın yakın çekim görüntüsü ile biter. Çözümü göstermeyen bir aşk ve kadın duygusallığı izleyicinin kafasını karıştırmaya devam eder.

---

<sup>16</sup> Sayın Başkan filmi, tüm belediye başkanı filmlerinde görülmeyen bir özelliği de öne çıkarmaktadır. Bu filmde seçimlere bir halk kahramanı gibi girip kazanan belediye başkanı süreçte sevimsiz bir insana dönüşmüştür. Bu çalışmada, ana karakter olmadığı için değerlendirme dışı tutulan “Dedemin İnsanları”ndaki belediye başkanı da başından beri kötü karakter rolündedir. Filmde 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra cunta tarafından atanan belediye başkanı Ege sahillerini zenginlere daha doğrusu otel sahplerine peşkeş çekmektedir. Zaten cunta tarafından atandığı için izleyici kendisiyle bir duygudaşlık, özdeşlik kurmamaktadır. Parlayandemir, konunun adeta agnostik bir tartışma olarak filmde gündeme getirildiğini belirtmektedir. “Belediye başkanı olduğu için mi kötüdür, kötü olduğu için mi belediye başkanı olmuştur, kötülüğünü konumundan mı kişiliğinden mi almıştır. O dönem görevlendirilen her belediye başkanı kötü müdür, yoksa filmdeki belediye başkanı iyi ya da kötü olmayan ve iyi yanları olan sıradan bir insan mıdır?” (2015: 110).

1989 seçimlerinde ülkede birçok belediye başkanlığını tıpkı buradaki belediye başkanı Şafak gibi halkçı, solcu adaylar kazanmıştır. Sosyal Demokrat Halkçı Parti'den (SHP) seçim kazanan bu adaylarla ilgili özellikle İstanbul başta olmak üzere birçok il ve ilçede kısa sürede yolsuzluk iddiaları gelmeye başlamış, solcu, halkçı adaylar öncelikle kendi seçmeninde ve kendi tabanında hayal kırıklığı yaratmıştır. Şafak'ın buradaki durumu dönemin gerçekliğine uyan hatta erkenden durum hakkında uyaran bir temsil oluşturmaktadır.

#### 6.7.6. İslamcı Sinema'nın Sembolü: Çizme

Yönetmenliğini İsmail Güneş'in yaptığı *Çizme* filmi, siyah zemin üzerine kırmızı renkle yazılmış "1932'de başlayıp 1950'ye kadar aralıksız baskıyla 18 yıl boyunca uygulanan 'EZAN YASAĞI' yüzünden amansız acılar yaşamış binlerce mazlumun hatırasına..." sunuş yazısıyla başlar. Yazı müzik eşliğinde ekranda 20 saniye kalır. Ardından ekranda "17 Haziran 1950" yazısı belirir. Belgesel görüntüsü veren filmin açılışı Rize İkizdere'deki Dereköy Köprüsüne yürüyen, tıraş biçimi ve elbisesinden 1940'larda yaşadığı belli olan bir memurun yakın plan çekimiyle yapılır. Memurun önce fötr şapkası, sonra yüzü ve Hitler bıyığı, ardından kravatlı, yelekli ve ceketli bedeni ve en sonunda da uzun çizmeleri ve elindeki kırbacı ekrana gelir. Çizmeler ve kırbaç müzikle birlikte bir süre ekranda kalır. İşte bu memur bu kasabanın Nahiye Müdürü'dür ve hep bu çizmelerle dolaştığı için de halk arasındaki adı "Çizme"dir. Çizme köprü'nün üzerinde dolaşırken müziğe çan sesleri karışır ve Çizme durduğunda ekranda köprü'nün üzerindeki haç belirir.

Senaryosu Ömer Lütfi Mete'ye ait olan "*Çizme*" filmi 1950'de, dönemin Başbakanı Adnan Menderes'in Arapça ezan yasağını kaldırmasının ardından Rize'nin bir kasabasında, yasağın kaldırılmasını onaylamayan "İsmet İnönü zihniyetine mensup" bir nahiye müdürüyle, dindar kesim ve köy halkı arasındaki mücadeleyi konu edinmektedir. Çizme, geriye dönüşler ve yan hikâyelerle Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'ye kadar olan "Tek Parti döneminin baskısını" konu almaktadır.

1991 yapımı *Çizme*, sadece dinsel alandaki yasakların eleştirilmesiyle yetinmez, Cumhuriyet Halk Partisi karşısında Demokrat Parti'yi savunur ve Tek Parti dönemini kötüler. Cumhuriyet Halk Partisi döneminde din düşmanlığı yapıldığını

anlatan film, bunu haç, çan sesi, çizme, kırbaç, Hitler bıyığı, fötr şapka, ezanın Türkçe okutulması, doğan çocuğun kulağına bile ezan okutulmaması, din adamlarının hapse atılması, kasabanın yolunun ve elektriğinin olmaması gibi sembollerle yapmaktadır. Kasabada günlük hayat içinde gösterilen kimi yasaklar, yetersizlikler ve öne çıkarılan din karşıtı sembolik kalıplar özlenen eskiyi, kökleri, yani Osmanlı'yı iyi göstermektedir. Film Cumhuriyet paradigmasına bir itirazdır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçildiğinde verilen arayı, şu kopuşu bağlamaya çalışmaktadır.

“Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve Cumhuriyet'le birlikte resmi politika olarak benimsenen batılılaşma çabaları öylesine egemen bir hal almıştı ki, modernleşmek, her zaman bu topraklarda bir arzu nesnesi olarak tanımlanmıştır. Muasır medeniyetin ölçütü elbette ki Batı ve Batılı olmaktır. Ancak modernleşme, batılı ülkelerden farklı bir biçimde devlet zoruyla benimsenmeye ve benimsetilmeye çalışıldığından çeşitli dirençlerle de karşılaşmıştı. Yeni Türkiye Cumhuriyeti, ulusal kimlik yaratmak için kültürel geçmişiyle keskin bir kopuşu benimsemiş ve modernliği temel paradigma olarak öngörmüştü” (Akbulut, 2012: 32).

Çizme, işte Akbulut'un saptadığı bu kopuşu çeşitli semboller ve hikâyelerle bağlamaya çalışmaktadır. Bütün ayrıntılarıyla film, devletin modernleşme ve Batılılaşma çabalarına temelden karşı koymaktadır. Halkın bünyesiyle devletin paradigmasının birbirini nasıl dışladığının örneklerle anlatıldığı filmde bütün semboller ve temalar ideolojik temsili korumaktadır.

Filmde, halka yukarıdan bakan, tebaayı zorla yurttaş yapmaya çalışan, aydınlanmanın mesajını yayan ve Avrupa medeniyetini savunan devlet anlayışının temsilcisi despot Çizme'dir. Filmde özlenen, yeniden yaratılmaya çalışılan huzur dolu geçmişi ise herkesin sevdiği mutedil Bilal Hoca temsil etmektedir.

Çizme köprünün üzerindeyken, yanından korkarak bir genç geçmektedir ve Çizme genci durdurmaya çalışınca genç panikleyerek kaçar. Halkın korktuğu, sevmediği, çekindiği biridir Çizme. Tam bu esnada vurmak için Boz Ali nişan alır, Çizme'nin fötr şapkası suya düşer, kendisi hafif yaralanır. Suyu düşen fötr şapka, filmin sonuna kadar bu genç tarafından takip edilir ve yakalanmaya çalışılır. Fötr şapka ile Çizme'nin bir önemli aksesuarı, daha doğrusu batılı sembollerinden biri suya düşmüştür. Bu gencin de ilerleyen zamanda en sonunda Arapça Ezan'ı tekrar okuyan Deli Hafız olduğunu öğreniriz. Ayrıca Deli Hafız Çizme'nin kızına âşiktir.

Osmanlı'nın demokrasi, Cumhuriyet'in diktatörlük olduğunu vurgulayan film, Arapça Ezan yasağının kaldırılması sürecinde, zulme karşı çıkan halkın temsilcisi olarak Boz Ali'yi Nahiye Müdürü'nü vurmak için dağa çıkartırken, Nahiye Müdürü'nü de Hitler bıyığı ve sürekli parlattığı çizmeleri sembolleriyle faşist biri olarak göstermektedir.

Günlük aile ilişkilerinde yakınlarıyla kurduğu diyaloglarda bile sert olan Çizme, zaten devletin kararlarını uygularken oldukça katı ve ödünsüzdür. Evde bile kravatla, çizmeyle dolaşmakta, çizmelerini eşine giydirmekte, eşiyle ve kızıyla bir aile babası gibi diyalog kurmaktansa bir devlet memuru mesafesi içinde konuşmaktadır. Çizme uzun süredir bu Nahiye'de Nahiye Müdürü'dür ve 1932 yılında en son Arapça Ezanı okuyan Bilal Hoca'yla arası yoktur, çünkü Bilal Hoca'yı hapse attırmıştır.

Çizme'nin kasabadaki tek adamı Felek Hoca'dır. Felek Hoca, Türkçe Ezan okumayı kabul ettiği için kasabada sevilmemekte, saygı görmemekte ve dışlanmaktadır. Felek Hoca hem bedensel özellikleri hem giyiniş tarzı hem de ruhsal durumu açısından "ucube" gibi temsil edilmektedir. Topal ve kamburdur. Bu fiziksel özellikleriyle alay konusudur. Halk arasındaki adı Baykuş'tur. Halk sevmediğini gerçek adıyla anmamaktadır. Felek Hoca'nın "ucubeliği" sanki Allah'ın cezalandırması ya da lanetli doğması gibi gösterilmektedir. Çünkü bu ucubeden başka dinin emrine karşı gelip Türkçe ezanı başka kim okuyabilir? Türkçe ezan adeta Felek Hoca'nın bedeninde temsil edilmektedir. Felek Hoca, şeytanlaştırılmaktadır. Mavi gözlü, açık tenli, şeytani biri olarak Felek Hoca, dış görünüşün ve şeytanileştirilmenin klasik özelliklerinden nasibini yeterince almaktadır. Ancak, film boyunca hiç Türkçe ezan sesi duyulmamaktadır. Filmin kahramanı Çizme de yakın adamı Felek Hoca da oldukça itici ve karşı durulması gereken karakterler olarak gösterilmektedir. Çizme'nin yanında ekrana gelen diğer isim ise muallimdir. Muallim aslında Batılı, laik ve ilericidir. Ancak daha akliselimi temsil etmektedir. Yasakların biraz gevşetilmesinden, örneğin en azından yeni doğmuş çocukların kulağına Arapça ezan okutulmasının serbest bırakılmasını savunmaktadır. Muallim rejimin bu tür yasaklarla savunulamayacağına inanmaktadır. Muallim de kravatlı, takım elbiseli ve traşlıdır.

Karşı taraftaki Bilal Hoca ise, Çizme'nin tam aksine öncelikle yerli ve halkın sevdiği biridir. Filmde Çaybaşı diye geçen nahiye'nin imamı olan Bilal Hoca, 1932 yılında son Arapça ezanı okumuş ve “ben Türkçe ezan okumam” diyerek imamlığı bırakmıştır. Sırf bu yüzden köylülerin üzerindeki ağırlığı ve saygınlığı sürmektedir. Yaşı ilerlemiştir, sağlığı bozuktur, yeşillikler arasındaki yoksul evinde tek başına yaşamaktadır. Bilal Hoca, temiz yüzlü, aksakallı, nur yüzlü 65 – 70 yaşlarındadır. Bilal Hoca, imamlık yapmasa bile bir halk önderidir ve her konuda halkın danıştığı biridir. Bilal Hoca sabırlıdır, sertlik yanlısı değildir, yeni doğmuş bir çocuğun kulağına Arapça ezan okuduğu için kendisini hapse attıran Çizme'ye bile şefkatle yaklaşır. Bilal Hoca, tüm iyilikleri temsil etmektedir, hastalara yardım etmekte, çocukları sevmektedir. Seçimler bittikten, Arapça ezan okunabileceği kararını Demokrat Parti teşkilatı kasabaya ulaştırdıktan sonra tekrar Arapça ezan okumak için minareye çıkmaya çalışan Bilal Hoca'nın kalbi buna dayanmaz ve ölür.

Bilal Hoca'nın iki genç izleyeni vardır. Fötr şapkanın izindeki dilsiz Deli Hoca ve Ali. Ali, Türkçe ezanın kaldırılmasını isteyen Bilal Hoca'nın temsil ettiği barışçıl, sakin kesimin değil daha radikal kesimin sözcüsüdür. Ali, hırçın, sert ve acelecidir. Ali, köylüden aldığı destekle Felek Hoca'yı da sıkıştırmaktadır ve Felek Hoca'yı Türkçe ezan okumaması için köprüden aşağı sallandırmıştır. Çizme'nin Felek Hoca'sına karşı Bilal Hoca'nın asıl adamı Ali'dir sanki. Ali ve Bilal Hoca çok fazla yan yana gelmemektedir. Ali, aşırı uç biri olarak Boz Ali'nin Çizme'yi vurmasını da savunmaktadır. Gerekirse İslamcı kesim de silaha sarılabilir, hakları için sert mücadeleye girebilir imajı verilmektedir. Ancak özünde barışçıldır.

Filmin başladığı 7 Haziran 1950 tarihinden itibaren seçime son 3 haftanın kaldığı, tek parti döneminin arkada kalacağını köyde bile belli olduğu ama CHP'li Nahiye Müdürü'nün hala bunu anlamadığı ve CHP iktidarının zirvesindeymiş gibi direndiği Türkçe ezan – Arapça ezan gerilimi üzerinden anlatılmaktadır. 3 hafta sonra yapılan seçimi Demokrat Parti'nin kazanması ve buna rağmen Çizme'nin Arapça ezana dönmemesi kararı filmin düğüm noktalarından biridir.

“14 Haziran 1950 tarihinde gerçekleştirilen seçimde, Demokrat Parti yüzde 53,4, CHP yüzde 39,4, Millet Partisi yüzde 4, 6 oy almıştı. Bu sonuçlarla DP 416, CHP 69, MP ise 1 milletvekili kazanmıştı” (Ataay, 2019: 126).

Seçimin ardından da CHP barışçıl bir biçimde Demokrat Parti'ye iktidarı devretmiştir. Ancak bu devir teslim işlemin kasabada gerçekleşmesine kadar geçen az zaman filmin düğümünün yavaş yavaş çözüldüğü bölümlerini oluşturmaktadır.

Kasabada iktidar değışikliğinin hala gerçekleşmemiş olması ne bir iktidar boşluğu doğurmuş ne de halkta sabırsızlık yaratmıştır. Çünkü halk genel seçimde neler olup bittiğinden emin değildir ve bu nedenle radikal bir pozisyon almaktan korkmaktadır. Zaten köy kahvesinde demokratlarla halkçılarının ineğine girdiği iddia da sürmektedir ve seçim sonucu açıklanana, demokratların kazandığı netleşinceye kadar kemençe çalacak olan bir köylü sonuçta Demokrat Parti'nin kazanacağından emindir. Köy kahvesinde ineğine iddiaya girecek kadar bölünmüş olan köy, aslında ülkedeki genel siyasi bölünmeyi de anlatmaktadır. Köydeki tartışmalardan anlaşılacağı gibi tek parti rejiminin sonlandırılması, sadece köyde Türkçe ezanın sonlandırılması için değil, ülkede Arapça ezan dâhil “demokratik” tüm hakların elde edilmesi için de elzemdir.

Ancak Nahiye Müdürü olan Çizme son günlerde her ne kadar başından bir kurşun yemiş, şapkası dereye düşmüş olsa da tüm iktidarıyla koltuğundadır. Hatta seçim sonuçlarını radyodan dinlemiş ve seçimi kaybetmelerinin öfkesi ile kasabada, dünya ile iletişimi sağlayan tek araç olan radyoyu kırmış, halk gerçeği öğrenmesin diye hiçbir şey olmamış gibi davranmaya başlamıştır. Oysa baskıcı anlayışı ve bütün jakobenliği ile millete kan kusturan tek parti dönemi sona ermiş ancak bundan nahiyedekilerin haberi olmamıştır. Bu sırada köy halkı radyoyu tamir etmeye ve ülke gündeminde ne olup bittiğine dair haber almaya çalışır. Nahiye Müdürü, Türkçe ezanın iptalinin Resmî Gazete’de yayınladığını görmeden bu yasağı kaldırmamaya kararlıdır.

Gerçekten de köyün haberi olmasa da seçimden 2 gün sonra “16 Haziran 1950’de Atatürk döneminde başlatılan Türkçe ezan uygulamasından vazgeçilmiştir” (Varel, 2016: 221). Türkçe ezan okunmasına izin verilmesi, Kemalist iktidarın en radikal kararlarından biridir. Süreç şöyle işlemiştir.

“Arapça ezanın Türkçeleştirme çalışmalarının 1931 yılının sonlarına denk geldiğini görürüz. Mustafa Kemal’in Cumhurbaşkanlığı ve İsmet İnönü’nün Başbakanlığı döneminde dokuz hafız, Arapça Ezan’ı Türkçeleştirmek için, Dolmabahçe Sarayı’nda görevlendirilerek çalışmalara başlarlar. Bu çalışmalar neticesinde, Arapça Ezan Türkçeleştirilir ve Kadir Gecesi’ne denk getirilen 3 Şubat 1932 günü Ayasofya Camii’nde Ezan, Türkçe okunmaya başlanır” (Koca, 2016: 301).

Lewis, Türkçe ezan okunması kararını Batılılaşma yolunda önemli kararlar alan Kemalist iktidarın başka bir Batılılaşma hamlesi olarak değerlendirmektedir. Yani Ezanın Türkçe okunması dinsel bir reformdan çok ulus devlet yolunda ibadetin anadilde yapılmasının önemine dikkat çekmektedir. Tıpkı Martin Luther'in İncil'i Almanca'ya çevirmesi, hem dinde reform hem de Alman birliğinin kurulmasının temellerinde önemli bir adım ise, bu hamleye de bu açıdan bakmak gerekir. "Böylece İslamı çağdaş, batılı ve bir ulus devletteki dinin rolüne indirger iken, Kemalistler aynı zamanda dinlerine daha modern ve daha milliyetçi bir şekil vermeye de teşebbüs ettiler" (Lewis, 1984: 408).

Lewis, özellikle harf devrimi ve yeni alfabenin kabulünden sonra Atatürk'ün ibadetin ve Kuran'ın Türkleştirilmesi konusundaki ısrarına değinmektedir. 1928 yılında bir "ilahiyat komisyonu"nun kurulduğunu hatırlatan Lewis, dinin modernleştirilmesi için bazı kararların alındığı ve bu kararların da bir raporla açıklandığını anlatmaktadır. Raporda yazılanlardan "ibadetin Türkçeleştirilmesi" konusunda ise hükümet ısrarlı olmuştur (Lewis, 1984: 411).

Bir ulusun ibadetini kendi dilinde yapması kararına milliyetçilerin önemli oranda destek verdiğini belirten Bora ve Ünüvar, iktidar değişimi sonrası Türkçe ezana destek veren milliyetçi-Türkçü aydınların önemli bir kısmının Demokrat Parti çizgine geçtiğini belirtmektedir. Buradaki sapmanın aslında bir batıdan ve evrensel hümanizmadan kopuş olduğu daha önce tartışılmıştı. "1944 öncesinde, Türkçe Ezan gibi dini millileştirmeye veya milliyetle ikame etmeye dönük düzenlemeleri canı gönülden benimseyen Atsız'ın 'bile' 1950'lerde dinsel geleneğin restorasyonu politikası karşısında sessiz kalması hatta kimi zaman onaylaması bu dönemde oluşan milliyetçi – muhafazakâr terkinin etkisine dair bir alamettir" (Bora ve Ünüvar, 2016: 166).

Buradaki önemli kavram milliyetçilerin muhafazakârlaşması ve uzun süren tek parti iktidarında her şeye rağmen kendilerini rejim dışı hissetmeleridir. Demokrat Parti iktidarı sonrası, daha önce de bahsedilen Türk ulusçuluğunun ve aydınlanmacılığının hümanist olmaması ve Atatürkçülüğün "aşırılıklarının törpülenmesi" dönemine girildiği görülmektedir. Kemalizm'in ulus inşasında İslamcılarla bir bütünleşme süreci

yaşayamadığı, her şeye ve her türlü yaptırıma rağmen bu sürecin başarısız olduğu görülmektedir. Oysa Kemalist rejim en çok bu konuda çaba sarf etmiş görünmektedir:

“1930’larda Türkiye’de laikleştirmenin baskısı cidden pek kuvvetli oldu. Her ne kadar, rejim alenen anti – İslami bir politikayı hiçbir zaman benimsememiş ise de örgütlü İslamiyet’in iktidarına son vermek ve Türk halkının zihninde ve kalbinde onun gücünü kırmak arzusu açıktı” (Lewis, 1984: 412).

Görüldüğü gibi Türk milliyetçilerinin büyük destek verdiği “ulus devlet” veya “ulus inşa etme” hamlesi daha sonra Kemalizm’e karşı İslamcı ve milliyetçi muhalefetin en önemli kozlarından biri haline gelmiştir. *Çizme* filmi de bu konuyu derinlemesine inceleyerek, hem ülkedeki siyasal konumlanışta yerini belli etmiş hem de Türkiye sinemasının genel olarak ana akım çizgisinin dışına düşmeyi göze almıştır. Resmî ideoloji ile barışık olan, laik, Batılı ve çağdaş ideolojiyi özümsemiş Türkiye sineması ana akım egemen ideolojisi dışında, “İslami sinema” akımı içinde değerlendirilebilecek bu film, zaten ana akım sinemada da gösterim için yer bulamamış bir filmidir. Filmdeki gibi 27 yıllık CHP tek parti iktidarının yıkılışı, ülkenin sadece kültürel tercihlerinde ve ideolojik konumlanışında bir dönüm noktası tartışması başlatmamış, siyasal anlamda da farklı değerlendirmelere neden olmuştur. “DP tarafından temsil edilen siyasi güçlerin siyaset alanına girdiği doğrudur ama iktidara geldiklerinde tıpkı CHP’nin de yapmış olduğu gibi aynı aracı, kısıtlayıcı 1924 Anayasası’nı kullanıyorlardı” (Ahmad, 2014: 109).

Özdemir ise (2016:235), “çok partili hayata geçiş ve Tek Parti Dönemi’nin temsilcilerinin iktidarı devretmiş olmaları, Türkiye’de öne çıkan siyasi değerler arasında artık demokrasinin de sayılmasını sağlamıştır” diyerek daha ciddi bir değişimden söz etmektedir.

Bu tartışma filmde “köprü” üzerinden yapılmaktadır.

“Köyü ikiye bölen derenin üzerinden geçen köprü, iki görüşü de birbirinden ayırmaktadır. Çizme, Çizme’nin yardımcıları, Felek Hoca köprüünün bir tarafından gelirken halk asla onlarla aynı taraftan gelmez. Böylece köprüyle birlikte düşünsel bazda bir ayrılık ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çizme ve savunduğu görüş bir tarafta bulunurken, Arapça Ezan yanlısı olan ve Çizme’nin savunduğu görüşün karşıtları köprüünün diğer tarafında bulunmaktadır” (Akgün, 2003: 157).

Filmde Çizme’nin geldiği yön hep ekrana göre izleyicinin solunda görülürken, halk, Ali, Boz Ali ve “iyiler” hep sağdan köprüye gelmektedir. Sembolik olarak

CHP’liler yani kötüler hep soldan, Demokrat Partililer yani iyiler ise hep sağdan köprüye gelmektedir.

Filmin günümüzde artık var olmayan Nahiye Müdürü’ne başrol vermesi de tartışmaya değerdir. Nahiye müdürlüğü görevi, Nahiye ilçe yapılarak kaymakama devredilmiş bulunmaktadır veya Nahiye feshedilerek köy – mahalle statüsüne indirgenmiştir. Ancak halen var olan kaymakamı eleştirmek yerine olmayan nahiye müdürünü eleştirmek daha risksiz durmaktadır.

“Her nahiye bir müdür ve toplam üye sayısı sekizi geçmemek şartıyla, dört üyenin seçimle geldiği bir meclis tarafından yönetilecekti. Halkın çoğunluğunun Müslüman olduğu yerlerde müdür Müslümanlardan, yardımcısı gayrimüslimlerden seçilecek, çoğunluk gayrimüslim ise tersi olacaktı” (Erbay ve Akgün, 2017: 50).

Erbay ve Akgün, yasada belirtilen birimlerin hiç kurulmadığı, meclislerin oluşmadığını belirtmektedir. Hristiyan haçının görüldüğünü, çan sesinin işitildiği bu filmde de Hristiyan Nahiye Müdür Yardımcısına veya üyelere rastlanmamaktadır.

Film, çok çeşitli yan dallara, kesmelere, paralel kurgulara uğrayarak ilerledikten sonra, nihayet şehirden Demokrat Partili heyet köye doğru yola çıkar. Halk köy kahvesinde toplanmıştır ve kemeçe devam etmektedir. Heyet köy kahvesine doğru gelmektedir. (Nahiye’de hükümet binasının olup olmadığı belli değildir. Nahiye Müdürü Çizme’yi de ofiste değil evde görürüz.) Heyetin kahveye gelişi, Demokrat Parti’nin seçimi kazandığının kanıtıdır. Herkes horona kalkar. Şehirli Demokrat Partililer ve köylüler mutluluk içinde birlikte horondadırlar. Kahvede devlet millet bütünleşmiştir. Paralel kurguda Çizme’nin ayağından çizmeleri çıkardığını görürüz. İktidarın gücü çizmeler çıkmıştır. Sonra yine köprü sembolü devreye girer ve köprüde Deli Hafız ile Çizme karşılaşır. Deli Hafız bu sefer Çizme’den korkmaz. Hatta ayaklarından çizme olmadığını fark eder ve kendi kendine “zulmün bitti, çizme çıktı” diye mırıldanır. Burada Deli Hafız’ın deli ve dilsiz olmadığını, Türkçe ezan okunduğu müddetçe protesto amaçlı konuşmama kararı aldığını öğreniriz.

Bütün bunlar olurken hep yaşlı, hasta ve küskün olan Bilal Hoca’nın tüm haşmetiyle yavaş yavaş camiye doğru yürümesi belirir ekranda. Bilal Hoca yürüdükçe kalabalık artar. Bilal Hoca ve cami gittikçe devleşir, minare ve kalabalık uzar gider. Çizme yalnız başına hala derede olan fötr şapkasını almaya çalışmaktadır. Sonunda

alır da. Ama yalın ayak, köprünün başında kan ter içinde, yorgun ve bitkin son kez gösterilir. Zaten Boz Ali de kendisini vurmaktan vazgeçmiştir, kızı başını örter, Deli Hafız kıza kavuşur. CHP iktidarı, radikal Atatürkçülük “kadük” olmuştur.

Arapça ezan seslerinin yükselmesiyle ile film son bulur.

1990’lı yılların başından itibaren ülkedeki siyasal ve toplumsal değişimlerin sonucu ortaya çıkan siyasal İslamcılık rüzgârının yükselişinin filme ciddi etkisi vardır. Büyükcoşkun (2015: 136-137) bu ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

“90’lı yıllarda İslami hareketin yükselişine paralel olarak Metin Çamurcu, milliyetçi geçmiş ile ayrıksı bir yerde duran İsmail Güneş, MTTB Sinema Kulübünden yetişme Mesut Uçakan ve aslen çelik tencere tüccarı olan Mehmet Tanrısever gibi yönetmenler politik olarak daha net, sinematografik olarak daha gelişmiş filmler üretirler. İslami tonu milliliğe nazaran daha ağır basan bu filmler, Abdurrahman Şen tarafından ‘Beyaz Sinema’ olarak tarif edilmeye çalışılır”.

Bu dönemde Anavatan Partisi’nin (ANAP) iktidar olduğu ve Yıldırım Akbulut ile Mesut Yılmaz’ın başbakanlık yaptıkları görülmektedir. Özal cumhurbaşkanıdır ve ANAP iktidara geldiği 1984’ten beri Türkiye’nin mali ve idari yapısını tamamen değiştirecek programlar uygulamaktadır. Dönemin kültür bakanları Namık Kemal Zeybek ve Gökhan Maraş’tır. Filmin bürokrasi eleştirisi ve tek parti dönemi temsili ANAP ve Özal çizgisine büyük oranda uygunluk göstermektedir. Özal dönemi kültür politikalarından ve TRT yayınlarından İslamcılarının memnun olduğu görülmektedir.

“Üstelik artık Osmanlı hafızalardan silinmesi gereken karanlık geçmişimiz değil, bugünümüzü üzerine temellendirmemiz, doğrularıya barışmamız, yanlışlarıyla hesaplaşmamız gereken bir dönem olarak kabullenilmeye başlanılmıştı. Bundan o yıllarda iktidarda olan 8. Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın siyasetinin de büyük etkisi vardı” (Tezcan, 2010: 333).

Bu dönemin ana akım sinema açısından oldukça karanlık bir dönem olduğunda birleşen sinema yazarlarının Özal hükümetinin yabancı film şirketlerine Türkiye pazarını açtığını ve yerli yapımların sınırlandığı eleştirisi en önemli eleştiridir. Bu dönemde sektörde sadece ideolojik bir yeniden yapılanma değil, ticari bir kısıtlılık da söz konusudur. Türkiye sineması serbest piyasa koşullarında, büyük yabancı sermaye ile çekilen filmlerle rekabet edemez hale gelmiştir. İslamcı filmlerin bu dönemde devlet yardımı alarak var olmaya çalıştıkları görülmektedir. Çünkü ANAP’ın ekonomik kararları bağımsız sinemayı olduğu gibi yerli sinemayı da öldürmüştür:

“12 Eylül 1980 darbesi de 1987’deki Hollywood darbesi de aslında aynı kaynaktan, yani 24 Ocak kararlarının mantığından beslenmektedir ve sinemayı iki yönden kuşatarak nefessiz

bırakmışlardır. 1990’larda Türk sineması bitkisel hayattadır. Film çekemez, çekebildiği az sayıdaki filmin gösterimi için salon bulamaz durumdadır. Çünkü sinema salonları, majörler denen Amerikan film şirketlerinin eline geçmiştir”(Esen, 2002: 182).

Milli sinemacıların ve daha sonra İslami sinemacıların ana akım Yeşilçam sinemasına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıktığı görülse de devlet desteği ile var oldukları anlaşılmaktadır. İslami sinema savunucularına göre, ana akım Yeşilçam sineması Türkiye’deki resmî ideolojiye hizmet etmektedir. İslamcı yazarlara göre bu tür filmler, “Yıllarca aşağılanan, yanlış tanıtılan bu milletin hacılarını, hocalarını, şeyhlerini gerçek kimlikleriyle ortaya koyuyor ve değer veriyordu” (Uyar, 2010: 337).

*Çizme* de karşıt hegemonya kurmaya çalışan zihniyetin hizmetinde görülse de yine devlet desteği ile var olan ekibin içindedir. *Çizme*’nin sonunda belirtildiği gibi film, Kültür Bakanlığı katkılarıyla çekilmiştir. Aslında kendiliğinden resmi ideolojiye destek veren ana akım yerine, resmi ideolojiye maddi olarak bağlanan yeni bir sinema türü olarak İslami sinema gelişmektedir. İslami sinemanın tanınmış isimlerinden Yalsızuçanlar, yine İslamcı sinema eleştirmeni Ayşe Şasa’dan alıntılıyarak, ana akım filmlere hâkim olan resmî ideolojinin tutmadığını söylüyor. Çünkü “Bir başka kültürü, modern batının, üstelik ikinci, üçüncü elden edinilmiş normlarıyla hem kendimizi hem dünyayı kavramaya çalışıyoruz, bu umutsuz bir çaba” (Yalsızuçanlar, 2010: 367).

#### **6.8. Sivilleşme ve Demokrasi, Çok Kültürlülük, Avrupa Birliği, Kürt Sorunu, Din Gibi Genel Siyasi Konuların Yereldeki Görünümü: 2001 – 2020**

- Vizonte (2001)
- Vizonte Tuuba (2004)
- Entelköy Efeköy’e Karşı (2011)
- Hür Adam Bediüzzaman Saidi Nursi (2011)
- Gitme Baba (2013)
- Hükümet Kadın (2013)
- Hükümet Kadın 2 (2014)
- Dursun Çavuş (2014)
- Ekşi Elmalar (2016)
- Yangın Var (2018)

- Nasipse Adayız (2020)

Yaklaşık 20 yılın bir arada incelenmesinin nedeni, bu dönemin neredeyse tamamının bir siyasi iktidar altında geçmesi ve belli bir siyasi anlayışın siyasi ve kültürel iklime hakim olmasıdır. Vizontele (2001) dışındaki tüm filmlerin çekildiği zamanda AK Parti iktidarı vardı ve bu dönemin siyasi ve kültürel tartışmalarının neredeyse hepsinin bir filme karşılık geldiği görülmektedir.

Öncelikle filmlerin çoğunluğunda “Kürt sorunu” ve Kürtçe dile getirilmektedir. Zaten bu dönemde yapılan filmlerin çoğunluğu Kürtçe konuşulan ilçelerde çekilmiştir ve filmler hem bölgenin yoksulluk, geri kalmışlık, umutsuzluk, devletin ihmali gibi güncel sorunlarını hem de etnik ve dinsel çeşitlilik ve çok kültürlülüğe dair zenginliklerini dile getirmektedir. Bu filmlerin perspektifi çok kültürlü, çok dinli ve çok dilli bir toplum özlemidir. Çağın ruhuna uygun olarak biraz masalımsı ve romantik bir mekân olarak bakılmaktadır bölgeye:

“Bazı durumlarda taşranın bölgeselciliğinin, merkezden bakanlar için önemli hale gelmesi mümkündür: Bu yolla taşra bölgeselcilik statüsünü genişleterek daha genel önemde bir statüye ulaşabilir. Bu statü, ‘uluslararası bölgeselcilik’ statüsü gibi biraz daha grotesk bir fenomen olarak bile görülebilir” (Botz – Bornstein, 2017: 78).

Bu “bölgede” diyalog yoluyla çözülmeyecek sorun yoktur ve sivil bir yeniden yapılanmayla tüm sorunlar çözülür. Geçmişte Kürtlere yapılan haksızlıklar devam etmemeli, ülke realitesi tanınmalı ve tekçi anlayış terk edilmelidir. Sorun sadece Kürt sorunu da değildir. Ülkede farklı dinler ve farklı diller yaşamaktadır, herkesin barış içinde ve özgüce bir arada yaşaması sağlanmalıdır. Hem Midyat’ta hem de Artvin’deki etnik ve dinsel azınlıklar bu ülkenin zenginliğidir ve bu zenginlik daha üst bir kimlik altında geliştirilmelidir fikri etrafında çekilen filmlere, getirilen eleştiriler de bu bölümde yer almaktadır. Din öncelikle kültürel ve sosyolojik bir gerçeklik olarak ele alınmış, daha sonra siyasal İslamın yükselişine paralel olarak daha siyasi bir bağlam içinde değerlendirilmiştir. Önce, “Kemalist dönemin ezilmişleri” olarak bakılan Süryani, Ezidi, Hristiyan gibi dindarlık, daha sonra kendini “ülkenin asıl sahibi İslamcılara yapılan haksızlık” anlayışına bırakmıştır. Cumhuriyetin ilk dönemi, devletin uyguladığı modernleşme ve kültür politikaları ile ilgili uygulamalar “toplum mühendisliği” olarak değerlendirilmiş ve bu dönem mahkûm edilmiştir.

Bu filmlerin ikinci ortak özelliği ise, dinin kamusal alanda diğer dönemlerdeki kadar rencide edilmemesidir. Dine sosyolojik bir olgu olarak yaklaşmış, dinsel farklılık ülkenin zenginliklerinden biri olarak gösterilmiştir. Ancak, iki film, siyasal İslamın yanında yer alarak dönemin siyasal sistemine destek olmuştur. *Dursun Çavuş*'ta günümüz siyasal hafızasını diri tutmaya yarayan bir "İslama komplo" meselesi gündeme getirilmiş, *Hür Adam Bediüzzaman Saidi Nursi*'de Cumhuriyet'in kuruluş döneminde İslama yapılan "haksızlık" dile getirilmiş, Türkiye'nin en yaygın İslami cemaatlerinden biri ve lideri övülmüştür. Dini gelenekler ve inanç temelli örgütlenmelerin beklenmedik bir biçimde toplumda rol oynamaya başladığı ve siyasal rol oynadığı dönemde sinemada dinsel temelli yaklaşımlar önem kazanmıştır.

Bu dönemde Türkiye gündemine giren Avrupa Birliği projeleri, çevre meselesi de sinemada temsil edilmiştir. Siyasetin ideolojilerden bağımsız ekonomi ve çıkar temelli bir teknik örgütlenme olduğunu belirten ve ekonominin belirleyiciliğine dikkat çeken, hatta rant için belediye başkanının öldürüldüğü konular da bu dönemde sinemanın gündemine girmiştir.

#### **6.8.1. Emekli Öğretmen Belediye Başkanı Olarak Ülkeyi Aydınlatıyor**

Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği toplam yedi filmin üçünde belediye başkanı başrolüdür. Erdoğan'ın 2001 yapımı *Vizontele*, ardından bu filmin devamı olarak 2004'te çektiği *Vizontele Tuuba* ve 2016 yapımı *Ekşi Elmalar* filmlerinde taşra şehrindeki belediye başkanının konumu ve mücadelesi anlatılır.

*Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*, zaten birbirini tamamlayan iki filmidir ve belediye başkanını oynayan oyuncu, başkanın partisi, mekânlar ve büyük oranda da filmde rol alan kişiler ve konular aynıdır. *Vizontele*'lerdeki belediye başkanı aydınlanmacı belediye başkanıdır ancak *Ekşi Elmalar*'da başkanının ideolojisi değişmiştir.

Erdoğan, bahsedilen her üç filminde de belediye başkanının günlük hayatı, siyasi partisi, hizmet öncelikleri, toplumsal sorunlar karşısındaki tutumu ve günlük hayattaki ilişkileri üzerinden 1980 askeri darbesi öncesinde Hakkâri özelinden yola çıkarak Türkiye'nin siyasi ve ekonomik durumunu analiz etmektedir. Bu filmlerde

belediye başkanının halkla kurduğu iktidar ilişkileri, Ankara ile kurduğu ilişkiler ve Ankara temsili karşısında duyduğu korku veya aidiyet, devletin kurumlarıyla gerçekleştirdiği diyaloglar, başkanın aile ve toplum içindeki konumu ve işlevi gibi hem siyasi kamusal hem de özel alana ilişkin anlatılar bulunmaktadır. Bunlar sadece belediye başkanı ve kasabasının değil dönemin genel siyasi özelliğini yansıtmaktadır. Filmlerde belediye başkanlarının yatırım öncelikleri, başkanın ve dönemin siyasal eğilimleri daha net göstermektedir.

Yılmaz Erdoğan'ın belediye başkanlarına bakışı, anlattığı döneme dair kendisinin eleştirel tutum alıp almadığını da göstermektedir. Çünkü ilk filmlerdeki siyasi bakış açısı, ülkedeki iktidar değişikliğine tabi olarak son filminde tamamen değişmektedir. Erdoğan, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da aydın belediye başkanını sağcı ve muhafazakâr iktidara yani "Ankara iktidarına" daha eleştirel konumlandırırken, *Ekşi Elmalar*'da bu eleştirel tutum alış ortadan kalkmış ve filmin ideolojisi ile dönemin baskın ideolojisi örtüşmüştür.

*Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da belediye başkanı, aydınlanmacı, yenilikçi, Batılı bir emekli öğretmendir. *Vizontele*'de çağın son yeniliği olan televizyon için ilçeye verici getirmeye çalışan yenilikçi ve çağdaş bir emekli öğretmen iken, *Vizontele Tuuba*'da aynı kişi, kasabaya kütüphane kurmaya çalışan, sürgün gelmiş kütüphane memuruna sahip çıkan, toplumcu, eleştirel, aydınlanmacı bir emekli öğretmen-belediye başkanına dönüşür.

"Filmler, tek başlarına ortaya çıkan üretimler değil, birer kültürel üründürler. Bu yüzden bir yargıya varırken, o filmlerin üretilmesini gerektiren / sağlayan toplumsal ortamı anlamaya çalışmak daha yararlı bir yaklaşımdır" (Kirel, 2005: 191).

Bu yüzden Yılmaz Erdoğan'ın belediye başkanlarının çabalarını incelerken aslında Türkiye'nin dönüşümü ve iktidarın el değiştirmesi ile ilgili tartışmaları incelemek gerekmektedir.

Her iki filmde de, 12 Eylül 1980 darbesinin ilerici, çağdaş ve aydınlanmacı insanlara darbe vurduğu anlatılır.

#### 6.8.1.1. Vizontele

*Vizontele*, 1974 yılında bir ilçeye televizyon yayını gelmesi için belediye başkanının verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.<sup>17</sup> Belediye başkanı, televizyonun gelmesine öncülük etmektedir. Ahali televizyonun ne olduğu hakkında bilgi sahibi değildir ve ilçede herkes televizyonun nasıl bir şey olduğunu çok merak etmektedir. Her kafadan bir ses çıkmaktadır. Televizyona imam ve rakip muhafazakâr partinin ilçe başkanı itiraz etmektedir. İmam “resimli radyonun evlere girmesini” dine uygun bulmamaktadır. Dönemin Adalet Partisi mensubu olduğu açıkça belirtilen rakip aday ise, ilçedeki açık hava sinemasını işletmektedir ve televizyon gelirse iş yapamayacağını düşünmektedir.

Bir gün ilçeye alıcı getirilir. Ancak TRT tarafından ilçeye gönderilen hoşnutsuz memurlar alıcıyı kurmadan geri dönerler. Belediye Başkanı Nazmi bu işin üstesinden gelmek için şehrin delisi olarak bilinen Emin'den yardım ister. Deli Emin aslında sanıldığı kadar deli olmayan, teknolojik aletlerle ilgili, bütün radyoları tamir eden, ilginç bir yaşantıya sahip olan kasabalı, kimsesiz bir karakterdir. 1974 yılında ülke çapında etkili olmaya başlayan sol örgütler, bunların birbirleriyle rekabeti, Kıbrıs Savaşı ve 1980 askeri darbesi de filmin önemli siyasi olaylarıdır.

#### 6.8.1.2. Vizontele Tuuba

Aynı ekip bu sefer aynı mekânda üç yıl aradan sonra tekrar ekrandadır. Bütün ilişkiler hemen hemen aynı kalmıştır. Belediye Başkanı değişmemiş, muhalif rakip aday daha da bilenmiştir. Bu uzak ilçe kendi halinde yaşayıp giderken bir akşam Batıdan sürgün bir kütüphane müdürü gelir. Müdür buraya sürülmüştür ama ilçede kütüphane yoktur. Yine Belediye Başkanı Nazmi ve Deli Emin el ele vererek kütüphane yapmaya karar verir ve müdürün de çabalarıyla kütüphane kurulur. Kütüphaneye insanları alıştırmak ve kitap okumaya teşvik etmek için televizyondan yararlanılır. Kitap okumaları karşılığı insanlara kütüphanede televizyon izlettirilir. Buraya gelen insanlar hayatlarında belki de ilk kez bir kitap görmüş veya dokunmuş

---

<sup>17</sup> Film Van'ın Gevaş ilçesinde çekilmiştir ama seyircide olayın Hakkâri'de geçtiğine dair bir izlenim vardır, ancak filmde vali değil kaymakam olduğuna göre, olaylar ismi verilmeyen bir Hakkâri ilçesinde geçiyor diye düşünülebilir.

olurlar. Filmde yine rakip partinin başkanı kütüphaneye karşıdır ve kütüphane çevresinde toplanan inanlara da iyi gözle bakmamaktadır. Sonunda askeri darbe olur ve kütüphane müdürü ile ilçenin gençleri tutuklanır. Çünkü darbe okumuş insanlara karşıdır, okumuş insanlar terörist damgası yemektedir. Kütüphane dağıtılır.

Film, kültürel aydınlanmacı yaklaşımını devam ettirmiş, anti demokratik uygulama ve tüm sorunları askeri darbeye yüklemiş ve darbe yüzünden demokrasinin de kalkınmasının da kesildiğini belirtmiştir.

#### **6.8.1.3. Taşrayı Aydınlatmak ve Kalkındırmak Belediye Başkanının Görevi mi?**

Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba* filmleri, dünyadan kopmuş bir ilçe belediye başkanının taşra ölçeğinde modernleşme projelerini, çatışmalarını ve günlük hayattaki duruşunu temsil etmektedir. Suner, bu tür filmleri “taşra nostaljisi” olarak sınıflandırmaktadır ve “nostalji filmlerinin taşraya yaklaşımında daima bir ikilik vardır. ‘Taşra’ bir yandan mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznü, diğer yanda samimiyet, coşku ve neşeyi ifadede eder” (Suner, 2006: 85) diyerek tam da *Vizonteleler*’i tanımlamaktadır. Suner, “taşra uzaklık, geç kalmışlık demektir. Ancak bu uzak ve gecikmiş olma durumu bir kesinlik değil müphemlik ifade eder” (Suner, 2006: 85) derken tam da merkeze çok uzak bu ilçede merkezi çağdaşlaşmayı ve Batılılığı yakalamaya çalışan, gecikmeyi telaf etmeye uğraşan Nazmi Hoca'nın mücadelesini tarif etmektedir. Nostaljiyi bize ait olan şimdiki zaman ile yakın geçmişimiz ya da bireysel belleğimizin kapsama alanına girmeyen eski geçmiş ilişkileri içinde inceleyen Büyükdüvenci ve Öztürk konuya postmodernist “pastiche” açısından bakmaktadır:

“Nostalji hiçbir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildi. Bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve ‘1930’lu ya da 1950’li’ gibi bir döneme yaptığı göndermeyle ‘geçmişe ait olmayı’ yansıtan biçimci çağrışımlarla yaklaştı” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 28).

Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin çoğunda geçmişe ait olmanın bu mantıkla yansıtıldığı görülmektedir.

*Vizontele*, *Vizontele Tuuba*’da halka yakın ama merkezin ve devletin temsilcisi olduğunu unutmayan aydınlanmacı belediye başkanları gecikmiş aydınlanma ve

modernizmi yakalama mücadelesi ve çatışması temsilleri ile öne çıkmaktadır. Bu filmlerin önceliği halkın aydınlanmasıdır ve aydınlanma araçları olarak da klasik bir biçimde televizyon yayınının sağlanması ve kütüphane kurulması gibi hem ulus inşasında toplumsal belleğin önemine hem de batılı bir yeniliğe yapılan vurgular kullanılmaktadır. Toplumdaki veya partiler arasındaki farklı siyasal yaklaşımlar, doğal seyri içinde seçimle başarı kazanmaya kalmadan askeri darbe ile toplumsal dinamiklerin tümü sahneden kaldırılmaktadır. Darbenin ardındaki siyasal güç, ekonomik anlayış veya darbe programı gündeme gelmemektedir.

Taşraya kütüphaneci gibi iyiliğin de darbe gibi kötülüğün de dışarıdan yani merkezden geldiğini, modernlik ve muhafazakârlık çatışmasının merkezi iktidarın müdahalesine göre sonuçlandığını anlatan filmler, taşradaki iktidar ilişkileri üzerinden hem taşrayı hem de ülkeyi anlamamızı istemektedir.

*Vizontele Tuuba*’da öykünün hatırlanan geçmişini anlatan bölümü, küçük taşra kentine dışarıdan gelen “iyi” bir şeyle (Sernikli Ailesi) başlar, “kötü” bir şeyle (askeri darbe) biter. *Vizontele*’deki iyilik olan televizyon vericisi de dışarıdan gelmiş, televizyonun dışarıdan getirdiği bir haberle, Belediye Başkanının oğlu Rıfat’ın Kıbrıs’ta askerde şehit olmasıyla, kötülüğe dönüşmüştür. Her iki filmde de “İyilik” bir rüya gibi kısa süreli olmuş, “kötülük” ise kestirilemez bir biçimde kalıcı görünmektedir. Zaten hayatın kötü olduğu bir taşra ilçesinde kısa süren bir parıltı yerini yine eskiye bırakmıştır. Filmin ortalarında, çocuk anlatıcı Yılmaz’ın sesi kentte kurulan panayırlardan söz ederken, *“her şeyin bittiği yerde başlayan şehre bazen güzel şeyler de gelirdi, ama hiçbirisi uzun süre kalmazdı,”* der. Halkın iyi şeyler kurma çabası hem içerideki hem de dışarıdaki muhafazakârlar tarafından engellenmektedir. Nedeni anlaşılamayan, kader gibi bir kısır döngü yaşanmaktadır taşrada:

“Gerçekten de kente bir “hediye paketi” gibi gelen Sernikli ailesinin ne kendisi ne de başlattıkları olumlu şeyler (halk kütüphanesi) kalıcı olur. Askeri darbe yerel dinamikleri oluşmuş kültürel dokuyu, hayatları, ilişkileri paramparça eder. *Vizontele*’nin sonunda, televizyonun taşrayı merkeze yaklaştırmasıyla eşzamanlı gerçekleşen kayıp (Rıfat’ın ölümü), gelecekte yaşanacak daha büyük yıkımların habercisi gibidir. *Vizontele Tuuba*’da bu büyük yıkımın bir aşaması daha gerçekleşir, dışarıdan gelen müdahale ile taşranın korunaklı dünyası biraz daha parçalanır” (Suner, 2006: 69).

#### 6.8.1.4. Çivi Çakmayan Nazmi Hoca

Yılmaz Erdoğan, 1974 – 1980 arasındaki Türkiye’yi anlatmaktadır. Filmlerde bu yıllarda gerçek hayatta olduğu gibi öğretmenlere ilerici ve modernist bir görev veren Erdoğan, ilk filmi *Vizontele*’de 1974’te başlayan dönem anlatımını ikinci film *Vizontele Tuuba*’da 12 Eylül 1980 tarihine kadar getirmiştir. Halk arasında inşaat, yol, su, kanalizasyon, köprü gibi “çizgi çakmaya” yönelik işlerin yapılması olarak değerlendirilen belediyecilik bu ilçede başka türlü yapılmaktadır.

*Vizontele*, 1974 yılında, televizyonun ne olduğunu bilmeyen insanlardan oluşan Doğu’daki küçük bir şehre televizyonun ve televizyon yayınının gelmesi sürecini anlatan Yılmaz Erdoğan’ın ilk filmidir. 2001 yapımı filmde “her şeyin en son ulaştığı bir şehir” de yaşayan insanların televizyonun ne olduğuna dair kendine göre fikir yürütmesi ve televizyonun insan hayatını nasıl etkileyeceği traji - komik bir biçimde tartışılır. Ankara’dan televizyon alıcısı kurmak için gönderilen ekip alıcıyı kurmadan geri dönünce, Belediye Başkanı ve emekli öğretmen Nazmi bu işi teknik ve aletlere büyük ilgisi bulunan Deli Emin’in başaracağına inanır. Deli Emin, Nazmi hoca’nın öğrencisidir. Zaten Deli Emin de “radyonun resimlisi” olarak tanımladığı “vizontele” denen bu yeni aleti “daha önceden düşündüğünü” belirterek işi üstüne alır.

TRT tarafından gönderilen memurlar alıcıyı kurmadan geri dönerler. Aslında TRT bu ilçeye bir aydınlanma aracı göndermemiş, buraya sürgün memurlar göndermiştir. Memurların hoşnutsuzluğundan ve kendi aralarındaki tartışmadan bu durum anlaşılır. Kaldı ki, memurların yaptıkları iş umurlarında değildir. Öğretmen ne kadar aydınlanma ve hizmet uğruna angaje ise, diğer memurlar yaptıkları işe o kadar yabancılaşmıştır. Belediye Başkanı Nazmi Hoca, şehrin delisi olarak bilinen Emin’le bu işi başarmayı kafaya koyar. İlçedeki diğer memurlar ve halk da bu işten uzak durmaktadır. Toplumsal ve günlük hayatta hep bir “engelleyen” ve “suçlunun” olduğu hissedilmektedir ama bunun adı konmamaktadır. Seyirci, sistemi veya devleti engel ve suçlu görmektedir ama somut bir kaynak gösterilmemektedir. İlçede, Bauman’ın “baskı, deneyimi dağılmış, sabit bir yere ‘demirlenemeyen’ ve kaynağı belirsiz olabilir. Kişi haksızlığa uğradığı hissine sahiptir, fakat anonim bir ‘onlar’dan başka suçlayacak birini göremez” (2016:70) diye tarif ettiği bir durum yaşanmaktadır.

*Vizontele* (2001) ve *Vizontele Tuuba*'da (2004) Belediye Başkanı Nazmi Hoca'nın bir yandan aydınlanmış bir öğretmen olarak ilçede biraz dışarıda durduğu ama aynı zamanda o ilçenin insanı olarak tam da içeriden toplumu dönüştürmeye çalıştığı görülmektedir. Nazmi hoca toplumda oynadığı siyasi rolünün bilincindedir ve topluma dışarıdan bilinç ve aydınlanma getiren biri gibi davranmaktadır. Her iki filmde de emekli öğretmen olan Belediye Başkanı Nazmi Hoca, emekli olduktan sonra köşesine çekilmemiş, aydınlanmacı, halkı bilinçlendiren ve yeniliklerle halk arasında olumlu bir köprü görevi gören siyasi karakterini diri tutmuştur. Nazmi Hoca, aslında bir ideoloji veya bir parti temsilcisi değildir. Kendiliğinden aydınlanmayı ve modernizmi görev edinmiştir. Zaten bu taşra ilçesinde belediye başkanının siyaset yaptığını söylemek zordur. Hatta günlük hayatta ve belediye işlerinde siyasi kavramlar kullanılmaz, günlük dilin ve günlük işlerin atmosferi hâkimdir belediyeye. Belediye başkanı kendini seçilmiş ve üst bir organının yöneticisi olmuş biri gibi görmemektedir, kendi kişisel özelliklerine uygun yorucu bir işi üstlenmiş görünmektedir. Aydınlanma görevi veya aydınlanma işi belediye başkanına verilmemiş, bu uğraş belediye başkanının adeta boynunun borcu olmuştur. O dönemde ticaret veya yatırımın olmadığı ücra bir ilçede, gençlerin başka illere okumaya gitmesi ve sol tandanslı dernek kurmak gibi aydınlanmayı çağrıştıracak herhangi bir başka etkinlik de yoktur.

Nazmi Hoca aydınlanmacıdır ama gençlerin kurduğu sosyalist derneklerden uzak durmaktadır. Yani, aşırı uçlarda olmamaya özen göstermekte, öğretmenken bağlı olduğu siyasal siyasal ve kültürel sistemi düzeltmeye çalışmakta, ülkedeki sosyalist yükselişle bağ kurmamaktadır.

Ancak *Vizontele Tuuba*'da ise, gençlerle bağı olan, hatta ülkenin diğer sol odaklarıyla bağlantılı olduğu anlaşılan kendisinden daha ilerici konumdaki, siyasi görüşlerinden dolayı defalarca sürgün yemiş kütüphane müdürü Güner Sernikli ile bağ kurmaktan korkmaz. Zaten 1980 yılına gelindiğinde 12 Eylül 1980 darbesi olur ve öğretmen – kütüphane müdürü Güner Sernikli kasabanın sosyalist gençleriyle birlikte gözaltına alınır, ancak belediye başkanı gözaltına alınmaz. Askeri dabe öncesi hem yerel düzlemde yaşanan siyasal kampaşma hem de devlet memurlarının atanması gibi genel politikalar açık bir dille eleştirilirken, belediye başkanının sol gruplarla kurduğu aydınlanma koalisyonu övülürken darbe bütün bunları keser. Filmde 1970'li yılların

sonlarının genel siyasal ve toplumsal özellikleri içinde küçük bir ilçe ölçeğinde verilen sol yükseliş askeri darbe etkisi ile birlikte kesilir. Ancak, sanki askeri darbe olmasa da bu uğraşların boşuna olduğu, bu uğraşların sonuçsuz kalacağı gibi bir umutsuzluk vardır filmlerde. Toplum başkan ve kütüphaneci Güner'in tüm çabalarına rağmen ilerlemeye karşı direnmektedir. Örneğin halkta kitap okumamak için ciddi bir direniş vardır, solcu gençler, olup biteni anlamayan karikatürize bir biçimde temsil edilir.

*Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da belediye başkanı aynı zamanda kasabanın eski öğretmeni ve yerlisi de olduğu için, hem toplum hem de aile, komşular ve arkadaşlar arasında sevilmektedir. Her iki filmde de emekli öğretmen Belediye Başkanı Nazmi Hoca sık sık evinin bahçesinde komşular ve arkadaşlarıyla neşeli, eğlenceli bir ortamda yemek yerken görülür. Çoluk çocuk ev halkının da katıldığı, neşeli bir atmosferde geçen bu yemeklerde içki de içilmektedir ve Nazmi Hoca sürekli güleç yüzlü ve sempatik görülmektedir, çocuklarına dahi espriler yapmaktadır. Ancak, bu ilişki toplumu değiştirmemektedir. Eşi bile Nazmi hocayı anlamamaktadır ve çocukları Kuran kursuna göndermekte, televizyonu günah saymaktadır. Bu ilişki bir aydınlanma ilişkisine dönemez. Nazmi hoca topluma yukarıdan bir dayatmada bulunmamaktadır, onlarla eşit ilişkisi kurmaktadır. Bu eşit ilişki filmde bir iktidarsızlık, bir karikatür olarak mı temsil ediliyor yoksa aydınlanmacılığın despot yanının olmadığını mı söylüyor, bu durum açık değildir. Ancak komik bir durum olduğu açıktır.

Nazmi Hoca'nın büyük oğlu ile kurduğu ilişki de dikkat çekmektedir. *Vizontele*'de (2001) büyük oğluna “sürekli içki içen bir serseri olduğu” için kızan Nazmi Hoca, *Vizontele Tuuba*'da (2004) büyük oğlu tarafından “çocukların yanında içki içen bir düşüncesiz” olarak eleştirilmektedir. Ancak, bu eleştiriler, toplumsal düzlemde görülen ve toplumsal etkisi olan uyarılar olarak görülmemekte, küçük aile kavgası olarak değerlendirilebilecek düzeyde kalmaktadır. Yine de, Türkiye'deki İslami siyasal dönüşümün nüvelerini bu değişimde görmek mümkündür. Aydınlanma, aile içinde bile başarılı olamamış, büyük çocuk bir uçtan başka bir uca savrularak babaya, aydınlanma otoritesine karşı koymuştur.

Nazmi Hoca'nın rakip parti başkanı ile olan çekişmeleri de, siyasi husumet düzeyine çıkmamakta olup, belli bir mesafede kalmakta ve bu çekişmeler kişisel eleştiri sınırları içinde kalmaktadır. Rakip parti başkanı sosyalist gençleri tasvip etmemekte, onları tehlikeli en azından "işe yaramaz" bulmaktadır.

*Vizontele Tuuba*'daki sürgün gelen kütüphane müdürü de Nazmi hoca kendisini sevdiği için hem toplum hem de çevresi tarafından çok sevilmeaktadır. Belediye Başkanı emekli öğretmen olduğu için öğretmen kökenli kütüphane müdürü ile iyi anlaşıyor gibi görünmektedir. Ancak onları bir arada tutan şey ideolojik aydınlanmacı yanlarıdır. Ancak, kütüphane müdürü öğretmen Güner Beyin, eşi ile arası her zaman iyi değildir ve bu da kadının sürekli sürgüne gönderilen Güner Bey yüzünden Anadolu'daki yaşam şartlarından ve yaşam olanaklarından iyice bıkmış olması ile açıklanmaktadır. Güner Bey ve eşi Aysel Hanımın, birbirlerini severek evlendiklerini, Aysel Hanımın ailesine rağmen evlendiklerini ama zamanla bu sürgünler yüzünden aralarının açıldığı öğrenilir. Tıpkı Nazmi Hoca gibi Güner Bey de en yakınlarını bile aydınlanma ideolojisine inandıramamış, bu mücadelede yalnız kalmıştır.

