

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRKİYE’DE 2000’LER SİNEMASINDA TAŞRAYA
DÖNÜŞÜN SOSYOPOLİTİK VE KÜLTÜREL SÖYLEM
EVRENLERİ**

DOKTORA TEZİ

Zahide Nihan DOĞAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün TUTAL

Eylül 2023

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında kıymetli danışmanlığıyla bana rehberlik eden, ihtiyacım olan anlarda değerli görüşlerini paylaşarak yeni bakış açıları kazandıran danışmanım Prof. Dr. Nilgün Tatal'a teşekkürlerimi sunuyorum. Tez izleme sürecinde değerli görüşlerini belirterek destek olan hocalarım Doç. Dr. Ayşe Toy Par ve Prof. Dr. Şükrü Aslan'a, tez savunma toplantısına katılmayı kabul ederek çalışmayı değerlendirmeye vakitlerini ayıran jüri üyeleri Doç. Dr. Ece Vitrinel ve Doç. Dr. Aybike Serttaş'a teşekkürlerimi belirtmek isterim. Bununla birlikte ders dönemi süresince verimli tartışmalarla gerek bilgi gerekse eleştirel bakış açısı kazanmamıza yardımcı olan hocalarıma saygılarımı ve teşekkürlerimi kaydetme gereği duyuyorum.

Doktora eğitimim süresince kurumsal işleyişteki profesyonellikleri ve çözüm odaklı yaklaşımlarıyla bizlere destek olan Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü idarî çalışanlarına, kütüphane kullanımı konusunda yardımcı olan görevlilere de ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum. Diğer taraftan kütüphanesinin zengin içeriği ve erişebilirlik konusunda sağladığı imkânlar dolayısıyla bu tez çalışmasına büyük katkı sağlayan Bilim ve Sanat Vakfı'na, vakfın bünyesinde çalışmalarını sürdüren Türk Sineması Araştırmaları Projesi çalışanlarına müteşekkirdiğimi belirtmek isterim.

Ayrıca sevgili aileme, sinemaya olan özel ilgisi dolayısıyla zengin bir arşiv ve kütüphane ortamını evde oluşturan ve gerek maddi gerekse manevî desteğini her zaman hissettiğim babam Orhan Doğan'a teşekkür ederim. Doktora çalışmasının kendi içinde bulundurduğu zorluklara rağmen süreci benim için gurur verici bir yolculuğa dönüştüren sevgili yakın arkadaşlarıma manevî destekleri için minnettarım. Doktora süresince beraber ders aldığım sevgili bölüm arkadaşlarıma da gerek verimli tartışma ortamı oluşturmadaki heyecanları, gerekse samimî dostlukları dolayısıyla ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Bu tez çalışmasının son aşamasında imlâ düzeltmeleri için vaktini ayıran değerli araştırmacı ve arkadaşım Umran Kemikli'ye ise ayrı bir teşekkürü borç bilirim.

Bu tez çalışması Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı (BİDEB)'in 2211-A Genel Yurtiçi Doktora Burs Programı desteği kapsamında yürütülmüştür.

İçindekiler

ÖNSÖZ	ii
KISALTMALAR.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	xii
ÖZET	xvi
GİRİŞ	1
Türkiye’de Sinema Tarihi Literatürü ve Kültürel Tarih Kaynakları.....	1
Çalışmanın Problematığının Belirlenmesi	4
Metodolojik Yaklaşım	6
Örneklemin Oluşturulması.....	9
Tezin Bölümlendirilmesi	12
1. BÖLÜM: Cumhuriyetin Kurucu İdeolojik Söylemi ve Sinema İlişkisi	15
1.1. Teknoloji, Milliyetçilik Kavramının Oluşması ve Erken Sinema Dönemi	17
1.1.1. Erken Dönemde Sinema Tüketicisi Olarak Halk.....	17
1.1.2. Türkiye’de Ulus Kavramının İnşa Süreci.....	19
1.1.3. I. Dünya Savaşı Yıllarında Millî Kimliğin Üretilmesi ve Erken Sinema ..	22
1.1.4. Yerli Film Yapmanın Ekonomi-Politiği.....	26
1.1.5. Ulus Kimliğini Kurma Aracı Olarak Sinema	28
1.1.6. Halkın “Terbiyesi” İçin Sinemayı Kullanmak.....	30
1.1.7. “Batı” ve “Halk” Arasında Gerilim Hattında Millî Kimlik	34
1.2. “Millî Şef” Döneminde İktidar ve Taşranın Konumlandırılması.....	37
1.2.1. 1940’larda Resmî İdeolojinin Gözünden Halk	37
1.2.2. Köy Enstitüleriyle Halkı Yerinde Eğitmek	39
1.2.3. Anadolu’ya “Yüksek”ten Bakış	40
1.2.4. 1940’ların Sinemasında Yerli İçerik: Köy Filmleri ve Kurtuluş Savaşı Filmleri.....	41
1.2.5. Ulusun Sınırlarını Yeniden Belirlemek: Denetim, Sansür, Ekonomi	44
1.2.6. İdeolojinin Geçirgen Hatları	46

1.2.7. Halkın Tercihlerine Resmî Müdahale: Mısır Filmleri Furyasına Karşı “Önlemler”	47
1.2.8. İktidar-Halk Geriliminin Tırmanması ve Bir Dönemin Sonu.....	50
2. BÖLÜM: İktidardaki Taşra ve Kültürel Değişim.....	53
2.1. 1950’li yıllar: Çok Partili Demokrasiye Geçiş.....	53
2.1.1. İktidarda Yeni Bir Kültür	53
2.1.2. Kente Gelen Taşra: Göç ve Karşılaşma	54
2.1.3. Resmî Milliyetçiliğin Ayrılan Yolları: Turancılık, Anadoluçuluk ve Osmanlı’yla Barışmak	56
2.1.4. Tarihi Filmler ve Köy Filmleriyle Taşra Sinemada	58
2.1.5. Sanat Dünyasının Odağındaki Taşra ve Yeni Bir Sinema Dilinin Oluşması	62
2.1.6. Yeni Oluşumlara Kurucu İdeolojiden Sert Müdahale.....	64
2.2. 1960’larda İdeolojik Yönelimler ve Melodramın Yükselişi	66
2.2.1. Yeni Seçkin Olarak Merkezdeki Taşralı	66
2.2.2. Planlı Kalkınma Stratejileri ve Ekonomik Gelişmelerin Sinemaya Etkisi	68
2.2.3. “Kentteki Genç”: 1960’larda İç ve Dış Göç, Eğitim, Öğrenci Hareketleri	70
2.2.4. 1961 Anayasası ve Taşralı Kültürün Sınırlarını Çizmek.....	73
2.2.5. 1960’larda İdeolojinin Sinemada Yansımaları: Ulusal Sinema Tartışmaları, Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Devrimci Sinema	76
2.2.6. 1960’ların Toplumsal Gerçekçi Filmleriyle Halkı Halka Anlatmak	82
2.2.7. 1960’larda Popüler Sinema: Yeşilçam’ın Yükselişi ve Melodram.....	84
2.2.8. Türkiye’de 60’ların Genel Değerlendirmesi.....	97
2.3. 1970’lerin Politik ve Düşünsel Atmosferinde Sinema Dünyası	98
2.3.1. 1970’lerde İktidar Talebi ve Kutuplaşan Halka Askerî Müdahale	98
2.3.2. Ekonomide Popülizm Tartışmaları ve Sınıfsal Ayrımın Belirginleşmesi	101
2.3.3. Dönemin Gündemine Dair Alternatif Bir Okuma: Şiddet ve Cinselliğin Görünürlüğü	104
2.3.4. “Millet” Olmanın 1970’lerdeki Görüntüsü	106
2.3.5. Sinema Çevresinde Yürütülen Tartışmalar: Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Millî Sinema Teorileri	108
2.3.6. Yeşilçam’ın Hareketli Yılları: Şehirdeki Taşralı, Köydeki Diktatör, Tarihteki Kahraman	112

3. BÖLÜM: Türkiye’de Yakın Dönem Filmlerinde (2000-2020) “Memlekete Dönüş” Anlatılarını Okumak.....	116
3.1. Sinemada Yeni Dönemin Zeminini Hazırlayan Kültürel Değişim Süreci Olarak 1980’ler ve Sonrası	119
3.1.1. 1980’lerde Arabeskin Kültürel Söyleme Dâhil Oluşu	119
3.1.2. Neoliberalizm ve Kültürel Sahanın Yeni Aktörleri	122
3.1.3. Türk Sineması’nın Taşraları	123
3.1.4. Yeşilçam’ın Kriz Yılları ve Sektörün Çöküşü.....	126
3.1.5. Türkiye’de Sinema İçin Yeni Bir Döneme Doğru.....	130
3.1.6. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Sinema Sektörü, Türler ve Kişiler.....	133
3.2. Yeni Dönemde Memlekete Dönüş Filmlerinin Anlatı Şeması	135
3.2.1. Ön Belirleyen Olarak Söylemin Düzeni.....	135
3.2.2. Anlatının Bileşenlerini Tespit Etmenin Sınırları	136
3.2.3. 2000’ler Sonrası Taşraya Dönüş Hikâyelerinde Anlatı Şeması	141
3.2.4. Bireyselden Toplumsala: Modelin İlksel İletişim Biçimlerine Göre Değerlendirmesi.....	152
3.3. Söylemin Kurucu Rolü ve Rasyonalitenin Sınırları	168
3.3.1. Türkiye’de Yeni Dönem Filmlerinde Değişen Anlamlar	168
3.3.2. Sınırötesi Söylemin Türkiye’de Film Yapma Biçimleri Üzerinde Etkisi.....	173
3.3.3. Sinema Çevresinde Gelişen Yazının Epistemolojik Kaynakları	176
SONUÇ	180
KAYNAKÇA	186
EK-1: TEZDE ELE ALINAN FİLMLEİN ANLATILARININ	194
DETAYLI İNCELEMELERİ.....	194
EK-2: 2010-2020 Yılları Arasında Yapılan Filmlere Dair Geniş Örneklem	231
ÖZGEÇMİŞ.....	237
TEZ ONAY SAYFASI	238

KISALTMALAR

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
AKP:	Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP:	Anavatan Partisi
AP:	Adalet Partisi
ATÜT:	Asya Tipi Üretim Tarzı
BKM:	Beşiktaş Kültür Merkezi
CHP:	Cumhuriyet Halk Partisi
DP:	Demokrat Parti
FKF:	Fikir Kulüpleri Federasyonu
MDD:	Milli Demokratik Devrim Hareketi
MHP:	Milliyetçi Hareket Partisi
MSP:	Milli Selamet Partisi
NATO:	North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı)
ODTÜ:	Ortadoğu Teknik Üniversitesi
RCA:	Radio Corporation of America (Amerikan Radyo Kurumu)
SESAM:	Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
TİP:	Türkiye İşçi Partisi
TKP:	Türkiye Komünist Partisi
TRT:	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜSİAD:	Türkiye Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil-1. Vladimir Propp'un Metoduna Göre Masalların Anlatı Şeması.....	139
Şekil-2. 2000'ler Sonrası Taşraya Dönüş Hikâyeleri İçin Analiz Modeli	141



RÉSUMÉ

Dans cette étude qui étudie le rôle du cinéma par rapport au discours sociopolitique et culturel et la signification particulière que la culture rurale a acquise dans ce contexte, un modèle de recherche est développé à partir des récits des films réalisés après les années 2000. Au fil des années, la culture rurale a été une préoccupation de la République turque en tant que domaine où l'idéologie d'État peut être pratiquée. Cependant, après les années 1950, avec l'augmentation de la migration intérieure, ce terme a connu un changement sémantique. Dans les années 1980, l'augmentation de la population urbaine a entraîné un changement dans la perception du mot « rural ». Elle a été traitée comme « la patrie laissée pour compte » à cette époque, tant dans le contexte culturel que cinématographique. On constate que les récits des films se sont construits autour du thème du « retour aux provinces rurales » après les années 2000. Cette thèse se concentre sur les récits de retour aux provinces dans les films réalisés après les années 2000 avec une analyse structurée. Le récit souvent répété dans les films a été schématisé à travers un modèle analytique. Les données acquises à partir des récits cinématographiques via du modèle ont été interprétées conformément à la perspective psychanalytique. Ainsi, l'attention a été attirée sur la manière dont les mécanismes de pouvoir étaient reconstruits dans les films, à l'instar des formes primaires d'interaction sociale.

La relation entre le discours culturel et sociopolitique et les films sur lesquels se concentre l'étude a été examinée à travers des méthodes de recherche qualitatives. Pour comprendre la signification qui était attachée à la culture rurale dans la contexte, on a retracé sa signification dans le discours sociopolitique à travers l'histoire. L'approche de l'idéologie d'État et de ses élites représentatives à l'égard de la culture rurale représentée par le peuple est examinée. L'histoire du cinéma est lue dans cette perspective en comparaison avec l'histoire de la culture, afin d'attirer l'attention sur l'interaction entre elles. La méthode d'analyse du discours est utilisée à la fois dans la lecture de l'histoire culturelle et dans la narration des films réalisés dans les années 2000. Pour examiner les mécanismes de pouvoir qui fonctionnaient à la fois dans les récits cinématographiques et l'inconscient qui se révélait à travers eux, un modèle analytique a été construit selon le modèle narratif des films. Grâce aux données acquises à partir du modèle, les thèmes et les actions répétés dans les films sont discutés par rapport aux principales formes d'interaction sociale défendues par l'approche psychanalytique.

Dans le premier chapitre, le discours culturel façonné par les élites étatiques au cours des 30 premières années de la République turque a été examiné. Dans les années où le régime du parti unique était en place, la perception de la culture rurale et des habitants des campagnes par les élites politiques et intellectuelles a été analysée. Les élites intellectuelles, qui participaient à l'exercice des mécanismes de pouvoir, ont façonné le discours sur une ligne dualiste en cherchant une source de la culture. Parce que la culture rurale était traitée à la fois comme source de l'identité nationale et comme terrain sur lequel le projet de modernisation allait s'exercer, elle était la

cible de l'action politique visant à façonner le discours culturel. Lorsqu'on examine dans ce contexte le discours culturel construit autour du cinéma, on constate que les films, qui étaient en réalité une forme de divertissement pour le peuple, étaient manipulés par le pouvoir d'État conformément au programme idéologique. Via l'appareil éducatif d'État, le cinéma était considéré comme un domaine où pouvait se pratiquer le projet de modernisation. Néanmoins, les gens préféraient les films réalisés dans des pays étrangers, malgré les politiques culturelles de l'État, qui entraînaient des restrictions et une censure. Dans ce chapitre, l'interaction entre le discours sociopolitique et le cinéma a été analysée historiquement, et la perspective vers la culture rurale a été recherchée dans le discours culturel.

Le deuxième chapitre de la recherche se concentre sur la période postérieure aux années 1950, considérée comme un tournant en termes d'histoire politique et de signification de la culture rurale. Politiquement parlant, le régime du parti unique a pris fin. Les acteurs qui ont pris part au nouveau régime étaient issus de milieux ruraux et le programme politique des dernières années a été interrompu. Cela a entraîné un malaise et une volonté de reprendre le pouvoir politique pour les élites intellectuelles de l'ancien régime. D'autre part, avec la migration intérieure, l'existence de nouveaux arrivants d'origine rurale a provoqué un malaise chez les anciens habitants de la ville. Cette période fut aussi celle où les changements internationaux affectèrent le contexte en Turquie. D'une part, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la première vague migratoire vers l'Europe a eu lieu. D'autre part, en raison de l'insuffisance économique des campagnes, la culture rurale a subi un changement. Le désir d'obtenir une part des richesses promises par la vie citadine est devenu un thème dominant dans les films. On observe que l'industrie cinématographique qui s'est formée autour de la rue Yeşilçam et les films qui y ont été produits ont instrumentalisé le mélodrame comme mode de narration. Dans le deuxième chapitre de la thèse, le changement dans la vie sociale a été étudié ainsi que la manière dont il est présenté dans les récits des mélodrames.

Le chapitre se poursuit avec la fin des années 1960 et l'apparition d'une nouvelle culture de jeunesse dans la ville, alors que les fractions dans l'arène politique provoquaient des conflits idéologiques entre les groupes sociaux. À mesure que les idées de gauche se répandaient parmi les intellectuels, les discussions sur une interprétation locale de la pensée selon la culture vernaculaire en Turquie se sont multipliées, tant dans la littérature que dans le cinéma. Au cours de ces années, le cinéma a été traité comme un instrument par les groupes idéologiques qui se sont constitués autour des ailes gauche et droite. Du point de vue de l'État, cependant, le cinéma était un domaine où le pouvoir de l'État s'exerçait par le biais de la censure et de restrictions. Les années 1950 et 1980 ont été une période où les représentations de la culture rurale dans la ville étaient mises en discussion à travers la polarisation entre les groupes idéologiques, et où la distinction entre les cultures rurales et urbaines prenait part au discours. Le pouvoir d'État, perdu au profit des populations rurales suite à des élections démocratiques, a été récupéré grâce à des coups d'État militaires répétés tous les dix ans. Ces interventions ont rendu visible l'effet direct de la violence d'État sur la vie des gens. La projection de la violence dans les films de cinéma des années 1970, tant sous ses formes manifestes que latentes, a été problématisée dans le deuxième chapitre de la thèse. L'intervention de l'État et les nouvelles technologies qui ont fait partie de la vie des gens dans les années 1980 ont placé l'industrie cinématographique face à une crise qui a marqué la fin d'une époque et en a déclenché une autre.

Bien qu'une périodisation soit nécessaire lors de la conception des chapitres, il est important de garder à l'esprit qu'il existe une continuité entre eux. Les années 1980 ont été considérées comme une nouvelle ère dans laquelle le cinéma turc s'est orienté vers une nouvelle voie, alors qu'elle ne peut être comprise qu'à la lumière des sujets abordés dans les chapitres précédents. Cette période a été généralement traitée en termes d'intégration du pays dans le capitalisme mondial, d'apparition de nouveaux modes de vie et de récurrence d'identités jusqu'alors supprimées par le pouvoir d'État. D'une part, l'identité représentée par la culture rurale s'inscrivait dans le contexte urbain avec désinvolture ; de l'autre, il exprimait l'exigence d'une participation franche au pouvoir d'État. Néanmoins, la crise économique des années 1990 a mis en évidence un effondrement des promesses du capitalisme et a provoqué une remise en question du passé. Le discours des années 2000 s'est construit dans ce contexte. L'apparition du thème du retour à la maison, c'est-à-dire du retour à la campagne, comme motif dominant dans les récits des films, est au centre du troisième chapitre.

Les récits des films réalisés dans les années 2000 portent des traces du contexte social et politique turc. D'une manière générale, les récits cinématographiques se sont construits autour du retour des personnages dans leur maison d'origine, et ce retour a une signification identitaire importante. Les personnages, qui ont laissé derrière eux leur passé rural et sont venus dans les grandes villes avec de grandes attentes, retournaient dans leur province d'origine lorsqu'ils furent confrontés à une crise d'identité. Ainsi, les provinces sont perçus comme une « maison de retour » dans la plupart des films de cette période.

Pour analyser les thèmes et les mécanismes de pouvoir qui fonctionnent dans ce modèle narratif, le troisième chapitre présente un schéma dans lequel les actions dans les films sont catégorisées et conçues comme un modèle pour un examen structurel. Les manières dont le modèle peut être utilisé dans l'analyse cinématographique sont présentées à travers les 10 films sélectionnés pour l'échantillon, et les données collectées sont analysées avec une approche psychanalytique. Cela montre que même si les films racontent des histoires personnelles, la manière dont ils reconstruisent les mécanismes de pouvoir à travers les rôles de genre et l'ordre intergénérationnel est cohérente avec l'ordre social. Le domaine auquel les modèles narratifs font référence dans le subconscient est lié à la construction, à l'organisation et à l'héritage de la structure sociale. Les histoires dans lesquelles les personnages se sont déterritorialisés de leur maison d'origine, se sont dissociés de leurs familles et sont venus en ville se terminent par leur retour là où tout a commencé. Ainsi, les histoires personnelles se rassemblent pour former un modèle et font référence à l'ordre social dans lequel les formes primaires des mécanismes de pouvoir sont reconstruites et répétées. À partir de là, il semble nécessaire de remettre en question les promesses d'illumination et de liberté avancées par la postmodernité et le libéralisme.

En conclusion, cette recherche présente un modèle analytique conçu en examinant un modèle narratif dominant dans les films après les années 2000 en Turquie. Pour comprendre le contexte dans lequel ce modèle était présent, la construction historique du discours est examinée dans le contexte social, politique et culturel. Ensuite, une analyse psychanalytique est réalisée afin de montrer que les données recueillies à partir des films permettent une lecture de ceux-ci en relation à

la fois avec l'inconscient collectif et avec le processus historique. Les résultats montrent que la culture rurale peut être abordée sous un angle différent dans les années 2000. Cette analyse, issue des récits des films, révèle que les histoires personnelles des personnages renvoient en réalité à l'inconscient collectif et aux formes primaires des relations sociales. Les récits cinématographiques répètent et reconstruisent l'ordre des mécanismes de pouvoir dans l'inconscient collectif, et cela n'est pas seulement lié au contexte historique en Turquie mais aussi fortement lié aux principales formes d'interaction sociale.



ABSTRACT

In this study which investigates the role of cinema in relation to the sociopolitical and cultural discourse and the special meaning that the rural culture attained in this context, a research model is developed according to the narratives of the films that were made after the 2000s. Throughout the years, the rural culture has been a concern of the Turkish Republic as a field where the state ideology can be practiced. However, after the 1950s, with an increase in domestic migration, it has gone through a semantic change. When it comes to the 1980s, the increase in the urban population resulted in a change in the perception of the word “rural”. It was handled as “the homeland that has been left behind” during this time, both in the cultural and cinematic context. It can be observed that the narratives of the films were constructed around the theme of “returning to the rural provinces” after the 2000s. This thesis focuses on the narratives of returning to the homeland in the films that were made after the 2000s with a structural analysis. The often-repeated narrative in the films was schematized through an analytical model. The data that was acquired from the film narratives in the light of the model were interpreted in accordance with the psychoanalytic perspective. Thus, attention was drawn to how the power mechanisms were reconstructed in the films similar to the primary forms of social interaction.

The relationship between the cultural-sociopolitical discourse and the films on which the study focuses was examined through qualitative research methods. To understand the meaning that was attached to the rural culture in the context, its meaning in the sociopolitical discourse throughout history was traced. The approach of the state ideology and its representative elites to the rural culture which was represented by the people is examined. The history of cinema is read over from this perspective in comparison with the history of culture, in order to draw attention to the interaction between them. The method of discourse analysis is used both in reading the cultural history and the narrative of the films that were made during the 2000s. To examine the power mechanisms that were functioning both in the film narratives and the unconscious that was revealed through them, an analytical model was constructed according to the narrative pattern in the films. Through the data that was acquired from the model, the themes and actions that were repeated in the films are discussed in comparison to the primary forms of social interaction that were argued by the psychoanalytic approach.

In the first chapter, the cultural discourse that was shaped by the state elites during the first 30 years of the Turkish Republic was examined. In the years that the one-party regime was present, the perception of the rural culture and the people living in the countryside by the political and intellectual elites was analyzed. The intellectual elites, who were taking part in exercising the power mechanisms, shaped the discourse on a dualistic line while searching for a source of the culture. Because rural culture was handled both as a source of the national identity and the field on

which the modernization project was going to be exercised, it was the target of the political action in shaping the cultural discourse. When the cultural discourse that was constructed around cinema was examined in this context, it is observed that the films, which were actually a form of entertainment for the people, were handled by the state power in accordance with the ideological program. Via the educational state apparatus, the cinema was considered to be a field where the modernization project could be practiced. On the other hand, people preferred the films that were made in foreign countries albeit the cultural policies of the state, which resulted in constrictions and censorship. In this chapter, the interaction between the sociopolitical discourse and the cinema was analyzed historically, and the perspective towards the rural culture was searched in the cultural discourse.

The second chapter of the research focuses on the period after the 1950s, which is considered to be a turning point in terms of political history and the conception of rural culture. Politically speaking, the one-party regime had come to an end. The actors who took part in the new regime had rural backgrounds, and the political program of the past years was interrupted. This resulted in a discomfort and drive to take the political power back for the intellectual elites of the former regime. On the other hand, with the domestic migration, the existence of the newcomers who had a rural background caused discomfort in the former residents of the city. This period was also the time when the international changes affected the context in Turkey. On one hand, in the aftermath of the Second World War, the first migration wave towards Europe took part. On the other hand, because of the economic insufficiency in the countryside, the rural culture has gone through a change. The desire to get a share of the riches that city life promised became a dominant topic in the films. It is observed that the cinema industry that was formed around Yeşilçam Street, and the films that were produced there, instrumentalized the melodrama as a mode of narration. In the second chapter of the thesis, the change in social life was investigated along with how it was presented in the narratives of the melodramas.

The chapter continues with the end of the 1960s and the appearance of new youth culture in the city, as the fractions in the political arena caused ideological conflict between the social groups. As the leftist ideas became widespread among the intellectuals, the discussions about a local interpretation of the leftist ideology according to the vernacular culture in Turkey had risen, both in literature and cinema. During these years, films were handled as an instrument by the ideological groups that were formed around the left and right wings. From the perspective of the state, however, cinema was a field where state power was exercised through censorship and restrictions. The years between the 1950s and 1980s were a period of time when the representations of the rural culture in the city were brought to discussion via the polarization among the ideological groups, as well as the distinction between rural and urban cultures were taking part in the discourse. The state power, which was lost to the people from rural backgrounds via democratic elections, was reclaimed with military coups that were repeated every ten years. These interventions made visible the direct effect of state violence on people's lives. The projection of the violence in cinema films during the 1970s in manifest and latent forms was problematized in the second chapter of the thesis. Both the state intervention and the new technologies that were taking part in people's lives during the 1980s caused the cinema industry to face a crisis, which brought the end of an era and started another one.

Although periodization is necessary in designing the chapters, it is important to keep in mind that there is a continuity between them. The 1980s were handled as a new era when the cinema in Turkey had shifted towards a new way, while it can be understood only under the light of the topics that were discussed in the previous chapters. This period was usually handled in terms of the integration of the country into global capitalism, the appearance of new ways of life, and the recurrence of the identities that were suppressed by the state power until then. On one hand, the identity that was represented by the rural culture took part in the urban context casually; on the other, it voiced the demand to participate in the state power frankly. Nevertheless, the economic crisis of the 1990s depicted a collapse of the promises of capitalism and caused the questioning of the past. The discourse of the 2000s was constructed in this context. The appearance of the theme of homecoming, which means the return to the countryside as a dominant pattern in the narratives of the films is the main focus of the third chapter.

The narratives of the films that were made in the 2000s bear traces of the social and political background in Turkey. Generally speaking, the film narratives were constructed around the characters' return to their homelands, and this return has a significant meaning in terms of identity. The characters, who left their rural past behind and came to the big cities with high expectations, were returning to their homelands when they faced an identity crisis. Thus, the country is perceived as a "homeland to return" in most of the films during this period.

To analyze the themes and power mechanisms that are working in this narrative pattern, the third chapter presents a scheme in which the actions in the films are categorized and designed as a model for structural examination. The ways in which the model can be utilized in the film analysis are presented via the 10 films that are selected for the sample, and the collected data is analyzed with a psychoanalytic approach. It shows that although the films were telling personal stories, the ways that they reconstruct the power mechanisms through the gender roles and intergenerational order are coherent with the social order. The field that the narrative patterns refer to in the subconscious is related to the construction, organization, and inheritance of social structure. The stories in which the characters deterritorialized from their homelands, dissociated from their families, and came to the urban city end with their return to where it all began. Thus the personal stories gather to form a pattern and refer to the social order in which the primary forms of power mechanisms are reconstructed and repeated. Moving from this point, it seems necessary to question the promises of enlightenment and freedom that postmodernity and liberalism put forward.

In conclusion, this research presents an analytical model that is designed by examining a narrative pattern that has been dominant in films after the 2000s in Turkey. To understand the context in which this pattern was present, the historical construction of the discourse is examined in the social, political, and cultural context. Afterward, a psychoanalytic analysis is carried out in order to show that the data collected from the films allow the reading of them in relation to both the collective subconscious and the historical process. The results show that the rural culture can be handled from a different perspective in the 2000s. This analysis, which derives from the narratives of the films, reveals that the personal stories of characters actually refer to the collective unconscious and the primary forms of social relations. The film narratives repeat and reconstruct the order of power mechanisms in the collective

unconscious, and it is not only related to the historical context in Turkey but also strongly connected to the primary forms of social interaction.