Darbe olup Güner Bey hapse atıldıktan sonra kızını almak için batıdaki bir kentten Hakkâri'de olduğu düşünülen bu kasabaya gelen Aysel Hanımın annesinin sözlerinden aydınlanma mücadelesi neferlerinin nasıl yalnız ve sıkışmış olduğu anlaşılır. Bu kasabaya ilk geldiklerinde kasabadan ve kasaba halkından hiç hoşlanmayan Aysel Hanımın daha sonra kasabalı ile kaynaştığı, onları tanıdıkça sevdiği görülmektedir. Zaten kasabalılar da dışarıdan gelen bu aileyi başından beri sevmiştir. İlk günler Sernikli ailesinin her ihtiyacını yemek ve kalacak yer dâhil kasabalı, özellikle de belediye başkanının ailesi karşılamıştır. Öğretmen ailesi her şeye rağmen kasaba halkıyla kaynaşmış, kasabalı olmuştur. Aydınlanma ve Batılılaşma mücadelesinde ailenin çektiği acılar yine de ilk bakışta mutlu sonla bitmiştir. Nazmi Hoca büyük oğlunu kaybetmiş ancak, Güner Bey eşini kazanmıştır sonuçta.

Merkezi yönetimin temsilcisi olan öğretmen ve belediye başkanı, hem halkı anlamakta hem de merkezi yönetimin idare anlayışını bildiği için toplumda yapıcı bir rol oynamaktadır. Başkan ve öğretmen, devlete ve aydınlanma projesine karşı değil,

dönemin yanlış siyasi tutumlarını eleştirmektedir. Bunun için sosyalist gençler gibi bir kopuş peşinde değillerdir. Öğretmenler, neticede merkezi yönetime değil halka daha yakındır. Öğretmen merkezle taşra arasındaki olumlu bir köprü iken, merkez hem öğretmene hem de taşraya yabancılaşmıştır.

Öğretmen tıpkı taşralılar gibi merkez tarafından kendi kaderine terk edilmiştir. Zaten 1980 askeri darbesinden sonra taşradaki yani sözü edilen kasabadaki kütüphane müdürü konumundaki öğretmen, merkezden gelen emirle ve merkezin kolluk kuvvetleriyle tutuklanmıştır. *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba'da* merkezi halka sevdirmeye çalışan halkçı öğretmenler merkez tarafından anlaşılamamaktadır ve haksızlığa uğramaktadır. Bu filmlerdeki kasabasına belediye başkanı olan emekli öğretmenle, kasabaya batıdan sürgün gelen kütüphane müdürü öğretmenin merkezi iktidara ve halka yakınlığı arasında hiçbir fark yoktur. Bunun nedeni de her iki öğretmenin aynı modernleşmeci, aydınlanmacı ideolojiyi savunması ve dünya görüşüne sahip olmasıdır. Her iki filmde Deli Emin'in aydınlanma projelerinin gerçekleşmesinde kilit rolü oynaması düşündürücüdür. Aydınlanma, emekli veya sürgün öğretmenle Deli'yi buluşturan siyasi otorite tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu noktada dikkat çekilmek istenenin, aydınlanmayı savunmanın veya aydınlanma yanlısı olmanın öncelikle bir “delilik” gibi algılanması olduğu da söylenebilir.

Merkezin taşraya yabancılaşması aydınlanma neferi iki öğretmeni yıldırılmaktadır. Yılmaz Erdoğan sinemasında, dönem filmlerindeki sosyal ve siyasal ilişkiler öğretmen merkeze alınarak canlandırılmaktadır. Öğretmen kahraman üzerinden ülkede yaşanan sosyal değişim gözlemlenebilmektedir. Yılmaz Erdoğan filmlerinin öğretmenleri, genel olarak hakkaniyetli, toplumsal olarak halktan yana ve sosyal yanı güçlü insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz Erdoğan, haksızlığa uğrayan, maddi çıkar ilişkilerine girmeyen, deli insanlarla arkadaşlık kuran, ailesine güzel bir gelecek kuramayan, kötülük düşünmeyen nahif insanlar olan öğretmenler üzerinden yakın tarihi hatırlatmaktadır:

“Günümüz algısı klasik tarih anlayışından uzun zamandır uzaklaşmış görünüyor. Büyük tarih anlatısı yerine sessizlerin, görünmezlerin, ötekilerin yaşantı deneyimlerine bırakıyor; bugüne dek ihmal edilen, yok sayılan grupların geçmişlerine de bakılarak tarih yeniden okunmaya, yeni bir geçmiş algısı yapılandırılmaya çalışılıyor” (Suner, 2015: 47).

Özge Özdüzen, sinemadaki bu tarih yaklaşımını “yeni nostalji sineması” olarak isimlendirmekte ve Yılmaz Erdoğan’ı bu sinema akımının en önemli temsilcisi olarak görmektedir: “Türkiye sinemasında ‘yeni nostalji sineması’ kavramı özellikle Vizontele (2001), Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2001) ve Kelebeğin Rüyası (2013) gibi filmler için kullanılan bir kavram olsa da sanat sinemasını tarif etmek için de kullanılabileceğini düşünüyorum” (2016: 203).

*Vizontele* ve *Vizontele Tuuba’da* filmin ana karakterleri, taşıyıcı, sürükleyici olan öğretmenlerin en önemli destekçisinin bir deli olması da Suner’in sözünü ettiği “sessizlerin” hikâyesi üzerinden tarihi yeniden okuma eylemine uymaktadır. Rakip iki parti arasında televizyon vericisi kurma üzerinden ortaya çıkan rekabette emekli öğretmen Belediye Başkanı Nazmi Hoca’nın üstlendiği “ilerici, çağdaş” siyasi rol, Deli Emin’in başarmasıyla başarıya ulaşacaktır. Filmi sürükleyen, hikâyenin akışını sağlayan önemli çatışmayı oluşturan düğüm Deli Emin’in başarıp başaramayacağı gerilimidir. Rakip muhafazakâr parti ve seçmenleri, bir delinin ağzına bakıyor, deliye inanıyor diye Nazmi Hoca’yla dalga geçmektedir ve Deli Emin’in başaramayacağına inanmaktadır. Deli Emin sonunda başarır, aydınlanmacı öğretmen Nazmi Hoca başarır. Ancak *Vizontele*’den yayılan aydınlanma ışığı askeri darbe tarafından kesilir. Bir delinin aydınlanma projesinin baş aktörü olması düşündürücüdür. Bu deliler içinde aslında “devrim yapmaya” çalışan sol örgüt sempatzanı gençler de vardır. Sonuçta “deliler ve aydınlanmacılar” yenilir, hapsedilir.

Selahattin Şen, her iki filmi ve benzer konuların işlenmesini “kolonyalist temsil” kavramı ve anlayışı üzerinden eleştirmektedir. Şen, bu filmlerde Kürtlük ve Türklük arasındaki asimetrik ilişkinin korunduğunu ileri sürmektedir ve “bu filmlerde Türklüğün eğitime ve öğüdüne muhtaç ‘çocuklar’, ... çocuklaştırılan, egzotikleştirilen ve karikatürleştirilen bir halk imgesi var” (Şen, 2019: 274) diyerek Kürtlerin aydınlanmış bir öğretmen tarafından eğitilmesini kolonyalist ve oryantalist bir tutum olarak görmektedir. Şen’e göre, genel Kemalist aydınlanma projesinin Kürtlere uygulanmasının “aydınlanma” değil, “Kürtlüğün sönümlendirilmesi” projesidir. Bunu da Kürt bir yönetmenin yapmasının “Kürtlüğü adlandırmadan ona işaret etmeyi başaran” birinin, kendini Türklükle kıyaslayıp ve kendine Türklerin gözüyle bakması olarak görmektedir.

Yeni Türkiye sinemasında da kolonyalist mantığın sürdüğünü belirten Şen, yönetmenin Kürt olmasının gözetleyen kameranın egemen ulus kamerası olmaktan çıkmaya yetmediğini belirtmektedir.

Şen, yeni dönemin aydınlanma dışı birbiriyle bağlantılı iki siyasal işlevine de dikkat çekmektedir. Birincisi, Türklüğün hegemonik etkisinin kabullenilmesi ve Kürtlüğün “çocuk halk” olarak sunulması. Birinci durum *Vizontele*’de, ilçeye “aynı zamanda bir asimilasyon makinası işlevi gören” televizyon yayını getirilmesi sırasında görülür. Belediye başkanı televizyonun ne olduğunu anlattığı büyük mitingde halka Zeki Müren<sup>18</sup>’i şarkı söylerken canlı izleyeceklerini söyler. Halktan biri de “Zeki Müren de bizi görececek mi?” diye sorar. Herkesin güldüğü bu çarpıcı sahneyi Şen komik bulmakla yetinmez:

“Bu bağlamda düşünüldüğünde filmdeki ‘Zeki Müren de bizi görececek mi’ ifadesi, kullanıldığı amaçtan farklılaşarak, metnin içine sızan başka bir fikri, Türklüğün hegemonik bir etkiye dönüşen, Kürtlüğün her daim üzerinde hissettiği nazarını somutluyor. ‘Zeki Müren de bizi görececek mi’ sözünün gösterdiği kaygı, Türklük dolayısıyla kendine bakmaya mecbur bırakılmış, televizyon ve okul aracılığı ile Türklüğü yüce, üstün ve pürüzsüz bir evren olarak algılayan, kendisini ise onun karşısında geri, yetersiz ve sakil olarak hissettiği somutluyor. Dolayısıyla Zeki Müren’in varsayılan bakışı, kolonyal bir bağlamda yapılan Kürt öznelliğinin her daim üzerinde hissettiği Türklüğün egemen nazarının metaforuna dönüşüyor” (Şen, 2019: 276 – 277).

Şen, bu dolayısıyla *Vizontele*’deki halkın, bütün kahramanların “yetiştirilmesi gereken çocuğa” benzetildiğini düşünmektedir. Zeki Müren’in bakışına maruz kalan herkesin kendine çeki düzen vermesi gerekmektedir. Filmde Nazmi Hoca’nın ilçenin yerli olması ve seçimle iş başına gelmiş olması da tıpkı Yılmaz Erdoğan’ın “yerliliği” gibi değerlendirilmektedir:

“Artık törelerin, batıl inançların kıskacında kıvranan bir Kürt toplumsallığı yok ama çocuklaştırarak, egzotikleştirilerek ve müzelik bir nesneye dönüştürülerek Türklük sahnesine sunulan çocuk – halk imgesi var. Esasında bu filmler ve onların yönetmenleri, Kürtlüğün kendisine bakan süper egosunun Türklüğe bulaşmış karakterini gösterdikleri ölçüde, tabiyet ilişkilerinin öznellik kuran gücünü de somutlamaktadırlar” (Şen, 2019: 275).

---

<sup>18</sup> Senaryoya tesadüfen girmiş gibi duran Zeki Müren tartışmasının konumuz olan aydınlanma üzerinden tartışılması da ilginçtir. “Zeki Müren’in kostümleri ve sahne dekorlarıyla kurduğu gösteri, bir fikir, bir göstergedir. Postmodern, modernitenin tarihsel programı olan aydınlanmanın sınırlarının belli olmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin tümüyle hayata geçmesinin, farkın ve karşıtlığın tamamen ortadan kalkmasının mümkün olamayacağının anlaşılmasıdır” (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017: 164 – 165).

Filmde çocuklaştırılan imgeler ile gerçek çocukluk halleri iç içe geçmiştir. Şen, halkı çocuklaştırma veya çocuk halk temsiline ilk kez 1970'lerin sol popülist filmlerinde görüldüğünü ancak *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da çocuklaştırılan halk imgesine yeni katkılar yapıldığını belirtmekte, *Vizontele*'de çocuklaştırılan halk temsiline “Kürt devrimcilerinin eklendiğini” vurgulamaktadır.

Gerçekten de *Vizontele*'de dağa kendi örgütünün sloganını yazdırmak isteyen grupların kendi içlerindeki tartışmaları, Deli Emin'le pazarlıkları, yazı yazıldıktan sonra birbirlerinin yazılarını silme sahneleri çocukça görünmektedir. Hele siyasi suçtan dolayı gözaltına alınan “dernek başkan yardımcısının” babasının çıkışta oğlunun kulağını çekip azarlaması babanın çocuğunu azarlamasından başka bir şey değildir. Dernek başkanı ile sevgilisi arasında mektup getirip götürülen bir çocuğun da örgütte bulunması bu çocuksu ortamı da daha belirgin hale getirmiştir.

Ancak Erdoğan daha sonra 1970'li yılların sol popülist film anlayışını bırakmış, filmlerini değişen dönemin özelliklerine göre değiştirmiştir. Erdoğan içinde bulunduğu dönemin siyasal büyük güçleriyle her zaman uyumlu hareket etmiştir. Örneğin 1970'li yılları anlatırken televizyondan bahsetmesi tesadüf değildir:

“1950'lerde radyonun, 1970'lerde televizyonun piyasaya girmesi toplumsal ve siyasal hayatları dönüştürdü. Hem radyo hem televizyon – yayınlarıyla seçmenlere doğrudan ulaşabildikleri için- kısıtlı olanaklara sahip küçük boyutlu partilerin başarıları açısından çok önemliydi” (Ahmad, 2014:134).

Aydınlanmacı bloğun bu tür amaç güdüp gütmeyeceği Erdoğan filmlerinde çok açık olarak görülmesi de, dünyada da konunun bu tür bir amaçla ve iktidarı “dokunulmaz seyirlik hale getirmek” amacıyla ele alındığı görülür.

“De Gaulle iktidara geldiğinde Fransa'da 1 milyon televizyon seti vardı... Ayrıldığında bu sayı 10 milyondur. Devlet daima bir tür seyirlik gösteri olmuştur. Ancak dünün tiyatro- devleti, bugün TV – devletinden çok farklıdır” (Regis Debray, 1994: 34, Aktaran, Hobsbawm, 2006: 387).

Günümüzde uluslararası ve ulusal yayın yapan televizyon kanallarının yanı sıra yerel yayın yapan televizyonların varlığı gittikçe önem kazanmaktadır. Bunu iktidarın ideolojik hegemonyasını ya da seyirlik halini üç katmerli bir dolaşıma sokma girişimi olarak da anlamak mümkündür. Çünkü “yerel televizyon yayıncılığı derneklerin, yerel bölgede yaşayan toplulukların, sendikaların, belediyelerin, vakıfların, mesleki

örgütlerin, üniversite ve çeşitli kuruluşların kurduğu televizyon kanalları ile yayın hayatını sürdürmektedir” (Kandemir, 2002: 649 – 650) ve ulusal yayınların ideolojik çizgisini yerel düzlemde tekrar üretmektedir. Nazmi Hoca’nın ulusal televizyonu bölgeye getirmesi çabası ise, Şen’in söylediği kolonyalist mantıkla örtüşmektedir.

Yılmaz Erdoğan, kültürel yaşamın merkezileşmesi projesi olarak başladığı sinemacılık hayatını kalkınma ve refah politikaları ile sürdürmüştür. Bu yol tam da Türkiye’nin son döneminde izlenen siyasal yoldur:

“Maddî altyapı ile kültürel yaşamın merkezileşimine, modern Türkiye örneğinde Süleyman Demirel, Turgut Özal ve Necmettin Erbakan’ın temsil ettikleri siyasal hareketler ve “kalkınma ve refah söylemleri” açısından yaklaşabiliriz. Bu dönemin belirgin niteliği ekonomik yaşamın merkezileşme sürecinin, kapitalizmin gelişme mantığına uygun olarak devam etmesidir. Demirel’in “ülkeyi barajlarla ve ağ gibi ören enerji hatlarıyla” donatmasından, Necmettin Erbakan’ın “ağır sanayi hamlesi” projesine, Özal’ın “dağları delip geçen su tünelleri”nin “yüzlerce kilometrelik otoyollarına” kadar, onların en önemli paydası ülkenin modernleşme yolunda dönüşümünü mümkün kılacak olan iktisadî merkez mantığını yerleştiren, kamu görevlerinde de bulunmuş mühendisler olmalarıdır. Kapitalist merkezileşmenin önemi, onun mekânsal ve bürokratik düzenlemeler aracılığıyla kitlelerin tinsel deneyimlerini de kontrol edebilecekleri bir altyapısal aygıt yaratmasından kaynaklanır” (Açıkel, 1996: 162).

#### **6.8.2. Entelköy Efeköy’e Karşı ama Kaymakam Değişken**

*Entelköy Efeköy’e Karşı* (2011) filmi, aslında doğrudan bir ilçe veya kaymakam filmi değildir ancak dolaylı da olsa filmde kamu idaresinin, dolayısıyla da kaymakamın ve olayların geçtiği mekân olarak da ilçenin büyük ağırlığı vardır. Film, ülkenin ve Avrupa’nın ruhuna, gerçek zamanına uygun bir biçimde hem şehir hayatından doğaya kaçışın, hem de yeşil ekonominin Avrupa Birliği tarafından desteklenmesinin gündeme getirildiği bir filmidir. Aslında diğer kaymakam filmleriyle arasında zaman açısından da uzun bir mesafe bulunan *Entelköy Efeköy’e Karşı*, diğer Avrupa Birliği projesinin övüldüğü film olan *Umut Üzümleri*’nden 2 yıl önce yapılmıştır. İki film arasındaki benzerlik sadece Avrupa Birliği projesi ile kırsal alanda bir proje desteklenmesi değil, doğaya kaçışın ve yeşil ekonominin desteklenmesi, eski geleneksel üretim biçiminin canlandırılması ve genel olarak doğanın korunması projesinin filmlerde büyük rol oynamasıdır.

Her ki filmde de kaymakam, belirgin bir olumlulukta olmadığı gibi fazla olumsuzlukta da değildir. Yüksel Aksu’nun çektiği *Entelköy Efeköy’e Karşı* filmi genel olarak kaymakamı idare-i maslahatçı ve olabildiğine pragmatist göstermektedir.

Kaymakamın idare -i maslahatçılığı halkı idare derken, pragmatizmi de devleti idare ederken görülmektedir. *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmindeki kaymakamda karşımıza çıkan bu özellik aslında dönemin yöneticisi özelliği olarak da tartışılabilir. Kaymakam olabildiğince pragmatist davranarak kendini hem halka hem de üstlerine karşı yeterince tarafsız, yeterince sorunsuz ve yeterince ilkesiz gösterebilmektedir, bu özellikleri de olumlu bir davranış biçimi olarak sunabilmektedir.

Film ve hikâyesi, oldukça gerçekçi bir anlatıya sahiptir. Büyük şehir yaşamının, kapitalizmin karmaşasından ve insanı bitiren hızından kurtulmak isteyen bir grup çevreci, ekolojik yaşam savunucusu kişi bir araya gelip Ege'nin bir köyünde komün hayatı kurmak istemektedir. Zamanla bu kişilerin, sadece çevreci ve ekolojist bir yaşam peşinde olmadıklarını, antikapitalist, alternatif bir yaşam ve üretim projesine sahip oldukları da anlaşılır. Grup herkesin kardeşçe yaşadığı, birlikte üretip birlikte tükettiği yeni bir yaşam biçimi geliştirilecektir. Peki, köylülerin istediği nedir? Köyün geleceği için devlet de bir planlama içindedir ve köylüler iki proje arasında kalmıştır. İşte burada filmin asıl çelişkisi ve gerilimi baş göstermektedir.

Konuşulan şiveden Ege'de bir yer olduğu anlaşılan köye çevreci insanlar gelir ve artık kullanılmayan eski evleri satın alıp buraya yerleşmek istediklerini söylerler. Kurnaz Muhtar Ali (Şahin Irmak), çevrecilerin niyetini araştırıp bir kötü niyet görmeyince, bir de eski evlere ederinin çok üzerinde bir de fiyat alınca çevrecilerin köye yerleşmesine ön ayak olmaya başlar. Köylüler dışarıdan gelen bu gruba eski evleri ve tarım yapılmayan, atıl duran arazileri satmaya başlar. Her iki taraf da alışverişten memnundur. Grup için yeterince ev ve yeterince toprak bulununca grup eski köy merkezine yerleşir ve yöreye yeni bir yaşam vermeye başlar. Biraz tuhaf görünümlü bu insanlar, köylülerin kullanmadığı halı kilim, kap kaçak gibi eski eşyalara da para verip almaktadır. Köylüler ve muhtar olup biteni biraz mesafeli ama biraz da sempatiyle izlemektedir. Köylüler mesafelidir çünkü grubun saçı başı alıştıkları insan türüne benzememektedir, uzun saçlı, rasta örgülü erkekler, şort giyen kadınlar dolaşmaktadır köyde. Grubun lideri zaten Avrupalı bir kadındır ve her ne kadar Türkçe konuşabilse de kadının buradaki varlığı yine de köylülerin tuhafına gitmektedir. Muhtarın gruba ilgisinin en önemli nedeni de bu kadındır. Aslında muhtar bir yandan

da buralardan kurtulup şehre gitme peşindedir, çünkü yaşı daha çok gençtir ve şehirde yeni bir hayat kurabileceğini düşünmektedir.

Tam çevreciler köye yerleşmişken, bir gün kaymakam (Selahattin Yusuf), muhtar ve azaları makamına ilçe merkezine çağırır. Kaymakam, köylülerin başına bir talih kuşu konduğunu söyler ve bu talih kuşunun da köye yapılacak bir termik santral olduğunu belirtir. Kaymakama göre köye yapılacak olan bu termik santral köyün ekonomisini düzelterek, köylülerin işe yaramaz arazileri santrale satılacak, köylüler burada inşaatta çalışacak, isterlerse daha sonra da santralde çalışıp geçimlerini sağlayabileceklerdir. Kaymakama göre bu batmış köyün tek kurtuluşu bu santraldır ve köylüler birlik olup, çatlak ses çıkarmadan bu santrali desteklemelidirler. Çünkü hükümet partisinin yerel idarecileri bu santrali desteklemekte, hatta bu projeye bir nevi ortaklık yapmaktadırlar.

Kaymakam köye yeni yerleşen çevreci aktivistlerden haberdardır ve Muhtar Ali'den özellikle bunlara karşı dikkatli olmasını, köylülerinin kafasını bulandırmasına izin vermemesi gerektiğini söyler. Heyet köye döner.

Muhtar köye sevinçle geldiğinde köy meydanında halkına “*Müjdem var!*” diye bağırır. Köyde ve çevresinde değerli kömürler bulunduğunu ve termik santral yapılacağını söyler. İnsanların santral de sigortalı işçi olacağını ve santral sayesinde köyünde kalkınacağını söyleyince tüm köylü sevinçle karşılar. Bu duruma sadece köye kentten gelerek yerleşen grup sert bir şekilde karşı çıkar. Grubun sözcüsü olan Katrin köyün genç muhtarı Ali'yi etkilemeye çalışmaktadır.

Ancak, kaymakamın projesinden haberdar olunca çevreciler arasında da tartışma çıkar, ortalık karışır. Çevreciler sonunda birlik olup, asla böyle bir şeye izin verilmemesi gerektiği konusunda köylüleri ikna etmeye çalışır.

Kentleşme hayatını ve kentleşmenin nimetlerini sonuna kadar yaşamış denilebilecek olan çevreciler, şehirlerde sağlık ve huzur gibi para ile alınması mümkün olmayan olguların değerinin farkındadırlar ama köylülere bunu anlatmak zordur. Çünkü köyde parasızlık çeken köy halkı yaşadıkları yerin ve sahip oldukları değerlerin henüz farkında değillerdir.

Köylülerin bir kısmı başlarına konan talih kuşuyla çevrecilerin mantıklı açıklamaları arasında ikilemde kalır ve zamanla köy çevrecilerle hareket edenler ve santralden yana olanlar olmak üzere ikiye bölünür. Toprağı satıp zengin olma hayali kuranlarla, termik santral kurulursa köyün berbat olacağını savunanlar karşı karşıyadır. Bu tür filmlerde alışlageldiği gibi köyün imamı da elbette çevrecilere karşıdır, imam, *“bunlar başımıza dert olacak muhtar”* diyerek daha ilk akşamdan çevrecileri istemediğini belli etmiştir. Elbette köyün imamının karşıtlığı giyim kuşam ve kadın erkek ilişkilerine dair kültürel ve dini bir karşıtlık olarak temsil edilmektedir.

Muhtar da başta ikilemedir ve *“her şeyi satıp şehre yerleşelim”* diyenlere yakın durmaktadır. Çevreciler bir grup köylü ile mahkemeye başvurur ve ekipler arasında mücadele başlar. Çevrecilerle beraber hareket eden köylüler, zaten eski köy yerini terk ettiklerini, köyün dışında yeni bir hayata başladıklarını, orasıyla artık ilgilenememek gerektiğini söylemektedirler. Hatta dışarıdan gelen salaklardan alınan paradan daha fazlasını termik santralcilerden alıp bir taşla iki kuş vurmanın şansını yakalamak istemektedirler. Öte yandan çevreciler arasında da ufak tefek tartışmalar, sürtüşmeler devam etmektedir. Bazıları buraya hiç gelmemek gerektiğini, bir kısmı zaten köylülerin kendilerine düşman olduğunu, boşuna uğraştıklarını söylemeye başlar. Bu taraf çekip gitmenin en iyi yol olduğunu savunurken diğer taraf da kat ettikleri yolun önemli olduğunu, pes etmemeyi savunur.

Gel zaman git zaman mücadeleler içinde geçen günlerden sonra Ankara’da bir bakan ve çevrecilerin bu örnek köy projesini destekleyen Avrupa Birliği adına gerçek bir isim, zamanın Alman Yeşiller Partisi Eşbaşkanı Claudia Roth köye gelir. Aslında Bakan rolünde köye gelen sanatçı da 1999-2001 yılları arasında Devlet Bakanı görevinde bulunan, gerçek bir politikacı olan Yüksel Yalova’dır.

“DSP liderliğindeki koalisyon hükümetinin iktidarda olduğu 1999 yılında yapılan Helsinki Zirvesi’nde, Türkiye’nin resmi AB adaylığı nihayet kabul edilmişti. O dönemde ülkenin AB’ye dahil olması, ... uzak bir ihtimal değildi. Uyum sürecine eşlik eden reformal gerçekleştirildi” (Buğra, Savaşkan, 2014: 103).

Yüksel Yalova, Helsinki Zirvesi’ndeki başarının sahibi hükümetin bir bakanıdır ve Avrupa Birliği projesinin olumlandığı bir filmde yer alması bile filmin güncel politikadan uzak durmadığını göstermektedir.

Bu arada bir gün önce kaymakam, köylüler ve muhtarı toplayıp bakanın ve Avrupa Birliği heyetinin köye geleceğini söylemiş, köylülerle yemek yiyip heyete ve bakana karşı nasıl davranmaları gerektiğini anlatmış ve çevrecilere karşı nasıl mücadele vereceklerini de bildirmiştir. Anlaşıldığı kadarıyla “uyum süreci” ilçeye tam gelmemiştir. Kaymakam bu projenin hayata geçmesiyle çevrecilerin buralardan sökülüp atılacağını, köylülerin artık çevrecilere ihtiyacı olmadığını ima etmiştir. Elbette kaymakam sürekli termik santral kurmak isteyen şirketin adamlarıyla hareket etmekte, çevreci köylülere karşı açıktan onların yanında olmaktadır. Hatta kaymakam son toplantıda muhtara yarı tehdit yarı uyarı mahiyetinde konuşmuştur. Kaymakam çatlak ses istememektedir. İktidar partisi ilçe yönetimi de kaymakamı kontrol etmektedir. Bu arada çevreci köylülerin sayısı sürekli artmaktadır.

Heyet köye gelince elbette törenle karşılanır, elbette kaymakam, müdürler, termik santralin sahipleri, yöneticileri, muhtar, köyün ileri gelenleri, köylüler herkes oradadır. Sonra konuşmalara geçildiğinde kaymakam, heyetin termik santralle ilgilenmediğini, asıl ilgilerinin çevrecilerin aldıkları projeyle kurdukları örnek köy olduğunu anlar. Buna köylüler de çevreciler de muhtar da kaymakam kadar şaşırmıştır. Hatta Claudia Roth, çevrecilere buradaki doğal ve kültürel mirasa sahip çıktıkları, yeniden yaşattıkları için ödül verir. Bakan da çevrecileri över. Herkes çevrecilerden yanadır. Ortalık yine karışır. Termik santrale ne olacağını ise bakan açıklar: *“Hükümet kararıyla bu güzel doğada termik santral kurulmasından vazgeçildi!”* Kaymakam anında kazanan tarafa geçer, zaten çevreye ne kadar önem verdiğini anlatmaya başlar, çevreci grupla yakınlaşır. Daha önceki kaymakamlarda görülmeyen bir biçimde bu sefer elinde kırmızı şarap kadehi dahi vardır. Gündüz bir kutlamada, 2011 yılında bir kaymakamın şarap içmesi, bu kutlama bir Avrupa Birliği projesi de olsa, ilginçtir. Bu durum ancak, Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne girme hedefinin o dönem hala canlı olduğuyula açıklanabilir gibi görünmektedir<sup>19</sup>. Hükümetin çevreci gerekçelerle termik santralden vazgeçmesi de ilginçtir.

---

<sup>19</sup> Aynı yıl yapılan Umut Üzümleri filminde de bir Tatar Kırım köyüne Avrupa Birliği projesi olarak şarapçılık geleneğini sürdürmek için bir üzüm bağı kurulması konu edilmektedir. Filmde Avrupa, Avrupa Birliği ve Avrupalı vurgusuna sık rastlanmaktadır ve “didaktik bir yapı” nitelemesine maruz kalmaktadır. Ancak Umut Üzümleri’nde kaymakam proje yürütücüsü öğretmenden ve köylülerden

Bir de köyün delisi, ama aslında akıllısı Aşırı lakaplı siyasal mezunu biri bakanın okul arkadaşı çıkar. Yönetmen Yüksel Aksu, kapitalizm eleştirisi, kültürel talan ve doğanın korunmasıyla ilgili söylemek istediklerinin çoğunu Aşırı'ya söyler. Çünkü Aşırı anlaşıldığı gibi okul hayatı boyunca “aşırı sol” görüşleri olmuş, gözaltına alınıp tutuklanmış, belki işkence görmüş, hapisten sonra da hayata tutunamamış, köyünde doğayla iç içe yaşayan birisidir. Aşırı, filmde sık sık “*Köylülerin gelenekle ve bin yıllık yaşam kültürüyle bağlarını kaybetmesinden*” yakınır. Aşırı, geleneksel köylülükten bahsetmenin zor olduğunu, kitle iletişim araçlarının köyü global köyün bir parçası haline getirdiğini, tarımda tekelleşmenin ve şehirleşmenin baskısı altında köylülerin işsiz kaldığını anlatır. Aşırı Mustafa, belki delirmiş gibidir ama hayallerini ve umudunu kaybetmemiştir. Kapitalizm eleştirisinin, doğayla iç içe yaşamının öneminin, kültürel değerlerin korunmasının anlamının bir deliye anlattırılması ironik olduğu kadar acıklıdır da. Ancak köyün eski kültürüne dönüşü köyün önderi muhtar Ali'nin saz çalıp türkü söylemesinde de görülür. Ali saızıyla Katrin'i etkilemeye çalışmaktadır ve başarır, sevgili olurlar. Yüksel Aksu, Aşırı'nın anlatımlarını ve Muhtar Ali'nin sazlı sözlü çabalarını Zait Atam'a şöyle değerlendirmektedir:

“Genel olarak Anadolu, akıl yürütme açısından köylülükten varolaşmaya ve küçük burjuvalaşmaya doğru bir evrim gösterdi. Otantik ve yerel kıymetlerini kaybedip gözünü metropolün lümpen kültürüne dikti. Halk ozanlarını, anlatıcılarını, masallarını, manilerini, el zanaatlarını kaybedip yerini merkez üretimin kültürüne bıraktı” (Atam, 2011).

Yüksel Aksu, kaybolan anlatıcının yerine Aşırı'yı, halk ozanının yerine ise Muhtar Ali'yi koyarak, köylülerin terk ettiği Yörük çadırlarında çevrecileri yatırarak çevrecilerin “ekolojik ütopya gerçekleştirme” projesi içinde aslında kendisi de kaybolan cenneti, yani sosyalist köyü, komünü, ortaklığı yeniden kurmaya çalışmaktadır. Aslında proje sadece bir yeşil proje değil, eşeklere şiddeti bile engelleyen bir pasifist alternatif yaşam projesi olarak belirir ve köylülerin de gün be gün desteğini kazanır. Köylüler Aşırı'ya “*senin gibi bunlar da anarşist sen onun için bunları savunuyorsun*” dediklerinde Aşırı, “*Anarşist bunlar, ben sosyalistim*” cevabını verir. Muhtar da daha sonra başka bir tartışmada “*madem bunlar anarşist biz*

---

yana olamış ilginç bir biçimde projeye engel olmuş, üzüm bağını köylülerden alıp zenginlere vermeye kalkmıştır. Köylüler de bunun üzerine bağı talan etmiş ve kurutmuşlardır.

*de komünist olalım” der, “daha iyisini olalım, öte bile geçelim” anlamında. Ve bu talep halkta da karşılık bulunca herkes “olalım gari” diye bağırır. Ancak muhtar daha sonra başka bir toplantıda “Anarşizmi komünizmi mi kaldı gari, koca Rusya bitti” diyerek zamanın ruhuna uygun “ideolojilerin ve tarihin sonu”<sup>20</sup> tezini usulca gündeme sokar. Atam (2011), filmi şöyle özetlemektedir:*

“Ben bir yandan köylülüğün kendi kültürünü kaybetmesini, bir ironik durum olarak anlatırken, kırsal yaşamı kentsel kültürün yabancılaşmasına yeğleyen entellerin de bu insanlara uzak durmasını, içlerine girmeyi becerememesini eleştiriyorum. Bu anlamda yeni bir ilişki için herkesin kendini gözden geçirmesi lazım, entellerin de artık halkımızla halkın diliyle konuşabilmeleri lazım ki, iletişim ve yalıtılma sorunu aşılabilsin.”

Filmin adının tesadüfen konmadığı, köylerin isimlerinin zihniyet farklılığını en iyi şekilde anlatmak için konulduğu görülmektedir. Devlet Efeköy’den yanadır ve “entellerin oluşturduğu” Entelköy’e karşıdır. Devlet geleneğini savunan kaymakam da muhtarı “*İki tane entele, dantele, çapulcaya pabuç mu bırakacaksın!*” diye tehdit etmektedir. Filmin sadece adında durmayan “entellik” filmin tartışılması gereken kavramlardan biri gibi durmaktadır.

*Entelköy Efeköy’e Karşı* filmi, yönetmenin filmin konusunu anlattığı bir sahne ile başlar. Yönetmen, boş ve çorak bir arazide, yaşlı bir kadın, bir grup erkek ve yanlarındaki binek hayvanları ile yürüyerek konuşurlar. Yönetmen: “*Bir gün bir tarihte Efeköy’e, bizim bu Efeköy var ya oraya, entel dantel, böyle benim gibi saçlı sakallı birtakım adamlar geldiler*” der. Filmin daha başında entel kavramına rastlanılır.

Sohbet şöyle devam eder:

*Kadın:* “Neden gelmişler bunlar?”

Yönetmen: “*Neden geldiklerini sonradan anladık gayri. Gelir gelmez bunlar eski taş evleri almışlar, zeytinlikleri almışlar, tarlaları hiç pazarlıksız almışlar.*”

*Kadın:* “*Ne yapacaklarmış?*”

---

<sup>20</sup> Sovyetler Birliği’nin yıkılması ve ardından yaşanan gelişmeler tarihin sonunu değil aslında yepyeni bir tarihsel dönemin başladığını göstermektedir ve yeryüzünde yaşanan değişiklikler “bu dönemi, savaş sonrası yılların en kargaşalı ve en önemli siyasi dönemi haline getiriyor” (Best ve Kellner, 2011).

Yönetmen: “Ne yapacaklarını ben de bilmedim ama sonradan öğrendiklerimize göre İstanbul’un sıkıntısından, stresinden bıkmışlar. Yani şehrin kaosundan bıkmışlar. Trafikten, hava kirliliğinden, insanın insana yabancılaşmasından bıkkınlık gelmiş. ‘Çekip gidelim lan bu şehirden!’ demişler, ‘Alternatif komün kuralım’ demişler.”

Yönetmenin filmin girişinde anlattıkları gibi, şehirde yaşamaktan bunalmış ve sıkılmış bir grup “entel”, kendisi gibi düşünenlerle beraber önceden tatil yaptıklarında gezdikleri köye yerleşmeye karar verir. Grubun başındaki Katrin isimli kadın da zaten isminden de belli olduğu gibi yabancı bir “entel”dir.

Nurdan Gürbilek, Tanzimat döneminde “aşırı Batılılaşmaya” bir tepki olarak edebiyatta sanki “entel” kavramı gibi bir “züppe” kavramının yerleştirildiğini ve bütün dönem boyunca tüm yazarların züppelerden söz ettiğini açıklar:

“Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikayesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezişmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikayesidir. Ama züppe figürüne daha yakından baktığımızda bu ulusal endişenin bir cinsel endişe ile iç içe geçmiş olduğunu fark ederiz. Erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın adamın hikayesidir aynı zamanda züppenin hikayesi. O halde ilk romanlardaki züppe bolluğu, yalnızca yerel – ulusal kimliği yitirme, bir ödünç şahsiyete dönüşme korkusunu değil, bu korkuyla iç içe geçmiş bir ödünç cinsiyete dönüşme endişesini de yansıtıyordu. Bu endişeye ‘kadınsılaşma endişesi’ diyeceğim burada ben” (Gürbilek, 2014: 55 – 56).

İşte buradaki, yani Tanzimat’taki züppe *Entelköy Efeköy’e Karşı*’da entele dönüşmüştür. Saçı uzun erkekler, kadınlarla aynı ortamda yattığı halde kadınlara cinsel obje gözüyle bakmamaktadır ve cinsel ilişki içinde değildir, dinledikleri hatta yaptıkları müzikler “aşırı Batılı”, erkeklerin giyim tarzları hem batılı hem kadınsı, kadınların giyimleri zaten “aşırı Batılı”dır. Züppe denilemeyeceğine göre bu insanlara, çağa uygun bir biçimde “entel” demek daha doğru düşmektedir. Zaten züppe Tanzimat’tan bu yana isim değiştirerek bugüne kadar gelmiş gibi görünmektedir. Toplumdaki negatif vurguya dikkat çeken Gürbilek, züppe kavramıyla sadece romancıların ilgilenmediğini belirterek şöyle devam etmektedir. “‘Tatlı su frenki’nden ‘tatlı su sosyalisti’ne, ‘dandini beyler’den son yılların ünlü ‘entel’ine kadar birçok kavram karşısındakini yalnızca yabancılık, köksüzlük ya da iğretilikle değil, aynı zamanda kadınsılıkla da suçlar” (Gürbilek, 2014: 56).

Gürbilek'in sözünü ettiği edebi ve toplumsal züppe veya entel korkusu elbette eril devlette de görülmektedir. Bizzat kaymakamın kullandığı “entel” kavramı köye de boşuna isim olmamıştır. Karşı taraftaki Efeköy de ismini hak etmektedir. Erkekleri Müslümandır, yerlidir, erkek gibi erkektir ve entelliğe, anarşizme falan karşıdır çünkü uzun saçlı adamların yaptıkları “*rock mak*” bilmezler, efeler gibi marş dinlerler, milliyetçi olduklarını söylerler. Köye ilk geldikleri sırada yenen toplu yemekte felsefi görüş olarak anarşist olduklarını söyleyen ve eko sistemin savunucusu olduklarını belirten gruba kızgınlıklarından dolayı köyün eski sakinlerinin ‘*anarşist dinsizler!*’ diyerek sözlü saldırıda bulunması bunun en belirgin örneğidir. Yine rock müzik konserinde, aralarında müzisyenlerin de bulunduğu “entel grup”, rock müzik konseri vererek “Efelerin” gönlüne girmek istemektedir. Asıl amaçları köylüyü termik santralin zararlı olduğunu ikna etmektir. Rock konserinin verileceğinden herkesin haberi vardır. Muhtar karşı hamle olarak yöresel Efe halkoyunu grubu ile anlaşarak konser yerini efelerle ve yöresel müzik aletleri ile basar. Entel grup köylü kadar sert tepkiler vermemektedir. Elektrogitarla yöresel müziklere eşlik ederler ve efelerle beraber entel grubun üyeleri de oynar. Entel grupta erkeklerin saçlarının ve sakallarının uzunluğu, küpe takmaları, kadınların farklı aksesuarlar kullanmaları entel, yabancı, dışarıdan gelen olduklarının ve tam erkek olmamalarının göstergeleridir.

Sonunda köylüler, devlet destekli bir çıkar ilişkisi içerisinde karşı oldukları entellere, yine devlet destekli başka bir çıkar ilişkisi içinde yandaş olurlar. Köylülerin efeliği, erkekliği, entel karşıtlığı kaymakamın çevrecilerin tarafına geçmesiyle ve çevrecilerin bakanlıktan ödül almasıyla köylülerin tavrı yavaş yavaş değişmeye başlar. Ancak değişim sancısız ve hızlı olmamaktadır.

Muhtar çaresizliği temsil etmektedir. Santralin yapılması için topladığı imzalar elinde kalan muhtar, çareyi amcaoğlu olan Aşırı Mustafa'ya gitmekte bulur. Oysa köylü daha önce Aşırı Mustafa'yı pek ciddiye almamaktadır. Hem Bakanın evine gitmesi hem de dışarıdan gelen bu tuhaf insanları Mustafa'nın anlıyor olduğuna inanması muhtarı Mustafa'ya götürür. Zamanın ruhuna uygun davranmaya, köyde para kazanmaya karar vermiştir köy. Mustafa ilk kez bir rol oynama şansı elde etmiştir. Para peşinde olan köylüler, Mustafa'nın enteller ile aralarında aracılık etmesini istemektedir.

Köylülerin para ve entellik gibi yabancı şeylere karşı hassasiyetinin devletin tutumu ile değişebileceğini, devletin tutumunun da yukarıdan aşağıya doğru hemen değiştiğini gösteren örnekler dışında filmde genel olarak sınıf çatışması örneklerine de rastlamak mümkündür. Katrin'in ideolojilerden bahsetmesi sırasında "*sınıf farkının yeni biçimi*" gibi bir kavram kullanması filmin ideoloji ve sınıf üzerine de kafa yorduğunu göstermektedir. Muhtarın Katrin'e âşık olması sonrası çektiği içsel eziyetlere en çok da sınıf farkının damga vurması ancak bu sınıf farkının sadece maddi donanımdan değil eğitim yoluyla da ortaya çıkması ilginçtir. Muhtar "*Onla olmaz. Kız bir kere üniversite mezunu*" derken eğitimden kaynaklanan sınıfsal farkın kolay aşılamayacağını anlatıp, belki de aşkın sınıfsal yanının önemine dikkat çekmektedir. Eğitim burjuvazisi veya sosyal kapital sahibi Batılılar muhtarı bir hayli ürkütür.

Filmde aslında birbirine karşı gibi görünen iki grup doğal alışverişleri ve sosyal ilişkileri dolayısıyla birbirini tanımaya, birbirini anlamaya başlamaktadır. Burada asıl dışsal olan, çevreciler değil, kaymakam aracılığı ile temsil edilen devlet destekli termik santraldir. Film sadece iki grubunun birbirini kıyasıya dışladığı ve ötekileştirdiği bir arena değil, birbirine yakınlaşma sahnelerinin de olduğu bir mekândır. Termik santral ortaya çıkmadan önce beraber düzenledikleri eğlenceler, birbirlerine karşı yardım ve hoşgörölü davranışları, Katrin eşekten düştüğünde küs olmalarına rağmen köydeki ebe annenin ve muhtarın hemen yardıma koşması aslında normal akışı haline bıraktığımızda insanların kaynaşacakları ve belki de ekolojik ütopyanın doğasına uygun olarak yeni bir yaşamaya başlayacakları umudunu vermektedir.

*Entelköy Efeköy'e Karşı* filminde yürütülen tartışmalar, daha önceki filmlerde görülen aydınlanma ve çağdaşlaşma kalıplarını tersine çevirerek yapılmaktadır. Daha önceki filmlerde görüldüğü gibi aydınlanma yine şehirden köye gelmektedir ancak bu aydınlanma şehri taşraya getirme değil, şehri terk etme, şehirden kaçma biçimindedir. Merkezin aydınlatıcı rolü ve merkezde aydınlanıp taşraya gelen memur – yönetici tipi burada tamamen tersine çevrilmektedir ve aydınlanmanın mantığı da değişmektedir.

“Örneğin anlatının ana eksenini olan, kentli bir grup aydının, kendi gerçekliğine yabancılaşmış, tembel, çıkarıcı, cahil köylülerle çatışmaları, onları aydınlatma çabaları biçiminde ilerleyen ve bir açıdan oryantalist motifler de içeren öykü, romandan sinemaya farklı yapıtlarda tekrarlanan metinler–arası bir kalıba karşılık gelmektedir. Bu bakışın, sürdürülebilirlik anlayışının yerleşebilmesi için gerekli bilincin oluşmasını, Türk Modernleşmesinin merkezden çevreye

doğru ilerleyen modernleşme anlayışına benzer şekilde, kentten kırsala doğru ve Batı kaynaklı bir bilinçlenme süreci içerisinde olanaklı gördüğü söylenebilir. Bununla birlikte anlatıyı biçimlendiren bu söylem, bilinç aşılama görevinin emanet edildiği aydınların sivil karakterli oluşları hatta devlet erkinin karşısında konumlanmış olmaları ve filmde devlet bürokrasisine karşı ortaya konulan şüpheli bakış bağlamında, anılan modernleşme anlayışından farklılaşmaktadır” (Oktan ve Altıparmak, 2016: 1030).

Max Weber, tarihsel veya dini güçlere dayanan iktidarların dışında, modern zamanlarda gelişen yasallık gereği oluşmuş bir iktidar tipinden bahsetmektedir. “Yasal bir durumun ve akılsal bir biçimde konmuş kurallara dayanan olumlu ‘yetke’nin geçerliliğine duyulan inanç gereği zorlayıcı olan yetke vardır, başka bir deyişle uyarlılığa dayanan yetke vardır; bu uyarlılık, kurulu düzene uygun zorunlulukları yerine getirir” (Weber, 2006: 29). Modern devlet yetkilisinin uyguladığı iktidar da budur. Devletin kurallarının veya yasalarının değişmesiyle yöneticisinin “yetke”si de değişmektedir. Efeköy’ün kurallarını uygulayan kaymakam, yasalar değişince Entelköy’ün kurallarını uygulama yetkesine kavuşmuştur. Yöneticinin maddi çıkarı ve toplumsal onuru ne filmde ne de hayatta değişmiştir.

Devletin günümüzde görünür olmaktan çıktığı ancak toplumun en küçük hücrelerine kadar nüfuz ettiği kabul edilir. Türkiye’de kaymakam devletin önemli bir temsilcisidir ve sadece kaymakamın rolüne bakarak devletin değişen işlevi konusunda bir yargıya varmak zordur.

“Devlet hem toplumdur hem de onun üzerindedir. Toplumdan çıkar, ama aynı zamanda da yaptığı işleri egemenlik kurduğu ve yönettiği topluma yansıtır. Yani o, hem toplumun bir parçasıdır hem de onun uzağındadır” (Hall, 1999: 103).

Devletin ve toplumun birlikte değiştikleri veya inşa olduklarını söylemek daha kolaydır.

### **6.8.3. Hür Adam ve Esir Nahiye Müdürü**

*Hür Adam* (2010) filmi, (Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi), Said Nursi’nin hayatını anlatmaktadır. Said Nursi’nin Isparta’nın Barla kasabasındaki 8 yıllık sürgün hayatı sırasında Nahiye müdürü ile olan diyalogları, müdürün tutumu, Nursi’nin kasabadaki dini faaliyetleri ve ideolojik tartışma noktaları ise araştırmaya konu olan filmin ağırlık noktasıdır. Nahiye müdürü ilk günden beri Ankara ve valiliğin emirlerini uygulamakla, Said Nursi’nin dini ve vicdani etkisi altında kalmak gibi bir ikilem arasındadır. Müdür ilk günlerde Said Nursi’yi gözetim altında tutmaktadır ve

köylülerle irtibat kurmasını yasaklamıştır. Ancak, Said Nursi'yi daha yakından tanımaya başladıktan sonra yasakları gevşetmiş, her iki tarafı da idare edecek tedbirler almaya başlamış, daha doğrusu vicdanın sesiyle Ankara arasında kalmıştır. Bunun üzerine Ankara'dan gelen bir temsilci Nahiye Müdürü'nün işe yaramaz biri olduğunu söyleyerek olaya el koymuştur. Ayrıca bu şahıs Nursi'nin faaliyetlerini günü gününe Ankara'ya ve dış güçlere rapor etmektedir. Nahiye Müdürü'nün ise içten içe Said Nursi sempatisi artmaktadır.

Filmin yönetmeni, *Minyeli Abdullah*'ın yapımcısı olarak kamuoyunca tanınan Mehmet Tanrısever'dir. Filmin gerçeklere dayandırıldığı iddia edilmektedir ve bazı sahnelerin çekimi sırasında gerçek mekânların kullanımına, filmin belgesel değeri varmış izlenimi yaratmaya önem verilmiştir.

*Hür Adam*, bir gişe filminden daha çok, belli bir kesimin tanıtım veya propaganda filmi görünümündedir. Filmde, Nurculuk diye bilinen İslami akımın kurucusu, Said Nursi, ciddi sıkıntılar yaşamasına, hapislerde yatmasına ve Cumhuriyet rejimiyle ters düşmesine rağmen doğru bildiği yoldan dönmeyen, İslamı yayan, Kuranı düstur edinen efsane bir kişilik olarak anlatılmaktadır. *Hür Adam*, basit bir biyografik filminden çok, Atatürk rejiminin eleştirildiği ve İslami rejimin övüldüğü politik bir film hatta İslamcı açıdan yapılmış bir Türkiye alternatif tarih denemesidir. Filmde genel olarak ülkenin bütün kesimlerini Said Nursi'nin Nurculuk düşüncesinin birleştireceği, Kürtlük ve Türklük kavramları etrafında dile getirilen tüm sorunların da İslam ortak paydasında çözüleceği belirtilmektedir. Bütün suçların kaynağı olarak da dış güçler gösterilmektedir.

Film, Said Nursi'nin çocukluğundan başlayarak adım adım ilerlemektedir ve geri dönüşlerle, dış anlatımla, hikâye sürekli ayrıntılandırılmakta, zenginleştirilmektedir. Film, Nursi'nin doğaüstü güçlere sahip olduğunu gösteren “rüyada Peygamberi gördüğü” veya “rüyada gördüğü bir hayalin peşine düştüğü” gibi olağanüstü güçler vehmedilen çocukluk dönemiyle başlar. Filmin yönetmeni ve senaristi Mehmet Tanrısever “senaryo yazım aşamasında, gerçek bir hayat olduğu için bulabildiği bütün kaynaklardan faydalandığını” belirtir (Gazeteciler.com, 2011).

Filmde Nurculuk ve Said Nursi hakkında olabildiğince fazla detay verilmiştir.

1873 – 1960 yılları arasında yaşayan Nursi, Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk dönemi arasındaki bütün fikri veya fiili önemli çatışmalarda ve kuruluş projelerinin tartışılmasında sözünü söyleyerek yer almış bir isimdir. Bu araştırmanın konusu olan kurucu ideoloji taraftarlığı veya karşıtlığı üzerinden yapılan tüm tartışmalarda Nur cemaatinin ve dolayısıyla kurucusu Said Nursi’nin belirleyici önemde bir katkısı bulunmaktadır.

“Türkiye Cumhuriyeti’nin en ısrarcı gulyabanilerinden birisi ve Türk ilericilerini sürekli bilgisizlik, batıl inanç ve sapıklıkla suçlayan şahsiyet, Bediüzzaman (zamanın en ilerisi) Said Nursi olmuştur. 1925 Kürt isyanında parmağı olduğu suçlamasının ardından Türk yetkilileri tarafından Batı Anadolu’nun küçük bir köyünde mecburi ikamete tabii tutulan Said Nursi, çok geçmeden burada Kuran tefsirleri ve vaazları sayesinde, öncekinden çok daha fazla bir taraftar topluyordu. Gerçi birkaç yıldır bu konular üzerinde çalışıyordu; fakat sürgün edilişi kendisinin çevresinde toplanan pek çok insan için bir ilham kaynağı haline gelen teolojisinin popüler bir versiyonunu ortaya koymasına imkân sağladı. Sürgün yerinde kazandığı bu müritler, kısa süre sonra civardaki köylerde ve kasabalarda Said Nursi’ye çok daha geniş bir taraftar kazandırdılar” (Mardin, 1993: 170 – 171).

Said Nursi’nin 1926 yılından 1934 yılına kadar mecburi iskâna tutulduğu bu Batı Anadolu’daki köy gerçekte olduğu gibi filmde de Isparta’nın Barla kasabasıdır<sup>21</sup>. Filmde bahsedilen Nahiye Müdürü, jandarma komutanı, Ankara’dan gelenler gidenler ve Kemalist devletle ilişkiler daha çok Barla’da geçen 8 yıl içinde anlatılmaktadır. En önemli eserlerini Nur Risalelerini<sup>22</sup> yazmayı yoğunlaştırdığı 8 yıllık Barla sürgünü adeta Said Nursi’yi “Bediüzzaman” unvanını hak eder duruma getirmiştir ve sistem açısından da buraya gelmesinden öncekine kıyasla daha büyük bir tehdit oluşturmaya başlamıştır.

Filmin “gerçeklere uygun olduğu” iddiası başta ekrana yansıyan yazıda görülmektedir. 2 saat 38 dakikalık *Hür Adam*, ekrana “Üstat Bediüzzaman’ın Sinema ve Sanatla İlgili Görüşleri” başlıklı yazının çıkmasıyla başlar. Üç cümlelik görüşün son cümlesi şöyledir: “*Hayal geniş bir hareket alanıyla desteklenmeli, ancak hakikat*

---

<sup>21</sup> Barla bugün itibariyle bir inanç turizmi merkezi haline gelmiştir. Said Nursi’nin kaldığı iddia edilen ev onarılmış ve müze haline getirilmiştir. Özellikle Nurcu yayınların ve vakıfların bu kasabayı Nurcuların ziyaretgahı haline getirme çabaları gözlenmektedir. Barla ve Isparta “Said Nursi Şehri” denemsini bugün bir inanç turizmi merkezi olma yolunda şans olarak kabul etmektedir.

<sup>22</sup> Risale-i Nur ya da Nur Risaleleri Bediüzzaman Said Nursi tarafından 1920-1960 seneleri arasında yazılmış bir eserdir. Aslında bölüm bölüm ve küçük kitapçıklar halinde yazılmıştır. Filmde el yazması bu küçük kitapçıklar Said Nursi ve adamlarından alınıp “Nur Postacıları” denen insanlar tarafından tüm ülkeye dağıtılmaktadır.

*de hiçbir zaman incitilmemelidir...” Bu yazının ardından “Nur kahramanlarına ithaf olunur” yazısı ekrana gelir ve filmin rotası belirlenmiş olur.*

Filmin araştırma açısından üç ciddi tartışma noktası vardır. Öncelikle Kürt Sorunu üzerinden yürütülen tartışmalarda film, Cumhuriyet’in kuruluşundan filmin yapıldığı zamana kadar geçen sürede, tarihi hatta güncel argümanlarla bir pozisyon alır. Kürt ve Türklerin kardeş olduğunu belirten film, İslam birliği altında barış içinde birlikte yaşanılabilceğini ama dış güçlerin bu barışı bozduğunu anlatır. Kemalist rejim de dış güçlerin oyununa gelmektedir. Filmin ikinci ağırlık noktasını ise, Mustafa Kemal ile Said Nursi’nin şahsen karşılaşmaları ve bu karşılaşmanın iki eşit liderin toplantısı gibi gösterilmesiyle başlayan, Millî Mücadele’de Nursi’nin öncü rolü olduğunu iddia eden, hatta önceleri Nursi’nin Kuvayı Milliyeci olduğunu belirten bölümler oluşturuyor. Bütün bunlara rağmen Nursi, Cumhuriyetin kurucuları ve sonra da yönetici kadro içinde yer alamadığı için Cumhuriyetin kuruluşu hakkındaki Nurcu yaklaşımlar ve Cumhuriyet ideolojisi birbirine ters düşmektedir. Burada da sorun dış güçlerden kaynaklanmaktadır. Filmin üçüncü ve inceleme açısından asıl ağırlık noktası ise, Cumhuriyet’in yereldeki temsilcileri olan mülki idarecilerin Said Nursi’ye davranışları, Nursi’nin bu temsilcilere yaklaşımı ve mülki idarecinin sistemle – Nursi arasında kalıp, yaşadığı ikilemdir. Devlet ideolojisi ile Nursi’nin fikirleri ve kişiliği arasında ezilen Nahiye Müdürü’nün gelgitli ruh haliyle devlet aygıtının işleyişi arasındaki denge film analizinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Said Nursi, sistem tarafından bir İslamcı- Kürt isyanı olarak değerlendirilen Şeyh Said İsyanına katıldığı gerekçesiyle Barla’ya sürgün edilmiştir ancak Barla süreci içinde Said Nursi’nin filmde gösterildiği gibi gerçek hayatta Kürt yanını göstermediği, en azından öne çıkarmadığı ve Kürtçülükten tamamen ayrıldığı görülmektedir. Oysa Mardin (1993: 173), Said Nursi’nin o zamanlar Osmanlı atlaslarında Kürdistan olarak görülen Bitlis ilinin küçük bir ilçesinde doğduğunu ve aslen Kürkçe konuştuğunu ifade etmektedir. Filmin başlarında Bediüzzaman’ın Rus saldırısı öncesinde Türk milli ruhunu harekete geçirmek için yerel milislere cihat çağrısı yaptığı sahne görülür, çocukluğunda ise annesiyle Kürtçe iletişim kurmaktadır.

Ancak filmde Nurs köyündeki annesi, akrabaları ve küçük cemaati ile Kürtçe konuşsa da daha sonra Said Nursi'nin Kürtçe konuşulanları dinleyip herkese Türkçe cevaplar verdiği görülür. Nursi, film boyunca çok az Kürtçe konuşur, buradan da onun Türkçeyi ve “Türk İslam” görüşünü, Kürtlerin içinde eritilmesi gereken bir üst kimlik olarak gördüğü anlaşılır. En azından filmin böyle bir çaba içinde olduğu görülmektedir.

Said Nursi'nin Barla'ya sürgün edilmesine neden olay Şey Said isyanıyla ilgili olarak da filmin hemen başlarında kendisinin Müslüman devlete bağlı olduğunu ve isyana karşı çıktığı görülür. Hür Adam, sadece dış düşmanlara karşı değil, Cumhuriyet yozlaşmasına karşı da hem Kürtleri hem de Türkleri İslam birliğine çağırmaktadır. Ancak şiddete tamamen karşıdır ve özellikle Müslümanlar arası şiddeti hiç tasvip etmemektedir.

Şeyh Said isyanı sırasında ve öncesinde aslında Said Nursi'nin bölgede olmadığı görülmektedir. Çünkü köylerde, medreselerde geçen çocukluk ve ilk gençlikten sona Said Nursi, Osmanlı – Rus Savaşı'na katılmıştır ve bu savaşta esir düşmüştür. Hatta tam idam edilecekken “inancına bağlı bir insan, Müslüman samimiyetinde olduğu anlaşılınca” serbest bırakılmıştır. Uzun bir yolculuk sonrasında Rusya'nın Kafkas bölgelerinden Avrupa'ya, Avrupa üzerinden de İstanbul'a ve sonunda Van'a gelmiştir. Dış anlatıcının sözlerine göre, yolculuğu yalnız geçmiştir ve zaten sürekli bir yalnızlık içindedir.

Filmin anlatıcısı ekranda beliren haritaya bağlı kalarak devam eder: *“İki yıl esaret hayatının ardından 1917 Bolşevik devriminin karışıklıklarından yararlanan Said Nursi Avrupa üzerinden İstanbul'a gelir. İngiliz işgaline karşı sivil direnişi başlatır. Kuva-i Milliye lehindeki faaliyetlerinden dolayı Mustafa Kemal tarafından Ankara'ya davet edilir. Meclisteki konuşmasından sonra yaptığı görüşmeler onu ikna etmez ve Van'a gider.”*

Van'daki görüntü, Said Nursi'nin, büyük bir atlı grubu durdurmasıyla başlar.