ÖZET

Türkiye’de sinemanın kültürel ve sosyopolitik söylem ile ilişkisi ve taşranın bu bağlam içinde kazandığı anlamın araştırıldığı bu tez çalışmasında 2000’ler sonrasında yapılan filmlerin anlatıları üzerinden bir inceleme modeli geliştirilmiştir. Taşra Türkiye Cumhuriyeti’nin resmî ideolojisinin uygulama alanı olarak her dönemde önem taşımış olmakla beraber 1950’li yıllardan itibaren hızlanan iç göç sebebiyle dönemselsel olarak anlam değişikliğine uğramıştır. 1980’lere gelindiğinde ise kentlerde nüfusun yoğunlaşması üzerine birçok kişi için “geride bırakılan memleket” anlamı yüklenmiş; bu durum sinema filmlerinin anlatılarına yansımıştır. 2000’ler sonrasında sayısı gittikçe artan filmlerin sıkça taşraya dönüş teması etrafında kurulduğu görülür. Bu tez çalışması sinemada taşranın ele alınışını sosyopolitik ve kültürel tarihle ilişki içinde inceler. 2000’ler sonrasında ise sinema filmlerinde memlekete dönme hikâyelerini odağına alarak filmlerin anlatı katmanı üzerinden yapısal bir analiz yürütülmüştür. Filmlerde tekrar eden bir izlek olarak taşraya dönüş anlatıları şemalaştırılarak bir okuma modeli önerilmiş, bu modele göre elde edilen veriler psikanalitik kuramın toplumsal iletişim biçimlerine dair yaklaşımı üzerinden yorumlanmıştır. Böylelikle filmlerde iktidar mekanizmalarının ilksel iletişim biçimlerine uygun olarak yeniden kurulma biçimlerine dikkat çekilmiştir.

Çalışmanın odaklandığı dönemdeki filmlerin kültürel ve sosyopolitik söylem ile ilişkisi nitel araştırma yöntemlerine başvurularak incelenmiştir. Taşraya bu dönemde atfedilen anlamın söylem içerisindeki yerini tespit edebilmek için onun daha önceki dönemlerde sosyopolitik söylemin içinde yer alma biçimlerinin tarihsel izleri sürülmüş, halkın kimliğinde temsil edilen taşraya resmî ideolojinin ve kültürel seçkinlerin yaklaşımı mercek altına alınmıştır. Sinema tarihi bu perspektifle yeniden gözden geçirilerek kültürel tarihle karşılaştırmalı olarak okunmuş, böylelikle aradaki etkileşime dikkat çekilmiştir. Söylem analizi yönteminin yakın dönem sosyopolitik ve kültürel tarihin incelemesinde kullanılmasının yanı sıra, 2000’ler sonrasına gelindiğinde filmlerin anlatılarına birer metin olarak yaklaşımda bir zemin hazırladığı görülebilir. Film anlatıları üzerinden görünen olduğu kadar görünmeyen alanda, yani bilinçdışında kendini açık eden iktidar mekanizmalarının anlaşılabilmesi için filmlerde tekrar eden izleğe dikkat çekilmiş, bir inceleme modeli oluşturulmuştur. Bu model üzerinden elde edilen veriler eşliğinde, filmlerde tekrar eden eylem gruplarının ve temaların bilinçdışında hangi anlamlara işaret ediyor olabileceği; psikanalitik yaklaşımın toplumsal ilişki biçimlerine dair argümanları temel alınarak yorumlanmıştır.

Birinci bölümde Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluş döneminde, yani 1920’lerden itibaren ilk 30 yıllık süreçte resmî ideolojinin baskın olarak kültürel söylemi yönlendirme biçimi incelenmiştir. Siyasette tek partinin etkili olduğu bu dönemde modernleşme projesinin merkezdeki seçkinler tarafından şekillendirilmesinde taşranın ve orada yaşayan halkın ele alınış biçimleri araştırılmıştır. İktidar mekanizmalarını işler kılan entelektüel seçkinler, kültürel söylemi oluştururken bir kaynak arayışına girmiş ve bu bağlamda çift yönlü bir gerilim hattında söylemi kurgulamıştır. Taşranın hem millî kimliğin özüne dair

taşıması beklenen anlam, hem de modernleşme projesinin pratikteki uygulama alanı olması dolayısıyla kültürel söylemin hedefi olduğu görülebilir. Sinema çevresinde gelişen kültür bu bağlamda incelendiğinde halkın eğlenme biçimlerinden biri olan filmlere mevcut politik programın ideolojik perspektifine uygun olarak yaklaşıldığı dikkat çeker. Halkevleri ve eğitici filmler aracılığıyla sinemanın ele alınmış biçimi devletin üstlendiği “aydınlatma” projesiyle örtüşür. Ne var ki halk, devletin kültür politikalarına rağmen kendi zevklerine daha uygun bulduğu yabancı filmlere yönelmiş ve bu durum da çeşitli kısıtlamaları beraberinde getirmiştir. Sosyopolitik söylemin sinema dünyası ile karşılıklı etkileşim biçimi, bu bölümde tarihsel olarak kültürel söylemin şekillendirilme biçimi üzerinden incelenmiş ve taşra meselesinin bağlamdaki yeri araştırılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümü hem siyasî tarih için hem de taşranın anlam değişimine uğraması bakımından bir kırılmaya işaret eden 1950 yılından sonrasını ele alır. Siyasî anlamda tek parti döneminin son bulması ve iktidarda söz sahibi olan kesimin profilinin değişmeye başlaması, kuruluş yıllarının modernleşme ideolojisini sekteye uğrattığı gibi bir önceki dönemin seçkinlerinde yönetim erkini geri alma çabasını gündeme getirir. Diğer taraftan iç göçle şehre gelen taşralı kültürün zamanla iktidarda söz sahibi olmaya başlaması entelektüel kesimde gerginlik uyandırır. Bu dönem aynı zamanda dünyadaki gelişmelerin dolaylı olarak Türkiye gündemine etkisinin hissedildiği yıllardır. Bir yandan II. Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’daki iş gücü ihtiyacını karşılamak üzere ilk dış göç dalgası oluşurken diğer yandan kırsal kesimdeki ekonomik imkânların azalması dolayısıyla taşranın üstlendiği anlam değişir. Kentin sunduğu yaşam koşullarından pay alma arzusu sinema filmlerinin anlatılarına yansımaya başlar. 1960’larda yükselmeye başlayan Yeşilçam film sektörü ve onun baskın anlatı kalıbı olarak melodramın, kültürel kimliğin gerilimlerini barındırdığı gözlenmiştir. Tezin ikinci bölümünde bir yandan siyasî ve sosyal hayattaki değişim ve dönüşüm ele alınırken bir yandan bunun filmlerin melodramatik anlatı kalıplarında nasıl açığa çıktığı incelenmiştir.

İkinci bölümün devamında 60’lı yılların sonu ve 70’lerde hızla kentte yeni bir genç kitlenin sahneye çıkışı, bununla beraber politik söylemde etkili olan ideolojik ayrımların belirginleşmesi çeşitli fikrîsel çalışmalara yol açmıştır. Sol düşünce entelektüel kesim arasında yaygınlaşırken bir yandan da Türkiye’ye özgü siyasî yapıya uyarlanma fikri gündeme gelmiş, bu durum sinema diline de yön vermede etkili olmuştur. Sinema bu dönemde sol ve sağ çevresinde kutuplaşan ideolojik grupların araçsallaştırdığı bir ifade biçimi olarak ele alınır. Devlet müdahalesi perspektifinden bakıldığında ise gösterimlerdeki kısıtlamalar, sansür ve denetim kurumları aracılığıyla resmî otoritenin güç uyguladığı bir alan olarak ele alınabileceği görülmüştür. 1950’lerden 1980’lere kadar olan dönem, taşra kültürünün kentte varoluş ve temsil biçimlerinin hem halk düzeyindeki kutuplaşma ve çatışmalar üzerinden ilerlediği, hem de iktidarı yeniden elde etme konusunda mücadele alanının aydın-taşralı ayrımı üzerinden söyleme dâhil edildiği yıllardır. Demokratik seçimlerle taşra kökenli kesime kaybedilen iktidar, on yıllık aralıklarla tekrar edilen darbeler aracılığıyla kurucu ideolojinin temsilcileri tarafından geri alınmış, bu durum da devlet şiddetinin bireylerin yaşamı üzerindeki direkt etki alanını görünür kılmıştır. 70’lerde şiddetin sinema diline açıktan ve örtük anlatım biçimlerinde yansımaları, tezin ikinci bölümünde sorunsallaştırılmıştır. 1980’lerde gerek devlet müdahalesinin gerekse yeni seyirlik teknolojilerin bireylerin gündelik yaşamına dâhil olması sebebiyle sinema sektörünün krize girmesi, bir dönemin sonu ve yeni bir dönemin başlangıcı kabul edilmiştir.

Her ne kadar dönemler tezin bölümlendirilmesi için gerekli görülmüş olsa da aralarındaki geçişkenliklere dikkat çekilmiştir. 1980'lerden sonra Türkiye'de sinemanın yeni bir sürece girdiği kabul edilmekle beraber bu dönem daha önceki bölümlerde dikkat çekilen konular eşliğinde incelenmiştir. 80'li yıllar Türkiye'nin küresel kapitalizme entegrasyonu ve yeni yaşam biçimlerinin gündeme gelmesi, kurucu ideoloji tarafından o zamana kadar bastırılmış olan kimliklerin görünür olması gibi konular çevresinde tartışılmaktadır. Bir yandan taşra kültürünün kimliğini öncekilerden farklı biçimde, çekincesiz olarak kentte temsil etmeye başladığı; diğer yandan ekonomi ve iktidar alanında taleplerini yoğun biçimde dile getirerek söyleme katıldığı yıllar olarak ele alınmaktadır. Ne var ki 90'lı yıllarda girilen ekonomik kriz ve kapitalizmin vaatlerinin boşa düştüğünün görülmesi bireylerin geçmişe yönelik sorgulamalarını yeniden gündeme getirmiş, 2000'lerin kültürel söylemi de bu bağlamda şekillenmiştir. Sinemada taşraya dönüş anlatılarının tekrar eden bir izlek olarak belirlenmesi tezin üçüncü bölümünde incelemenin odağını oluşturur.

2000'ler sinemasının anlatı kalıpları Türkiye'deki değişen sosyopolitik arka plandan izler taşımaktadır. Filmlerin geneline bakıldığında daha önceki dönemlerden farklı olarak, yoğun bir biçimde karakterlerin bir zamanlar geride bıraktıkları taşradaki evlerine döndükleri ve bu dönüşün kimliğe dair önemli bir bağlama oturduğu göze çarpar. Geçmişlerini taşrada bırakarak büyük şehre gelen karakterler, oraya yükledikleri anlama dair beklentilerinin krize girdiği anlarda her şeyin başladığı yere, memleketlerindeki ailelerinin yanına dönmekte ve bu durum bir yüzleşmeyi zorunlu kılmaktadır. Böylelikle taşranın bu dönemde "geri dönülen memleket" olarak yeni bir anlam kazandığı görülür.

Tekrar eden bu izleğin hangi temaları devreye sokarak işler hâle geldiğini anlamak için tezin üçüncü bölümünde bir anlatı şeması çıkarılarak eylem grupları sınıflandırılmış ve bir inceleme modeli olarak sunulmuştur. Modelin filmlerin analizinde nasıl kullanılacağına dair bir örnek çalışma olarak tezin seçkisinde yer alan 10 film analiz edilmiş, elde edilen veriler psikanalitik yaklaşımla incelenmiştir. Buna göre her ne kadar filmler bireysel hikâyeler anlatıyor olsalar da cinsiyet rolleri ve kuşaklar arası düzen üzerinden kurdukları iktidar mekanizmaları toplumsal etkileşim biçimleriyle örtüşmektedir. Tekrar eden anlatıların bilinçdışında işaret ettikleri alan; toplumsal yapıların kurulması, düzenlenmesi ve devralınmasıyla ilişkilidir. Taşrayla ve toprakla, içine doğulan aileyle bağların koptuğu ve karakterlerin yersiz yurtsuzlaşarak büyük şehirlere geldiği hikâyeler, en nihayetinde onları başlangıç noktasına geri döndürerek "yasa"nın devralınması ile sonuçlanmaktadır. Bu bakımdan bireysel hikâyeler bir araya gelerek kolektif bir anlatı izleği oluşturduklarında toplumsal alana işaret etmekte, ilksel iletişim biçimlerindeki toplumsal iktidar mekanizmalarını yeniden kurmakta, mevcut toplumsal yapıların düzenini tekrar etmektedir. Buradan hareketle gerek postmodernitenin gerekse liberalizmin aydınlanma ve özgürlük vaadinin yeniden sorgulamaya açılması gerektiği görülür.

Sonuç olarak bu tez çalışmasında Türkiye'de 2000'ler sonrası filmlerde tekrar edilen bir anlatı kalıbının şeması çıkarılarak görünür kılınması sağlanmış, buradan yola çıkılarak bir analiz modeli ortaya atılmış, bu model eşliğinde filmlerin anlaşılabilirliği için öncelikle bu dönemin hazırlayıcısı olan sosyopolitik ve kültürel söylemin izleri tarihsel olarak sürülmüştür. Diğer taraftan filmlerin analizinden elde

edilen verilerin tarihsel süreçle kurduğu bağ kadar bilinçdışında çalışan mekanizmaların işleyişine dair bir okumaya olanak sunduğunu göstermek amacıyla psikanalitik bir inceleme yürütülmüştür. Sonuçlar göstermektedir ki taşra, 2000'ler sonrasında kazanmış olduğu yeni anlamıyla özgün bir okumaya olanak sağlamaktadır. Filmlerdeki anlatı katmanından yola çıkılarak yürütülen bu analizin gösterdiği üzere karakterlerin bireysel hikâyeleri aslında toplumsal bilinçdışının işaret ettiği öncül iletişim biçimleri ile de derin bağlar kurmaktadır. Yeni dönemde filmlerin anlatılarının tekrar eden kalıplarla kolektif olarak bilinçdışında kurdukları düzen, yalnızca coğrafyanın yakın dönem deneyimiyle sınırlı kalmayıp insanlık tarihi boyunca tekrar eden iktidar mekanizmalarının düzenini yineleyerek yerleştirmektedir.





GİRİŞ

Türkiye’de Sinema Tarihi Literatürü ve Kültürel Tarihin Kaynakları

Türkiye’de sinema tarihine dair çalışmaların arttığı günümüzde, dönemleri belli kavramlar çerçevesinde ele almanın zorlukları ve sınırlayıcılıkları ilk bakışta göze çarpar. Kültürel ürünlere dair herhangi bir alanda yapılacak tarihi bir araştırmanın kendi içinde belli zorlukları taşıdığı bilinmektedir. Bunlardan biri çalışılan dönemin sınırlarını belirlemektir. Sınır düşüncesi kendi içinde bir başlangıç ve bir bitiş fikrini barındırdığından belli kısıtlamaları beraberinde getirmektedir. Hâlbuki herhangi bir dönemin kendisinden bir önceki ya da bir sonraki zaman dilimi ile keskin ayrımlarla ayrılmadığı yapılan çalışma esnasında karşılaşılabilecek ilk gerçeklerden biridir. Bu yüzden dönemleri geçişkenlikler, süreklilikler ve kopuşlar üzerinden ele alarak akışın içerisindeki yerine odaklanmak daha verimli bir zeminde çalışmaya olanak sunar. Türkiye’de 2000’ler sonrasını incelemeye odaklanan bu tez çalışması, bir dönemin sinema filmlerini ele alırken bu gerçeği göz önünde bulundurarak onu kendisinden önceki dönemlerle bağlantısını sürekliliklere ve zaman içinde değişen anlamlara dikkat çekerek incelemeyi hedeflemektedir.

Sinemaya dair araştırmaların çoğu kameranın icadı ya da görüntünün ontolojisiyle ilgili konuları başlangıç noktası kabul ederek söze başlamakta, bu konular da oldukça önemli tartışmaları barındırmakla beraber ele alınacak konu ile direkt ilgisi kurulmadığı takdirde yüzeysel tekrarlar düşme riskini barındırmaktadır. Diğer taraftan bu durum sinemanın belli bir coğrafi bölgede oraya özgü bazı konular çerçevesindeki gelişimini takip etmek, o bağlamda kazandığı özel anlamı incelemenin gerekliliği gibi önemli bazı konuların derinleştirilmesini ertelemekle sonuçlanabilmektedir. Bu sebeple yürütülecek olan bu tez çalışmasında Türkiye’de kültürel söylemin oluşumunu merkeze alarak araştırmaya başlanacak, kavramsal tartışmalara ancak konuyla direkt ilgisi görüldüğü takdirde yer verilecektir.

Türkiye’de sinema tarihini inceleyen çalışmaların yapısal özellikleri incelendiğinde kronolojik akışı merkeze alan çalışmaların yanında yönetmenler, türler, sektör, yıldız oyuncular gibi konular etrafında yapılandırılmış çalışmalara da rastlamak mümkündür. Alim Şerif Onaran, Nijat Özön gibi 1960’larda yazan sinema tarihçilerinin, araştırmalarına yaşadıkları dönemin kültürel söylemini taşıdıkları görülür. Yakın döneme gelindiğindeyse Giovanni Scognamillo, Burçak Evren gibi araştırmacıların yazdığı sinema tarihi kaynaklarında birden fazla konu çerçevesinde kapsamlı incelemeler yürütüldüğü için çalışmaların hem hacimce büyüdüğünü hem de yapısal kurgunun karmaşıktığını görmek mümkündür. Scognamillo’nun *Türk Sinema Tarihi* adlı çalışmasında hem kronolojik anlamda dönemler hem de yönetmenler, yıldızlar ve sinema çevresindeki tartışmalara yer verilmesi hedeflendiği için bazı tekrarların kaçınılmaz olarak yer aldığı gözlemlenmiştir. Diğer taraftan kitabın kurgulanışı da geriye dönüşler ve ileriye yönelik göndermelere sıkça başvurduğu için araştırılan bir konunun parçalarını farklı bölümler üzerinden toparlayarak incelemek gerekir, bu da takibi zorlaştırır. Bu durum aynı zamanda sinema tarihi alanında çalışmanın zorluğunu gözler önüne serer. Burçak Evren’in *Türk Sineması’nın 100 Yılı* adlı çalışması da benzer bir zorlukla başederken bir yandan da albüm niteliğinde görsel bir kaynak sunar. Konuları sorunsallaştırarak ele alma noktasında yazarın titiz yaklaşımı göze çarpmakla beraber bu çalışma da kapsamının genişliği ve hiç boşluk bırakmadan mümkün olduğu ölçüde her konuya değinme çabası dolayısıyla bazı tartışmaları derinleştirememeye riskini göze almış görünmektedir. Agah Özgüç ise *Türlerle Türk Sineması* adlı kitabında tarihsel bir inceleme yapmıştır, onun ise odağına yerleştirdiği “tür” kavramının zorluğu çalışmanın bölümlerinde açığa çıkar. Araştırmada türlerle sınırlı kalmayıp tiplerin ve furyaların da birer ayrı kategori olarak ele alındığı görülür.

Sinema tarihi çalışmanın zorluğu genel olarak çeşitli yönlerden ele alınabilir: Dönemler merkeze alındığında kişiler onu aşar, kültürel değişim merkeze alındığında ekonomik ve sektörel etkiler devreye girerek akışı takip etmeyi zorlaştırır. Son yıllarda yapılan çalışmalar ise böylesi zorluklarla mücadeleye girişmek yerine daha sağlam zeminlerde dolaşmayı ön plana çekmiş, bunun için de belli bir konu çerçevesinde sinema tarihine yaklaşmayı tercih etmişlerdir. Örneğin; Savaş Arslan’ın *Türkiye’de Sinemanın Tarihi* adlı incelemesi sektörel bir olguyu yani Yeşilçam’ı

merkeze alarak kurgulanmıştır. Arslan, bu çalışmada sinema tarihini dönemlendirirken Yeşilçam Öncesi, Erken Yeşilçam, Yüksel Yeşilçam, Geç Yeşilçam ve Yeşilçam Sonrası (post-Yeşilçam) olacak şekilde bir bölümlendirmeye gider. Popüler kültür çalışmalarına ve tüketim teorilerine olan ilgi arttıkça benzer çalışmaların yakın dönemde literatüre gireceği öngörülebilir. Bununla birlikte bir dönemi odağına alan çalışmalarla sinemanın Türkiye'deki serüvenine dair tarihsel bir altyapının oluşturulduğunu, buralardan sinema tarihin dönemlerine dair fikir elde etmenin mümkün olduğu görülmektedir. Örneğin; Nezih Erdoğan *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları* adlı çalışmasında erken döneme odaklanır. Aslı Daldal, 1960'larda Toplumsal Gerçekçilik akımı çevresinde gelişen tartışmalar üzerinden bir dönemin öne çıkan kişileri ve filmlerini incelerken, Mesut Uçakan 1970'lerde sinema filmleri üzerinde etkili olmuş ideolojik akımları ve filmleri ele aldığı bir kitap yayınlar.¹ Yakın zamanda on yıllık dönemlere dair derleme çalışmalarıyla birlikte belli konular ve kavramlar çerçevesinde yürütülen araştırmaların sayısının arttığı görülür.² Bu tez çalışması da sinemanın Türkiye'deki tarihî serüveni üzerinden yola çıkarak incelenecek olan döneme yani 2000'lere bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir. Kültürel bağlamın sinema tarihine etkilerini tespit edebilmek için sinema tarihine dair kaynaklara olduğu kadar sosyopolitik tarihin izlerinin sürüleceği kaynaklara da başvurulacaktır.

Söz konusu Türkiye'nin sosyopolitik ve kültürel tarihi olduğunda ise eldeki kaynakların derlemelerden oluşmasının yanı sıra ideolojik görüşün baskınlığı öne çıkan özelliklerden biridir. Eleştirel çalışmaların sayısı yakın döneme kadar oldukça sınırlı olmakla beraber son zamanlarda dönemsel incelemeler ve belli kavramların tarihsel izini sürmeyi hedef alan çalışmalar literatürde yerini almaya başlamıştır. Örneğin; *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce* ortak başlığıyla yayınlanan

¹ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977.

² Örneğin; Serdar Öztürk, **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, Ankara: Elips Kitap, 2005; Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Yayıncılık, 2005; **60'ların Türk Sineması**, haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, Antalya: AKSAV Yayınları, 2009; **70'lerin Türk Sineması**, haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, Antalya: AKSAV Yayınları, 2010; Filiz Bilgiç, **Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002; Şükran Kuyucak Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul: Su Yayınevi, 2019; Serdar Karakaya, **Doksanlı Yıllarda Türk Sineması**, Ankara: Yason Yayınevi, 2014; **Her Şeye Rağmen Ayakta: 90'lı Yıllar Türkiye Sineması**, ed. Şükran Kuyucak Esen, Antalya: AKSAV Yayınları, 2012; **Yeni Bir Yüzyıla Merhaba: 2000'li Yıllar Türkiye Sineması**, ed. Deniz Yavuz, Konya: AKSAV Yayınları, 2013.

ansiklopedik nitelikteki derleme çalışması eleştirel çerçeveden belli kavramların izini sürmekte, öne çıkan eserler ve kişiler ile ilgili araştırmaları içermektedir. Ancak bu çalışmanın sayısı 10'u bulan ve her birinde pek çok yazarın nitelikli araştırmalarının yer alan ciltlerinden de anlaşılacağı üzere böylesi bir kaynağın ortaya çıkması oldukça zorlu bir iştir. Dolayısıyla alanda yapılacak olan kişisel çalışmaların belirli sınırlar içinde dolaşması oldukça normaldir. Diğer taraftan *Türkiye'nin 1950'li Yılları*³ ve *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*⁴ gibi derleme çalışmaları on yıllık dönemleri çeşitli konular çerçevesinde ele almayı hedefleyen kaynaklara örnek olarak gösterilebilir.

Türkiye'de kültürel değişimin izlerini sinema tarihi ile birlikte ele alan kaynakların sayısı ise oldukça azdır. Bu tez çalışması literatürdeki böylesi bir açığın farkına varılması üzerine Türkiye'de sosyopolitik ve kültürel söylemin sinema tarihi ile karşılıklı olarak birlikte okunmasını odağına almıştır. 2000'ler sonrası kültürel alanda verilen ürünlerden herhangi birini anlamak için onun tarihsel süreç ve söylemin hareketli yapısının içindeki yerinin tespit edilmesi kaçınılmaz görülmüştür. Bu amaçla literatürde görülen boşluğa katkı sağlamanın yanında incelenecek olan konunun sağlam bir zemine oturtulması hedef alınmıştır. Böylesi bir çalışma yukarıda zikredilen zorlukların hepsini içinde barındırmakla beraber son derece gerekli görülmektedir, nitekim sinema tarihi çalışmalarında ilk bakışta kolaylıkla göze çarpmayan bazı soruların cevabı kültürel tarihin değişimi incelendiğinde bulunabilir. Genellikle birbirinden ayrı olarak ele alınan ve dolayısıyla aradaki etkileşimin izleri yeterince görünür olmayan kültürel tarih ile sinema tarihi, bu tez çalışmasında birbirinden ayrı bölümler olarak değil, beraber takip edilecek; böylelikle 2000'lerin sinemasının söylem evrenleri olarak belirleyici rollerine dikkat çekilecektir.

Çalışmanın Problematığının Belirlenmesi

Bu tez çalışması 2000'ler sonrasında Türkiye'de yapılan filmlerin anlatılarında gözlemlenen bir temel izleğin getirdiği sorudan yola çıkmaktadır. 2000'ler sonrasında filmlerdeki karakterlerin kimliklerine dair önemli problemleri çözmek

³ Mete Kaan Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

⁴ Mete Kaan Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

için taşradaki evlerine, “memleketlerine” döndüğü anlatılara sıkça rastlanmaktadır. Bu hipotezden yola çıkarak yürütülen içerik taramasında gerçekten de incelemeye konu olabilecek sıklıkta aynı anlatı izleğinin tekrar edildiği görülmüştür. Çalışmanın problematiği şekillendirilirken taşraya dönüş anlatılarının üç temel soru çerçevesinde ele alınabileceği tespit edilmiştir: Birinci olarak taşradaki eve dönmenin iç göç meselesiyle yakından bağlantılı oluşu sebebiyle, karakterlerin eve dönüşü fiziksel anlamda neye karşılık gelmekte ve taşra kavramının anlamını yıllar içinde nasıl değiştirmektedir? İkinci olarak karakterlerin kendilerinin doğduğu, büyüdüğü ya da ailelerinin yaşadığı taşradaki evin aynı zamanda “baba evi” olması sebebiyle bu geri dönüş, psikanalitik anlamda nasıl okunabilir? Son olarak ise hikâyelerde bireysel düzlemde açığa çıkan bilinçdışı, sosyopolitik düzeyde düşünüldüğünde hangi iktidar mekanizmalarıyla bağlantılıdır ve onları nasıl düzenlemektedir?

Bu üç temel problemten yola çıkan araştırmanın yürütülmesi için öncelikle Türkiye’de sosyopolitik ve kültürel tarih içerisinde sinemanın konumunun, taşranın bu bağlamda kazandığı anlam ile birlikte incelenmesi gerekli görülmüştür. 2000’lerden sonra karakterlerin taşradaki evlerine dönmeleri için bir zamanlar onların buradaki evlerini terk edip büyük şehre gelmiş olmaları gerekmektedir. Bu durum dikkati ister istemez 1900’lerin son elli yıllık döneminde Türkiye’de gerçekleşen iç göç meselesine çekmekte, sorunsalın bu değişim ile birlikte düşünülmelerini zorunlu kılmaktadır. Bunun izlerini takip etmek için 2000’ler öncesi dönem ele alınırken taşranın, dolayısıyla orada yaşayan halkın politik konumu ve resmî ideolojinin gözünde alımlanışının incelenmesi gerekli görülmüştür. Devletin kültür politikaları ile yakından bağlantılı olduğu tespit edilen bu meselenin toplumsal tarihte izleri sürülürken bir yandan da sinemadaki yansımaları göz önünde bulundurulacaktır.

2000’ler sonrasında yapılan filmlerde bireysel konuların sosyopolitik düzlemde ele alınışı, film anlatılarında kolektif bilinçdışının nasıl işlediğine dair ipuçlarını görünür kılar. Burada sorunun düğümlendiği nokta ise modern şehrin sunduğu “aydınlanma” vaadinin karakterleri buraya çektikten sonra neden beklentileri karşılamadığı ve karakterlerin kimliklerine dair bir şeyleri çözmek için geldikleri yere geri dönmeyi seçtikleridir. Bu sorunun peşine düşülmesi, bahsi geçen

dönemdeki filmlerin söylemin içerisinde kazandıkları anlamının tespit edilmesini gerekli kıldığından çalışmanın metodu da bu çerçevede belirlenmiştir.