Bir isyancı “*Hilafet kaldırılmış, Ankara’da dinsiz bir devlet kurulmuş. Ankara hükümetinin imansızlığına isyan ediyoruz Seyda!*” der. Ekranda “*Şeyh Said İsyanı - 1925*” yazısı belirir. Nursi, isyana katılanları vazgeçirmeye çalışmaktadır.

Ancak bir gün sonra Said Nursi’nin kapısını jandarma çalar ve sürgüne gideceği emrini aldıklarını bildirir. Bir grup isyancı evin önünde toplanır. Said Nursi’yi İran’a kaçırmayı teklif ederler.

Said Nursi “*Said sürgüne değil, davasına gidiyor*” diyerek reddeder. O gün bölgenin aşiret liderleri, şeyhleri ve din adamları da gözaltına alınmıştır.

Said Nursi’nin Kürtlerle bağı da aslında bu yolculukta bitmektedir. Film bundan sonra eşitlikten, iyilikten, merhametten yana olan bir dini lider olan, milliyetçi, ümmetçi, dış düşmanlara karşı amansız mücadele veren Said Nursi’yi tanımayanlara onu sevdirmeye uğraşmaktadır.

Böylece Nursi katılmadığı bir isyan yüzünden Barla’ya gönderilir. Ancak Said Nursi’nin Barla’daki varlığı sistem açısından bir tehdit olarak görülmeye devam etmektedir. Çünkü Özdalga’ya göre (2007:236), “Türkiye düzeninin temel meseleleri İslamcılar ve Kürt sorunudur” ve Said Nursi belki Kürtçülükten kurtulmuştur ama İslamcılığı devam etmektedir. Filme göre bu iki sorunun varlığı 2010 yılında da sürmektedir ve çözümü de Said Nursi’nin dinsel reçetelerinin iyi anlaşılmasına bağlıdır.<sup>23</sup> Barla’daki çatışma Said Nursi’nin niyetine göre bitirilmez, sistem seküler ve modern hayat tarzından ve ideolojiden ödün vermek istemez. Ancak Said Nursi sürekli gücünü artırır.

Filme bunlar hem Said Nursi’nin kasabada bir cemaat kurmasından, dini faaliyetlerinden hem de nahiye müdürlüğünü de aşip bölgeye gelmiş bir ajanın

---

<sup>23</sup> Filmin o yıllarda gündemde olan Kürt sorununun çözümünde silahsızlanma süreci olan ve kamuoyunda “Çözüm Süreci” olarak bilinen süreçle ilgili katkıda bulunduğunu söyleyen tartışmalar da mevcuttur. Filmin Mart 2013 tarihinde fiili ateşkes ile başlayıp 2015 yılının yazına kadar süren ve Kürt sorununa kalıcı çözüm bulmaya çalışan bu girişim ile ilgisinin olması tartışmalı. Çözüm Süreci filmde sonra gündeme gelmiştir. Film, 2010 yılında çekilmiş 2011 yılında gösterime girmiştir. Belki filmin süreç öncesine etkisinden söz etmek daha doğrudur.

Ankara'ya raporlarından anlaşılır. Said Nursi her ne kadar kendini sistem içi gösterse de sistem bunu kabul etmemektedir.

Ruşen Çakır, Tanıl Bora ile bir söyleşisinde, Türkiye'de her zaman ve genel olarak İslamcılığın son derecede pragmatik, popülist bir şey olduğunu ve Türkiye'deki meselenin sistemi değiştirme meselesi olmayıp sistemin nimetlerinden yararlanmak olduğunu söylemektedir. (Bora, 2014: 48). Hür Adam'ın 2010 yılında, Said Nursi'yi kendisini hiç tanımayan kitleye sunumu da Nursi'yi sistemi değiştirmek isteyen bir önder gibi değil sistemle barışmak isteyen bir din bilgini gibi anlatmaya çalışmaktadır. Filmde anlatıcının dilinden Said Nursi'nin zaten İngiliz işgaline karşı sivil direnişi başlatan kişi olduğu, Kuvay-i Milliye lehindeki faaliyetlerinden dolayı Mustafa Kemal tarafından Ankara'ya davet edildiği anlaşılmış ve Kurtuluş Savaşı'nın önemli bir figürü olduğu da görülmüştür. Bütün bunlara rağmen sistemle birlikte izleyici de Barla'daki tutumunun sadece sistemi yenileme çabası veya sistemin nimetlerinden yararlanmak için alan açmaya çalışma gayreti olmadığını görmektedir. Yeni Şafak gazetesi de "daha fazlası" olduğunu düşünmektedir: "82 yıl süren bu çile dolu ömür sırasında Fransız tipi dayatmacı bir laik rejim anlayışına ve bunun sonucunda toplumda gelişen inançsızlığa, ahlâksızlığa, yozlaşmaya karşı şiddete başvurmaksızın salt "pasif direniş" yoluyla verdiği destansı mücadele..." (Yeni Şafak, 2011).

Filmde yer yer sanki devletin kurucusu ve asıl lideri Mustafa Kemal değil Said Nursi olmalıydı hissiyatını doğuracak görüntüler bulunmaktadır. Bu görüntülerin en tartışılanı ise, Said Nursi ve Mustafa Kemal buluşmasıdır. Said yıkık dökük bir evde müritlerine Mustafa Kemal ile buluşmasını anlatmaktadır: *"Birlikte çalışmamız karşılığında bana köşk, çiftlik ve 10 bin banknot maaş teklif etti. Kabul etmedim. Benim vazifem buraya kadardı. Her şey milletin olsun dedim."*

Bunun ardından Nursi'nin gözleri dalar ve Mustafa Kemal ile buluşması gelir ekrana. Mustafa Kemal bir masanın arkasında oturmaktadır. Said Nursi, Mustafa Kemal'in makamına gelmiştir. Ama konuşma ortamı iki eşit insan arasında geçer gibi tasarlanmıştır. Said Nursi, Doğulu alçakgönüllü bir tarikat lideri gibi değil de Batılı bir politikacı gibi Mustafa Kemal'in karşısında bacak bacak üstüne atarak dik bir

biçimde oturmaktadır. Nursi'nin Meclis genel kuruluna gerçekleştirdiği iddia edilen hitabı konuşulmaktadır.

Ekranda yazdığına göre, “Meclis Başkanlık Odası -1922” mekân ve tarihli görüşmede diyalog şöyledir:

Mustafa Kemal: *“Bu hissi konuşmanızdan dolayı sizi tebrik ediyorum hocam. Bilhassa ilim ve fenne dair söyledikleriniz ilgimi çekti.”*

Said Nursi: *“Paşam akıl fen ilimleriyle taltif olur vicdansa din ilimleriyle. İkisi de birleşince hakikat ortaya çıkar.”*

Mustafa Kemal: *“Hocam sizin mücadeleniz, dik duruşunuz ve dürüstlüğünüz bana hayranlık veriyor. Bazı yenilikler yapacağız, onları yaparken yardımlarınıza ihtiyacımız olacak. Mesela içki ve kılık kıyafet gibi bazı meseleleri hafifletmek istiyoruz.”*

Said Nursi, *“Paaşşaa Paaşşaa”* diye bağırarak ayağa kalkar. Konuşmasını ayakta yapar: *“Fen ve sanata dair yenilikler yap ama Kuran'ın hükümlerini hafifletmeye kalkma.”*

Mustafa Kemal: *“Sizin gibi kahraman bir hoca bize lazımdır. Sizi buraya yüksek fikirlerinizden istifade etmek için çağırdık. “*

Said Nursi, bakar, hiç ses etmeden arkasını döner ve çıkar.

Bu sahne özellikle Kemalist kesimin yoğun tepkisini çekmiş ve medyada bu konuda çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Bazı tarafsız kesimlerin bile bu sahneye tepki verdiği görülmektedir.

“Karşımızda kılık kıyafet ve içkiden başka bir şey konuşmayan bir Atatürk portresi var! Böyle bir tartışma oldu mu olmadı mı, olduysa böyle miydi, kayıtları var mı yok mu bilemiyorum. Ama bildiğim tek şey, bu sahnenin iç acıttığı...” (Ömür Gedik, 2011).

Filme göre Said Nursi üzerinde oynanan oyunlar ve ona yapılan baskılar aslında "dış kaynaklı"dır. Aslında Atatürk de iyi niyetlidir ama dış güçlerin oyununa gelmiştir. Filmde bir mason locası, sürekli bir yerde toplanıp, Türkiye üzerine planlar yapmakta ve kendi emperyal amaçlarına tehdit oluşturan Said Nursi'yi yok etmek için

türlü entrikalar planlamaktadır. Kemalist düzen bunu anlamamakta ve aynı emperyalistlerle birlikte, bilerek veya emperyalistlerin oyununa gelerek Said Nursi'ye karşı çıkmaktadır.

Dış güçler uğraşadururken film başka bir kurguyla Van'dan devam etmektedir. Van'da etrafında toplanan insanları yatıştırmak için Said Nursi, sürgüne gitmediğini söyler, “*kendi rızamla Anadolu'nun bağrına milletimin şefkatli sinesine gidiyorum ben*”. “Nasıl ki, Kemalistler, İstanbul işgali sonrasında Anadolu'ya geçmişlerse, Said Nursi de böyle bir haksızlık durumunda bir yolculuğa çıkmaktadır. Burada da “Anadolu değerleri iyileştirici, hatta kurtarıcı, müdahalesine ihtiyaç duyulan bir konum olarak gösterilir” (Akbulut, 2014: 35). Anadolu, filmin yapıldığı dönemde “bürokratik Kemalist devletçi seçkinlerin Ankara'sına karşı, büyük kültürel geleneğin sahipleri olan neo - liberal muhafazakâr seçkinlere bir çağrı” (Mollaer, 2016: 153) da olarak değerlendirilebilir. Çünkü 2010 yılında devletçi seçkinlerin Ankara'sına ve İstanbul liberalizmine karşı Anadolu muhafazakârlığı öne çıkan bir kavramdır. Zaten ekonomide de Anadolu Kaplanları bu dönemde en üst zenginliklerine ulaşmıştır.

Sonunda Barla Nahiye Müdürünün okuduğu bir mektup gelir ekrana ve Barla'da da kendisini umduğu gibi bir şefkatin beklemediği ortaya çıkar. Barla Nahiye Müdürü telgrafi jandarma komutanına okumaktadır:

*“Said- i Kürdi isimli bir hoca nahiyenize mecburi ikamet etmek üzere bir jandarma nezaretinde yola çıkarılmıştır. Hocanın masum görünüşüne aldanmayın. Fikirleri son derecede tehlikeli ve etkileyicidir. Halkı uyarınız ve halkla temasını kesiniz. Sürekli takip altında tutup gelişmeleri vilayete rapor ediniz. İmza Isparta Valisi.”*

Ekranda “Barla 1926” yazar ve Eğirdir Gölü'nden Nursi'yi getiren kayık kıyıya ulaşır.

“Onun hayatına ilk olağanüstü müdahalelerden birinin bu yolculuk sırasında vuku bulduğu söylenir: Muhafızlar namaz kılmak için mola vermişler ve tam o sırada Said'in kendileriyle namaz kılmak için kelepçelerinden kurtulmuş olduğunu görmüşlerdi” (Mardin, 1993: 193).

Kendisine nezaret eden asker, Nahiye Müdürlüğü'ne getirir.

Nahiye Müdürü, meraklıların da toplandığı binanın dışına çıkıp Nursi'ye *"Hoş geldin hoca, ben Nahiye Müdürü Yaşar. Başçavuş da karakol komutanı"* der.

Nahiye Müdürlüğü binası eski püskü, kerpiç bir binadır, kapısında Türk bayrağı asılıdır ve tabelası Osmanlıca'dır. Said Nursi, Yaşar Müdür ve Jandarma komutanı Said Nursi'nin dosyası ile ofise girerler. Ardından Muhacir Hoca diye biri kapıyı tıkladır.

Nahiye Müdürü Yaşar, Muhacir Hocaya, *"Hocayı sana vereceğim, fakat çok dikkatli olmalısın. Bu adam çok tehlikeli biri. Sakın gözünü üzerinden ayırma"* der.

Muhacir Hoca'nın Said Nursi'ye saygısı büyüktür ve her şeye rağmen bunu göstermekten geri durmaz. Barla Nahiye Müdürü'nün ilk bakışta hükümetin ve üstlerinin emirlerini harfiyen, hatta abartarak uygulamakla birlikte sisteme ideolojik bir bağlılık içinde olmadığı görülmektedir. Ayrıca Nahiye Müdürü bir devlet görevlisinden daha çok "halk adamı" gibi durmaktadır.

Said Nursi ve Muhacir Hoca, Muhacir Hoca'nın "fakirhanesine" doğru sohbet ederek yürümektedir. Muhacir Hoca, köyün hocası olduğunu, aslen Rumeli göçmeni oldukları anlatır. Eve vardıklarında, odasını gösterdikten sonra Muhacir Hoca *"Hocam gazetelerde okumuştum, Ankara'da ne güzel bir konuşma yapmışsınız öyle. Herkes size itibar etmiş, sözünüz dinlenmiş. Peki, hocam Şeyh Said isyanına katılmadığınızı bal gibi bildikleri halde sizi ne diye sürgün ettiler? Ne istiyorlar hocam sizden?"* der. Said Nursi, kendiliğinden örgütlenen ilk talebesi gibi duran Muhacir Hoca karşısında susar ama memnun olmuş gibi de bir hal takınmıştır.

Nahiye Müdürü Yaşar, bir süre sonra, Said Nursi'ye yeni kalacağı yeri, köy odasını gösterir. Bu sırada aralarında şu konuşma geçer:

Nahiye Müdürü: *"Ankara sizden pek tedirgin. Aman gözünü seveyim, beni zor durumda bırakma olur mu?"*

Said Nursi: *"Biz asayiştan yanayız, endişelenmenize lüzum yok. Yeter ki siz de Ankara'nın evhamına kapılmayınız."*

Bu konuşma esnasında ve Said Nursi'nin kendi evine yerleşmesinden sonra iki kırılma olduğu görülür. Birincisi, Nahiye Müdürü'nün ideolojik olmadığı, Ankara'yı çok önemsemediği ve hatta dirayetli biri de olmadığı, kendi kişisel istikbalini düşünen, küçük çıkarlarının peşinde koşan biri olduğu açığa çıkmıştır. Bunu anlayan Said Nursi kendisine “*Yeter ki Ankara'nın evhamına kapılmayın*” diye uyarıda bulunabilmiştir. Müdür, Nursi'nin yarı uyarı yarı tehdidini anladığını hatta kendisini haklı bulduğunu da hissettirmiştir. Said Nursi, Nahiye Müdürü Yaşar'ı etkileyebileceğini hatta yönlendirebileceğini anlamıştır. Bundan sonra öyle de olmuştur.

İkinci kırılma ise, Muhacir Hafız'ın evinden ayrılmasıdır. Aslında Said Nursi, Muhacir Hafız'ın evine bir nevi sürgündeki tutuklu gibi yerleştirilmiştir. Muhacir Hafız, Nahiye Müdürü yani devlet adına Said Nursi'ye göz kulak olacak ve istenmeyen bir gelişme olduğunda konuyu derhal Nahiye Müdürü'ne veya duruma göre jandarmaya bildirecektir. Oysa bir yandan Muhacir Hafız, Said Nursi'nin sempatzanını çıktığı gibi, diğer yandan evindeki kişiye de tutuklu gibi değil değerli bir misafir gibi davranmaya başlamış, eşi de misafire hizmet gibi yemeğini yapmış, elbiselerini yıkamıştır. Muhacir Hafız herhangi bir olumsuz rapor etmediği gibi Said Nursi'ye bağlılığı daha da artar. Nahiye Müdürü de Muhacir Hafız'dan rapor istemeyi savsaklar. Ancak başka bir eve çıkmak istediğinde de buraya niçin gönderdiğini unutmuş bir biçimde Nursi'nin “*ona rahatsızlık vermek istemedim*” cevabını kabul eder. Oysa Nursi, bir nevi göz hapsinden ve ilgiden kurtulup daha özgür olacağı, özgürce faaliyetlerde bulunacağı, misafir kabul edeceği ve cemaat oluşturacağı, risaleler yazacağı kendi evine çıkmıştır. Bu kırılma aslında Said Nursi'nin tekrar devletin kontrolünden çıkması anlamına da gelmektedir. Ancak Nahiye Müdürü, “*bana dokunmasın da kendi kendine ne yaparsa yapsın*” mantığı içinde olduğu için bunu göremez.

Said Nursi'nin evine de daha ilk günlerden yavaş yavaş insanlar gelmeye başlar. Hem bulunduğu kasabadan hem de civardan “dinini öğrenmeye gelen” insanlar evi doldurmaya başlamıştır. Nahiye Müdürü bu geliş gidişleri anlamaz, evin avlusunda toplanan ve tartışan, okuyan, yazan kalabalık da dikkatini çekmez.

Bu sırada bir gün Nahiye Müdürü'nün odasında kravatlı, takım elbiseli, şişman biri oturmaktadır. Nahiye Müdürü'ne, *“Yazı değişecek, kitaplar tamamen yenilenecek. Kılık kıyafet değişecek. Dinmiş, ahlakmış, bu tür hurafeler tamamen kitaplardan çıkarılacak”* diye bir şeyler dikte ettirmektedir.

Nahiye Müdürü dinlerken birden boş bulunup *“Olur mu öyle şey müfettiş bey?”* diye çıkışır. Kişinin ne müfettişi olduğu belli değildir. Dönemin parti müfettişi olabileceği gibi, milli eğitim müfettişi de olabilir.)

Müfettiş şaşırmıştır, Nahiye Müdürü'ne göre çok daha ideolojik ve kurnaz olduğu bellidir, *“sen ne diyorsun müdürüm?”* diye çıkışır.

Nahiye Müdürü toparlamaya çalışır, tehlikeyi sezmiştir: *“Yani diyorum ki, kim düşünmüş böyle bir şeyi?”*

Müfettiş: *“Avrupa ilim dedi, fen dedi, top dedi, tüfek dedi, dini terk etti, ilerledi. Biz ne yaptık? Allah Allah dedik, geri kaldık. Bizde de böyle olacak. Hem sen kimin dediğini falan kurcalama başına büyük bela alırsın haberin olsun. Sonra ‘demedi’ deme.”*

Bu laflar üzerinde Nahiye Müdürü, altında oturduğu Atatürk portresine bakar ve büyük bir korku ile ceketinin yakasını ilikler. Sonra korkuyla müfettişe bakar. Müfettiş kahvesinden son yudumunu alır, kalkar.

Bu konuşmayı kapının önünden dinleyen bekçi, hemen Said Nursi'ye giderek *“din min hepsini kaldırıvereceklermiş, Avrupalılar gibi olacaksınız”* der. Said Nursi, bu duyduklarına çok sinirlenir. *“Demek öyle ha”* deyip elindeki su testisini lafı getiren adama verip hızla bir yerlere gitmek için yürümeye başlar. Gittiği yer kırsal alandır. *“Asla buna müsaade etmeyeceğim, Allah şahit ki ispat edeceğim”* diye söylenmeye başlar. Bekçi'nin de Said Nursi'nin tarafına geçtiğini, köylülerin yavaş yavaş tümünden o tarafa doğru yöneldiği anlaşılır.

Said Nursi, çevresine genç yaşlı insanları toplamaktadır. Toplanan grubu bekçi ve Nahiye Müdürü takip etmektedir. Bir gün böyle bir takip sırasında kendi aralarında konuşurken Türkçe ezan okunmaya başlanır. *“Tanrı uludur, Tanrı uludur”*. Ezanı

dinleyen Nahiye Müdürü rahatlamış bir biçimde *“Her şey değişecek bekçi, her şey”* der. Bekçi endişeyle *“her şey mi?”* diye sorar. Nahiye Müdürü *“her şey”* der ve memnun biçimde kafasını sallar. Türkçe ezan okunması büyük bir radikal karardır ve bu uygulama Nahiye Müdürü’nü biraz kendine getirmiştir. Türkçe ezan, 1932 yılından itibaren başladığına göre, filmin Barla’da oldukça hızlı geçtiği anlaşılır. Zaten bu kareden sonra ekranda Barla 1932 yazısı belirir ve kasabaya at sırtında memur giyimli bir insan geldiği görülür. Nahiye Müdürü ofiste sakal tıraşı olmaktadır, aynadan arkasındaki Atatürk görünmektedir. Atlı içeri girer.

Atlı Adam: *“Nahiye Müdürü... (Çantasından bir tomar yazı çıkarır.) Bunlar nedir biliyor musun? Bunlara risale deniyor. Bunlar bu küçük nahiyeden çıkıp taaa Ankara’ya kadar geliyor. Tedirgin ediyor. Yasak yazıyla yazılmış olmasına rağmen elden ele dolaşıyor. Sen uyuyor musun ha? Kör müsün Nahiye Müdürü?”*

Nahiye Müdürü büyük bir korku içinde, yarı tıraş köpüklü bakakalmıştır, korkarak *“siz kimsiniz”* der. Ankara’dan gelen adam cebinden kimliğini çıkarıp gösterir.

Nahiye Müdürü korkuya kapılır. Seyirci adamın kim olduğunu anlamaz.

Ankara’dan gelen adam, yanında Nahiye Müdürü olmadan bekçi ile kasabayı dolaşmaya çıkar. İki köylü başlarında şapka yerine yerel sarıklarla yanlarından geçenerlere *“hoş geldiniz ağam”* derler. Bekçi gider alır kafalarındaki sarıkları, ellerine tutuşturur sonra, kızgınlıkla *“bunları değil, şapka giymeniz gerekir, aha benimki gibi veya beyinki gibi”* der. Ankara’dan gelen adam fötr şapkalı, bekçi kasketlidir. Adamın biri *“onu almaya paramız yok ki”* der. Köy kahvesinin önünden geçerken de bekçi ayağa kalkmalarını işaret eder. Köy kahvesinde de konu şapkadır zaten. Bir köylü diğerine *“koy başına şapkanı hapislerde mi sürüneceksin, çoluğun çocuğun var”* der. Bir başka köylü sarığının üstüne şapkasını koymuştur. Alfabe ve harf devriminin yanında kılık kıyafet ve şapka devriminin de buralarda tutmadığı anlaşılır. Ankara’dan gelen adam ve bekçi sonunda Said Nursi’nin evinin önüne varır. Evden iki genç çıkar. Ankara’dan gelen adam *“kim bunlar?”* diye sorar. Bekçi, *“Risale postacıları bunlar, yazıları dağıtıyorlar”* der. O sırada kapıdan bir yüzbaşı çıkar, adam *“sende mi?”* der. Yüzbaşı soğukkanlı bir biçimde *“evet ben de”* der. Burada devrimlerin tutmadığını,

Said Nursi'nin askerler dâhil her kesimden birçok insanı etkilediği anlaşılr. Ankara'dan gelen adamla Said Nursi karşılaşmaz. Kapıdan dönerler.

Başka bir akşam köyde Nursi ve adamlarına jandarma operasyonu başlar. Said Nursi'nin evine gelir. Gayet ezik ve çaresiz bir ses tonuyla konuşur, “*Hoca emir var, seni Isparta'dan istiyorlar*” der. Gözaltı olduğunu söyleyemez, bu kavramı kullanamaz. Hatta o gece evinde kalmasına izin verir ve sarığını da çıkartamaz. Ankara'dan gelen adam da Said Nursi de Nahiye Müdürü'nü saymamaktadır.

Özellikle filmin buradan sonraki bölümü, yani Said Nursi'nin Barla'da gözaltına alınıp Isparta'ya cezaevine gittikten sonraki dönem, Kemalist rejimle mücadele, rejim memurları, askerler ve yerel yöneticilerden daha çok “dış güçlere” çevrilmiştir. Zaten Said Nursi'nin Barla'daki evinden çıkan yüzbaşının da dış güçler tarafından öldürmek için görevlendirildiğini ancak kendisini tanıdıktan sonra mürit olduğunu anlarız.

Dönemin siyasal iklimi komplo teorileriyle donatılmış filmler yapmaya müsaittir. Filmin “dış güçler” konusunda ısrarında Said Nursi'nin çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği zamanda Bitlis'te hatırı sayılır bir Ermeni nüfus ve etkisinin bulunduğ<sup>24</sup> da dikkate alınmalıdır.

Dürüst memurlar, askerler, alkolikler, meczuplar, bekçiler, devlet yöneticileri, Said Nursi'nin talebesi olurken sadece dış güçlerin ajanları direnmektedir. Bunlar arasında onu Isparta Barla'daki sürgün günlerinden beri takip eden ve İngiltere'deki Mason locasına topladığı bilgileri aktaran, hükümete Said Nursi'ye baskı kurması yönünde direktifler veren bir ajan da vardır. Bu ajanın bir gün at üzerinde kasabaya gelen ve tıraş olurken Nahiye Müdürü'nü “*bir adamı kontrol altına alamıyorsunuz*” diye azarlayan, Nahiye Müdürü'nün de adamın kimliğini görünce irkildiği adam olduğu ortaya çıkar. İşte bu kişi sistemin önemli bir adamı olduğu kadar masonların da ajanıdır: İsmet! Filme göre, hayatının son döneminde Atatürk bile gerçekleri

---

<sup>24</sup> “1890'lı yıllarda Düyün-ı Umumiye müfettişi olarak bölgede incelemelerde bulunan Vital Cuinet, devletin resmi kayıtlarından da istifade ederek 19. yüzyılın sonlarında Bitlis kazasının toplam nüfusunu 38.886 olarak vermektedir” (Ertaş, 2017: 213).

anlamıştır ancak, İsmet'i ajanlaştırmış masonlar hala İslam karşıtlığını sürdürmektedir. İsmet'in İsmet İnönü adını çağrıştırdığı aşıkârdır.

Film herhangi bir biçimde edebi ve sinemasal hatta estetik bir kaygı içinde görünmese de yine de bütün film boyunca görülen “Doğu – Batı çelişkisi” düşüncesinin İslami- muhafazakâr çevrelerde sadece politik bir mesele değil, felsefi bir mesele de olduğunu hatırlamak gerekmektedir. “Doğulu saf/masum ruh, ‘Batının soluğu’ ile ‘huzurlu’ yuvasından çıkarılmış ve ‘köken’ sel mevcudiyeti krize girmiştir; bundan sonra yapılması gereken, kökene doğru yeni bir hamleyle onu ‘öz vatanına’ yerleştirmektir” (Mollaer, 2016: 114). Film, Said Nursi aracılığı ile Doğulu saf/masum ruhu öz vatanına geri getirmeye çabalamaktadır. Mollaer, (2016: 114) bunu ‘Yitik Cennet’ arayışı olarak değerlendirir ve bununla anlatılmak istenenin saf kültürel bütünlük ve sahicilik adı altında geliştirilen bir mağduriyet söylemi olduğunu belirtir.

#### **6.8.4. 1990’lardaki Nostalji Ve Sistemin Ani Değişimi**

1990 yılında yapılan iki film, *Koltuk Belası* ve *Sayın Başkan*, “halkçı” ve “dürüst” belediye başkanı adaylarının seçildikten sonra nasıl yozlaştığını, nasıl kendi kişisel çıkarlarının peşine düştüğünü ve çıkar çevreleriyle ne tür işbirlikleri yaptığını anlatmaktadır. Bir silahlı saldırı sonucu 1995 yılında öldürülen Kuşadası Belediye Başkanı Mustafa Lütfi Suyolcu’nun hayatını anlatan *Gitme Baba* (2013) filmi ise, bu iki belediye başkanı filminden tamamen ayrı bir yerde durmaktadır. Bu iki filmde belediye başkanı sisteme ayak uyduran belediye başkanları olarak temsil edilirken, *Gitme Baba* bozuk düzene kafa tutan ve mafyatik çıkar çevrelerine teslim olmadığı için öldürülen halkçı bir belediye başkanı olarak temsil edilmektedir. “Egemen ideolojinin, özellikle ekonomik ilişkiler bağlamında 1990’larla birlikte, hızla değiştirdiği toplum, tüm yapılarıyla dönüşmüştür” (Susam, 2014: 141). Bu yıllar yerel yönetimlerin kent rantı dağıtmaya başladığı yıllardır da. Filmdeki gibi, 1995’te gerçekten de Kuşadası’nda gelişen kent rantına el koymaya yönelik inşaat mafyası belediye başkanını öldürmüştür.

1990’dan itibaren, iki bloklu dünyanın yıkılmasıyla birlikte, sadece Türkiye’de değil dünyada da ekonomik ve toplumsal hayatta büyük bir başkalaşım olmuştur. Ekonomi, toplumsal denetim mekanizmalarından ve devlet kontrolünden tamamen

çıkarak “kendi kurallarına göre işlemeye” başlamıştır. “Bu başkalaşımın bir yönü, belediyelerin ve merkezi devletin yerel teşkilatının oynadıkları ekonomik rolün önemindeki artıştır” (Buğra ve Savaşkan, 2014: 30). *Koltuk Belası* ve *Sayın Başkan*’da belediye başkanları, yerelde artan bu ekonomik rolün büyük payını kendilerine ayırmış, *Gitme Baba*’da ise, başkan kamu yararını düşünmüştür. Yarı belgesel yapısıyla *Gitme Baba*, dönemin ideolojik ve ekonomik değişiminin yerel ölçekte nasıl yaşandığını gözler önüne sermektedir.

Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin hemen hepsinde ilçede yaşanan çelişki, sorun veya kriz bir süre sonra iyilerin kazanması kötülerin kaybetmesi ile bitmektedir. Sorunların ve çelişkilerin aile samimiyeti içinde yaşanıp bittiği gözlemlenmektedir. *Gitme Baba*’da ise, şehir rantı diğer filmlerdeki küçük kasabalarda olmadığı boyutlarda büyümüştür ve rant paylaşımı mücadelesi belediye başkanının canına mal olmuştur. Ekonomik değişim kültürel ve siyasi yapıyı da değiştirmektedir ve bu değişim filme de yansımaktadır. Filmin sonunda uzlaşma sağlanamamış, toplumun çıkarlarını düşünen, talana, ranta, doğanın ve kentin yağmalanmasına izin vermeyen belediye başkanı öldürülmüştür.<sup>25</sup>

Filmin senaristi ve yağımcısı Çiğdem Suyolcu, öldürülen belediye başkanının kızıdır.

Öncelikli olarak, diğer belediye başkanı filmlerinde görülmeyen, kentli ve iyi eğitilmiş bir belediye başkanı çıkmaktadır izleyicinin karşısına. Film bir kütüphane sahnesiyle açılır. Belediye başkanı uyanır uyanmaz kütüphanede çalışmaya başlamıştır. Raflar dönemin ilerici- toplumcu – ulusalcı düşüncelerini yansıtan kitaplarla doludur: Demokratik Sol Düşünce Forumu, Eski Sol Üzerine Yeni Bilgiler, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, Kürtler, CHP Yönetmelikleri, Ermeni Komitecileri... Masasının üzerindeki fincan ODTÜ logoludur. ODTÜ mezunu olduğunu düşündürülen başkan rapor okuyan, kitaplarla haşır neşir, rapor yazan,

<sup>25</sup> 1976 yılında yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı Tuzak filminde de belediye başkanı benzer bir biçimde ve benzer gerekçelerle öldürülmektedir. Ayvalık’ta çekilen filmde belediye başkanı, denizi kirlüten bir fabrikayı mühürler. Arkadaşı olan fabrika sahibi önce rüşvet teklif eder, kabul etmeyince de belediye başkanını (Hulusi Kentmen) öldürtür. Amerika’da doktor olan oğlu (Cüneyt Arkın) babasının katillerini bulmak için ilçeye gelir ve film bundan sonra asıl katilin bulunması çabası etrafında ilerler. Filmin belediye başkanı ile ilgili kısmı çok az bir süreyi kapsadığı için bu çalışma dışı tutulmuştur.

profesyonel çalışan biridir. Ekranda “Ege Bölgesi Turizmi ve Turizmin Mevsimlik Karakteri” adlı bir kitabı incelediği özellikle gösterilir.

Başkan evindeki masadan sonra belediyedeki makamında başka bir masanın başında görülür. Burada görülenler de belediye başkanının dünya görüşü ve siyasi karakterinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Makamda kocaman bir Atatürk portresi asılıdır. Yine raporlar, dosyalar, kitaplar görünmektedir. Dinamik başkan telefonla emirler vermektedir, işleri takip etmektedir.

Yaşlı bir dostu bir kahve içmeye uğrar ve “*Lütfi, tehdit telefonları aldığını duydum, doğru mu?*” diye sorar “*Şu dosyaları bir incele bakalım. Özellikle yurtdışında olduğun günler*” diye de ekler. Başkanın çıkar çevrelerince tehdit edildiğini, görevde değilken bir yardımcısının bir yolsuzluk dosyasına imza attığı anlaşılır. (Erdal adlı bir şahıstır bu ve belediyedeki görevinin net olarak ne olduğu tam belli olmasa da başkanının en yakın arkadaşlarından biri, siyasi yoldaşdır.) Erdal’ın eşi de belediyede memurdur.

Başkan fen işlerinden dosyaları ister. Çatışmanın rengi burada belli olur. Erdal imzalamaması gereken bir dosyayı imzalamış, başkana ihanet etmiştir. Erdal, kurulu mafyatik sistemin devamından yanadır ancak başkan halkçı bir sistem kurmak için çabalamaktadır. Aralarındaki diyalog sonucu yolsuzluk yaptığı belli olan Erdal ve eşi belediyeden kovulur. Erdal başkanının “*kafayı değiştirmesini*” ister.

Başkan geriye dönüp düşünmektedir. Erdal her mücadelede başkanının yanındadır. Seçim kampanyasında, rakı masasında, seçimi kazandığında... “*Yakışmadı bu son, yakışmadı...*” diye mırıldanır. Erdal çıkarken bütün önemli dosyaları çantasına yerleştirir.

Bir süre sonra Erdal, istedikleri araziye inşaat ruhsatı alamayan mafya ile görüşmeye başlar. Erdal, yatta ve lüks restoranlarda mafya üyesi tipli insanlarla buluşup içki içmekte, Lütfi’yi tasfiye planlarına katılmaktadır. Lütfi ise, bildiği yolda yürüyüp sonunda Ankara’ya milletvekili olarak gitme hayalleri kurmaktadır.

Bu arada, Lütfi’nin deneyimli bir belediye başkanı olduğunu, 12 Eylül 1980 darbesinde de belediye başkanı iken darbeye birlikte gözaltına alındığı öğrenilir.

Darbecilerin gözaltı nedeni de herhangi bir yolsuzluk veya teröre bulaşması değil, kitap okumaktır. Evi basan polisler arama sonrasında Sartre'ın "Hürriyetin Yolları – Yıkılış" kitabını suç aleti olarak alıp giderler.

Lütfi hapisten çıkınca tekrar belediye başkanlığına devam eder. Hem de bölgede turizm rehberliği yapmaktadır. Alçakgönüllü, kültürlü, bölgede turizmin kalkınması için çalışan dürüst biridir.

Bir gün turist gezdirmeye gittiğinde liseli kızı Çiğdem'i de Efes'e götürür. Burada kızıyla sohbetinden ulusalcı sol bir siyasetin izleri görülür. Başkan kızına, "Osmanlı, antik kent kültürünün değerlerine sahip çıkamadığı gibi bir de bunun talan edilmesine göz yummuştur" der. Çiğdem, "gerçekten inanılır gibi değil, Bergama harabeleri Berlin'deydi değil mi?" diye cevap verir. Başkan "Maalesef. İnsanın içinden gidip hepsini sırtlayıp geri getirmek geliyor" diye sürdürür sohbeti.

Filmde dönemin güncel gelişmelerine sık sık atıf yapılmaktadır. Cumhuriyet gazetesi okuru arkadaşları başkanın, Uğur Mumcu'nun öldürüldüğüne çok üzüldüğünü konuşur. Mumcu'nun Lütfi'nin askerlik arkadaşı olduğunu da daha sonra ortaya çıkmaktadır.

Başkan aydınlanmacı ve toplumcu biri olarak eğitime de önem vermektedir. Ancak devlet okullarının desteklenmesi yerine özel okul açma projesi yapmaktadır. Kızı da zaten İzmir'de özel okulda, oğlu da özel bir üniversite olan Bilkent'te okumaktadır. Daha önce belediyede kendisini uyaran yaşlı dostuna bir vakıf kurdurup vakıf adına bir özel okul açılmasına uğraşmaktadır. Araçla Ankara'ya giderken yolda şu haberi radyodan dinler: "Doğru Yol Partisi ile Sosyal Demokrat Halkçı Parti hükümeti kurma konusunda uzlaştı. Yeni kabine şu isimlerden oluştu. Başbakan Tansu Çiller<sup>26</sup>, Başbakan Yardımcısı Erdal İnönü..."

Kendisi de DYP'li olduğu için hükümetten istediklerini alır. Ankara dönüşü makamdadır. Mafyanın adamları SİT alanına inşaat ruhsatı almak için uğraşmaktadır. Lütfi Bey kararlıdır: "Bu arazi sit alanıdır. Projenizin sit alanı üzerinde gerçekleşmesi

---

<sup>26</sup> Mustafa Lütfi Suyolcu, Çiller'in Başbakan olduğu Doğru Yol Partisi'nden belediye başkanı seçilmişti. Radyoda duyduğu hükûmetin DYP- SHP koalisyonuyla kurulan 50. hükümet olduğu anlaşılmaktadır.

*mümkün değildir. Yeni alan bulun tekrar konuşalım.”* Mafya da kararlıdır. Bir çanta dolusu para teklif ederler. Lütfi Bey çantayı fırlatır. Biraz sonra çete reisi viski içen bir mafya mensubu otel odasından arayarak tehdit eder. Lütfi Bey düşüncelidir.

Akşam Cumhuriyet gazetesinden Cemil Bey arar: *“İdeolojiler için değil rant için çatır çatır adam öldürüyorlar görmüyor musun? Ölünce memlekete faydamız olmuyor. Öldürülmemeyi becer kardeşim. Koruma talebinde bulun Lütfi.”*

Cumhuriyet gazetesinden Cemil Bey’in söyledikleri dönemin siyasal atmosferine ve ekonomik tercihlerine denk düşen çözümlemelerdir. Piyasa özelleşirken “devletin de özelleştirildiği” tartışmalarına denk gelen bu sohbette, Cemil Bey, daha önce devletin kural koyduğu alanların basitçe piyasa tarafından yutulduğunu vurgulamaktadır. Cemil Bey’e göre, ideolojiler ve kamusal alan ölmüş, “artık piyasa aktörlerinin de kamusal roller oynadığı yeni bir düzenleme biçimine” (Buğra ve Savaşkan, 2014: 33) geçilmiştir. Elbette bu yeni düzen, kamu yararına yönelik ideolojilere veya programa izin vermemektedir. Cemil Bey’in sözlerinde ABD’li yazar Fukayama tarafından 1992 yılında yazılan ve bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de o dönem çok tartışılan “Tarihin Sonu” tezine atıf vardır:

“Fukuyama’nın tezi insanlığa şu mesajı vermek istiyor: Artık bilinçli eyleminizle hiç bir şeyi değiştiremezsiniz. Yapılacak yegâne şey, olup biteni kabullenmek, sineye çekmek, ‘fırsatları’ değerlendirmektir (Başkaya, 1999: 156)”.

Oysa “tarihin ve toplumun sonuyla ilgili postmodern iddialara rağmen, 1980’li yıllar, benzeri zor görülen bir kargaşa ve değişim dönemi” (Best ve Kellner, 2011: 352). İşte bu kargaşada, dünyanın her tarafında olduğu gibi Türkiye’de mücadele eden insanlardan biri olarak Başkan Lütfi Bey, piyasaya uyum sağlayıp durumunu iyileştirmektense dünyayı değiştirmekte inat etmektedir.

Elbette piyasa da işlemektedir. Makamdaki başarısız iş görüşmesi sonrasında Erdal ve mafya daha sık bir araya gelir. Bu ekibin bir de laf taşıyan gazeteci ajanı vardır. Bir akşam Başkan Lütfi Bey bu gazeteciye telefonla şunları söyler:

*“Ben 1989’da ikinci kez belediye başkanı olunca ilk yaptığım neydi biliyor musun? Tüm bu yolsuz imar çalışmalarını engellemek için nazım imar planı siparişi vermektir. Bu memlekette hain bitmez. Benim de bu hainlerle savaşacak gücüm bitmez. ...”*

Bu telefon konuşmasından sonra bir akşam kızının yanında silahlı saldırıya uğrar, 3 kurşunla yaralanır.

Başkan iyileşince bir basın toplantısı düzenler. Yerel mafya ile ulusal siyasetçilerin iç içe olduğunu, sisteminin kirlendiğini söyler.

*“Kuşadası ’nı satıyor bunlar diye şikâyet edeceğim adamlar ülkeyi satıyorlar.”*

Yerel tüm mafyatik güçler bu sefer başkanın öldürülmesi kararı alırlar. Mafyanın büyük lideri *“Susturulması lazım. Elindeki dosyalarla ve bu kafayla milletvekili olursa hiçbirimiz için iyi olmaz”* talimatı verir.

Kısa bir süre sonra belediye başkanı bir akşam evinin önünde, araçtan indiği sırada öldürülür.

Vuran kişi yakalanmıştır. Erdal öldürülmesinden haberdar değildir. Film hızlanır. Birkaç yıl sonra, yine gerçek ve güncel bir gazete haberi yansır ekrana. *“Sezer veto etti ama... Rahşan affi gerçek oldu.”*

Bilkent’te okuyan oğlu turizm acentesi açmış, Erdal, Belediye Başkanı olmuştur, babası yaşındaki adamlara elini öptürmektedir.

#### **6.8.4.1. Nostaljinin Ölümü**

90’ların başlarında İkinci Cumhuriyet tartışmaları başlamıştır ve İkinci Cumhuriyetçilere göre, “Cumhuriyetin tarihsel koşulların ürünü olan kurucu ilkeleri, yani ekonomik korumacılık ve laiklik ile milliyetçiliğin katı yorumları artık miadını doldurmuştur” (Batuman, 2019: 145). Türkiye’de 1980 askeri darbesinden sonra oluşturulan yeni ekonomik sistem ve toplumsal düzene ilişkin birçok tartışmanın odağında bulunan “İkinci Cumhuriyet” kavramı, dünyada da o dönem tartışılmaya başlanan neoliberalizm kavramıyla birlikte anılır olmuştur. Cumhuriyetin kurucu ideolojisini savunan ve “Birinci Cumhuriyete” bağlı olan kesimlerin gözünde hem neoliberalizm hem de ikinci cumhuriyet kavramları negatif bir içeriğe sahiptir ve çoğu kez de bu iki kavram birbirini tamamlayan iki kavram olarak değerlendirilmektedir. Çiğdem Suyolcu, babasının öldürülmesi tartışmasında özel sektörün pervasızlaşmasını ve mafyalaşmasını birinci cumhuriyetin ölümüne bağlamaktadır. ODTÜ; Cumhuriyet

gazetesi, raporlar, kitaplar, müzeler, tarihsel değerler, Atatürk ve daha birçok sembol yeni sistem tarafından görünmez kılınmıştır. Laikliğin ve korumacı ekonominin terki sinemada da tartışılmıştır.

*Gitme Baba* filmindeki ulusalcı ve toplumcu kitaplar, planlı ekonomi ve kalkınmacılık raporları, Cumhuriyet gazetesi, Atatürk fotoğrafları, SİT alanına inşaat ruhsatı vermemek, kamu malının koruması titizliği gibi semboller ve davranış kalıpları, neoliberalizme ve ikinci cumhuriyet ideolojisine karşı bir nostaljik tutum olarak okunabilir. Belediye Başkanı Lütfi Suyolcu'nun ODTÜ mezunu olması, arkeoloji ve somut kültür varlıklarına ilgisi, kızıyla rakı içmesi, eğitime önem vermesi de 1980 sonrası gelişen neoliberal furyaya katılmadığını, ikinci cumhuriyetçi olmayıp birinci cumhuriyetçi olduğunu göstermektedir. İkinci cumhuriyetçi, neoliberal dalganın üzerinde yükselmek isteyen, dünyanın değiştiğini ve bu dünyaya ayak uydurmaları gerektiğini söyleyen yardımcısı Erdal ise, kamusal ve planlı kalkınmayı terk edip kısa yoldan kamu arazilerine çökerek zengin olan yeni dönem mafyanın peşine takılmıştır. Erdal'ın savunduğu veya dâhil olduğu;

“...yeni ortamda siyasi gücü elinde tutanlarla ekonomik gücü elinde tutanlar arasındaki ilişkinin dinamikleri değişti. Hükümet iş hayatında önemli bir aktör olmaya devam ederken daha önce parti siyasetinde açıkça siyasi tavır almaktan kaçınan iş adamları da siyasette rol alan aktörler olarak sahneye çıktılar” (Buğra ve Savaşkan, 2014: 37).

Başkanın vurulmadan önce kimi kime şikâyet edeyim diye yakındığı yeni tip işadamları ve hükümet bağlantısı da burada daha anlamlı hale gelmektedir.

Ülkede 1980 sonrası hükümet ve iş dünyası ilişkilerinin sistemdeki tüm özellikleri de kapsayarak kurulduğu birçok yerde tartışılmaktadır. Filmin sonunda Lütfi Suyolcu öldürülünce yerine mafya ilişkileri olan Erdal Bey'in başkan seçilmesi kapitalizm – devlet ve mafya ilişkilerini tartışmaya açmaktadır.

Her ne kadar film, sadece ekonomik ve siyasi yozlaşmanın etrafında dönüyor gibi görünse de aslında Lütfi Suyolcu'nun öldürülmesiyle bu dönemde ülkedeki can güvenliği sorunu konusu da üstü örtülü bir biçimde gündeme getirilmektedir. Zaten öldürülmeden önce kendisine gazeteci arkadaşının söylediği “*Devir değişti. İdeolojiler için değil rant için çatır çatır adam öldürüyorlar*” sözü bu dönemin özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Batuman “zira ironik bir biçimde 1990’lı yıllar kamu

kuruluşlarının birbiri ardına özelleştirilmesine sahne olurken insan hakları ihlalleri tavan yapacaktır” (2019: 146) derken o yıllarda geçmişin “anti demokratik” diye eleştirilmesine de vurgu yapmaktadır. 2013 yılında yapılan bu film, yönetmenin 1990’lı yıllarda yaşanan özlemlili Kemalizme gecikmiş bir ağıt yakması gibidir.

Batuman’a göre, 1990’lı yıllarda Kürt sorunu ve siyasal islamın yükselişi gibi iki siyasal gelişme ve kamudaki özelleştirmeler, “özellikle cumhuriyetin modernist ve seküler etosunu benimsemiş kentli orta sınıfları rahatsız etmiş; islami baskı tehdidiyle karşı karşıya olma duygusu, erken cumhuriyet döneminin altın yıllarına dair nostalji biçimine bürünmüştür” (2019: 147). Nostaljik bir Kemalizme sığınan birinci cumhuriyetçilerin, İkinci cumhuriyet tartışmalarının yoğunlaştığı dönemde özellikle kurucu ideolojiden vazgeçildiğini ileri sürmelerinin nedeni, özelleştirmeler nedeniyle ekonomik gücü kaybetmiş olmalarıdır. 1980’lerin ekonomik liberalleşme sürecinden en fazla kayba uğrayan kesimler, eski düzenin memurlarıdır. “Bunlar arasında yer alan bürokratlar ve orta sınıf memurlar, yalnız ekonomik açıdan yoksullaşmamış, aynı zamanda kamusal alandaki etkinlik ve prestijlerinin de zayıflamasına tanık olmuşlardır” (Batuman, 2019: 147).

Filmdeki 1990’lı yıllardaki kitap okuyan, özelleştirme karşıtı, içki içen ve Cumhuriyet gazetesi okuyan, Uğur Mumcu gibi Kemalist gazetecilerin arkadaşı olmaktan gurur duyan belediye başkanı, 1980’lerin özelleştirme ve neoliberalizm ideolojisi karşısında hem ekonomik hem de siyasal olarak kaybeden sınıfların temsilcisi olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. “Bu sınıf, 1990’lar boyunca, nostaljik Kemalizmin taşıyıcısı olacak ve bu dönemde emekçi sınıflardan giderek uzaklaşarak ulusalcı bir çizgiye oturacak olan CHP’nin de daralan toplumsal tabanını tanımlayacaktır” (Batuman, 2019: 153). Filmde aradaki Erdal ise, Türkiye’nin koalisyonlarla yönetildiği 1995- 2002 ara döneminin sembolü gibi durmaktadır.

#### **6.8.5. Hükümet Kadın: Hem Kalkınmacı Hem Aydınlanmacı Melez**

##### **Başkan**

Sermiyan Midyat’ın senaryosunu yazıp, yönettiği ve oynadığı *Hükümet Kadın* filmleri yakın tarihe, siyasete ve “aydınlanma – kalkınma” gerilimine, kendisinden önceki filmlerin ve teorik saptamaların hepsinden daha farklı bakmaktadır. Türkiye

siyasetinde klasik kabul gören ve yönetmenlerin de üstlendiği merkez sağın “kalkınmacı”, merkez solun “aydınlanmacı” olduğuna dair tüm klişeler, *Hükümet Kadın* filmlerinde terk edilmiş hatta tersine çevrilmiştir.

*Hükümet Kadın* (2013) ve *Hükümet Kadın 2* (2014) filmlerinde, yakın Türkiye tarih yazımı yani modernist bakış açısı adeta bir “yapı bozumuna” uğramaktadır. Stam’a göre (2014:193);

“yapıbozum, sinema teorisi ve analizinde özellikle bir okuma yöntemi olarak varlığını hissettirmiştir. Şüpheli okumaya yapılan vurgu ve çelişkilere dikkat çekme ve film metninin (ya da filmle ilgili metinlerin), çıkmazları, hiçbir metnin aynı zamanda altını oymadığı bir pozisyonu almadığı varsayımı, tüm metinlerin temel olarak çelişkili olduğu fikri artık sinema çalışmalarına yayılmıştır”.

Stam, yapıbozumun filmle ilgili nadiren yazı yazan ama sinema teorisyenleri tarafından sıklıkla alıntı yapılan, kendileri yapıbozumdan etkilenmiş yazarlar tarafından sinema teori ve analizlerini dolaylı bir biçimde etkilediğini belirtmektedir. Bu yazarlara Spivak ve Butler gibi teorisyenleri örnek göstermektedir: “Politik olarak yapıbozum ilerici görüldü; sistematik bir biçimde, tarihsel olarak baskıyı desteklemiş belirli ikili hiyerarşileri – erkek/kadın, Batı/Doğu, siyah/beyaz sarstı” (2014: 194). *Hükümet Kadın* (2013) ve *Hükümet Kadın 2* (2014) filmlerinde de benzer hiyerarşiler tamamen tersinden okunarak yeniden kurulmaktadır. Örneğin her iki filmde de oldukça geri kalmış bir ilçede, kadınların okula gönderilmediği, nüfus kâğıtlarının bile olmadığı, inek karşılığı alınıp satıldığı, 1956 yılında bir kadın belediye başkanı seçilebilmektedir. Aynı ilçede 1949 yılında ise, solcu kitaplar okuduğu için bir belediye başkanı hapse atılmakta ve kendini merkez sağda gören Demokrat Parti iktidara gelince bu solcu hatta “sosyalist yazarlar okuyan belediye başkanı” hapisten çıkabilmektedir. Yine ilçenin başkente olan “ruhsal uzaklığı” ve hatta kopuşu da merkez ve taşra ikileminden çok Doğu ve Batı çelişkisi gibi görünmektedir. Yabancılaşma ve gözden çıkarma “yerlilerce” o kadar kanıksanmıştır ki, Kürt kadını belediye başkanı Xate, darbe yapan askerlere şaşkınlıkla “nasıl yapacaksınız, siz buraları bilmezsiniz ki” diye çıkışmaktadır. En önemlisi ise, siyah/beyaz karşıtlığının Türk ve Türk olmayanlar üzerinden, daha çok da Kürtler ve Türkler üzerinden kurulması dikkat çekmektedir.

Her iki filmde de “ikili zıtlıklarla yapılan yapısalcı vurgu” (Stam, 2014:191) sürekli gözler önüne serilmektedir. Hükümet Kadın’ın daha başında “sembollere/hiyerarşilere/anlamın değişkenliğine vurgu” adeta bir manifesto gibi dile getirilmektedir. Belediye başkanı Aziz Veysel’in, birlikte Mardin’e giderken makam aracında ilçenin Süryani papazına söyledikleri bütün filmlerin “akışkanlık” ve melezlik” içeriği anlamında bir özeti gibidir:

*“Dünya sadece senin gibilerle değil senden olmayanlarla hoştur. Herkes beyaz olsa o zaman beyaz fark edilmez ki. Beyaz en güzel siyahta belli eder kendini. Beni ben yapan yegâne şey, benden olmayandır. O yoksa sen de yoksun. Ne anlamın kalır ne rengin belli olur ne de tadın.”*

Her iki filmde de yönetmen, “semboller” ve “temsillerle” aşırı yüklenmiş bir görüntü arz etmekle kalmaz ve filmlerin neredeyse zaten bu amaçla yapıldığını saklama gereği de duymamaktadır. Hiçbir yapıbozumcu yaklaşım, hiçbir alternatif modernist tarih yazımı deneyimi, hiçbir anlam oluşumu taşra güldürüsü altında kaybolup gitmez.

*Hükümet Kadın* (2013), ekrana yansıyan şu yazıyla başlamaktadır. “*Birazdan izleyeceğiniz gerçek hayat hikâyeleridir. Bununla birlikte hikâyedeki tüm kişi ve kurumlar hayal ürünüdür. Zira gerçekleri anlatmak için gerçeklerden fazlası gerekmektedir.*” Yönetmen filmlerde ailesinin özellikle de babaannesinin gerçek hayatını anlattığını söylemekte, ama ekrana da gerçeğin hatırlanırken veya aktarılırken “*yeniden inşa edildiğini*” gerçeğin “*sabitlenemeyeceğini*” hatırlatmaktan geri durmamaktadır.

Bu vurgular sadece inşa süreci ve gerçeklikle ilgili olmayıp, her iki filmde de yönetmenin, “*gösterilenin egemenin gözüyle gösterilmediğine*” vurgu yaptığını düşünmek gerekmektedir. Temsil eden ile temsil edilen ya da gösteren ile gösterilen arasında genellikle eşit olmayan bir güç ilişkisi vardır ve temsil edilen, yani gösterilen taraf genellikle ekonomik, siyasi, kültürel ve ideolojik olarak güçsüz taraftır. Ancak yönetmen her iki tarafta da anlatılanın kendi hikâyesi olduğunu belirtmektedir ve kendi hikâyesinin anlatıcısının da kendisi olduğunu söylemektedir. Filmlerdeki ideolojik yapıbozumu ve yeniden inşa sürecinin mantığını bu bağlamı da dikkate alarak

düşünmekte fayda vardır. Kendi hikâyesini kendisi anlatan bir ‘Doğulu’ yönetmenin, anlatılan hikâyedeki dinamikleri ezilenlerin, Doğuluların, Kürtlerin, Ezidilerin, Süryanilerin, kadınların, kız çocuklarının, çocukların veya tüm mağdurların tarafından anlattığı ve onların lehine oluşturduğu görülmektedir. Yönetmenin toplumun hafızasında daha fazla yer eden, daha çok etkili olan, daha kanlı ve daha antidemokratik bir darbe olan 12 Eylül 1980 darbesini konu edinmeyip çok daha eski bir darbeyi konu edinmesi de tarihsel siyasi bir hesaplaşma mantığı içinde düşünülecek alternatif bir yaklaşımdır.

Kendisi de Midyatlı olan yönetmen Sermiyan Midyat, 1949 ile 1960 yılları arasındaki Midyat’ın siyasi, ekonomik, kültürel incelemesini yapmaktadır ve süreçte resmi modernist ideoloji dışından bakmaktadır. Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi sinyallerinin verildiği bir dönemde başlayan süreç, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle olgunlaşmakta ve 10 yıl sonra darbe ile iktidardan gitmesiyle kapanmaktadır. Bu 11 yıllık dönemi iki filmle anlatan yönetmen, zaman açısından doğrusal bir dizge izlememiş olup birinci filmdeki zamanı daha geç bir zaman olarak ele almıştır. Her iki filmde de Midyat’taki belediye başkanlığı seçimleri ve başkanın kişiliği ile icraatları üzerinden ideolojik hesaplaşma yapılmaktadır.

Filmlerin her ikisinin de ana karakteri 9 çocuk annesi, okuma yazma bilmeyen ve politikayla ilgilenmeyen Midyatlı bir kadın olan Xate’dir. 1956 - 1960 yıllarını anlatan *Hükümet Kadın’da* Xate’nin (Demet Akbağ<sup>27</sup>) kocası Aziz Veysel (Ercan Kesal) Midyat Belediye Başkanıdır. Aziz Veysel’in bir trafik kazasında ani ölümü üzerine başkanlık koltuğunu devralan Xate’nin başına hem komik hem trajik hem de duygusal olaylar gelecektir. Xate’nin iki büyük projesi vardır. İlçeye ne pahasına olursa olsun su getirmek. Bu proje Aziz Veysel’in de en önemli projesidir. Diğer proje ise, kendi projesidir; kızları okutmak ve ilçeye okul açmak. Xate suyu getirir, okulun inşaatına başlar ama tam işleri yoluna koymuşken askeri darbe olur.

---

<sup>27</sup> Demet Akbağ, Vizontele’lerde belediye başkanının pasif eşi rolünderken burada da yine belediye başkanının eşi ama belediye başkanı koltuğuna da oturan daha aktif bir rolde. Demet Akbağ, yine bir belediye başkanının bulunduğu Eyvah Eyvah 2’de de rol almakta. Demet Akbağ, Yeşilçam Sineması’nda Kemal Sunal’ın oynadığı rolü Yeni Türkiye Sineması’nda devralmış gibidir.

1949 – 1950 yıllarının ağırlıklı olarak anlatıldığı *Hükümet Kadın 2*'de ise, yine olaylar, kişiler ve mekân birinci filmle aynıdır, konular benzerdir, ancak birinci filme göre ilçenin 7 yıl öncesinde geçmektedir her şey. Midyat Belediye Başkanı Aziz Veysel, “yasaklı kitaplar” okuduğu için tutuklanıp Mardin cezaevine gönderilir. Yerel seçime az bir zaman kalmıştır ve yeni belediye başkanı atanmaz, ilçede bir seçim yarışı başlar. Xate, cezaevinde olan Aziz Veysel'in seçim çalışmalarını yürütmektedir. Xate'nin projeleriyle rakip aday, kaymakamın oğlu, Faruk Doğu'nun projeleri yarışmaktadır. Aziz Veysel Nuroğlu ve dolayısıyla Xate Demokrat Partili, Faruk Doğu ise Cumhuriyet Halk Partilidir.

Özünde Demokrat Parti ve CHP zihniyetlerinin çarpıştırıldığı filmlerde, klişelerle ve didaktik yaklaşımlarla bu durum sürekli hatırlatılmaktadır. Her iki filmin sonunda da Xate kazanmakta ve Faruk rezil olarak kaybetmektedir. Filmlerde çelişki dine saygılı/saygısız, hurafelere inanan/ bilime inanan, iyi insan/ kötü insan, Ankara'nın adamı/yerli, dürüst/yalancı, aydınlanmacı/gerici, sorumlu/sorumsuz, hizmet getirmekten yana/tembel gibi çelişkiler bulunmaktadır ve bu çelişkilerin hepsinde Xate “olumlu” veya “iyi” hanesindedir ve Faruk da kötülerin tarafındadır.

Her iki filmin en temel çelişkisi; merkezi iktidarla, egemen ideolojiyle, uzaklıkla, korkuyla ve anlayışsızlıkla temsil edilen Ankara çelişkisidir. Ankara korku salmaktadır, Ankara söz dinlememektedir ve Ankara yerelin gerçekliğine hem mekânsal hem de ruhsal olarak fersah fersah uzaktır. Ankara'ya giden telgraflar, Ankara'dan gelen mektuplar, Ankara'nın temsilcisi veya evrakı ilçede çok ciddi korku ve panik yaratmaktadır.

Filmlerde bu evraktan yeterince vardır. *Hükümet Kadın 2*'deki postacının Ankara'dan getirdiği evrakı kimsenin kabul etmek istememesiyle başlayan panik Ankara korkusunu akıllardan silinmez bir etkileyicilikle anlatmaktadır. Evrak önce belediyeye gider. Postacı başkanın makamına girip “*Ankara'dan evrak vardır*” deyince başkan başta olmak üzere herkes ayağa kalkıp, kravatını düzeltir, ceketini ilikler. Başkan'ın tepkisi de ciddi endişe doludur: “*Ülen bayram değil, seyran değil, Ankara niye bize evrak yollasın şimdi?*” Postacı da getirdiği haberin sıkıntısının farkındadır: “*Resmi evraktır, yalnız bir imza gerekiyor.*” Başkan, yazı işleri müdürü

gibi duran personele işaret eder, personel büyük sıkıntı altında konuşur: “*Ne haddimize, benim Ankaracam zayıftır. Şimdi yasaklı bir kelime yazarım, hükümetimizi hiddetlendirmeyelim boş yere.*” Belediyede ne başkan ne de personel evrakı alıp açmak ister. Çünkü Ankara’dan ancak felaket haberi gelir ve hiç kimse bu felaket haberini ilk gören ve bildiren olmak istememektedir. Başkan şoförü İkrâm bile, “*Ben imzamı değiştirdim, nasıl atacağıma henüz karar vermedim, ben alamam, keşke alabilsem*” der. Başkan çaresiz mektubu alır ve zarfın üzerini okur: “*Midyat Kaymakamı Veysi Doğu’nun dikkatine!*” Herkes rahatlar. Belediye Başkanı postacıya “*Bu kaymakam beye gelmiş*” diye çıkışır. Postacının da korktuğu anlaşılır: “*Valla ben Ankara’yı görünce korkudan gerisine bakmamışım...*”

Postacı mektubu kaymakamlığa, kaymakamı bulamayınca da evine götürür. Kaymakam evde değildir. “Makam eşeği” ile gelen postacı mektubu kaymakamın oğlu Faruk’a verir. Faruk önce almak istemez ama mecbur alır. Faruk aynı zamanda müzmin CHP belediye başkan adaydır. Bu karşılaşma ve buradaki diyaloglar da Ankara’ya dair çok önemli tanımlamalar içermektedir. Faruk mektubun Ankara’dan olduğunu duyunca hemen bir baygınlık geçirir. Sonra dövünmeye başlar: “*Ankara babama evrak, valla gitti, gitti, gitti. Yetim kalmışım, öksüz kalmışım, Ankara’dan babama evrak gelmiş.*” Arkadaşı Ferhat da gelir olay yerine, o da bir ölüm haberi almış gibi dövünmeye başlar. Faruk biraz kendisini toparladıktan sonra sorar: “*Hangi Ankara burası? Bildiğimiz Türkiye Ankara’dır?*” Postacı: “*Bildiğimiz başkent Ankara, tuz gölünün orasıdır işte.*” Postacı mektubu bırakır ve kaçır. Faruk da ardından “*Beni Ankara ile yalnız bırakma*” diye bağırır. Sonra korka korka, korkunç bir haber alacakmış gibi açar. Oysa haber hiç de kötü değildir. Veysi bey kaymakamlıktan Mardin valiliğine terfi etmiştir. İlçede mektubun geldiği yayılır. Bir yorum şöyledir: “*Veysi Bey buraya gelmekle hiç iyi etmedi. Yalova kaymakamı iken çok rahattı.*”

Başka bir Ankara gündemi ise, *Hükümet Kadın* filminde ölen Belediye Başkanı Aziz Veysel Nuroğlu’nun yerine seçim yapmadan Xate’nin atanmasından sonra yaşanır. Faruk ve taraftarları “seçim hilesi yapıldığını” Ankara’ya telgrafla bildirir. Xate’nin bir meclis üyesinin yorumu ilginçtir: “*Telgraf çekecekler de, telgraf Ankara’ya gidecek de, Ankara bunu okuyacak da, cevap verecek de, müfettiş gönderecekler de...*”

Peşinden Xate'nin okuryazar olmadığına ve bu haliyle belediye başkanlığı yapamayacağına dair telgraflar gider Ankara'ya. Bir de Xate'nin çocuklarının Xate okuryazar olmadığı için, kayırdıkları kişilerin evrakına parmak bastırmaları sonucu bazı arazilerin birkaç kez satılması, bazı dükkânların birden fazla kişiye kiralanması gibi usulsüzlükler yaşanması üzerine halk Faruk'a bir çare aramaya gelir. Faruk'un mağdurları *"Ankara'ya telgraf çekin"* diye ikna etmeye çalışırken söyledikleri ilginçtir: *"Biz milletiz işte. Diyor ya başvekil, 'Yeter söz milletindir' diye. Çekin Ankara'ya telgrafi."* Demokrat Parti'nin 1950 propaganda sloganı olan bu sloganın muhalefetteki Faruk tarafından kullanılmasıyla iktidara eleştiride bulunduğu görülür. Gerçekten de Ankara'dan müfettiş gelir, Xate, bu arada okuma yazma öğrenmiştir zaten ve dosyalardaki usulsüzlükleri de kaldırmıştır. Ancak müfettişin Midyat'a yabancılığı, yerli halkın müfettişe uzaydan gelmiş gibi bakması, müfettişin yanlışlıkla mayınlı arazide mahsur kalması gibi *"uzaklıklar"* yine de Ankara endişesini azaltmamaktadır.

Ankara gerginliği bitmek bilmez. Midyat halkı içme suyu istemektedir, ama Ankara Midyat halkına damızlık boğa göndermiştir. Xate Ankara'nın boğalarını satıp su borusu alır. Xate'nin su borusunu döşediği güzergâha karayolu ve demiryolu projelerinin yapılması ve bu projelerin suyu kesmesi de bir Ankara plansızlığı olarak gösterilmektedir. İktidar her ne kadar Demokrat Parti'ye geçmiş olsa da, Ankara zihniyeti, bürokrasi ve taşraya bakış değişmemiştir. Filmde bu konuda yerel iktidarın merkezi iktidara yönelik eleştirileri sürmektedir.

Xate'nin bir oğlu, Ankara Hukuk fakültesini kazanmıştır. Xate bunu bir tür askerlik gibi düşünmektedir: *"Senin yerine ben gideydim. Bir oğlum askerde, bir oğlum Ankara'da okulda. Ben nerelere gidem..."*

Ankara yabancılaşması ve uzaklığının en belirgin sahnelerinden biri ise, Midyat'a görevli subayın, Xate'nin kızı Gule'yi isteme sahnesidir. Kız istemeye subayın Ankaralı anne ve babası da gelmiştir. Anne isminin *"Kamuran"* olduğunu söyler, baba da Talat. Xate'nin ve Midyatlı ailenin bunları söylerken dili dönmez. İkisi de *"a'nın ince a olduğunu, şapkalı a olduğunu"* vurgulayarak *"doğru söylenişte"* ısrar

eder. Xate'nin protestosu ilginçtir: *“Ankara soğuk tabii, şapkalı oluyor. Buralar sıcak şapkaya gerek yok.”*

Ankaralı aile, başöğretmen edasıyla Midyatlı aileyi sorguya çeker. Başka gergin ve komik anların ardından Ankaralı ve şapkalı aile tam kız istemekten vazgeçme noktasına geldiğinde, küçük torun Aziz Veysel dedesinin ona bıraktığı mektubu yüksek sesle okumaya başlar:

*“Bu dünya senden olmayanlarla güzeldir. Sadece sen değil, senden olmayan da yaşasın ki sen de yaşayasın”* gibi etkileyici cümleler vardır mektupta. Herkes mektuptan bir şeyler çıkarır ve her iki aile de evliliğe razı olur. Xate'nin yüzbaşıya *“askerliğini yapmış mısın?”* diye sorması da elbette kültürel bir farkın boyutlarını gösterecek kadar komik durmaktadır.

Xate'yi denetlemek için Ankara'dan gelen müfettişin köyün girişinde bir kravatlı eşeğe binmesi, sonra eşekle mayınlı araziye girmesi ve orada 2 gün mahsur kalması da ciddi bir Ankara eleştirisi olarak görünür. Bu esnada birisinin sesi duyulur: *“Ankara çok gelmez buraya, zaten biz de çok çağırmayız!”*

Ankara uzak, soğuk, anlayışsız, katı ve hantaldır. Bütün bu özelliklere karşı, Demokrat Parti'yi temsil eden Xate mücadele vermektedir. Ankara'da Demokrat Parti hükümettedir ama “iktidarda” değildir sanki.

#### **6.8.5.1. Dinler Arası Diyalog ve Hurafeyle Mücadele**

Filmlerin diğer önemli çelişkisi ise, dinin yorumuna ilişkindir. Midyat'ta farklı dinlerin bir arada var olduğu, dinler arası diyalogun işlediği ve dinin toplumu bir arada tutan barışçıl bir etken olduğu gösterilmektedir. Her iki filmde de yağmur duasına çıkan Müslüman, Süryani ve Êzidîlerin aynı tanrıya yakarışları kadar birbirlerine takılmaları da etkileyici biçimde temsil edilir. Siyasal olmayan ve folklorik yanı öne çıkarılan bir “Anadolu dindarlığı” veya hoşgörüsü görüntüsü verilmektedir. Bunun Midyat gibi modern olmayan bir coğrafyada 1950'lerde yaşatıldığının vurgulanması da ilginçtir.

Xate'nin bir oğlu, yağmur duasında “geçen dönem ailemle hacca gittik, ama sırf Yezidi komşulara ayıp olmasın diye şeytan taşlamadık” demektedir. Ezidi inancına mensup adam ise, “O şeytan değil, melek tavustur<sup>28</sup>” diye yanıt verir. Faruk, yağmur duasına gidenlerle dalga geçip şakalaşmaktadır. Faruk'un abdestsiz olduğunu, onun için yağmur yağmadığını söyleyenler çıkar ama bütün bunlar tatlı şakalaşmalar olarak görülür. Bir gün Süryani şarap bağına gidip orada şarap içen Faruk, Süryani bir arkadaşına “gidip günah çıkaracağım” der. Süryani, “Bizde günah çıkartma yoktur, Vatikan'a gideceksin” diye takılır. Belediye başkanı Aziz Veysel de dindar değildir: “Allah akıl vermiş, ekonomi vermiş, boru vermiş, dua nedir” der. Aziz Veysel bir oğlunu azarlarken, elinde Karl Marx'ın fotoğrafı basılı Kapital'i görünce “Hiç değilse okuduğun kitaptaki şu aksakallı dededen utan” diye çıkışır. Ancak Aziz Veysel'in evinde mevlit de okutulur, bayram gibi dini vecibeler de yerine getirilir. Zaten bir bayramda Süryani papaz da Aziz Veysel'e eve götürmesi için bir tepsi baklava verir. Aziz Veysel'in “ötekinin” önemine yaptığı vurgu da bu baklava hediyesi üzerinedir. Aziz Veysel'in aracı kaza yaptığında araçta papaz da vardır. Papaz ise Mardin'e “geçen yıl 6-7 Eylül olaylarında<sup>29</sup> öldürülenlerin anısına yapılacak bir törene katılmak” için gitmektedir.

Filmlerde çarşafly kadın bir özne olarak oldukça fazla yer tutar. Xate'nin gelini Zümre çarşaflydır ve kadının gözleri dışında hiçbir yeri görülmemektedir. Xate bir keresinde sokakta başka bir çarşaflyyı “Zümre” diye çağırır, sonra da “ne bileyim bunların hepsi birbirine benziyor” diye düzeltir kendini. Zümre doğum yaptıktan sonra çocuğu ve kocası ile fotoğraf çekirtmeye yaklaşmaz. Kocas da erkek kardeşine çarşaf giydirip bir de plastik bebekle fotoğrafçıya gider ve hiçbir şey anlaşılmadan hatıra fotoğrafı çektirilir. Burada henüz çarşaf siyasal bir sembol olarak görülmediği gibi çok da ciddiye alınmaz, çarşaf taşıyanla da taşımayanla da dalga geçilebilmektedir.

---

<sup>28</sup> Tavus Kuşu: Melek Tavus, Ezidilik inancında Tanrı Azda tarafından yaratılan ve kendisine evreni ve insanları yaratma görevi verilen Melek-Tanrı. Ezidilerce kutsal kabul edilir. Ezidiler Melek Tavus'a ibadet ederler. ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Melek\\_Tavus](https://tr.wikipedia.org/wiki/Melek_Tavus)).

<sup>29</sup> İstanbul'da yaşayan Rum azınlığa karşı 6-7 Eylül 1955'te gerçekleşen organize toplu saldırı.

Toplum farklı dinlerin varlığını ve ötekini içselleştirmiş olmakla birlikte, radikalliğe, aşırılığa ve hurafelere de yer vermemektedir. Bilimsel çözüm, farklı cemaatlerin birbirinin bayramını kutlaması ve yaşam biçimleriyle kültürlerine saygı gösterilmesi yüceltilirken, çarşaf ve yağmur duası gibi ritüellerle dalga geçilebilmektedir. İsteyen de yağmur duasına çıkabilmektedir. Bu noktada toplumda ortak bir hoşgörü ve anlayış hâkimdir. Levi – Strauss, “bir şeyi kutsallaştıran şeyin, kendi yerinde olması” olduğunu belirtiyor. Çünkü yerinde duran “kutsal şey” her neyse, “düşüncede bile olsa, ortadan kaldırıldığı zaman, evrenin tüm düzeni yıkılmış olur; öyleyse kendine düşen yerde kalmakla, düzeni ayakta tutmaya katkıda bulunmaktadır” (Levi – Strauss, 1984: 34). Midyat’ta herkesin kutsalı kendi sınırları içinde ve kendi yerindedir.

#### **6.8.5.2. Muhafazakâr Kadın Kız Çocuklarının Umudu**

Özünde muhafazakâr bir ev kadını olan Xate’nin kızların okula gönderilmesi ve başlık parasıyla satılmaması için verdiği modernist mücadele dikkat çekicidir. Xate her ne kadar 14 yaşında ikinci eş olarak evlendirilmiş olduğu için bu konuya özellikle duyarlı olduğu sanılmaktadır. (Xate, aslında ikinci eş olarak gelin gelmesinden yakınmamakta hatta halinden memnun olduğunu çeşitli vesilelerle göstermektedir.) Xate, zorla evlendirilmek istenen bütün kız çocuklarının kendi evlerine “iltica” etmesine, hatta sevdikleri erkeklerle burada yaşamasına izin vermektedir. Belediye başkanı olduktan sonra gönülsüz bir kızın nikâhını iptal etmesi rızaya dayanmayan, çocuk yaştaki evliklere karşı radikal tutum içinde olduğunu göstermektedir. Bu tarz bir yaklaşım muhafazakâr Anadolu kadının 1950’lerdeki yaklaşımı olamayacağı gibi toplumda da ciddi bir infial yaratmaması açısından dikkat çekicidir.

Faruk’un ciddi bir direniş gösteremediği için, sırf dedesi kızın ailesinin 2 öküzü öldürdüğü için istemediği bir kadınla evlenmek zorunda kalması da, kişisel itirazın önemini göstermektedir. Oysa Faruk, dönemin kaymakamın oğludur ve modern devlet aygıtını temsil eden bir figürün bile geleneğe teslim olması ve aydınlanmadan vazgeçmesi yine önemli bir ayrıntı olarak üzerinde düşünmeyi hak etmektedir. Evden kaçıp Xate’nin evine sığınan kızların babalarının, amcalarının Faruk’un evinde içkili “oturak âlemi” yapması da ayrıca manidardır. Alkollü içki içen

ama kızlarını zorla, başlık parası ile evlendiren bir kesim, aydınlanmanın ve modernliğin temsilcisi olması gerekirken bu dirayeti gösteremeyen kaymakamın oğlu Faruk'la arkadaşlık etmektedir. Asıl önemlisi, Midyat'a su getirilmesinde etkili olan kesim Xate'nin evine sığınan kız çocukları ve bunların sevgilileri, eşleri olmuştur. Gizlice Xate ile tünel kazmışlar, günler sonra suyun borularla Midyat'a gelişini sağlamışlardır.

### 6.8.5.3. Muhafazakâr Kadın Okul Yaptırıyor

Kız çocuklarının zorla evlendirilmelerine karşı çıkan Xate, kız ve erkek çocuklarının karma eğitime ve okula büyük önem vermektedir. Her iki filmde de asıl derdi çocukların okula gitmesi ve okul yapılmasıdır. Önce ilçe dışındaki, sonra da yapımında büyük emeği olduğu ilçedeki okula her gün çocukları at arabasıyla taşımakta ve giderken de yolda yoklama almaktadır. Xate Her geçen gün çocuk sayısı azalsa da çocukları okula taşımaktan vazgeçmez. Zira kendisi tek tek çocuklara servis sağlamazsa, çocukların önemli bir kısmının okula gitme şansı zaten sırf ulaşım nedeniyle ortadan kalkmış olacaktır.

Okul işleri en büyük darbeyi eşi Aziz Veysel'in tutuklanması üzerine almaktadır. Halk, *“Aziz Veysel okuduğu için başına bunlar geldi”* diyerek çocuklarını okuldan almaya başlar. Xate ısrarından vazgeçmez. Hatta Xate'nin isteği üzerine öğretmen, Xate'nin sığınağında geceleri gizli gizli evden kaçan kız çocuklarına da ders vermeye başlar. Bu arada Xate de okumayı yazmayı öğrenir, hala *“her yükü de yükleme yüklüyoruz”* dese de dilbilgisini bile öğrenir. Xate'nin okulla birlikte toplumsal bilinci de artmaya başlar. Örneğin öğretmenin yönetim sistemlerini anlattığı derste *“Kapitalizm, senin iki ineğini alıp sana süt satmaktır”* deyince *“orispi çocuğu”* diyecek kadar da “sosyalist” olur. Öte yandan Demokrat Partili Belediye Başkanı Aziz Veysel'in Sabahattin Ali, Nazım Hikmet okuduğu için hapsedilmesi de, *“haksızlığa karşı çıkılıp okumayı olumlayan”* bir kalıp olarak izleyiciye sunulur. Aziz Veysel'i hapisten çıkartan, Demokrat Partisi'ni iktidara getiren seçimin Midyat ayağı da Xate'nin kurduğu Cumhuriyet İlk Mektebi'nde yapılır. Xate ismi gururlar tekrarlar: *“Cumhuriyet İlk Mektebi. Aziz Veysel de tam böyle isterdi.”* Xate ve Aziz Veysel, aydınlanmanın sadece bir türünün olamayacağını her fırsatta hatırlatmaktadır. Film

mektebin önünde aile fotoğrafı çekilmesiyle sone erer. CHP adayı Faruk, Aziz Veysel'in hapisten çıkıp geldiğini anlayınca yenilmiş bir biçimde söylenir: *“Ülen o kadar kitap okumuş, hala dışarı çıkıyor, adalet de kalmamış.”*

Xate ve Xate'nin içinde bulunduğu toplumsal taraf, Kemalizm'in mirasını üstlenen ve dolayısıyla da Kemalist devrime inanan ve bu devrimin hedeflerini iktidarın gücüyle yaymaya çalışan kişilerden oluşan taraf değildir, hatta bu kesimin tam karşısında durmaktadır. Ancak, bir kadın olarak Xate'nin oynadığı rol ve temsil ettiği ideoloji, bulunduğu tarafın normal beklentilerine ya da o taraftan beklenen davranış kalıplarına da uymamaktadır. Xate melez bir aydınlanmacı veya modernisttir. Başörtülü, Türkçe'yi iyi konuşamayan, okur yazar olmayan Xate aslında Kemalizm'in resmi teorik şablonuna uymakta ancak pratikte şablondan uzaklaşmaktadır.

“Kamusal alana girmiş yurttaşlar olarak kadınların statü ve genelde kadın hakları, Kemalist reformlar için hukuki haklar ve insan haklarını güçlendirmekten daha önemlidir. Modernistlere göre, kadınların kamu alanına katılımı peçe ve çarşafın kalkmasını, zorunlu karma eğitimi, kadınlara oy hakkının tanınmasını ve toplumsal yaşamda kadınla erkeğin kaynaşmasını zorunlu kılar” (Göle, 1998: 88).

Xate aydınlık saçmaktadır ama ev ilişkileri, çarşafı gelini, ailenin dahil olduğu sosyal çevre klasik Kemalist ideoloji, daha doğrusu CHP zihniyeti dışıdır.

Nilüfer Göle, klasik modernist teorilerle Müslüman ülke modernizmini açıklamanın yetersiz kaldığını ileri sürmekte, sosyal bilimlerdeki yeni dönem modernizm yaklaşımlarının yeni toplumsal çözümleme imkânları sunduğunu belirtmekte, bu yaklaşımın batılı olmayan ülkelerin incelenmesinde “yadsınamaz bir özgürleştirici etki” (1998: 83) yarattığını dile getirmektedir. Çünkü, Müslüman ülkelerde;

“Halkın çoğunluğu kolaylıkla, gündelik dini alışkanlıkları, geleneksel muhafazakârlığı ve modern özlemlerinde melez biçimler yaratabilir. Ancak modernist elitlerin değer referansları çifte karşıtlığa bağlı olduğundan açıkça ‘uygar’, ‘özgür’ ve ‘modern’ olanın yanında yer almışlardır. Bu durum elitlerin değer sistemiyle halkın diğer kısmının değer sistemleri arasında bir kavrama uyumsuzluğu yaratır, sonuçta da meşruiyet kazanmak için birbirleriyle çekişirler” (Göle, 1998: 89).

#### **6.8.5.4. Kürtçe Konuşma Sürprizi**

Kız isteme sahnesinde, genç subay, evlenmek istediği Xate'nin kızını ailesine kabul ettirmek için övmek amaçlı *“Gule yabancı dil biliyor”* der. Bunun üzerine

mevzubahis yabancı dilin Türkçe olduğu anlaşılır. Başkan Xate, “*Burada çocuklar Kürtçe doğar, Türkçe büyürler*” diye araya girer. Kürtçe sürprizi karşısında Ankaralı aile kız istemekten vazgeçme noktasına gelir.

Burada Kürtçe ve Ankara ideolojisi arasındaki gerilim dile getirilmiş olur ancak Midyatlı aile Kürtçe konuşuyor olmaktan veya Türkçeyi sonradan öğrenmekten herhangi bir eksiklik duymaz, hayatın doğal akışı böyledir. Ankaralı aile, Gule isimli bir Kürt kadını gelin olarak kabul etmekte bir hayli zorlansa da, Midyatlı Kürt ailenin bir Türk subayına kız vermeyi kötü bir şey olarak kabul etmediği anlaşılmaktadır. Belediye başkanı olan biri her ne kadar şehrin en önemli seçilmiş kişisi olsa da sırf Kürtçe konuşan aileden geldiği için bir subayın ailesinin karşısında iktidarsız görünmektedir. Seçilmiş belediye başkanı, bir subayın emekli ailesinden daha az saygındır. Kürt aile bunu çok dert ediyor gibi görünmese de olup bitene pek anlam verebilmiş gibi görünmemektedirler. Gule ile subayın düğününde, Xate’nin aniden kalp krizi geçirip ölmesi, olup bitenlerin çok da sevinilecek bir durum olmadığını düşündüğünü göstermektedir.

Bir diğer Kürtçe meselesi de Xate’nin okula kayıt yaptırmak için çocuklara nüfus kâğıdı çıkartıp okula ilk geldiği gün, öğretmenın tüm çocukların adının değiştiğini fark etmesi sırasında gündeme gelir. Nüfus cüzdanında hepsinin isminin değişmesi çocuklara Kürtçe isim koymanın yasak olduğunu göstermektedir. Çocukların hepsine ailelerinin haberi bile olmadan Türkçe yeni isimler verilmiştir. Ancak Türk olduğu belli olan öğretmenin zamanla çocuklardan biraz Kürtçe öğrendiği gözlerden kaçmamaktadır. Filmde yer yer Kürtçe türküler söylenmesine, Kürtçe konuşulmasına da rastlanmaktadır. Xate ismi de Kürtçe bir kadın ismidir.

Dönem filmleri olan Hükümet Kadınların, bu anlamda, çekildiği dönemin siyasal atmosferini dikkate aldığı görülmektedir. 2013 ve 2014 yıllarında Ordunun demokratikleştirilmesi tartışması ve hatta “ordu içinde bir çeteleşmeye karşı”<sup>30</sup> operasyonların gündemde olması, “barış süreci” veya “çözüm süreci”<sup>31</sup> diye

<sup>30</sup> Kamuoyunda bu davalar genel olarak Ergenekon Davaları olarak bilindi.

<sup>31</sup> Çözüm süreci ya da barış süreci, Türkiye’de uzun yıllardan beri devam eden Kürt sorununu çözmeye yönelik Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti tarafından başlatılan sürecin adıdır. Süreç, 2009’da başlatılan Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi’nin devamı niteliğinde olduğu belirtilmiştir. Süreç 16

dillendirilen Kürt sorununa yönelik açılımların filmin genel atmosferine olumlu yansıdığını söylemek mümkündür. Kadınların hamisi, ilçenin sorunlarını çözmek için her yolu deneyen, “*Yeter söz milletindir*” sloganını dilinden düşürmeyen kadın başkanın askeri darbeye görevden alınması dönemin mantığına uygun bir eleştiri gibi de anlaşılabilir.

#### 6.8.5.5. Politikacı: Üçkâğıtçı, Yalancı, Fırsatçı ve Bencil

Filmlerde iyi ve kötü belediye başkanı veya adayının yanında, politikacının genelde üçkâğıtçı, samimiyetsiz ve yalancı olduğuna dair çeşitli temsiller mevcuttur.

Öncelikle Aziz Veysel’in sonra da Xate’nin şoförlüğü ve özel kalem müdürlüğünü yapan, memur ve politikacı karışımı İkrâm tiplemesinin siyasetin kötü yanlarını tanımlamak için kullanılan iyi bir örnek olduğunu belirtmek gerekmektedir. İkrâm şoför olmasına rağmen gerektiğinde özel kalem müdürlüğü, gerektiğinde danışmanlık, gerektiğinde “boru müdürlüğü” yapar. İkrâm, becerikli, yalaka, sadık görünmesinin ötesinde belediyenin rutin işleyişini bildiği için diğer personele karşı belediye başkanının gözünde bir adım öne çıkmaktadır. İkrâm, sürekli başkanlara “*evet efendim*” dese de başkanları yönlendirmeyi de bilir. Xate’yi belediye başkanı seçtiren ekipte yer alır, kurnaz belediye meclis üyeleri ile çalışır. Seçim döneminde Xate’nin kampanyasını yürütür, konuşmalarını yazar, nerede ne söylemesi gerektiğini kendisine dikte eder. Xate yanlış bir şey söylediğinde “*söylediklerime çalışmıyorsun ki*” diye çıkışır. Xate de bir konuşmasında “*İlçeye asfalt getirme*” sözü verir ama sonra bunu şöyle düzeltiyor: “*Bakın bunu ben söylemiyorum. Bunu İkrâm söylüyor. Yapamazsam onun yakasına yapışın, bende yalan yok. Ben hayatta yalan söyleyemem, ben politikacı olamam...*” Xate konuşurken sık sık metin dışına çıkmaktadır. Xate’nin İkrâm’ı şoförlükten alıp “boru müdürü” yapması da ani bir kararla olur. İşçilerin düzgün çalışmadığını gören Xate, bir sabah işçilerin kontrolünden sorumlu olarak İkrâm’ı “boru müdürü” olarak atar. Bu durum belediye başkanlarının günümüzde aldığı fevri kararlara ve keyfi işlemlerine örnek olarak okunabilir. Ayrıca belediye

---

Temmuz 2014’te Resmî Gazetede Terörün Sona Erdirilmesi ve Toplumsal Bütünleşmenin Güçlendirilmesine Dair Kanun adıyla yayınlanarak kanunlaşmıştır. 2015 Ceylanpınar saldırısı sonrası sürecinin sona erdirilme süreci başladı. (wikipedia.org, Çözüm Süreci)

başkanlarının hep yanında yöresinde olan, belediye başkanının bir nevi sağ kolu ama genel olarak da kirli işlerini gören kişi tiptemesine de İkrâm uygun görünmektedir. İkrâm, özel kalem müdürü olarak konumlandırılrsa da “politikacı” tipi de İkrâm üzerinden gösterilmektedir.

Xate ise, profesyonel politikacı değildir, bir düğün töreninde konuşma yaparken “*başlık parası, isteyenin başını yesin*” ifadesini kullanmaktadır. Kız tarafına da erkek tarafına da aklına geldiği gibi konuşur ve her iki taraftan da tepki alır. Cenazede, mevlitte, başsağlığında politik hırslarla yapılan konuşmaların iticiliği de yer yer ekrana gelmektedir.

Faruk kampanya boyunca Xate’den daha itici bir tavır sergilemektedir. Faruk’un ana sloganı “*bana siz rey verin, ben size her şeyi vereyim*” biçimindedir. Faruk sürekli vaatlerde bulunmaktadır: “*Çocuğu olmayana çocuk yapacağım!*” Kampanyada bir taraf “*su getireceğim*” derse, diğer taraf “*kar yağdıracağım*” demektedir. Oldukça bol keseden dağıtılan vaatlerin yanında Faruk bir de oy almak için erzak dağıtmaya başlar. Dağıtılan erzakın kaçakçılar tarafından getirilmesi, hatta bizzat Faruk’un kaçakçı olması da ayrı bir çelişki olarak görünmektedir.

Xate’nin bir politikacı veya belediye başkanı kaprisi ile aldığı 1 haftalık kapatma cezası kararı çarşı esnafını çok kızdırır. Xate’nin düşüp ayağı kırılınca esnaf çarşıda indirim uygulayarak bu olayı protesto eder, Xate’nin ayağının kırılmasını kutlar.

Faruk’un kaymakam olan babasının Aziz Veysel’le ilgili “*çok dürüst adamdı*” demesine rağmen hapisten kurtulması için hiçbir şey yapmaması da ilginçtir. Zaten bir süre sonra kaymakamın vali olarak tayini çıkar. Faruk rakip aday olduğu halde kaymakam, eşi ve Faruk örneğin yeni doğmuş çocuk ziyaretine Xate’nin evine gidebilir ve ilçede siyasi olmayan feodal, komşuluk ilişkileri sürmeye devam eder.

Politikacıların fötr şapka giymesi, Xate’nin oğullarının adaylıklarını açıklarken politikacı şapkalarını giymeleri de komik bir görüntü sunmaktadır.

#### 6.8.5.6. Güler Yüzlü Ciddiyet mi, Batıya Rağmen Batılılaşma mı?

*Hükümet Kadın* ve *Hükümet Kadın 2* filmleri güler yüzlü bir ciddiyet içinde oldukça önemli bir sistem eleştirisi ve yüzleşme pratiği önermektedir ve hem hâkim ideolojiye hem de karşıt ideolojiye mesafeleri açısından güçlü bir melez tür örneği sunmaktadır. Komedi filmlerinde sistem eleştirisi yapılmadığı, sadece sistemi yürüten kişilerin eleştirildiği veya komik gösterildiği tezine karşılık bu filmlerde hem sistem hem de resmî ideoloji ile bir hesaplaşma girişimi gözlemlenmektedir. Bayram’a göre (2018:11) “Türkiye’deki başlıca popüler ve kitle kültürü ürünlerinden olan komedi türündeki sinema filmlerini, ekonomik, toplumsal değişim ve kırılmalarla okumak, toplumun gerçekliği hangi temsillerle karşıladığını, dolayısıyla gerçeklikle yüzleşme, gerçekliği algılama ve anlamlandırma biçimlerini görmemizi sağlayabilir”. Her iki film de bu bakış açısı ile okunduğunda modernleşme konusu başta olmak üzere resmî ideolojinin komik yönleri de açığa çıkmaktadır.

Hasan Aksakal, Türk aydınlanmacılığının hem seküler kesimdeki hem de İslami yelpazedeki entelektüel temsilcilerinin hiçbir zaman Batı ile doğrudan bir temas kuramadığını ileri sürmektedir. Kendini Batılı ve çağdaş gören Türk aydınlarının bu nedenle, batılı anlamda bir eseri, bir yayını bulunmadığını da belirtmektedir. Aksakal, aslında Batı düşüncesinin temel eserlerinin bile Türkçe’ye ya hiç çevrilmediğini ya da çok geç çevrildiğini iddia etmektedir. Aksakal’a göre “bunda Türklerin ‘seçici’ modernleşme kaygıları” (2017: 44) asıl rolü oynamıştır. Aksakal, “Avrupalıların Doğuya kapattığı görünmez kapıları, ontik (varlıksal) olarak görünmez duvarları” (2017: 44) olduğundan da bahsetmektedir. Ancak Aksakal’a göre, asıl sorun Batıyla ilişkiler konusunda yaşanan “içe kapanma”dır ve bu da Batıda “Türk sorunu” olarak tanımlanmaktadır:

“Elbette Türk onurunu yaratmakta ve yaşatmakta, Türk devletinin, Türk fikir ve sanat insanlarının payı büyüktür; ancak en aydınlanmacı ve evrensel söylemlerin benimsendiği bir dönem olan Erken Cumhuriyet döneminde bile Batıyla ilişkiler konusunda bir ‘içe kapanma’ yaşanmıştır. Buna eşlik eden milliyetçi modernleşme projesi, Batıya rağmen Batılılaşma şeklinde formüle edilirken, tarih ve siyaset konusunda batıya duyulan nefret, imrenme ve hınç duyguları (ressentiment) ve onun ardındaki ‘muhafaza etme’ gayreti göz ardı edilmemelidir” (2017: 44).

Aksakal, seçici modernleşme adını verdiği bu sürecin zamanla içe kapanmayı da aşarak, aktif bir hal aldığını ve zamanla seçici modernleşmecilerin tam da *Hükümet*

*Kadınlar*'da olduğu gibi karşı aydınlanmacı bloğa geçtiğini tartışmaktadır. *Hükümet Kadınlar*'da doğrudan dile getirilmese de, aydınlanmacı tarafın aslında aydınlanmacı Cumhuriyet'in başından beri mücadele ettiği "İslamcı" ve "yerel güçler" olmuştur. Film, Cumhuriyetin mücadele ettiği bu güçlerin varlığını ve hatta başarısını bir demokrasi başarısı ve hatta gerçek aydınlanma olarak göstermektedir.

Aksakal, Türkiye'deki karşı aydınlanma hareketinin kökleri arasında Osmanlı'nın son döneminde yaşanan "askeri, kültürel, ekonomik gerileme ve sürekli tekrarlanan politik çalkantılar nedeniyle bir türlü sürdürülemeyen modernleşme çabalarının 'gâvurlaşma' (İslami kültürden yabancılaşma) denilerek sert bir muhafazakâr tepkiyle karşılaşması" (2017: 73) gibi etkenleri saymaktadır. Bunun için Aksakal karşı aydınlanma hareketini, Paris odaklı aydınlanmaya verilen tepkilerden sonra aydınlanmanın Osmanlı – Türk düşüncesinin yeniden dirilişi bağlamına yerleştirilmesi olarak görmektedir. Aksakal, Batı aydınlanması ve özellikle Fransız devrimine karşı olan kesimlerin bunu, "Fransa'da monarşiye karşı olanlar, bizde de Saraya karşı olur" mantığı ile reddettiğini anlatmaktadır. Aksakal'a göre, şeriat modernleşmeye izin vermemiştir. Bunun için hem Osmanlı'daki muhafazakâr modernleşmeciler ve hem de yeni Türkiye'deki karşı modernleşmeciler işin ruhundan kaçarak, daha çok tekniği ile ilgilenmişlerdir. Avrupa aydınlanmasının temel sütunlarından olan çok dillilik, çok dinlilik, kadın erkek eşitliği, seçme ve seçilme hakkı, çok partililik, örgütlenme hakkı gibi insan hakları ve siyasi haklar çerçevesinde değerlendirebilecek birçok hakkın savunusu resmî ideolojiyi savunan partiden, muhalefet partisine geçmiştir. Filmlerde özellikle kız çocuklarının okutulmaması, edebiyatla ilgilenen belediye başkanının tutuklanması, ilçede okulun bile bulunmaması aydınlanmacı cumhuriyet ideolojisi açısından tam bir fiyaskodur ve aydınlanmanın önünde engel görülen dindar bir Kürt kadının aydınlanmacı çabası övülmektedir. Filmde bahsedilen ideolojik bakış açısının Batıdan korkmakla ilişkisi olduğu görülmektedir:

"Bu bağlamda modernleştiricilerin imkânları ölçüsünde önceliği askeri ve tıbbi konulara vermiş olması, mühendislik ders kitaplarının felsefe ve edebiyattan çok daha hızlı ve çok daha fazla sayıda Osmanlıcaya kazandırılması yeterince anlamlıdır. Bu, 150 yıllık Türk muhafazakârlığının mottosunu anlamak bakımından da çok açıklayıcı bir ayrıntıdır: 'Batının ilmini alalım, ahlaksızlığını değil' (Aksakal, 2017: 78).

Aslında Midyat'ta bilimi de, teknolojiyi de aydınlanma düşüncesini de Kemalist Cumhuriyetçiler değil karşı aydınlanmacılar getirmiştir. Su ve okul getiren karşı aydınlanmacılar, 27 Mayıs darbesi gelmeseydi elektrik ve yol da getirecektir. 27 Mayıs askeri darbesinin bütün modernist ve aydınlanmacı söylemine rağmen aydınlanma ve bilim karşıtı tutumu aydınlanmacı belediye başkanı üzerinden bir dönem hesaplaşması olarak gerçekleştirilmektedir.

Aksakal, Osmanlı'da tarihsel olarak aydınlanma düşüncesinin Batılı anlamıyla gelişmediğini ve düşünce hayatının Cumhuriyet boyunca da din paradigmasının içinden tam anlamıyla çıkamadığını belirtmektedir. Aslında bu eleştiri, aydınlanmacıları eleştirdiği gibi, karşı aydınlanmacıların da aydınlanmacı olmadığı, aydınlanmaya tamamen siyasal – araçsal yaklaştığı anlamına gelmektedir. Çünkü “Osmanlı'daki batılılaşma modernleşme hareketi, tazminat döneminde egemen metin dediğimiz İslami düşünce ve dünya görüşünün çizdiği sınırlar içinde kabul edilmiş; tarihsel iniş çıkışlar, bölgesel ve etno kültürel hafıza sürekli merkezi bir önem taşımıştır” (2017: 91) ve bu durum Cumhuriyet boyunca da etkisini göstermiştir.

Türkiye bu filmlerin yapıldığı 2013 ve 2014 yıllarına kadar 3 askeri darbe yaşadığı halde, filmlerde bu tarihe en uzak darbenin seçilmesinin de tesadüf olmadığını belirtmek gerekmektedir. Filmlerin genel ideolojisine en uygun darbenin 27 Mayıs 1960 darbesi olduğu ve filmlerin yapıldığı dönemdeki siyasi iktidarın da bu darbeyi tıpkı filmler gibi değerlendirdiği açıktır. Yönetmenin, Türkiye'nin resmî ideolojisi ile bütünleşmek yerine dönemin siyasal ideolojisi ile bütünleştiği dikkat çekmektedir. Bayram'a göre (2018: 40) “AKP hükümetinin 2002'de başlayan iktidarı süresince, gerek sermaye sınıfının gerekse siyasal, toplumsal ve kültürel kurumları ‘millî’, ‘yerli’ muhafazakârlık çatısı altında yeniden biçimlendirme çabalarıyla ortaya çıkan değişme, toplumun gündelik hayatı yaşama biçimini, değerlerini, gerçekliği algılayarak kullandığı tamamlayıcı kategorileri farklılaştırdı”. Yönetmen, film yaptığı bu yılların kültürel ve ideolojik değişimine işte bu filmlerle katkıda bulunmaktadır.

#### **6.8.6. Ekşi Elmalar: Kütüphane Kaybetti İnşaat Kazandı**

Tıpkı *Vizonteleler*'de olduğu gibi *Ekşi Elmalar* filminde de yerel iktidar mücadelesi, aydınlanmacılık – gericilik, kişisel çıkarıcılık ve kamusal sosyal

yatırımcılık, aşk ilişkileri ve taşra komedisi etrafında olaylar gelişmektedir. Merkezin taşraya yabancılaşması ve taşranın merkezden uzaklaşması bir yandan, aydınlanmacı ve hizmete dayalı siyasi anlayışların çarpışması diğer yandan filmin gerilimini artırmaktadır.

Yılmaz Erdoğan'ın ilk iki filmi *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'daki "aydınlanmacı" Belediye Başkanı Nazmi Hoca'nın, *Ekşi Elmalar*'daki "projeci" Belediye Başkanı Aziz Özay'a yenildiği görülmektedir. Ancak, bu başarı da sürdürülebilir değildir ve Aziz Özay son girdiği seçimi rakibine kaybetmiştir. Bu üç filmin bir arada değerlendirilmesi Türkiye'nin siyasi hayatındaki sürekliliğin ve kopuşun hangi noktalarda nasıl gerçekleştiğini göstermektedir.

Erdoğan'ın *Vizontele Tuuba*'dan 11 yıl sonra çektiği *Ekşi Elmalar*'ın belediye başkanı, önceki iki filmdeki belediye başkanından çok farklıdır. Aydınlanmacı-toplumcu belediye başkanı gitmiş, yerine teknokrat – yenilikçi, projeci, inşaatçı belediye başkanı gelmiştir. Başka açıdan bakıldığında da solcu emekli öğretmen Nazmi Hoca kaybetmiş, sağcı mühendis ruhlu belediye başkanı Aziz Özay kazanmıştır. Zaten filmlerde de ilk iki belediye başkanı açıkça "solcu" CHP, son belediye başkanı da "sağcı" AP üyesidir ve toplumda AP'nin köprü yol, su gibi altyapı yatırımları yaptığı CHP'nin ise ancak kütüphane kurmak veya televizyon getirmek gibi kültürel üst yapıyla ilgilendiği algısı da vardır. *Vizonteleler*'de kütüphane ve televizyon getirmeye çalışan belediye başkanı *Ekşi Elmalar*'da ekşi elmaları ıslah edip kırmızı tatlı elma yetiştirmeye ve ekonomiyi canlandıracak teleferik kurmaya çalışmaktadır. Değişim aydınlanmacı öğretmenle, teknokrat mühendis arasında gerçekleşmektedir. Belediye başkanının dostu olan öğretmen de son dönüşümde ziraat mühendisi halini almıştır. Filmde mühendislik - inşaatçılık ideolojisiyle aydınlanmacı – öğretmen ideolojisi üzerinden Türk siyasetinde gerçekleşen yapısal dönüşümler değerlendirilmektedir. 12 Eylül 1980 tarihinde yapılan askeri darbeden sonra öğretmen ve kütüphaneci kesin bir biçimde yenilmiş iktidar inşaatçı – projecilere geçmiştir.

Yılmaz Erdoğan'ın kamuoyuna yansıyan açıklamaları bu filmlerinde çocukluk gözlemlerinin ve akrabalık ilişkilerinin önemli yeri olduğunu göstermektedir. Zaten

son filmi *Ekşi Elmalar*'daki belediye başkanı Aziz Özay'ın, annesinin babası olduğunu da kendisi ifade etmiştir (Özyılmazel, 2016). Yılmaz Erdoğan her üç filmin de hem senaryosunu yazıp yönetmiş hem de başrolünde oynamıştır<sup>32</sup>.

Yılmaz Erdoğan'ın belediye başkanına bakışı, Türkiye'nin siyasi değişimine uygun bir biçimde değişmiştir. Erdoğan, Hürriyet gazetesine verdiği demeçte *Ekşi Elmalar*'ın iki *Vizontele*'den ayrıştığını kabul etmektedir. Erdoğan, “en son 11 yıl önce *Vizontele* sularındaydım. Bu film de aynı coğrafyada, aynı dönemde geçtiği için ‘*Vizontele*’nin devamı denilebilir ama dünyalar çok farklı” demektedir. (Hürriyet.com.tr, 2016).

Daha önceki iki filmde kültürel aydınlanmacı geç kalmışlığı tamamlamaya çalışan belediye başkanları, *Ekşi Elmalar*'da geç kalınmış başka bir modernlik projesini, kalkınmayı tamamlamaya çalışan bir teknokrata dönüşmüştür. Önceki filmlerdeki kültürel aydınlanmacı Cumhuriyet ideolojisi kalkınmacı mühendislik “Yeni Cumhuriyet” ideolojisine dönüşmüştür.

Belediye Başkanı Aziz Özay, yeniden adaydır ve propaganda dönemi başlamıştır. Aziz Özay meydanlarda, evlerde, yaptıklarını, yapacaklarını anlatmaktadır. Aziz Özay'ın belediye işlerinin yanında gözü gibi baktığı bir elma bahçesi vardır. Özay, emek vererek yeşil ekşi elmaları ıslah etmiş ve yerine olgun kırmızı elmalardan oluşan güzel bir bahçe kurmuştur. Sonunda Aziz Özay seçimi tekrar kazanamaz. Kızlarının evlenme maceraları, yaylalar, elma bahçesi, göç ve hastalık arasında geçen filmde her şey siyasal bir mücadelenin ekseninde gerçekleşmektedir.

Tanıl Bora, “inşaatçılığın” bir ideoloji olduğunu söyler; Menderes, Demirel ve Özal silsilesiyle gelen “Büyük Sağ Gelenek” diye tanımladığı Türk siyasetindeki geniş tabanlı sağ iktidarların ve muhafazakârlığının en önemli özelliği olduğunu belirtir.

---

<sup>32</sup> Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği Zonguldak'ta İkinci Dünya Savaşı sırasında iki şairin bir kadına olan aşkını anlatan Kelebeğin Rüyası'nda da (2013) bir belediye başkanı temsil edilmektedir. Ancak, hem belediye başkanı filmde başrolde değildir hem de belediye başkanının belediye başkanı olup olmadığı tam net gösterilmemektedir. Yani filmde Zonguldak Belediye Başkanı Zikri Özsoy'ün gerçekten belediye başkanı olduğuna dair net bir anlatım da yoktur. Zengin bir iş adamı da olabilir, vali de, maden genel müdürü de. Bütün bu nedenlerle Kelebeğin Rüyası çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Bora'ya göre, “Büyük Sağ Gelenek, dahası, refah ve zenginleşme arzusunu, medeniyetin ana motoru olarak görür; modernliğe aydınlanmadan, müspet ilimden daha garantili erişme yolunun iktisadiyattan geçtiğinin farkındadır” (2016: 13). Bora, Büyük Sağın “siyasal meşrutiyyetinin ve iktidar mücadelesindeki gücünün de aslen maddi refah arzusuna hitap etmek olduğunun bilinciyle davranır” (2016: 14) der ve muhafazakâr liberal sentezin kökeninin ve Türk liberalizminin en ciddi kökünün de burada olduğunu iddia eder. Tanıl Bora, Türk sağının inşaatçılığı, sadece ekonomik bir zenginleşme projesi olarak görmediğini, kültürel aydınlanma olmadan erişilen bir modernizm olarak değerlendirdiğini belirtir.

Tanıl Bora'nın tahlili, tam da Yılmaz Erdoğan'ın *Ekşi Elmalar* filmindeki Belediye Başkanı Aziz Özay temsiliyle ve temsilin ideolojik çağrışımıyla örtüşmektedir. Aziz Özay, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da görülen Belediye Başkanı emekli öğretmen Nazmi'den çok farklıdır. Nazmi Hoca, ilk filmde bir delinin, Deli Emin'in peşine düşüp Hakkârî'ye televizyon getirmeye çalışırken ikinci filmde yine Deli Emin ve sürgün öğretmen Güner Bey'le kütüphane kurmaya uğraşmaktadır. Her iki filmde Nazmi Hoca, “halka çok değmeyen” aydınlanma projeleri peşindedir ve bu projelerin de muhafazakâr blok tarafından engellendiği görülmektedir. Hem merkezdeki Büyük Sağı oluşturan Demirel iktidarının hem de Demirel'in yerel temsilcisi AP il başkanının bu projelere karşı olduğu görülür. Demirel, kütüphanesi olmayan bir yere bir öğretmeni cezalandırarak, sürgüne göndererek kütüphane müdürü atamıştır ama oraya zaten kütüphane yapılmasını da düşünmemektedir. Yerel il başkanı da hem kütüphanenin hem de televizyonun karın doyurmadığını sık sık söylemekte, Nazmi başkanın projeleriyle halkın içinde açıkça dalga geçmektedir. Bütün bunların sonunda, Erdoğan'ın deyimiyle 11 yıl kadar sonra, Vizonteletelerin bittiği aydınlanmacı belediye başkanının gittiği ve Ekşi Elmalarla elma bahçesi kurmakla uğraşan, yol yapan, teleferik kurmayı planlayan bir belediye başkanı geldiği görülmektedir.

Belediye Başkanı Aziz Özay, ayrıca, halkın aklının almadığı, “bugünün ufkunu aşan” bir “çılgın proje” gerçekleştirme peşinde koşmaktadır. Tanıl Bora'nın kavramlarıyla devam edilecek olursak, Menderes – Demirel ve Özal'dan oluşan büyük sağ geleneğini bile o zaman aşan Aziz Özay, 1980 yılı öncesinden adeta bugünü

görmüş gibidir. Bora, Menderes – Demirel ve Özal geleneğinin inşaatçılığını, AKP döneminin “çılgın projeler” ile aştığını düşünmektedir. *Ekşi Elmalar*’daki Aziz Özay da aslında filmde AP adayı gibi görünse de bu çılgın proje ile yani teleferik kurma projesiyle bugüne, AKP’ye de eklenmektedir. Bora, zaten AKP geleneğinin başlangıcı olan “Millî Görüş çizgisi de, başka hangi noktalarda ayrışırsa ayrışsın, bayındırlık – imar şehvetinde Büyük Sağ gelenekle tam bir örtüşme içindedir” (2016: 14) demektedir. Bora’ya göre, AKP bu çizgiyi bir üst düzeye taşımaktadır sadece:

“AKP’nin son seçimler öncesinde açıkladığı ‘çılgın proje’ Kanal İstanbul projesinin resimlerini gördük. Bilimkurgu filmi, New York silueti, Dubai estetiği, AVM’ler mahallesi... arası bir proje” (Bora, 2016: 15).

Tanıl Bora’nın şu saptaması, Yılmaz Erdoğan filmlerindeki iki belediye başkanı arasındaki yerel iktidar mücadelesinin kökenlerini ve belediye başkanlarının siyasal – toplumsal duruşunun ve hizmet programının ardındaki genel programı ve anlayışı açıklamaktadır:

“Her hizmet binası, her yol, her alt üst geçit, ‘yıllarca bir çivi çakmayan’ CHP’nin kafasına çakılan bir çivi, ‘sadece tenkit eden, hep gayrımemnun’ solun usandırıcı dırdırını bastıran bir yatırım balyozu olarak kutlanır. Salih siyaseti ‘hizmet yarışı’ olarak tescil eden sağ, her bir binayı hizmet heykeli gibi diker. İnşaat ‘sözü bitiren’ türden bir icraattır. Hükümetin, belediyenin, partinin çalıştığının en sağlam alameti, odur” (Bora, 2016: 14).

Alında Türkiye’de de görülen bu tip modernleşme çabası Nilüfer Göle’ye göre, Batı dışı toplumların modernleşme çizgisidir ve Göle bunu, aydınlanmadan bahsetmeden ancak Batılı yanı olduğu için “sanayi medeniyetine kavuşma hedefi” olarak değerlendirmektedir (1998: 10). Atatürk ilkelerine gönderme yapan ve Kemalizm’in devletçilik ilkesinde vücut bulan ekonomik modelinin kapitalist piyasa dışı bir sanayileşme olduğunu söyleyen Göle’ye göre, “toplumun güçlenmesini beraberinde getirecek kapitalizm ve liberalizm yerine sanayi medeniyetinin değerleri Türk modelinde daha kolay gelişme zemini bulmuştur” (Göle, 1998: 11). Göle’nin tezinde belirttiği ve “Batı dışı toplumların modernleşme çizgisi” olarak adlandırdığı “sanayi medeniyetine kavuşma hedefi” Türkiye ve Atatürk için, sanayileşmekle yetinilmeyecek bir kültürel entegrasyon hedefi gibi de durmaktadır. Göle, pozitif bilimin ve sanayileşmenin otomatik olarak Batı kültürünü doğuracağını düşünse de Atatürkçülerin ana akımı yine de bir aydınlanmacı ve seküler kültür politikası uygulamıştır.

Ancak kültürel olarak değişimin sanayileşme ile paralel gitmediği tartışılmaktadır. Ekonomide tarihsel olarak geç kalmışlık durumuna sanayileşme ile cevap veren Batılı olmayan toplumların Göle'nin bahsettiği “sanayi medeniyetine” ulaşması hedefini nasıl tutturacağı ise bir felsefi sorun olarak tartışılmaktadır. Kemalizm'in birçok açıdan Tanzimat'tan bu yana süren Batılılaşma hareketlinin radikal devamı olduğunu söyleyen birçok yazar, aynı anda Osmanlı'nın düşünce paradigmasından bir “kopuş” olduğunu da belirtmektedir. Göle, Kemalizm'in batı medeniyetine yöneliş ile aslında felsefi olarak bir dış “rasyonel düşünceye” yöneldiğini de belirtmektedir. Göle, değişimin teknik ve bilimle olageldiğini söylemekte ve sürecin merkezden organize edildiğini belirtmektedir. “Modernleşme sürecinin üç temel ayağını, laikleşme, ‘jakoben’ merkeziyetçi gelenek ve pozitivist yaklaşım oluşturmaktadır” (Göle, 1998: 39).

Yani seküler modernleşme, Müslüman bir toplumun yeniden düzenlenmesini ve kültürel toplumsal tüm süreçlerine müdahale edilmesini gerektirmektedir. Bunun yolu da jakoben merkeziyetçi yani otoriter bir yukarıdan aşağıya biçimlendirme sürecidir.

Göle'nin bahsettiği bu “kopuşun” arka planını ve felsefi yanını Şerif Mardin (2015:190) ise şöyle tanımlamaktadır:

“Bilimin endüstri yoluyla milleti kuvvetlendireceği, 19. Yüzyıl ortasında Osmanlı İmparatorluğu'nda bilinmeyen bir fikir değildir. Aksine, tutucular arasında bile yaygın bir görüştü. Atatürk'ün bilim anlayışının ayırıcı özelliği bilimi toplumu şekillendirmek için kullanmış olması, bu açıdan pozitivistizmin getirdiği anlamda hareket etmiş olmasıdır.”

Aslında, Midyat, bilimsel yöntemlerle kalkınma politikası uygulama yolunun seküler bir toplum oluşturmaktan geçtiğini, Aziz Özay ile Nazmi Hoca'nın yönetiminin özünde birbirinden farklı olmadığını düşünmektedir. Buna rağmen Yılmaz Erdoğan'ın toplumdaki yarılmaya uygun olarak belediye başkanlarını oldukça farklı konumlandığı görülmektedir. Erdoğan, *Vizontele* filmlerinde açıkça, haksızlığa uğramış öğretmen, delillerden ve seküler belediye başkanından yanadır ve belediye başkanı-öğretmeni izleyiciye iyi kahraman olarak göstererek askeri rejimi hatta merkezi iktidarı eleştirmektedir. Ancak, *Ekşi Elmalar*'da aydınlanma bitmiş, “kalkınma” başlamıştır. İlk iki filmde acı çeken öğretmen, *Ekşi Elmalar*'da kendi

meyve bahçesini kurup, eşi ve çocuklarıyla mutlu bir hayat süren mühendise dönüşmüştür. Mühendis aşkını unutmuş, aydınlanmacıların tarafında yer alan Deli Emin gibi daha da meczup bir hale dönüşmemiştir. Görüldüğü gibi Erdoğan, “seküler aydınlanmacı” görüş açısını Göle’nin tanımladığı “sanayi medeniyetine” çevirmiştir.

Mühendislik ideolojisi ya da teknik sadece kalkınmanın bir aracı olarak değil, iktidar olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Bugün iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine, teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan, geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır” (Habermas, 2013: 39). Habermas, iktidarın teknik aklın biçimlerine dönüştüğünü belirtmektedir ve “belki de teknik akıl kavramı bizzat ideolojidir” (2013: 37) diyen Marcuse’e hak vermektedir.

Mühendis, umutsuz bir durumdayken, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*’daki öğretmenler gibi, mücadele edilirse sorunların çözüleceğine inanmamıştır. Bu anlamda da toplumsal bir rol alıp sorunların çözümü için uğraşmak yerine kendi güncel sorunlarını en kısa yoldan çözmeyi denemiştir. Bu durum özellikle eğitilmiş, aydın bir öğretmenin kurtarıcı rolü oynamayıp zamana uymasıdır ve bu da aydınlanmacı öğretmene karşı yapılan ciddi bir eleştiri olarak durmaktadır. Çünkü, *Vizontele Tuuba*’da Güner öğretmen siyasete karıştığı, toplumcu bir rol üstlendiği için sürekli oradan oraya sürülmekte ve hem kendini hem de ailesini mutsuz etmektedir. Ülke yavaş yavaş hukukun işlemediği, gücü olanın güçsüzü ezdiği bir hal almıştır ve filmde bunun karşısında durabilecek kimseler iki filmde heder olmaktadır. Öyleyse en iyi çözüm kendini kurtarmaktır. *Ekşi Elmalar*’daki mühendis de bu ücra ilçeden Antalya’ya güneşli bir ortama gitmiştir.

*Ekşi Elmalar*’da da Hakkâri’deki feodalite çözülmeye başlamış, belediye başkanı ve ailesi Antalya’ya göçmüştür. Hafızasını kaybeden Aziz Özyay’ın ne ailesi ne de aşireti üzerinde bir etkisi kalmıştır. Modernleşme veya kalkınma projelerinin iflası olarak gösterilen “göç”, bütün toplumsal ilişkileri ve düzeni bozmuştur. Aziz Özyay’ın teleferik projesi veya elma bahçeleri geride kalmış, çocukları evliliklerinden mutsuz olmuş, serin yaylalar ve güzel atlar ise geride kalan bir masal gibi hatırlanmaktadır. Dönem değişmiş, Aziz Özyay, kültürel aydınlanmacı bir belediye

başkanına yenilmekle kalmamış, hayatın doğal akışı sonucu yerinden yurdundan da olmuştur. Ancak, göçle gelen herkes göçün yıkımından kendisi gibi etkilenmemiştir. Zorla evlendirilen kızlarından biri yeni hayatta yeni arayışlar içine girmiş, yeni ekonomik düzene ayak uydurmuştur.

Bir gün evden kaçan Aziz Özey, kaybolmuştur. Hala kendini belediye başkanı sandığı için de bir taksiciye kendisini belediyeye bırakmasını istemiştir. Belediyede kızıyla evlenmesine karşı çıktığı ziraat mühendisiyle karşılaşmıştır. Ziraat mühendisi, Aziz Özey ve ailesini kendi bahçeli evine davet etmiştir. Bahçede Aziz Özey'in bahçesinden alınan bir de elma ağacı bulunmaktadır. Kalkınma projesi Hakkârî'de kesintiye uğrasa da Antalya'da dal vermiştir.

#### **6.8.7. Dursun Çavuş Tarihi Tersten Yazıyor**

Belediye başkanı filmlerinin çoğunda “kötüler”, dini siyasete alet edip, dinsel sömürüyü cahil halktan oy almak için bir araç olarak kullanırken, *Dursun Çavuş* (2013) filminde belediye başkanı olan feodal bir ağanın başını çektiği bir grup, emekçi bir postacı olan sevimli Dursun Çavuş'a “dini kullanarak” bir komplo kurmaktadır. Yeşilçam'ın 1970'li yıllarının ve Yeni Türkiye sinemasının sevimli ve halkçı adayları, 2013'teki bu filmde hala sevimliliğini ve halkçılığını korurken laiklik meselesi tamamen karşıt bir kurguya bürünmüştür. Dursun Çavuş, aslında bira içen, dine saygılı ama seküler bir insanken kendini birden “irticai faaliyetlerin odağı haline gelmiş” olarak bulur.