Metodolojik Yaklaşım

Bu tez çalışması Türkiye'de 2000'ler sonrası filmlerin anlatı katmanında tespit ettiği izleğin söylemin içinde kazandığı anlama odaklandığından yöntem olarak söylem analizini kullanacaktır. Michel Foucault'ya göre herhangi bir konuda söz söylemek aslında çok önce başka bir yerlerde belirlenmiş bir düzene dâhil olmaktır ve “söylemin üretimi, her toplumda [...] bir takım yollarla hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır.”⁵ Buna rağmen söylem yalnızca dile getirilenin değil; dile getirilemeyen, henüz adlandırılmamış olanın, fakat bir ifade aracılığıyla varlığını hissettirenin alanıdır. Bu yüzden söylem, bilinçdışından sızan anlamların da takip edilebileceği yerdir. Dolayısıyla söylem analizini yöntem olarak kullanmak, hâkim paradigmaya olduğu kadar onun dışında kalanlara da dikkat çekmeyi olanaklı kılar. Bu çalışmada “dile getirmek” ile kastedilen sözcelemekle sınırlı tutulmamıştır. İmgelerin dile getirdiği ya da getiremediği izleklere baktığımızda, bu sefer imgenin diliyle, söylemek isteyip söyleyemediği alanla da karşılaşılır. Dolayısıyla bu çalışmada imge ile kastedilen alan, “görüntü, imaj” anlamları ile sınırlı değildir. Filmlerin görsel düzeyde kurdukları düzen de bir ifade biçimi olmakla birlikte bu çalışmada odak noktası filmlerin anlatı katmanıdır. “İmgesel” ile kastedilen ise dile getirilenin ötesinde kalan alana işaret eder. Lacancı analize göre “simgesel düzen” dilin ve yasanın düzenidir ve görülebilen, dile getirilen, temsil edilenin alanıdır. “İmgesel düzen” ile kastedilen ise simgeselin dışında konumlanan, toplumsalın düzeninden kaçıp kurtulabilen, yakalanması zor olan arzusun alanıdır. Bilinçdışı da bu imgesel alanda çalışır.⁶ Bu çalışmada söylem analizi, bilinçdışı mekanizmaların yorumlanmasında işlerliğe konulacaktır.

Filmlerin anlatı katmanından yola çıkılırken bu alanların tümüne metin olarak yaklaşmaya imkân sunmasından dolayı söylem analizine başvurulacaktır. Söylem

⁵ Michel Foucault, **Söylemin Düzeni**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Hil Yayın, 1987, s. 23.

⁶ Nilgün Tatal Cheviron, “Haneke'den Hakikat Çıgıllıkları,” **Haneke Huzursuz Seyirler Diler** içinde, Ed. Nilgün Tatal Cheviron, İstanbul: Ekslibris Yayınları, 2014.

analizi metodunun yaklaşımına göre metin, sadece dile getirilen ve yazıya dökülenle sınırlı değildir. Dolayısıyla bu çalışmada anlatı ile kastedilen filmlerde görünen ve dile getirilen olduğu kadar dile getirilmediği hâlde kendini açık eden mekanizmaları da içerir. Simgesel düzenin inşa edilişinden yola çıkarak metinlerin yapısına dikkat çekilecek, ancak bununla sınırlı kalmayarak bilinçdışının konumlandığı imgesel alana ulaşılması hedeflenecektir. Anlatının yapısı anlaşılmadan onun ötesindeki anlam mekanizmalarına ulaşılması mümkün olamayacağı için öncelikle bu yapıyı görünür kılmak amacıyla bir şema oluşturulacak, daha sonra bunun ötesinde kalan alanın yani bilinçdışının izleri sürülerek analiz yürütülecektir.

İlk bakışta kolaylıkla tespit edilemeyen, somut olarak kavranması oldukça güç olan söylemi hareketli bir düzen olarak ele almak mümkündür. Yapısalcılığın dikkatini yoğunlaştırdığı dilbilim incelemelerine yaklaşımı, sosyal bilimlerin diğer alanlarına ışık tutan bir perspektif sunar. Bu kurama göre yapı, eylemlerin arkasındaki sistematik düzenin adıdır. Örneğin; konuşma pratiğinin arkasında çalışan bir dil düzeni vardır, ancak gramer kuralları olarak sisteme döküldüğünde ve görünür kılındığında bu yapının farkına varılabilir. Roland Barthes’a göre ise dildeki düzen gibi gündelik hayatın diğer alanları da benzer yapısal düzenlere sahiptir. Pratiklere veya eylem gruplarına onları tanımlayan semboller ya da isimler atfedilerek yapısal bileşenleri belirlenir ve bunların bir araya gelme biçimleri üzerinden yapısal analiz yürütülebilir.⁷

Böylesi bir çalışmayı 1900’lerin henüz başında bir halkbilimci olan Vladimir Propp geleneksel halk masalları üzerinden yürütmüştür. “Propp Metodu” olarak bilinen ve daha sonra yapılacak yapısal analizlere kaynaklık oluşturan biçimsel inceleme bu çalışmada örnek alınacak ve film anlatılarını çözümlemede nasıl kullanılabileceğine dair bir yöntem öne sürülecektir. Bir dönemi temsilen filmlerin anlatılarının yoğunlaştığı bir izleğin tespit edilmesi üzerine bu izleğin çalışmasını sağlayan sistemi görünür kılmak amacıyla bir şema oluşturulacaktır. 2000’ler sonrası filmlerde taşıraya, yani karakterlerin memleketi olan mekâna geri dönmelerine dair anlatılarda ortak olan eylem grupları birer bileşen olarak gruplandırılacak, bileşenlerin sıralaması üzerinden bir model tasarlanacak ve aynı izleğin tespit

⁷ Roland Barthes, **Elements of Semiology**, Çev. Annette Lavers ve Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1986, s. 10-18.

edildiği filmlerin bu modele göre incelenbilmesi için örnek bir analiz çalışması yürütülecektir. Bu aşamada amaç, simgesel düzende yapının nasıl kurulduğuna bakmaktır. Ancak bundan sonra imgesel olan alanın analizi mümkün görülmüştür.

Ortaya atılan modelin bileşenlerinin filmlerin anlatı sisteminde çalışma şekli ortaya konulduktan sonra elde edilen verilerin bireysel düzeyde iktidar ilişkilerini kurarken sosyopolitik anlamda neye işaret ediyor olabileceği sorgulamaya açılacaktır. Bu amaçla psikanalitik kuramın toplumsal ilişki biçimlerini kuran ve yönlendiren mekanizmaları okumada devreye sokulması bazı önemli tespitler yapmaya olanak sağlar. Çalışmanın bu aşamasında Eugène Enriquez'in *Sürüden Devlete* adlı incelemesinde toplumsal ilişki biçimlerinin psikanalitik okunmasına dair sunduğu çerçeveye başvurulacak ve filmlerin yapısal şamasından elde edilen veriler bu bağlamda değerlendirilecektir.

Bu çalışmada ele alınan dönemin filmleri incelenirken görünen anlatı katmanında olduğu kadar bilinçdışında çalışan mekanizmaların hâkim kültürel söylem ile ilişkisi göz önünde bulundurulacaktır. Bu amaçla çalışmanın tamamında söylemin kuruluş biçimi, kavramların söylem içinde birbirini etkileme biçimleri ve dönemler arası geçişkenlik takip edilecektir. Taşranın tarihsel süreç içinde her dönemde kazandığı ayrıcalıklı anlam, onun söylem tarafından şekillendirilme biçimlerinin incelenmesiyle tespit edilebilir ve ancak bu şekilde 2000'ler sonrasındaki bağlamdaki yeri anlaşılabilir. Bu sebeple çalışmanın tamamı boyunca taşra ve onun kimliğinde temsil edilen halk, kırsal kesim, köy ve hatta 1980'lerden sonra kent kıyılarındaki gecekondu gibi kavramlar birbirleri arasındaki geçişkenlik ve dönüşüm göz önünde bulundurularak incelenecektir. Çalışma kavramların bu hareketliliğine dikkat çekmeyi hedeflediğinden onların anlamlarını sabitleyen tanımlardan kaçınılacak, dönemsel olarak bağlama en uygun hâlleriyle kullanılması tercih edilecektir. Örneğin; 1930'larda taşra gerçek anlamıyla Anadolu coğrafyasında yaşayan kırsal kesim için kullanılabilecek bir kavram iken iç göç sonrasında kazandığı anlam değişikliğe uğramış ve kent içinde ama ona ait olmayan kültürün tanımı için de kullanılmaya başlanmıştır. Diğer taraftan taşra kimi araştırmacılara göre merkezin dışında kalan her şeyi temsil ederken kimi yazarlara göre bir

“duygu”dur, bu yüzden kavramsal tanımını yapmak zordur.⁸ Kelimelerin dönemlere göre kazandıkları anlam tam da söylemin hareketliliğine, dile getirilen kadar getirilmeyenin alanın anlamı şekillendiğine ve aynı zamanda dönem içindeki olgular sayesinde dönüşümüne bir örnektir.

Söylemin hem görünen katmanda sosyopolitik tarih olarak kurulma biçimlerinin incelenmesini, hem de söylenebilir olanın dışında kaldığı halde bilinçdışı alanda kendini açık eden mekanizmaların analizini hedefleyen bu çalışma bir dönemin filmlerine yapısalcılığın sunduğu metotla yaklaşacak, ancak sonra bunun ötesine geçecektir. 2000’ler sinemasında memlekete dönüş anlatılarını nasıl kurduğunun inceleneceği bu çalışma, özetle söylem analizi yaparken önce bir inceleme modeli sunacak, sonra modelde görünen eylem gruplarının bilinçdışı alanda kurduğu düzeni anlamak için psikanalitik kuramın toplumsal yorumuna başvuracaktır.

Örneklemin Oluşturulması

Bu çalışma temel olarak 2000’ler sonrası filmlerin anlatılarına odaklanmaktadır. Filmlerin görsel dili, sektörel konumu ve seyirci tarafından alınılması da sinema çalışmalarının önemli alanları olmakla beraber bu çalışmanın odağının dışında tutulmuştur. 2000-2020 yılları arasındaki dönem oldukça uzun ve film sayısının hızlı bir şekilde arttığı bir dönemdir, bu yüzden oldukça geniş bir alanda bazı sınırlandırmaların yapılması kaçınılmazdır. Filmlerin anlatılarına odaklanan bu çalışmada yoğun olarak kullanıldığı tespit edilen bir izlek, yani memlekete dönüş anlatıları örneklem kümesini oluştururken dikkat edilen ilk kriter olmuştur. Özellikle 2010-2020 yılları arasındaki on yıllık dönemde ise filmlerin sayısı dikkate değer biçimde arttığı için bu yıllara özel bir liste oluşturulması gerekli görülmüştür. Bu amaçla yürütülen tarama çalışmasında bahsi geçen dönemde bu tezin ilgi alanına giren konularla bağlantısı olan 253 film tespit edilmiştir. Tespit edilen geniş küme çalışmanın evrenini oluşturmaktadır ve filmlerin listesi EK-2’de sunulmuştur.

⁸ Örneğin; Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı,” **Yer Değiştiren Gölge: Denemeler** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Çalışmanın yürütülebilmesi için örneklem kümesine dâhil edilen ve temsili oldukları düşünülen 10 film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçlı örneklem yöntemi, nitel çalışmalarda başvuru ve araştırmacının belli bir hedef doğrultusunda oluşturduğu seçki üzerinden ilerleyen bir örnekleme yöntemidir. Çalışılan alanın temsil yönü güçlü örnekleriyle oluşturulan kümede yer alan malzeme üzerinde derinlemesine çözümlemeler yapmaya olanak sağladığı için tercih edilmektedir.⁹

Tezin odaklandığı konuda analizin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için örneklem 10 film ile sınırlandırılmış, filmler aynı izleği takip etmesine rağmen mümkün olan ölçüde çeşitlendirilerek seçilmiştir. Kümede yer alan filmlerin yıllara göre dağılımlarında bir denge gözetilmesi hedeflenmiştir. Bu yüzden 2000-2010 yılları arasını temsilen 5, 2010-2020 yıllarını temsilen 4 film seçilmiş ve 1 adet 1999 yapımı film seçkiye dâhil edilmiştir. Her ne kadar bu çalışma 2000’ler sonrasını incelemeye alıyor olsa da söylemin izlerini önceki bölümlerle bağlantılandırarak incelediğinden ve dönemselleştirmelerde keskin çizgiler çekmenin sınırlandırıcı yönüne yukarıda da değinildiğinden bu filmin dâhil edilmesinde sakınca görülmemiştir. Dahası, bu filmin yönetmeni Nuri Bilge Ceylan aslında 2000’ler sonrasında aktif bir yönetmendir ve bu film onun erken dönem filmlerinden biri olarak bir dönemin başlangıcını temsil etmektedir.

Diğer taraftan bu dönemdeki film üretkenlerin ağırlıklı olarak erkek yönetmen ve yapımcılardan oluşması, örneklem kümesinde yer alan filmlerin sayısında da kendini göstermektedir. Kadın yönetmenlerin sinema diline katkılarının seçkideki temsil oranını artırmak amacıyla Yeşim Ustaoglu’ndan iki film seçilerek örnekleme dâhil edilmiştir. Seçkide yer alan filmler bu çalışmanın genelinde olduğu gibi sanatsal ve popüler ayrımı gözetilmeksizin bir arada ele alınacaktır. Nitekim bu çalışmanın amaçlarından biri de tespit edilen anlatı izleğinin her iki alanda çalıştığına dikkat çekmektir. Diğer taraftan ele alınan dönemde film yapım ve gösterim tekniklerinin çeşitlenmesiyle zaten sanatsal ve popüler alan arasındaki ayrım sinema dünyasında giderek azalmakta; sanatsal alanda kategorize edilen filmler gişe

⁹ Ali Şimşek, “Evren ve Örneklem”, **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**, Ed. Ali Şimşek, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012, s. 121.

başarısına ulaşmakla beraber popüler film dilinin de bazı estetik yaklaşımların göz önünde bulundurduğu örneklerin çoğaldığı görülmektedir.

Seçkide yer alan filmlerin yönetmenlerinin yoğun olarak 2000’ler sonrasında aktif oldukları, birden fazla filmi olan yönetmenlerin bir ölçüde dönemsel temsil nitelikleri olduğu varsayılmıştır. Yönetmenin sinema dünyasında sayıca az filmle yer aldığı örneklerde ise filmlerin yapıldıkları dönemde dikkat çekmiş ve tartışmalara konu olmuş, nispeten bilinirlikleri olan örneklerden olması seçimde etkili olmuştur. Diğer taraftan anlatı çeşitliliği göz önünde bulundurulmuş, birebir aynı olay örgüsünü takip eden filmler yerine, yine aynı anlatı modelini takip etmesine rağmen çeşitli yan okumalara da imkân verecek örnekler seçkiye dahil edilmiştir. Böylelikle varyasyonlara rağmen öne sürülecek olan şemanın nasıl pek çok filmde işler olduğuna ve benzer izleği takip eden filmleri okurken nasıl kullanılabileceğine dikkat çekilmek istenmiştir.

Modelin sunulduğu 3. bölümünde ele alınacak film seçkisinin listesi, yönetmenleri ve yapım yılları şu şekildedir:

- *Mayıs Sıkıntısı* (1999) Nuri Bilge Ceylan
- *Bulutları Beklerken* (2003) – Yeşim Ustaoğlu
- *Babam ve Oğlum* (2005) – Çağan Irmak
- *The Imam* (2005) – İsmail Güneş
- *Yumurta* (2007) – Semih Kaplanoğlu
- *Pandora'nın Kutusu* (2008) – Yeşim Ustaoğlu
- *Annemin Yarısı* (2016) – Ozan Açıktan
- *Kelebekler* (2018) – Tolga Karaçelik
- *Sükût Evi* (2018) – Cafer Özgül
- *Nuh Tepesi* (2019) – Cenk Ertürk

Yukarıda listesi verilen filmlerin tezin 3. bölümünde sunulacak modele göre karşılaştırmalı analizlerinin yapılması yanı sıra, anlatılarının detaylı ve bütünsel olarak incelendiği değerlendirmeler de tezin sonunda EK-1’de ayrıca sunulmuştur. Bu tezde yürütülecek olan incelemenin nitel bir araştırma yöntemini kullandığı hatırd tutulmalı, film değerlendirmelerinde araştırmacının öznel bakış

açısının etkin olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Nihâî olarak nitel araştırmalar literatüre katkıda bulunmayı hedeflemekle beraber sosyal bilimlerde gelinen noktada zaten doğa bilimlerinde olduğu gibi keskin, değişmez sonuçlar beklenmemesi gereği hatırdâ tutulmalıdır.

Tezin Bölümlendirilmesi

Bu tez çalışması literatür taraması, sorunsal, metodoloji, örneklem kümesi ve bölümlerin açıklandığı bir giriş bölümünden; çalışılan konunun özetlendiği, elde edilen bulguların bir araya getirildiği, önerilen analiz şemasının ileride yapılacak çalışmalarda nasıl kullanılabileceğine dair tartışmalara işaret edildiği bir sonuç bölümünden ve asıl tartışmanın yürütüldüğü üç ana bölümden oluşmaktadır. Ana bölümler Türkiye’de sinema tarihi çevresinde gelişen tartışmaları ve yapılan filmleri sosyopolitik ve kültürel söylem ile ilişki içerisinde ele almayı hedeflemektedir. Tartışılacak olan konularla ilgili kavramlar ihtiyaç olduğu ölçüde yalnızca söylemin içinde döneme özgü kazandığı anlamlar ile araçsal olarak kullanılacak; kavramların tarihini ve sınırlarını çizmek için ayrıca bölümlere yer verilmeyecektir. Nitekim bu çalışmanın temel bakış açısı da kavramların söyleme göre şekillendiği varsayımıyla yola çıktığından böylesi bir araştırma tutumu benimsenmiştir. Bölümlerde ele alınacak konular ise şu şekilde özetlenebilir:

Birinci bölümde Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluş döneminde resmî ideolojinin kültürel söylemi belirleyici rolüne odaklanacaktır. 1920’lerden 1950’lere kadar olan dönemde tek parti siyasetinin yürüttüğü modernleşme projesinin merkezdeki seçkinler tarafından şekillendirilmesinde halkın ve taşranın ele alınış biçimlerine dikkat çekilecektir. Merkezî otoriteyi temsil eden “aydın” bakış açısının taşırayı bir yandan toplumsal kimlik projelerinin kaynağı olarak idealleştirirken diğer yandan düzenlenecek, değiştirecek, şekillendirilecek ham bir kültürel olgu olarak ele alışı sorunsallaştırılacaktır. Sinemanın bu yıllarda ele alınış biçimi ve çevresinde yürütülen tartışmaların, bahsi geçen entelektüel zümrenin halka ve onun eğlenme biçimlerine yaklaşımıyla paralellikleri incelenecek, böylelikle sinemada taşra olgusu ve seyirci olarak halkın ele alınışı sosyopolitik söylemin içine yerleştirilecektir.

İkinci bölüm Türkiye'nin yakın tarihinde bir kırılmaya işaret ettiği gibi bu tezde ele alınan konuyla da yakından ilgili olması dolayısıyla detaylı bir inceleme yürütmeyi hedefler. 1950'lerde ilk defa ikinci bir siyasî partinin sahaya çıkması ve seçimi kazanarak halkın desteğini alması, merkezdeki seçkin profilinde bir değişikliğe işaret eder. Bu döneme dair yapılan araştırmalar yönetici kesimde taşra kökenli öznelerin yer almasının önceki dönemin seçkinlerinde ciddi bir rahatsızlığa yol açtığını, kendilerinin çepere itilmesi dolayısıyla merkezdeki taşralı kültüre karşı söylemi yeniden, bu sefer farklı bir veçheyle inşa ettiklerini gösterir. İç göçün merkezde yarattığı bu değişiklik kırsal kesimin de dönüşümünü başlatan olaydır. Ne var ki sosyopolitik düzlemdeki bu gelişmeler Türkiye'nin bir sonraki 30 yıllık gündemini belirleyecek yeni bir müdahale yöntemini, yani her 10 yılda bir kaybedilen iktidarın darbelerle yeniden ele geçirilmesi sürecini başlatır. Tezin ikinci bölümünde ağırlıklı olarak kente iç göçle gelen taşralı kültürün temsilcileriyle buradaki seçkinlerin gerilimli ilişkisinin ideolojik sahada ortaya çıkan biçimleri odağa alınacaktır. Kültürel söylemi şekillendiren tartışmaların sinema alanında yansımaları bu dönemde film yapma biçimlerini etkilemiştir. Tezin ikinci bölümü, 1980'lere kadar olan dönemde sosyopolitik değişimlerin kültürü nasıl etkilediğine ve bunun sinemadaki ideolojik yansımalarına odaklanacaktır.

Üçüncü bölümün başlangıç noktası olarak ele alınan 80'ler, Türkiye tarihinde kronolojik olarak bir başka kırılma noktasına işaret ettiği gibi sinema sektörü için de bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu yıllarda sektörün girdiği kriz, 2000'ler sonrası sinemanın ayrı bir yönde şekillenmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte oldukça yakın bir dönem olması sebebiyle yapılan araştırmalar henüz çok sınırlıdır ve yeni şekillenmektedir. Bu tez çalışmasında dönemin kültürel yapısının nasıl kurulduğunu anlamak için sinema anlatılarından yola çıkılarak hâkim bir izleğe dikkat çekilecek, bu izleğin yapısal analizi üzerinden iktidar mekanizmalarının yeni dönemde nasıl kurulduğuna ve söylemin içerisinde hangi anlamlara işaret ettiğine bakılacaktır. Sinema filmlerinin anlatılarında ön plana çıkan temalar bir önceki bölümlerde tartışılan konular çerçevesinde ele alındığında ne gibi değişikliklerin bu dönemin belirleyici özellikleri olduğuna dikkat çekilecek, görünürde olduğu kadar bilinçdışı alanda çalışan mekanizmaların sistemi nasıl kurduğu incelenecektir. Bunu gerçekleştirebilmek için üçüncü bölüm şema üzerinden bir okuma modeli sunacaktır.

Oluşturulan seçkideki filmlerin anlatıları bu modele göre okunarak benzer alanda yapılacak çalışmalara bir zemin oluşturması hedeflenecektir.

Özetle; bu tez çalışmasında 2000’ler sonrası filmlerin anlatılarında bir izlek olarak taşraya dönüş konusunun sıkça işlendiği tespit edilmiş, bu amaçla ilgili filmler taranmış ve aralarından seçilen temsili örneklerle bir inceleme kümesi oluşturulmuştur. Bu çalışmada bahsi geçen izleği görünür kılmak için onun yapısal bileşenlerinden oluşan bir model sunulacak, bu modelin ortaya çıktığı bağlam içerisindeki yerinin tespit edilebilmesi için onu oluşturan söylemin izleri kendinden önceki dönemlerde sosyopolitik ve kültürel katmanda sürülecektir.



1. BÖLÜM: Cumhuriyetin Kurucu İdeolojik Söylemi ve Sinema İlişkisi

Türkiye'nin kuruluş yıllarından itibaren siyasal değişimlere bağlı olarak dönemsel olarak ön plana çıkan ideolojik yaklaşımların ele alındığı bu bölümde, hakim paradigmanın sinema üzerinde etkisi mercek altına alınacaktır. Eğer bir etkiden söz edilebiliyorsa bunun hangi şekilde görünür hâle geldiği, böyle bir bağlantının olmadığı durumlarda ise bunun neye işaret ediyor olabileceği sorgulanacaktır.

Türk Sineması'nın tarihini yazma girişimlerinin çoğu, birbirine benzer tespitler yapmaktadır. Hem Türk Sineması'nı dönemlere ayırırken, hem de hangi işlerin “başarılı” örnekler kabul edilebileceğini tartışırken hemen hemen aynı kriterleri temel aldıkları, bu yüzden de belli kalıpları tekrar ettikleri görülür. Dikkat çeken bir diğer özellik ise sinema tarihine dair bu anlatıların; sansür, denetim ya da devlet desteği gibi direkt resmî müdahaleler dışında dönemin sosyopolitik ve kültürel arka planına nadiren değinmeleridir. Bunun sonucu olarak Türkiye’de sinema tarihi anlatılarının kendi içinde başlı başına ayrı bir dünya kurularak yazılmış oldukları dikkat çekmektedir.

Tezin bu bölümünde, Türkiye’de cumhuriyetin erken yıllarından itibaren siyasî, sosyal ve kültürel değişimlerin sinema tarihiyle beraber okunması amaçlanmaktadır. Böylesi bir çabanın konunun ince ayrıntılarına ve derinliklerine nüfuz etmesi, onu her yönüyle kavrayan bir yaklaşım geliştirmesi hayli zordur. Bu yüzden kapsamlı bir iddiada bulunmadan, tezin asıl meselesi olan modernleşme sürecinde taşranın ele alınış biçimlerini odağından çıkarmadan bir okuma yapılması hedeflenmiştir.

Yeni bir eğlence ve sanatsal ifade biçimi olan sinema önce modernleşme serüveni içine yerleştirilerek anlaşılmaya çalışılacak; sonrasında Türkiye tarihinde öne çıkan ideolojik söylem, bunun gündelik hayatı etkileme ve siyasî gelişmelerden etkilenme biçimi ve bütün bunlardan etkilenen (veya dönemsel olarak ayrık duran) sinemanın serüveni incelenecektir.

Sinemayı onu şekillendiren koşulların içine yerleştirmek amacıyla yola çıkan bu bölümde, bahsi geçen filmlerin içeriklerine detaylı olarak değinilmeyecektir. Bu durum yönetmenler, film yapım şirketleri ve sinema çevresinde gelişen yazın için de geçerlidir. Parçalara odaklanmak yerine, bu parçaların arasındaki geçişlere ve bağlara odaklanmak bu bölümün asıl yola çıkış motivasyonudur.

Birinci ve ikinci bölümler Türkiye'nin 1980'lere kadar olan sosyopolitik ve kültürel tarihini ve bu izlekte gelişen Türk Sineması'nı ele almaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle geç dönem Osmanlı ve erken dönem cumhuriyet olarak adlandırabileceğimiz dönemden başlayarak 1938 yılına kadar gelinir. Bu dönem, Kemalist ve milliyetçi ideolojinin devlet müdahalesiyle şekillendirilmeye çalışıldığı yıllardır. Ardından milliyetçilik söyleminin öne çıktığı, tek partili siyasetin yürütüldüğü ve uluslararası arenada hem II. Dünya Savaşı'ndan uzak duran, hem de yüzünü politik olarak Batı'ya çevirmiş iktidarın hüküm sürdüğü 1940'lı yıllar takip eder. Tezin ikinci bölümünde bir kırılmanın yaşandığı varsayılan 1950'li yılların siyasî gündemindeki değişikliklerinin, o yıllarda belirginleşmeye başlayan Türk Sineması'nı ve gündelik hayatı etkilemiş biçimlerine değinilecektir. Ardından bir döneme damgasını vurmuş olan Yeşilçam Sineması'nın yerleştiği toplumsal ve kültürel çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Üçüncü bölümde sinema sektörünün kriz yıllarını temsil eden, toplumsal açıdan ise yeni bir döneme girildiğinin habercisi olan pek çok çözülmenin ve değişikliğin yaşandığı 80'ler sonrası incelenecektir. Bu tezin asıl tartışma konusu olan 2000'ler sonrası Türk Sineması da üçüncü bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

1.1. Teknoloji, Milliyetçilik Kavramının Oluşması ve Erken Sinema Dönemi

1.1.1. Erken Dönemde Sinema Tüketicisi Olarak Halk

Sinema hem sanatsal bir üretim alanı, hem de tüketim kültürüne eklemlenen endüstriyel bir üretim alanı olarak ele alınmaktadır. Sanatın klasik formlarından farklı olarak sinema aygıtının tamamı düşünüldüğünde ortaya çıkışı ve gelişim sürecinin teknik imkânlar ile doğrudan ilişkili olduğu göze çarpar. Hareketli görüntünün kaydedilmesi için gerekli makine, hammadde olan film şeritlerinin imali, negatif filmlerin kimyasal süreçlerden geçerek banyo edilerek pozitif kopyalarının elde edilmesi gibi üretim süreçlerinden; gösterim için gerekli projeksiyon aletlerine kadar her bir aşamada teknik gelişmelerle bağlantılı olduğu ilk bakışta göze çarpar. Bununla bağlantılı olarak sinemanın başlı başına bir üretim alanı olarak hayata dâhil olması da görüntüyü kaydedecek makinenin icadına, yani 19. yüzyılın sonuna rastlar. Bu kısımda asıl dikkat çekilmek istenen konu sinemanın kültürel hayatla ilişkisi olduğundan sinema aygıtının ortaya çıkış sürecine dair detaylı bir inceleme çabasına girişmemekle beraber, sinemanın teknik imkânların sunduğu şartlara bağlı bir etkinlik alanı olduğu not edilmelidir. Diğer taraftan sinemanın “bakma” ve “görme” eylemleriyle kurduğu ilişki de aslında son derece modernidir. Sinema tarihçilerinin genellikle öncül formu olarak ele aldığı tiyatro sanatında dahi sahne karşısında seyirci, sahnede performans sergilemekte olan sanatçılar tarafından aynı mekânı paylaşarak görme eyleminde karşılıklı bir alışveriş halindeyken; sinema seyircisine panoptik bir imkân sunar. Artık sahnenin yerini beyaz perde almıştır ve seyirci, bakışın yegâne öznesi olma konumuna gelmiştir.¹⁰

Diğer taraftan, bir sinema filminin seyirciyle buluşma süreci de modern dünyanın bir uzantısı kabul edebileceğimiz tüketim süreçleriyle yakından ilişkilidir. İleride detaylı bahsedileceği üzere 1930’lar Türkiye’si’nin kültürel seçkinleri her ne kadar filmleri “halkın eğitimi ve terbiyesi” için kullanmakta ısrarcı olsalar da, aslında filmler üretilmeye ve izleyicisiyle buluşmaya başladığı ilk andan itibaren endüstriyel

¹⁰ Konuyla ilgili ince bir noktayı Yılmaz Erdoğan, *Vizontele* (2001) filminde yakalar: Taşrada daha önce televizyon ile tanışmamış halka belediye başkanının bu aleti tanıtmamasının ardından köyün yerlilerinden biri, “Peki, Zeki Müren de bizi görecektir mi?” sorusuyla karşılık verir. Ekran ile kurulan tek yönlü ilişkide seyirciyi bakışın öznesi hâline getirmesi bakımından bu önemli bir sorudur.

ve finansal süreçlerin bir parçası olmuştur. Osmanlı topraklarında ilk sinema faaliyetlerinin yürütücüleri serbest girişimcilerdir.¹¹ Diğer taraftan sinema, erken dönemde kimlik çeşitliliğine sahip izleyiciyi seyir eylemi etrafında bir araya getirirken; tüketim kapasitelerine göre onları ekonomik sınıflara ayıran bir alandır. Osmanlı harfleriyle basılmış 1926 tarihli bir sinema dergisinde, İstanbul'da yirmi yıl önce Galata'da bir dükkânda gerçekleşen ilk sinema gösterimini hikâye eden şu satırlar oldukça ilgi çekici olmakla beraber sinemanın modernlikle ve tüketim süreçleri ile kurduğu bağı özetler niteliktedir:

- *Hacı Ağa, bu sırada herkesin ağzında gezen esrarlı bir haberi işitmedin mi? Nasıl oldu da, Hamalbaşı Sokağı'ndaki o büyük dükkânın beyaz duvarı üstünde, karanlık olduğu zaman, arabaların ve otomobillerin yürüdüğünü, birçok insanların ilerlediğini, geçip gittiğini, oturduğunu görmedin veya işitmedin?... Aman Allah'ım, Hacı Ağa, korkunç, görülmemiş bir şey... Orada bir adamı diri diri yakıyorlar... Su dolu demir bir kazan koyuyorlar, ateş yakıyorlar... Ve...*

Hacı Ağa, genç Mehmed'in bu sözlerini işitince doğruldu, içtiği nargilenin marpuçunu ağzından çıkardı ve:

- *Ne olmuş ki... Onu haşlıyorlar mı demek istiyorsun sanki... Allah Allah!... Haydi, gel bakalım... Biz de şu korkunç şeyi görmeye gidelim... Kaç paraya giriliyor?*

- *Otuz paraya, Hacı Ağa...*

- *Pek pahalıya...*

Yirmi para olmalıydı...