Dursun Çavuş, 1973<sup>33</sup> yılında Adıyaman'da çok sevilen bir postacı çavuşudur. Oğlu Abuzer, Belediye Başkanı Reşat'ın kızına âşıktır. Reşat, aynı zamanda güçlü bir ağadır. Ağa, kızıyla Abuzer'in görüşmesini yasaklamakla kalmaz Dursun Çavuş ve ailesini küçümser, onlara hakaretler eder. Hatta Dursun Çavuş, oğlu yüzünden zabıta tarafından, belediye başkanının önünde falakaya çekilir. Maruz kaldığı bu alçaltıcı muamele, oğlunun eski başkanla babasını eşitleme çabası ve biraz da karısı Server'in belediye başkanının eşini kıskanması ve mahalledeki kadınlara hava atma tutkusu gibi

---

<sup>33</sup> Bu tarih filmle ilgili bazı kaynaklarda 1976 seçimleri bazı kaynaklarda da 1977 seçimleri olarak geçmektedir. Türkiye'de 9 Aralık 1973 ve 11 Aralık 1977 tarihlerinde yerel seçimler yapılmış, 1976 yılında yerel seçim yapılmamıştır. Bu çalışmada Adıyaman yerel basınında yer alan 1973 tarihi temel alınmaktadır.

nedenler yüzünden Dursun Çavuş belediye başkan adayı olur. Çevresinden de büyük destek alır. Dursun Çavuş'un başkanlık yarışına girmesinde bir tür taban isyanının sesi olmak da vardır. Arkadaşlarıyla, ağadan yediği dayağı ve ağalık sistemini eleştirirken şöyle konuşur: *“Adam başımıza Ali Kıran, baş kesen kesildi, hiç kimsenin sesi çıkmıyor. Dedelerimiz sığırdı, babalarımız sığırdı, biz de mi sığır olak?”* Dursun Çavuş, arkadaşlarına da sitem eder, *“Hacı Gırnaz, bu ağa senin arazilerine el koydu sesin hiç çıkmadı, elektriği 2 kere faturaladı sesin hiç çıkmadı. Ahrette konuşacaksın herhalde.”* Hacı Gırnaz da *“öyleyse aday ol, belediye başkanı sen ol”* diyerek sistemi değiştirebileceğini belirtir. Diğer arkadaşı da *“başkan ol, biz de yolumuzu bulalım”* diyerek daha samimi bir biçimde duygularını ifade eder. Dursun Çavuş, yarından tezi yok adaylığımı açıklıyorum deyince Hacı Gırnaz tekrar toparlar kendini: *“Dursun, sana da gaz vermeye gelmiyor, bokunu çıkarıyon hemen.”* Ancak ok yaydan çıkmıştır ve Dursun Çavuş adaydır. Seçim kampanyası için sıra dışı yöntemler dener, hatta bir dönemin revaçta söylemini kullanarak Adıyaman'a deniz getirmeyi bile vaat eder. Bunlar olup biterken ağa da rakibini yarış dışı bırakmak için planlar yapmaktan geri durmaz.

Seçim kampanyaları boyunca Dursun Çavuş'un yanından ayrılmayan binlerce Adıyamanlı, Dursun Çavuş'un başkan olacağına kesin gözüyle bakmaktadır. Seçim sonucu açıklandığında ise Dursun Çavuş'a sadece 3 oy çıktığı görülmektedir.

Filmin gerçek bir hikâyeden yola çıkılarak hazırlandığı belirtilmektedir. Gerçekten de 1973 yılında Adıyaman'da yaşayan Dursun Eryaşar, mevcut belediye başkanına karşı bağımsız aday olmuş ve çok şaşalı bir propaganda dönemi geçirmesine rağmen sadece 3 oy alabilmiştir. Hatta Adıyaman'da yıllarca Dursun Çavuş, *“kendisi ve karısının dışında oy veren diğer kişiyi hep merak etmiştir”* (Haberler.com, 2013). Adıyaman'da çekilen film çekimler sırasında şehrin gündemini belirlemiş ve bir belediye başkanı filmi olan Dursun Çavuş, Adıyaman Belediyesi'nden de destek almıştır:

*“Belediye Başkanı Necip Büyükaslan, Eryaşar ‘Siyasetin keskin olduğu ve siyasi olayların olduğu bir dönemde bağımsız olarak siyaset yapan, her türlü siyasi görüşü etrafında birleştiren Dursun Çavuş, bu kentte barış ve kardeşliğin simgesidir. O'nun hayatının anlatıldığı bu film kentimizin tanıtımına büyük katkı sağlayacaktır’ dedi”* (Haberler.com, 2013).

*Dursun Çavuş* filminin yönetmeni Ali Engin, filmin senaryosu Burak Tarık ve Ali Engin'e aittir. Turan Özdemir'in başrolde oynadığı *Dursun Çavuş* filminde, Özdemir'in oğlunu ise Oğuzhan Yıldız canlandırmaktadır. Filmde, Perihan Savaş, Seden Kızıltunç, Selahattin Taşdöğen, Sinan Bengier rol almaktadır. Filmin yapımcısı Ali Avcı, "Filmimiz bir seçim komedisi" (jethaber.com.tr, 2013) diyerek aslında siyasi yanı olmadığını belirtse de film güncel siyasetle doğrudan ilişkilidir.

Kampanyasını tam bir şenliğe dönüştüren *Dursun Çavuş*, dikkat çekmek için her şeyi yapar. Seçim sonlarına doğru Arap kıyafetiyle deve üstünde dolaşarak propaganda yapar, süslediği römorkuyla rakibinin meydan toplantısına dalarak onu tongaya bastırmaya kadar çeşitli yöntemler dener. Adıyaman'da fenomen olan *Dursun Çavuş*, inanılmaz bir taraftar toplayınca ağa harekete geçer ve kendisine komplo kurar. İşte bu komplo, 1973 yılında gündemde olmayan, filmin çekildiği 2013'te ülkenin siyasi atmosferine uygun düşen ve kamuoyunda "28 Şubat süreci" diye adlandırılan 28 Şubat 1997 tarihinde başlayan siyasi süreci çağrıştıran bir kurgudur. 31 Mart 2014 yerel seçimleri öncesi yapılan ve gösterime giren bu filmin 28 Şubat sürecini hatırlatması, belleğe başvurarak güncel politik yarışmada bir tarafın yanında olma kaygısı gibi durmaktadır.

"Romanın yanında anlatının bir türü olan sinemadaki tarih ise, kolektif belleğin devamı için önde gelen araçlardan biri olur. Tarih görselleştirilerek ve dramatize edilerek filmler aracılığı ile yeniden yazılır. Tarihin romanla, epik şiir ve elbette sinema ile paylaştığı bir yazış biçimi olan anlatı, yaşamın ta kendisi gibi algılandığından gerçekliği konusunda yanılsama yaratır. Bu nedenle tarih yazıcısı gerçeğin ne olduğunu belirleyen bir otoriteye dönüşür" (Koçak ve Koçak, 2014: 56).

*Dursun Çavuş*'taki tarih yazıcısı konumundaki senarist ve yönetmenin, 1973'te yaşanmış gibi göstererek anlattığı yanılsama, 28 Şubat süreciyle daha doğrusu 2013 güncel ülke siyasetiyle ilgilidir. Film 1973 yılında yaşanmış bir gerçek olayı, *Dursun Çavuş*'un adaylık serüvenini anlatırken, bu gerçeklik duygusundan faydalanarak daha yakın bir geçmişin, 1997 yılının filmin çekildiği yıldaki bir siyasi yarışta bir taraf için kazanıma dönüştürülmesini hedeflemektedir. Filmin, geniş bir halk grubuna yönelik hafıza tazeleme hedefinde olduğu görülmektedir.

" 'Bellek yitimi' olarak değerlendirilen bir çağda kitle kültürü teknolojileri adeta bu hafıza kaybına bir tedavi olarak geçmiş ile ilgili anlatıları ve görüntüleri dolaşıma sokar. Bu teknolojiler sayesinde aslında geçmiş gerçek ve hakikiymiş gibi deneyimlenebildiğinden bir

‘aracılı hafıza’ya (mediated memory) sahip olmak mümkün olur” (Koçak ve Koçak, 2014: 55).

*Fatih 1453* filmi ile ilgili yaptıkları değerlendirme Koçak ve Koçak’ın, Alison Landberg’ten aktardığına göre, “hafızanın kitle kültürü teknolojisi yönünü tarif etmek için kullanılan ve en çok da sinema tarafından desteklenen ‘protez hafıza’, insanların yaşamadıkları deneyimleri yaşamışçasına hatırlamalarını sağlar, kişisel deneyim deposunun parçası olurlar” (2014: 55). Burada bu filmi izleyen seyircilerin yaşamadıkları, büyük ihtimalle de 1973’te de yaşanmamış olan başka bir olay “protez hafıza”dan bilince çağrılmaktadır. Çünkü “tarihin sinema aracılığıyla yeniden şıngırlanmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle değil, yitirilen bir gönderenler sistemine duyulan özlemle ilişkisi vardır” (Baudrillard, 2020: 71).

2014 yerel seçimleri öncesi vizyona giren filmin daha yakın bir hafızayı yardıma çağırdığı görülmektedir. 30 Ocak 1997 tarihinde Ankara Sincan’da Başbakan Necmettin Erbakan’ın Refah Partisi’ne mensup belediye başkanının da konuk olduğu bir Kudüs gecesi düzenlenmiştir. Gecede İran büyükelçisi konuktur. Program içinde sergilenen “cihat” tiyatro oyunu ülkenin bir numaralı gündemi haline gelir. Medyada ise Refah Partisi’nin cihat çağrısı yaptığı ya da laiklik karşıtı eylemleri desteklediği tartışması başlar. Milli Güvenlik Kurulu (MGK) daha doğrusu MGK’deki Ordu kanadı, 28 Şubat 1997’deki ilk toplantısında Başbakan Erbakan’a uyarı verir ve bununla başlayan 28 Şubat sürecinde İslami yükselişin önü kesilmeye çalışılır.<sup>34</sup>

Belediye başkanlığı seçim sürecinde halkın desteğini almış, seçimi kazanmasına kesin gözüyle bakılırken, Dursun Çavuş’un propaganda çerçevesinde ilgi çekici bir tiyatro eseri gibi sergilediği develi, Arap giysili yürüyüş tıpkı Sincan’daki tiyatro mizansenine benzer biçimde, “cihat provası” gibi değerlendirilmiştir. Rakip aday ve güçler tarafından kendisine kurulan komplo sonucu seçim kazanmasına kesin gözüyle bakılan Dursun Çavuş saf dışı edilmiştir. Film, hak hukuk arayışını da dile

<sup>34</sup> 28 Şubat 1997’deki MGK’nın tavsiye kararları hükûmete bildirildi. Kararda, laiklik için yasaların uygulanması istendi, tarikatlara bağlı okullar denetlenmeli ve MEB’e devredilmeli, 8 yıllık kesintisiz eğitime geçilmeli, Kuran kursları denetlenmeli, Tevhid-i Tedrisat uygulanmalı, tarikatlar kapatılmalı, irtica nedeniyle ordudan atılanları savunan ve orduyu din düşmanıymış gibi gösteren medya kontrol altına alınmalı, kıyafet kanununa riayet edilmeli, kurban derileri derneklere verilmemeli, Atatürk aleyhindeki eylemler cezalandırılmalı, deniyordu. (wikipedia.org, 28 Şubat süreci).

getiren, ezilenlerden yana sıcak bir taşra komedisi iken birdenbire siyasal İslama karşı kurulan komployu açığa çıkarmaya çalışan bir didaktik forma dönüşmüştür.

Filmin sonuna doğru Dursun Çavuş, ağaya ve zorbaya karşı gelen daha bilinçli bir aday haline gelmektedir. Ağa belediye başkanının yüzüne karşı, “*seçim günü hesaplaşacağız, Adıyaman halkına yaptığın zulüm bitecek*” deme cesaretini kendinde bulmuştur. Oysa bir ay önce önünde falakaya yatırılmış, sesi çıkmamıştır. Hatta belediye başkanı aday iken var olan belediye başkanı tarafından “*kıcının acısı geçti herhalde, sen kaşınıyorsun yine*” diye geçmiş kendisine hatırlatılmıştır. Var olan belediye başkanı da aslında feodal - komik bir tipken, filmin sonuna doğru karanlık ilişkileri olan, derin devletle ilişkili, zorba birine dönüşmüştür. Dursun Çavuş, bilinçli bir hak savunucusuna, komik olmayan kalender bir halk önderine dönüştükçe, var olan başkan tam aksi yönde gelişir. Dursun Çavuş yanındakilerle göreceli eşit ilişki kurmaya çalışırken belediye başkanı olan ağa, yanındakilere köle gibi muamele etmektedir ve zaten bunlar da sürekli aşağılanmayı kabul edip yalakalık yapmaktan hoşlanıyor gibidir.

Kazanacağını düşünmeye başlayan Dursun Çavuş adamlarıyla beraber artık şehri geliştirecek projeler de düşünmeye ve geliştirmeye uğraşırken, adamları refleks olarak seçildikten sonra nasıl bir çıkar elde edeceklerini hesaplamaya başlar.

Belediye başkanı da daha önce ciddiye almadığı Dursun Çavuş’tan çekinmeye başlamıştır. “*Allah’ın âcizi makamımıza göz koyuyor*” diye söylenirken yanındaki biri “*hem de milleti başına toplamış*” diyerek yangını körükler. Önce bir plan yaparlar, en yakınındaki adamları satın almak isterler. En yakınındakilerin Bisikletçi Ziya, Hacı Gırnaz, bir de Abdurrahman olduğunu öğrenir ağa. Ağa, bir plan yapmıştır ve belediyenin önünde konuşmaktadır. Ağanın sınıfsal vurgusu hem Dursun Çavuş’a göre daha fazla hem de benzer filmler içinde ortalamanın üzerindedir. Daha önce klasik şemaya uygun olarak dini siyasete alet eden, tefeci eşrafın haklarını savunan, zenginlerin tarafındaki bir adayı destekleyen, adayın arkasında duran “kötü ağa” burada doğrudan iktidarda ve doğrudan yoksul ama iyi adayın karşısındadır. Buradaki yoksul ama iyi aday olan Dursun Çavuş’un en önemli özelliği aydınlanma taraftarı, sömürü karşıtı, laik bir okumuş insan olmayıp halktan, tabandan biri olmasıdır ve

tabandan geliyor olması küçümsenmesine neden olmaktadır. Ağa yukarıdan konuşmaktadır:

*“Bu vatanın, bu milletin, bu ümmetin gelenekleri vardır, görenekleri vardır. Bu millet büyüklerine saygılıdır. Soruyorum size sevgili vatandaşlarım, ayaklar ne zaman baş oldu? Bu güzel Adıyaman’ımıza belediye başkanı olarak bir çarıklı çavuşu mu seçeceksiniz, yoksa iki dönem sizlere şerefiyle, haysiyetiyle hizmet etmiş, üçüncü dönemde hizmetçiniz olmaya talip olan bana mı vereceksiniz?”*

Dursun Çavuş, belediye başkanının bu resmi ve sıkıcı konuşmasını eğlenceli, türkölü şarkılı seçim konvoyu ile basar. Dursun Çavuş, en önde konvoydaki süslü aracın içinde yakınları ile davul zurna eşliğinde türköl söyleyip göbek atmaktadır. Ağayı dinlemeye gelen kitle, yüzünü eğlenceden, çok renklilikten, sivillikten yana çevirir ve ağayı terk eder.

Bu ağaya büyük bir darbe olmuştur. Ağanın en yakınındakiler bile Dursun Çavuş’u alkışlar. Eğlenceli bir biçimde konvoy ilerler. Reşat Ağa kızgınlıkla belediyeye girer. Dursun Çavuş, bu yürüyüşten sonra jandarma komutanlığındadır. Jandarma komutanı “seni biliriz, severiz ama kaçak defîne aramanın büyük cezası var” diyerek çocuklar için buraya çağrıldığını anlatır. Dursun Çavuş’un hatırına bu seferlik çocuklar salıverilir. Ancak, Dursun Çavuş karakola sadece çocuklar için çağrılmadığını sezmiş gibidir.

Başka bir gün, Ankara’dan şehre gelecek olan bakan beklenmektedir. Jandarma komutanı, belediye başkanı, askeriye, sivil memurlar ve halktan insanlar sığağın altında şehrin girişinde heyeti beklemektedir. Belediye başkanı bürokrasi ve askeriyenin temsilcisi olarak kravatlı, asık suratlı ve korku salan bir tarzda oturmaktadır, yerel giysili adamı altına sandalye vermekte, gölge olsun diye şemsiye tutmaktadır. Reşat Ağa ile bakanın aynı partiden olduğu sanılmaktadır. Nihayet bakan gelir. Bakanın bindiğı araçtan Dursun Çavuş da iner. Buradaki değişim hem Türkiye sinemasındaki hem de Türk yönetim elitinin davranış biçimlerindeki büyük bir kırılmayı göstermektedir. Ankara olarak temsil edilen bakanın aracına muhalefetten Dursun Çavuş gibi birinin alınması görölmüş bir şey değildir. Burada bakanın ve Ankara’nın ciddi olarak değiştiğı, halkın temsilcilerine yakın durduğı ve onları halka

örnek gösterdikleri anlaşılmaktadır. Bu filmde bakan, Ankara ve belediye başkanı temsillerinin hepsi ciddi bir kırılma yaşamış ve değişime uğramıştır. Bu da 28 Şubat süreci sonrasında Türkiye’de yaşanan siyasi değişimin göstergesi olarak gündeme getirilmektedir ve Ankara’da artık halkın temsilcilerinin oturduğu bilgisi temsil edilmektedir. Halka uzak, halka ters, soğuk Ankara gitmiş, halkın Ankara’sı Adıyaman’a gelmiştir. Hatta şehir gezisinde bakan yanına Reşat Ağayı değil, Dursun Çavuş’u alır. Ağa, eski siyasi güçlerin temsilcisi olarak burada da yalnız kalır ve *“hepinizin canına okuyacağım”* diyerek hem halkı hem de asker sivil bürokrasiyi tehdit eder. Bakan’ın geldiği şehrin belediye başkanını yok sayıp sadece yakın durduğu başkan adayı ile şehirde temaslarda bulunması da daha önceki siyasi geleneklere uygun bir davranış kalıbı değildir. Ağa durup dururken kitleye *“okulu da kapatacağım, hepiniz hayvan güdeceksiniz buralarda”* diye söylenir. Sıkışınca ağanın kolayca aydınlanma düşmanlığı yapabileceğini de öğrenmiş oluruz.

Bakan Adıyamanlıların da bulunduğu bir yemek masasının etrafında *“eee reis bey ne var ne yok Adıyaman’da”* diye sorunca Reşat Ağa *“valla sayın bakanım halkımız refah ve mutluluk içinde yaşıyor”* diye cevap verir. Bakan, belediye işlerinde aksama olup olmadığını da sorar, *“asla yok”* cevabını alır. Dursun Çavuş dayanamaz ve konuşmaya başlar:

*“Sayın bakanım şimdi, Adıyaman arkadaşlar da biliyor, tezek kokuyor, bok kokuyor, sidik kokuyor, kokuyor da kokuyor. Ama siz ne zaman gelince herkeste bir çalışma şevki, bir azim. Allah Allah, sokaklar temizleniyor, süpürülüyor, ne güzel şeyler yapılıyor, hayrettir. Hatta sayın bakanım belediye reisimiz bile, aha bakın böyle temiz kokuyor.”*

Bakan bu sefer belediye başkanı Reşat Ağayı sorgulamaya başlar.

Bir gece Dursun Çavuş, dertli dertli bahçede şarkı söylemektedir. Eşi, *“çok düşünceli görünüyorsun, neyin var”* diyerek yanına gelir. Dursun Çavuş, başkanlığın kendisine göre olmadığını söyler. Eşi ısrar eder. *“Emek sarf ettin, postaneden istifa ettin. Hem daha ben reis karısı olacaktım...”* Dursun Çavuş’un sözleri yine sisteme yönelik bir eleştiridir:

*“İşte mesele de bu ya zaten, hizmet için değil, başkaları için başkan olmak gerekiyor. Abuzer’in Şirin’i alması için başkan olmam gerekiyor, senin etrafa hava atman için başkan olmam gerekiyor, Gırnaz’ın çıkınıını doldurması için başkan olmam gerekiyor...”*

Kadın *“oh içime su serpti, vazgeçecek diye ödüm koptu”* deyip dua eder. Sabah Dursun Çavuş türbeye gider dua eder, türbedeki hocadan fikir alır ama hoca aday olması için taraftar değildir.

Reşat Ağa, Dursun Çavuş’u alt etmek için en yakın adamlarından Abdurrahman’ı *“kızını verme”* vaadiyle satın alır. Reşat Ağa, Abdurrahman’dan Dursun Çavuş’un da katıldığı develi, Arap giysili bir konvoy yapmasını ister. Abdurrahman hazırlıklarını yapar. Dursun Çavuş’a Arap kıyafetleri giydirilir ve deveye bindirilerek büyük bir kalabalıkla birlikte şehir turu attırılır. Abdurrahman kalabalığa *“vur kır parçala, Dursun Çavuş çok yaşa”* sloganı attırmaktadır.

Belediye Başkanı Reşat Ağa zabıta memuruna *“hemen jandarmayı ara, adamın biri deveye binmiş halkı galeyana getiriyor, şeriat propagandası yapıyor de”* diye emir verir. Kalabalık gittikçe büyümektedir ve zabıta memuru söyleneni yapar. Kalabalık belediyenin önünden geçerken Reşat Ağa *“güle güle Dursun Çavuş”* diyerek planından emin ve mutlu bir biçimde güler.

Dursun Çavuş karakolda şok altındadır. *“Ben ben, şey değilim. Kılıç, deve, Arap giysisi geldi. Bana nazar değdi.”*

Jandarma komutanı artık, define arayan çocukları serbest bırakan o babacan komutan değildir. Ellerini sertçe masaya vurur ve *“burada başçavuşun eşeği osurmuyur, adam gibi anlat, tek tek”* diye çıkışır. Bu arada türbedeki yarı meczup hoca da yaka paça karakola getirilir. Elbette operasyonu Reşat Ağa yönetmektedir. Reşat Ağa bu sırada boş durmaz ve yerel gazeteleri arayarak *“bugünkü baskıya yetişsin ha”* diyerek haberi yazdırır. Medya da kötülerden yanadır. Ekranda acıklı bir müzik eşliğinde karakolun önündeki Atatürk büstü altında çömelmiş çaresiz Abuzer ve çarşafli annesinin görüntüsü bir süre kalır. Abuzer’in boynunda muska vardır. Çoğu kez yeniden başlangıç umudu, sevinç veren Atatürk büstü bu sefer yıkılmış, çaresiz

insanları göstermektedir. Abuzer büstten ayrılır, büst ve bayrağın altında annesi kalır. Müzik sürer.

Evine gelen jandarma komutanından Reşat Ağa, Dursun Çavuş'un bir hafta içeride tutulmasını ister. Komutan kararı hâkimin vereceğini söyler ama ağa ile iş birliği içindedir. Reşat Ağa son sözünü söyler:

*“Ben de tanırım iyi adamdır ama son zamanlarda buna bir şey oldu. Kafasına girdiler. Anarşik oldu çıktı. Allah devlete millete zeval vermesin. Allah ordumuzu başımızdan eksik etmesin.”*

Dursun Çavuş'un adamları da Dursun Çavuş'u tek tek terk etmeye başlar. Elbette bunda Abdurrahman'ın etkisi de vardır. Dursun Çavuş'un anarşist olduğuna herkesi inandırmıştır. Akşam gazete satıcısı çocuklar *“Dursun Çavuş gözaltında, yazıyor yazıyor”* diye *“beleş”* gazeteleri dağıtmaya çıkmıştır. Elbette gazetelerin parasını Reşat Ağa ödemiştir. Gazetenin manşeti ekrana yansır: *“Şerait yanlısı başkan tutuklandı!”* Kahvehanelerde herkes Dursun Çavuş aleyhinde konuşmaya başlar. Kimisi vaatlerinin uçuk olduğunu kimisi zaten gözünün tutmadığını anlatır.

Aynı gece türbedeki hoca ile Dursun Çavuş, Nemrut dağındaki heykellerin arasında konuşmaktadır. Hoca, *“bu adamlar bir zamanlar dünyaya hükmederlermiş, şimdi neredeler”* diye sorar. Dursun Çavuş, *“toprağın altında. Boşuna bu tantanalar, boşuna”* diye iç geçirir. Sonra meydana eşi Dursun Çavuş'u bulur. Dursun Çavuş sanki tutuklanmamış, gazete bilerek öyle yazmıştır.

Seçim sonuçları açıklanmaktadır. Bir minare belirir ekranda. Bir çocuk okul gibi bir yerin penceresinden içeride sayılan sandık sonuçlarını dışarıdakilere aktarır: *“Cumhuriyet Halk Partisi 150 oy, Adalet Partisi 170 oy.”* Sonunda Reşat ağa dışarı çıkar ve alkışlanır. Sonra belediye hoparlörlerinden Reşat Ağanın tekrar kazandığı, Dursun Eryılmaz'ın sadece 3 oy aldığı açıklanır.

Kent meydanında eğlence başlamıştır. Birden bir haber gelir. Abuzer, Reisin kızını kaçırmıştır. Dursun Çavuş mutludur: *“Allah'ın hikmetini görüyor musun? Reis olamadık ama ağaya dünür olduk”* der eşine.

Halka uzak, zalim ve devletçi ağanın, hak arayan, temiz ve masum bir insana komplo kurarak başkan olmasını engellemesi, irtica tehdidi ileri sürülerek mümkün olmuştur. Şeriat tehlikesi veya siyasal İslam tehlikesi yoktur, eski düzenini sürdürmek isteyen despotlar böyle bir sanal tehlike yaratarak doğru siyasetin seçilmesini engellemektedir. Zalimlerin, İslamcılık bahanesi ile mazlum yerli adayı yenmeye çalıştığının gösterildiği ve aslında var olan iktidarın yaratmaya çalıştığı yeni birey kültürel kimliğinin inşasına hizmet eden *Dursun Çavuş*, kuşkusuz geçmişi açıklamaya değil bugünü yeniden kurmaya yönelik bir bakış açısına sahiptir. Filmin bakış açısı, çekildiği yıllarda yükselişte olan egemen ideolojiye katkı sunmaktır. Dursun Çavuş'tan sinema perdesine yansıyan görüntüler ve sesler, insanların geçmişte yaşadıkları veya tanık oldukları bir olayı değil, bugünü açıklamaya daha doğrusu 2013'ün "sivilleşme ve eski bürokrasinin tasfiyesi" siyasetine uygun ideolojik tercihi anlatmaktadır. Geçmişte yaşanma olasılığı bulunan bu olayın, 2013'te *Dursun Çavuş* gibi filmlerle dile getirilmesi, geniş kitlelerin ideolojik yeniden yapılandırılmalarında görsel kültürün ne kadar etkili olduğunu bir kez daha göstermektedir. Görsel kültür ürünlerinin, yeni siyasal yaklaşımları belirlemesi, seçmen tutumlarını değiştirmesi ve sonuçta kitleleri "yeni seçmen" haline getirmesi gibi işlevleri filme araçsal olarak doğrudan yansımıştır.

"Bu tarihin sinemada hiçbir zaman ön plana çıkmadığı, güncel bir süreç, bir diriliş değil, bir direniş biçimi olarak sunulmadığı anlamına gelemez. Gerçek dünyada bir zamanlar sinemadakine benzeyen bir tarih olmakla birlikte bugün böyle bir tarihin varlığından söz edilemez. "Sinemanın bize 'sunduğu' (elimizden alınmış) tarihin 'tarihsel gerçekle' olan ilişkisi, resim alanında klasik gerçekçi tablolarla neo – figüratif tablolar arasındaki ilişkiden fazlası değildir"" (Baudrillard, 2020: 71)

*Dursun Çavuş*, biraz beceriksizlik, biraz deneyimsizlik, biraz da karşı tarafın hilesiyle kaçırdığı iktidarı, gelecek sefer seçmenler sıkı durur, vazgeçmez ve Dursun Çavuş da uyanık olup iyi ekip kurarsa ele geçirecektir. Dursun Çavuş, haklı ve mağdurdur. Temsil ettiği siyasal program, yaklaşım ve değerlerin bu milletin bünyesine uygun olduğu ve korunması gerektiği görülmüştür. Filmin kurduğu bu siyasal hegemonyanın izleyicide bıraktığı iz gülüp geçilen kısmından daha fazladır. Çünkü filmde edinilen tarih veya siyaset bilincinin, iktidarın söyleminin veya tercihinin sinemadaki bir uzantısı olduğu gizlemek mümkün değildir.

Koçak ve Koçak, popüler hafıza ve filmler hakkında bir tartışmada Michel Foucault'un 1970'li yıllardaki Fransız filmlerini kastederek siyasi mücadele ve hafızanın rolü konusunda şunları söylediğini aktarır: "Eğer biri insanların hafızalarını kontrol ederse, onların dinamizmini de kontrol eder" (2014: 64). Bu bağlamda hafızanın geçmişi anlamaya yönelik bir arkeolojik kazı olmadığını, bugünün ve geleceğin politik gücünü belirlemeye yönelik bir araç olduğunu, Dursun Çavuşların da kitlelere ulaşmak için birer aracı olduğunu unutmamak gerekmektedir.

#### **6.8.8. Sinemayı da Saran Yangın: Kürt Sorunu**

Sabahattin Şen, Türk Sineması'nın kuruluş dönemindeki misyonunu sinema eleştirmeni Nusret Kemal'in yaptığı tanımlamayla, "Türk inkılabını memlekete yayma" (2019: 68) olarak belirtmektedir. Şen'e göre, Türk inkılabını memlekete yayma seferberliği sırasında Türkiye sineması "Doğu'yu keşfetti" ve Doğu'nun aksanını beyazperdeye aksettirdi. "Türk sineması, bir 'sorunlar topoğrafyası' olarak görülen ve algılanan 'Doğu'yu ve orada yaşayan insanları, inkılabın 'medeniyet ve aydınlık' üreten dairesine dâhil ederek, söz konusu misyonu, sinemanın ışık ve gölgeleri aracılığıyla da olsa yerine getirmiştir ya da getirmeye çalışmıştır" (Şen, 2019: 69). Ancak, ülkedeki tüm ekonomik ve toplumsal arazlar giderilerek yurdun doğusu ve batısı arasındaki entegrasyon sağlanamadığı gibi ideolojik hegemonyanın kuruluşunda da başka alanlarda olduğu gibi "Doğu sorunu" konusunda da sorunlar çıkmış, Doğu sorunu hızla Kürt sorununa evrilmiştir.

Ancak resmi Kemalist-Batılı ideolojinin tarafında olan ana akım Türkiye sineması her daim sorunlar yokmuş gibi davranarak, Türk ve Kürt sinema seyircisi ile masalsi "Hayali Doğu"yu buluşturmuş, sorunların "ideolojik olmayan bir yaklaşımla" üzerinden gelineceğine inanmıştır, modern bir ortak gelecek kurma ideali böylelikle canlı tutulmuştur. "Kemalist fikriyatın organik ve korporatist toplum arzusunu dillendiren 'imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış kitle özlemi' Türklüğün sinema /hayal perdesinde Kürtlerle meskûn coğrafyaların ve orada yaşayanların medenileştirilmesi, eğitilmesi üzerinden gerçekleşiyordu her daim" (Şen, 2019: 69 – 70).

Şen, 1950'lerden itibaren ve 60'larda yoğunlaşarak Türkiye sinemasının perdesine Kürt coğrafyasının ve oradaki yaşam biçiminin "gölgesinin düşmeye

başladığını” belirtmektedir. Bu dönem Türkiye’de çok partili hayata geçiş, göçler, 1960 darbesi ve yeni Anayasa tartışması gibi etkenlere bağlı olarak sosyoloji alanının da hareketlendiği dönemdir. “Sinema alanında, ulusal sinema, halk sineması ve toplumsal gerçekçi sinema tartışmalarının başladığı ve hareketlendiği yıllardır” (Şen, 2019: 70). Bu açıdan bakıldığında da ana akım sinemanın daha solda yönetmenleri tarafından kabul edilen bu yaklaşımların etkisiyle üretilen filmlerin hemen hepsinin konusu ve mekânı “Doğu”dadır. Yine köy romanlarından çekilen filmlerin önemli bir kısmı da Doğu’yu anlatmaktadır ve Doğulu insanın ağalar, yobazlar ve yanlış hükümet uygulamaları karşısındaki hak arayışını laiklik, modernlik ve Batılı bakış açısından süzerek seyirciye aktarmaktadır. “Türk sinemasının ‘Doğu’da ‘kayıt’ demesinde, köy edebiyatı ve köy romancılarının yazdıkları roman, öykü ve anılar ve bunlarla ilişkili olarak ‘ulusun laik tanımı ve temsilini’ amaçlayan ilk gerçekçi filmler ile toplumsal gerçekçilik ve ulusal sinema tartışmalarının etkili olduğu söylenebilir” (Şen, 2019: 73 -74). Resmî ideolojinin köy ve köylülük ile bakış açısının sinemaya yansımaya daha doğrusu sinema aracılığıyla ideolojik kültürel hegemonyaya yansımaya dikkat etmek gerekmektedir:

“Türk sinemasında halkı ‘eğitimle’ aydınlatan ‘sağlıkla ‘iyileştirilen’, askerle ‘ıslah’ eden, modern Cumhuriyetin idealist devlet görevlilerinin hikâyelerinde sinematik zemin genellikle köydür. Köy ve köylülerin Cumhuriyetin idealist devlet görevlilerinin anlatılarıyla birlikte filmlere konu olması Cumhuriyet seçkinlerinin halkı tahayyül etme biçimleriyle bağlantılıdır kuşkusuz” (Şen, 2019: 76).

Türkiye filmlerindeki köylülük sorunu gibi algılanan Kürt coğrafyasına bakış, 1970’lerden itibaren eşitsiz kalkınma dinamiğini de kapsayarak daha da genişlemiştir. “Doğu sorunu” köylülüğten “Kürt sorunu”na evrilirken, konu da aydınlatılması ve kurtarılması gereken köylülerden, kalkınması gereken bölgeye indirgenmiştir. Kürtlerin yaşadığı bölgelerdeki geri kalmışlığın nedeni olarak gösterilen politikalar eleştirilirken de ağalık ve dinsel sömürü, hükümetin yanlış tutumu kadar önemli bir etken olarak hala ele alınmaktadır.

*Yangın Var*, meselenin ne din, köylülük ve ağalık meselesi olduğunu ne de kalkınma paradigması içinde değerlendirilebileceğini söylemektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Kürt sorununda devlete hâkim olan anlayış, sinemaya da hâkim olmuştur ve *Yangın Var*’da bundan ciddi bir kopuş yaşanmaktadır. *Yangın Var*,

öncelikle meselenin adını tekrar koymaktadır: Kürt Sorunu. Bu sorunun da köylülük ve kalkınma sorunu olmadığını ve sorunu görmezden gelemeyeceğimizi belirtmektedir. Milliyetçilik, dil, ulus bilinci, bir arada birlikte yaşamak, iç savaş gibi çok çeşitli alanlarda söz söylemeye çalışan *Yangın Var*, yangının nerede olduğunu ve nasıl söndürülebileceğini de tartışmaktadır.

Filmdeki hem resmî ideoloji hem de sinema ideolojisi açısından gözlemlenen ideolojik kopuşu açıklayabilmek için çekildiği dönemde ülkeye hâkim olan “çözüm süreci” veya “açılım süreci” gibi siyasi adımları anlamak gerekmektedir. PKK, 1 Eylül 1999'da tek taraflı ateşkes ilan etmiş ve AKP hükümeti bu sürece bazı yasal düzenleme ve siyasi kararlar alarak karşılık vermiştir. Hatta çatışmanın tamamen durması için hükümet PKK ile görüşmelere başlamıştır. Bu çatışmasızlık süreci münferit çatışmalara ve çeşitli krizlere rağmen bir süre devam etmiştir. 10 Temmuz 2014'te TBMM'de kabul edilen çözüm süreci ile ilgili kanun 14 Temmuz'da Cumhurbaşkanı Abdullah Gül tarafından onaylanarak "Terörün Sona Erdirilmesi ve Toplumsal Bütünleşmenin Güçlendirilmesine Dair Kanun" adıyla Resmî Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir.

Özellikle sorunun “siyasi, hukuki, sosyo-ekonomik, psikolojik, kültür, insan hakları” gibi yanlarının yasaya girmesi, bu alanlarda sürdürülen tüm çalışmaların kabul ve takdir göreceğini göstermektedir.

*Yangın Var* da sorunu geniş kitlelere çok çeşitli boyutlarıyla tanıtmaya yönelik ve dolayısıyla çözüme katkı sunmayı hedefleyen bir film olarak görülmektedir. Film bir belediye sorununun ötesine geçerek ülke sorununu tartışmaktadır. Bu açıdan da bir kopuş olarak değerlendirilebilir. Filmin konusu gerçek bir olaydan alınmıştır. Trabzon'un Düzköy ilçesine bağlı Çayırbağı Belediyesi itfaiye aracı almak ister. Belediye başkanı komşu belediyelere, kardeş şehirlere ve herkese çağrı yapar. Ancak hiçbir yerden itfaiye aracı gelmez. AK Partili Çayırbağı Belediye başkanı Hilmi Köroğlu bir toplantıda zamanın Diyarbakır Büyükşehir Belediye başkanı Osman Baydemir'den araç ister. Baydemir Çayırbağı'na bir itfaiye aracı gönderir. Araç hem kasabada hem de yolda taşlanır, aracın geri gönderilmesi istenir. Bu süreci ve yaşanan olayları Baydemir şöyle anlatmaktadır:

“İtfaiye aracını Trabzon’a göndermek için şoför çağırdık ve aracı Trabzon’a gönderdik. Gaziantep’ten Trabzon’a kadar, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi’nin ismini ve plakasını taşıyan araç, 20 ayrı noktada arandı. Bakın Fırat’tan Habur’a doğru değil. Fırat’tan Trabzon’a doğru, 20 ayrı noktada araç durduruldu. Gece sabaha doğru saat 05.00’da ilgili belde şoförün evine operasyon düzenlendi. Şoförün evine baskına giden jandarma ve polis ekipleri ‘bomba ihbarı aldık’ demişler” (milliyet.com.tr, 2010).

Aslen Artvinli olan, Trabzon Çayırbağı Belediyesi şoförü Koşman, itfaiye arabasını teslim almak için hayatında ilk kez Diyarbakır’a ayak basar. Filmin ana karakterlerinden biri Koşman’dır. Koşman, başta Diyarbakır’a gitmeye itiraz etmiştir ve belediye başkanı resmi görevlendirince çaresiz kalıp istemeye istemeye yola çıkmıştır. Koşman sanki yabancı bir ülkeye gelmiş gibidir. Ne konuşmaları anlar ne de kodları çözebilir. Koşman, Diyarbakır Dağkapı’da belediyeye gitmek için bindiği dolmuşta yaşamaya başlar şaşkınlığı ve bu şaşkınlık Trabzon’a dönünceye kadar sürer. Örneğin bir vatandaş kendisine “*saat çande*” diye saati sorar, dolmuştaki biri “*TE CE*”den bahseder. Asıl önemlisi Koşman’ın belki de hiç yaşamadığı bir olay gerçekleşir. Jandarma şehrin ortasında dolmuşu durdurur ve yolculara kimlik kontrolü yapar. Çünkü Diyarbakır’da bölgenin bazı diğer illeri gibi “Olağanüstü Hal” uygulaması vardır. Kürtçe müzik fişkırmaktadır her taraftan. Belediyeye gelince de şaşkınlık devam eder. İnsanlar birbirlerine “*Hewal Said, Muharrem Hewal*” gibi Koşman’a ters gelen bir şekilde hitap etmektedir ve günlük konuşmada memurlar “*tek derdi medyaya çıkmak, popülizmde son nokta*” gibi Koşman’ın anlamakta güçlük çektiği siyasi analize dayalı cümleler kurmaktadır.

Üstelik Koşman geceyi de bu hiçbir şeyini tanımadığı Diyarbakır’da geçirmek zorunda kalır. Koşman açısından buzlarının eridiği ortam neredeyse akşam zorla götürüldüğü Kürt düğünüdür. Düğündeki halaylardan ve gösteriden çok etkilenir. Kendisine “*ser çava*” diyenlere aynı sözcüğü kullanarak karşılık verir. Diyarbakır’da günlük hayatta başka bir kültürün yaşandığını ve farklı bir dilin konuşulduğunu kabul etmeye başlamıştır. En azından realiteyi görmüştür. Koşman da düğünde halaya kalkar. Ama yine de ürkektir, önyargıları tamamen kırılmamıştır. Korkusu, tedirginliği ve hatta düşmanlığı yavaş yavaş azalmaktadır.

Sabah Koşman ilk kez kahvaltıda ciğer yer, herkesin Kürtçe konuştuğuna tekrar tanıklık eder ama bu onu ilk günkü kadar tedirgin etmez. Sabah itfaiye aracı hazır edilir ve aracın teslimi için Belediye İtfaiye Müdür yardımcısı Asya’nın da

Koşman'la geleceği bildirilir. Belediye Başkanı Diyarbakır'da düzenlenen teslim töreninde belediye çalışanlarına *“Her yerde yangınlar olmaktadır. Araç gereç olmadığı için müdahale edemiyoruz. Ülkemizde 30 yıldır süren bir yangın vardır ve bu yangında da birçok kaynağımız heba edilmektedir”* diye bir konuşma yapar. 30 yıldır devam eden yangın Kürt Sorunudur. Koşman konuşmanın içeriği ile pek ilgilenmeyip aracı incelemekle meşgul olur.

İtfaiye Müdür Yardımcısı Asya, aracı Trabzon'da belediyeye teslim ettikten sonra Rize'de öğretmenlik yapan kardeşine uğramak istemektedir. Kardeşi 2 yıldır izne gelmemiştir ve Asya ona eski sevgilisinin bıraktığı bir kutuyu vermek istemektedir. Eski sevgilisine ne olduğu belli değildir ve Koşman'ın bu kutunun içeriğinden de haberi yoktur. Koşman çok güzel bir kadın olan Asya ile seyahat edeceğine çok sevinmiştir ama yine de olup biten her şeyden tedirgindir. İtfaiye aracına binerler, Koşman “Selvi Boylum, Al yazmalım” filminin afişini asar araca. Bu filmi daha önce de Trabzon'dan gelirken otobüs televizyonunda görmüştür. Yol boyunca film müziği de çalmaktadır.

İtfaiye aracı sapsarı ekin tarlalarının, tarla yangınlarının ortasından geçerek yoluna devam etmektedir. Yol boyunca Asya ile Koşman sohbet ederler. Asya, Liceli olduğunu söyler. Lice'de yakın zamanda büyük bir yangın olduğunu, köylerin, evlerin, tarlaların yakıldığını anlatır. Yangınların ortasından geçerken Ahmet Kaya çalmaktadır. Asya *“Ahmet Kaya sever misin”* diye sorar. Koşman *“Ahmet Kaya'yı kim sevmez”* diye cevap verir. Sonra karşılıklı doğal güzelliklerden bahsederler. Koşman, Artvin'deki annesine uğrayacağını, bu yüzden yolu biraz uzatacaklarını söyler. Yol, iki insanın “tanışma” ve “tanıyınca sevmeye” temalı küçük ayrıntılarla devam eder, ta ki, Asya, Koşman'ı bölgenin güzelliklerinden birini, bir mağarayı göstermeye ikna edinceye kadar. Mağarada askerler ikiliyi “şüpheli terörist” diye yakalar. Aslında mağaradan Koşman da şüphelenir ve buraya geldiklerine pişman olur. Ancak yanlış anlaşılma olduğu anlaşılır ve işin gerçeğini öğrenen askerler itfaiye aracını serbest bırakır. Ancak, yol boyunca askerler birçok kez aracı tekrar durdurup kontrol eder. Yol boyunca “insanların çeşit çeşit olduğuna” ikisi de ikna olur.

Yolda Asya, kardeşi Rodi ile telefonda konuşarak ancak eretesi gün buluşabileceklerini söyler. Koşman, “*senin buralarda yakının mı var, Rodi ecnebi midir, kız mıdır erkek midir*” diye meraklı sorular sorar. Asya, Koşman’ın kendisiyle ilgilendiğini anlamıştır. Rodi’nin erkek olduğunu söyler, ecnebi ismi olmadığını Kürtçe olduğunu, “Güngörmüş” anlamına geldiğini bildirir.

Bu sefer Asya sorar: “*Koşman da tuhaf isim. Yabancı mı?*”

Koşman: “*Ecnebi. Bizim oralarda Rum bir papaz varmış. Herkese iyiliği dokunurmuş, çok sevilirmiş. Camiye bile gidermiş. Bizim oralarda çok Koşman vardır.*” Bunlar da Asya’yı şaşırtır.

Bu sırada üç küçük çocuk itfaiye aracına el kaldırır, çocukları da araca alırlar. Çocuklardan büyüğü Koşman’ın Kürtçe bilmediğini anlayıp “*Ben Türkçe biliyorum bunlar bilmez, birinci sınıftır onlar*” der. Koşman merak eder, nasıl birinci sınıftaki öğrencilerin Türkçe konuşmadığını sorar. Çocuk şöyle cevap verir: “*Hayır birinci sınıfta Türkçe öğrenilmez. Birinci sınıfta sadece öğretmene öyle boş boş bakma dersi vardır. Öğretmene bakmaca, yani bir şey anlamıyoruz, öğretmene öylece bakıyoruz.*”

Kürtçe ve Kürt sorunu ağırlıklı ilerleyen film, Koşman’ın telefonda Asya’nın anlamadığı bir dille konuşmasından sonra başka bir boyut kazanır. Koşman bu zamana kadar olup bitenleri ve konuşulanları anlamazken bu sefer Asya anlamamaya başlamıştır. Zaten gece ulaştıkları Koşman’ın annesinin evinde her şey daha farklı bir hal almaya başlar. Koşman annesi ve köylülerle Asya’nın anlamadığı Türkçe olmayan bir dil konuşmaktadır. Koşman “*eskiler konuşur, şive şeklindedir*” diye açıklamaya çalışır bunu. Oysa konuşulan dil Gürcücedir ve akşam kına gecesine katılınca Asya köyün asıl dilinin Gürcüce olduğunu anlar, müzikler de Gürcücedir. Burası zaten bir Gürcü köyüdür. Nasıl ki, Koşman, Diyarbakır’da kendini yabancı hissetmiş, konuşmaları ve kültürü anlamamışsa, Asya da Artvin’deki bu Gürcü köyünde aynı duyguları yaşamıştır. Her iki kesim de aynı ülkede farklı kültürlerin, farklı dillerin, farklı yaşamların olduğunu keşfedip buna ikna olur.

Asya’nın yattığı odada bir siyah beyaz fotoğraf asılıdır. Asya, fotoğrafın kim olduğunu sorar. Koşman abisinin fotoğrafı olduğunu anlatır. Peki, abisi şimdi

nerededir, ne olmuştur? Filmin asıl mesajlarından ve yüzleşmelerden biri bu soruya verilen yanıtta ortaya çıkar: “*Sizin oralarda şehit oldu.*” Asya şaşırır, üzülür. Susarlar.

Sabah Rodi ile buluşmaya Rize’ye doğru yola çıkarlar. Sahil yolunda, PKK ile çatışmada hayatını kaybeden şehit askerlerin adına yapılmış üst geçitlere, şehit adını taşıyan parklara yapılan zoomlarla yolculuk sürer ve bunlar Asya’nın tedirginliğini daha da artırır. Rize merkezde caminin önünde itfaiye aracını bir kenara park edip Rodi’yi beklerken sanki gerçek hayattaki yaşandığı gibi, halk itfaiye aracını taşlamaya başlar. Polisler gelir. Araçta bomba olduğu ihbarı yapılmıştır. Olay büyür. Haber tüm Türkiye’ye yayılır. Aracı patlatma planları yapılır. Emniyet Müdürü, kesin Hakkârî’ye sürüleceğini düşünür. Rize’de büyük olayın olduğu sırada Koşman camide telefonu kapalı, Cuma namazı hutbesi dinlemektedir. Kimse kendisine ulaşamamaktadır. Hoca konuyu uzattıkça uzatmaktadır. Mirgün Cabas Ntv’de canlı yayın bağlantısı yapmaktadır. Hem Diyarbakır hem de Çayırbağı belediye başkanı haberleri canlı yayından izlemektedir. “*Bomba yüklü itfaiye aracı*” herkesi şok etmiştir. Koşman nihayet tüm cemaatle birlikte dışarı çıkar ve itfaiye aracının yanına koşar, ama polislerin ortalığı sardığını görünce paniğe kapılıp kaçmaya başlar. İki polis peşine düşer. Biri “*ben vurmam, artık dava açıyorlar*” diyerek Avrupa Birliği uyum yasalarında polis yetkilerinin yeniden düzenlendiğine dikkat çeker. Ancak yine de Koşman’ı kolundan vurarak etkisiz hale getirirler.

Sonuçta olayın aslı ortaya çıkar, hatta kalabalık Koşman’ın “şehit kardeşi” olduğunu da öğrenir. Asya Rodi’ye teslim etmek için getirdiği kutuyu Koşman’ın yattığı hastane odasının tuvaletinde açar. Kutudan aşk mektubu ve gerilla elbiseli bir genç kadın fotoğrafı çıkmıştır. Fotoğrafın sahibinin gerilla olup dağda vurulduğu anlaşılır. Ancak Rodi, Rize’de yeni bir hayata başlamıştır. Hiç ablasının veya ailesinin zannettiği gibi dağda ölen kızın yasını tutmamaktadır ve o travmayı atlatmış görünmektedir. Rodi’nin Rizeli bir sevgilisi vardır. Asya onunla da tanışır. Koşman da Rodi’nin kim olduğunu, Asya’nın sevgilisi değil kardeşi olduğunu anlar ve rahatlar.

Sonunda itfaiye aracı Çayırbağı belediyesine teslim edilir. Teslim töreninde belediye başkanları konuşma yapmaktadır. Çayırbağı Belediye Başkanı Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanı’na teşekkür eder. Mardin’de bir yıl vekil öğretmenlik

yaptığını anlatır, *“oranının insanının darda kalanının yardımına koştuğunu”* söyler. *“Öğrendim ki oradaki kardeşlerim Mevlana’nın deyişiyle cömertlikte ve yardımda akarsu gibidir. O yüzden hiç çekinmeden onlardan habu itfaiyeyi istedim.”* Sonra Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanı konuşur:

*“Karadeniz insanını bilirim, biraz bizim oraların insanına benzer. Birazı yağmurdur birazı güneş, birazı dağdır birazı deniz. Birazı isyandır birazı hüzündür. Yani hepimiz gibi önce insandır. Hepimiz insanız, hepimiz kardeşiz. Pir Sultan Abdal der ki, cehennemde bir dal odun yoktur. Herkes kendi ateşini götürür. Bizim kardeşliğimiz akarsu gibidir. Akan su kir tutmaz kardeşlerim”.*

Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanı’nın konuşmasını önce hiç kimse alkışlamaz. Asya da Koşman da Çayırbağı Belediye Başkanı da çok şaşırır. Halk sessizce bakmaktadır. Sonra birisi alkışlar, sonra herkes. Çok büyük bir alkış tufanı kopar. Herkes itfaiye aracının açılışını yapmaktadır. Asya ve Koşman yalnız kalmıştır.

Koşman’ın Güney’e yolculuğu ve Koşman ve Asya’nın Kuzey’e birlikte dönüş yolculuğu ülkenin siyasi olarak nasıl bölünmüş olduğunu gösterdiği gibi ruhsal ve kültürel olarak da bir ülke içinde çok farklı kültürlerin olduğunu göstermektedir. Yolda birlikte olmak herkese başka bir yanını, ülkenin de başka bir gerçeğini tanıtmaktadır. Büyük politik hikâyenin dışında herkesin daha küçük ama çok daha önemli hikâyeleri vardır. Karşılıklı yer değiştirme hem büyük resmi hem de ayrıntıları daha iyi görmeye yarar ve taraflar diğer tarafla “empati” kurabilir. Karşılıklı rollerin değişmesi, yani, Asya ve Koşman’ın kendi dünyasına ait olmayan başka bir yerde “yabancı” olarak var olması ve tanımadığı bir ortamda “öteki” rolünde kalması, ötekinin önemini ve ötekiyle empatiyi artırmış, büyük hikâyenin içinde ayrıntıların olduğunu göstermiştir. *Yangın Var*’daki karşılıklı yolculuk, her şeyden insanların kendi içlerine ve kendi sosyalliklerine bir yolculuk olmuştur ve bu da içinde bulunulan siyasal ve toplumsal sorunları daha iyi anlamaları sonucunu doğurmaktadır. Ergenç’in ifadesiyle (2016:118) “zira bu ‘yolculuk’ formülü aşılın coğrafi sınırlarla birlikte bazı ideolojik sınırların, öğrenilmiş resmi bilgilerin ve bunlardan beslenen ötekileştirici mekanizmaların bir süreliğine çökmesine ve resmi devlet anlatılarının gizlediği ‘başka türlü bir gerçeğin’ açığa, yüzeye çıkmasına olanak tanıyor”.

Ergenç, yol hikâyelerinde önemli olan şeylerden birinin de yolculara sunduğu “karşılaşma olasılığı” olduğunu söylemektedir. Ergenç, Bakhtin’in yol hikâyelerine “farklı söylemleri ve farklı bakışları bir araya getirme potansiyeli” açısından baktığını belirtir. “Yol, karşılaşmalar için ideal bir yerdir, yolda, birbirinden çok farklı insanların – bütün sınıf, varlık, din, millet ve yaş gruplarından insanların- uzamsal ve zamansal patikaları tek bir uzamsal noktada kesişir” (2016: 119).

*Yangın Var*’daki yolcukta da Kürtlerin ve Türklerin, sınıfsal, dinsel, milli ve sosyal tüm varlıkları Asya ve Koşman noktasında kesişir, daha doğrusu “büyük gerçekliğin” Türkler ve Kürtlerden ibaret olmadığı, büyük resimde görülmeseler de isimleri çocuklara verilen Rumların, “dillerini bir diyalekt gibi kullanan” Gürcülerin varlığı da ortaya çıkar. Büyük modernizm fotoğrafı içinde eriyen ya da eridiği düşünülen tüm değerler, diller, alışkanlıklar, kültürler yolculukta açığa çıkmaktadır.

Filmin tamamına hâkim olan yaklaşımda, Anadolu’da yardıma muhtaç, çaresiz bir belediye ve yardımsever diğer belediyenin yaptığı yardımdan çok, sorun çözmeye odaklanmış modern iki belediye başkanı görülmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu durumu yok saymayan ve meseleye de kaderci yaklaşmayan iki belediye başkanı pratik bir sorunu çözmeye çalışır. Filmde klasik azınlık – çoğunluk meselesi de fazla dramatize edilmeyerek, konu evrensel, akılcı ve modernist bir ideoloji içinde ele alınmaktadır. Hatta film kültürel azınlık sayılan Kürtleri “veren” konumuna çekerek, itfaiye aracı verme imkânı olan belediyeyi Kürtlere vererek olayı “hümanist bir acımadan” çıkarıp akılcı bir çözümçülüğe çekmiştir. Zaten kurgunun tamamının çoğunluk tarafından “Kürtlerin tanınmaması” ve Kürtlerden gelecek bir iyiliğin de kabul edilmemesi üzerine kurulduğu düşünülürse, var olan yangını söndürmeye sadece ve sadece itfaiye aracı ile gitmenin akıllıca olduğu görülmektedir. İdeolojik veya kültürel körlüğün ortadan kaldırılmasıyla, ötekini ve yabancıyı tanımakla, bariyerlerin yıkılmasıyla itfaiye aracını kullanmaya karar veren Karadenizliler önce temkinli yaklaştıkları Diyarbakır Belediye Başkanı’nın konuşmasını büyük bir coşkuyla alkışlamışlar, hatta başkana karşı “bu da bizden” duygusu geliştirmişlerdir. İtfaiye aracının Rize’de “bomba yüklü araç” sanılması, Diyarbakır’dan Trabzon’a kadar her yerde durdurulması da hemencecik unutulmuş ayrıntı olarak kalmıştır. Çağdaş insan akıllı, ideolojik bariyersiz ve kültürel bagajsız modern insan tutumu, daha iyi yaşamaya

ve geçmişin kötülüklerini ve acı hatıralarını unutmaya her zaman daha yatkındır. Asya'nın kardeşi Rodi'nin 2 yıl içinde dağda öldürülen sevgilisini unutup Rizeli bir kadınla yeni ilişkiye girmesi de hayatın ve modern insan aklının tüm zorlukları yendiğini göstermektedir.

İlk kez bir belediye başkanı filminde Büyükşehir Belediye Başkanı temsil edilmiş, ancak olay örgüsü bir Büyükşehir Belediyesi ölçülerinde yaşanacak olaylardan veya ilişkilerden oluşmamış, başkan yine diğer filmlerdeki gibi bir Anadolu kasabası başkanı, belediye de Anadolu kasabası belediyesi gibi temsil edilmiştir. Belediye başkanının personeli ve halkla ilişkileri de yine diğer filmlerdeki gibi babacan, esprituél ve halka yakındır. Çayırbağı Belediye Başkanının tutumu da klasik Anadolu kasabası belediye başkanı görünümündedir. Çayırbağı Belediye Başkanı emekli öğretmen olsa da, klasik aydınlanmacı ve ulusalcı ideolojik yanını göstermemektedir. Ülkeyi ve sorunlarını bildiği, ülke değerlerini sorun çözmek için kullanabildiği, pragmatist biri olduğu anlaşılmaktadır. Konuşurken Mevlana'dan alıntı yapması da ideolojiden uzak ama insan odaklı düşündüğünü göstermektedir.

Filmin Kürt meselesinin ayrıntılarıyla konuşulduğu hatta kalıcı çözüm önerilerinin tartışıldığı, klasik devlet tutumunun yumuşamaya başladığı bir dönemde çekilmesi ve gösterime girmesi, ideolojik olarak bir dönem okuması yapmayı zorunlu kılmaktadır. Cumhuriyet boyunca "Kürt Sorunu" diye bir sorunun varlığı kabul edilmemiş ve diğer bütün alanlarda olduğu gibi sinema da sorunu devletin bakış açısından ele almıştır. Yeğen (2006: 20) bu durumu şöyle ifade etmektedir:

"Kürt meselesi devlet söyleminde, etno - politik mahiyet arz eden bir toplumsal sorun değil, 'irticayla', 'aşiretlerin ve eşkıyaların modern ve merkezi devlet iktidarına direnciyle', 'başka devletlerin kışkırtmasıyla', 'bölgesel geri kalmışlıkla' ilgili toplumsal bir sorundu. Devlet Kürtlerle ya da Kürtlerle meskün bölgelerle ilgili rahatsızlıkları, 'irtica', 'aşiret', 'eşkıya', 'ecnebi kışkırtması' ve 'iktisadi azgelişmişlik' kavramlarıyla okumaya yol veren bir algılama tarzına sahipti".

Böylelikle Kürtlerin tüm talepleri modern devlete ve modern devlet ideolojisine bir tepki olarak sunulmuş, bu durum sinemada da varlığını sürdürmüştür. Ancak resmî ideolojideki değişim sonrası, mesele sinemada da bu değişime uygun bir biçimde ağalık, geri kalmışlık, yoksulluk gibi kavramların ötesine geçilerek tartışılır hale gelmiştir çünkü aslında Kürt yoktur:

“Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun hemen ardından 1990’ların ilk yıllarına kadar geçen süre içerisinde, Kürt meselesine ilişkin olarak, adeta ortada böyle bir sorun yokmuşçasına, derin bir suskunluk içerisinde olmuştur. Esasında, bu suskunluğun şaşırtıcı bir yanı yoktur; çünkü bilindiği üzere, Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun hemen ardından, Kürtlerin Türk vatanındaki kavmi (etnik) ve hatta fiziki mevcudiyetini dahi tanımayı reddetmişti” (Yeğen, 2006: 18).