İki arkadaş, kalktılar ve Hamalbaşı Sokağı'na doğru yürüdüler. Bugün "Yeni Pazar" bakkal dükkânının bulunduğu yerde, büyük bir tahta kapının önüne geldiler. Bir masanın üstüne çıkan adamın biri, Türkçe ve Rumca avazı çıktığı kadar bağırıyordu:

- *Geliniz... Hepiniz geliniz... İşitilmemiş, görülmemiş... Yeni icadı... Sinematografi görünüz... Haydi!...*

Bunun karşısında, büyük bir kalabalık, bu inanılmaz efsaneyi dinliyordu... Herkes, otuz parayı vermekte tereddüt ediyordu. Bu insanların hepsi de esnaf takımındandı. Ve oradan, mükellef arabaların [sic] geçen vükela ve zenginler halkın bu manzarasına istihfâfkârâne nazarlarla bakıyorlardı.

Hacı Ağa ile yeğeni Mehmed, iki pencere ile aydınlanan geniş bir yere girdiler. Kapı kapanınca, onların da [sic], eski

¹¹ Örneğin, Nezih Erdoğan, sinema aygıtının ve gerekli elektrik tesisatının ilk olarak Sultan Abdülhamid tarafından Sigmund Weinberg ve Otto isimli bir Yahudi Alman girişimciye kurdurulduğunu not eder. 1896'da bir Fransız Louis Janin, sinematograf aletinde kullanılmak üzere bir elektrik lambasını ülkeye sokmak için izin almıştır. Bunlara ek olarak, ilk sinema salonlarından Lâle Film'in kurucusu Cemil Filmer gibi girişimcilerin hatıralarında da benzer kayıtlara rastlamanın mümkün olduğu kaydedilmiştir. Nezih Erdoğan, **Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 69-73.

iskemlelere oturan otuz kadar adam gördüler. Biraz sonra pencereler kapandı... İçerisi kapkaranlık oldu... Ve beş dakika geçer geçmez film gösterilmeğe başladı.

Filvaki, korkunç bir manzara... Eğer bunu 1926'da görmüş olaydın, korkudan tir tir titrerdin... Ama, bir gencin kaynar suya atıldığını gördüğümüz için değil, fakat, yirmi senelik bi'n-nisbe kısa bir zamanda sinemanın son derece tekemmül ettiğini görmekten mütevellit bir heyecanla titrerdin...

Bu, 1906 tarihinde görülmekte idi... Ve İstanbul'da ilk sinema idi...¹²

Görülüyor ki sinema, teknolojik gelişmelerin hayretle izlendiği bir gösteri alanıdır ve insanlar birden fazla dilde filmle beraber “sinematograf” makinesini de görmeye çağrılmaktadır. Bununla beraber bilet ücretlerini pahalı bulan “esnaf takımı” ve onlara küçümser bakışlar atan “vükela zenginler” olmak üzere iki ayrı tüketici sınıfını birbirinden ayıran bir eğlence alanı olarak ortaya çıkmıştır. Diğer yandan hem Türkçe, hem Rumca aynı salona davet edilmekte olan bu insanlar aynı dili konuşmasalar da aynı deneyimi yaşayarak bir araya gelmektedirler. Bunda erken dönem filmlerin sessiz filmler olması önemli rol oynamaktadır. Bununla birlikte gösterim başladığı anda kapkaranlık olan odada birbiri ile irtibatı kesilen seyirci bireyselleşerek film ile baş başa bir deneyim sürecine girer. Nispeten erken sayılabilecek bu metinde, ilk sinema seyircisini asıl etkileyenin filmde gördüğü sahneler değil, teknolojik gelişmenin geldiği nokta olarak kaydedilmesi de dikkate değerdir.

1.1.2. Türkiye’de Ulus Kavramının İnşa Süreci

Modernleşmenin bugünkü Türkiye’nin oluşum süreci içerisinde hangi noktada başladığına dair kesin bir görüş öne sürmek mümkün değildir. Neredeyse yüz yıl kadar uzun denilebilecek bir döneme yayılmış tarihsel süreçler için bir başlangıç noktası tayin etmenin ne kadar sağlıklı olacağı tartışması bir yana, modernleşme denilen kavramın başlı başına neleri kapsadığı ve her toplumda Batı’da yaşanan süreçleri takip edeceği varsayımı da tartışmaya açıktır. Türk modernleşmesini inceleyen bazı araştırmacılara göre, Türkiye Cumhuriyeti modernleşme modelini ithal ettiği için Batı’daki gibi bir felsefi arka plandan mahrumdur ve bu yüzden tam

¹² Antuan Pol, “Dün ve Bugün”, *Artistik Sine/Artistic Cine*, Sayı 2, 11 Teşrinisani (Kasım) 1926. (Çev. Z. Nihan Doğan). Bu metinde zikredilmese de bahsi geçen gösterimin Galata’da, Hammalbaş Caddesi’ndeki Sponeck birahanesinde Henri Delavallée tarafından gerçekleştirilen ilk halka açık gösterim olması ihtimali yüksektir.

modernleşme mümkün olmamıştır. Bir başka görüşe göre ise bu iddia, Batı Avrupa'yı ve oradaki modernleşme sürecini asıl model kabul edip merkeze alarak diğer toplumları onunla kıyaslamamanın sonucudur ve dolayısıyla sorunlu bir bakış açısıdır. Bu görüşe göre her toplumun kendi dinamiklerini göz önünde bulundurarak özgül modernleşme süreçlerinden bahsetmek mümkündür.¹³

Modernleşme sürecinin izleri devletler ve kurumlar üzerinden takip edildiğinde resmî ideoloji kavramı önemli bir nokta olarak karşımıza çıkar. Bugünkü Türkiye'nin kuruluş yıllarında baskın ideolojinin "ulusçuluk" olduğunu iddia eden Alkan'a göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa giden yıllarında hâkim olmaya başlayan bu ideolojinin, cumhuriyetin ilk yıllarında inkılâplar vasıtasıyla yerleştirilmeye çalışıldığını görmek mümkündür. Alkan, "ulusçuluk" fikrinin Osmanlı düşünürlerinin dönemsel olarak benimsediği ve hatta Batılı örneklerden uyarlayarak devşirdiği birkaç baskın görüşten biri olduğunu iddia eder. Buna göre öncelikle Sultan II. Abdülhamid'in süregelen savaşlar karşısında coğrafyanın bütünlüğünü korumak için benimsediği "memalik-i Osmaniye" hiçbir surette bölünmeyi kabul etmeyecek, böylelikle hüküm sürdüğü topraklarda "Osmanlılık" üzerinden bir millî kimlik tanımı oluşturacaktır.¹⁴ Dönemin eğitim kurumları vasıtasıyla yaygınlaştırılmaya çalışılan milliyetçilik düşüncesi, beklenen neticeden biraz saparak imparatorluğun içindeki farklı milletlerin ayrışmasına giden bir yolun açılmasında rol oynamıştır. Bu durumu Islahat Fermanı takip eder ve Kanunîesası'nın 8. maddesinde bahsedildiği üzere, Osmanlı Devleti'ne mensup bütün fertlerin din yahut mezhep ayrımı olmaksızın istisnasız Osmanlı kabul edilmesiyle kontrol altına almaya çalışılır.¹⁵ Tanımlanan bu yeni kimliğin dönemin eğitim kurumları ve ders kitapları aracılığıyla, bayrak törenleri gibi sembolik ritüellerle yerleştirilmesi öngörülür. II. Meşrutiyet'in ilanı ile artık hâkim ideoloji Milliyetçilik olarak somutlaşacak ve dönemin Türk-İslam sentezi görüşüne pozitivizmin de eklenmesiyle "Türkleşmek,

¹³ Özge Özyılmaz Yıldızcan, "Erken Cumhuriyet Döneminde Hollywood'un Alınlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik," (**Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi, 2013), s. 15-24.

¹⁴ Mehmet Ö. Alkan, "Resmî İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme," **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 1: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası**, Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (ed.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 382.

¹⁵ **A.g.e.**, s. 385.

İslamlaşmak, Muasırlaşmak” başlığı altında Ziya Gökalp tarafından yazıya dökülecektir.¹⁶

Alkan, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarına dair yaptığı incelemede millet kavramının Türk kimliği üzerinden nasıl oluşturulduğunu mektep kitaplarına bakarak detaylı olarak inceler. Önce ahlâk kitapları “vatan” kavramı üzerinden toprağa bağlı bir millî kimlik oluşturmuş, ardından tarih kitapları dönemin siyasî görüntüsüne uygun olarak kahramanlar üretmiştir. Önceleri Türk-İslam sentezi görüşüne uygun olarak tarihteki İslam kahramanları ve peygamberlerin torunları Türkleştirilirken ardından iktidarın daha pozitivist ve ulusçu İttihad ve Terakki Cemiyeti idaresine geçmesiyle Türk tarihi İslam öncesi dönem ile başlatılmıştır. Bu durum Cumhuriyet sonrasında yerleştirilmeye çalışılan laiklik ilkesine bağlı olarak İslamın kimlik tanımından tamamen çıkarılmasıyla devam etmiştir.¹⁷ Millî kimliğin oluşturulması sürecinde eğitim kitapları ve kanonlaştırılan metin seçkilerinin rolüne dikkat çeken Gregory Jusdanis, “modernleşmenin ideolojik olarak eğitimle özdeşleştirilmiş olduğu”nu kaydeder. 19. yüzyılda Yunan topraklarında da çok benzer bir süreç yaşanmıştır: Öncelikle dinî metinlerin millîleştirilerek kanonlaşması sağlanmış, daha sonra folklor metinleri tespit edilerek bunlara kutsallık atfedilmiştir. Ahlâk kitapları ve klasik edebî metinlerden oluşan seçkilerde özellikle milliyetçilik ideolojisine hizmet edenler, uygunlukları ölçüsünde ön plana çıkarılarak yeniden basılmış ve dolaşıma sokulmuştur. Bu metinlerin yaygınlaşmasında eğitim kurumlarının payı büyüktür. Hem devlet eliyle, hem de dönemin ileri gelen fikir adamları vasıtasıyla eğitim kurumlarında seçilen metinlerin yaygınlaştırılma süreci, Osmanlı aydınlarının aynı yüzyılda yürüttüğü milliyetçi ideoloji faaliyetleriyle benzerlik taşımaktadır.¹⁸

Eğitim kurumlarının devletin ideolojisini yerleştirmek üzere kullanılan kontrol mekanizmaları olduğuna dikkat çeken Louis Althusser’ı da bu noktada hatırlamakta fayda vardır. Bu kurumları “devletin ideolojik aygıtları” olarak ele alan Althusser, açıktan şiddet uygulama yetkisine sahip yargı, askeriye gibi devlet kurumlarının aksine; devletin ideolojik aygıtları olan aile, eğitim, medya, kültür gibi organların hayatın her alanına sızabilmeleri yönüyle hegemonyaya hizmet eden aygıtlar

¹⁶ Ziya Gökalp, **Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.

¹⁷ Alkan, **a.g.e.**, s. 395.

¹⁸ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 206.

olduğunu iddia eder.¹⁹ Cumhuriyetin ilk yıllarında eğitim kurumlarına ideolojik bir aygıt olarak yaklaşılmasının benzerini sinemaya yaklaşımda da görmek mümkündür. İleride tartışılacağı üzere sinema, 1930’lu yıllarda halkın “terbiyesi” için araç olarak görülmüş; Muhsin Ertuğrul’un tek yönetmen olarak öne çıktığı dönemde kısmen gerçekleştirmeye çalışılsa da takip eden yıllarda ilginç bir şekilde ticarî yönü bu amaca hizmet etmesinin önünde bir engel oluşturmuştur. Bu bakımdan sinema halka daha yakın ve onun isteklerine göre şekillenen bir alan olmuştur.

1.1.3. I. Dünya Savaşı Yıllarında Millî Kimliğin Üretilmesi ve Erken Sinema

1896 yılında Osmanlı topraklarına geldiği iddia edilen²⁰ sinemanın ilk dönemlerde bir sinema ve fotoğraf meraklısı olduğu aktarılan Sultan Abdülhamid tarafından ilgiyle karşılandığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan henüz yeterli teknik altyapının olmaması, elektriğin her an kolay ulaşılabilir bir kaynak olmaması, o dönemlerde kullanılan nitrat bazlı filmlerin çabuk alev alması nedeniyle sıkça yangınlara sebep olması gibi durumlardan ötürü belirli bir ölçüde denetim ve sansür muhatabı olduğunu da kaydetmek gereklidir.²¹ Bununla beraber mektep duvarlarında padişah tasvirlerinin yer alması, padişaha hayır duaların mekteplerde öğretilmesi gibi bazı sembolik öğelerin arasına dönemin önemli olaylarının kaydedildiği filmler de eklenerek millî kimliğin oluşturulmasında rol oynadığı söylenebilir. Örneğin, teknolojik aygıtlara ilgisi bilinen Sultan II. Abdülhamid’in Cuma Selamlığı törenini filme kaydettirdiğini Nezih Erdoğan not eder.²² Diğer taraftan ilk defa sansür uygulanan filmin yine bir sultanın; yani Sultan Abdülaziz’in görüntüleri olması da padişah suretlerinin spesifik amaçlarla kaydedilip dolaşıma sokulduğunun göstergesidir. Özde Çeliktemel-Thomen, gösterimine müdahale edilen bu film üzerine şu satırları yazar:

¹⁹ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İstanbul: İletişim, 2002, s. 32-33.

²⁰ Özde Çeliktemel-Thomen, “Denetimden Sansüre Osmanlı’da Sinema,” **Toplumsal Tarih** (255), 2015, s. 73.

²¹ Nezih Erdoğan, “Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemler,” **Toplumsal Tarih** (255), 2015, s. 16-20.

²² Erdoğan, **Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları**, s. 67.

Osmanlı sultanlarının kamusal alandaki tasvirlerinin devlet simgeleriyle (bayrak, saray, arma vd.) kullanımı yayginken, II. Abdülhamid idaresinin Sultan Abdülaziz konusunda ihtiyatlı davrandığı iddia edilebilir. [...] Sultan Abdülaziz'in ölümü şüphe uyandırdığından Sultan II. Abdülhamid amcasıyla ilgili olarak hassastı; dolayısıyla çeşitli belgelere göre, Abdülaziz'in suretinin teşhiri denetlenmekte ve bazen yukarıdaki örnekteki gibi yasaklanmaktaydı.²³

Görüntüsü kaydedilen sadece sultanlar ve önemli kimseler değildir. İlk görüntü kaydedici cihazlar (bu kameraların isimleri icat yeni olduğu için o dönemde mucidine göre farklılık göstermektedir) İstanbul sokaklarında operatörler vasıtasıyla dolaştırılırken; gündelik yaşamın akışı içerisinde kimi zaman önden kurgulandığı hissedilen, kimi zaman ise rastgele kaydedildiği anlaşılan görüntüler almıştır. Bu manzaraların öne çıkan özelliği “Şarklı” insanın giyim-kuşam ve gündelik hâllerini kaydetme çabasına girilmiş olmasıdır. İlk görüntülerin gayrimüslim ve çoğu zaman Avrupalı kamera operatörleri tarafından alındığına dikkat çeken Erdoğan, bu kayıtları detaylı bir incelemeye tabi tutar. Kadraja girdiği için rahatsız olan bir esnafın, kamera karşısında ne yapması gerektiğini tam kestiremeyen fesli kalem efendilerinin, poz verdirildiği anlaşılan ve özellikle peçesini açma hareketi kayda alınan bir kadının analizini yapar.²⁴ Batılı bakışın Şark’a dair merak unsurlarını hem tetikleyen hem de tatmin etme çabasına giren bu görüntüleri Oryantalist söylem içerisinde ele alarak tartışmaya açmak mümkündür.²⁵ Bununla birlikte kameraya “poz” veren Şarklı öznenin de kendi kimliğini temsil biçimleri dikkat çekicidir. Kimliğin üretiminde Batı’yı bir “öteki” olarak hayal etme ve kendi kimliğini bu fark üzerinden kurma meselesine bir sonraki başlık altında daha detaylı değinilecektir. Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında etnik kökene bağlı millî kimlik üretimi sürecinde bir öteki tahayyülü ve kendini onun gözünde sinema aracılığıyla temsil etme fikri, dönemin aydınları tarafından sıkça öne sürülen ve tartışılan bir fikir olacaktır.

²³ Çeliktemel-Thomen, **a.g.e.**, s. 75.

²⁴ Erdoğan, **a.g.e.**, s. 92-97.

²⁵ Meyda Yeğenoğlu’nun Doğulu kadının peçesinin Batılı erkek özne üzerinde yarattığı tedirginlik ve onu açarak özneliğini yeniden kazanma arzusunu detaylı olarak incelediği yazıları için bkz. Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Osmanlı'nın son yıllarında “vatan” kavramı da milliyetçi görüşün öne çıkan vurgularından birisidir. Bunun önemli sebeplerinden biri de Balkan Savaşları ve takip eden süreçte yaşanan toprak kaybıdır. Coğrafyanın bütünlüğünün korunmak istenmesi, dünya savaşına doğru sürüklenen bir dönemde bir tedbir olarak düşünülmüştür. Nitekim savaş yıllarına gelindiğinde sinemanın da bir propaganda aracı olarak kullanıldığını öğreniriz. Antuan Pol'un *Artistik Sine* dergisinde yayınladığı ilk gösterime dair yukarıda alıntılanan yazısının devamında şu satırlara yer verilmiştir: “*Harb esnasında sinemalarımız bize, korkunç siper hayatı sahneleri irâe ediyorlar[d]ı. Halk, sinemalara oldukça rağbet göstermekte idi. Hatta kibar takımı bile devama başlamışlardı...*”²⁶

Görülüyor ki önceleri sinemayla yeni karşılaşan esnaf zümresini istihfafkârane bakışlarla süzen “kibar takımı”, savaş yıllarında onlarla bir ortak kimlik altında buluşarak sinemaya, cephelerdeki görüntüleri görmek üzere gitmeye başlamışlardır. Sinema kullanılarak savaş yıllarında birlik ve beraberlik duygusu üzerinden oluşturulmaya çalışılan kimlik, farklı sosyal sınıflara mensup grupları bir araya getirmesi yönüyle ilgi çekicidir. İleride daha detaylı değinileceği üzere, sinemanın seçkinlere hitap eden bir “yüksek sanat” olma potansiyeline karşılık, endüstriyel anlamda çoklu üretimin bir alanı olarak tüketim kültürüne eklemlenebilme özelliğinin de bulunması onun sadece bir sosyal sınıfa mahsus görülemeyişinin en önemli sebeplerinden biri olagelmıştır. Diğer taraftan savaş yıllarının yarattığı psikolojik tedirginlik süreci de sınırların korunması ve coğrafyanın güvenliği açısından farklı zümrelerden seyircilerin tek bir kimlik altında birleşmesinde etkili rol oynamıştır.

Benedict Anderson, millî kimliğin hayal edilmiş bir “biz” algısı üzerinden oluşturulduğunu açıklarken fiziksel uzaklığın önemini yitirerek insanların nasıl görmedikleri ve belki de hiçbir zaman göremeyecekleri kimselerle hayalî bir topluluk olma hissine kapıldıklarına dikkat çeker. Milliyetçi ideolojide sadece aynı dili konuştukları ve aynı kanonik metinlerle bağ kurdukları için insanlar kendilerini yekvücut hissettikleri bir cemaate ait kabul ederler.²⁷ Savaş yıllarında cephe görüntülerinin de bu türden hayali bir bağ kurduğu düşünülebilir. Sinema salonunda

²⁶ Antuan Pol, **a.g.e.**

²⁷ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 20.

bir araya gelerek cephe görüntülerini izleyen seyircilerin, muhtemelen fiziksel olarak uzaklarda bir yerlerde kendileri adına savaşan “yurttaşları” ile bir olma duygusunu paylaşacakları düşünülmüş olmalıdır.

Yine de aynı salonda aynı filmi izleyerek bir araya gelen seyirciler, her ne kadar ortak bir duygu etrafında kimlik üretiyor gibi görünseler de dönemin sinema salonlarının, görece varlıklı seyircileri localarla ayrılmış bölümlerde ağırlayan yapısını da unutmamak gereklidir. Bu bakımdan gösterimlerin gerçekleştiği salonlar, birer karşılaşma alanı olmakla beraber sınıf farkını yenileyen ve somut kılan alanlar olmaya da devam edecektir. Sonuç itibarıyla anlatı etrafında birleşerek salondaki diğer seyircilerle ve belki de kilometrelerce uzaklıktaki cephelerde savaşan askerlerle ortak bir millî kimlik hayal eden seyirci, aynı anda sinema salonlarında ekonomik sınıflarına göre fiziksel olarak keskin bölmelerle ayrılmaktan kaçamayacaktır.

Savaş yıllarında üretilen propaganda amaçlı filmlerden bir kısmı belgesel nitelikteyken bir kısmı kurgu anlatılardır. Bu filmlerin listesini arşiv kaynaklarından aktararak inceleyen Çeliktemel-Thomen'e göre “*İkinci Meşrutiyet yıllarında şekillenen soyut vatan kavramı ve proto-milliyetçilikle ‘gerçek savaş’ görüntülerinin bulunduğu cephe filmleri, cephe gerisindeki halkı etkileyebilecek somut bir propaganda mekanizması oluşturmaktaydı.*”²⁸ Aktarıldığı üzere bu filmlerin çoğu dönemin yarı resmî hayır kurumları tarafından finansal olarak desteklenmiştir. Bu kurumların başında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malulîn-i Guzzata Muavenet Heyeti (Malul Gaziler Heyeti) yer alır. Cephe görüntülerinin kaydedilmesinden oluşan *Anafartalar Muharebesi’nde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi* (1915), *Çanakkale Muharebeleri* (1916) gibi filmler belgesel nitelikteyken; Fuat Uzkınay, Sedat Simavi gibi yönetmenler tarafından çekilen *Casus* (1917), *Alemkar Vakası* (1918) gibi bazıları da kurgusal nitelikteki filmler arasında sayılmıştır. Fuat Uzkınay’a atfedilen dönemin önemli filmlerinden birisi de *Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* adıyla bilinen filmidir. Bugüne ulaşmayan ancak dönemin basılı yayın organlarından tespit edilebilen belgesel niteliğindeki bu kayıt, milliyetçilik bağlamında ele alınış şekliyle dikkate değerdir. Barış Saydam’ın filmin oturduğu ideolojik çerçeveyi incelediği tezine göre Rus Abidesi’nin yıkılışı sembolik olarak

²⁸ Özde Çeliktemel-Thomen, “Osmanlı İmparatorluğunda Sinema ve Propaganda(1908-1922),” *Online International Journal of Communication Studies* (2), 2010, s. 4.

ulus kimliğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. I. Dünya Savaşı'na giden süreçte halkı savaşa hazırlamak amacıyla kullanılmış bir propaganda aracı olan filme, bazı sinema tarihçileri tarafından Türk bir yönetmen tarafından çekilmiş ilk film olmasıyla Türk Sineması'nın başlangıcını temsil eden mitsel bir anlam atfedilmiştir.²⁹

1.1.4. Yerli Film Yapmanın Ekonomi-Politiği

Türk modernleşmesinin izlerini her ne kadar Osmanlı'nın son yıllarında ve I. Dünya Savaşı döneminde takip edebilmek de, 1923 yılında resmî olarak Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasıyla net bir kırılma yaşandığı gerçeğini unutmamak gerekir. Bu zamana kadar kısmî olarak gerçekleştirilen bazı girişimler, artık devletin resmî politikası hâline gelerek uygulamaya konulmuştur. Dönemin ideolojisini özetler nitelikte olan ve maddeler hâlinde sıralanan ilkelerden birisinin adı da Milliyetçilik olarak belirlenir. Savaş yıllarında da propaganda anlamında etkin rol oynayan ve “aydınlar” olarak nitelendirilen okur-yazarlardan müteşekkil bir kültürel seçkinler zümresi tarafından devletin resmî ideolojisinin açıktan ya da örtük olarak çeşitli düşünsel ve kurgusal metinlerle yaygınlaştırıldığını görürüz. 1928 yılında Osmanlı harflerinin kullanımdan kaldırılarak Latin alfabesine geçilmesiyle pek çok alanda olduğu gibi basın-yayın alanında bir değişiklik yaşanmıştır. Sinema yayıncılığı da bu alanlardan biridir.

1920'li yılların başında yayın hayatına başlamış ve harflerin resmî olarak değiştirilmesine kadar olan dönemde yayın hayatına devam etmiş birkaç sinema dergisine rastlarız. Çoğunlukla Fransızca ve Osmanlı Türkçesi olmak üzere iki dilde aynı anda basılan bu dergilerin yayıncı kadrosunun sadece Türk yazarlardan oluşmadığını görürüz. Bununla beraber dergi içeriklerini incelediğimizde sinemaya izleyici yönünden ciddi anlamda bir talep olduğunu söylemek mümkündür. Dergilerde ağırlıklı olarak işlenen konu Hollywood yıldızlarının hayatlarına dair magazinsel konulardır. Yıldızların giyim-kuşamları, gündelik hayatları, boş

²⁹ Barış Saydam, “Sinemada Tarihyazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar – Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme” (**Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, 2018).

vakitlerini nasıl değerlendirdikleri, oyunculuk mesleğine bakış açıları, çocukluk fotoğrafları, ünlü olma serüvenleri, çekim esnasında başlarına gelen kazalar gibi konular dergilerin temel odak noktasını oluşturur. Bununla birlikte sinemaya dair teknik bilgilerin verildiğini, film yapımından ülkeye ithal edilmesine ve dağıtımından gösterimine kadar çoğu konuda detaylı bilgiler aktarıldığını, yatırımcıların “kârlı bir alan” olan sinema endüstrisine teşvik edildiğini görürüz.³⁰ Bu dergilerde özellikle dikkat çekici olan, yazıların tamamına yakınının dönemin entelektüel arka planında devam eden milliyetçi söylemden ayrıksı durmalarıdır. Dergilerde yayınlanan birkaç makalede henüz kurgusal nitelikte Amerikan filmleri düzeyinde bir Türk filmi yapılmamış olmasından yakınıldığı, çabaların yetersiz kaldığı ve buna bir ihtiyaç olduğuna değinilse de bu yazılarda ideolojik kaygıdan çok ticarî beklentilerin öne çıktığını görürüz. Örneğin; 1928 tarihli bir sinema dergisinde “Türk Filmi” başlıklı bir yazıda, yönetmen bulunabildiği takdirde tiyatro oyuncularının mevcudiyeti dolayısıyla sıkıntı çekilmeden bir film yapılabileceği not ediliyor ve sermaye sahipleri bu kârlı alana yatırım yapmaya teşvik ediliyordu:

Bu filmin Beyoğlunda, İstanbul’da ve bütün Anadolu’da bi’-defa’at gösterilmesi, âmiline [yapımcısına] en azdan 7, 8 bin lira temin ettiğini farz edelim. İşte bi’l-umûm hesâbât temizlendiğinden sonra epeyce bir kâr da melhûzdur [öngörülmektedir].

Ma-hâzâ bu filmi işletmek “istismar” keyfiyeti de nazik bir meseledir. Fakat, hükûmet –İtalya’da yapıldığı gibi- sinemaları senede iki, üç Türk filmi göstermekle mükellef kılarak sinema müdürüyle film âmilleri arasında % nispetini tespit eder.³¹

Alıntıda görülebilir ki bir filmin seyirciye ulaşma sürecinde destek olarak hükümet de konuya dâhil edilmiş ve sinema salonlarının Türk filmi göstermekle mükellef kılınması sayesinde sektörün gelişeceği öngörülmüştür. Bu beklenti çok gecikmeyerek 30’lu yıllarda hayata geçirilecek ve Halkevleri aracılığıyla toplumsal mühendisliğe varan bir eğitim programı çerçevesinde uygulanacaktır. Ancak bu sefer asıl amaç sinema sektörüne maddî destekten ziyade “kara cahiller kütlesi” olarak görülen halkın terbiyesi ve “kalabalıkları medeniyetin ışığıyla aydınlatmak” olarak

³⁰ Zahide Nihan Doğan, “The Making of a Cinema Culture Through Cinema Magazines in Early Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, and Audience” (**Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2018).

³¹ “Türk Filmi,” (*Musavver*) *Türk Sineması/Le Cine Turc (Illustré)*, 21 Mart 1928. (Çev. Z. Nihan Doğan.)

kaydedilecektir.³² Nijat Özön, halkın %90'ının okuma-yazma bilmediği bu yıllarda “sinemanın eğitim, sanat, kültür, propaganda gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir zorunluluktur”³³ cümleleriyle bu fikri paylaşımlardan biridir. 1932-1940 yılları arasındaki 8 yıllık süreçte Halkevlerince gösterilen filmlerin sayısının 8000'e yaklaştığını kaydeden Aygül Kılınç, halk üzerinde gerçekleştirilen bu toplumsal mühendislik politikasını “Kemalist rejimin en verimli yılları” olarak ele alır ve akabinde gelen demokratikleşme ve çok partili hayata geçiş sürecini “dönemin hızını ve heyecanını koruyamamış olmak”la eleştirir.³⁴ Hâlbuki bu kadar fazla sayıda ideolojik-eğitici içerikli filmin halkta nasıl karışık bulduğuna bakmak gerekir. Dönemin iktidarının izlediği bu türden kültür politikaları sonradan hem kültür tarihçileri hem de sinemacılar tarafından ciddi eleştirilerin odağı olacaktır.

1.1.5. Ulus Kimliğini Kurma Aracı Olarak Sinema

Bir Türk filmi yapımı için gerekli görülen oyuncu kadrosunun tiyatro oyuncularını ile sağlanabileceği fikrinin hayata geçtiği 30'lu yıllarda, tek yönetmen olarak tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul kaydedilmektedir. Bu durumu, Muhsin Ertuğrul'un o yıllarda cumhuriyetin öngördüğü ideal aydın modelini temsil ettiği için heyecanla karşılayanlar ve Türk Sineması'nda ilk cesur adımları atması bakımından sinemanın ona çok şey borçlu olduğunu düşünenler vardır. Örneğin; Burçak Evren onun “cumhuriyetin gereksinmesini duyduğu bir birey boşluğunu doldurma” görevini üstlendiğini, hatta bunu yapabileceği tek yer Batı olduğu için Avrupa'da eğitime gittiğini yazar.³⁵ Döndükten sonra cumhuriyet idealini temsil eden bir edebî eserin uyarlamasına, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı eserini 1923 yılında filme aktarmaya girişir. Bununla beraber popüler konulara da yönelmiş, dönemin seyircisinin ilgisini çekeceğini düşündüğü magazinsel olaylardan yola çıkarak filmler

³² “Beynelmilel Terbiyevî Sinemacılık Enstitüsü,” *Resimli Uyanış*, 1932, s. 120. Aktaran Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2005, s. 48.

³³ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995, s. 54.

³⁴ Aygül Kılınç, “Atatürk Dönemi Kültür Politikasının Türk Toplumsal Yaşamına Etkileri ve Katkıları,” (*Yüksek Lisans Tezi*, İnönü Üniversitesi, 2005), s. 164.

³⁵ Burçak Evren, *Türk Sinemasının 100 Yılı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, s. 75-76.

de yapmıştır. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk ya da Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli* (1922) filmi buna örnek gösterilebilir.³⁶

Muhsin Ertuğrul'un yıllarca tek yönetmen olarak İpek Film ve diğer stüdyolar ile beraber piyasayı elinde tutmasını sonraları eleştirel bir biçimde ele alacak isimler arasında Halit Refiğ ve Mesut Uçakan gibi yönetmenler vardır. Halit Refiğ, Muhsin Ertuğrul'un filmografisini tümüyle Batılı örneklerin kopyası olarak nitelendirerek dönemin Batı taklitçiliği üzerinden ilerleyen modernleşme politikasının sinemadaki yansıması olarak ele alır. Uçakan da bu görüşü aktararak ona destek olur ve Muhsin Ertuğrul'u 17 yıl boyunca Türk Sineması'nı tekelinde tutmakla suçlar.³⁷ “Tek parti döneminin tek yönetmeni” olarak adlandırılan Muhsin Ertuğrul'un filmleri, cumhuriyet öncesine dair her şeyi dışlayan, yeni düzen ile kıyaslayarak kötümseyen bakış açısıyla dikkat çekmiş; 1930'ların ideolojik tutumunun sinemada tam bir yansıması olarak ele alınmıştır.³⁸

Dönemi yakından inceleyen Nilgün Abisel ise Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro kökenli bir yönetmenin ve oyuncuların, tiyatrodan aşağı bir eğlence türü olarak gördükleri sinemayla neden bu kadar yakından ilgilenerek piyasayı tekellerinde tutmakta ısrarcı olduklarına dair eleştirel bazı sorularla tartışmaya katkıda bulunur.³⁹ Öyle görünmektedir ki Hollywood filmlerinin domine ettiği sektörde henüz onlarla yarışacak bir film yapımı için ne gerekli finansal kaynak, ne de profesyonel bir kadro vardır. Muhsin Ertuğrul ise bizzat Mustafa Kemal tarafından desteklenmekte, hatta filmlerini prodüksiyon aşamasında onunla tartışarak aldığı direktifler doğrultusunda yönlendirmektedir.⁴⁰ Film yapımına girildiği takdirde insan kaynakları sıkıntısı dolayısıyla dönemin ressamlarından Abidin Dino gibi isimler dekorları hazırlamakta, senaryo için Nazım Hikmet Ran gibi yazarların desteği alınmakta ve oyuncu kadrosu için de elde hazır bulunan tiyatro oyuncularına başvurulmaktadır.⁴¹ Böyle bir ortamda aslında hem Avrupa'da, hem Sovyetler'de, hem de Amerika'da tiyatro ve

³⁶ A.g.e., s. 78.

³⁷ Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977, s. 17-18.

³⁸ Mustafa Mencütekin, *Ideology in Turkish Cinema*, New Jersey: Blue Dome Press, 2014, s. 39-44.

³⁹ Abisel, a.g.e., s. 22.

⁴⁰ Oğuz Makal, *Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet*, İstanbul: YGS Yayınları, 2003, s.76.

⁴¹ Abisel, a.g.e., s. 27.

sinema için eğitim almış,⁴² hem de ideolojik bakımdan Kemalizme oldukça yakın duran özgeçmişiyile aktif film üreten Muhsin Ertuğrul gibi başka bir girişimciye rastlanmaması da onun tek isim olmasının sebeplerinden biri olabilir. Belgesel nitelikteki görüntülerle kurguyu birlikte kullandığı *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmi, hem milliyetçi duruşuyla dönemin yerli ideolojik tutumunu yansıtan, hem de dünya sinemasından taşıdığı esinlerle dikkat çeken bir film olmuştur.

Tiyatro kökenli kadrolar tarafından yapılan filmlerde, eserlerin piyeslerde olduğu gibi tek plana uygun çekilmesi gibi teknik açıdan başarısız sayılabilecek özellikler taşımasının yanı sıra eleştirilen bir diğer özelliği de izleyiciye hissedilir bir “tepeden bakış” ile çekilmiş olmalarıdır. Bu durum, sanatın “yüksek kültür” adıyla ayrılmış bir alanın parçası olarak görülmesinin sonucudur. Halkın tercih ettiği popüler ürünlerin dâhil edilmediği bu kültür anlayışında, sanat eserleri halka ancak bir şeyler öğretme ve onları “aydınlatma” misyonunu üstlenerek hitap etmektedirler.

1.1.6. Halkın “Terbiyesi” İçin Sinemayı Kullanmak

“Aydınlar” olarak halkın terbiyesi görevini üstlenen bir grup entelektüel seçkinlerin cumhuriyetin kuruluşundan itibaren uzun yıllar etkin rol aldıklarını söylemek mümkündür. Önceleri Ziya Gökalp tarafından millî kimliğin kaynakları “hars [kültür]” ve “medeniyet” başlıkları altında ikiye ayrılarak incelenmiş; teknik anlamda daha gelişmiş kabul edilen Batı medeniyet öğrenmek için başvurulacak kaynak iken, yerli kültür için ise halk (*volk*) kaynak olarak seçilmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda kendilerini daima halktan üstün gören aydınlar zümresinin “halka doğru” gitmesi de ayrıca bir probleme dönüşmüş, nasıl olacağı tam tayin edilemeyen bu fikir üzerine yeni görüşler ortaya atılmıştır. Örneğin; dönemin ön plana çıkan yazarlarından Yakup Kadri Karaosmanloğlu’nun romanlarında taşra olarak ele alınan Anadolu’ya karşı hissedilir derecede bir antipatinin bir “aydınlatma misyonu” ile birleştiğini görsek de, artık bu misyonu gerçekleştirmek için halka gitmeye lüzum daha kalmamıştır: “Azizim, demokrasilerin kanuniyetine göre hep aşağıdan yukarı

⁴² Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 113-115.

doğru çıkış vardır. Bunun tersi ancak bir katastrofu ifade eder. ‘Halka doğru’ lafının hakiki manası halkı kendine doğru çekmek demektir” (vurgu orijinalde).⁴³

Ziya Gökalp’in önce yazı dizisi olarak yayınladığı Türkçülük düşüncesine dair görüşlerini sonradan kitaplaştırdığı ve *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* başlığı altında özetlediği formülden, cumhuriyetin ilk yıllarında devletin temel politikalarından birisinin “laiklik” olarak belirlenmesiyle geriye Türkleşmek ve muasırlaşmak arasındaki gerilim miras kalmıştır. Batı’nın gelişmişlik açısından öncü olarak konumlandırılması ve onların temsil ettiği “muasır”⁴⁴ düzene ulaşmak düşüncesi 1930’lar Türkiye’sinde en çok tartışılan konulardan biri olsa da, bu düşüncenin kökleri geç Osmanlı döneminde aranabilir. Namık Kemal’in “*Şimdi biz medeniyeti arzu edersek bu kabilden olan bayındırlık hakikatlerini nereden bulsak ıktibas ederiz. Medenileşmek için Çinlilerden sülük kebabı yemeyi almaya muhtaç olmadığımız gibi Avrupalıların dansına, nikâhlanma usullerini taklit etmeye de hiç mecbur değiliz*”⁴⁵ cümleleriyle özetlediği bu gerilim hattı, cumhuriyet döneminde de uzun yıllar devam etmiştir. “Halka ne kadar gideceğiz” sorusuna “ne kadar Batılılaşacağız” sorusu da genellikle eşlik eder. İleri olduğu önceden kabul edilen bir medeniyetten teknik gelişmeler ithal edilirken beraberinde gelen kültür ve felsefenin nasıl ayıklanacağı tartışması da kaçınılmaz olarak gündeme gelmiştir. Gerek Namık Kemal’in önerisinde, gerekse Yakup Kadri’ninkinde “ilerleme” fikri, bir yandan eldekini kaybetme tedirginliğiyle birleşmiş; birbirine zıt konumlandırılmış Batı ve halk kültürü arasındaki gerilim asıl probleme işaret etmeyen, çelişkilerle dolu ve anlık çözümlemelerle bertaraf edilmeye çalışılmıştır.

Beliz Güçbilmez, cumhuriyetin ilk yıllarındaki bu durumu reddedilen bir tarihî geçmişe bağlayarak açıklar. Buna göre geçmişin bir tabuya dönüşerek sözünün edilmediği toplumda her şey bir “zuhur etme”, yani o anda ortaya çıkma formülüyle çözüme ulaşır.⁴⁶ Bu yıllarda gerçekten de ortaya çıkan krizlere anlık çözümler

⁴³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 114.

⁴⁴ “Muasır” kelimesi her ne kadar “çağdaş” anlamına gelse de, dönemin aydınları tarafından kelimenin kullanılışında bir medeniyetin diğerine göre tarihsel gelişmişlik adına daha ileride konumlandırılması için kullanılması ve gecikmişlik anlamını beraberinde getirmesi ilginçtir.

⁴⁵ Aktaran Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm*, Tanıl Bora ve Murat Gültekin (ed.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 379.

⁴⁶ Beliz Güçbilmez, *Zaman, Zemin, Zuhur*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006, s. 16.

üretildiğini ve milliyetçilik başta olmak üzere baskın ideolojinin sürekli yeniden yazılarak güncellenmeye çalışıldığını görürüz. Örneğin; 1928 yılında ülkedeki Amerikan okullarına devam eden kızlarının Hristiyanlık dinini kabul etmesiyle entelektüel seçkinlerinden bazılarının bir krizle karşı karşıya kaldıklarını not eden Orhan Koçak, dinî bir meselenin laik bir toplumda nasıl Milliyetçilik bağlamında ele alındığına dikkat çeker. Dönemin millî eğitim bakanlığı talim terbiye müdürü Mehmet Emin Erişirgil'e göre laik bir toplumda gençler elbette istedikleri dini seçmekte özgürdür; ancak *“Protestan olan bir Türk genci, ruhunun susamışlığını Türkiye’de Türk toplumu içinde tatmin edemez [...] Türk gençlerinin nazarları ise kendi toplumlarına çevrilmiş olmak lazımdır.”*⁴⁷ Bursa Amerikan Kız Koleji’nin kapatılmasıyla sonuçlanan bu olayda, devletin temel ilkelerinden sayılan laiklik ilkesiyle çeliştiği hâlde duruma özgü anlık çözümler üretilmesinin bir örneğini, üstelik etnik kimlik vurgusuyla milliyetçilik görüşünün bir meselesi olarak ele alınmasını görmek mümkündür.

Benzer bir rahatsızlığın 1930’lar sinema dünyasında da dile getirildiğini görebiliriz. O yıllarda sinema salonlarında yerli filmlerin azlığına karşılık Hollywood filmlerinin çokluğu, dönemin bazı kalemleri tarafından sert eleştirilmiştir: *“Ne garip tezat değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti ve softalığı yıkıyor, evliyalar mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist aşısı getiriyor.”*⁴⁸ İlk bakışta kendi içinde tutarlı gibi görünen bu eleştiri de kavramlar arasında hızlı geçişler yaparak meseleyi derinleştirmeden ele aldığı için yüzeysel olmanın ötesine geçememiştir. İmparatorluğu yıktığı iddia edilen özne, yani “memleket” ile kastedilenin çok belirgin olmamasının yanında; yıkıldığı iddia edilen kavramların sadece kurumsal düzeyde resmî geçerliklerinin kalmadığı, ancak kültürel anlamda işlevini sürdürdükleri, hatta çok geçmeden edebî metinlerde estetize edilerek yeniden söyleme dâhil edildiği unutulmamalıdır. Bununla birlikte kapitalist filmlerin “aşılacağı” iddia edilen Hristiyanlığa ait bazı kültürel öğelerin ise gerçekten de amacının topluma bir takım fikirler aşlamak mı olduğu, yoksa sadece kâr amacı güden eğlence sektörünün bir parçası olarak mı ele alınması gerektiği; filmin o yıl

⁴⁷ Aktaran Koçak, **a.g.e.**, s. 381.

⁴⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler,” **Yeni Adam**, 1937, s. 198. Aktaran Abisel, **a.g.e.**, s.17.

sinemada gösterime giren 300'ü aşkın yabancı filmlerden sadece biri olduğu göz önünde bulundurularak tekrar düşünülmelidir.

1930'larda entelektüel seçkinlerin sinemaya dair yazdıkları incelendiğinde ortak kanının onun etkili bir araç olduğu yönündedir. Kimilerin onun “terbiyevî” yönüne vurgu yaparak halkın eğitim seviyesini yükseltmek amacıyla kullanılabileceğini düşünmekte, kimileri ise yine aynı sebepten halkın ahlâkının bozulacağından endişe etmektedir. Henüz az sayıda Türk yapımlarına rastlanan bu süreçte, özellikle yabancı filmlerin salonları domine ettiği söylenebilir. Bu durumun sonucu olarak yabancı filmlerin bir sansür süzgecinden geçmesi gerektiğine dair fikirler oldukça fazladır. Dönemin sinema üzerine yazan “aydınları” içerisinde bir kesim, yabancı filmlerin özellikle de içerdikleri cinsel göndermeler sebebiyle halkın ahlakını bozacağından endişelenmektedir. Diğer bir kesim ise sinemayı halkın üzerinde çok etkili bir ideolojik araç olarak gördüğü için II. Dünya Savaşı'na gidilen süreçte propaganda filmlerine sınır ve sansür uygulanması gerektiğini savunmaktadır. Bununla beraber kapitalist niyetlerle filmler üzerinden kâr elde etmek amacıyla halkın zaaflarını sömürdüğü, onların en “iptidâî” yönlerine yani basitçe eğlenmek ve rahatlamak arzusuna hitap ederek müşteri kazanmak niyetinde olduğu iddia edilen filmler de eleştirilmekte, bu yüzden filmlerin bir denetimden geçmesi gerektiği savunulmaktadır.⁴⁹

Diğer taraftan sinemanın “halkın terbiyesi” için kullanılabileceği görüşünün neticesi olarak 30'lu yıllarda devlet eliyle bazı adımların atıldığı kaydedilmektedir. Örneğin; 1937 yılında Öğretici ve Teknik Filmler Hakkındaki 3122 Sayılı Yasa gereği ülkeye ithal edilecek olan teknik belgesel niteliğindeki filmlerden vergi alınmayacağı not edilmiştir. Bu dönemde özellikle de Halkevleri vasıtasıyla halka teknik bilgiler öğreten kısa filmler ücretsiz olarak gösterilmiş; sinema salonlarında ise bir dönem asıl film den önce ticari, zirai, endüstriyel konularda kısa ve öğretici nitelikte filmlerin gösterilmesi zorunlu tutulmuştur. Devletin eğitici film ithalatı için vergileri düşürmesinin yanında, diğer yandan halkın bir “eğlence ve rahatlama aracı” olarak sinemaya gidebilmesini mümkün kılmak için bilet fiyatlarını düşürdüğü de kaydedilmiştir.⁵⁰ Öyle görünmektedir ki bir grup aydın, sinemanın bir eğlence aracı

⁴⁹ Abisel, **a.g.e.**, s. 30-45.

⁵⁰ **A.g.e.**, 58-65.

olarak kapitalist tüketim kültürüne eklemlenmesini Adornocu diyebileceğimiz bir bakışla eleştirerek onun sanatsal ve eğitici yönünü ön plana çıkarmak isterken, yasalar halkın eğlenmesinde bir sorun görmeyerek sinema salonlarına destek olmaktadır.

1.1.7. “Batı” ve “Halk” Arasında Gerilim Hattında Millî Kimlik

Gösterime giren çok sayıda yabancı film karşısında takınılan gergin tutum, elbette ki yüzünü teknik anlamda Batı’ya dönmüş bir iktidarın, üstelik Batı’yı kültürüyle değil de teknik gelişmeleri yönüyle ithal etmek niyetinde olan bir entelektüel kesimin, yine Batı kaynaklı bir teknoloji ile beraber gelen ideoloji karşısında ne yapacağını tam kestirememesi olarak okunabilir. Çünkü tam da teknik ve kültürün ayrıştırılmak istendiği noktada bir teknolojik alet, kültürel arka planı ile birlikte gelmektedir. Burada kastettiğimiz sadece film içerikleriyle gelen kültür değil; aynı zamanda sinema aygıtının üretimden dağıtıma tüm işleyiş süreciyle bir kapitalist tüketim kültürünü de beraberinde getirdiğidir. Yukarıda aktarılan örnekler içinde bu noktaya temas etmeye yaklaşan bazı düşünürlere rastlansa da, sinemanın nereye konumlandırılacağına dair net bir fikrin oluşmaması onun üzerinde tutarlı bir söz söylenememesine sebep olmuştur. Kimileri onu sanatın bir uzantısı olarak görmek istemiş, kimisi kapitalist ekonomideki yerini tespit etmeye yaklaşmış, kimisi de öğretici yönünü öne çıkararak “halkı aydınlatma” misyonunda bir araç olarak nitelendirmiştir. Bütün bu yaklaşımların ortak noktası, hepsinin sinemanın “etkili” bir araç olduğu yönünde hemfikir görünmesidir.

Böylelikle eğitim alanında etkili olmak üzere yazınsal metinlerde kurgulanmış afakî bir Batı kavramı, sinema filmlerinin aydınların dikkat çemberine dâhil olmasıyla somutlaşmış ve kaçınılmaz olarak gündeme gelmiştir. Batı kavramının içinin nasıl doldurulduğu dikkat edilmesi gereken bir süreçtir. Gerek buraya kadar özetlenen kısımda düşünürlerin teknik bir “ilerilik” düşüncesiyle kavramsallaştırdığı ve kendisine örnek edindiği anlamıyla olsun, gerekse millî varlığı tehdit eden ve gençlerin ahlâkı üzerinde olumsuz etkileri olan bir güç olarak ele alınmış olsun; bahsi geçen Batı, üretilmiş ve içi sonradan durumun gerekliliklerine göre doldurulmuş bir kavramdır.

Türk milliyetçiliğinin “öteki” kavramı içine neyi dâhil ettiği sorusu, ilk bakışta görülenden biraz daha karmaşıktır. Özellikle de okur-yazar seçkinlerin ideal bir millî kimlik tanımı yaparken bunu genellikle Batı kimliğine nazaran yaptığını söylemek mümkündür. Asıl karmaşık olan ise, örnek alınan “öteki”nin merkeze yerleştirilmesi sonucu kendi kimliğinin marjinalde kalmasından kaynaklanan bir belirsizlik hâlidir. Nitekim buraya kadar bahsedilen örneklerde de görülebileceği gibi, Batı bir model olarak gösterilirken bile daima itina ile ithal edilmemesi gerekenlerin sınırı çizilmiş, hatta yer yer tehdit olarak ele alınmıştır. Meltem Ahıska, Garbiyatçılık (*Occidentalism*) olarak kavramsallaştırdığı bu ideolojik tutumun bir bakış açısı meselesi olduğuna dikkat çeker. Çünkü Batılı olmayan özne, bir yandan “öteki”nin, yani Batı’nın ne olduğuna dair bir tanımlama getirmeye çalışırken, bir yandan da onun bakışını içselleştirerek kendisine bakar.⁵¹ Bu durum kendine bakarken bir dış gözle bakmaya ve ona karşı kendini temsil etme noktasında kaçınılmaz bir gerginliğe sebep olmuştur.

Gerçekten de Türk filmleri sayısının çoğalmasa gerekliliği üzerine 30’lu yıllarda süren tartışmaların içine sızan kaygılardan biri de budur. Nilgün Abisel’in kaydettiğine göre 1934 tarihli zabıt ceridelerinden birisinde yurtdışından ithal edilecek filmlerde olduğu gibi, yabancılar tarafından Türkiye sınırlarında çekilerek yurtdışına gidecek filmlerin de polis denetiminden geçmesine karar verilmiştir. “*Şunun bunun merakını uyandıracağım diye memleketimizde fena şekiller arayan*” filmlerin çekilmesi problemlili görülmüş, bunların “*Türkiye’nin haricine gitmesine mani olacak tedbirler*” kapsamında polis tarafından kontrol edilmesi talep edilmiştir. Aynı zabıt ceridesine göre gerekçe, “*... millî inkılap rejimimizin bugünkü kurma ve yaratma devrinde de gerek harice karşı yeni Türkiye’yi tanıtmak ve menfi propagandalarla mücadele etmek, gerekse [...] halkın inkılap için terbiyesinde en mühim bir telkin ve terbiye vasıtası olarak kullanılmasını temin maksadı*” olarak sunulmuştur.⁵²

Görülmektedir ki inkılâpların tek hedefi aydınlatılması gereken halk değildir. Batı da en az yerli halk kadar bunlardan haberdar edilmeli, üstelik milliyetçi

⁵¹ Meltem Ahıska, “Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern,” *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 365.

⁵² Aktaran Abisel, *a.g.e.*, s. 57.

ideolojinin “kurma ve yaratma devrinde” muhtemel eksikliklerinin üstü örtülmelidir. Aslında sadece bu kaygı bile hedeflenen düzene tam olarak ulaşamadığının, Batılı (ve tahminen Oryantalist) bakıştan saklanması gerekebilecek bazı muhtemel unsurların mevcut olduğunun, lakin asıl önemsenenin “imajın” düzgün yansıtılmasından ibaret olduğunun özeti gibidir.

Cumhuriyetin bu yıllarında Batı’ya karşı çizilmeye çalışılan imaj için kadınlara da önemli rol düşmektedir. 1930’ların sinema dergileri üzerinden dönemin seyircisine dair incelemesinde Özge Özyılmaz, cumhuriyetin erken yıllarında ideal kadın imajının nasıl kurulduğuna dikkat çeker. Buna göre “*dönemin siyasî, kültürel ve ideolojik ortamı kadını, Batılı görünüşe sahip bir görsellikler alanı ile annelik rolünün hâkim olduğu bir sorumluluklar alanına hapseder.*”⁵³ Öngörülen Batılı imaja Hollywood yıldızlarının görsel anlamda örnek teşkil ettiği bu dönemde, bir yandan güzellik yarışmalarıyla kadınların içindeki yıldız olma arzusu tetiklenirken, diğer yandan yarışmaları kazanan kadınların Amerika ve Avrupa’ya gönderileceği vaadi basılı yayınlarda yer almıştır. Özyılmaz’a göre “Hollywood’da bir Türk yıldızı” fantezisi bu dönemde Batı bakışına karşı modern bir imaj çizmenin adeta bir millî görev gibi algılanmasına yol açmıştır. Bir yandan Batı’ya karşı modern bir imaj çizme ihtiyacı duyulurken diğer yandan toprak gibi verimli (doğurgan) bir anne olarak yerli kültürü temsil etmesi beklenen kadınlar, tıpkı Batı ve yerli kültür arasında sıkışan Türk modernleşmesinin küçük çapta bir temsili gibidir.

Sonuç olarak, Türkiye’de 1930’lu yılların sonuna kadarki süreçte devletin resmî ideolojisi etnik kökeni kaynak alan ve kimliği Türk olmak üzerinden tanımlayan bir milliyetçilik anlayışı üzerine kuruludur. Bu hâkim ideoloji, Osmanlı’nın son yıllarında öne atılan görüşlerden biri olup, kavramın içi dönemin gerekliliklerine göre revize edilerek yeniden doldurulmuş ve kültürel seçkinlerin yazdıklarıyla şekillendirilmiş, eğitim kurumları aracılığıyla da dolaşıma sokulması sağlanmıştır. Millî kimliğin tanımlarda Batı ve halk kültürü arasında bir gerilim hattına oturduğu gözlenmektedir. Hattın bir ucunda konumlandırılan Batı, hem medeniyet anlamında ileri görülmüş ve dolayısıyla teknik anlamda örnek olarak sunulmuş, hem de kültürel anlamda ötekileştirilerek mevcut ahlakî değerlere bir

⁵³ Özge Özyılmaz Yıldızcan, “Erken Cumhuriyet Döneminde Hollywood’un Alınlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik,” (**Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi, 2013), s. 211-212.

tehdit olarak görülmüştür. Diğer yandan yerli kimliğin korunması adına halk kültürü kaynak olarak kabul edilmeye çalışılmış ancak hattın öbür ucuna, yani Batı'nın karşısına yerleştirilen halk, örtük bir şekilde yetersiz görüldüğü için kaynak olma işlevi pratikte gerçeklik bulmamıştır. Dönemin entelektüel seçkinleri, halka doğru giderken bir yandan da onları “aydınlatma” misyonuyla gittikleri için bu yöneliş başarısız bir çaba olmaktan öte geçememiştir. Bu durum, hem Batı'yı ötekileştirme anlamında bir Garbiyatçılığa, hem de kendi kültürüne Batılı gözle bakma anlamında bir kendine-Oryantalizm'e sebep olmuştur.