Devlet veya resmi ideoloji bu konuda susunca ana akım Türkiye sineması da susmayı tercih etmiştir. Bu suskunluğun sadece Kürtleri kapsadığını düşünmek hatalı olacaktır. Kürtler konuşmaya ya da devlet Kürtleri konuşmaya başlayınca Anadolu’daki diğer etnik gruplar da konuşmaya başlamıştır. *Yangın Var*’da görüldüğü üzere, başından beri adeta devletin suskunluğu içinde olan Koşman’ın Asya’yı yani Kürtleri tanıdıktan sonra konuşmaya başlaması ve “yerel bir şive” gibi de olsa “başka” oldukların kabul etmesi devletin ideolojik değişiminin bir sonucu olarak algılanmalıdır. Yeni bir aydınlanma ve yeni bir ideolojik kuruluş yaşanmaktadır adeta filmde. Koşman, Diyarbakır’da Kürtçe müzik eşliğinde halay çektikten sonra Diyarbakırlı itfaiye müdür yardımcısı Asya da Koşman’ın köyünde kınada Gürcüce türkü dinlemiştir. Üstelik Asya’nın kardeşinin eski sevgilisi dağdaki bir gerilladır ve Koşman’ın kardeşi de dağda çatışmada öldürülen bir şehittir. Koşman da zaten Hristiyan Rum papazın adıdır. Bütün bunların aşılacağına ve geride kalması gerektiğine dair en güçlü umut ise, Asya’nın öğretmen olan kardeşinin görev yaptığı Rize’de Rizeli bir kıza âşık olmasıdır.

Aslında, modern Kemalist ideolojinin “sınıfsız, sömürsüz kaynaşmış bir toplum” özlemi bu filmde “sınıfsız, etnisitesiz, kaynaşmış bir sevgi toplumuna” dönüşmüştür. Bu dönemde etnik veya kültürel ayrımları bir zenginlik gibi ortaya koyan başka filmlerin de yapıldığı göz önüne alınırsa, *Yangın Var*’ın, yeni çok kültürlülük yeni dönem siyasi ideolojiden etkilendiğini söylemek gerekmektedir.

Sebahattin Şen’e göre, politik ve kültürel seçkinler açısından, “çağdaş ve modern batı bir taraftan ulaşılması gereken bir arzu nesnesi, hedef, bir büyük ötekiyken diğer taraftan tarihsel bir düşman/rakip olarak, Türklüğün özünde olduğu varsayılan milli, otantik, yüce ve sahici olanı bozan, çürüten bir nefret kaynağıydı” (2019: 31). Şen, ulus oluşturma süreçleri içerisinde politik mücadele veren seçkinlerin bu çelişkisinin pratikteki yansımalarının sinema dâhil tüm sanat ve edebiyat eserlerine etki ettiğini belirtmektedir. Farklı siyasal cereyanlar, toplumsal hareketler, bölgesel

gelişmeler, farklı ideolojik ve söylemsel pratiklerle ilişkili olarak meseleyi inceleyen Şen, özellikle sinemada Kürt temsili açısından konuya yoğunlaşmaktadır. “Bu ilgi ve arzu, kültürel ve politik seçkinlerin dışarıya/Batı’ya karşı güçsüzlük, mağduriyet, eksiklik hissi ve içeride (Kürtlerle meskûn coğrafyalarda) egemenlik, otorite ve güç sahibi olma istenci ve pratiğinde somutlaşan Türklükle yakından bağlantılıdır” (Şen, 2019: 32) demektedir.

Türklük, onun içine doğanlar ya da ona dâhil olanlar açısından bir toplumsal iktidar kendi imtiyazlarını ve üstünlüklerini unutturan bir tür ideoloji olarak işlerken, onun dışarıda bıraktıkları ya da onun dışını oluşturanlar açısından – buna ek olarak- bir tahakküm ve şiddet biçimi olarak çalışmaktadır. Bu bağlamda “Türklük, onunla özdeşleşen kitleler söz konusu olduğunda duygular, fikirler alanında hareket eden bir tür ideoloji gibi çalışırken, onun dışında kalanlar açısından, sembolik ve fiziksel bir şiddete dönüşen, bedenler ve coğrafyalar üzerinde de hareket eden bir egemenliktir” (Şen, 2019: 37).

Aydınlanma, adalet, eşitlik ve kardeşlik gibi ulvi amaçları olan Cumhuriyet projesinin uygulamada tökezlediğini ve aslında restorasyonunun hala mümkün olduğunu uman *Yangın Var*, bir eleştiri, özeleştiri ve umut filmi olarak solun iyimserliğini taşıyan melez bir film görünümündedir. Bourse, “etnik nitelikteki her adlandırma ayrıştırıcı ve karşı karşıya getiricidir” (2009: 57) demektedir. Buna göre, bir etnik veya kültürel grubu tanımlamak için kullanılan özellikler grubu tanımlarken diğer gruplarla kaynaşmasını da engeller. Bourse, ancak kültürel çeşitliliklerin birleştirilmesiyle yeni bir belirsiz bir kimlik yaratılamayacağını da belirtmektedir ve “yeni bir kolektif bilinci beslemeye yatkın yeni bir politik kültür aracılığı ile” (2009: 242) yeni bir birliğin yaratılabileceğini düşünmektedir. Politik bir karar olmadan melez bir kültürün olamayacağı açıktır. Köklü bir sistem değişikliği yerine sistemde çağın gereklerine uygun bir düzenleme ile yangının söndürülebileceğine inanan film, Cumhuriyet paradigmasına içeriden eleştiri olarak kabul edilebilir ve politik sistemi değiştirmeden kültürün nasıl değişeceğine dair endişeleri açık bırakmaktadır.

### 6.8.9. “Mitläufer” Dr. Kemal’in Karakteri ve Kaderi

*Nasipse Adayız*, ülkede sınıfların ve katmanların konumlanması, göç ve göçle oluşan gettolaşma, kapitalizm ve modernite, siyaset seçkinlerinin karakterleri, büyük bir siyasi partinin işleyişi, parti içi demokrasi ve belediye başkan adayının nasıl belirlendiği gibi konularda sert eleştirilerde bulunmakta, ideolojik tutum almaktadır.

*Nasipse Adayız*, izleyiciyi, siyasi yapıdan ve sistemden soğutan, soğutmakla kalmayıp sisteme karşı hınçlandırıran bir filmidir. *Nasipse Adayız*, filmin sonuna doğru parti genel başkanının “*siyasette yapı kurmak çok önemlidir*” diye sözünü ettiği tam da o yapıyı, o sistemi yıkmaya yönelik olarak yapılmış gibi durmaktadır. *Nasipse Adayız*, filmin sonlarına doğru aday adayı Dr. Kemal’in rahatsız edici vicdanı gibi ortaya çıkan eski eşi Figen’e “vicdanlı ve akıllı olan makro siyasetten tiksindir” dedirtmektedir adeta. Dolayısıyla filmin derdi sadece siyasi yapı veya sistem değildir. Film, sonuçta siyasetle uğraşan tüm insanlardan uzak durulması gerektiğini, siyasi özne konumundaki veya özne olmaya çalışan hemen herkesin, işin doğası gereği çıkarları peşinde koşan ikiyüzlüler olduğunu adeta bir belgesel titizliği ve mesafesiyle izleyiciye kanıtlamaya çalışmaktadır. Zaten başrol oyuncusu ve belediye başkan aday adayı Dr. Kemal Güner’in (Ercan Kesal) eski eşi Figen (Nazan Kesal) dışında, sarhoş eski arkadaşı Ertan’ın ettiği birkaç sözü saymazsak, filmde halkı düşünen, bırakın halkı, aday Dr. Kemal’i düşünen bir kişi yoktur. Olup biteni başka bir gözle gören ya da gördüğünü söyleyen bir tane bile iyi insan yoktur. Parti Başkanı yani “Bir Numara”dan (Serhat Midyat) Şoför Naci’ye (İnanç Konukçu) kadar bütün insanlar “az çakal değil” ve zaten Dr. Kemal de bu tür çakallıklarla baş edemediği ya da şimdilik “çakallığı yeterli gelmediği” için aday gösterilememiştir. Ancak nasıl olsa bu “siyaset bir maraton”dur ve Dr. Kemal de koşuya başlamış, hatta yavaş yavaş ısınmış görünmektedir.

Yüklü siyasi mesajlar ve diyaloglar içeren senaryosunun yanında, film bir geceden ibaret olduğu için görüntülerin neredeyse tümünün iç mekânlarda çekilmiş olması filmin “ağırlığını” daha da artırmaktadır. Filmin yaydığı umutsuzluk, sadece ele aldığı konu sebebiyle değildir. Rainer Werner Fassbinder sinemasında sıklıkla görülen, mekânın salonlara ve odalara sıkışması, gün ışığının ve gökyüzünün

görünmemesi, merdiven başları, kapılar ve kapı aralıkları, dolu masalar, sigara dumanları, neon lambaları veya çiğ ışıklar gibi görüntülerden oluşması yüzünden de *Nasipse Adayız* biraz daha karamsar sahneler sunmaktadır. *Nasipse Adayız*, kimsenin kimseye güvenmediği, güvenmemekle de iyi yaptığı, sonuçta herkesin yüzüne bir kirli kanın<sup>35</sup> sıçradığını tek tek gösteren adeta ağır, sert ve ödünsüz bir kara film örneği gibidir.

Ercan Kesal, bizleri film boyunca genel olarak dört salona hapsederek hem adeta esir almış hem de toplantıdan çok sıkıldığını söyleyip salondan çıkmak isteyen Figen'e söylediği gibi salondan çıkmamıza "geldik bir kere" diyerek izin vermemiştir. Çünkü hepimiz gerçek hayatta geldiğimiz konumlara nasıl geldiğimizi, burada ne işimiz olduğunu, "gerçekten bunu çok mu isteyerek geldiğimizi" düşünmeden geliyoruz ve konumumuzu sorgulamadan öylece oturuyoruz. Film bütün bu sürecin biraz sıkıntısını çekmemizi istemektedir. Figen, Dr. Kemal'e "*Gerçekten bu kadar çok mu istiyorsun başkan olmayı?*" diye sorduğunda bile Dr. Kemal'in "*oturuyoruz, eğleniyoruz işte, bak halay*" gibi kaçamak cevaplardan başka bir açıklaması yoktur. Belli ki Dr. Kemal gerçekten de böyle düşünmektedir: "*Politika günün sonunda halay.*" Ama ya herkes halay başı olmak istiyorsa? "*Bekleyeceğiz o zaman? Bekleriz...*" Çünkü radyocu Nuri'nin (Muttalıp Müjdecı) dediği gibi "*bu adaylık böyle ibnelik gibi bir şey ya. Adamın götü alışınca bir daha duramıyor gibi...*" Kendiliğinden başlanan ve sorgulamadan yaşanılan alışkanlıkların bir süre sonra insanın karakteri ve hatta kaderi olması, herkesin akıntıya doğru yüzen bireyler haline gelmesi ve sonuçta toplumun hatta siyasal sistemin bu tür alışkanlıklar ve karakterler üzerinde yükselmesi sadece *Nasipse Adayız*'da değildir. Kesal, kendi kişisel tarihine yaptığı göndermelerle de bir film şeridi gibi her izleyicinin kendini gözünün önüne getirmesini istemektedir.

Bu dört salondan birinde olsun izleyicinin kendiyle karşılaşmaması mümkün değildir. Dr. Kemal'in bir gecede telaşla ziyaret etmek zorunda kaldığı dört salon

---

<sup>35</sup> Ercan Kesal'ın doktor rolünde oynadığı Bir Zamanlar Anadolu'da, doktorun olayı örtbas eden beyanından sonra otopside yüzüne kan sıçraması, kanın bir kısmını silip yüzünde bir kısmının kalması doktorun hem rahatsız olması hem de katili bir noktada anlaması ve koruması anlamına geliyordu. Doktor katille zimmi bir iş birliği yapıyordu. Bu filmde artık yönetmen olan Kesal, bizleri iş birliğine çağırıyor, yüzümüzü silip silmediğimizle de ilgilenmiyor, kanın bizi rahatsız etmesini istiyor.

Türkiye'nin siyasal ve toplumsal bölünmüşlüğü, siyasetin aktörlerini ve aktörlerin amaçları, iç göçü, müziğin sınıfsallığı veya toplumsallığı, dinsel ve mezhepsel konumlanış, kapitalizm, Kemalizm, aydınlanma ve modernite ve bütün bunların içinde oluşan kitlenin ruhu konusunda oldukça zengin sahneler sunmaktadır.

*Nasipse Adayız*'ın ana eleştirisi temalarından biri olan “halktan uzak parti, seçmensiz siyaset” meselesinin yani “salon siyasetinin” ve inceliklerinin anlaşılması için yönetmen Kesal, izleyiciye tek tek salonları gezdirirken bu kaderin kaçınılmaz olmadığını, bu sonucu kitleyi oluşturan bireylerin yarattığını da teknik olarak izleyiciye hatırlatmaktadır.

#### **6.8.9.1. Solun Büyük Salonu: Anadolu'nun Bağrından Kopup Gelenler**

*Nasipse Adayız*'ın hikâyesini, İstanbul Beyoğlu ilçesine belediye başkan adayı olmak isteyen Dr. Kemal Güner'in adaylığının açıklanacağını umduğu bir gün ve bir gecesi oluşturmaktadır. Dr. Kemal, yapılması gereken her şeyi yapmıştır ve akşam Simge Düğün Salonu'nda düzenlediği büyük yemekte aday adaylığını açıklayacaktır.<sup>36</sup> Daha doğrusu bu açıklamayı Parti Genel Başkanı'nın yani Bir Numara'nın yapmasını arzulamaktadır. İzleyici filmde Bir Numara'nın, yani parti genel başkanının gelip gelmeyeceği sorusu ve kaygısının peşinden sürüklenmektedir ve Dr. Kemal de ekibi ile endişeli bir bekleyişin içindedir.

Dr. Kemal'in aday adaylığının “ceddin deden, neslin baban<sup>37</sup>” marşı eşliğinde açıklandığı bir gemi rüyasından uyanıp yavaş yavaş dolmaya başlayan Simge Düğün Salonu'na giriş yaparak film başlamaktadır. Misafirler sırayla takdim edilir; Malatya Arguvan Dernek Başkanı, Cemevi Başkanı, Tokat Turhal Dernek Başkanı, Tuncelililer Dernek Başkanı Müteahhit Müslüm Öztürk... İl Başkan Yardımcısı “karizmatik ve çok yakışıklı” Orhan Bey... Birkaç kişi daha anons edilir ama hepsi erkek, hepsi orta yaş ve üstü, coğrafi özelliklere bakılırsa büyük olasılıkla hepsi Alevi, hepsi takım elbiseli ve modası geçmiş kravatlıdan oluşmaktadır.

<sup>36</sup> Medyaya çıkan haberlere göre, Kesal, 2002 yılında Beyoğlu Belediye Başkanlığı için kendi aday adaylığını bu salonda açıklamıştı.

<sup>37</sup> Bu marşlı rüyadan uyanma metaforu başka bir belediye başkanı filmi olan Koltuk Belası'nda vardır. Kemal Sunal gerçekten iktidarlı bir başkan olmaya karar verdiğinde bu marş çalar.

Dr. Kemal Güner'in sabah semt ziyaretinde yaptığı konuşmadan anlaşılmaktadır ki seçilirse, bu kanaat önderleriyle *“sağlıklı ve çağdaş, üretkenlik ve verimi artıran, semtimizin gerçek potansiyelini harekete geçiren bir belediyeçilik anlayışını harekete geçirmeyi”* planlamaktadır. Salonun duvarından da yazdığı gibi *“onu tanıyorsunuz”*. Acaba salona “çare doktor” yazısı neden asılmamıştı? Belki ekip başı, bir plaza reklamcısı olduğu anlaşılan Arzu'nun (Selin Yeninci) söylediği gibi *“çare doktor yazmak fazla simgesel olurdu”*. Belki de “Çare Sarıgül” sloganını hatırlatırdı veya CHP'nin Mart 2019 yerel seçimindeki sloganlarından biri olan Derman Belediyeçiliğini hatırlatması da mümkündü.

Bütün bunları düşünürken, misafirler yerlerini almış ve hatta “Anadolu'nun bağrından kopup gelen Hakkı Eren” de sazını tıngırdatmaya başlamıştır. Doktor Kemal Güner nihayet sahneye davet edilir:

*“Ben de sizler gibi Anadolu'dan koştum geldim, İstanbul'da ekmek derdindeyim. Ben de sizler gibi topraktan koştum betona geldim...”*

Bunu duymak kitlede pek heyecan yaratmamıştır. Dr. Kemal daha etkili olmak ister ve doğrudan Sivaslılar, Erzincanlılar, Malatyalılar diye muhatabına konuşmaya başlar. Çok kalabalık olmasa da hepsi buradadır. Hem hemşehri dernekleri hem de Alevi derneklerinin iç içe geçtiği bir salonda masalara yavaş yavaş tabaklar gidip gelmeye, rakı bardakları da belirmeye başlar. Siyaset sembollerle yapılmaktadır ve zaten düğün salonunun adının bile “simge” olması izleyiciyi doğrudan bu sembollerle düşünmeye zorlamaktadır.

Dr. Kemal devam etmek ister: *“Politika, siyaset, almak için değil vermek için, hizmet için yapılan bir iş bizim için... Siyaseti bir menfaat, bir çıkar aracı olarak görmeyen bir anlayışa sahibiz...”* Zaten herkes, buradaki hizmetten memnun, almış mezelerini yer ve kimse konuşmayla ilgilenmez. Kitle aslında “dolgu malzemesi”dir, Genel başkan geldiğinde salonu dolu görsün diye getirilmişlerdir ve bunun farkındadırlar. Siyaseti vermek için yapan Dr. Kemal *“ana yemekleri de verin”* der ancak Arzu, *“ana yemeği vermeyeceğim, çünkü bunlar yemeği yiyip kaçır gider, adam boş salona mı konuşsun”* de karşı çıkar tiksinti içinde. (Ki sonuçta da öyle olur, bir kaza sonucu ana yemek verilir ve ‘bunlar’ ana yemeği yedikten sonra salonu

boşaltmaya başlar, salonda sadece halay çekenler kalır ve böylece salon gerçek anlamda düğün salonuna dönüşür). Sarhoş Doktor Ertan da zaten daha önce söylemiştir, *“Bu aylara fazla güvenme, bunlar yer içer seni böyle dımdızlak ortada bırakıp gider”*.<sup>38</sup>

Dr. Kemal kendisi gibi Anadolu’nun bağrından kopup gelen bu “mert insanların”, kente tutunmaya çalıştığını, kendi sınıfsal ve günlük çıkarlarının gayet bilincinde olduğunu aslında bilmektedir ancak siyaset gereği ne demesi gerektiğinin de farkındadır. Siyasal sezgileri ve öngörülerini Dr. Kemal’den ve ekibinden daha güçlü olan bu kitle yemeği yiyip, halayı çekip kaçmıştır. Çünkü artık Bir Numaranın bu saatten sonra bu salona gelmeyeceğini Dr. Kemal ve ekibinden önce sezmışlardır. Zaten “siyasi koku alma duygusu” çok gelişmiş olan “Abit abi” gibi şahısların söz verdiği halde geceye gelmemesi Dr. Kemal’in güçsüz olduğunu ve Genel başkan buraya getiremeyeceğini daha başından bu kitleye göstermiştir. Dr. Kemal’in “stratejisti” konumundaki radyocunun bu konuda söyledikleri dikkat çekicidir: *“Abit abi gelecektir, bak gör hem de genel başkanla gelecektir. O çıkarının nerede olduğunu bilir...”* (Abit gerçekten de Simge Düğün Salonu’na gelmek yerine Genel başkanın da katıldığı sünnet düğününe gitmiştir. )

Bu salondaki hemşehri derneklerinin siyasi parti programlarının önüne geçmiş olması, siyasetin büyük oranda hemşehricilik siyaseti haline gelmesi, İstanbul’un aldığı göçle ve göçün devam etmesi ve bu nedenle hala bir endüstri kültürünün yerleşememesi ile açıklanabilmektedir. Köyden gelen insanların oluşturduğu birer hemşehri dayanışma derneği gibi işleyen ve gerçekten de bir kısmının adında “dayanışma” sözcüğü geçen bu derneklerden “icazet” almadan siyasete girmek, birer göç ilçesi olan ilçelerde ve birer getto olan semtlerde mümkün değildir.

İstanbul’un merkezi ilçelerinden biri olan Beyoğlu’nun, “sol” bir partinin belediye başkan adayının açıklanmasının beklendiği bu “simge” salonda resmi parti siyasetinden çok, toplumun kılcal damarlarını temsil eden yapılar konumlanmış

---

<sup>38</sup> Yönetmen Ercan Kesal, bu çalışma çerçevesinde kendisiyle yapılmış bir röportajda “Dr. Ertan’ın Dr. Kemal Güner’in bilinçaltı olduğunu” söylüyor ve Dr. Ertan’daki bu özgüveni “sosyalist soldan gelen bedel ödemiş biri olmakla açıklıyor.

durumdadır. Siyasetin bileşenleriyle ilgili olarak göç toplumu ve gettolaşma bağlamında asıl söz sahiplerinin, siyasi öznenin kimler olduğunu görülmektedir: Adına Sivil Toplum Temsilcileri denen hemşehri dernekleri yöneticileri, muhtarlar, bazı vakıfların temsilcileri, Alevi dedesi, müteahhit, hırçın plaza çalışanları, takım elbiseli orta yaşlı erkekler, halay çekenler, rakı, sigara dumanı, Kürtçe-Türkçe karışımı melez bir dille söylenen halay türküleri, sarhoşlar, çatal bıçak gürültüleri... Bunları bir arada tutan bir partinin “simgesi” ortalıkta görünmediği gibi siyasal bir gecede olduğuna dair herhangi bir belirti de yoktur aslında. Salonda Dr. Kemal’in partisi ile ilgili tek bir slogan, tek bir afiş, bayrak veya flama da görülmemektedir. Evet, partinin il başkan yardımcısı “*yakışıklı ve karizmatik Orhan Bey de burada*”dır ancak o da bütün gece içip içip Dr. Kemal’in eski eşi Figen’i taciz etmekten başka bir varlık göstermemiştir. Orhan Bey’in, bu haliyle bir düğüne veya bir dernek gecesine katılıp, sürekli içki içip keyfine bakmış olması da muhtemeldir.

Yerel aday adayı, yerelliğin öne çıkması gereği, herkesin adayı olduğunun belli olması gerektiği için partisinden hiç söz etmezken, partinin de kendini belli etmek gibi bir talebinin olmaması bir ölçüde normal karşılanabilmektedir. En büyük ortak simge “Anadolu’dan kopup gelmek” olduğuna göre, göçle gelmiş olan bu insanlar arasında bundan daha büyük bir siyasal, toplumsal ve ruhsal ayrılığın olamayacağı düşünülmektedir. Elbette bu ortamda siyasi partinin öne çıkarılması mantıklı görünmez. Ancak, bu salondan ve toplantıdan bağımsız olarak da ortada seçmenin ve üyelerinin etkili olduğu bir siyasi partinin olmadığı anlaşılır. Yanındaki bir avuç insanla birlikte “Bir Numaranın” her şeyi belirlediği, bunun dışında her şeyin boş olduğunun sezildiği bir ortamda gece ilerler.

En önemlisi adayı belirleyecek olan Bir Numara’nın kafasında Dr. Kemal’in yeri yoktur. Bir Numara, Dr. Kemal’in doktor olduğunu bile aklında tutamaz ve iki kere kendisine “mimar” diye hitap eder. Buradan da aslında mimar olan birini kafasına yazdığını, adayının mimar olduğu anlaşılır ancak Dr. Kemal de yarıştan kopmak istemez. Zaten Dr. Kemal projelerini anlatmaya çalışırken de, dosyasını bırakmak istediğinde de önemsenmemiştir. Parti Bir Numarasının ve yakın çevresinin gözünde, Kemal Güner parti ve siyaset üzerinden nemalanmak isteyenlerden biridir ancak bu nemalanmanın sözü belli ki başka birine çoktan verilmiştir. Partilerdeki aday belirleme

sisteminin yarattığı tüm o çıkar ağları konusunda Dr. Kemal’in bir bilgisi elbette vardır ve bu bilgi bu süreçte yerli yerine oturmaktadır. Dr. Kemal yarıştan kopmak istemez ve umudunu korumaya çalışır. Bunu zaten Bir Numara da üzerine basa basa söyler: *“Siyaset bir maratondur, kopmamak önemli. Siyasette yapı kurmak çok önemlidir ki bunu mimar arkadaşlar çok iyi bilir...”* Aslında Dr. Kemal genel başkanın olduğu asansöre binemediğinde o yapıyı kuramadığını, var olan yapının içinde dâhil edilmediğini, asansörün dolu olduğunu ve kendisine yer açılmayacağını anlamıştır, ancak siyaset üzerinden elde edeceği iktidar ve nemalanacağı varlıklar o asansöre bir biçimde girmesi gerektiğini söylemektedir.

Simge Düğün Salona boşalmaya başlayınca, hatta salonda biriken kalabalığın Dr. Kemal’i aday gösterecek güçten iyice düştüğü anlaşıncı Dr. Kemal’in yönlendiricisi konumundaki radyocu Nuri’nin aklına yepyeni bir kurtarıcı fikir gelir. Asansörle veya asansörsüz bir kat inmek! Asansör doluysa “merdivenle inmek” de denebilir buna.

#### **6.8.9.2. Sessiz Sedasız, Tertemiz, Huzurlu Salonda Tarikat ve Siyaset**

Abit’in kokuyu alıp gelmemesi nedeniyle oluşan boşluğu doldurmaya çalışırken Radyocu Nuri’nin aklına, eksikliği İslamcı tarikattan icazet alarak giderme fikri gelmiştir. Bu fikir *Nasipse Adayız*’ın salonlarından ikincisine götürmektedir izleyiciyi. Radyocu Nuri, bir kat inmekte tereddüt eden Dr. Kemal’e *“peki geçen seçimde anakent belediye başkanı adayını bu akşam aşağıdaki salonda bulunan Osman Hoca açıkladı desem ne dersin”* diye sorunca bu salona inmesi gerektiğini hemen anlar. Bu gerekliliğin sadece Abit’in kitlesinin yarattığı boşluktan kaynaklanmadığı da anlaşılır.

Eski Antep Milletvekili’nin oğlunun “düğün mevlidinin” gerçekleştiği bu salon fiziki olarak yukarıdakinin aynısıdır. Ancak bu salona, beyaz renkler, temiz masalar, traşlı genç yüzler, temiz giyimli kadınlar kısacası “huzur İslamda” sözünü doğrularcasına huzur hâkimdir. Okunan mevlit veya dua, salonun genel huzurunu bozmamakta, ortalıkta dolaşan, bağırان çağırان kimsenin olmayışıyla salonda bir disiplin ve kural olduğu hemen belli olmaktadır. Dr. Kemal bir süre Osman hocanın masasının etrafında ayakta bekletilir. Radyocu Nuri nihayet Dr. Kemal’i masaya buyur

eder. Osman Hoca, Dr. Kemal'in yüzüne bakmadan, öpmesi için elini uzatır. Yukarıdaki salonda ev sahibi, iktidar, salonun hâkimi görünen Dr. Kemal bu salonda adeta diz çökmüş gibidir. Osman Hoca sürekli küçük defterine bir şeyler karalamaktadır ya da daha önce yazdıklarını kontrol etmektedir. Nihayet Dr. Kemal'le konuşmaya başlar. Dr. Kemal'in özel hastane sahibi olduğunu öğrenince *“bir ara uğrayıp muayene olup olamayacağını”* sorar, Dr. Kemal ise gelip *“chek up yaptırabileceğini”* söyler. Osman Hoca Dr. Kemal'in telefonunu yazar: *“Nuri'nin arkadaşı, belediye başkan adayı...”* Osman Hoca kendisini dine adanmış bir molladan çok uyanık bir siyaset, hatta ticaret insanı gibi görünmektedir. Özel çıkarlarının peşinde olduğu çok açıktır. Dr. Kemal'e ne partisini ne de programını sormuştur. Kendi kişisel çıkarı, en azından sağlığının peşindedir.

Simge Düğün Salonu'nda aşağıdaki sükûnetle yukarıdaki kargaşa arasında taşralılık açısından özünde bir fark yok gibidir. Aşağıdaki sükûneti yaratan kitle ile yukarıdaki kargaşayı yaratan kitlenin siyasete katılımı, birey oluşu, olup bitenleri kavraması, siyasi veya dini önderlere yaklaşımı arasında hiçbir fark görülmediği gibi önderlerin kitle ve siyasetle ilişkisi de özünde aynıdır. Herkes kişisel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmaktadır. Sadece aşağıdaki salon daha sessiz, daha derinden ve daha itaatkâr görünmektedir.

Ancak, bir partinin anakent belediye başkanını bir tarikat liderinin atamış olması, en azından bunun sözünün edilmesi ne Dr. Kemal'i ne de masadaki diğer solcuları rahatsız etmektedir. Aslında Dr. Kemal, radyocu Nuri'nin bu adamı nerden tanıdığına biraz şaşırır, biraz da kendisinin tarikat liderinin ayağına gidecek kadar *“bu duruma nasıl geldiğine”* hayret eder. Ticaret, siyaset ve din ilişkilerini bir arada tutan, kendi çıkarı ve ikbalini bunların içinde harmanlayan tarikat liderinin Dr. Kemal'in kim olduğundan veya hedeflerinden çok sadece kendi kişisel çıkarları ile ilgilenmesi aslında Dr. Kemal'e çok tanıdık gelmiştir ve hatta dini bir angajman içine girmemiş olması ile kendisini rahatlatmaktadır. Tarikat lideri, kimin ne kazanacağından çok kendi kazancına bakmaktadır. Bu yönleriyle siyasetin bir ticari kazanca dönüştürülmüş olması ve seçmenin hatta parti üyelerinin sıradan birer *“tüketiciye”* dönüştürülmüş olması, hatta bir mizansende dekoratif bir komumda bulunmaları kimseyi rahatsız etmemektedir. Bu durum Dr. Kemal'i rahatlatır, belli ki, parti ayrımı veya görüş

farkının bir önemi yoktur, önemli olan bir kesimin önderine yakın olmak ve o önderin “sattığı mallardan” tüketebilmektir.

Ancak İslamcı ile Alevinin ayrı salonlarda da olsa bulunduğu Simge Düğün Salonu “siyaset pazarı” Dr. Kemal’e yetmemektedir ve Dr. Kemal buralarda vakit geçirerek asıl salona girmekte, büyük pazara açılmakta geç kaldığını anlamıştır. Fazla vakit kaybetmeden tek başına Bir Numaranın katıldığı bir oteldeki sünnet düğününe koşmaya karar verir.

#### **6.8.9.3. Modernistler Lüks Otel Salonunda Göbek Atıyor**

Dr. Kemal’in gecenin ilerleyen saatlerinde koşarak geldiği üçüncü salon birinci ve ikinci salondan hem mekânın görünüşü hem de insanların görünüş ve hareketleri açısından tamamen farklı bir ortamdır. Lüks bir otel salonundaki bu sünnet düğününde, herkesin neşesi ve eğlencesi yerindedir. Kimse kendini “kasmaz” ve zamanın en popüler parçası “erik dalı” eşliğinde herkes göbek atmaktadır. Sosyal veya sınıfsal bir baskının hissedilmediği, herkesin daha eşit ve özgür görüldüğü bu ortamda, sınıfsal farkları ve katmanları gösteren sembolik ayrımlar da en aza inmiş durumdadır. Göçle gelmiş insanların getirdiği yöresel türküler veya yöre derneklerinin izine rastlanmadığı gibi islamcı tarikatın simgesi durumundaki giysiler, başörtüler veya “nur yüzlü” insanlar da yoktur ortada. Göçmenlerin birinci salondaki kargaşası, İslamcılarının ikinci salondaki huzuru, yerini burada topyekûn bir neşeye ve eğlenceye bırakmış gibidir. Başlı başına “sünnet düğünü” olayının kendisi, partili müteahhittin bir tür zenginlik gösterisine dönüşmüş olsa da, bu kimseyi rahatsız edecek bir durum değildir. Nasıl olsa bu partilinin hatta Bir Numara’nın seçmeninin hepsinin bu salona girmesi gerekmemektedir. Herkesin salonu ayrıdır. Dr. Kemal hem kendi salonundaki kargaşadan hem aşağı salondaki huzurdan, hem de buradaki eğlenceden kendine bir çıkar sağlayamadığı, sağlayamayacağı, tam istediğinin olmadığı endişesi ile ortalıkta dolanmaktadır. Belki de sahaya erken indiğini söylese de sahaya geç indiğini, bütün asansörlerin dolduğunu ve “herkesin kendi cemaatiyle” eğlencesine veya işine baktığını düşünmektedir. Bir Numaranın diğer iki taşralı salon dururken daha eşitlikçi ve daha bireysel görünen bu topluluğu seçmiş olması bilinçli bir tercih mi bilinmez ama neşesinin yerinde olduğuna bakılırsa, diğer salonlarda yorucu sosyolojik

sorunların veya sınıfsal ayrımların girdabına girmektense bu salonda tuzu kurularla, müteahhit parti üyesinin oğlunun sünnet düğününde eğlenmek daha işine gelmiş gibi görünmektedir.

Lüks otel salonunda sınıfsız, sömürürüz, pürüzsüz, sorunsuz bir mutlu kitlenin içinde gibi hisseder herkes kendini erik dalının altında. Burada da bir “siyaset” yoktur ve siyasi öznenin olmadığı ancak siyasi simgelerin olduğu Simge Düğün Salonu’ndaki diğer iki salondaki gibi burada bir “simge” de yoktur. Belki de solcu bir partilinin oğluna “sünnet düğünü” yapılıyor olması başlı başına bir simgedir. Bir Numaranın Dr. Kemal’in rakibi olan inşaatçının oğlunun sünnet düğününe katılması, daha doğrusu sol bir parti adayının oğluna sünnet düğünü organize etmesi, ülkenin yükselen değerinin ve yükselen atmosferinin ne olduğunu gösteren güzel bir simge sayılabilir. Arabesk bir tür olan Erik Dalı’nın herkesi kapsamaması da bir simge sayılabilir. Rakı yerini şaraba bırakmıştır, başörtüsü yerini dekolteye ve tek kişinin okuduğu mevlit veya Alevi türküleri de yerini modern bir orkestranın çaldığı oynak bir havaya. Buradaki kanaat önderlerinin Dr. Kemal’den bir beklentisi de yoktur. Onların “pazarının” dışarıda kurulduğu ve daha evrensel olduğu belli olmaktadır. Dr. Kemal dolmuşa binerek geldiği bu düğünde yerinin olmadığını görür. Üstelik tuvalette rakip adayın, partili yoldaşının Bir Numaraya “*Dr. Kemal kalıbının adamı değil, boş ver ne gideceğiz toplantısına*” dediğini duymuştur. Dr. Kemal, taşralı ve yetersiz olduğunu hisseder. Modernleşme serüveni ve modern dünyadan edindiği sermaye buraya kadarmış gibi görünmektedir. Kentin bir ucu hemşehri dernekleriyle dolu bir taşra iken diğer ucu arabesk bir yeni ortaklığa geçmiş durumdadır.

#### **6.8.9.4. En Alttakilerin Salonu: Tekstil Atölyesi**

Birbirinden habersiz dünyaların capcanlı hüküm sürdüğü mega kent İstanbul’da gece ve sürprizler bir türlü bitmemektedir. Dr. Kemal her şeyin bittiğini anladığı anda, neden ve nasılsa kendini bir tekstil atölyesinde bulur. Belki de aday gösterilmeyeceğini anladığı için, propaganda döneminde kullanılacak bayrak diktirmeye artık gerek kalmadığını söylemeye buraya gelmiştir.

Göçle gelip şehrin bir köşesinde bir yerlerde tutunmaya çalışan kalabalıkların bir arada kendilerini daha iyi hissettikleri ve yerel siyaset faaliyetleri için kullanmayı

keşfettikleri mekânlarda tutunamayanlarının, bu mekânlardan haberdar olmayanların toplandığı bir salondur bu tekstil atölyesi. Siyah işçi dâhil kaçak göçmenlerin de çalıştığı, en alttakilerin mekânıdır burası. Dr. Kemal'in uğradığı ve temasta olduğu düğün salonlarında, hemşehri yardımlaşma derneklerinde, kiraathanelerde, cem evlerinde, camilerde, spor kulüplerinde, yerel radyo ve yerel basında yer bulamayanların, şehir rantından hiç faydalanamayanların, şehre en son gelenlerin, dolayısıyla sahibi ve cemaati olmayanların, sosyal sermayesi bulunmayanların toplandığı bir yerde gibidir. Diğer üç salona bırakın girmeyi bu salonların varlığından bile haberdar değillermiş gibi görünmektedir burada çalışanlar. Tekstil atölyesi yakından bakıldığında daha kafkaesk bir mekân haline gelmektedir. Atölyenin bir köşesi, pirzoların kızardığı bir ocak başı haline getirilmiştir. Pirzola dumanı ütü yapan, katlayan, tekstil diken işçilere doğru gitmektedir. Ocak başında orta yaşın üstünde görünen bir adam, gece yarısı bu saatte sakince oturmuş etini yiyip rakısını içer. Ocak başı ve tekstil atölyesinin iç içe olduğu bir dünyanın kargaşayı ve çarpıklığı temsil ettiğini düşünürken Dr. Kemal hayretle öğrenir ki bu sessiz adam eski bir bakandır. Sürekli çalışanları *“adam gibi katla lan şunu”*, *“çabuk ol lan”* gibi sözlerle azarlayan patrondan *“memleketin siyasetinin burada döndüğü”* de duyulur.

Eski Bakan Dr. Kemal'e *“şansının ne olduğunu”* sorar. Dr. Kemal *“burada belediyeyi kazanmak istiyorlarsa ben aday gösterirler”* diye cevap verir. Eski Bakan *“Ya kazanmak istemiyorlarsa”* diye sorar. Dr. Kemal hiç böyle düşünmemiştir ve soruya da bir cevabı yoktur. Bakan devam eder: *“Parti başkanı Rauf uzaktan akrabamdır. Keşke daha önce adını duysaydım...”* İşte her şey bu kadar basittir. Parti üyeliğinin, delegenin, parti yönetiminin, seçmenin, çıkar çevrelerinin, STK'ların, muhtarların veya cemaat hocalarının tümünü bir cümlede silip atan “akrabalık” bağının önemiyle karşılaşır Dr. Kemal. Bakan karnını iyice doyurur, rakısını içer ve kartını verip gider. Dr. Kemal de dünyanın ve hayatın dört bucağını anlamış bir sakinlikle yemeye içmeye başlar.

Gecenin sonuna doğru, en alttakilerin arasına düşmüş bir doktorun gezdiği tüm salonların ve buluştuğu tüm kesimlerin kısa vadede işine yaramadığını, dünyanın nasıl döndüğünü fark ettiği anlaşılır. Birileri pirzola yerken birileri tekstili “adam gibi katlaması” için azar yemektedir. Bu iki kesim de aynı salondadır. Lüks otelin düğün

salonunda kaybolmuş gibi görünen sınıf ve katmanlar arası farklar burada çok net görülmektedir. Saf iyilik ve saf kötülük dışı bir başarıma ve başaramama haliyle karşı karşıya gelinir, bir cemaate veya sınıfa ait olmanın, sahipli olmanın ne demek olduğunu ve kimsesizliğin nasıl bir şey olduğu görülür. Siyasetin bir “aile işi” olduğu, ailenin de sadece kan bağıyla kurulmadığını Dr. Kemal’le birlikte izleyici de anlar.

Bir Numaranın çevresindekilerle kurduğu ilişki ile Dr. Kemal’in radyocu Nuri ve şoför Naci ile kurduğu ilişkinin niteliği arasında özünde bir fark yoktur. Osman Hocanın ayak işlerine bakan adamıyla tekstil atölyesi sahibinin ütücüyle kurduğu ilişki de, siyasi veya dini cemaat ilişkileriyle aynı düzeydedir. Tekstil atölyesinde biftek yiyen eski Bakan bütün bu ilişkileri doğru anlamış ve doğru salonlarda olmayı başarmış biri gibi sakindir.

Sistemi taşıyan asansörlere yeni insanların binmemesi gerekmektedir. Yani herkes aynı gemidedir zaten gemi yeterince doludur. Dr. Kemal, Bir Numaranın asansörüne binemediği için kaybetmiştir, ancak siyaset bir maraton olduğuna göre, Dr. Kemal’in yorulmaması gerekmektedir. Hele hele bir gecede tüm salonları gezebilen, “tüm düğünlerde dans etmeye çalışan” Dr. Kemal’in o asansörü bir daha kaçırmayacağına da inanmak yerinde olurdu.

#### **6.8.9.5. “Siyasi Kirlilik” İnsanın Kirlenmesinin Sonucu**

Kirli olan sadece siyasiyi figürler ve çıkar gruplarından oluşan siyaset arenası mıdır? *Nasipse Adayız*, her ne kadar siyasi figürler ve siyasi çıkar gruplarının olabildiğince kirlenmişliğini gösterse de bunun altında yatan bireysel kirliliği ve çıkar ilişkilerini de doğrudan göstermektedir. “Siyasi kirliliğin” katman katman nasıl yayıldığını, siyasi ideolojinin son kertede belirleyici olmadığını, insan doğasının, kişisel ekonomik çıkarların, insani ihtiyaçların ve akrabalık, arkadaşlık gibi insani ilişkilerin daha belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Toplumun kirlenmesinin bireylerin kirlenmesi sonucu oluştuğunu ve kirlenmenin sadece belli bir sınıfsal veya katmanı kapsamadığı görülür. Kirli bir toplumda temiz kalabilmiş herhangi bir bireye rastlamak da mümkün görünmemektedir. Herkesin yüzüne bir kirli kan sıçramıştır, ama bu kirli kandan bazıları çok bazıları daha az rahatsız olmakta veya kimisi daha çabuk kimisi daha geç alışmaktadır.

Elias Canetti, “Kitle içinde eşitlik vardır, bu olgu mutlak ve tartışma götürmez niteliktedir, kitle tarafından asla sorgulanmaz” (2014:29) diyerek her kesimin kendi kitlesini bir arada tutan şeyin dini, ekonomik veya sınıfsal benzerliklerin ötesinde “mutlak eşitlik durumu” olduğunu söylemektedir. Yani bir kitle içinde “baş baştır, kol koldur ve tek tek kollar ve baş arasındaki farklar önemsizdir... Bütün adalet talepleri ve eşitlik kuramları en nihayetinde enerjilerini, bir kitlenin parçası olmuş herkese aşına olan fiili eşitlik deneyiminden alırlar” (2014: 29). Bu salonların her birinin ayrı bir dünya olduğu düşünüldüğünde kitlelerin kendi içlerinde baş ve kol meselesini çözdüklerini ve her alanda eşit konumda oldukları görülür. Eşitlik, sürpriz beklentisinin olmaması, herkesin konumunu ve gidişatını bilmesi anlamına gelmektedir.

İncelenen belediye başkanı filmlerinde, “yozlaşma” öncelikle belediye başkanı veya belediye başkan adayına özgü kavram, bir durum olarak ele alınmaktadır. Ancak daha önce yapılan *Bir Sevda İşi*<sup>39</sup> (2015) filminde de olduğu gibi, *Nasipse Adayız*’da da açıkça seçmen yozlaşmasından bahsedilmektedir. *Nasipse Adayız*’da hem seçmen hem de aday, yozlaşmayı eşit oranda paylaşıırken *Bir Sevda İşi*’nde seçmenler adayı soyup soğana çevirmektedir ve yerel siyaset sonuçta kategorik olarak siyaset dışı bir şey olarak gösterilmektedir. Adaylık kampanyasını fırsat bilen halk, adayı kişisel çıkarlarını giderecek bir fırsat olarak görmektedir ve maddi yardım alsa da sonuçta ille de yardım aldığı adaya oy atmamaktadır. *Nasipse Adayız*’da İstanbul’da hemşehri dernekleri, tarikatlar gibi örgütlü çevreler tarafından kurulan bu çıkar ilişkileri *Bir Sevda İşi*’nde Giresun taşrasında doğrudan seçmenler üzerinden kurulmaktadır.

Detaylı analiz edilmeyen *Bir Sevda İşi* filminde adayın iyi niyetli, dürüst, ilçesine hizmet etmek isteyen düzgün bir insan olduğu görülmektedir. Filmde Giresun’un küçük bir ilçesinde temsil edilen aday, seçmenler, partililer, akrabalar, parti yöneticileri gibi kesimler tarafından acımasızca harcama yapmaya zorlanmaktadır ve aday sonuçta hem seçimi hem de maddi gücünü kaybetmektedir. Seçimin finansmanı ve dolayısıyla siyasetin finansmanı konusunda her şeyin adaydan

---

<sup>39</sup> *Bir Sevda İşi* (2015), sadece belediye başkanı adayının akrabalar ve seçmenler tarafından nasıl maddi olarak bitirildiğine yoğunlaştığı, siyasi veya idari bir mesajı olmadığı için ayrıca kendi başına bir değerlendirmeye alınmamıştır.

veya aday adayından beklendiği, seçim sürecinde adayın soyup soğana çevrildiği filmde, siyasetin, plan proje işi olmadığı ve tamamen kişisel çıkarlarla ilgili olduğu anlatılmaktadır.

#### 6.8.9.6. Dr. Kemal'in “İyi” Günleri ve “Kötü” Günleri

*Nasipse Adayız*'da Dr. Kemal, güç ve çıkar ilişkileri içinde perişan olmuş, çürümüş, karanlık bir sistemde çıkışsız kalmış, aday adaylığından çoktan pişman olmuş ama geri dönülemez yola girmiş bir kurban olarak gösterilmektedir. Peki, çürümüş bir sistemin içinde sağlam kalabilmek mümkün müdür? Sistemleri insanlar oluşturmaz mı? Dr. Kemal “iyi” bir adamsa, Bir Numaranın peşinde delice koşarak, dernek ağalarının çıkarlarına hizmet ederek, tarikat hocalarının elini öperek neden siyasi inançlarından, değerlerinden, egosundan bu kadar kolay vazgeçebilmektedir? İnsanı değerlerinden vazgeçiren güç nedir?

Filmin yönetmeni ve başrol oyuncusu olan Ercan Kesal, aynı zamanda daha önce roman olarak da yayınlanan *Nasipse Adayız*'ın senaristidir. Kesal “iyilik ve kötülüğün” bir sınanma sonrası ortaya çıktığını, sınanmaya tabii tutulmayan bireyin iyilik ve kötülük gibi kavramlarla tanımlanamayacağını belirtmektedir:

“Benzer bir şeyi 2000'li yıllarda ben de yaşadım. Ben de bulunduğum semtte belediye başkan aday adaylığı süreci yaşadım. Şunu fark ettim, politika insan nefsinin en iyi sınıandığı yermiş. Doktor Kemal Güner tanıdığım birisi. İstanbul'un çevresinde yeni oluşmuş varoşlardan birinde hastanecilik yapan, yer yurt edinmeye, iktidar sahibi olmaya çalışan bir adam. Kendine fazlasıyla güveniyor ama yaşadıkları, insanın içindeki bitmek tükenmek bilmeyen bu iktidar hırsının ona neler yaptırabileceğini de gösteriyor. Bu filmle aslında en fazla kendimi eleştirdim, kendime kızdım” (Türkyılmaz, 2020).

Dr. Kemal, daha doğrusu Ercan Kesal, filmdeki karakterlerin kötülüğü ile ilgili bir soruya biraz uzunca bir cevap verir ve iyilik ve kötülük hallerinin “sınanmadan” ortaya çıkmayacağını belirtir. Kesal, bu çalışma için kendisiyle yapılan bir röportajda iyi ve kötü kavramları yerine “gerçeklik” daha doğrusu “siyasi gerçeklik” kavramını önemseydiğini belirtir ve iyiliği ve kötülüğün ülkenin siyasal sisteminden bağımsız düşünülemeyeceğini hatırlatır (İnce,2020).

Kitapta ve filmde aday adayının yaşadığı tüm süreçleri Kesal, ülkeye ve politikaya özgü sıkıntılar olarak görmektedir. Bu ortamda siyaset öznesi olmaya çalışan bireyin ortamdaki etkilenmemesi mümkün değildir. Aday adayı başına gelecek

her şeye hazırlıklıdır: Parti yöneticilerinin aday adayı ile ilişkisi, rakip aday adaylarının birbirlerine karşı pozisyonları, hepsini aday adayının ödediği bitmek tükenmek bilmeyen yemekli toplantılar, İslami ya da seküler kanaat önderlerinin kişisel gülünç talepleri, ikiyüzlülükleri aday adayına acıklı gibi görünse de çok şaşırtıcı değildir. Kesal’a göre sorun sadece aday adayının ne kadar ileri gidebileceği ya da ne kadar dayanıklı olduğu sorusudur. Kesal, romanda bir arkadaşının ağzından aday adayına şöyle söylattiriyor bu durumu: “Bir de bunları yemleyeceksin. Yakında, belediye meclis üyeliği işleri filan gelir önüne. İmar mimar işleri, yapabilir misin sen? Miden bulanmasın sonra” (Kesal, 2017: 50). Dr. Kemal’in film boyunca midesi bulanır gibi olsa da maratonu sonuna kadar götürmeyi başarır, yolun yarısında mücadeleyi bırakmaz ve en önemlisi çıktığı yolun kuralları ne ise, oyunu kurallarına göre oynamak için hazır olduğunu gösterir. Çünkü Dr. Kemal aslında tam bir “Mitläufer”dir.

#### **6.8.9.7. Bir Mitläufer<sup>40</sup> Olarak Dr. Kemal**

Dr. Kemal, belli rahatsızlıklar duysa da içinde bulunduğu konumdan da içinde olduğu sistemden de çok rahatsız değildir. Kesal’ın “İstanbul’un çevresinde yeni oluşmuş varoşlardan birinde hastanecilik yapan, yer yurt edinmeye, iktidar sahibi olmaya çalışan bir adam” olarak tanımladığı Dr. Kemal’le ilgili söylediklerinden yola çıkarak, Dr. Kemal’in çağının siyasal sisteminin yarattığı bir birey, hatta siyasi özne olduğunu söylemek mümkündür. “İyilik” ve “kötülük” bahsinde, Kesal’ın “kendinden rahatsız olmak, kendine kızmak” biçiminde tanımladığı ruhsal durumu “sistemin kurallarına uyarken bunun rahatsızlığı duymak” gibi ikircikli bir konumlanmayı yansıtsa da, “gerçeklik” duygusunu yitirecek kadar kimseyi rahatsız etmemektedir. Dr. Kemal rolündeki yönetmen Ercan Kesal, hem Dr. Kemal için hem de reel hayattaki

---

<sup>40</sup> Mitläufer kavramı Almanca bir sözcük olup 2. Dünya Savaşı sonrasında, Faşizmden Arındırma Sürecinde mahkemelerde ve toplumda kullanılmaya başlanan bir kavramdır. Mitläufer, Hitler’in partisine üye olan, devlet dairelerinde veya orduda verilen işi yapan, çok önemli bir fonksiyonu olmamakla birlikte içinde bulunduğu durumu hiç sorgulamayan hatta kişisel çıkarını çoğaltan askeri ve sivil kişileri anlatmaktadır. Savaş sonrası suçlular arasında en hafif cezaya çarptırılan kesim bu kesimdi ancak toplumu veya Hitler’in sistemini ayakta tutan kesimin de bu insanlar olduğu tartışması devam etmektedir. Mitläufer kavramı bugün olup bitenleri ve sistemi pasif bir biçimde takip eden, sistemle birlikte yürüyen, içinde bulunduğu şartları sorgulamayan ve şartlardan hiçbir biçimde kendi tutumunu sorumlu tutmayan “sokaktaki vatandaş” anlaşılmaktadır. Mitläufer bazı durumlarda çaresiz, düşüncesiz, anlayışsız olarak nitelendirse de daha çok daha olumsuz bir özelliğin tanımlanması için kullanılmaktadır. Mitläufer, bugün sadece pasif bir biçimde işine bakan, düzeni sorgulamayan ve çıkarları için çalışan kesimi değil, daha olumsuz bir biçimde bencil, oportünist, bilinçsiz veya vicdansız, sorumsuz sistemin işleticileri kişiler olarak karakterize edilmektedir.

kendisi için Anadolu Ajansı'na yaptığı şu saptamayı tekrar hatırlamak gereklidir: “Bu filmle aslında en fazla kendimi eleştirdim, kendime kızdım.”

Sistem, insanları eleştirel olsalar bile bir süre sonra yeni arzu ve taleplerin gerçekleşmesi için kendine uyumlu özne haline dönüştürmekte ve bununla birlikte Dr. Kemal gibi “başarılı” özneler, sistemi asıl oluşturan ya da sistemin yeniden üretilmesini sağlayan, sistemin esas taşıyıcıları “Mitläufer” özneler haline gelmektedir. Melih Pekdemir, Ateş İlyas Başsoy'dan yaptığı bir alıntıyla Yeşilçam sinemasının iki önemli karakterinden bahsetmektedir. Bu karakterlerden biri ve ilki olan “Cabbar”, sisteme karşı direnen, sistemi reddeden ve asla Mitläufer olmayan bir Yılmaz Güney karakteridir. Diğer karakter ise tam da burada sözü edilen Mitläufer tanımına uygun “kapıcı Cafer”dir. Pekdemir, süreç içine sisteme uyamayan Cabbar'ın kaybolduğunu, Cafer'in ise hala ayakta kaldığını belirtmektedir. Pekdemir, Başsoy'dan yaptığı alıntıyla Cabbar'ı şöyle tanımlamaktadır:

“Atına araba çarpan arabacı Cabbar'ın umudunda değil, kininde kendimizi buluruz. Sinema salonundaki insanlar Cabbar yankesiciyi döverken koltuktan kalkar. O yumruklar yankesiciye değil “mayolu kadınlarla havuzda yüzen” ağalara gidiyordur. Umut'u izlediğiniz sinema salonundan umutla değil, öfkeyle çıkarsınız.

İnsanları köyünden edip, kente yığmak, kentin çevrelerindeki cılız evlerde kin tohumları ekmek demek. Bu kin, halis muhlis sınıf kini. ... Cabbar'ı öldürdüler, umudu boğdular” (Pekdemir, 2020).

Cabbar'ın kaybetmiş, dolayısıyla direnenin ayakta kalamamıştır. Sinemada Cabbar'ın yerini ise hemen Cafer alıyor. Pekdemir bu konuda şunları söyler:

“Yılmaz Güney'in filmlerini, Aziz Nesin'in öykülerinden fırlayan bir başka karakterin filmleri takip etti. Kahraman yine kente gelmiş bir köylüydü ama bu köylü tüm cahilliğine rağmen zenginleri alt ediyordu: Döverek değil kandırarak. Hanzo, Şaban, Zübük gibi isimleri olan bu karakterleri canlandırmak Kemal Sunal'a düştü. Konuyu en iyi anlatan rolü Zeki Ökten'in “Kapıcılar Kralı” filminde canlandırdı. Köyden kente gelip kapıcı olan Kapıcı Seyit, zengin apartmandaki herkesin yüzüne gülüp, arkalarından iş çevirerek yolunu buluyordu. Bu filmi sunumlarda derslerde anlatırken kapıcının adını sorduğumda çoğunluğun “Kapıcı Cafer” dediğine tanık oldum. “Kapıcılar Kralı”ndan çok sonra yayınlanan Bizimkiler dizisinde Ercan Yazgan'ın canlandırdığı karakter kolektif bilinçaltına Kapıcılar Kralı'nın da adı olarak yerleşmişti” (Pekdemir, 2020).

Cafer'in iş bitiriciliği, çağının özelliklerini kavramış olması, en önemlisi de direnişçi yerine “Mitläufer” olmayı seçmesi ayakta kalmasını sağlamaktadır. Başsoy, Cafer'in ve arkadaşlarının inşa ettiği gecekonduarı, göçle gelişen ve paylaşılan kent rantlarını, bu kesimlerin siyasete müdahalesini de adeta Dr. Kemal'in olmak istediği

kişi, kurmak istediği sistemden haberdarmış gibi anlatır. Zaten Cabbar’ı da Caferi de hatta Dr. Kemal’i de yaratan sistemin aynı olduğunu iddia ederek sistem içinde konumlanışın önemine dikkat çeker:

“Konducular birleştiler ve bir belediye başkanı seştiler. Yeni başkan, conducuların kat çıkmasına izin verdi. Gecekondularının üzerine yığma tuğlayla ikinci katı çıktıklarında tuhaf bir şey oldu. Kapı çalındı. Kravatlı, gözölüklü, zayıfça bir adam utana sıkıla bir şey sordu conducuya: “Üst katınız kiralık mı?” Hikâye böyle başladı” (Başsoy, 2020: 80).

Pekdemir’in alıntıladığı, Başsoy’un yazdığı bu “hikâye”de Dr. Kemal’in iki rolü var gibidir. Birincisi, üst kata kiracı gelmeye çalışan kravatlı, gözölüklü, aydınlanmanın ve Cumhuriyetin okumuş adamı, hekim olarak Dr. Kemal. İkincisi ise, bu kesimlere belediye başkanı olabileceğini, bu kesimlerin yükselen bir değeri temsil ettiğini kavrayabilen, aynı semte özel hastane kurmayı akıl edebilmiş, aydınlanmadan, belki de cumhuriyet değerilerinden bir sonuç çıkmayacağını bilen, ideolojilerden bağımsız düşünmeyi becerebilen bir Mitläufer olarak Dr. Kemal. Yer yer iki durak arasında gidip geliyor gibi görünse de solun dayandığı ideolojik hegemonyanın artık hiçbir işe yaramadığının farkındadır ve tercihini, yeni şehirli kesimlerin diliyle konuşarak, yani gerekirse el öperek, gerekirse özel hastanesinin imkânlarıyla sağlık taraması yaparak, gerekirse diř yaptıрма söz vererek yükselmede görmektedir. Dr. Kemal, sonuça yeni tarz bir Mitläufer olarak vicdanından ve önceki kalıplarından tamamen kurtulmuş değil gibi görünmeye de önem vermektedir. Belki de Cabbar ve Cafer’in yanında sinemaya üçüncü bir şahıs daha geldiğini söylemek mümkündür, bu da bir Mitläufer olan Dr. Kemal’dır.

Dr. Kemal’in ne kendini sandığı kadar ne de çevresine göstermeye çalıştığı gibi masum olmadığı kesindir. Üstelik Dr. Kemal masumiyetini aday adaylığından çok önce yitirmiştir. Dr. Kemal, şehrin yeni bıçkını, şoförü ve aslında negatif bilinçaltı olan Naci’ye hastanenin sahte evrak düzenletme dâhil pis işlerini yaptırırken bir sorun görmemektedir. Benzer bir biçimde doğal doğum mümkünken sırf daha fazla para kazanmak için bir kadına sezaryanla doğum yaptırmakta da etik bir problem de görmez. Zaten kamusal sağlık hizmetlerinin terk edildiği ve sağlık hizmetlerinin piyasaya bırakıldığı bir dönemde, süreçten yararlanmak için hastane açabilmek belli bir beceri ve güç isteyen bir adım olarak görülmektedir. Otel lobisinde bir tıp kongresi sırasında konuşma sırasını bekleyen radyolog arkadaşı profesörün dediği gibi “*Hem*

*özel hastane sahibi hem de belediye başkanı olmak isteyen bir çakal*” Dr. Kemal. Profesörün bilimsel bir toplantıda Türkiye’ye yeni gelmiş MR cihazının tanıtımını yapması ve Dr. Kemal’e pazarlamaya çalışması da ne Dr. Kemal’i ne de profesörü rahatsız etmez. “Bilimsel sunum” denilen şeyin, satış şirketinin temsilciliğini yaptığı MR tanıtımı olduğunu herkesin bildiği hale bilmiyormuş gibi yapması bir tür yeni toplum sözleşmesi gibi durmaktadır. Bu tür tuhaflıklar film boyunca birçok kez görülür ve bu görüntüler filmin düzene, sisteme ve insana dair eleştirilerin yoğunlaştığı sahnelerdir.