Bu durumun sinema alanında da karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Tek partili siyasetin sinemada yansıması olarak görülebilecek bir tekelleşmenin sinemada hâkim olduğu iddia edilmiştir. Dönemin yerli üretim imkânlarını tekeline tuttuğu aktarılan Muhsin Ertuğrul da devletin resmî ideolojisini yansıtan ve siyasî iktidar tarafından desteklenen isim olmasıyla önemlidir. Filmleri bir yandan Batılı örneklerin yerli kopyaları olmakla eleştirilmekte, bir yandan da eskiye dair bütün değerleri yererek yeni ideolojiyi yerleştirmeye çalışan filmler olmasıyla propaganda özelliği taşıdığı iddia edilmektedir. Diğer taraftan sinemayı araçsallaştırarak halkın “terbiyesinde” kullanma fikrini savunan bir grup “aydın”, bu çerçevede yazılar yazarak fikirlerini dile getirmişlerdir. Bu fikirlerden bir kısmı uygulamaya konmuş, dönemin eğitim kurumlarında sinema pratik anlamda bir eğitim aracı gibi kullanılmıştır. Sinemanın Batı'ya karşı bir imaj tasarlarken de önemli bir rol üstlendiğini, Türkiye sınırları dâhilinde alınan kayıtların Batı ülkelerine gitmesine uygulanan yasal denetim üzerinden anlayabiliriz. Dönemin sinema çevresinde oluşturulan basılı yayınlarında ise Batılı gibi görünme arzusu ile Batı'ya gitme ve millî kimliği orada temsil etme idealinin iç içe geçtiği anlaşılmaktadır.

1.2. “Millî Şef” Döneminde İktidar ve Taşranın Konumlandırılması

1.2.1. 1940'larda Resmî İdeolojinin Gözünden Halk

Türkiye tarihine dair yazılmış metinlerin çoğu, 1938 yılında ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünün ardından 1950'lere kadar devam eden tek partili siyasetin hâkim olduğu süreci ayrı bir dönem olarak ele alırlar. Bu dönem, tek

parti iktidarının Kemalizm ve Milliyetçilik üzerinden tanımlanan resmî ideolojisinin yaygınlaştırılması üzerine çalışmaların devam etmesi bakımından cumhuriyetin ilk yıllarıyla benzerlik taşır. Bununla beraber milliyetçilik fikri daha da yerleşik hâle gelmiş ve “millî” kelimesi dahi bir sıfat olarak devletin politikalarının çoğunda öncelenerek kullanılmıştır. Yeni cumhurbaşkanı İsmet İnönü, “millî şef” unvanıyla iktidardadır. Avrupa’da ise I. Dünya Savaşı’nın ardından çok geçmeden düzen yeniden bozulmuş ve Batılı ülkeler yeniden bir dünya savaşına doğru sürüklenmeye başlamıştır. Dolayısıyla ülke sınırlarının korunması meselesi, milliyetçilik görüşüne yeni bir yön vererek “millî bekâ” yani ülkenin devamlılığını sağlamak, “millî vakar” yani devletin ağırlığını koruyarak bu tarz tehditler karşısında sarsılmaması gibi kavramları gündeme getirmiştir.⁵⁴ Savaşın sebep olduğu ekonomik sıkıntılara karşı tedbir amaçlı kabul edilen 1940 tarihli yasanın adı da “Millî Korunma Yasası” olarak bu zincire eklenecektir.

Halkın bir “vatandaş” olarak yetiştirilmesine dair devlet eliyle yürütülen eğitim programlarının aslında cumhuriyetin ilk yıllarında çoktan başlamış olduğunu, hatta etnisite üzerinden bir millî kimlik tanımlama programına bizzat Mustafa Kemal’in öncülük ettiğini söylemek mümkündür. 1930’ların başında kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti ve Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti tarafından Türk Tarihi Kongreleri düzenlenmiştir. Bu kongrelerde tartışılan Türk Tarih Tezi kapsamında ulusun etnik kökeni ön plana çıkarılmış, Türk dilinin diğer bütün dünya dillerinin kaynağı olduğunu iddia eden “Güneş Dil Teorisi” ortaya atılmıştır. Bu kongrelerde iddia edilen fikirlerin yaygınlaştırılması, özellikle eğitim kurumları üzerinden yürütülmüştür. Dönemin öğretmenleri kongrelerde özel olarak eğitilmiş, ders kitapları da bunlara uygun olarak yeniden yazılmıştır.⁵⁵ Diğer taraftan Halkevleri de bu sürece katılarak resmî ideolojinin yaygınlaştırılmasında rol üstlenmiştir. 1940’lara gelindiğinde ise bu amaca hizmet edecek yeni bir kurum daha gündeme gelir: Köy Enstitüleri.

⁵⁴ Mahmut Goloğlu, **Millî Şef Dönemi (1939-1945)**, Ankara: Kalite Matbaası, 1974, s. 312.

⁵⁵ Soner Çağaptay, “Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde Irk, Dil ve Etnisite,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 1: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası**, Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (ed.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 245-262.

1.2.2. Köy Enstitüleriyle Halkı Yerinde Eğitmek

Köy Enstitüleri'nin kuruluş amacı, kitleleri aydınlatmak için bir önceki dönemde ortaya atılan “halka gitmek” ya da “halkı kendine çekmek” seçeneklerinden ikisinin de istenilen sonucu vermemesi üzerine sunulmuş bir “halkı yerinde eğitip orada bırakmak” alternatifi gibidir. Nitekim projeye dair Büyük Millet Meclisi'ne sunulan tasarı tartışılırken, projenin tasarımcısı ve dönemin Millî Eğitim Bakanı olan Hasan Âli Yücel, enstitülerin kuruluş amacını dile getirirken aslında bir yandan ciddi bir sınıf problemine işaret ettiğinin farkında değil gibidir: “*Şehir Öğretmen okullarına hatta köyden gelmiş çocukları aldığımız hâlde kaloriferli ve konforlu yerlerde yetişen bu çocukları bile köye gönderemedik. Çocukları gitmediler. Bunun için enstitülere yalnız köy çocuklarını alacağız.*”⁵⁶

Yücel'in projesini sunarken dile getirdiği bu cümleler, aslında erken cumhuriyet yıllarının modernleş(tir)me politikalarında ortaya çıkan sorunların ve önerilen çözümlerin ardındaki mantığın özetlenmiş bir örneği gibidir. Köy Enstitüleri'nin eğitim kapsamında taşralı çocuklara basit tedavi yöntemlerinden genel ziraî uygulamalara kadar pek çok alanda pratik bilgilerin verilmesi, böylelikle tarımsal-endüstriyel alanda hedeflenen kalkınmaya destek olmaları beklenmektedir. Ne var ki izlenen gelişim modeli ile onun doğal sonucu olan sınıfsal sorunlar tamamen göz ardı edilmiştir. Hem ideolojik olarak devletin zihniyetini taşıması ve yaygınlaştırması beklenen, hem de pratik olarak iş gücüyle üretime destek vermesi beklenen taşralı öğrenciler ile şehirde “kaloriferli ve konforlu yerlerde yetişen” öğrenciler arasında somut eşitsizliklerin olduğu zaten alıntıdan da anlaşılacağı üzere yetkililer tarafından gözlemlenmiştir. Çözüm olarak ise aradaki farkların azaltılarak dengelenmesi yerine, sınıfların biriyle temasını tamamen keserek aralarının iyice ayrıştırılmasının önerildiği görülmektedir. Öğretim programının hedefleri arasında her ne kadar “şehirli çocuklar” ile “köylü çocuklar” arasında bir benzerlik sağlanmaya çalışıldığı dile getirilse de, sadece devletin resmî ideolojisinin yaygınlaştırılması noktasında bir eşitleme çabası olduğuna dikkat etmek gerekir. Kazım Karabekir projenin tartışıldığı toplantıda “*Mesele sadece tarım hayatını sağlamak değildir. Bir milletin fikrinin ve vicdanının aynı yolda çarpması gerekir. [...] Çocukları aynı kültürle beraber aynı millî vicdana sahip kılmak gerekir.*”

⁵⁶ Goloğlu, a.g.e., s. 72.

cümleleriyle fikrini dile getirmiştir.⁵⁷ Yaşam koşullarındaki ciddi farklara ve onların doğuracağı fikrîsel ayrılıklara rağmen herkese uyumlu bir milliyetçiliğin kolaylıkla yerleştirilebileceği düşüncesinin ardında hem kavramın içinin gelişigüzel doldurulması, hem de kişisel düzeyde karşılık bulması beklenmeden devlet eliyle yaygınlaştırılarak kabul ettirileceğine inanılmasının etkili olduğu söylenebilir.

1940’larda tasarlanan enstitüler belli bir süre faaliyete devam etmiş ancak çok geçmeden istenilen sonucu vermediği gerekçesiyle yürürlükten kaldırılmıştır. Ekonomiye katkıda bulunması beklenen Köy Enstitüleri projesinin başarısızlıkla sonuçlanmasının sebepleri arasında yine ekonomik yetersizliklerin rol oynaması ilginçtir. Bununla birlikte enstitülerde yetişen öğretmenlerin yerli halk ile ideolojik anlamda çatışması, daha da ötesinde siyasî iktidara karşı da eleştirilerinin yükselmesi gibi sebeplerden ötürü hedeflenen sonuç alınamamış, 1950’lerde iktidarın el değiştirmesiyle enstitüler kapatılarak proje yürürlükten kaldırılmıştır.

1.2.3. Anadolu’ya “Yüksek”ten Bakış

Dönemlere göre farklı anlamlar yüklenebilen ve dolayısıyla her dönemde güncellenerek etkisini devam ettirebilen milliyetçilik düşüncesi, 1940’lı yıllarda kaynaklarının değişmesiyle yön değiştirmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki milliyetçiliğin belirleyici unsurları olan etnik kökenin ön plana çıkarılması, dilin yüceltilmesi, cumhuriyet öncesi imparatorluk geçmişine ait her türlü bağlantının reddiyesi gibi özellikler bu dönemde yeniden gözden geçirilerek yeni açılımlar getirilmiştir. Osmanlı’dan miras alınan kültüre artık Batılı gözle bakılmak kaydıyla söyleme dâhil etmede bir sakınca görülmemiştir. Batı ise sadece teknik yönü iktibas edilecek ve kültürel yönünü ayrıştırılacak bir kaynak olmaktan çıkmış, bir dizi Batı klasiğinden oluşan seçkiler tercüme edilerek okullarda okutulmaya başlanmıştır. Dönemin Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından yürütülen eğitim faaliyetlerinde de öncelenen konu, Antik Yunan ve Roma’nın medeniyetlerin orijini kabul edilmesi ve Batılı üst-kültürün yaygınlaştırılması üzerine olacaktır. Dönemin öne çıkan yazarlarından Nurullah Ataç, kendi kültürüne bakarken Batılı bakışın içselleştirilmesi meselesini Osmanlı geleneğini yeniden söyleme dâhil etmede araç kılar: “*Daha da ileri gideceğim; bizim şiirimiz kendi kendini anlatmağa da yetmez, yalnız bizim*

⁵⁷ A.g.e., s. 72-73.

*şiiirimizi okumakla kalanlar onun eşsiz güzelliklerini de sezemezler. Bir Türk çocuğu, bizim eski şiiirimize hayran olmak için de gene Avrupa edebiyatlarının birinden geçmelidir.”*⁵⁸

Diğer taraftan bir önceki dönemde yerli kimliğin kaynağı olarak belirlenen Anadolu kültürü gündemden çıkarılmış değildir. Ancak Batı kültürü ve Anadolu kültürü ilginç çözümlerle uzlaştırılmaya çalışılmıştır. Yücel’in yürüttüğü Batı’nın yüksek kültürünün benimsetilmesi çizgisinin yanında, dönemin Köy Enstitüleri’nde yetişen aydın gençlerin Anadolu kültürünü de konuya dâhil etme girişimleri gözlenebilir. Koçak’ın “Anadolu Hümanizmi” adını verdiği bu düşünce sistemine göre, Anadolu’da yaşamış bütün medeniyetler etnik özellikleri ve inançları ne olursa olsun bugünkü Türk ulusunun ataları kabul edilmiştir. Örneğin; 1945’lerde Batılı bakışın bir “hakem” olarak medeniyetlere değer biçmede devreye sokulması gerektiği görüşünü öne sürerek dönemin kendine-Oryantalist çizgisini devam ettiren Sabahattin Eyuboğlu, ilerleyen yıllarda Batı kültürünü yerli kültürün sınırlarına dâhil eder. Öyle ki Bizans’ın, Roma’nın, Antik Yunan’ın kültürünü ıktibas etmekte hiçbir sorun yoktur, çünkü Anadolu topraklarında bir zamanlar medeniyet kurmuş bütün bu milletler aslında bugün Türk ulusu diye tanımlanan topluluğun atasıdır.⁵⁹

1.2.4. 1940’ların Sinemasında Yerli İçerik: Köy Filmleri ve Kurtuluş Savaşı Filmleri

Türk Sineması’nın bu döneminde faaliyet gösterecek olan yapımcı ve yönetmenlerinden çoğunun, 1930’lu yıllarda çeşitli alanlarda eğitim görmek için Batı’ya gitmiş ve II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle Türkiye’ye dönmek mecburiyetinde kalmış gençlerden oluşması ilginçtir. Mühendislik, baytarlık gibi alanlarda eğitim alırken bir yandan da fotoğrafçılık, sinema ve ses stüdyolarında çalışmalar yapan bu kuşak; 1940’larda Türkiye’ye dönerek kısıtlı imkânlarla kendi yapım şirketlerini kurmuş ya da var olan yapım şirketleriyle birlikte çalışmaya başlamışlardır. Henüz yerleşik bir sektör oluşmadığı için pek çok filmi yetersizlikler içinde, kendi çabalarıyla yöntemler keşfederek ve deneyler yaparak ortaya çıkarmışlardır. Sorbonne’da psikopatoloji okuyarak Türkiye’ye dönen Münir Hayri

⁵⁸ Aktaran Orhan Koçak, **a.g.e.**, s.400.

⁵⁹ Koçak, **a.g.e.**, s. 402-405.

Egeli, Ayestefanos Abidesi'nin yıkılışı filmi ile bilinen ve sonraları Almanya ve Fransa'da fotoğrafçılık eğitimi görerek 1938'de yeniden Türkiye'ye dönen ve bu sefer Atatürk'ün cenaze törenini filme kaydeden Faruk Kenç, Abel Gance ve Marcel L'Herbier gibi Fransız yönetmenlerin yardımcı ekiplerinde bulunmuş Baha Gelenbevi, Amerika'da sinema eğitimi alan ve Paramount stüdyolarında çalışan Turgut Demirağ, Bavyera'da fotoğrafçılık öğrenen ve Londra'da RCA laboratuvarında seslendirme bölümünde çalışarak dönen Şadan Kamil gibi isimler bu sinemacılar arasında sayılabilir. Scognamillo, bu girişimcileri o zamana kadar tiyatrocuların etkisinde kaldığı için tiyatro diline yaklaşan Türk Sineması'nda sinematik anlamda ilk biçimsel deneyleri yapan isimler olarak ele alır. Tam anlamıyla bir sinema dili oluşturmamış olsalar da, Batı'da öğrendikleri teknikleri ülkenin sınırlı yapım imkânlarını zorlayarak uygulamaya çalışmışlardır.⁶⁰ Nijat Özön, 1939 yılından itibaren tiyatro dışından gelen bu yönetmenlerin çabalarını Türk Sineması için bir "Geçiş Dönemi" olarak adlandırır.⁶¹

1940'ların Batı'dan gelen bu genç filmcilerinin genellikle edebiyat uyarlamaları ve köy hikâyelerine yöneldikleri görülür. Gerçi önceleri Nazım Hikmet gibi bazı kalemlerin Muhsin Ertuğrul ile yakınlıklarından ötürü bizzat senaryo yazımında onlara destek verdikleri bilinmektedir. Bunun yanında Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlar da hem senaryo yazmış, hem de edebî eserleri filmlerde çokça kullanılmış isimler arasındadır. Turgut Demirağ'ın Reşat Nuri hikâyelerinden ve özellikle de *Çalikuşu* romanından etkilenecek yaptığı *Bir Dağ Masalı* (1945) o yıllarda sinema çevrelerinde adından epey söz ettirirken önceleri Faruk Kenç aynı yazarın *Taş Parçası* (1940) adlı eserini, 1942'de Adolf Körner *Duvaksız Gelin*'ini, Aydın Arakon da 1949'da *Efsuncu Baba*'yı sinema filmine uyarlamıştır.⁶² Çetin Karamanbey ise Refik Halid Karay'dan bir hikâyeyi, *Çete* (1950)'yi sinemaya uyarlar. Bu dönemde film yapımcılarının yöneldikleri konu genellikle köy hikâyeleridir.

1940'lar boyunca Muhsin Ertuğrul'dan başlayarak hemen hemen bütün yönetmenlerin "köy melodramlarına" yöneldiğini Nijat Özön kronolojik olarak tespit

⁶⁰ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 81-108.

⁶¹ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968, s.77.

⁶² Scognamillo, **a.g.e.**, s. 87-99.

eder.⁶³ Faruk Kenç'in bu konuya bilinçli bir eğilimi olduğunu, özellikle “millî güreş ve şarkılarımıza geniş bir yer tanınması”, “hakiki köy düğünü, köy şarkıları ve kaşık oyunları ile gerçekçi-folklorik olma iddiası” ile film yaptığı kaydedilmiştir.⁶⁴ Kenç'in *Dertli Pınar* (1943), Şadan Kamil'in *Toros Çocuğu* (1946), Baha Gelenbevi'nin *Yanık Kaval* (1946) ve *Kanlı Döşek* (1949), Aydın Arakon'un *Efe Aşkı* (1948) gibi filmleri bu çizgideki yapımlara birer örnek olarak sayılabilir.

Taşra hikâyelerinin ve efsanevî kahramanların bu dönemde filmlerde çokça işlenen konulardan olması, direkt olarak sinemacıların taşraya atfettikleri önemden ziyade konu sıkıntısı çeken bir sektörün izleyicisini garantiye almak için ilgi çekici hikâyelere yönelmesi olarak okunabilir. Diğer taraftan ideolojik içerikli filmler kolunu ise bu yıllarda yine çokça başvurulmuş Kurtuluş Savaşı filmleri oluşturmaktadır denilebilir. Muhsin Ertuğrul'un yanında yetişen ve seslendirme çalışmalarıyla erken sinema döneminde ismini duyurmuş Ferdi Tayfur'un *İstiklal Madalyası* (1947), Şakir Sırmalı'nın *Domaniç Yolcusu/Unutulan Sır* (1945), Turgut Demirağ'ın *Fato/Ya İstiklâl Ya Ölüm* (1951), Aydın Arakon'un *Vatan İçin* (1951) gibi filmleri bu çizgide üretilmiş yapımlar olarak zikredilebilir. Bu filmler vasıtasıyla kısmen yakın sayılabilecek geçmiş tekrar gündeme getirilmekte, II. Dünya Savaşı'nın süregeldiği bir dönemde bir önceki savaş yılları seyirciye hatırlatılarak milliyetçi ideoloji zihinlerde taze tutulmaya çalışılmaktadır.

Öyle görünmektedir ki 1940'ların kendi kültürüne Batılı gözle bakarak değer biçme iddiası, kaderin bir cilvesi gibi Batı'da eğitim görüp savaş dolayısıyla ülkesine dönen yönetmenlerin kamerasıyla küçük çapta da olsa somut bir karşılık bulmuş gibidir. Yine de bu yönetmenlerin taşraya yönelimlerinin resmî ideolojinin taşıyıcısı olma niyetiyle gerçekleşmediğini; çoğunlukla ticarî nedenler, bazen de bireysel düzeyde merak dolayısıyla yapımına giriştikleri filmlerine konu bulmak amaçlı olduğuna dikkat etmek gerekir. Belki dolaylı yoldan bir etkileşimin sonucu, belki de tamamen tesadüfî olarak bu denk geliş yine de dikkat çekicidir.

⁶³ Özön, **a.g.e.**, s. 79-101.

⁶⁴ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 88-90.

1.2.5. Ulusun Sınırlarını Yeniden Belirlemek: Denetim, Sansür, Ekonomi

Bu dönemde etnik milliyetçilik de yeniden gözden geçirilmiş, Turancılık gibi aşırıya varan tutumlar eleştirilmiştir. Sabahattin Ali ile dönemin ırkçı-Turancılarından⁶⁵ Nihal Atsız arasındaki bir mahkeme esnasında Atsız taraftarlarının arbede çıkarması dolayısıyla Turancılık görüşüne yönelik eleştiriler iyice görünür hâle gelmiş, “genç nesil arasında masum milliyetçilik duygularının istismarı”⁶⁶ suçuyla itham edilen bu kişiler için arama kararı çıkartılmış, millî şef İnönü de o yılki 19 Mayıs kutlamalarında yaptığı konuşmasında eleştirisini dile getirmiştir. 1944 yılında yaşanan bu olay ve takip eden tutuklama süreçleri sonraları bir mağduriyet söylemine dönüşmüştür. Milliyetçi düşüncenin 40’larda çeşitlenmeye başlayan ve 1950’lerden sonra daha da belirginleşecek olan kollarından bazılarının “44 Ruhu” olarak bu duruma sıkça referans verdikleri görülür.⁶⁷

Milliyetçilik hâlen hâkim ideoloji iken Turancılık fikrinin bu dönemde sakıncalı görülmesinin ise devam etmekte olan savaşa ilgisi vardır. O zamana kadar Sovyet yönetimi altında yaşamakta olan Türk halklarının, 1941 yılında ayrılarak Kafkasya’da kurulacak bir tampon devlet ile bir araya getirilmesi fikri Almanya tarafından ortaya atılmış ve bu sebeple Türkiye de savaşa dâhil edilmek istenmiştir. Bu durumun İngilizler tarafından haber alınması İnönü hükümetinin o günlerde yakın durduğu İngiltere ile ilişkilerin bozulması tehdidini de beraberinde getirmiştir.⁶⁸ Böylelikle devletin resmî ideolojisinin milliyetçi çizgide devam ettiği yıllarda dahi Turancılık görüşü sakıncalı bir bölgede kalmıştır. 50’lerden sonra Türkçü yazarların yoğun çabalarla bu imajın aklanmasına giriştikleri görülecektir.

II. Dünya Savaşı’nın sonuna doğru demokratik yönetimlerin galip çıkacağıının anlaşılmasıyla Türkiye Cumhuriyeti’nin de siyasî anlamda Amerika tarafına yaklaştığı görülür. Bu durum, çok partili hayata giden yolun önünü açan sebeplerden

⁶⁵ Bu ifade kalıbını görüşün savunucularının herhangi bir rahatsızlık hissetmeksizin kendilerini tanımlarken sıkça kullandıklarını Orhangazi Ertekin not etmiştir.

⁶⁶ Toker, **a.g.e.**, s. 28.

⁶⁷ Orhangazi Ertekin, “Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik**, Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekin, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 380.

⁶⁸ Selim Deringil, **Denge Oyunu: İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin Dış Politikası**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994, s. 161-166.

biri olmuş, özellikle de basın yayın organları aracılığıyla tek parti rejimi daha görünür şekilde eleştirilir hâle gelmiştir. Yazılı basın her ne kadar sansüre tabi olsa da, 1945 yılına gelindiğinde belli bir oranda rahatlamanın görüldüğü kaydedilir: *“Savaştan demokrasilerin zaferle çıkacakları Vatan sütunlarında belirtiliyor, dünyanın alacağı yeni nizamın ne olacağı söyleniyor, buna uymak gayretlerine şimdiden başlamamız gerektiği nazikçe hatırlatılıyordu.”*⁶⁹

Gazetelerde sıkça dile getirilen bir diğer ana sorun da ülkenin içinde bulunduğu ekonomik durumdur. Özellikle savaş nedeniyle ithalat gittikçe zorlaşmış, bir ticaret alanı olan ve hammaddesini (film şeritleri) ithal etmek zorunda olan sinemacılık da bundan kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Savaş yıllarında ve takip eden dönemde hem ekonomik, hem de ideolojik kaygılar sebebiyle yurtdışından ithal edilen yabancı filmler sekteye uğradıkça bu durum Türk Sineması’nın kısmen lehine işleyen bir sürece dönüşmüştür. 1943 yılında sadece 2 yerli film yapılırken, 1948 yılına gelindiğinde bu sayı 16’ya çıkmıştır. Bu artışta 1948 yılında vergi yasasında yapılan değişikliğin etkisi olmuştur. Yabancı filmlere %70 oranında uygulanan eğlence vergisi, artık yerli filmlere %25 olarak uygulanmaktadır.⁷⁰

Amerikan filmleri hâlen piyasada varlığını sürdürürken bir yandan da Mısır filmlerinin Türkiye’de dikkate değer bir seyircisi olduğu not edilmiştir. 1940’ların savaş ortamı dolayısıyla ülkeye Mısır üzerinden ithal edilen Hollywood filmlerinin yanına eklenmesiyle yaygınlaşan bu filmlerin melodramatik yönü ağır basmaktadır. Çok geçmeden Mısır filmleri yasaklanacak olsa da; yine Mısır Sineması’nın kurucuları arasında adı zikredilen ve orada bir yapım şirketi olan Vedat Örfi Bengü’nün Türkiye’de bu çizgide film yapmaya devam ettiği aktarılmıştır. Scognamillo, Vedat Örfi’yi Türk Sineması’nda melodram ekolünün de önemli temsilcilerinden kabul eder ve onun filmlerini 1960’lardan sonra yaygınlaşacak olan Yeşilçam melodramlarının ilk denemeleri olarak ele alır.⁷¹ Savaş dolayısıyla Avrupa’dan gelen filmler ise gerek ekonomik sebeplerle, gerekse propaganda tehlikesinden ötürü sekteye uğramıştır. Kimi araştırmacılara göre ise sektörü Amerikan filmlerinin domine etmesi savaş yıllarında ve sonrasında izlenen anti-

⁶⁹ Metin Toker, **Tek Partiden Çok Partiye (1944-1950)**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990, s. 26.

⁷⁰ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 86.

⁷¹ **A.g.e.**, s. 103.

komünist ve Sovyet karşıtı tutum ile birlikte düşünülebilir.⁷² Özellikle 1950’lerden sonra iyice kristalleşecek olan anti-komünist yaklaşım, bu yıllarda Amerikan filmlerine olan hayranlığın yerini sabitlemiştir.

1.2.6. İdeolojinin Geçirgen Hatları

Scognamillo 1940’lardaki film üretme çabalarını Nijat Özön’ün de adlandırdığı gibi bir “geçiş dönemi” olarak ele alırken, Ali Gevgilili Türk Sineması’nın 1960’lara kadar verdiği örnekleri başarısız örnekler olarak nitelendirir ve bunun sebebini sanatta yaratıcılığa yönelik yetersizlikle açıklar. Diğer taraftan da sansürün baskın olduğu toplumlarda dahi sinemanın özgün yöntemler bularak gelişebileceğini öne sürer.⁷³ Öyleyse Türkiye özelinde düşünüldüğünde sansür ve denetimin sıkı olduğu tek parti döneminde⁷⁴ neden özgün yöntemler bulunarak bu sansürden sıyrılacak bir sanatsal-düşünsel sinema dili geliştirilemediği sorusuyla karşı karşıya kalırız. Belki de bu sorunun cevabını, bu dönemde hâkim kılınmaya çalışılan ideolojik yaklaşımlara ait kavramların muğlaklığı ve içinin her an yeni bir şeyle doldurulabilmesinde arayabiliriz. Cumhuriyetin ilk yıllarından beri ön plana çıkan milliyetçilik görüşünün bile sınırları tam olarak belirlenememiş, yaşanan her krize karşı güncellenerek kavramın içi boşaltılmış ve yeniden doldurulmuştur. Buna bağlı olarak neyin, ne zaman sorunlu görülebileceği, denetimlerde rahatsız bulunabileceği ve sansür engeline takılabileceği kestirilemediğinden sinemacılar uzun yıllar estetik bir sinema dili oluşturamamış; güvenli sular olarak gördükleri ticarî bölgede dolaşarak en azından yapım masraflarını karşılamayı garantiye almak istemiş olabilirler.

Kimi araştırmacılara göre ise ön plana çıkan ideolojik akımlar modernleşme sürecinin bir doğal sonucu olarak değil de devlet eliyle, toplumsal mühendislik çalışmalarıyla yerleştirilmeye çalışılan projeler olduğu için Türkiye’de 50’li yıllara kadar kimlik problemleri çözilememiş, bu yüzden de sanatsal anlamda sağlam bir sinema dili oluşturulamamıştır.⁷⁵ Sinemaya bu yıllarda eğlence sektörünün bir

⁷² Ali Gevgilili, **Çağın Sorgulayan Sinema**, Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1989, s. 156.

⁷³ Gevgilili, **a.g.e.**, s. 158-159.

⁷⁴ Özön, **a.g.e.**, s. 77.

⁷⁵ Mencütekin, **a.g.e.**, s. 33.

uzantısı olarak yaklaşıldığı bir gerçektir. Yine de ekonomik ve teknik yetersizlikler içinde dahi bu yıllarda film üretme konusunda kayda değer bir gayretin olduğunu unutmamak gerekir.

Bununla beraber, dönemde yapılan filmlerin ideolojiden tamamen bağımsız olduğunu iddia etmeden önce temkinli davranmakta fayda vardır. Toplumsal-siyasî ideolojinin ya da bunun eleştirisinin filmlerde direkt olarak yer alması kadar, yer almaması da oldukça politik bir durumdur. Devletin resmî ideolojisinin pratikte yasalar ve yasaklar ile son derece belirginleştiği dönemlerde, sinemanın bu konulara hiç yanaşmaması adeta bir antitez olarak konuya katkıda bulunur ve var olan baskının onaylayıcısı olarak ele alınabilir. Diğer taraftan Richard Dyer, ideolojiyi “insanların içinde yaşadıkları dünyaya ve cemiyete dair toplu olarak anlam yüklediği fikir ve temsiller” olarak tanımlar ve sürecin içinde seyircinin ürettiği anlama da dikkat çeker. Ona göre “ideolojik anlamda nötr” zannedilen durumlarda aslında belirli bir ideolojik dayatmanın, varlığı bile hissedilemeyecek derecede yerleşik hâle gelmiş olması ihtimali vardır. İdeoloji tam da bu noktada çalışmaktadır, çünkü alternatiflerine mahal kalmadığı zaman görünürlüğü de azalacaktır ve “ideoloji en iyi görünmediği zaman işler.”⁷⁶

1.2.7. Halkın Tercihlerine Resmî Müdahale: Mısır Filmleri Furyasına Karşı “Önlemler”

Türk modernleşmesinin zıtlıklar ve ikilikler üzerine kurulduğuna dikkat çeken sinema araştırmacılarından biri de Savaş Arslan’dır. Türkiye’de sinema tarihine dair çalışmasında Arslan, modernleşmenin tepeden aşağı olduğu kadar aşağıdan yukarı bir dönüştürücü etkiyle şekillendiğinin altını çizer. Kemalist ve milliyetçi ideoloji her ne kadar Batı’ya yüzünü dönmüş olsa da insanlar modernliği kendi yorumlamaları, tercüme ediş şekilleri ve adaptasyonlarıyla dönüştürmüş ve bu şekilde kendilerine has bir modernleşme serüveni deneyimlemiştirler.⁷⁷ Bunların bir örneği, Türkiye’de adeta bir furyaya dönüşen Mısır filmleridir. Devletin modernleşme politikaları her ne kadar Batı’yı model alsada da, halk kendine daha yakın bulduğu melodramatik yönü ağır basan Mısır filmleri aracılığıyla Doğu kimliğini yenileyecek ve yerleştirecektir.

⁷⁶ Richard Dyer, *Stars*, Londra: BFI Publishing, 1986, s. 109.

⁷⁷ Savaş Arslan, *Türkiye’de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze*, İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2022, s. 107-108.

Radyo yayınları vasıtasıyla da Batı müziğinin benimsetilmeye çalışıldığı bu yıllarda halkın bir kesiminin nasıl “Ankara Radyosu’ndaki Batı müziğini dinlemek yerine Arap radyolarından müzik dinleme”ye yöneldiğine, böylelikle “milletin sesi” olması beklenen yayınların halk dinlemedikçe stüdyonun içinde boğulup kaldığına Meltem Ahıska dikkat çeker.⁷⁸ Benzer şekilde, müzikli Mısır filmlerindeki melodiler halka daha tanıdık geldiği için bu filmler hızla yayılacak ve benimsenecek, bir zaman sonra sevilerek dinlenmeye başlayan Ümmü Gülsüm gibi Arap şarkıcıların filmlerde dublajlanmasıyla daha da yaygınlaşacaktır.⁷⁹

Bu durum, İngiltere’de 1900’lü yılların ikinci yarısında beyaz işçi sınıfının kültürüne göçmen siyahî işçi komşularının müzik tarzının sızmasıyla *avant-garde* caz ve *heavy reggae* türlerinde Afrika kökenli melodilerin popülerleşmesine benzer.⁸⁰ İngiliz işçi sınıfının ürettiği altkültürlere dair çalışmasında Dick Hebdige, devletin bu gençlerin boş vaktini organize etmede müdahaleci girişimlerine karşılık, onların öngörülen şemaları yeniden yorumlayarak her dönemde nasıl kendi anlamını ürettiğini anlatır. Sinema izleyicisi de Türkiye’de tüketim biçimleriyle hâkim ideolojik söylemin boşluklarından sızarak söylemi şekillendirmiş, kendine has yeni anlamlar üretmiştir diyebiliriz. Devlet her ne kadar ideolojik anlamda yüzünü Batı’nın “yüksek kültür”üne dönmüş olsa da, halk kendisine daha yakın gördüğü acıklı Mısır melodramlarını ve onların müziğini benimseyerek hatta yerli filmlere taşınmasına sebep olmuş, amacı kâr elde etmek olan sinema endüstrisi de bu fırsatı kaçırmayarak onlara bir dönem istediklerini vermiştir.

İktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi’nin 1942 yılında işin “ciddiyetinin” farkına varması ve İçişleri Bakanlığı’nı hızla yayılan Mısır filmlerine karşı uyarması sonucu filmlerin yasaklanmasıyla süreç nihayete erer.⁸¹ Sinema tarihi araştırmacıları, Mısır filmlerinin ileride Yeşilçam’ın melodramatik damarı üzerinde etkili olacağı konusunda hemfikirdir. Devlet her ne kadar Mısır filmlerini yasaklasa da, çok

⁷⁸ Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 23.

⁷⁹ Arslan, **a.g.e.**, s. 113.

⁸⁰ Dick Hebdige, **Altkültür: Tarzın Anlamı**, Çev. Sinan Nişancı, İstanbul: Babil Yayınları, 2004, s. 43-45.

⁸¹ **A.g.e.**, s. 67.

geçmeden 1950’lerde Hint filmleri benzer bir başarıya ulaşacak ve yine bir furya oluşturacaktır.

Bu noktada Stuart Hall’un klasik iletişim modeli olan gönderici-mesaj-alıcı üçlemesine alternatif olarak geliştirdiği kodlama-kodaçımleme modelini hatırlamakta fayda vardır. Belirli bir kitle iletişim kaynağından bir medya organı vasıtasıyla karşı tarafa ulaştırılan kodlanmış mesajın (*encoding*), karşı tarafın kodu açılmasıyla (*decoding*) formüle edildiği iletişim süreci modeline Stuart Hall, ideolojik arka planların oynadığı rolü de modele dâhil eder. Aslında herhangi bir medya mesajı, çeşitli ideolojik yapılara göre kodlanmaktadır ancak alıcısına ulaştığında olduğu gibi çözümlenmez; kod açımı sürecinde mesajı alan tarafın ideolojik arka planına göre yeniden anlam kazanarak çözümlenir. Böylelikle bir medya iletişiminin “tüketimi” aslında bir bakıma yeni bir anlamın “üretimi”dir. Arada benzerlikler olsa da kodlanan mesaj ile çözülen mesaj, çoğu zaman birbirinin aynı değildir.⁸² Türk modernleşmesinin seçkinlerce öngördüğü ve medya iletişim araçlarıyla halka ulaştırmayı hedeflediği mesajlar da halka ulaştığı noktada onların kültürel bagajları doğrultusunda çözümleneceği için mesajın değişime uğraması kaçınılmaz olacaktır. Üstelik gönderici (aydınlar) ve alıcı (halk) arasındaki makas açıldıkça, bu değişikliğin boyutu daha da büyük olacaktır. Cumhuriyetin erken yıllarında görünürde bu iki kesim arasındaki farkın kapatılması hedeflenirken ilginç bir şekilde söylemsel düzeyde yenilenerek daha da yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Köy Enstitüleri deneyiminde olduğu gibi, ideolojik düzeyde bir yakınlaşma sağlanmaya çalışılırken bir yandan da fiziksel uzaklık sabitleştirilmiştir. Benzer şekilde Orhan Koçak, cumhuriyetin ilk yıllarında kültürün kaynağı olarak ele alınan halkın dönemin entelektüel seçkinleri gözünde nasıl giderilemez bir ıskellik, saflık, çocuksuluk ve edilgenlik sarmalında temsil edildiğine dikkat çekmiştir.⁸³

⁸² Stuart Hall, “Encoding and Decoding in the Television Discourse,” **Media and Cultural Studies Keywords** içinde, Ed. Meenakshi Gigi Durham ve Douglas Kellner, Massachusetts ve Oxford: Blackwell Publishing, 2006, s. 165-166.

⁸³ Koçak, **a.g.e.**, s. 378.

1.2.8. İktidar-Halk Geriliminin Tırmanması ve Bir Dönemin Sonu

1940'ların sonlarına doğru artık hem ekonomik sıkıntılar, hem savaş döneminde yürütülen politikanın ve yıllardan beri süregelen tek partili yönetim sürecinin belli bir yıpranmaya uğraması gibi sebeplerle demokrasi tartışmaları yeniden gündeme gelmiştir. Savaş dolayısıyla ülkedeki ekonomik durumun her ne kadar 1940'da yürürlüğe konan Millî Korunma Kanunu gibi önlemlerle kötüye gitmesinin önüne geçilmeye çalışılsa da, Köy Enstitüleri gibi atılımların dahi maddî yükünün yine köylerde yaşayan halka yüklenmesi gibi zorlayıcı sebeplerden ötürü ciddi bir memnuniyetsizliğin hâkim olduğu söylenebilir. 1940'lı yılların ön plana çıkan özelliği, coğrafi olarak çok yakında süregelen II. Dünya Savaşı'ndan ekonomik olarak etkilenmemek için alınan tedbirler ve bir önceki dönemde baskın olan Kemalizm ideolojisinin sürdürülme politikası olarak özetlenebilir.

Diğer yandan özellikle gazete ve radyoların ön plana çıktığı bu dönemde, bazı yayınların “ulusal duyguları incitmek suçu”, “ulusal tarihi değiştirme suçu” gibi sebeplerle yargılanması, bu duruma çıkarılacak bir yasayla müdahale edilmesi gibi uygulamalar da gündeme gelmiştir. Suç tanımına bakıldığında dahi milliyetçiliğin sınırlarının tam belirlenemediği, konuya düşünsel olmaktan çok duygusal yaklaşıldığı açıkça görülmekte ve savaş dönemi öne sürülerek millî güvenlik sorunu kapsamında yasakların mantıksallaştırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.⁸⁴ 1940'lı yıllarda hemen hemen aynı sebeplerle sinema üzerinde de bir denetimin hâkim olduğu görülür. 1939'da yürürlüğe giren ve 80'lere kadar güncellemelerle yürürlükte kalmaya devam eden “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” gereğince “herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan”, “dost devlet ve milletlerin *hislerini* rencide eden”, “millî rejime aykırı olarak siyasî, iktisadi ve ideoloji propagandası yapan”, “umumi terbiye ve ahlaka ve milli *duygularımıza* mugayir bulunan” filmlerin sansüre uğraması dikkat çekicidir.⁸⁵ Bütün bu denetim ortamında henüz deneme-yanılma yoluyla sinema filmi çekmeye çalışan yönetmenlerin, zorlu maddî imkânlarla çekebildikleri filmlerin bir de gösterimini riske atmamak için köy melodramları gibi garanti gördükleri tehlikesiz

⁸⁴ Goloğlu, **a.g.e.**, s. 79-87.

⁸⁵ Özön, **Karagözden Sinemaya**, s. 59-60.

alanlara yönelmeleri, bu filmlerde de gerçekçi-eleştirel bir tutum sergilemeyişi beklenen bir durumdur.

Hem kültürel anlamdaki bu müdahaleler, hem de ekonomik sorunlar uzun vadede halk tarafından sıkışmışlık ve bunalımın hâkim olduğu bir dönemle sonuçlanmıştır. Halkın taleplerinin ve içinde bulunduğu durumun göz ardı edilerek parti-devlet anlayışının hâkimiyetini senelerce sürdürmesi, yönetici elit olarak nitelendirilen meclis üyelerinin de çoğunlukla bürokratlardan oluşması, taşrada yoğunlaşmış yönetilen kesim ile yönetici partinin arasını açmıştır. Bürokrasinin halka hizmet yerine “Kemalist ideolojiyi uygulamak ve toplumda yerleştirmek için kullanılan bir araç” hâline gelmesi, iktidarı halkın gözünde yıpratın sebeplerden biri olmuştur.⁸⁶

1945 yılında II. Dünya Savaşı’nın demokratik düzenlerin zaferiyle sonuçlanması, kazanan tarafa yakın durmak isteyen Türkiye’deki tek partili düzenin de sorgulanmasına yol açmış ve yönetimdeki Cumhuriyet Halk Partisi’nin içinden bir grubun ayrılarak yeni bir parti kurmasıyla sonuçlanmıştır. Yeni kurulan Demokrat Parti, başta temkinli bir politika izlediğinden iktidarın gözünde bir rakip olarak değerlendirilmemiştir. Ancak yine de iktidara geleceği 1950 yılına kadar seçim süreçlerinin iyileştirilmesi, basın-yayın alanında yürürlüğe konulacak bazı kanunlarla ifade özgürlüğü adına girişimlerde bulunması gibi belli adımlar atmaya devam etmiştir. Örneğin; Cemil Koçak, tek partili dönemde seçim süreçlerindeki yasalara uygunsuz politikaların ve usulsüzlüklerin nasıl basın-yayın organlarıyla halka duyurulduğunu ve bu süreçlerin kanuna uygun hâle getirilmeye çalışıldığını örnekleriyle etraflıca anlatır.⁸⁷ Bu çabalar, “milletin husumetiyle” karşı karşıya kalmak istemeyen yönetimin 1949’da seçimlerde yargı denetimi ilkesini kabul etmesiyle ve 1950 seçimlerinin “gizli oy, açık sayım” kuralı çerçevesinde gerçekleştirilmesiyle sonuçlanmıştır.⁸⁸

⁸⁶ Oğuz Ünal, **Türkiye’de Demokrasi’nin Doğuşu: Tek Parti Yönetiminden Çok Partili Rejime Geçiş Süreci**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1994, s. 110-113.

⁸⁷ Cemil Koçak, **Türkiye’de İki Partili Siyasî Sistemin Kuruluş Yılları (1945-1950) Cilt 1: İkinci Parti**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 417-434.

⁸⁸ Cem Eroğul, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-71,” **Geçiş Sürecinde Türkiye** içinde, Ed. Irvin Cemil Shick ve Ertuğrul Ahmet Tonak, İstanbul: Belge Yayınları, 1990, s. 119.

Özetle, Türkiye’de “millî şef” unvanıyla anılan İsmet İnönü’nün yönetiminde tek parti döneminin bir önceki dönemle belli başlı benzerlikleri olduğu gözlenebilir. Halka vesayetçi yaklaşımın devam etmesi ve milliyetçilik ideolojisini yerleştirmek adına devlet eliyle bazı yasal müdahalelerde bulunulması gibi özellikler, önceki dönemle benzerlikler arasında sayılabilir. Bununla birlikte hem milliyetçiliğin sınırına dâhil edilen konular, hem de Batı’ya yüklenen anlam kısmen değişmiş; kültürel anlamda bir tehdit olarak görülmekten çıkarılan Batılı kaynakların eğitim-öğretim sistemine dâhil edilmesinde bir sakınca görülmemiştir. Diğer taraftan süregelen II. Dünya Savaşı’na dâhil olmamak için maksimum çaba gösterilmiş ve bunun ekonomik bazı sonuçları olmuştur. Bir yandan ekonomik sıkıntılar, bir yandan demokrasinin önünde engel görünen bazı yasal sorunlar dönemin basın-yayın organları aracılığıyla dile getirilir olmuş, bu durum da iktidardaki tek partiye karşı seslerin yükselmesine sebep olmuştur. II. Dünya Savaşı sonuçlanırken galip gelen Amerika tarafında yer alan Türkiye’nin San Fransisko Konferansı’na katılması ve Birleşmiş Milletler anlaşmasını imzalaması, çok partili hayata geçiş sürecinde itici dış etkenlerden bazıları olmuştur.

2. BÖLÜM: İktidardaki Taşra ve Kültürel Değişim

2.1. 1950'li yıllar: Çok Partili Demokrasiye Geçiş

2.1.1. İktidarda Yeni Bir Kültür

1950 yılında Demokrat Parti'nin seçimleri kazanmasıyla yeni bir dönemin başladığı kabul edilir. 1960 Darbesi ile yönetimine son verileceği döneme kadarki 10 yıllık süreç ülkenin siyasî, sosyal, ekonomik ve kültürel hayatında bazı görünür değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak ele alınmaktadır. Siyasî anlamda Demokrat Parti'nin (DP) kendinden önceki Cumhuriyet Halk Partisi'nden (CHP) farklı bir vekil profiliyle siyasete dâhil olduğu kaydedilir. Önceleri bürokratların hâkim olduğu mecliste DP döneminde burjuvazinin katılımı gözlenecektir.⁸⁹ Sosyal anlamda seçimler sonrasında yönetimde aktif rol oynadığını somut bir biçimde hisseden kitleler, pek çok alanda sözünün geçerlilik kazandığına inanarak talepleri konusunda daha ısrarcı olmaya başlamışlardır. Kapitalizm ile birlikte endüstriyel alanlarda çalışmaya yönelen kırsal bölgelerde yaşayan halkın şehir merkezlerine gelmesiyle yeni ve melez diyebileceğimiz bir kent kültürünün oluşmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla iç göç, bu dönemin en dikkat çeken özelliklerinden biri olmuştur. Ekonomik bakımdan tarıma yapılan yatırım öncelense bile kırsal alandaki verim kısa süreli olduğundan yeniden kriz yıllarının yaşanmasına ve devalüasyonla sonuçlanacak bazı geçici çözümler üretilmesine tanık olunur. Diğer taraftan II. Dünya Savaşı'ndan zaferle çıkan Amerika'nın kültürel anlamda gittikçe yerini sağlamlaştırması, kapitalist tüketim kültürünün geniş ölçüde yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir.

⁸⁹ Şükrü Karatepe, **Tek Parti Dönemi**, İstanbul: İz Yayıncılık, 1997, s. 126.

2.1.2. Kente Gelen Taşra: Göç ve Karşılaşma

Demokrat Parti'nin iktidara geldiği ilk yıllarda kısmî bir ferahlama dönemi hissedildiği not edilir. Bunun sebepleri arasında uzun yıllardan beridir yönetimin nesnesi olan ve görünürde “milletin efendisi” olarak ele alınsa da talepleri hep göz ardına atılmış kırsal bölgede yaşayan halkın bu dönemde görece sesinin duyulur hâle gelmesi not edilmiştir. Ekonomik anlamda da ilk yıllarda belli bir oranda refah yaşandığı kaydedilir. Savaşın sonlarına doğru Amerika'nın yanında yer almış olan Türkiye, Marshall planı kapsamında maddi destek almış, bu desteği tarımsal alana yatırmıştır. İnönü yönetimi altında talepleri karşılanmayan ve gittikçe fakirleşen köy nüfusu, bir yandan da Köy Enstitüleri'nde yetişen yeni “aydın” kesimin buralardaki dinî görenekleri sistematik bir şekilde karşılarına almış olması gibi sebeplerden ötürü iktidara karşı belli bir soğukluk hissetmektedirler. Demokrat Parti'nin hem dinî anlamda daha müsamahakâr davranacağı, hem de köylüye ekonomik anlamda emeğinin karşılığını vereceği yönündeki vaatleri kırsal kesimin sempatisini kazanmasına sebep olmuştur. Çağlar Keyder, bu yıllarda köylünün ilk defa desteği kazanılması gereken bir güç olarak ele alındığını not eder. Böylelikle köylünün siyasallaştırılması DP'ye başarıyı getirmiş ve “köylülerin –aşağıdan- toplumsal hareketinin” başlangıcı olmuştur. Bu durumu seçkinlerin yönetimindeki bir kapitalist gelişme modelinden, burjuvazinin (hem köylü sermaye sahipleri hem de kentteki tüccarlar zümresinin) yönetime dâhil olduğu bir başka kapitalist modele geçiş olarak değerlendirir.⁹⁰

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinde rol oynayan bu faktörler, iktidarının ilk yıllarında belli bir oranda rahatlama sağlamış olsa da, zamanla belli krizlerin yaşanmasına engel olamamış; bu krizlerin önceki dönemlerde olduğu gibi geçici önlemlerle çözülmeye çalışılması belli başlı ekonomik problemleri beraberinde getirmiştir. 50'lerin ortalarından sonra yaşanan ekonomik sıkıntıları Keyder; ihracatın azalıp ithalatın artmasına, yabancı sermayenin olmayışına ve başlarda gelen Marshall desteğinin sonraları kesilmesine, dış borçların yine borçlarla ödenmeye çalışılmasına ve en önemlisi de zenginlik imajının korumak için devletin karşılıksız para basmasıyla birlikte gelen devalüasyona bağlar. Bu çözümler günü kurtardığı için yönetimin hoşuna gitmiş, ancak uzun vadede yoksullaşmayı ve ekonomik krizleri

⁹⁰ Çağlar Keyder, “Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası,” **Geçiş Sürecinde Türkiye**, s. 54-55.

beraberinde getirmiş, böylelikle 1960 yılında devlet yönetiminin bir darbeye askerî müdahaleye maruz kalmasına sebep olmuştur. Keyder, darbenin görünürde ideolojik sebeplerle (Kemalizm adına) yapılmış olmasına karşın aslında altında ekonomik bir sebebin yattığını öne sürer ve “devlet vesayetinin kapitalizme yem edilmiş olmasının hıncı” olarak yorumlar.⁹¹

Kırsal kesimde yaşayan halka sağlanan maddî desteğin görünürde köylünün zenginleşmesini ve memnuniyetini sağlayacağı varsayılırken 1950’li yıllar kırdan kente göçün ciddi anlamda yaşanmaya başladığı yıllar olarak bilinir. Devletin yatırımları kırsal kesimi önceler nitelikte olduğu hâlde iç göçün yoğun bir şekilde yaşanmasının sebeplerini Yakut Sencer, çok yönlü olarak incelemeye alır. İncelemesine göre Osmanlı’dan itibaren kırdaki üretim örgütlenmesinin statik bir yapıda olması ve her dönemde devlet kontrolünde olması, buradaki halkın üzerinde muhtemel bir baskı oluşturmuştur. 1950’lerde devlet her ne kadar iyileştirici çözümlerle bu bölgelere yatırım yapmış olsa da, bu yatırımlar ekilebilir arazi başına düşen verimi artırmaya değil, ekilebilir arazilerin yüzölçümünün artırılmasına yönelik olduğu için belli bir zaman sonra sınıra ulaşarak durma noktasına gelmiştir. Diğer taraftan çiftçilerin çoğu işledikleri toprakların sahibi değildir; ırgatlık, kiracılık ve ortakçılık gibi yöntemlerle tarımsal faaliyetleri sürdürmektedirler. Bir diğer sebep, 50’li yıllarda kır nüfusunun giderek artması sonucu kişi başına düşen iş ve gelir miktarının azalmasıdır. Buna ek olarak, tarım alanına yapılan yatırımlar makineleşme ve teknolojiye yönlendikçe insan gücüne olan ihtiyaç gittikçe azalmış, bu yüzden kırsal kesimde işsizlik artmıştır. Böylelikle köyde işsiz kalan nüfus, kente göç etmeye bir bakıma mecbur kalmıştır. Sencer, Türkiye’de 1950’lerde başlayan iç göçün sebeplerinin “kent’in çekici gücü” olmaktan ziyade “kırın itici gücü” ile gerçekleştiğine dikkat çeker.⁹²

Bütün bu sayılan itici güçlerden ötürü kent bölgelerine gelen nüfusun geldikleri gibi şehir tarafından kabul edildiklerini ve merkeze yerleştiklerini söylemek mümkün değildir. Kırdan göçenler, önceleri kentin marjinde kalarak bu bölgelerde ne tam kentli, ne de tam köye ait bir bölgede kendilerine yaşam alanı oluştururlar. Şükrü Aslan, bu yıllarda kente gelenlerin “iş ve konut gereksinimlerini genellikle enformel

⁹¹ A.g.e., s. 61.

⁹² Yakut Sencer, **Türkiye’de Kentleşme**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. 50-59.

mekanizmalar aracılığıyla elde etmelerine karşın, zamanla formel sisteme uyum sağlıyor ve onun bir parçası hâline geliyor” oluşlarına dikkat çeker.⁹³ Ancak göçmen nüfusun sayıca artması, bulundukları yerde kendilerine ait bir melez kültür oluşturmaları sebebiyle 1980’ler sonrasında bu eklemleme de gerçekleşmeyecektir. Yıllar içinde daha görünür hâle gelecek gecekondü mahallelerinin ve arabesk kültürün bir konu olarak sinemada görülmeye başlaması da ileride tartışılacağı üzere 80’li yıllara rastlar.

2.1.3. Resmî Milliyetçiliğin Ayrılan Yolları: Turancılık, Anadoluculuk ve Osmanlı’yla Barışmak

Devletin kuruluş yıllarından beri resmî ideolojisi olan milliyetçiliğin, bu dönemde de görünürde hâkim ideoloji olduğu tespit edilmektedir. Diğer taraftan okur-yazar kitlenin belli bir yoğunluğa ulaşması, DP’nin iktidara giden süreçte basın-yayın organlarının kültürel sahadaki rolünü artırması, radyonun bir kitle iletişim organı olarak gündelik hayatın içinde yer alması gibi sebeplerden ötürü alternatif fikirlerin görünürlüğü artmıştır. Önceleri Halkevleri ve Köy Enstitüleri aracılığıyla devlet tekelinde bulunan “ideolojik aygıtlar”, bu dönemde etkinliğini yitirmiş ve kapatılmışlardır ve yerini daha çeşitli kaynaklardan beslenen popüler yayın organları almıştır.

Yönetici seçkinlerin profilinde yaşanan değişiklikler, yönetime halkın aktif katılımı (sadece oy kullanma anlamında değil ama mecliste de bürokrat kökenli olmayan üyelerin sayısının çoğalması anlamında) gibi olayların kültürel sahada da yansımaları takip edilebilir. Bu bakımdan hem kır-kent arasında bir geçişkenliğin, hem de yönetici-yönetilen arasında bir geçişkenliğin bu dönemde başladığını söylemek mümkündür. Yönetici zümrenin gündelik tartışmalara aktif katılımı olduğu gibi halkın da politize olduğunu izlemek mümkündür.