Herkes Dr. Kemal’den bir şey koparma derdindedir çünkü herkes bu sistem içinde bir Mitläufer olarak oyunu kurallarına göre oynayarak oyun dışına yani sistem dışına çıkmamaya çalışmaktadır. Dr. Kemal de sistem dışına çıkarsa sonunun Cabbar gibi olacağını bilir, oysa o Cafer gibi olmak ister.

*Nasipse Adayız*’daki tüm kahramanların üçkâğıtçı, köşe dönmeci veya sınıf atlamaya çalışan tipler olması, Türkiye sinemasının artık halkı, direnen insanı veya Cabbar’ı göstermediğini iddia eden Necmi Erdoğan’ı doğrulamaktadır. Erdoğan (2020), Deleuze’ün sinema hakkında bir argümanını hatırlayarak başlar değerlendirmesine:

“Modern politik sinemanın temeli, ‘halkın artık var olmaması veya henüz var olmaması... Halkın kayıp olması’dır. Deleuze’e göre, klasik politik sinema, Sovyet sineması da olsa, Amerikan sineması da olsa, halkı hep ‘işte orada’ olarak sunmuştur. ‘Aktüel olmadan önce gerçek, soyut olmaksızın ideal olarak’ halk oradadır, vardır. Ezilmiş, kandırılmış, kör veya bilinçsiz de olsa. Ama faşizmle birlikte sinemanın nesnesi özne haline gelen kitleler değil de tabi kılınan kitleler olunca, Amerikan halkı artık kendinin “gelecek olan halk” olduğuna inanmaz hale geldiğinde durum değişir. Deleuze, Güney’e de atıfta bulunarak, sinemanın “Katolik bir niteliği” olduğunu ve devrimci tutkunun bu defa Üçüncü Dünya sinemasına geçtiğini vurgular. Üçüncü Dünya ve azınlık sineması, klasik politik sinemadan farklı olarak, zaten orada olduğu varsayılan bir halka seslenmeye değil, halkın yaratılmasına katkıda bulunmaya dayanır. “Dünyaya olan inanca” vurgu yapan Deleuze’ün, “gelecek olan halk” için “bir süre daha inanılabilir” kaydını düşmesi dikkate değer. Türkiye sinemasının yakın dönem tarihinin onun tek cümlelik bu öngörüsünü haklı çıkardığını söyleyebiliriz”

Erdoğan, “Modern politik sinemayı karakterize eden nitelik halkın kayıp olması ise, yakın dönem Türkiye’inde güçlü bir politik sinemanın gelişmiş olması beklenirdi, ancak böyle olduğunu söylemek mümkün değil” demekte ve bunun nedenlerini sorgulamaktadır. Erdoğan sorusuna cevap ararken Zeki Demirkubuz sinemasını örnek olarak incelemektedir:

“Tam da bu noktada, Demirkubuz sinemasının halkın kaybını güzelleme bile, halkın varolmasının imkânsızlığı üzerine kurulu bir anlatı olmasının basit bir eleştirisinin ötesine geçmek gerekir. Teslim etmeliyiz ki, şimdilerde “muhalif çevrelerde” yaygın olan halk imajı Demirkubuz filmlerindeki halk imajı ile örtüşüyor. Yani Demirkubuz sineması, ne kadar yanlış bulsak da, temsil gücü yüksek bir sinemadır. Zira söz ettiğimiz çevrelere hâkim olan eğilim, ülkeyi ve halkı bir Demirkubuz filminin klostrofobik mekânları ve kötücül karakterleri gibi seyretmek. Örgütlü bir muhalefet geliştirmek için didinenleri hariç tutarsak, muhalif insan çoğu kez, tıpkı Demirkubuz gibi, ironik insandır ve hatta -Simmel’in terimleriyle- bıkkın veya sinik bir tavra sahiptir” (Erdoğan, 2020).

Erdoğan “tam da bu koşullarda, yine onun (Deleuze) deyişiyle, ihtiyacımız olan şey, “dünyayı değil, dünyaya olan inancımızı filme alan” bir sinemadır. Bu açıdan, sinemanın da, bizim de sorunumuz aynıdır: “Gelecek olan halka” inanmak. Basit bir mühendislik veya iradecilikle bir “halk yaratmak” değil, ortakça halklaşmak ve yeniden halk haline gelmek için halka ve kendine inanmak. Zira bizi dünyaya yeniden bağlayacak olan tek şey inançtır. Bu inanç, kendimiz olarak halka ve halk olarak kendimize inanç da olacaktır.

#### **6.8.9.8. Dr. Kemal’in Karakteri ve Kaderi**

Dr. Kemal’in koşturmacasını takip eden kamera Erdoğan’ın sözünü ettiği “halka” veya “dünyaya olan inancımızı besleyecek umutlara” hiçbir zaman çevrilmez. Film boyunca Dr. Kemal’in içinde bulunduğu çıkmazın derinliği artar, ancak Dr. Kemal daha ileriye bakmayı, maraton koşusu içinde olduğunu da sezmeye başlar. Dr. Kemal, bir yandan yalnızlık, güçsüzlük içinde görünse de aslında kendi altındakileri yönetecek, aşağılayacak, hatta dövecek gücü elde etmeye başlar. Çünkü sistem böyle işlemektedir ve Dr. Kemal sanki bu potansiyelinin farkına vardığında başaracağına da inanmaktadır. Filmin başında çalınmaya başlanan ve sonunda da yine duyulan “Ceddin deden, neslin baban, hep kahraman Türk milleti” marşındaki hep kahraman Türk milletine ait olduğunu daha doğrusu büyük kitlenin içinde yüzen bir Mitläufer olarak asıl gücünü bu kitlenin içinde yüzüyor olmaktan aldığını anlamıştır Dr. Kemal. Benjamin’in de belirttiği gibi “karakteri ve kaderi arasında kurulan nedenselliği” (1992: 95) anlamaya başlar. Gecenin bir vakti, iş işten geçtiği anda, her şeyin bittiğini hissettiği sırada tekstil atölyesinde eski bakanla karşılaşması da bir anlamda “karakterinin bu kadere neden olduğunu” göstermektedir. Rousseau, insanın geçime, yani yaşamın sürdürülmesine birincil derecede bağlı olduğunu ikincil derecede ise, kendini gerçekleştirme, hırslarını doyurmayı düşünmeye başladığını belirtir. “İnsan

sadece yaşamakla meşgul olduğunda safahatı, zevki düşünmez, gurur ve kibirle hiç uğraşmaz. Aç insanlar şan ve şöhretle pek ilgilenmezler” (2008: 86) der Rousseau. İnsan yaşamak ve kendini gerçekleştirmek için “çevresindeki her şeye yapışır, her şeye bağlanır ve... yaşama gücüyle bağımlı olduğu her şey durumuna gelir” (2008: 86) diyerek, karakterin ve kader olmasına destek vermektedir ve zaten Dr. Kemal de gece vakti gittiği tekstil atölyesinde aç ve çaresiz insanların içinde, açlığı ve çaresizliği aşmış bir insan olarak bağlı olduğu yeni bir şey olmaya karar verir. Dr. Kemal belki de yine Benjamin’in sözünü ettiği bir “yıkıcı karaktere” dönüşür burada. Çünkü “yıkıcı karakterin yalnız bir tek parolası vardır. Yer açmak!” (Benjamin, 2016: 21). Dr. Kemal, ne saldırıya ve hakarete uğrayan tekstil işçilerini ne de gece boyunca kendi aşağılanmışlığını önemser. Atölyede biftek yiyen eski bakanı bile tuhaf bulmaz çünkü bu sakın adam siyasette kendine yer açabilmiş, bu bifteği hak etmiştir. Dr. Kemal, kaderine bir “yıkıcı karakter” olarak yaklaşmak istemektedir. Karşılaştığı bakan olmaya çalışmaktadır.

“Hiçbir şeyin sürüp gittiğini kabul etmez yıkıcı karakter. Ama işte bu yüzden her yerde birtakım yollar görür. Başkalarının duvarlar ve dağlarla karşılaştığı yerde de bir yol görür o. Ancak bir yol gördüğü içindir ki, her yerde de engelleri ortadan kaldırmak zorundadır. Her zaman kaba değil, zaman zaman daha soylu bir şiddetle. Her yerde bir yol gördüğü için de kendisi hep Dört yol ağzındadır. Zamanın hiçbir anı bir sonraki anın ne getireceğini bilemez. Ortada duranı yıkıntıya çevirir bu karakter, yıkıntı olsun diye değil, tersine bu yıkıntıdan geçecek yolu açmak için” (Benjamin, 2016: 23).

Macron’un seçim kampanyasını kendisine uyarlamaya çalışması da artık bir ilişkisi kalmadığı eski eşi Figen’i tanıtım gecesine çağırması ve hatta hala evliymişler gibi, seçim propagandası yaptığı internet sitesine Figen’le olan fotoğrafını koydurması da Dr. Kemal’in yürümeyi denediği yollar arasındadır. Hele hele “Çare Doktor”, “Doktor Bey sizden iyisini mi bulacaklar”, “Devir Doktor Kemal devri!”, “Ben sizin yanınızdayım” gibi sözlerle kuşatılmış ve kaderin çizmeye az kaldığını düşünmeye başlamış bir aday adayının kaderinden kaçamayacağı iyi anlaşılmaktadır. Sonuçta siyaset ve toplum, iyi veya kötü bir harmoni içinde halay çekmektedir ve biri de ‘halay başı’ olur. Halay başı olmanın tüm olasılığının ortada görüldüğü bir salonda Dr. Kemal neden halay başı olmasın, neden itaatkâr bir biçimde halay başını takip etsin? Dr. Kemal Genel Başkanın da katıldığı sünnet düğününde, hediye almadan gittiği için masadan bulduğu boş bir kutuyu kapatıp düğün sahibine takdim etmeyi, gerçekleştirdiği trafik kazasını şoförüne yükleyecek kadar “politik” davranmayı da

oyunun kuralı gereği öğrenmektedir. Çünkü düğün salonları, tekstil atölyeleri, beyaz eşya mağazaları gibi sıkışık mekânlarla kısıtılmış bu dar alanlarda başka türlü davrandığında halay başı olmak için kendisine yer açamayacağını bilmektedir. İyice yer açmaya kilitlendiği bir sırada konuşma yapacağı salonunun kulisinde, yırtılan ceketini diken genç kıza dair kafasından geçirdiklerini hayata geçirmemesi de halay başı olduktan sonraya bıraktığı bir adım olsa gerek. Dr. Kemal bu seçim döneminde belki de sadece karakterini oluşturmuştur, gelecek seçimde belki de halay başı olacaktır. Benjamin'e göre "bunun anlamı; eğer bir karakteriniz varsa, kaderiniz esasen sabittir" (1992: 97) ve zaten kendiliğinden bu sabit noktaya yürürsünüz.

#### **6.8.9.9. Elimi Yıkarım, Günah Benden Gider**

"Mitläufer" tartışmasının temeli ve esası bir ölçüde Hannah Arendt'in Nazi savaş suçlularından Adolf Eichmann'ın Kudüs'te görülen davasını izleyerek yazdığı "Kötülüğün Sıradanlığı" kitabındaki tartışmalara dayanmaktadır. İlk baskısını 1963 yılında yapan bu kitabın geliştirdiği bazı kavramlar, o tarihten beri, hatırlama, faşizme gönüllü destek veren normal insanlar veya sıradan memurlar, yasalara uyan iyi vatandaş, görev bilinci, vatandaşlık bilinci veya vatandaşlık sorumluluğu gibi tartışmalarda referans gösterilmiştir. Var olan düzenin ya da sistemin sürdürülmesi için sistem içinde "kaderini takip eden özne" veya düzendeki boşlukları veya yükselme imkânlarını görüp "kaderini oluşturan özne" olarak "Mitläufer" konumundaki özneyi tarif edersek, Arendt'in Eichmann duruşmaları notlarına yakından bakmak gerekir.

Arendt, Adolf Eichmann<sup>41</sup> davasını izleyip bu davanın notlarından hazırladığı kitabında, konuya girerken öncelikli olarak Pontius Pilatus'u hatırlatır. Eichmann'ın mahkemede yargılaması başlamadan önce bir stratejiye sahip olduğunu belirtir ve bu stratejinin de Pontius Pilatus gibi davranmak olduğunu söyler. Çünkü İsa'yı çarmıha germe kararı veren Roma Valisi ve Savcı Pontius Pilatus, bu kararın ardından elini yıkadıktan sonra "suç benim değil artık, günah benden gitti" diyerek hâkim olan

---

<sup>41</sup> Nazi Almanyası'nın ve 6 milyonluk Yahudi katliamının önemli askeri şahsiyetlerinden biri olan Adolf Eichmann'ın 1960 yılında Arjantin'de yakalanıp İsrail'e getirildi. 1962 yılında idam edildi.

yasaları uyguladığını belirtmiştir. Yani kararda kişisel bir sorumluluğu, suçu veya etkisi yoktur. Arendt'e göre Eichmann da bu stratejiye sahiptir.

“İşler artık böyle yürüyordu, bu toprakların yeni kanunu böyleydi, her şey Führer'in emirlerine dayanıyordu. Düşünüyordu da, ne yaptıysa yasalara bağlı bir vatandaş olarak yapmıştı. Mahkemeye ve polisler tekrar tekrar anlattığı gibi; görevini yapmıştı, sadece emirlere değil yasalara da uymuştu” (Arendt, 2014: 142).

Eichmann'ın, sorumlu tutulduğu suçlardan yasaları sorumlu tutması, sadece işinin yüklediği görevi yerine getirdiğini söylemesi mahkemede işe yaramayınca bu kez, körü körüne itaatin ve gönüllü hizmetçiliğin erdemleriyle kusurları arasında bocalamaya başlar. Eichmann, bazen fazla ileri gittiğini düşünür ama bazen de basit bir Mitläufer olduğunu ileri sürer. Ancak mahkeme ellerini yıkamasına izin vermez ve Eichmann da pes edecek gibi görünmemektedir:

“Eichmann bir anda üsüne basa basa hayatı boyunca Kant'ın ahlak kurallarına ve özellikle de Kant'ın görev tanımına uygun yaşadığını ilan etti. İlk bakışta tam bir rezaletti, üstelik bu duruma akıl erdirmek neredeyse imkânsızdı: Zira Kant'ın ahlak felsefesi insanın muhakeme yetisiyle yakından ilişkilidir ve bu yeti de körü körüne itaati imkânsız kılar” (Arendt, 2014: 143).

Ancak, Eichmann, hâkimin isteği üzerine Kant'ın “kategorik emiri” tanımlamaya girişir ve hatta oldukça doğru da tanımlar, yani Kant'ı doğru anladığı da ortaya çıkar: ”Kant hakkındaki sözlerimle, irademin ilkesinin her zaman genel yasaların ilkesi haline gelebilecek şekilde olması gerektiğini kastediyordum” (Arendt, 2014: 143). Arendt, Eichmann'ın Kant'ı bilinçli olarak çarpıtarak anlamakta ısrar ettiğini belirtmektedir. Kant'a göre, bir edimde bulunmaya başladığı andan itibaren her insan bir kanun koyucudur. İnsan kendi ‘pratik aklını’ kullanarak hukukun ilkeleri olabilecek ve olması gereken ilkeleri bulmuştur. “Ancak Eichmann'ın bilinçli çarpıtmasının ‘Kant'ın küçük insanın gündelik kullanımına uygun’ bir versiyonu olarak adlandırdığı şeyle uyumlu olduğu doğrudur:

“Kant'ın ruhundan geriye kalan tek şey, insanın yasalara uymaktan daha fazlasını yapması, inat çağrısının ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesini hukukun ardındaki ilkeyle – hukukun ortaya çıktığı kaynakla – özdeşleştirmesi talebiydi. Kant felsefesinde bu kaynak pratik aklıdı, Eichmann'ın gündelik kullanımında ise Führer'in iradesi” (Arendt, 2014: 144).

Arendt, Eichmann duruşmalarında saptadığı ve o günden beridir akademik veya politik bir tartışma konusu olarak süregiden ve burada sözü edilen Benjamin'in “kader ve karakter”, Kant'ın “kategorik emir” kavramıyla da ilişkisi olan ve daha

sonraları “Mitläufer” kavramıyla da gündeme gelen yasalara veya kurallara bağlılığın, “kategorik emir”in veya “aşırı bağlılığın” kökeninde ne olduğunu bulmaya çalışmaktadır. Sistemin sürmesi için gönüllü özneler neden bu kadar “gönüllü”dür ve neden sadece “Mitläufer” olarak kalmayıp daha da ileri gitmek istemektedir? Sisteme ideolojik olarak bağlı kalıp bir “Mitläufer” olarak yola devam etmek ve kendi çıkarına bakmak neden yetmez? Arendt, bütün bunları Alman olmakla veya Alman bürokrasisi ile ilişkilendirir:

“Yasalara bağlı olmak insanların salt yasalara uyması anlamına değil, uyduğu yasaları kendisi koymuş gibi hareket etmesi anlamına da gelir. Ancak görev duygusunun ötesine geçince başarılı olunacağı inancının kaynağı budur” (Arendt, 2014: 144).

*Nasipse Adayız*’da özünde iyi bir insan olan Dr. Kemal’in yolculuğu sistemin karakterine ve düzenin mantığına uygun bir Mitläufer, olarak sürmektedir. Ancak, bu şimdilik böyledir. Düzen veya sistemin “karakteri” değiştiğinde, Dr. Kemal’in de karakterinin hatta kaderinin değişeceği çok açıktır. Çünkü *Nasipse Adayız* hakkında bu çalışma çerçevesinde kendisiyle yapılan görüşmede Ercan Kesal’ın da belirttiği gibi Dr. Kemal “eskiyi unutmaya ve yenedünyaya uymaya çok yatkın” (İnce, t.y.) bir karakterdir. Kesal’a göre, filmdeki herkes fırsatını bulduğunda başka biri olmaya yatkındır.

*Nasipse Adayız* filmindeki sahneler / salonlar bütün belediye başkanı filmlerinin bir özeti gibi de değerlendirilebilir. Feodal ilişkilerin hüküm sürdüğü ilk salon, din ve siyaset ilişkisinin belirleyici olduğu ikinci salon, modern - arabesk karışımı üçüncü salon ve bireyin yalnızlaştığı, kendiyle başbaşa kaldığı ve sınıfsal çelişkilerin iyice belirginleştiği son salon. Türkiye sinemasındaki temalar, çelişikler ve konumlanışlar da sanki bu bölümlere ayrılıyor gibi.

## SONUÇ

Türkiye sinema tarihi boyunca başrolleri veya ağırlıklı rolü kaymakam veya belediye başkanı olan filmlerde kaymakam ve belediye başkanının hangi kültürel değerlerle ve siyasi yapılarla ilişkili olarak sunulduğunu, temsil edilen bu değer ve yapıların toplumsal süreçte ne anlama geldiğini incelemek amacıyla olan bu tez çalışmasında, öncelikli olarak Türkiye idarecilik tarihi açısından belediye başkanı ve kaymakam ile ilgili açıklamalar yapılmış, ardından ülkenin tarihsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimleri çerçevesinde belediyecilik kavrayışı analiz edilmiştir. Türkiye sinemasında belediye başkanı ve kaymakam temsilini analiz etmek için, Türkiye sinemasının tarihsel gelişimi ve bu tarihi inşa eden söylemler tartışılmıştır. Böylelikle genel hatlarıyla çizilen Türkiye sinema tarihi, söz konusu temsilin dinamiklerini anlamak için kuşatıcı bir kavramsal ve tarihsel çerçeve inşa etmiştir.

Kaymakam ve belediye başkanının toplumsal ve kültürel yapıyı nasıl temsil ettiği veya eleştirdiği, siyasal ve kültürel yapıyı nasıl meşrulaştırdığı ve film izleyicileri aracılığı ile siyasal ve kültürel sistemin kendini nasıl yeniden ürettiğinin veya reddedildiğinin ortaya çıkarılması amaçları doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Belediye başkanları ve kaymakam filmleri anlatısal ve görsel olarak ne tür kodlardan oluşmaktadır?
2. Belediye başkanı ve kaymakam temsillerinin siyasi, kültürel ve kişisel açıdan ortak genel karakteristik özellikleri var mıdır? Varsa bunlar nelerdir? Belediye başkanları ya da kaymakamlar bu açılardan kendi içlerinde benzerlik gösterir mi?
3. Filmlerde ele alınan temel toplumsal çelişkiler ve çözülmesi gereken temel sorunlar nelerdir ve iktidar erkini elinde bulunduran belediye başkanı veya kaymakam, çelişkilerin giderilmesi, sorunların çözülmesi için neler yapmaktadır?
4. Filmlerde halkın belediye başkanı ve kaymakama yaklaşımı nasıldır?

5. Yönetmen filmlerde belediye başkanını ve kaymakamı, otorite figürü olarak nasıl konumlandırmaktadır?
6. Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinin Türkiye siyasi tarihi içinde özel olarak ilgilendikleri bir dönem var mı? Filmler yoğun olarak hangi dönemde yapılmış ve hangi dönemi anlatmaktadır?
7. Kaymakam ve belediye başkanı filmleri sinema türü açısından belirgin bir ayrıştırmaya tabii tutulabilir mi? (Komedi veya dram vs.).

Bu amaç doğrultusunda sinema tarihinde başrollerinde belediye başkanı ve kaymakamın olduğu 24 adet film saptanmış ve bu filmler, nitel araştırma tekniklerinden biri olan içerik çözümlemesi tekniği ile analiz edilmiştir. Sosyolojik bir perspektifle yapılan bu içerik analizi, Türkiye'nin siyasi dönemlerinin özellikleri dikkate alınarak, yani tarihsel siyasi dönem analiziyle birlikte birer dönem okuması şeklinde ele alınmış, dönem iktidarlarının filmler üzerindeki söylemsel etkisi tartışılmıştır. Analizde kimi filmlere daha fazla ağırlık verilmiş ve genel bir sonuca ulaşılmıştır. Tezde yanıt aranmaya çalışılan sorular, anlatının nasıl kurulduğu, ana çelişkinin ne olduğu ve nasıl çözüldüğü, filmlerde mekanların, karakterin ve zamanın nasıl inşa edildiği ve son olarak türsel olarak hangi eğilimin başat olduğu gibi temel başlıkları altında aşağıdaki gibi uzun bir tablo halinde gösterilmiştir.

**Tablo 1:** Belediye başkanı ve kaymakam filmleri üzerine genel bir değerlendirme

| Filmin Adı – Yılı - Yönetmen          | Anlatı Nasıl Kuruluyor                                                                 | Ana Çelişki Nedir Nasıl Çözülüyor                     | Mekânın Görünümü                                    | Ana Karakterlerin Görünümü                                                 | Filmin Zamanı                        | Filmin Türü                                                       |
|---------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Yılanların Öcü (1962)<br>Metin Erksan | Devletin gücünü arkasına alan muhtar ve eşraf yoksul kadın ve oğluna haksızlık ediyor. | Kaymakam hakkı yenmiş köylüden yana tutum alıyor      | Yoksul bir köy. Kırsal alanlar.                     | Kasketli, güneş gözlüklü, genç bir modern kaymakam ve kadın erkek köylüler | 1950 yılı öncesi, tek parti dönemi.  | Toplumsal gerçekçi dram filmidir. Devlet sosyal adaletçidir.      |
| Yarın Bizimdir (1964)                 | Kasabanın zengin belediye başkanı halk için değil kendi çıkarı                         | Halk için çalışma sözü veren genç 'devrimci' ekip ilk | Birçok şeyin sahibinin belediye başkanı olduğu orta | Hitler bıyıklı, fötr şapkalı belediye başkanı                              | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen | Toplumsal gerçekçi dram ve yer yer komedi. Ana akımın sınırlarını |

|                                       |                                                                                                                                 |                                                                                                                                          |                                                                                |                                                                                                                                                             |                                                       |                                                                                          |
|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Atıf Yılmaz                           | için çalışmaktadı r. Genç bir ekip buna karşı çıkar.                                                                            | seçimi kazanarak yozlaşmış başkanı devirir.                                                                                              | halli bir İznik ilçesi gerçek dış mekândır.                                    | ve yaşlı, itici taraftarlar 1. Genç, modern yakışıklı/ güzel muhalif ekip. Küçük esnaf dükkanlar 1.                                                         | zaman örtüşüyor.                                      | zorlayan siyasi yanı vardır.                                                             |
| Buzlar Çözüm eden (1965) Nejat Saydam | Yoksul halkı soyan eşraf, din tüccarları ve eşkiyaya karşı mücadele eden ‘deli kaymakam’.                                       | ‘Deli kaymakam’ yeni bir düzen kurar ama sonunda deli olduğu anlaşılır.                                                                  | Karla kaplı bir kasaba, metruk görünümlü hükümet binası ve yoksul iç mekânlar. | Kararlı, devrimci kaymakam yoksul kasabalılar. Çıkar ilişkileri içindeki itici yolsuz eşraf ve eşkiya. Bakkal, fırın gibi küçük esnaf.                      | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor. | Toplumsal gerçekçi dram ve yer yer komedidir. Ana akım dramın sınırlarını zorlamaktadır. |
| Hasip ile Nasip (1976) Atıf Yılmaz    | Belediye başkanlığını n sülaleden sülaleye geçtiği bir yoksul kasabada adaylar kız yüzünden biri bine düşer ve gelenek bozulur. | İkisi de yozlaşmış kesimi temsil eden adaylar dini kullanır ama sonuçta seküler aday kazanır. Yozlaşmış politikacılar ve kaymakam gider. | Orta halli bir Batı Anadolu kasabası.                                          | Her iki aday taşralı giyimli, yozlaşmış ve komik. Orta yaşlı kaymakam kentli görünümlü. Halk köylü ancak içki içer. İlk kez bakkallar markete dönüşmüş tür. | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen örtüşür.         | Zeki Alasya – Metin Akpınar ana akım komedisidir. Seküler yanı ön plandadır.             |
| Kanal (1978) Erden Kıral              | Yoksul köylülere ayrılan suyu kullanan ağalara karşı köylüler                                                                   | ‘Devrimci’ kaymakam yoksul köylülerin mücadelesine katılır ama                                                                           | Kırsal alan, tarlalar, su basması, az sayıda kapalı mekan.                     | Yakışıklı genç kaymakama karşı çirkin, yaşlı ve yoz ağa                                                                                                     | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor  | Toplumsal gerçekçi dram filmi olan Kanal ana akımın sınırlarını zorlamaktadır.           |

|                                      |                                                                                                                                                                |                                                                                                                                             |                                                                                                                            |                                                                                                                                       |                                                                 |                                                                                                                                                                |
|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                      | mücadele etmektedir.                                                                                                                                           | sürgün edilir.                                                                                                                              |                                                                                                                            | temsil edilir. Gösterişsiz devlet daireleri ve meyhane gibi diğer mekanlar.                                                           |                                                                 | Sosyal adaleti devlet sağlamaktadır.                                                                                                                           |
| Zübük (1980)<br>Kartal Tibet         | Üçkâğıtçı bir kasaba kurnazının dini kullanarak belediye başkanlığında an itibaren yükselişi                                                                   | Halk ve yetkililer Zübük'ün dolandırıcı olduğunu bilse de dolandırılmaktan kurtulamaz.                                                      | Kasaba, kent, yoksul veya lüks çeşitli iç mekânlar.                                                                        | Dolandırıcı olduğu tipinden de belli olan belediye başkanı ve dolandırılan kentliler, taşralılar. Bazı ofisler.                       | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.           | Trajik bir Kemal Sunal komedisi olarak ana akım ideoloji ile çelişmemektedir. Sekülerdir.                                                                      |
| Üçkâğıtçı (1981)<br>Natuk Baytan     | Tefeci ağa, din tüccarlarıyla işbirliği halinde belediye başkanı da olmak üzeredir ve saf, dürüst ve seküler bir genç buna karşıdır.                           | Seküler, saf ve temiz genç belediye başkanı seçilir, din tüccarları, tefeciler ve ağalar bloğu kaybeder.                                    | Yoksul bir Anadolu kasabasıdır. Belediye binası ve evler kasabanın yoksulluğuna uygundur.                                  | Klasik fötr şapkalı ağa, kara sakallı din tüccarı, köylüler ve genç aday dönemin giysileri içindedir. Kahvehane ve derme çatma evler. | Filmin çekim zamanıyla temsil edilen zaman örtüşüyor.           | Bir Kemal Sunal komedisi olan filmin toplumsal gerçekçi-sınıfsal vurgusu ön plandadır. Ana akım içindedir. Sekülerdir.                                         |
| Kuyucaklı Yusuf (1985)<br>Feyzi Tuna | İdealist ve güçsüz bir kaymakam taşrada hem kişisel dertleriyle hem de toplumsal-sınıfsal yapıyla boğuşmaktadır. Evatlık edindiği Yusuf, sınıfsal ve toplumsal | Toplumsal sorunları gören ama 'devrimci' bir müdahalede bulunamayana kaymakam ölünce yerine gelen kaymakam gerici güçlerle işbirliği yapar. | Kurtuluş Savaşı öncesi yoksul Anadolu kasabası. Döneme uygun at arabası, toprak yollar, derme çatma evler, kırsal görüntü. | Zengin eşraf ve yoksul köylüler, giysilerinden bellidir. Kaymakam ve eşraf Osmanlı fesi ve giysileri içindedir. Zenginlik ve          | 1985'te çekilen filmin zamanı Kurtuluş Savaşı öncesi yıllardır. | Toplumsal gerçekçi - tarihsel bir dönem filmidir. Yakın tarih, trajik bir aşk ilişkisi üzerinden politik ve kültürel yönleriyle anlatılır. Ana akım içindedir. |

|                                                |                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                |                                                                                                             |                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                | çelişkilerin daha net görünmesini sağlar.                                                                                                                                                                                                                    | Yusuf, bu kesimlerin düşmanıdır. Bir akşam bazılarını öldürüp dağa çıkar.                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                          | yoksulluk iç mekânlar a yansımıştır.                                                                                                           |                                                                                                             |                                                                                                                                                          |
| <i>Değirmen</i> (1986)<br>Atıf Yılmaz          | Etiye sütlüye karışmayan yaşlı kaymakam çıkarıcı eşrafın oyununa gelip ‘dansöz oynatma’ davetini kabul eder. Alem yapılan ev sallanınca deprem oluyor sanılır ve deprem olduğu bilgisi Padişah’a kadar gider. Kaymakam ve diğerleri kasabayı yıkmaya başlar. | Kaymakam ve diğer devlet görevlileri, kağıt üzerinde kabul gören doğru ile gerçek hayattaki doğrunun birbiriyle uyuşmasına bakmaksızın halkı, padişahı, medyayı ve hatta bütün dünyayı idare etmeyi başarır. Bu düzen en fazla çıkarıcı eşrafın işine yarar. | Yoksul bir Anadolu kasabası, harap köyler, at arabaları, kurak, ağaçsız kırsal görüntüleri, yıkılmış evler.                                              | Fesli kaymakam ve eşraf, üzerindeki giysilerinden yoksul olduğu görünen köylüler. Osmanlı üniformalı askerler ve Osmanlı hanedan temsilcileri. | Filmin zamanı Osmanlı imparatorluğun son dönemine rastlamaktadır.                                           | Bir Şener Şen komedisi olsa da toplumsal gerçekçi, siyasi bir filmidir. Anaakım komedisi içindedir.                                                      |
| <i>Selamsız Bando</i> (1987)<br>Nesli Çölgeçen | Belediye başkanı kasabanın makus talihini yenmek için yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanı’nın treninin kasabada durmasını sağlamaya çalışmaktadır. Kasabayı modern bir karşılama bandosu kurmaya zorlar.                                                       | Tren kasabada durmaz, herkes hayal kırıklığı içindedir; bando provasını yaptığı modern müzikler yerine oyun havası çalmaya başlar ve kasaba eski haline döner.                                                                                               | Bir kaç esnaf dükkânında n oluşan Anadolu kasabasının küçük belediye binası, derme çatma evler, tren yolu, geniş kırsal alanlar, çimenlik futbol sahası. | Belediye başkanı ve kasabalılar modern giysiler içindedir, bando takımı ve futbolcular olması gerektiği gibidir.                               | Film 1950’li yılları anlatmaktadır. Ancak çekildiği yılların bazı temel özelliklerini de temsil etmektedir. | Trajik bir Şener Şen komedisi olan film toplumsal gerçekçi, siyasi ve kültürel eleştiri filmidir. Anaakım sinema ideolojisine uygundur. Aydınlanmacıdır. |

|                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                              |                                                                        |
|------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| <i>Koltuk Belası</i><br>(1990)<br>Kartal Tibet | Belediye başkanı dayanmayan kasabaya yeni belediye başkanı seçilecektir. Herkesin mutabakatıyla belediyenin dürüst müdür yardımcısı başkan seçilir. Esnafın, partinin milletvekili ve ailesinin çıkar ilişkileri yüzünden başkan adım adım dürüstlükten ayrılmaktadır. | Dürüst ve demokrat belediye başkanı çıkar çevrelerinin ve ailesinin taleplerine hayır diyemediği için yozlaşır, işi kendi heykellerini dikirtmeye kadar götürür. Eşrafa ve yoz politikacılar teslim olmuştur.                   | Belediye binası ve başkan odası şatafattan uzaktır ama kentin görüntüsüne siteler, villalar, lüks araçlar, lüks ev içleri ve deniz tatili girmiştir. Deniz kasabası çarpık kapitalizmi filme dâhil olmuştur.                                       | Kahramanlar günümüze yakın giysiler ve davranış kalıpları içindedir. Aile üyeleri ve başkanın partisi, partinin milletvekili ilk kez bu kadar ön plandadır.                                                                        | Filmin zamanı ile çekim zamanı bir birine uymaktadır.                                                                                        | Tipik bir Kemal Sunal siyasi komedisidir. Ana akım sineması içindedir. |
| <i>Sayın Başkan</i><br>(1990)<br>Ünal Küpeli   | Solcu ve toplumcu belediye başkan adayı yeni kurulan bir İstanbul ilçesinde sosyal belediyecilik yapma vaadiyle seçim kazanır. İlçenin konut, gecekondular, içme suyu havzasının korunması gibi kentleşme sorunları vardır.                                            | Solcu başkan kısa sürede yozlaşır, oy için su havzasına konut izni verir, eşi ve partililerle halktan kopmaya başlar. Solcu kadın danışmanı ve sevgilisiyle arası bozulur ve sonuç kentleşme ve politikacı olarak fiyasko olur. | Anadolu'dan ilk kez İstanbul taşrasına gelinmiştir. Belediye makam odası modernleşmiştir. İnşaat demir filizleri, sıvasız evler, çarpık sokaklar, inşaat malzemesi satan yerler, yarı modern ofisler, restoranlar ve daha modern arabalarla çarpık | Belediye başkan adayı (başkanın) ilk kez açıktan sevgilisi vardır. Başkan eski solcudur. Kadın danışman ve sevgili entelektüeldir. Göçle gelmiş insanlar, inşaat hırslı içindedir. Yozlaşmış politikacı ve aile bireyleri görülür. | Filmin zamanı ve çekim zamanı birbirine uymaktadır. Hatta parti adı, aday tipi gibi bazı temsiller güncel siyasette de karşılık bulmaktadır. | Toplumsal gerçekçi bir dramdır. Ana akım içinde değerlendirilebilir.   |

|                                                  |                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                           |                                                                                                       |                                                                                                            |
|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                  |                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                  | büyük kent kapitalizm görünmektedir.                                                                                                           |                                                                                                                                                                           |                                                                                                       |                                                                                                            |
| <i>Çizme</i> (1991)<br>İsmail Güneş              | Tek parti döneminin Arapça ezan yasağını kaldıran yeni hükümet kararına rağmen Nahiye Müdürü kasabada hala Türkçe ezan okutmaktadı r. Eşraf, dindar halk bu yasağa karşıdır. | Yeni hükümetin temsilcileri kasabaya gelerek kararı bildirir, Arapça ezan yasağı kalkar, Arapça ezan okunur, halka zulmeden Nahiye Müdürünün iktidarı son bulur. | Köy görüntüsü, köy kahvesi, tarihi köprü, kırsal alanlar, cami, ırmak.                                                                         | Kötü Nahiye Müdürü fötr şapka, Hitler bıyığı, çizme ve kamçı ile görülür. Rakip hoca nur yüzlü, beyaz sakallıdır. Dindarlar iyi sekülerler sorunludur.                    | Filmin zamanı ile çekim dönemi örtüşmemektedir. 1950 seçimlerinin hemen sonrasını anlatmaktadır film. | Film bir Beyaz sinema - islami sinema örneğidir. Tek parti dönemi katı dinsiz, DP dönemi dindar halkçıdır. |
| <i>Vizontel e</i> (2001)<br>Yılmaz Erdoğan       | Kasabaya televizyon vericisi kurmaya çalışan belediye başkanı çeşitli engellerle karşılaşmaktadır.                                                                           | Belediye Başkanı kasabanın delisinin yardımıyla vericiyi kurar.                                                                                                  | Yoksul bir kasaba, gösterişsiz belediye binası ve makam, yazlık sinema, siyasi parti binaları, toprak damlı evler, Kürtçe müzik, bozuk Türkçe. | Modern emekli öğretmen belediye başkanı, aslında deli olmayan kasabanın delisi, sosyalist gençler, kasaba siyasetçileri, komik figürlerde n oluşan kasaba ve aile hayatı. | Film, 1980 askeri darbesi öncesini temsil etmektedir.                                                 | Ana akım komedi filmi olan Vizontele, toplumsal gerçekçi, seküler ve aydınlanmacı bir filmidir.            |
| <i>Vizontel e Tuuba</i> (2004)<br>Yılmaz Erdoğan | Kütüphanesi olmayan kasabaya sürgün olarak kütüphane müdürü atanır. Aydınlanmacı belediye başkanı kütüphane                                                                  | Kasabanın delisi, kütüphane müdürü ve belediye başkanı öncülüğünde kütüphaneyi kurar ancak askeri darbe olur ve                                                  | Yoksul kasaba, derme çatma evler, avlular, kırsal görüntüler, uzun toprak yollar, metruk                                                       | Emekli öğretmen belediye başkanı, sürgün kütüphan e müdürü kasabanın 'akıllı' delisi, jandarma komutanı,                                                                  | Film, 1980 askeri darbesi öncesini temsil etmektedir.                                                 | Ana akım seküler ve aydınlanmacı olan film, toplumsal gerçekçi bir komedidir.                              |

|                                                     |                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                            |                                                                                     |                                                                                                                                                                          |                                                                        |                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                     | kurmaya çalışmaktadı r. Kütüphane y e yardım edenler olduğu gibi karşı çıkanlar da vardır.                                                                                                                 | kütüphane müdürü gözaltına alınır. Kütüphane dağıtılır.                                                                                                                    | binalar, esnaf dükkanları.                                                          | askeri araçlar.                                                                                                                                                          |                                                                        |                                                                                                                              |
| <i>Entelkö y Efeköy' e Karşı</i> (2011) Yüksel Aksu | Kentin keşmekeşind en bıkan okumuş bir grup Anadolu'da bir ekolojik komün hayat projesi inşa etmeye çalışmaktadı r. Ancak kaymakamlı k ve bazı köylüler bu alana enerji santrali kurulmasını istemektedir. | Kasabalı Avrupa Birliği temsilcisini n de yardımı ile ekolojik köyün önemini anlar. Kaymakam önce enerji şirketinden yana rol oynarken sonra ekolojistleri n yanına geçer. | Geleneksel bir köy ve ekolojik hayatın inşa edildiği alan. Yeşil, ormanlık alanlar. | Kaymakam gayet modern ve pragmatisttir. Gerçek politika ve gerçek AB temsilcisi görünür. Geleneksel köylüler ve içlerinde yabancı uyruklu üyenin de olduğu ekolojistler. | Film gerçek zamanlıdır.                                                | Ana akım komedi filmi gibi görünen film, toplumsal eleştirel, ekolojist ve alternatif kalkınmacı özellikleri de temsil eder. |
| <i>Hür Adam</i> (2011) Mehmet Tanrıse ver           | Bediüzzaman Saidi Nursi'nin Isparta Barla'daki sürgün hayatında Nahiye müdürü ile diyalogları ve müdürün tutumu.                                                                                           | Nahiye Müdürü Ankara'nın zoruyla Saidi Nursi'ye "kötü" davranmakt adır oysa içten içe kendisi de Nursi'den etkilenir.                                                      | Kırsal alan, yoksul evler, derme çatma Nahiye Müdürlüğü ve karakol binası.          | Devleti temsil edenlerin Hitler bıyığı ve fötr şapkası, diğerlerin in sarığı ve sakalı dikkat çekmektedir.                                                               | Film Kurtuluş Savaşı'ndan 1934 yılına kadar olan tarihi kapsamaktadır. | İslami – beyaz sinema örneği, Saidi Nursi'nin büyük lider ve din bilgini olduğunu anlatan yarı belgesel propaganda filmi.    |
| <i>Hükümet Kadın</i> (2013)                         | Xate belediye başkanı kocasının                                                                                                                                                                            | Ankara'dan mekânsal olduğu kadar                                                                                                                                           | Tarihte kalmış yoksul bir kasaba,                                                   | Eşarplı kadın belediye başkanı,                                                                                                                                          | Film 1950 – 1960 arası dönemi                                          | Seküler olduğu kadar dinin toplumsal                                                                                         |

|                                                            |                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                |                                                                                                 |                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sermiya<br>n<br>Midyat                                     | trafik kazasında ölmesi üzerine belediye başkanı seçilir. Okur yazar bile olmayan 8 çocuklu Xate ilçeye su ve elektrik getirmeye çalışmaktadı r. Tüm engellemeler e rağmen İşleri tam yoluna koyar askeri darbe olur. | ideolojik olarak da oldukça uzak olan Midyat'ta aydınlanma cı ama teknik yatırımlara da önem veren çalışan belediye başkanı yine Ankara'dan gelen darbeye devrilir. | ağaçsız ve kurak araziler, taş evler, taş bir belediye binası...                                                                                                         | sinemada ilk kez kadın belediye başkanı temsil edilmiştir, köylüler, taşra siyasetçiler, saçlı açık veya çarşafli kadınlar.    | temsil etmektedir.                                                                              | hayattaki önemini de reddetmeyen film, aydınlanma ve yatırım konusunu da bir karşıtlık olarak değil bir birini tamamlayan bir bütünün parçaları olarak görmektedir.  |
| <i>Gitme Baba</i><br>(2013)<br>Ahmet Sönmez                | Sit alanını, yeşil alanları rant mafyasına vermek istemeyen Kuşadası belediye başkanının aydınlanmac ı, modern ve sosyal adaletçi mücadelesi.                                                                         | Rant mafyası başkanı öldürür ve yerine mafya ile iyi ilişkileri olduğu için görevine son verilen eski belediye çalışanı başkan seçilir.                             | Hızla modernleşe n ve yenilenen bir deniz kenti. Yazlık türü evler, deniz, yatlar, villalar, temiz ama lüks olmayan belediye binası, Atatürkçü ve sol görüşlü semboller. | Okumuş ve aydın belediye başkanı, viski içen mafya üyeleri, yolsuz belediye personeli, birlikte rakı içen modern aile üyeleri. | Film 1994 yılını temsil etmektedir ancak kısa dönemlerle 1980 dolaylarını da temsil etmektedir. | Ana akım seküler bir dramdır. Toplumsal gerçekçi eleştirel bir filmidir.                                                                                             |
| <i>Hükümet Kadın</i><br>2 (2014)<br>Sermiya<br>n<br>Midyat | Film Hükümet Kadın'ın öncesidir. Yine kocası hapiste olduğu için belediye başkanlığı yapan Xate, bu sefer Midyat'ta kız çocuklarının okuması                                                                          | Xate, ilk okulu yaptırır, kız çocuklarının okumasını sağlar, erken veya zorla evlendirilme lerine karşıdır, hapisteki kocasını belediye                             | Midyat bir ilçe olarak değil de bir büyük köy olarak temsil edilir. İlk okulu bile yoktur, insanlar ama huzur ve barış içinde yaşamakta dır. Çünkü                       | Başörtülü belediye başkanı, kız çocukları, yerel siyasetçiler, askerler, becerikli özel kalem müdürü, belediye başkanını       | Film 1950 yılı civarını temsil etmektedir.                                                      | Başörtülü kadın belediye başkanı kız çocuklarını okutmaktadır. Dini inançlara saygılı, seküler bir komumda olan film, ancak, Ankara ideolojisini hem Kürt sorunu hem |

|                                              |                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                  |                                                                                                                         |                                                         |                                                                                                                        |
|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                              | mücadelesi vermektedir ve okul yaptırmaya çalışmaktadır. Bu arada erken seçim kararı alınmıştır ve Xate kocasının propaganda çalışmalarını yürütmektedir. Ankara ve Ankara'nın yereldeki temsilcisi çok anlayışsızdır. | başkanı da seçtirir.                                                                                                                                                                                            | herkes diğerinin dinine, kültürüne ve yaşam biçimine saygı duymaktadır.                                                                          | n çocukları.                                                                                                            |                                                         | de toplumsal hayatla ilişkisi açısından eleştirmektedir. Bu yönleriyle ana akımdan ayrılmaktadır.                      |
| <i>Dursun Çavuş</i> (2014)<br>Ali Engin      | Herkesin çok sevdiği postacı çavuşu Dursun Çavuş, eşinin ve oğlunun zorlamasıyla belediye başkan adayı olur.                                                                                                           | Var olan belediye başkanı ağa, Dursun Çavuş'a komplo kurar ve hapse attırır.                                                                                                                                    | Küçük kent veya ilçe görünümü, taş belediye binası, kırsal alanlar, kahveler, lokantalar ...                                                     | Taşra belediye başkanı, taşralı aday, belediye personelleri, askerler, miting                                           | Film 1970'li yılların Adıyaman ilini temsil etmektedir. | Ana akım komedi filmi gibi görünen filmde politik olarak Beyaz sinemanın etkileri vardır.                              |
| <i>Ekşi Elmalar</i> (2016)<br>Yılmaz Erdoğan | Merkez sağ siyasetten olduğu belli olan Hakkari belediye başkanı yeniden seçilirse teleferik gibi projeler yapacağını anlatmaktadır. Modernleşme, yatırımcı başkan, beklemediği bir biçimde son seçimi kaybeder.       | Seçimi merkez sol, aydınlanmacı adaya karşı kaybeden başkan değişen koşullarda yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır ama artık hem ruhsal, hem siyasi hem de bedensel olarak çağa ayak uyduramaz hale gelmiştir. | Yaylalar, elma bahçesi, mutlu aile hayatı, kar ve ferah doğa manzaraları, taş evler. Şehir hayatı, apartman dairesi, Büyükşehir belediye binası. | Güçlü ve güçsüz aynı belediye başkanı, genç mühendis, başkanın eşi ve kızları, mutsuz evlilikler yapan kızların eşleri. | 1970'ten 1990'ların sonuna kadar uzanmaktadır film.     | Ana akım içinde değerlendirilebilecek ancak zamanının kalkınmacı, projeci, yatırımcı ideolojisine onay veren bir dram. |

|                                                |                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                        |                                                                                                                               |                                              |                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Yangın Var</i><br>(2018)<br>Murat Saraçoğlu | Trabzon'un küçük bir belediyesi Diyarbakır Büyükşehir belediyesinden itfaiye aracı hibe alır. Aracın Diyarbakır'dan Trabzon'a getirilmesi süreci.                                                        | Karadenizli şoför yolculuk sürecinde Kütlerle ve Kürt sorunuyla tanışır, Diyarbakırlı belediye memuru kadın da ülkenin diğer gerçekliğiyle.                                                 | Diyarbakır'dan bazı görüntüler, uzun yol görüntüleri, itfaiye aracı, Karadeniz manzaraları, Diyarbakır'daki ve düğün Artvin'deki kına. | Belediye başkanları, Gürcü belediye şoförü, Kürt kadın memur.                                                                 | Filmin zamanıyla çekim zamanı örtüşmektedir. | Toplumsal gerçekçi ana akım dram içinde değerlendirilebilecek film, Kürt sorunu, Kürtçe gibi kavramlar dolayısıyla resmi ideolojiye eleştirel yaklaşan bir temsildir. |
| <i>Nasipse Adayız</i><br>(2020)<br>Ercan Kesal | Bir doktor, İstanbul'un Beyoğlu ilçesine sosyal demokrat partiden belediye başkan adayı olmak istemektedir. Aday adaylığı sürecini başlatmıştır ve tabanda ve genel merkez düzeyinde destek aramaktadır. | Kısa süre içinde adaylık sürecinin tabanla veya seçmenle ilişkili olmadığını görür, adaylık sürecinin genel başkana bağlı farklı dinamiklerle ilgili olduğunu hayal kırıklığı içinde anlar. | Toplantı salonları, otel lobileri, asansörler, iç mekanlar, tekstil atölyesi, araçlar.                                                 | Aday adayı politikacı, hemşehri dernekleri tabanlı seçmen kesimleri, dini cemaat üyeleri, şoför, medya ve organizasyon ekibi. | Filmin zamanıyla çekim zamanı örtüşmektedir. | Toplumsal gerçekçi ana akım dram filmidir.                                                                                                                            |

Öncelikle tez, belediye başkanı ve kaymakam filmlerinde benzer bir anlatı örgüsü olduğunu ve onların “**anlatının kuruluşu**”nda ortaklaştığını açığa çıkarmıştır: Tablodan da anlaşılacağı üzere, belediye başkanı ve kaymakam filmlerinin anlatısı filmlerin çekildiği dönemin veya temsil ettiği zamanın güncel siyasi, kültürel ve ekonomik sorunları karşısında kahramanların aldıkları tutum üzerine kurulmaktadır. Kaymakam, belediye başkanı veya belediye başkan adayının güncel resmi devlet ideolojisi veya politikası, ekonomik çıkar çevreleri, sekülerlik ve anti sekülerlik, demokrasi gibi güncel konular karşısında nasıl pozisyon aldığı değerlendirilmektedir.

Devleti temsil eden kaymakamlar genellikle hakem rolü oynayarak kimin haklı olduğuna karar vermektedir. Az da olsa kaymakam toplumdaki çelişkileri görmezden gelmekte, görev süresinin bitişini bekleyip hem devleti, yani temsil ettiği merkezi gücü hem de halkı “idare” etmektedir. Genellikle kaymakamın veya kaymakam üzerinden devletin aldığı kararlar tartışılmamaktadır. Ana akım filmlerde halkın veya yönetmenin kaymakama bakışı mesafeli, saygılı ve tartışmasızdır. Kaymakam genellikle doğru karar almaktadır, ancak merkezi idare veya çıkar çevreleri bazen kaymakamı yanıltmaktadır. Dönem filmi olarak çekilen iki beyaz sinemada örneğinde ise, kaymakam daha tartışmalıdır; birinde, kaymakam (*Hür Adam*-nahiye müdürü) aslında iyi bir insandır ama merkezi idareden korkmaktadır diğeri (*Çizme*) ise olabildiğince kötü gösterilmektedir.

Kaymakam filmlerinde sorun zaten ortadadır ve kaymakamın bu soruna nasıl müdahale edeceğine bakılır. Halk büyük bir beklenti içinde değildir. Belediye başkanları ise, “hakem” konumunda kalamayıp “sınanmak” zorunda kalmaktadır; sorumlu ve icracı komundadırlar. Halkın ekonomik veya toplumsal sorunlarını çözmek, kasabanın makus talihini yenmek, halkı din tüccarlarının elinden kurtarmak veya yolsuz ağılık, yozlaşmış eşraf düzenine son vermek zorunda kalan belediye başkanları bazen de “halkın başına bela” olmaktadır. Verdiği vaatler ve beklenti eşiği bazen soruna neden olmaktadır. Halk belediye başkanını daha fazla kontrol edebilmekte, belediye başkanının karşılaştığı sorunları çözebilme becerisini veya niyetini değerlendirebilmektedir. Belediye başkanı halka kendini kanıtlamak zorundadır, kaymakamın böyle bir sorunu yoktur. Halk belediye başkanına daha yakın durmakta, başkanla komşuluk, arkadaşlık gibi sıcak ilişkiler kurabilmektedir.

Filmlerde, halkın belediye başkanı veya adayı ile kaymakama yaklaşımı, öncelikle “samimiyet” ve “mesafe” açısından net bir biçimde ayrılmaktadır. Genel olarak belediye başkanları “halktan biri” olarak gösterilir ve halk belediye başkanına “bizden biri” diye bakarken, kaymakam, devlet ciddiyetinin temsilcisi olarak gösterilmektedir ve sürekli halkla mesafeyi korumaktadır. Halkın kaymakama yaklaşımı da belediye başkanına olduğu gibi teklifsiz ve samimi değildir.

Belediye başkanlarının tamamı, seçildikleri bölgenin yerlisi olduğu için yaşadığı mekânla arasında bir kopukluk yoktur. Her belediye başkanı ve belediye başkan adayı seçilmeden önce zaten toprak ağası (*Dursun Çavuş*) zengin esnaf (*Hasip ile Nasip* 1976) öğretmen (*Vizontele*), doktor (*Nasipse Adayız*) gibi halkla iç içe ve temsil yeteneği olan insanlardan oluştuğu için bir mesafe sorunu bulunmamaktadır. Belediye başkanları halkla sıcak ilişki ve diyalog kurabildiği (*Üçkâğıtçı*) gibi aynı ölçü halkın eleştirisiyle de (*Koltuk Belası*) karşılaşabilmektedir. Halk temsil ettiği taşralılar tarafından sevilmekte, eleştirilmekte, dalga geçilmekte, yetersiz bulunmakta ancak “samimi ve bizden” kabul edilmektedir. Oysa kaymakama karşı halk her koşulda mesafeyi korumaktadır. Bu da halkın seçtiği ile daha duygusal ve hesapsız ilişki kurabildiğini, ancak atanmış birine karşı hep “hesaplı” olduğunu göstermektedir.

Kaymakama herkes “gidici” gözüyle bakmaktadır. Belediye başkanı ise, seçimi kaybetse bile ilçede yaşayacaktır. Bu durumda kaymakam halk karşısında iki şekilde pozisyon almaya zorlamaktadır: Ya okumuş, bilgili, devleti temsil eden otorite biçiminde halkın tümüne “mesafeli” durmaktadır ve halk bir bütün olarak “fazla samimi olunması gerekmeyen kitle” olarak gösterilmektedir ya da kaymakam halkın çatışan iki sınıfı karşısında tutum almaktadır. Çoğu kez kaymakam feodal gerici kalıntıları temizlemekle meşguldür. Örneğin çatışma yoksul halkla ağalar arasında ise ve kaymakam yoksul halktan yana tutum alıyorsa, kaymakam da biraz daha halka yaklaşmış olmaktadır (*Kanal*) ve aslında kahramanlaşarak yine belli bir mesafeyi korumaktadır. Kaymakamlar genel olarak dönemin iktidarının gerçek temsilcisi olarak gösterilmekte ve filmin yapıldığı yıla uygun siyasal konumlanış içinde gösterilmektedir. Yönetmenin siyasi tutumuna ve dönemin siyasi atmosferine göre kaymakam bazen dindar insanlara eziyet etmekte (*Çizme*), bazen de çevreciler veya köylüler aleyhine tutum alabilmektedir (*Efeköy Entelköye Karşı*). Görevini tamamlayıp geldiği yere, yani merkeze dönmek isteyen kaymakamların (*Hasip İle Nasip*, *Değirmen*) halka ilgisizliği karşısında halk da aynı ilgisizliği göstermektedir.

Analizler, filmlerin anlatılarında “**ortak ana çelişkiler ve ortak çözümler**” bulunduğunu ortaya koymuştur. Tüm filmlerin ana çelişkisi kamu kaynağını veya kamu gücünü elinde bulunduran yöneticinin bunları hangi siyasi, ideolojik veya

kültürel kesimin yararına kullanacağı veya kullanıp kullanmayacağı ile ilgilidir. Ortak çelişkiler arasında din sömürüsü, aydınlanma, merkezi idarenin halka uzaklığı, kalkınma, yoksulluk, yolsuzluk, feodalite ile mücadele gibi konular bulunmaktadır. Belediye başkanları ve kaymakamlar bu sorunlar karşısında halktan veya eşraf – din sömürücüsü esnafın yanında yer almaktadır veya tarafsız kalıp sorunu çözümsüz bırakmaktadır. Belediye başkanlarının bir kısmı var olan çelişkilerden kendi çıkarına uygun bir biçimde yararlanmakta ve yolsuz veya yozlaşmış kesimle işbirliği yapmaktadır. Çok kültürlü, çok dinli, çok dilli toplum özlemi de bazı belediye başkanı filmlerine yansımıştır.

Belediye başkanı filmlerinin tümünde ya iki siyasi görüşün çarpışması ya da iki çıkar grubunun çatışması bulunmaktadır. Siyasi görüş farkı genelde dine yaklaşım, ağalık ve sömürü düzeninden yana olup olmama, yoksulların veya zenginin hakkını savunup savunmama çelişkisi üzerine kurulmaktadır. Kişisel veya ailevi çıkarları savunanlar, partili insanların ekonomik çıkarlarını gözetenler ve bunlara karşı gelen başkan veya adaylar da cepheleşmektedir. Çatışma siyasi emellere büründürülmüş ekonomik çıkar çatışması olarak gösterilmektedir.

Kaymakamlar ise, yerel çatışmada hangi tarafta konumlandırıldığına göre ayrılmaktadır. Kaymakamların, sömürenlerin, feodal ağalık düzenini sürdürmek isteyenlerin tarafında mı yoksa yoksulun tarafında mı yer aldığına bakılmaktadır. Bazen de kaymakam, devletle yerel otorite arasındaki çatışmanın arasında çözümsüz kalabilmektedir.

Belediye başkanı ve kaymakam genelde pragmatist temsiller içinde görülse de ağaya ve gerektiği kadarıyla da merkezi iktidara kafa tutan kaymakam da bulunmaktadır. Etliye sütlüye karışmayan kaymakam temsili de görülmektedir. Genel iktidarla ve eşrafla birlikte olup yoksul halkı ezen belediye başkanı ve kaymakam da mevcuttur. Ekonomik kişisel çıkara dayalı temsiller de “ben bunu gerçek hayattan biliyorum” duygusu vermektedir.

İncelenen filmlerde bütün ilçeler yoksuldur, bütün ilçeler kurtarıcı beklemektedir. Filmlerde ele alınan temel toplumsal çelişkilerden biri, yoksulluk,

kalkınma ve merkezi idarenin ilgisizliğidir. Bütün ilçeler merkeze çok uzaktır. Kasabaların makûs talihinin yenilmesi gerekmektedir ve belediye başkanları da bu sihirli formülü bulacak olan kişilerdir. Bazen küçük üreticilerin sulama veya kooperatif sorunu, bazen de faizci ağının halkı sömürmesi, bazen kütüphane kurulması, bazen de televizyon vericisi getirilmesi başkanın veya kaymakamın çözmesi gereken sorun olarak gündeme gelmektedir. Bazen turizmde görülür kurtuluş, bazen de hazine arazilerinin halka dağıtılmasında.

Bazen başkanlar projelerini halka kabul ettirmek zorunda kalırlar, bazen de halk başkanlardan kalkınmaya yönelik bir büyük sorunu çözmeyi bekler. Projelere karşı çıkanlar ve destek olanlar arasındaki çelişki ve çatışma en yüksek seviyesine çıktıktan sonra çözülür ve film biter. Bu sorunların çözümü için çalışan başkan veya kaymakam olduğu gibi bu sorunlar karşısında halk arasında taraf tutan başkan veya kaymakam da vardır. Seçildikten sonra kendisi sorun olan belediye başkanları da görülmektedir.

İncelenen filmlerde mekânın kuruluşunda da ortaklıklar görülür. Filmler gerçek köy-kasaba görüntülerinden oluşmaktadır. Filmlerin hemen hepsi taşrada çekilmiştir. İstanbul'un "taşrasında" çekilen *Sayın Başkan* ve İstanbul'daki taşralı insan ilişkilerini, "hemşehri tabanlı siyaseti" konu alan *Nasipse Adayız* filmleri dışındaki tüm filmler Anadolu'da küçük kasabalarda çekilmiştir ve dekor olarak gerçek mekân görüntüsü sunulmaktadır.

Marie, "sinema kentsel bir keşiftir" (2014: 73) ifadesini kullanmaktadır. Sinemanın doğuşunda stüdyo yoktur ve "sinema bu dönemde kenti temsil etme sorumluluğunu üstlenir" (Marie, 2014: 74). İncelenen filmlerin çekildiği dönemlerde popüler filmlerin hemen hepsinde mekân, yani şehir İstanbul'dur, ancak bu filmlerin hemen hepsinde mekânın taşra olması bir özgünlüktür. Belediye başkanı ve kaymakam filmleri, şehri değil, tarihsel süreç içinde fazla da değişmeyen, merkezle çelişik duran, geri kalmış, sahipsiz, sıcak, komik, çocuksu, naif ilişkilerin yaşandığı kasabayı temsil etmektedir. Bu filmler, bir tür küçük kasaba belgeselleri gibidir ve hem anlatısal yapısı hem de hikâyenin tümü itibarıyla filminden çok gerçeği yansıttığı duygusu vermektedir. Filmlerin abartılı ve gerçekten uzak yapısını belirtmek için kullanılan "aynen Türk

filmi gibi” benzetmesi bu filmler için sanki “aynen gerçek hayattaki gibi” diye kullanılabilir. Çünkü hikâye de mekân da temsil edilen tarihsel kesit de gerçeğe çok yakındır.

Her filmde, içinde ahşap masa, ahşap sandalyeler gibi aynı eşyalar bulunan iki katlı, harap düşmüş bir belediye veya kaymakamlık binası bulunmaktadır. Belediye başkanı veya kaymakam makamda fazla oturmamaktadır ve ilçenin, kasabanın sokaklarında sürekli gezerek mekânın bakımsızlığını, geri kalmışlığını, yoksulluğunu izleyiciye göstermektedir. Tekelci kapitalizm öncesi ilişkilerin hüküm sürdüğü kasabalarda fırın, beyaz eşya bayii, bakkal, market, manav gibi sadece “zorunlu işletmeler” bulunmaktadır. Birkaç sokak ve cadde de dar ve bakımsızdır. Belediyeler ve kaymakamlıklar, ekonomik olarak güçsüz, şatafattan uzak döşenmiş ve halkın yabancılaşmadığı mekânlardır. Mekân ve çevre seçimi kasaba günlük hayatın doğal akışına uygundur, bu da filmlerin inandırıcılığını ve hikâyenin gerçekliğini artırmaktadır. Zaten çoğu kez gerçek mekânlarda, gerçek insanların, gerçek siyasi partilerin çekişmesi anlatılmaktadır.

**Filmlerde kahramanların görünüşü** arasında da ortaklık bulunmaktadır. Belediye başkanları başkan seçildiği bölgenin şivesini konuşan, orta yaş ve üstü, fazla eğitilmiş olmayan erkeklerden oluşmaktadır. Belediye başkanları toprak ağası, eşraf, hali vakti yerinde esnaf, emekli öğretmen, eski belediye başkanının eşi gibi yörenin tanınmış kişileridir. Yolsuz ve dürüst diye ikiye ayrılan belediye başkanları arasında dayanışmacı, yufka yürekli, yardım sever, alçakgönüllü iyiler olduğu kadar açgözlü, kibirli, çıkarını düşünen, dalavereci, faizci, sahtekâr kötüler de vardır. Siyasi olarak bazı başkanlar kültürel alanda yatırım yapan, seküler ve batılı bir yol izlerken bazıları da dini kötüye kullanan, teknik alt yapıya önem veren ve ekonomik anlamda iş bitirici ve yolsuz tiplerdir. Ancak genel olarak belediye başkanları halka yakın ve filmin sonunda anlayış gösterilen insanlardır. Halk çoğu kez yolsuz ve din tüccarlığı yapan adayları seçmemektedir.

Belediye başkanları ve kaymakamlar çağına uygun, “orta sınıf” giysileri içindedir. Dönem filmlerinde kaymakam ve belediye başkanı giysileri çağa uygun

hale getirilmiştir. Daha eski filmlerde zamana uygun fötr şapka ve Hitler bıyığı görülmektedir, ama yenilerde kravat, takım elbise bulunmaktadır.

Neredeyse tüm belediye başkanı ve bazı kaymakamlar rakı içmektedir. Rakı içmek, sağ veya sol görüşte olmayı gerektiren bir sembol değildir. Rakı sofrası, erkek eğlencesi veya taşra eğlencesi türü bir ritüel olarak görülmektedir. Tüm filmlerde başkanın olduğu büyük masalarda yemek yenirken rakı içilmektedir. İstisna olarak AKP iktidarı döneminde yapılan *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011) filminde kaymakam şarap içmiştir. Filmlerde genel olarak iyiler rakı içmektedir, kötülerse viski. Rakı içen iyi insanlar dertleşmektedir, viski içen kötü insanlar ya kumpas kurmakta ya da kötü bir plan yapmaktadırlar. Doğu'daki ilçelerde halkın birlikte gidebileceği içkili mekân yoktur, daha çok evde veya piknikte içki içilir. Batılı ilçelerde içkili mekâna rastlanmaktadır.

*Hükümet Kadın* ve *Hükümet Kadın 2*'deki belediye başkanı Xate Hanım hariç hiçbir filmde kadın belediye başkanı veya kaymakam yoktur. Xate Hanım da biraz "kaçık" bir belediye başkanı olarak temsil edilmektedir. Belediye başkanlığı yapsa da belediye başkanı olmanın ağırlığını taşımamaktadır ve asla ölen ve hapse atılan kocasının saygınlığına erişememektedir. Ancak dönemine göre ilçesine yol, su gibi oldukça ileri hizmetler getirmiş ve okul yaptırmıştır. Xate Hanım rolünde oynayan Demet Akbağ'ın *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da da biraz tuhaf bir kadın olarak belediye başkanının eşini oynadığını hatırlamak lazım. Kadınların "olumsuz" temsiline başka bir örnek ise, *Koltuk Belası*'nda başkanın eşinin, başkanı önce başkan olmaya, sonra da yolsuzluk yapmaya, gözünü açmaya zorlamasıdır. *Dursun Çavuş*'u belediye başkanı olmaya iten ısrarlı ve ihtiraslı güç de "başkan karısı olmak isteyen" eşidir. *Üçkâğıtçı*'da ise, gözü doymaz, başkasının toprağını ve evini ele geçirmeye çalışan bir kadın görülür. *Hasip ile Nasip*'te belediye başkanı adaylarının uğruna kıyasıya mücadele ettiği kadın, kaymakamın kızı değil sevgilisidir. Buradaki kadın da duyarsız ve çıkarları için herkesi kullanan bir olumsuz figür olarak temsil edilmiştir. *Nasipse Adayız*'daki Figen karakteri ise bunların aksine filmdeki en olumlu figürdür.

Filmlerde çocuklar da ayak bağı olarak görülmektedir. *Vizonteleler*'deki başkanın çocukları, Xate hanımın çocukları, *Koltuk Belası*'ndaki çocukların hepsi başkana zorluk çıkarmaktadır.

Her belediye başkanının mutlaka “özel kalem müdürü” niteliğinde yakın bir yardımcısı bulunmaktadır. Bu yardımcılar başkanın yanındaki “kilit kişi” veya “dalkavuk” olarak rol oynarlar. Bu kişi saygın değildir ama önemlidir. Başkan bazen azarlar bazen de yetkilerini kullanır. Bu kişiler de hep görünür. Belediye başkanı bazı yasadışı veya etik dışı işlerini bu kişilere gördürür.

Bu kişiler becerikli ve kurnaz kişilerdir. Belediye başkanını çoğu kez yönetirler. Burada değerlendirme dışı tutulan *Kolonya Cumhuriyeti* (2017) filmi, neredeyse bir danışman filmidir. Olmayacak vaatlerle küçük bir ilçenin belediye başkanı seçilen kişiyi üç danışman yönetmektedir. Kaymakam filmlerinde bu tarz kişilere rastlanmaz.

Yönetmenler filmlerde belediye başkanını daha çok kaotik, profesyonel olmayan, halka ve personele karşı otoritesiz, eğitimsiz, düzensiz, plansız, ailesi üzerinde bile otorite kuramayan birileri olarak gösterirken, kaymakamı düzeni sağlayan ciddi bir otorite figürü olarak konumlandırmaktadır. Belediye başkanlarını ve adayları, daha çok deli dolu, şakacı, çaresiz, hayalperest veya yetersiz gibi “otorite” ile anılamayacak kavramlarla tanımlamak mümkünken, kaymakamlar profesyonel, genç ama kararlı, hükümeti iyi temsil eden otoriteler olarak görülmektedir. Yönetmen kaymakama veya nahiye müdürüne tamamen eleştirel baksa bile onun otoriter kimliğini veya otorite ile ilişkisini sorgulamaz. Çünkü kaymakamın devleti temsil ettiğini, devletin de ciddi bir yapı olduğu filmlerde görülmektedir. Her ne kadar kaymakam otorite figürü olarak görülse de bazı filmlerde belediye başkanının da otoriteyi sağladığı görülmektedir. Örneğin *Selamsız Badosu*'nda belediye başkanının diğer örneklerle kıyaslandığında ciddi bir otoritesi vardır.

Kaymakam ve belediye başkanları eşleriyle ve aileleriyle değil, arkadaşlarıyla veya siyasi yakınlarıyla vakit geçirmektedir. Belediye başkanı kasabalı ile bir aile ilişkisi içinde gösterilmektedir ve başkanlar ailesini ihmal eder. Kaymakam zaten yaşı ne olursa olsun “devlet baba” rolündedir.

Kaymakam, zaten belli şartları yerine getiren devlet memurları arasından atandığı için, liyakat, eğitim veya yeterlilik şartlarını taşıdığı düşünülmektedir ve filmlerde bu özellikleri sorgulatur, şüpheyeye düşürücü bir durum ortaya çıkmamaktadır. Belediye başkanlarının seçiminde ise, ölçülebilir liyakat, eğitim, meslek gibi özelliklerin aranmadığı görölmektedir.

**Filmlerin zamanı ve çekim yılları** farklılaşsa da filmler ağırlıklı olarak dönem filmidir. Filmlerde gerçek siyasi partilerin gerçek sembolleri, iktidar ve muhalefet dönemleri ve anlayışları gerçekçi bir biçimde gösterilmektedir. Daha eski filmlerde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Adalet Partisi (AP) çekişmesi görölmektedir. Yine zamanın partilerinden Milli Selamet Partisi (MSP), Sosyal Demokrat Halkçı Parti ve Doğru Yol Partisi de de görölmektedir. Yeni filmlerde Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi çatışması yerini Adalet ve Kalkınma Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi temsillerine bırakmıştır. Filmin dramatik zamanı da tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk değildir ve hem hikâyeye hem görüntü tekniği ve bütün görsellik çoğu kez anlatılan zamanın özelliklerini yansıtmaktadır.

Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinin Türkiye siyasi tarihi içinde özel olarak ilgilendikleri bir dönemden söz etmek mümkündür. Filmler 1960–1980, 1980–1990 ve 2000–2020 arasında yoğunlaşmaktadır. Buna karşın 1991’den 2001’e kadar geçen on yıllık süreç arasında çekilmiş kaymakam veya belediye başkanı filmi bulunmamaktadır. Bu dönemde film yapılmamış olmasının en önemli nedeni olarak, 1990’lardan itibaren ülkede yaşamaya başlayan siyasi ve ekonomik istikrarsızlığı göstermek mümkündür. Türkiye bu dönemde güçsüz koalisyonlarla yönetilmiş, ekonomik ve siyasi krizler yaşamıştır. Bu kriz seyirciye ve sinemaya da yansımış, Yeşilçam sinemasının 1980’lerden itibaren başlayan krizi bu dönemde de sürmüş ve toplumsal içerikli filmlerden, siyasetten kaçış biçiminde kendini göstermiştir. Ayrıca ülke ciddi bir ekonomik kriz içine girmiştir.

Yeni Türkiye Sineması, 1990’lı yılların sonundan itibaren tekrar toplumsal içerikli filmlere dönmüştür. 2002’de yaşanan iktidar değişikliği ile Türkiye Cumhuriyeti’nin tüm Cumhuriyet tarihi boyunca uygulanan Batılı-laik resmî ideolojisi değişmeye başlamış ve bu değişiklik bundan sonraki sinemaya da yansımıştır. 2002

yılında iktidara gelen AKP, bu zamana kadar uygulanan laik ve Batıcı ideolojiye vurguyu ortadan kaldırmış, ülke ideolojik ve yapısal olarak bir geçiş dönemine girmiştir. Yapısal ve ideolojik dönüşümden sinema da nasibini almıştır. 2001–2011 yılları arasında sadece iki film yapılmış, *Vizonteleler* dışında başka da kaymakam ve belediye başkanı filmi yapılmamıştır. 2011 yılından günümüze kadar olan dönemde kaymakam ve belediye başkanı filmlerinin sayısı yine artmaya başlamıştır. Sonuçta 1960–1990 yılları arasıyla 2011–2020 yılları arasında bir yoğunlaşma görülmektedir. 1991–2011 yılları arasındaki ekonomik, siyasi ve ideolojik geçiş döneminde anlatılacak bir hikâye bulunamamıştır.

Türsel olarak bakıldığında filmlerin ağırlıklı olarak **komedi türünde olduğu görülür**. Hem belediye başkanı hem de kaymakam filmlerinde genellikle başrolde veya önemli rollerde Kemal Sunal, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Demet Akbağ, Yılmaz Erdoğan gibi komedyenlerin oynaması bile bu filmlerin türü hakkında bir fikir vermektedir. Bu filmlere “Kemal Sunal filmleri” dendiği bile gözlemlenmektedir. Genellikle belediye başkanı filmleri komedi türündedir. Halkın devleti teşmil eden kişiyle dalga geçemediği ama seçtiği kişiyle dalga geçebildiği görülmektedir.

Kaymakam ve belediye başkanları filmlerinde mülki amir, kalender, babacan çoğu kez de beceriksiz bir baba rolündedir. Nurdan Gürbilek, Jale Parla’nın Türk edebiyatının kahramanlarının “güçlü, adil, koruyucu bir babaya muhtaç” olduğu fikrine katıldığını söyler. Gürbilek, “Parla’ya göre Türk romanı bir baba-oğul çatışmasından çok, babadan yoksun kalmanın telaşı içinde, bir baba arayışının içine doğmuştur” (2016: 53) demektedir ve bu arayışın sinemaya da etki ettiğini belirtmiştir. Toplumu kurtaracak, makûs talihini yenecek, topluma örnek olacak bir baba arayışına cevap vermektedir mülki amir. Ancak filmlerde babayla dalga geçilmektedir.

Sinema ve edebiyatta kültürel olarak “devlet baba”nın batılıların babasına göre silik, anlamsız, acınacak durumda olduğunu hem de Batıya karşı güçsüz, iktidarsız ve çağı yakalamakta geç kalmış olduğunu söyleyen Gürbilek, ülkedeki bu ikili eksikliği gidermeye çalışan evlatların önce kendi babalarıyla dalga geçmeye, onları komik göstermeye ve böylelikle dışarıdan gelecek, “komik bularak aşağılama hamlelerini bir

anlamda katlanır kılmaya” yöneldiğini belirtmektedir. Belediye başkanı filmlerinin birer komedi temsilleri olmasının en önemli nedenlerinden biri babanın otoriteyi temsil ederken bile komik duruma düşmesidir. Çocukları babaya gülmektedir, izleyici de buna katılmaktadır. Devlet ve baba yetmezliğine karşı komedinin bir çıkış ve bir savunma olduğunu iddia eder Gürbilek. Aslında otoritenin katlanılabilir hale getirilmesi değildir sorun, sorun başkasının “bizim otoritemize gülmesidir” (2016: 53).

“Kuşkusuz babayı korkutucu olmaktan çıkartmanın bir yoludur onu komikleştirmek, ama diğer yandan da baba sahiden de komik, sahiden de korunmaya muhtaç, sahiden de çocuktur. Bu durumda herkesten önce davranıp onu önce kendisi gülünç kılarak, onunla önce kendisi alay ederek düşmanca bir alaydan korumak ister onu çocuk” (Gürbilek, 2016: 53).

Gürbilek’in tespitleri, adeta yıllardır kasabaların değişmemesi, bir türlü kalkınmanın olmaması, 1964 yılındaki kasaba temsillerindeki anlayış ve sorunların 2020’de de sürüyor olmasının nedenini anlamamıza yardımcı olur. “Açığı kapatmak için vaktinden evvel büyümek zorunda kalan, bu yüzden de hep çocuk kalan alaturka Oidipus’un ‘acıklı ama gülünç’ hikâyesinin bir trajedi olarak değil, bir kudret savaşı olarak da değil, Yeşilçam’da (...) hep bir yanlışlıklar komedisi olarak temsil edilmesinin nedeni budur” Gürbilek’e göre (2016: 61). Yazar, ülkemizde kültürel kuvvetini kaybetmiş, o yüzden de sakil duran, az gelişmiş babaların çocukları utandırdığını, çocukların bu boşlukla baş etme yolları aradığını ve herkesin bir baba arayışını içinde olduğunu belirtmektedir.

Şerif Gören, askeri darbe sonrasında Yeşilçam’ın apolitikleştirdiğini ve siyasal sinemanın sona erdiğini şöyle aktarmaktadır. “1980 sonrası depolitizasyon en yoğun olarak yaşandığı, gençlerin artık siyasallaşmadığı, Özal politikaları ile daha çok bireyciliğin, köşe dönmeçiliğin ortaya çıktığı dönemde, bireysel filmler başladı” (Sinema Söyleşileri 2004, 2006: 32). Ancak bu süreçte “taşra komedisi” biçimindeki eleştirel tutumun, siyasi filmler döneminin belediye başkanı veya kaymakam filmleriyle kesintilerle de olsa devam ettiği görülmektedir. Özellikle 1980’li yıllarda yapılan kaymakam ve belediye başkanı filmleri komedi türü olmalarına rağmen ciddi bir eleştirelilik ve siyasi mesaj taşımaktadır.

Asuman Suner, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba* için “nostalji filmleri” nitelemesi yapmaktadır. Ona göre nostalji filmlerinde “dönem anlatısı” biçiminde kurulan hikâyenin mekânı taşradır ve olaylar bir “şamata” şeklinde gelişir. Suner’in bu tespiti incelenen bütün belediye başkanı filmlerinin hem mekân hem dönem hem karakterler hem de çatışmalar açısından genel bir özeti gibidir. Ancak kaymakam filmlerindeki çatışmaların ve genel atmosferin benzer olduğunu söylemek mümkün değildir.

“Bu filmlerde taşra ortamı küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla büyük bir aile ortamı gibidir. Buna paralel olarak küçük kent/ kasaba mekânı da içinde yaşayanların tüm köşe bucağına aşına olduğu, korunaklı, sıcak bir “ev içi” gibi tasvir edilir. Bu, katıksız saflık ve samimiyetin egemen olduğu bir yaşantıdır. Düşmanlıklarda bile, çocuksu, safça bir yan vardır. Farklı gruplar arasındaki çıkar çatışmaları, politik anlaşmazlıklar çoğu kere mizahi yanın ağır bastığı ağız dalaşlarına, bazen de tantanalı meydan kavgalarına dönüşür. Genellikle ortama hâkim olan bir “şamata” atmosferidir. Farklılıklar şamatanın içinde erir, yumuşar, komikleşir, uzlaşır. En keskin çatışmalarda bile insan ilişkilerine saflık ve samimiyet yön verir” (Suner, 2006: 60).

Bir kaymakam filmi olan *Yılanların Öcü*’nün 1985’te ikinci kez çekiminde başrolde oynayan Fatma Girik, gerçek hayatta Şişli Belediye Başkanı olmasının hikâyesini trajikomik bir biçimde anlatmaktadır. Girik’in anlatımları hem Türkiye sineması tarihi açısından hem de Türkiye tarihi açısından tesadüflerin veya ilişkilerin ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Girik’in anlatısı, bir yandan ülke içinde sinemanın geçirdiği evrimi ve sinemacının önemini, rolünü, diğer yandan da siyasette makam işgal etmenin ya da doğrudan belediye başkanı olmanın nasıl tesadüflere bağlı olduğunu, seçim öncesi nasıl bir sürecin işlediğini son derecede trajik ve komik bir biçimde göstermektedir:

“Türk Sineması tam güzel güzel giderken, birden Uzakdoğu’dan karate filmleri geldi, seks filmleri ortaya çıktı. Biz biraz geri çekildik. Yapabileceğimiz bir şey yoktu. O sırada bana belediye başkanlığı teklif edildi. Komik şeyler geçti başımdan. Sanatçıların gittiği Çiçek Bar diye bir yer vardır. Bir gün sinemacılar falan oturuyoruz. Arif geldi, ‘Bak şurada üç tane bey var. Seninle konuşmak istiyorlar. Seni belediye başkanı yapmak istiyorlarmış’ dedi. Şaka yapıyorlar zannettim. Sahiden öyleymiş. Dedim ki, ‘Ben her türlü rolü oynuyorum. Oynayacağım bir şey kalmadı ki.’ Hayatımda hiç belediyeden içeri girmemiştim. ‘Partinin başındakilerin bana böyle bir teklif getirmesi lazım’ dedim. Nurettin Sözen’in seçim kampanyası için yazıhanesi vardı, oraya gittim. Erdal İnönü ile konuştum. Erdal İnönü ‘Belediye başkanı olmak istiyormuşsun’ dedi. ‘Hayır’ dedim. Sonra, ‘Baykal seni bekliyor’

dediler. Gidip gördüm ve beş sene belediye başkanlığı yaptım” (Sinema Söyleşileri 2004, 2006: 13- 14).

Gerçek bir oyuncunun, gerçek bir belediye başkanı olması süreci böyle başlamıştır. Girik, her rolü oynadığını söyleyerek aslında olayı bir rol gibi değerlendirmiş ve sonuçta bu rolü de iyi oynadığını belirtmiştir. Türkiye sinemasında birçok filmde belediye başkanı olma süreci de benzer tesadüflere bağlıdır. Filmlerdeki komikliklerin bir kısmı gerçek hayattaki karşılıkları olarak değerlendirilirse, hayatın ve sinemanın nerede birleşip nerede ayrıldığı konusunda da yeniden bir fikir edinmiş mümkün hale gelir. Belki de Girik’in anekdotu, sinema ve gerçek hayat ilişkisinin “tesadüf” değil zorunluluk” olduğunu göstermektedir.

Çalışma neticesinde ileriye dönük olarak yapılması önerilen araştırmalar aşağıdaki gibidir:

1. Belediye başkanı ve kaymakam filmlerinde toplumsal cinsiyet temsili ayrı bir çalışmanın konusu olabilir. Bu filmlerdeki kadınların ekonomik ve toplumsal rolleri, kamusal alandaki görünürlükleri ve kültürel değişime etkileri incelenebilir.
2. Belediye başkanı ve kaymakam filmleri sinematografik açıdan değerlendirilebilir. Filmlerin ortak veya benzer sinematografik özellikleri saptanabilir.
3. Belediye başkanı ve kaymakam filmi yönetmenlerinin zaman içinde geçirdiği siyasal değişim incelenebilir. Özellikle bu alanda birden fazla film yapan yönetmenlerin bakış açılarının değişme nedeni araştırılabilir.

## KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir: “Adana/Çukurova Bereketinde Edebiyat ve Sinema,” **Kentte Sinema, Sinemada Kent**, Ed. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, İstanbul, Pales Yayıncılık, 2014, 233-242.
- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınları, 1999.
- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayınları, 1999.
- Açıkel, Fethi: “Kutsal Mazlumlüğün’Psikopatolojisi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Güz 1996, Sayı:70, İstanbul, İletişim Yayınları, 153 – 198.
- Adorno, Theodor W.: **Studien zum autoritären Charakter, Shurkamp taschenbuch wissenschaft**, 10. Auflage, Frankfurt am Main.
- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003.
- Ahmad, Feroz: **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Akad, Ö. Lütfi: **İşıkla Karanlık Arasında**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Akbal, Süalp, Tül, Z.: **Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2004.
- Akbulut, Hasan: **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Akbulut, Hasan: **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Filmlerinde Kadın İmgesi**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008.

- Akbulut, Hasan: **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul, Hayalperest, 2012.
- Akbulut, Hasan: "Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması," **Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)**, Ağustos 2014, Cilt:2, Sayı:2, 1-16.
- Akbulut, Hasan: "Yüzündeki Sır: Herkesin Bildiği Sır," **Perdeyi Aralamak**, Derleyenler: Ruken Öztürk, Hasan Akbulut, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, 179-199.
- Akgün, Özgür Uğraş: **Türk Sinemasında Propaganda ve Bir Örnek Film: Çizme**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
- Akın, Yiğit: **Gürbüz ve Yağız Evlatlar: Erken Cumhuriyette Beden Terbiyesi ve Spor**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Aksakal, Hasan: **Türk Muhafazakârlığı: Terennüm, Tereddüt, Tahakküm**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2017.
- Akşin, Sina: **Kısa Türkiye Tarihi**, 26.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Akşin, Sina: **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997.
- Akşin, Sina: **Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-1995**, İstanbul, Cem Yayınları, 1997.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 5.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2016.
- Altıparmak, Burcu & Oktan, Ahmet: "Kentsel Sürdürülebilirlik ve Türk Sinemasına Yansımaları: Entelköy Efeköy'e Karşı Filmi," **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, Yıl:9, Sayı: XXV, 1012-1035.

- Arendt, Hannah: **Kötülüğün Sıradanlığı Adolf Eichmann Kudüs'te**, 3.bs., Çev. Özge Çelik, İstanbul, Metiş Yayınları, 2014.
- Arslan, Umut Tümay: **Bu Kâbuslar Neden Cemil, Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Arslan, Umut Tümay: **Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Arslan, Umut Tümay: **Mazi Kabrinin Hortlakları, Türklük, Melankoli ve Sinema**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Arslan, Ahmet Oğuz: "Türk Sinemasındaki Zalim Mazlum Gerilimindeki Kaymakam İmgesi," **Toplumu Şekillendirmenin Toplum Tarafından Şekillendirilmesi: Türk Sineması**, Ed. Kurtuluş Kayalı, Ankara, Bibliyotek Yayınları, 269 – 283.
- Atay, Faruk: **Türkiye Demokrasi Tarihi – 1789'dan Günümüze**, Ankara, Nika Yayınevi, 2019.
- Atagenç, İhsan Ömer: **Kemalizm'in Soğuk Savaş Tecrübesi, Sağ Kemalizm Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, Kriter Yayınları, 2019.
- Atalay, Onur: **Türk'e Tapmak: Seküler Din ve İki Savaş Arası Kemalizm**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Atayman, Veysel & Çetinkaya, Tuncer: **Popüler Sinemanın Mitolojisi, Komedi, Western, Melodram ve Korku**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Avcıoğlu, Doğan: **Türkiye'nin Düzeni**, 6. Bs., Cilt II, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1973.
- Aytekin, Hakan: **Türkiye'de Toplumsal Değişim ve Belgesel Sinema, Temel Dinamikler ve Yönelimler**, İstanbul, BSB Yayınları, 2017.
- Aytekin, Mesut: "Tarih Türk Sinemasında Başrol Oynar," **Türklerle Türk Sineması**, Ed. Yelda

- Özkoçak, İstanbul, Derin Yayınları, 2015, 245-281.
- Balcı, Dilara: **Fevzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı**, İstanbul, Agora Yayınları, 2014.
- Barthes, Roland: **Yazı ve Yorum**, Çev. Tahsin Yücel, 2.Bs., İstanbul, Metis, 2015.
- Başkaya, Fikret: **Avrupa Merkezcilik, Resmi İdeoloji, Bilim ve Sosyalizm**, Ankara, Ütopya yayınları, 1999.
- Battal, Sadık: **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara, Vadi yayınları, 2006.
- Baudrillard, Jean: **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev. Emel Bora, Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Baudrillard, Jean: **Simülarklar ve Simülasyon**, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2020.
- Batuman, Bülent: **Kentin Suretleri Mekân ve Görsel Politika**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2019.
- Bauman, Zygmunt: **Özgürlük**, Çev. Kübra Eren, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Baydar, Mustafa: **Atatürk Diyor ki**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1957.
- Baydemir, Hüseyin: “Sinemanın Orta Yeri Şehir: Türk Sineması ve Şehir Kültürü,” **Şehir ve Düşünce Dergisi**, Sayı:7, İstanbul, Esenler Belediyesi Yayını, 2015.
- Bayındır Uluskan, Seda: **Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, 2. Bs., Ankara, Atatürk Ulusal Araştırma Merkezi, 2017.
- Baykurt, Fakir: **Yılanların Öcü**, 13.Bs., İstanbul, Literatür Yayınları, 2006.
- Bayraktar, Ulaş S.: “Turkish Municipalities: Reconsidering Local Democracy Beyond Administrative

- Autonomy,” **European Journal of Turkish Studies**, 2007.
- Bayram, Nazlı: “Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soyтарыsı,” **Perdeyi Aralamak**, Der. S. Ruken Öztürk, Hasan Akbulut, İstanbul, Ayrıntı yayınları, 2018, 39-56.
- Belge, Murat: **Tarihten Güncelliğe**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1983.
- Belge, Murat: **Osmanlı’da Kurumlar ve Kültür**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Benjamin, Walter: **Sprache und Geschichte, Philosophische Essay**, Stuttgart, Reclam, 1992.
- Benjamin, Walter: **Son Bakışta Aşk**, 6.Bs., İstanbul, Metis yayınları, 2012.
- Benjamin, Walter: **Parıltılar**, 3.Bs., Çev. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 2016.
- Berktaş, Esin: **1940’lı Yılların Türk Sineması**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- Berktaş, Halil: **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1983.
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, 15.Bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Best, Steven & Kellner, Douglas: **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Beyoğlu, Süleyman: **İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması, 1895-1939**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Bourse, Michel: **Melezliğe Övgü**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Bourse, Michel & Yücel, Halime: **Kültürel Çalışmaları Anlamak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

- Bora, Tanıl: “Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri,” **Toplum ve Bilim**, Sayı:74, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, 6-30.
- Bora, Tanıl: “Ruşen Çakır ile Söyleşi: ‘İslamcılık Artık Sistemin Merkezinde’,” **Birikim Dergisi**, Temmuz- Ağustos 2014, Sayı: 303-304, İstanbul, Birikim Yayınları, 44-54.
- Bora, Tanıl: “Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi Muhafazalar Söyleminde Kadın,” **Şerif Mardin’e Armağan**, Der. Ahmet Öncü, Orhan Tekelioğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Bora, Tanıl: “Ellili Yıllarda Türkiye’de Siyasi Düşünce Hayatı,” **Türkiye’nin 50’li Yılları**, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 159-176.
- Bora, Tanıl: “Türk Muhafazakârlığı ve İnşaat Şehveti: Büyük Olsun Bizim Olsun,” **İnşaat Ya Resullah**, Der. Tanıl Bora, İstanbul, Birikim Yayınları, 2016, 9 - 15
- Botz – Bornstein Thorstein: **Filmer ve Rüyalar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Buğra, Ayşe & Savaşkan, Osman: **Türkiye’de Yeni Kapitalizm: Siyaset, Din ve İş Dünyası**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Büyükoçkun, Mustafa Emin: “Altyazı’nın Türkiye Sinema Sözlüğü,” **Altyazı Dergisi 150. (Özel) Sayı**, İstanbul, 2015.
- Büyükdüvenci, Sabri & Öztürk, Semire Ruken: **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2014.
- Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, 6. Bs., Çev. Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Castells, Manuel: **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, İkinci Cilt – Ağ Toplununun**

- Yükselişi**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Bilgi Yayınları, 2006.
- Çiner, Can Umut: “Yönetim ve Sinema,” **Prof. Dr. Oğuz Onaran’a Armağan**, Ed. Şulenur Özkan Erdoğan, Ozan Zengin, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi ve Uygulama Merkezi, 2016, 87 - 104.
- Coşkun, İbrahim: “Türk Sinemasında Dini İçerikli Yapıtların Genel Yapısı ve Bu Yapıyı Varoluşçu Çizgiyle Yükseltmenin Gereği Üzerine,” **Sinema ve Din**, İstanbul, Dem Yayınları, 2016, 785-800.
- Çomu, Tuğrul & Halaiqa, İslam: “Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi,” **Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri**, Der. Mutlu Binark, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015. 26 -87.
- Diken, Bülent & Laustsen, B. Carsten: **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
- Doğan, Sevinç: **Mahallede AKP, Parti İşleyişi, Taban Mobilizasyonu ve Siyasal Yabancılaşma**, 4.Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Duruel, Erkilic Senem: **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Ankara, De- Ki Sinema Basım Yayım, 2014.
- Erdem, İsmail: **Yerel Siyaset ve Belediyecilik**, 4. Bs. İstanbul, İlke Yayıncılık, 2017.
- Ergenç, Ahmet: “Azınlık Sinemasının Gör Deddiği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi,” **Gözdeki Kıymık**, Haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, 113-122.
- Elsaesser, Thomas & Haganer, Malte: **Film Kuramı, Duyular Yoluyla Bir Giriş**, İstanbul, Dipnot Yayınları, 2014.

Erbay, Yusuf &

Akgün, Hasan:

Ersoy, Çak Şeyma &

Beşiroğlu, Şefika Şehvar:

Ertaş, Kasım:

Evren, Burçak:

Evren, Burçak:

Findley, Carter V.:

Feigelson, Kristian:

Ferro, Marc:

Fiske, John:

Freud, Sigmund:

**Türkiye’de Yerel Yönetimler: Tarihi ve Bugünü**, İstanbul, Röle Akademik Yayıncılık, 2017.

**Bir Muhabbet Kuşu, Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren**, Ankara, Tarih Vakti Yurt Yayınları, 2017.

“19. Yy.’da Bitlis’te Ermeniler ve Toplumsal Hayattaki Konumları,” **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, 16(60), 2017, 217.

**Sigmund Weinberg, Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995.

“Türk Sinemasında Değişim – Dönüşüm Dönemeci,” **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ed. Abdurrahman Şen, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 53-60.

“19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Bürokratik Gelişme” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, 259-262.

“Sinema ve Toplumsal Kırılmalar,” **Kentte Sinema, Sinemada Kent**, Haz. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, İstanbul, Pales Yayıncılık, 2014, 35-41.

**Sinema ve Tarih**, Çev. Handan Demir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.

**İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat, 1996.

**Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Say Yayınları, 2015.

- Foucault, Michel: **Özne ve İktidar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Ankara, İmge Kitabevi, 2017.
- Godard, Jean-Luc: **Godard, Godard'ı Anlatıyor, Söyleşiler**, 2. Bs., Çev. Aykut Derman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Göle, Nilüfer: **Mühendisler ve İdeoloji – Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, 2.Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- Göymen, Korel: “Türk Yerel Yönetimlerinde Katılımcılığın Evrimi: Merkezîyetçi Bir Devlette Yönetişim Dinamikleri”, **Amme İdaresi Dergisi**, Cilt 32, Sayı 4, 1999, 67 – 83.
- Göymen, Korel: **Türkiye’de Kent Yönetimi**, İstanbul, Boyut Kitapları, 1997.
- Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Yayınları, 1992.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, 1972.
- Gökalp, Haldun: “Türkiye’de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset,” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. Bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017, 54-65.
- Güneş, Hurşit: **Adalet Çağrısı – CHP İçin sosyal Demokrasi Seçeneği**, İstanbul, Doğan Kitap, 2014.
- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark, Edebiyat ve Endişe**, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, 5.Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

- Habermas, Jürgen: **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Halbwachs, Maurice: **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, 1.Bs., Çev. Büşra Uçar, Ankara, Heretik Yayınları, 2016.
- Hall, Stuart: “Popüler Kültür ve Devlet”, **Popüler Kültür ve İktidar**, Der. Nazife Güngör, Ankara, Vadi Yayınları, 1999, 97-132.
- Hall, Stuart: **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, Çev. İ. Dündar, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2017.
- Hall, Stuart: “İdeoloji ve İletişim Kuramı”, **Medya, Kültür, Siyaset**, Der. Süleyman İrvan, İstanbul, Pharmakon Yayınları, 2014, 79 – 97
- Hall, Stuart: “Kültür, Medya ve İdeolojik Etki”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. Mehmet Küçük, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları, 2006, 169 -209
- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu**, 12. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Harvey, David: **Asi Şehirler, Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru**, 4. Bs. İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Harvey, David: **Sosyal Adalet ve Şehir**, 5. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Hentch, Thierry: **Hayali Doğu, Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı**, Çev. Aysel Bora, İstanbul, Metis Yayınları, 1994.
- Hilav, Selahattin: “Düşünce Tarihi,” **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Der: Sina Akşit, İstanbul, Cem Tarih, 1995, 357 - 390

- Hobsbawn, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl, 1914 – 1991 Aşırılıklar Çağı**, 2. Bs., Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Everest Yayınları, 2006.
- Hobsbawn, Eric: **Milletler ve Milliyetçilik**, 5. Bs., Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- İri, Murat: **Medyanın Milliyetçiliği: Milliyetçiliğin Medyası**, İstanbul, Derin Yayınları, 2015.
- Jung, Carl: **İnsan ve Sembolleri**, İstanbul, Kabalcı, 2020.
- Kafa Dergi: Sayı:25, Eylül 2016.
- Kahraman, Hasan Bülent: “Türk Milliyetçi Romantisizminin Sonu: Kurucu Modernist İdeolojinin Dönüşümü ve Yazınsal Söylem”. **Şerif Mardin’e Armağan**, Der. Ahmet Öncü, Orhan Tekelioğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Kandemir, Ceyhan: “Türkiye’de Yerel Televizyon Yayıncılığı,” **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:14, 2002, 649-655.
- Karadoğan, Ali: **Modernist Estetik, Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896 – 2000)**, Ankara, Deki Basım Yayın, 2018.
- Katoğlu, Murat: “Cumhuriyet Türkiye’inde Eğitim, Kültür, Sanat,” **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908 – 1980**, Der. Sina Akşin, 4. Bs., İstanbul, Cem Tarih, 1995.
- Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, İstanbul, Tezkire Yayıncılık, 2015.
- Kaynar, Mete Kaan: **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, 2. Bs., İstanbul, İletişim, 2016.
- Kellner, Douglas: **Sinema Savaşları, Bush – Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

- Keleş, Ruşen: **Yerel Yönetim ve Siyaset**, 9. Bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2014.
- Kesal, Ercan: **Nasipse Adayız**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Keyman, E. Fuat: “Şerif Mardin’i Okumak: Modernleşme, Yorumbilgisel Yaklaşım ve Türkiye,” **Şerif Mardin’e Armağan**, Der. Ahmet Öncü, Orhan Tekelioğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, 37 - 64
- Kirel, Serpil: **Yeşilcam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil, 2005.
- Kirel, Serpil: **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, 2. Bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2012.
- Kırşayoğlu, Onur: “Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri,” **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:75, 2005, 205-216.
- Kır Şimşek, Sema: “Sinemanın Orta Yeri Şehir. Değişen Yaşamların Eksilmeyen Kenti: Türk Sinemasında İstanbul,” **Şehir ve Düşünce**, İstanbul, Esenler Belediyesi Yayını, 2015, ISSN:2147-849X.
- Koca, Bayram: “Ellili Yıllarda Merkez Sağ: Demokrat Parti’nin Özgürlük İle İstismar Arasındaki Dini Politikaları,” **Türkiye’nin 50’li Yılları**, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 293-320.
- Koçak, Cemil: “Siyasal Tarih (1923 – 1950),” **Yakınçağ Türkiye Tarihi**, 4. Bs., Haz. Sina Akşin, İstanbul, Cem Tarih, 1995, 85-154.
- Koçak, Özhan Dilek & Koçak, Orhan Kemal: “Geçmişe Methiye: Fetih 1453,” **Birikim Dergisi**, Sayı: 305, Eylül 2014.
- Koncavar, Ayşe: **Türk Siyasal Sineması 1960 – 1990**, 1. Bs., İstanbul, Pales Yayınları, 2017.

- Köker, Levent: **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, 11. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Köse, Hüseyin & İpek, Özgür: **Gözdeki Kıymık, Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Kuyucak Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- Levi- Strauss, Claude: **Yaban Düşünce**, İstanbul, Hürriyet Yayınları Vakfı, 1984.
- Lewis, Bernard: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984.
- Lewis, Bernard: **İslam'ın Siyasal Söylemi**, 2.Bs., Çev.: Ünsal Oskay, 2. Baskı, İstanbul, Cep Kitapları-Düşün Serisi, 1997.
- Lüleci, Yalçın: "Türk Sineması'nda Dini Filmler," **Türlerle Türk Sineması**, Ed. Yelda Özkoçak, İstanbul, Derin Yayınları, 2015: 79-104.
- Lüleci, Yalçın: "Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası," **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı:31, 2018, 222-248.
- Mardin, Şerif: **Türkiye'de Din ve Siyaset, Makaleler 3**, 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.
- Mardin, Şerif: **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri, 1895 – 1908, Bütün Eserleri I**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Mardin, Şerif: **Türkiye'de Toplum ve Siyaset**, 21.Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Marie, Michel: "Filmlerde Kentsel Sinema," **Kentte Sinema, Sinemada Kent**, Haz. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, İstanbul, Pales Yayıncılık, 2014, 73- 77.

Marx, Karl &

Engels, Frederich:

Mitscherlih, Alaxander &

Mitscherlih, Margarete:

Mollaer, Fırat:

Aziz, Nesin:

Onaran, Âlim Şerif:

Onaran, Âlim Şerif:

Onaran, Oğuz:

Oskay, Ünsal;

Bozdoğan, Erdoğan &

Umarusman, İsmet:

Öndin, Nilüfer:

Özbek, Meral:

**Komünist Manifesto**, İstanbul, Versus Yayınları, 2012.

**Die Unfaehigkeit zu trauern, Grundlagen kollektiven Verhaltens**, Piper, 23. Auflage, München, 2012.

**Tekno Muhafazakârlığın Eleştirisi, Politik Denemeler**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

**Zübük, Kağnı Gölgesinde İt**, 10.Bs., İstanbul, Cem-May, 1990.

**Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

**Türk Sineması Cilt 1**, Ankara, Kitle Yayınları, 1994.

“Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri, Türk Filmleri ve Demokrasi,” **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ed. Oğuz Oran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Demokrasi Klasikleri, 1994.

**Sosyal ve Kültürel Düşünceleriyle Atatürk**, Ankara, Atatürkçüler Derneği Yayınları, 1962.

**Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat, 1923 – 1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003.

**Popüler Kültür: Orhan Gencebay Arabeski**, 11. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Özdalga, Elisabeth:

**İslamcılığın Türkiye Seyri Sosyolojik Bir Perspektif**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.

Özdemir, C. Oral:

“Demokrasinin Gizlenen Yüzü: Tahkikat Komisyonu,” **Türkiye’nin 50’li Yılları**, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 235-247

Özdemir, Hikmet:

“Siyasal Tarih (1960-1980),” **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Haz. Sina Akşin, İstanbul, Cem-Tarih Yayınları, 1995, 191-254.

Özdemir, Hikmet:

“Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma,” **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 11, Sayı 1, 2010, 323 – 343.

Özdüzen, Özge:

“Popüler Sinema’da Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği,” **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**, Haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, 199 – 211.

Özen, Emrah:

“Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme,” **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, Ed. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 485 – 503.

Özgüç, Agâh:

**Türk Filmleri Sözlüğü, 1. ,2. ve 3.Cilt**, İstanbul, Sesam Yayınları, 1998.

Özön, Nijat:

**Sinema, Uygulayımı – Sanatı – Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.

Öztürk, Serdar:

**Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema**, İstanbul, Elips Kitap, 2005.

Parla, Taha:

“Şerif Mardin’in Türkiye Düşünce Tarihine Öncü Katkıları,” **Şerif Mardin’e Armağan**,

- Der. Ahmet Öncü, Orhan Tekelioğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, 13-30.
- Parlayandemir, Gizem: “Milliyetçilik ve Failik Bağlamında Dedemin İnsanları,” **Sinesine, (6/1) Bahar, 2015, 107 – 132.**
- Propp, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, 5.Bs., Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, 3. Bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2013.
- Rousseau, J. J.: **Siyasal Fragmanlar, Ekonomi Politik Üzerine Söylev**, Çev: İsmail Yergüz, İstanbul, Say Yayınları, 2008.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas: **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, 2. Bs., Çev. Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Sanders, Barry: **Öküzün A’sı, Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, 5. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Sarlo, Beatriz: **Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma**, Çev: Peral Beyaz Charum ve Deniz Ekinci, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Sayıcı, Fırat: **Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik**, İstanbul, Literatürk, 2016.
- Schick, Irvin Cemil: “Mekânın Cinsiyeti Vardır,” **Kentsel Yaşam ve Sürdürülebilirlik**, İstanbul, Esenşer Şehir ve Düşünce Merkezi Yayını, 2016, 95- 110.
- Scognamillo, Giovanni: **Cadde – i Kebir’de Sinema**, İstanbul, Agora Yayınları, 2008.
- Sennett, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

- Sennett Richard: **Karakter Aşınması, Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri**, 10. Bs., Çev. Barış Yıldırım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Sevindi, Koray & Kaplan, F. Neşe: “Yeşilçam Sinemasında Kötü Dindar Adam Stereotipi ve Halit Refiğ’in ‘Vurun Kahpeye’ (1973) Filmi Örneği,” **Sinema ve Din**, Ed. Nuray Yüksel, İstanbul, Dem Yayınları, 2016, 549-560.
- Sim, Şükrü & Yılmaz, Hasan Ramazan: “Politikadan Poetikaya Türk Sinemasında Din,” **Sinema ve Din**, Ed. Nuray Yüksel, İstanbul, Dem Yayınları, 2016, 415-432.
- Sinema Söyleşileri 2001: **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı**, Haz. Baki Uğur Kart, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Sinema Söyleşileri 2002: **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı**, Haz. Övgü Gökçe, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Sinema Söyleşileri 2004: **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı**, Haz. Yamaç Okur, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Sinema Söyleşileri 2013: **Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı**, Haz. Berke Göl, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Sönmez, Sevcan: **Filmlerle Hatırlamak, Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Stam, Robert: **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selma Salman, Çiğdem Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Susam, Asuman: “Babanın Ormanında Kaybolmak: Çoğunluk,” **Film Eleştirisi**, Haz. Lale

- Kabadayı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, 141-151.
- Susam, Asuman: **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Suner, Asuman: **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Şahinboy, Doğan: “Dünya Penceresinden Türk Sineması,” **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ed. Abdurrahman Şen, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 35-43.
- Şaylan, Gencay: “Günümüz Mülki Amirlik Sistemini Nitelendiren Bir Eğilim: Siyasal Yönetmelik Yapı Bütünleşmesi,” **Toplumsal İlişkileri Açısından Türkiye’de Mülki İdare Amirliği Sistem ve Sorunlar**, Ed. Kurthan Fişek, Ankara, Türk İdareciler Derneği Bilimsel Araştırma Dizisi:1, 1976, 38-54.
- Şen, Sabahattin: **Gemideki Hayalet, Türk Sinemasından Türklüğün ve Kürtlüğün Kuruluşu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Şengül, Tarık: “Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi,” **1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim**, Ed. Faruk Alpkaya, Bülent Duru, 2012, 405-451.
- Şimşek, Mehmet E: **Moderntine, Postmodernite ve Bauman**, İstanbul, Belge Yayınları, 2016.
- Tekeli, İlhan: **Cumhuriyetin Belediyecilik Öyküsü, 1923 – 1990**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.
- Tekeli, İlhan: **Yerelleşmeler İçin Temsil Sorunları ve Strateji Önerileri**, Ankara, İdeal Kent Yayınları, 2016.
- Tezcan, Gülcan: “Yeşilçam’da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı,” **Türk Sinemasında Yerli**

- Araışlar**, Ed. Abdurrahman şen, Ankara, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 325-334.
- Therborn, Göran:
- İktidarın İdeolojisi İdeolojinin İktidarı**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008.
- Tiken, Servet:
- “Fakir Baykurt’un Yılanların Öcü Adlı Romanına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım,” **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:1, Cilt:13, 2009, 43-56.
- Timur, Taner:
- “Osmanlı Mirası,” **Geçiş Sürecinde Türkiye**, Der. Irvin Cemil Schick, E. Ahmet Tonak, İstanbul, Belge Yayınları, 1992, 12-37.
- Timur, Taner:
- Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, 2. Bs., İstanbul, İmge Kitabevi, 2002.
- Toksöz, Fikret:
- Yerel Demokrasi Sorunsalı – Büyükşehir Belediye Meclisleri Yapısı ve İşleyişı**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, 1-13.
- Tunçay, Mete:
- Bilineceği Bilmek**, 1. Bs., İstanbul, Alan Yayıncılık, 1983.
- Turner, Graeme:
- İngiliz Kùltürel Çalışmaları**, Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin, Ankara, Heretik Yayınları, 2016.
- Türkdoğan, Orhan:
- Ziya Gökalp Sosyolojisinde Bazı Kavramların Değerlendirilmesi**, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1973.
- Uçakan, Mesut:
- Türk Sinemasından İdeoloji**, İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977.
- Uçar, Aslı:
- “Ellili Yıllarda Edebiyat Ortamı: Toplumculuğun Modernizmle Dansı,” **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 471- 484.

Uçar İbuğa, Emine:

“12 Eylül Askeri Darbesi’nin Günümüz Sinemasına Yansımaları: Bornova Bornova ve Çoğunluk Film Örnekleriyle,” **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi**, 2013, 38 – 62.

Utku, Anıl &

Akçayol, M. Ali:

“Tavsiye Sistemlerinde Büyük Verinin Kullanımı Üzerine Kapsamlı Bir İnceleme,” **Marmara Fen Bilimleri Dergisi**, 2018:4, 339-357.

Uyar, Mehmet:

“Öncü Yönetmen: Yücel Çakmaklı,” **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ed. Abdurrahman Şen, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 335-339.

Ünlü, Barış:

**Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2018.

Ünsaldı, Levent:

**Türkiye’de Asker ve Siyaset**, Çevç Orçun Türkay, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008.

Varel, Anıl:

“Ellili Yıllarda Muhalefet: Hükümete Yönelik Temel Eleştiriler ve DP Karşısında CHP’nin İdeolojik Konumlanması,” **Türkiye’nin 50’li Yılları**, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, 203-234.

Weber, Max:

**Meslek Olarak Siyaset**, Çev. Afşar Timuçin, Mehmet Sert, İstanbul, Biblos, 2006.

Yalnızuçanlar, Sadık:

“Türk Sinemasında Yerli Bir Damar Yücel Çakmaklı,” Ed. Abdurrahman Şen, **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, 367-376.

Yeğen, Metin:

**Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Yıldız, Ahmet:

“Ne Mutlu Türküm Diyebilene” – **Türk Ulusal Kimliğinin Etno Seküler Sınırları**, Ankara, İletişim Yayınları, 2001.

Yıldız, Pınar:

**Kayıp Hafızanın İzinde, Sinemada Geçmişle Yüzleşme, Yas ve İnkâr,** İstanbul, Metis Yayınları, 2021.

Ziraman Cerrahoğlu, Zehra:

“1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri,” **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:74, 2005, 67-86.

Zileli, İrmak:

**Halit Refiğ: Doğruyu Aradım, Güzeli Sevdim,** İstanbul, Bizim Kitaplar, 2009.

Zürcher, Erik J.:

**Osmanlı İmparatorluğu’ndan Atatürk Türkiye’sine Bir Ulusun İnşası Jön Türk Mirası,** Çev. Lütü Yalçın, Ankara, Akılçelen Kitaplar, 2015.

Zürcher, Erik J.:

**Modernleşen Türkiye’nin Tarihi,** 21.Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

## İnternet Kaynakları

Atam, Z. (2011). “‘Entelköy Efeköye Karşı’ Filmi Üzerine Yönetmen Yüksel Aksu İle Söyleşi”, <https://www.cafrande.org/entelkoy-efekoye-karsi-filmi-uzerine-yonetmen-yuksel-aksu-ile-soylesi-zahit-atam/> (Çevrimiçi), 22 Nisan 2020.

Başaran, E. (2011). “Dengeleri değiştiren bir aşkın öyküsü”, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ezgi-basaran/dengeleri-degistiren-bir-askin-oykusu-1054913/> (Çevrimiçi), 26 Ağustos, 2020.

*Büyükşehir Belediye Kanunu*, 2004.

“Çürük Portakallar Sahiplerini Buldu”, <http://www.radikal.com.tr/sinema/curuk-portakallar-sahiplerini-buldu-1103788/> (Çevrimiçi), 22 Nisan 2020.

“Çözüm Süreci”, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C3%B6z%C3%BCm\\_s%C3%BCreci](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C3%B6z%C3%BCm_s%C3%BCreci) (Çevrimiçi), 27 Mayıs 2020.

Deniz, Tuba (2020, 1 Ağustos). “Nasipse Adayız: Halay Baş Olmak ya da Olmamak!”, <https://serbestiyet.com/yazarlar/nasipse-adayiz-halay-basi-olmak-ya-da-olmamak-38360/> (Çevrimiçi), 5 Mayıs 2021.

“Eşkiya ve Deli Emin’le yeni bir çağ”, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1296671-eskiya-ve-deli-eminle-yeni-bir-cag> (Çevrimiçi), 10 Mayıs 2020.

Erdoğan, N. (2020). “Kayıp halk”, <https://www.birgun.net/haber/kayip-halk-317297> (Çevrimiçi), 29 Eylül 2020.

Evrensel (2007, 8 Temmuz). “zübük demek suç mudur?”, <https://www.evrensel.net/haber/241449/zubuk-demek-suc-mudur> (Çevrimiçi), 6 Nisan 2021

Gazeteciler.com (2011). “Olay filmin o sahnesine yönetmen ne diyor?”, <https://www.gazeteciler.com/haber/olay-filmin-o-sahnesine-yonetmen-ne-diyor/185471> (Çevrimiçi), 30 Nisan 2020.

Gedik, Ö. (2011). “Atatürk ve Said-i Nursi karşılaşması”, <https://www.hurriyet.com.tr/ataturk-ve-said-i-nursi-karsilasmasi-16674520> (Çevrimiçi), 2 Mayıs, 2020.

Haberler.com (2013, 24 Mart). “Eryaşar Ailesi ‘Dursun Çavuş’ Filminin Telif Haklarını Ücretsiz Verdi” <https://www.haberler.com/eryasar-ailesi-dursun-cavus-filminin-telif-4458881-haberi/> (Çevrimiçi), 16 Nisan 2020.

İnce, S. (t.y.). <https://www.birgun.net/yazarlar/selami-ince-284> (Çevrimiçi), 1 Mayıs 2021.

İnce, S. (2020, 11 Eylül). <https://www.birgun.net/haber/bastan-kaybedilmis-bir-yolculugun-hikayesi-318708> (Çevrimiçi), 12 Mayıs 2021.

Jethaber.com.tr (2013, 28 Ağustos). “Postacı Dursun Çavuş’un Hikayesi Sinema Filmi Oldu” <https://www.jethaber.com.tr/magazin/postaci-dursun-cavusun-hikayesi-sinema-filmi-oldu-h27679.html> (Çevrimiçi), 16 Nisan 2020.

“Melek Tavus”, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Melek\\_Tavus](https://tr.wikipedia.org/wiki/Melek_Tavus) (Çevrimiçi), 25 Mayıs 2020.

Milliyet.com.tr (2010, 4 Mart). “Baydemir, Trabzon’a verdikleri itfaiye aracının başına gelenleri anlattı” <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/baydemir-trabzon-a-verdikleri-itfaiye-aracinin-basina-gelenleri-anlatti-1207083> (Çevrimiçi), 16 Nisan 2020.

Özyılmazel, A. (2016). “Sette dedemin kıyafetlerini giydim annemler ağlamaya başladı”, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/ozyilmazel/2016/10/22/sette-dedemin-kiyafetlerini-giydim-annemler-aglamaya-basladi> (Çevrimiçi), 10 Mayıs 2020.

“Parti Programı” <https://www.akparti.org.tr/parti/parti-programi/> (Çevrimiçi), 10 Ekim 2020.

“Reşat Nuri Güntekin”, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Re%C5%9Fat\\_Nuri\\_G%C3%BCntekin](https://tr.wikipedia.org/wiki/Re%C5%9Fat_Nuri_G%C3%BCntekin) (Çevrimiçi), 17 Nisan 2020

Sayan, İpek Ö. (2013). “Türkiye’de İdari Sistem ve Örgütlenme” [https://www.kas.de/c/document\\_library/get\\_file?uuid=a4fd2244-a04a-0eaa-9547-92e52e4fac36&groupId=252038](https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=a4fd2244-a04a-0eaa-9547-92e52e4fac36&groupId=252038) (Çevrimiçi), 20 Ekim, 2019.

Selamsız Bando TV ( 8 Ocak 2019). “Selamsız Bando filmi yazarları ile samimi bir söyleşi”) <https://www.youtube.com/watch?v=GSYqkimJYRc> (Çevrimiçi), 14 Nisan 2020.

*Türkiye Cumhuriyeti Anayasası*, 1982, Md.123.

“Umut Üzümleri”, <http://www.altiyazi.net/altiyazi/umut-uzumleri> (Çevrimiçi), 2 Nisan 2020.

Pekdemir, Melih (2020, 10 Mayıs). “Kayıp Cabbar, hayatta kalabilen Cafer”, <https://www.birgun.net/haber/kayip-cabbar-hayatta-kalabilen-cafer-317962> (Çevrimiçi), 12 Mayıs 2020.

Toprak, O. (2016). “Remake Notları: Yılanların Öcü”, <https://www.filmloverss.com/remake-notlari-yilanlarin-ocu/> (Çevrimiçi), 29 Mart 2020.

Türkyılmaz, F. (2020). “Nasipse Adayız' İstanbul Film Festival'inde Türkiye prömiyerini yaptı”, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/nasipse-adayiz-istanbul-film-festivalinde-turkiye-promiyerini-yapti/1921996> (Çevrimiçi), 18 Eylül 2020.

“Türkiye’nin Kalbi Ankara (Türkiye’nin ilk belgesel filmi)” <https://vimeo.com/189438170> (Çevrimiçi), 5 Nisan 2020.

Yeni Şafak, (2011). “Yalnızca Çekilmesi Bile Başlıbaşına Bir DEVRİM Olan CESUR FİLM”, <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/yalnizca-cekilmesi-bile-baslibasina-bir-devrim-olan-cesur-film-297033> (Çevrimiçi), 30 Nisan 2020.

“Yılmaz Erdoğan, Ekşi Elmalar'ı anlattı: Bu film artık seyirciye emanet”, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/bu-film-artik-seyirciye-emanet-40254026> (Çevrimiçi), 10 Mayıs 2020.

<http://www.tbb.gov.tr/belediyelerimiz/istatistikler/genel-istatistikler> (Çevrimiçi), 8 Mayıs 2019.

<https://web.archive.org/web/20160305075019/http://www.sabah.com.tr/Sinema/sinema/2013/02/23/umut-uzumleri-cok-ciddi-bir-komedi> (Çevrimiçi), 2 Nisan 2020.

“28 Şubat süreci” [https://tr.wikipedia.org/wiki/28\\_%C5%9Eubat\\_s%C3%BCreci](https://tr.wikipedia.org/wiki/28_%C5%9Eubat_s%C3%BCreci) (Çevrimiçi), 18 Haziran 2020.

5393 Sayılı Belediye Kanunu, 13.07.2005.

## ÖZGEÇMİŞ

Selami İnce Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler ve Almanya Hannover’de Sosyal Pedagoji ve Sosyal Çalışma okudu. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema dalında yüksek lisans yaptı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema doktora programına başladı. Çeşitli gazete, dergi ve televizyonlarda muhabir, editör ve programcı olarak çalıştı. Kamuda çeşitli idari görevlerde bulundu ve halen bir kamu kuruluşunda ‘basın yayın ve halkla ilişkiler müdürü’ olarak çalışmaktadır.