Önceki dönemlerde resmî ideoloji olarak devlet eliyle yönlendirilmekte olan milliyetçilik fikrinin ise ayrılmaya başlayan çeşitli kollarının bu dönemde iyice belirginleştiğini söylemek mümkündür. Daha da ötesinde, fikirlerdeki bu ayrılıklar

⁹³ Şükrü Aslan, **1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 66.

ciddi tartışmalara ve ithamlara yol açmış ve hem yasal hem de kültürel arenada keskin çatışmalara sebep olmuştur. Bir önceki iktidarın Hasan Âli Yücel ile bağdaştırılan seçkin milliyetçiliği, bu dönemde Nihal Atsız ve çevresindeki ırkçı-Turancı cephenin hedefi olmuştur. DP iktidarına da yakın duran bu grubun içinde de ayrılıklar olacak; 1960 sonrasında Alparslan Türkeş'in aralarından ayrılması, Ali Fuat Başgil gibi isimlerle İslamcı-Milliyetçi yeni bir uzantının oluşması gibi sebeplerle görüş farklı yönleri doğru bölünmeye uğrayacaktır.⁹⁴ 1950'lerin başında Demokrat Parti ile yakınlığıyla da gündemde olan Necip Fazıl Kısakürek'in yayınladığı *Büyük Doğu* dergisi İslamî bir koldan milliyetçiliğe yaklaşan fikirler yayınlamaktadır. "Millî şair" olarak anılan Mehmet Akif Ersoy tarafından kurulan *Sırat-ı Müstakim* dergisi, 1950'li yıllarda *Sebilürreşad* adıyla yayın hayatına devam ederken kısa bir süreliğine de olsa Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti'ye destek olmuştur. Diğer taraftan Nurettin Topçu ve Remzi Oğuz Arık gibi isimler çevresinde Anadoluculuk üzerinden ilerleyen bir kol da bunlar arasında sayılabilir.⁹⁵ Çeşitlenen milliyetçi görüşlerin bu dönemde dernekler vasıtasıyla da görünür hâle geldiğini söylemek mümkündür. Önceden kapatılmış olan Türk Ocakları bu dönemde yeniden açılmış; Türk Milliyetçiler Derneği, Milliyetçiler Federasyonu, İstanbul Fetih Cemiyeti gibi derneklerin çoğu 50'lerde faaliyet göstermiştir.⁹⁶

Dönemlere göre kapsamı değişen milliyetçiliğin içine bu kez İslamî bir dokunun da eklenmesiyle, önceki dönemlerin reddiyesini yaptığı Osmanlı sempatisi de gündeme dâhil olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında "geri döneceği" korkusuyla silinmeye çalışılan imparatorluk geçmişinin anılmasında artık pek sakınca görülmemektedir. Çünkü Osmanlı mazisi yeniden anılmaya başladığında kendisi olarak dönmez, nostaljik bir tutumla güne dâhil edilir. 1953 yılının İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü olması dolayısıyla gerçekleştirilmesi planlanan kutlamalar buna güzel bir örnektir. "Türkçülüğün çatallanan yolları" üzerine yaptığı incelemede Ertekin, bu dönemde "44 ruhunun" etkisiyle kültür alanında verilen eserlerin çoğunda milliyetçiliğin romantik bir boyutta ele alındığını söyler. Özellikle

⁹⁴ Ertekin, *a.g.e.*, s. 381-382.

⁹⁵ Tanıl Bora ve Kerem Ünüvar, "Ellili Yıllarda Türkiye'de Siyasî Düşünce Hayatı," **Türkiye'nin 1950'li Yılları İçinde**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 160-169.

⁹⁶ *A.g.e.*, s. 166.

romanlar üzerinden kurulan dünyalarda Türk tarihinin efsanevî kahramanları geniş bir yer tutmaktadır.⁹⁷

2.1.4. Tarihi Filmler ve Köy Filmleriyle Taşra Sinemada

Diğer taraftan sinema filmlerinde de tarihî filmlerin popülerleştiğini görürüz. İstiklal Savaşı filmleri yapma geleneği hâlâ devam etmektedir, örneğin Osman F. Seden'in *Düşman Yolları Kesti* (1959), Atıf Yılmaz'ın *Bu Vatanın Çocukları* (1959) gibi filmleri bunlar arasında sayılabilir. Öncekilerden farklı olarak, Atıf Yılmaz'ın filminde çocuk psikolojisi de konuya dâhil edilmiş, savaş geri planda kalmıştır. Diğer taraftan tarihî filmlerin bu dönemde bir “furya” hâline geldiğini not eden Scognamillo, 1950’lerin ilk beş yılında yapılmış 40 tarihî film ismi kaydeder.⁹⁸ Türkiye’de sinema tarihine bakıldığında bu sayı oldukça dikkat çekicidir. Bu filmler arasında Yavuz Sultan Selim, Fatih Sultan Mehmed, Barbaros Hayreddin Paşa gibi gerçek tarihî kişilerin hikâyesinin yanında efsane hikâyelerinin de çokça işlendiği görülür. Kore savaşına dair yapılmış filmlerin de dikkat çekici bir yoğunluğunun olduğunu söylemek mümkündür.

Tarihî filmlerde de Osmanlı geçmişini filmlere dâhil etmenin arkasındaki motivasyonun ideolojik bir boyutu olduğu kesindir; işleniş tarzı direkt olarak didaktik olmasa da, önceki dönemlerde Osmanlı tarihinin yokluğu ile bu dönemde yeniden söyleme dâhil edilmesinin elbette ki dönemin politik tutumundaki serbestiyle de ilgisi vardır diyebiliriz. Diğer taraftan bu tarz tarihî filmler çekmedeki motivasyonun başlı başına ideolojik kaygılar olmadığının da altını çizmek gerekir. Nispeten artan teknik imkânlar, yerli filmlere olan talebin artması gibi durumların film endüstrisinde bir konu (hikâye) bulma sıkıntısını da beraberinde getirdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yapımlarda tarihî gerçekliğe uygunluğun ikinci planda kaldığı, hatta yer yer kendine-Oryantalist bir bakışla tarihin ele alındığı görülebilir. Asıl amaçlananın dikkat çekici maceralar ile seyirciyi memnun etmek olduğu net bir şekilde hissedilir.

⁹⁷ Ertekin, **a.g.e.**, s. 382.

⁹⁸ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 120.

Dönemin film furyalarından bir başkası da köy filmleridir. 1950’li yıllarda yapılan köy filmlerinin listesi incelendiğinde ise sayının 40’a yaklaştığı görülür. Bu artışta dönemin siyasî iktidarının köylüyü önceleyen politikasının etkisi olduğu tahmin edilebilir. Direkt olarak bir devlet desteği görülmese de, köy hayatının önceki dönemlerden farklı bir şekilde ele alınışının sinema filmlerine yansıdığını söylemek yanlış olmaz. Cumhuriyetin ilk yıllarında aydınlatılması gerektiği sıkça öne sürülen, “ülküselleştirilen” taşra hayatı, bu dönemde tecimsel sinemanın konu malzemelerinden birisi olmuştur. Masalsı aşk hikâyelerinin ve trajik melodramların mekânı olarak köy, filmlerde sadece bir dekordan ibaret olduğu gibi; sinemaya daha biçimsel estetik bakış açısıyla yaklaşan Metin Erksan’ın 1953’te çektiği *Aşık Veysel*’in hayatını ele alan *Karanlık Dünya* (1953) filminde, ya da Atıf Yılmaz’ın *Ala Geyik* (1959) filminde olduğu gibi folklorik unsurların belgesele yaklaşan bir dikkatle filme dâhil edildiği görülebilir. Bunlara ek olarak Lütfi Akad ve Muharrem Gürses’in filmlerinde ise mekân olarak köy başlı başına bir karaktere dönüşerek filmin ana unsurlarından biri olmuştur.⁹⁹

Bununla birlikte bu dönemde köy çevresinde yazılan romanların, konu arayışında olan sinema filmlerine kaynak teşkil ettiği de görülebilir. Edebiyat uyarlamalarının da furya denilebilecek bir yoğunluğa ulaştığı günlerde Refik Halid Karay, Yaşar Kemal, Halide Edip Adıvar, Orhan Kemal, Reşat Nuri Güntekin, Necati Cumalı, Necip Fazıl Kısakürek, Behçet Kemal Çağlar gibi yazarlar, hikâyesi ya da romanı filme uyarlanmış isimlerden sadece bazılarıdır.¹⁰⁰ Diğer taraftan Nijat Özön, henüz 1958’de yazdığı bir eleştiri yazısında romanlarda dahi köy hayatının işlenişini başarılı bulmaz ve köy romanı yazarların ya meslekî görevlendirme ya da sürgün dolayısıyla taşrayla tanışmış olduklarını, dolayısıyla da köy gerçekliğini orada yaşayan biri gibi yansıtamadıklarını savunur. Bu durumda sinemacıların, hele ki ticarî beklentilerle bu alana yönelmesinin başarıya ulaşmasına dair hiç umudu yok gibidir:

Bugün “köy filmi” etiketi altında piyasaya sürülen filmlerin bolluğuna tek neden, yapımcıların ortaya atıp doğruluğuna kendilerinin de inanmaya başladıkları “müşteri böyle istiyor” düşüncesinden başka bir şey değildir. 1950’ye dek

⁹⁹ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 131-155.

¹⁰⁰ **A.g.e.**, s. 118.

köyü ve köylüyü romanlarında yaşatmaya çalışanlar bu işe rastlantıların zoruyla başlamışlardı ama, kalemlerini istedikleri gibi kullanıyorlardı. Yapımcıları köye çeken şeyse, yalnızca kolay kazanç yoludur. Kaldı ki, yönetmene, senaryocuya, oyuncuya ek olarak köyü ve köylüyü bilen ve bunu beyazperdede anlatmak isteyen bir yapımcı çıksa bile karşısında bulacağı şey sansürdür. Bir roman ya da öyküde yer almasına izin verilen şeylerin beyazperdede görünmesine göz yumulmamaktadır ve daha “liberal” bir sansür düzeninde bile aynı engelle karşılaşması çok muhtemeldir.¹⁰¹

Nitekim Özön’ün sansüre dair bu kaygısının haklılık payı da vardır. Örneğin; Metin Erksan’ın Âşık Veysel’in biyografisine dair film çalışması *Karanlık Dünya*’nın gösterime gireceği ilk sene sansürle boğuşmak zorunda kaldığı, 1953’e kadar gösterim imkânı bulamadığı, sonuçta ise kesilen sahnelerle Erksan’ın başta hedeflediğinden farklı bir hâle geldiği kaydedilir.¹⁰² İstiklal mücadelesine dair tarihi filmler, efe hikâyeleri gibi başka filmler de bu durumdan nasibini almıştır. Örneğin; Şakir Sırmalı’nın *Efelerin Efesi* (1952) filmi de ancak sonuna eklenen bir açıklamayla gösterime girme imkânı bulur. Filmin sonunda sevdiği Rum kızın cenazesine katılmak için köye inen efenin asker tarafından vurulması bir açıklamaya ihtiyaç duymaktadır: Gerçek efeler hak uğruna dağa çıkan ve İstiklal Savaşı’nda canını ortaya koyan efelerdir; bu filmdeki efenin sonunun hüsrarla bitmesi kişisel bir aşk meselesi yüzündendir, gerçek kahraman efelerle bir ilgisi yoktur.¹⁰³ Öyle görünmektedir ki “millî duyguları incitmek”, bu dönemde de sakıncalı görülen konulardan biridir.

Köy hayatının yanında, kentin kıyı mahallelerinde yaşayan “küçük insan” figürünün de sinema filmlerinde yer bulmaya başlaması bu döneme rastlamaktadır. Örneğin; başrolünde Münir Özkul’un oynadığı filmlerden Şadan Kamil’in *Bir Aşk Hikâyesi* (1955), sokak çocukları sorununa değinen ve Orhan Kemal’den uyarlanan *Suçlu* (1959), Lütü Akad’ın *Kanun Namına* (1952) ve *Öldüren Şehir* (1953), Atıf Yılmaz’ın *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1958), kentin kenar mahallelerinde şiddet ve aksiyonu filmlerine taşımayı bir tarz hâline getiren Osman F. Seden’in *Kanlarıyla Ödediler* (1955), *Berduş* (1956), Memduh Ün’ün yönettiği ve ilk versiyonunun

¹⁰¹ Nijat Özön, “Köy Filmi,” *Karagözden Sinemaya*, s. 163.

¹⁰² Scognamillo, *a.g.e.*, s. 144.

¹⁰³ *A.g.e.*, s. 105.

başrollerini Fikret Hakan ile Muhterem Nur'un paylaştığı *Üç Arkadaş* (1958) gibi filmleri daha sonra yaygınlaşacak olan Yeşilçam melodramlarının bu konuyu işleyen öncül örnekleri arasında sayılmıştır.¹⁰⁴

Hem köy hayatının, hem de kentte kenar mahallelerdeki insanların hayata tutunma mücadelesinin sıkça işlenmesi, 1950'lerde başlayan ve giderek hızlanan iç göç bağlamında değerlendirmeye alınabilir. Yapımcıların hedef kitlesi muhtemelen bu dönemde kentlere göçen ve sayısı gittikçe artan kırsal kökenli nüfustur. 1950'lerde henüz kentleşmeye başlamış İzmir çevresinde gelişen sinema hayatını seyirciler ve o dönemde sinema salonu işletmiş kişilerle yaptığı birebir görüşmelerle inceleyen Dilek Kaya, diğer eğlence türlerinden olan gazinoların pahalılığı ve tiyatroların dönem boyunca aynı oyunu sahnelemesi gibi sebeplerden ötürü sinemanın en yaygın ve ucuz eğlence şekli olduğunu aktarır.¹⁰⁵ Araştırmaya göre o yıllarda İzmir'de 12 kapalı sinema salonunun yanında sıcak yaz gecelerinde ailelerin misafirleriyle dahi sıkça ziyaret ettikleri sayısı 60'ı geçen yazlık açık sinemalar mevcuttur. Henüz televizyonun evlere gelmediği bu dönemde hem çay bahçelerine ve fuar alanlarına yakınlığıyla bir sosyalleşme mekânı olan, hem de filmlerin yanında konserler ve çeşitli atraksiyonlarla desteklenen programları dolayısıyla halkın en çok rağbet ettiği eğlence alanı sinemalardır.

Özetle, 1950'lerin film furyaları bir bakıma milliyetçiliğin çeşitlenen kollarının sunduğu çeşitlilikten faydalanmıştır diyebiliriz. Dönemin filmleri ideolojik içerikli olmaktan çok ticarî amaçlarla yapıldığı için fikrî akımların içeriği direkt şekillendirdiğini söyleyememekle beraber, ayrılan yolların sinemada bazı konulara kapılar açtığını iddia etmek mümkündür. Önceleri "gericilik" tehdidi yüzünden ticarî düzeyde dahi ele alınamayan tarihî konular bu dönemde film malzemesi olabilmıştır. Diğer taraftan Anadolu romanizmin etkisiyle köyü ele alan romanların sayısındaki artış, sinemaya da içerik sağlamıştır. Henüz realist bir taşra filmi çekilmemiş olsa da tecimsel örneklerin sayısındaki fazlalık dikkat çekicidir.

¹⁰⁴ A.g.e., s. 131-156.

¹⁰⁵ Dilek Kaya, "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir," *SineCine* 8(2): 2017, s. 93-138.

2.1.5. Sanat Dünyasının Odağındaki Taşra ve Yeni Bir Sinema Dilinin Oluşması

1950’li yılların sanat hayatını resim ve plastik sanatlar özelinde inceleyen Zeynep Yasa Yaman’a göre Halkevleri ve Köy Enstitüleri’nin kapatılmasıyla devlet tekeliinden ayrılan sanat dünyası, kendi içinde çeşitlenerek ayrı bir gündem oluşturabilmiştir. Bireysel girişimler ve dernekler çevresinde gelişen sanat hayatı “millî ve mahallî” olmaya dair bir kaygıyı barındırmakla beraber üç temel yönelimin etkisinde gelişmiştir: Doğu-Batı bireşimi, soyut sanat tartışmaları ve köylü gerçekçiliği/romantizmi.¹⁰⁶ Bu eğilimlerden Doğu-Batı sentezinin savunucuları ekseninde uluslararası kongrelere ev sahipliği yapan İstanbul’un yanı sıra, diğer taraftan köy romantizmi ekseninde Fikret Otyam’ın yöreselci tutumu ve direkt köyde yetişmiş ve köy hayatını resmetmiş İbrahim Balaban’ın 1953’te açtığı sergi dikkat çeker. Dönemin romanlarının ise erken cumhuriyet yıllarında görülen köylü idealizminden ayrı bir yerde durduğuna dikkat çeken Yaman, bu durumu Demokrat Parti’nin tarımsal liberalleşme modelinin etkisi olarak ele almıştır.¹⁰⁷

Devletin kuruluş yıllarından itibaren sık sık sansüre ve müdahalelere maruz kalsa da desteğini açık ve net olarak uzunca yıllar görememiş sinema sektörünün genellikle bireysel girişimcilerin çabalarıyla oluştuğu ve ayakta kaldığı aktarılır. 1950’lerde sanat dünyasında olduğu gibi, sinema alanında da bazı derneklerin kurularak Türk Sineması’na dair ortak bir dil oluşturulma çabalarına girişildiği görülür. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti,¹⁰⁸ Türk Sinema Sanatçıları Derneği,¹⁰⁹ Türk Film Dostları Derneği¹¹⁰ gibi bazıları bunlar arasında sayılabilir. Bununla birlikte sinema tarihi yazarların hemen hemen hepsi 1950’lerde Türk Sineması’nın ilk başarılı örneklerinin verildiğini kaydeder.¹¹¹ Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman F. Seden, Memduh Ün, Orhon M. Arıburnu, Muharrem Gürses gibi

¹⁰⁶ Zeynep Yasa Yaman, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu,” **Toplum ve Bilim** 79 (1998): 98.

¹⁰⁷ **A.g.e.**, s. 96.

¹⁰⁸ **Evren**, a.g.e., s. 131.

¹⁰⁹ **A.g.e.**, s. 164.

¹¹⁰ Arslan, **a.g.e.**, s. 109.

¹¹¹ Burçak Evren, Giovanni Scognamillo, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Oğuz Makal gibi araştırmacıların hepsi bu konuda hemfikirdir.

yönetmenlerin filmlerinin, kendilerinden önceki diğerlerine göre neden başarılı ilk örnekler sayıldığı akla gelen ilk sorulardan biridir.

Giovanni Scognamillo, bu sorunun cevabını hem önceki filmlere kıyasla, hem de bu dönemde yapılan filmlerin içeriğini inceleyerek cevaplamaya çalışır. Öncelikle yukarıda ilk başarılı örnekleri veren yönetmenler olarak zikredilen filmciler ile ticarî amaçlarla film yapanları iki ayrı koldan ele alır. Kâr elde etmek amacıyla bu dönemde sinemaya pek çok sermaye sahibinin atıldığı, kimilerinin gerçekten kayda değer bir izlenme oranına ulaşarak bugüne adını duyurduğu, kimilerinin ise çoktan unutulduğunu not eder. Bu dönem, sinemaya girmek isteyen herkesin rahatlıkla girebildiği ve denemeler yaptığı canlı bir dönem görüntüsü çizmektedir.

Diğer taraftan “başarılı” örnekleri veren ilk “sinemacılar”, öncelikle sinemayı hâkim tiyatrocü dilinden kurtarmalarıyla dikkat çekerler. Bu yönetmenler, tiyatro kökenlilerin yaptığı gibi yapay dekorlar kullanmak yerine şehri gerçek bir mekân olarak kurgularına taşımışlardır. Öyle ki Lütü Akad ve Muharrem Gürses’in filmlerinde kent mekânı adeta canlanarak bir karakter gibi filmin kurgusuna katılmış ve ayrılmaz bir parçası olmuştur. Köy filmlerinde ise mekânın kendisi konulardan biri olmuş, hatta folklorik unsurlar zaman zaman anlatılan hikâyenin dahi önüne geçmiştir.

İkinci olarak sinemacıların herhangi başka bir sanat alanından gelmeden direkt olarak sinemayla işe başlamaları, onların “sinemaya özgü” denilebilecek bir dil oluşturmada öncü olmuştur. Burada sinemaya özgü bir dil ile kastedilenin; çekim, hikâye, mekân ve kurgunun organik bir şekilde birbirine bağlanması ve bu unsurlardan herhangi birinin çıkarılmasıyla filmin ciddi oranda kayba uğraması olduğu anlaşılmaktadır. Bu bütünsellik, seyirciyi de filme dâhil ederek film ile özdeşleşmesine imkân vermekte, onu sahneden dışından izleyen bir yabancı olmaktan kurtarmaktadır.

Üçüncü olarak ise yönetmenleri başarılı kılan, biçim üzerinde sıkça denemeler yapmalarıdır. Bu dönemin yönetmenleri filmlerinde türleri denemekten çekinmemiş, kendilerine özgü anlatım tarzlarını bulana kadar türden türe geçiş yapmışlardır. Örneğin; Lütü Akad aksiyon filmlerine yönelen sinema dilinde gerilim ve

kovalamaca unsurlarını sıkça kullanmış, simgesel öğelere ve *leitmotiv*'lere sıkça yer vermiştir. Osman F. Seden'in filmleri de aksiyon yönüyle dikkat çekmektedir ama onunki şiddet, kan ve çatışma üzerine kurulu çarpıcı bir sinema dilidir. Atıf Yılmaz küçük insanın hikâyelerini samimî bir estetik dille anlatmayı başarmasının yanında taşra filmlerinde folklorik unsurlara verdiği önemi belgeci bir duyarlılıkla ele almasıyla dikkat çeker.

Yine de bütün bu “başarılı” sayılan sinemacıların filmlerinin Batılı film yapma kriterlerine kıyasla, onlara yaklaşması yönüyle başarılı sayıldıklarını unutmamak gerekir. Plastik sanatlarda bu yıllarda çok daha derinleştirilerek tartışılan soyutlama, gelenekten beslenme, özün keşfi gibi konuların sinemada yalnızca yüzeysel düzeyde denemeler boyutunda kaldığı söylenebilir.

Öyle görünmektedir ki henüz teknik sıkıntılarını tam olarak aşamamış, finansal sorunların üstesinden gelememiş Türk Sineması bu yıllarda ticarî kaygılardan, üretim-tüketim çizgisi üzerinden pek ayrılamayan ve bu anlamda kapitalizmle sıkı sıkıya bağlı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada “gerçekçi” ve “estetik” olmaya dair ciddi adımlar, Türkiye’de daha geç bir döneme rastlayacaktır. Bu yıllarda ise başarısı henüz Batılı örneklerle kıyasla değerlendirilmekte, ticarî dinamiklerin yoğun etkisiyle şekillenmeye devam etmektedir.

2.1.6. Yeni Oluşumlara Kurucu İdeolojiden Sert Müdahale

1950’ler başta liberal bir ortam oluşuyor izlenimi verse de zamanla ortaya çıkan farklılıkların gerilimlere sebep olması, ekonomik anlamda çözümlerin krizleri engelleyememesi gibi sebeplerle; ilerleyen yıllarda iktidarın otoriter bir çizgiye kaydığını iddia eden araştırmacılar vardır. Dönemin çeşitlenen milliyetçi fikirleri arasındaki çatışma bir yana, anti-komünizm de baskın bir söylem olarak gündeme dâhil olmuştur. Hatta sadece komünizmin kendisinin değil, her türlü tehlikeli görülen düşüncenin ve hareketin “anti-komünizm” başlığı altında hedef alındığını iddia edenler vardır.¹¹² II. Dünya Savaşı’ndan liberal Amerika’nın galip çıkması, Kore Savaşı’nda komünist cepheye karşı Türk ordusunun destek göndermesi gibi etkenler

¹¹² Bora ve Ünüvar, **a.g.e.**, s.159-160.

de bu durumda rol oynamıştır. Diğer taraftan Muhsin Ertuğrul'un filmlerine senaryo yazmış, kendisi de film çekmiş olan Nazım Hikmet'in de bu anti-komünist dalganın hedefi olmasıyla sonucu 1951'de Türkiye'den ayrılması da yine bu durumun sonucudur.

1950'ler burjuvazinin ön planda olduğu bir kapitalist sistemin rahatça yayıldığı, mecliste sermaye sahiplerinin yer almaya başladığı ve tüketim toplumunun izlerinin görülmeye başlandığı dönem olarak kaydedilir. Şükrü Aslan, bu dönemde cumhuriyetin kuruluşundaki modernleşme projesinin değişikliğe uğradığına dikkat çeker: “'Hürriyet'e yapılan vurgu, hukukun sınırlayıcı gücü yerine keyfiliğin geçirilmesine yol açmış; topyekûn kalkınma projeleri yerine 'her mahallede bir milyoner' yaratma yolu tercih edilmiştir.’”¹¹³

Beliz Güçbilmez, 1950'li yıllarda Demokrat Parti'nin izlediği liberalleşme ve bunun beraberinde gelen kapitalizmin, bir önceki dönemin temel ideolojik yaklaşımı olan “redd-i miras” ilkesinin bir sonucu olduğunu iddia etmektedir.¹¹⁴ Adorno'dan yola çıkarak öne sürdüğü “kapitalizmin unutmayı kendi kurucu ilkesi hâline getirmesi”, takip eden yıllarda da askerî darbelerle sık sık yenilenecek ve gerilimler anlık müdahalelerle, geçmişle bağlantı kurulmadan, her defasında yeni bir sayfa açılarak atlatılacaktır. 50'lerden itibaren kapitalizmin Türkiye'de giderek daha da sağlam bir şekilde yerleşmesini bu şekilde açıklamak mümkündür.

Diğer taraftan unutilan geçmişin yerini doldurması beklenen Batıcı gerçeklik, onu tam anlamıyla hiçbir zaman dolduramadığı için örtük bir şekilde “kültürel ve estetik bellekten sızıntılar” şeklinde reddedilen geçmiş kendine bir şekilde yer bulmuştur. Türk Sineması'nın Batılı formları taklit etme çabasının yanı sıra, melodramlar aracılığıyla kendini hatırlatmaya devam edecek olan yerli doku da bu noktadan itibaren kendini daha güçlü bir şekilde hissettirmeye başlayacaktır.

Sinem Evren Yüksel de Türkiye'de belirli bir dönem etkisini güçlü bir şekilde göstermiş olan melodramatik dilin oluşumunda etkili olan modernleşme sürecinin peşine düşer. Ulus-devletin inşa edilme projesinde geçmişe dair bazı gerçeklerin

¹¹³ Şükrü Aslan, **a.g.e.**, s. 67.

¹¹⁴ Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 124-125.

unutulması, yerine başkalarının getirilmesi ya da yeniden kurgulanması gerekir. Bu kopuşlar esnasında kaçınılmaz olarak bellekte bazı boşluklar, parçaların birleştirilmesi esnasına bazı uyumsuzluklar meydana gelecektir. Bu görüşe göre melodram, modern öznenin bilincinde meydana gelen yarılmada “arzuların, fantezilerin, korkuların dile getirilebildiği bir alan” açmaktadır.¹¹⁵

Demokrat Parti’nin yürüttüğü siyaset ve bundan etkilenecek şekillenene 50’li yılların kültürel ortamı, 1960 yılında yönetime askerî müdahale ile son bulur. Türk Sineması da bu noktadan sonra iki temel koldan ilerleyecektir: Bir yanda tamamen seyirci talebine cevap vermeye çalışan ve ticarî anlamda kârı amaçlayan filmler, diğer yanda belli bir düşünceyi sinemanın estetik imkânlarını kullanarak aktarmayı hedefleyen filmler. Bu ikisi arasında da dönemlere göre yakınlaşmalar ve geçişler olduğuna dikkat etmek kaydıyla, bu bölümden sonra hem Yeşilçam çevresinde gelişen melodramların ve hem de toplumsal gerçekçi, ulusal, millî sinema gibi çeşitli yönlerle uzanmaya çalışan Türk Sineması’nın serüveni üretildiği dönemin baskın kültürel söylemi çerçevesinde mercek altına alınacaktır.

2.2. 1960’larda İdeolojik Yönelimler ve Melodramın Yükselişi

2.2.1. Yeni Seçkin Olarak Merkezdeki Taşralı

27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilen askerî darbenin hem doğası hem de sebepleri üzerine daha sonradan yapılan tartışmalardan ve incelemelerden bazıları, bu darbenin planlı ve programlı bir girişim olmadığını öne sürerler. Sebepler arasında öne çıkan, Demokrat Parti döneminde kendini geri plana atılmış hisseden askerin, sivil bürokratların ve aydınların yeniden yönetimde söz sahibi olmak istemeleridir. Mazıcı, Demokrat Parti döneminde mecliste en az temsil edilen meslek grubunun askerler olduğunu not ederek bu durumun orduda rahatsızlığa sebep olduğunu kaydeder.¹¹⁶ Bununla birlikte yapılan darbenin bir siyasî program dâhilinde gerçekleşmediğini, darbenin hemen ardından askeriye’nin dahi nasıl bir siyasî program izlemesi gerektiğine dair yönlendirmeye ihtiyaç duyduğunu ve buna rağmen

¹¹⁵ Sinem Evren Yüksel, **Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016, s. 63-73.

¹¹⁶ Nurşen Mazıcı, “27 Mayıs, Kemalizmin Restorasyonu Mu?,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 556.

danıştıkları hukuk profesörlerinden Hüseyin Nail Kubalı'nın tüm yetkiyi askeriye üzerine almasının uygun olacağı yönündeki tavsiyesini demokratik bulmayarak eleştirel bir dille aktarır.¹¹⁷

Ordu dışında Demokrat Parti yönetiminden rahatsız olduğu öne sürülen ve 1960 Darbesi'ni destekleyen gruplar arasında basın ve medya, üniversiteli kadrolar ve aydınlar zikredilir. Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu süre boyunca yönetimde sözü geçen sınıfın profili de değişmiştir: *“1950’ler Türkiye’ne gelindiğinde [...] yönetimde seçkinci-öncü değil sivil ağırlıklı, bürokrat değil serbest meslek sahibi, kentli değil taşralı bir seçkin profili vardır.”*¹¹⁸ Mazıcı, bu darbeyi asker-bürokrat-aydın üçlemesinin vesayetçi konumunu yeniden ele geçirme isteğiyle açıklar. Dış güçlere olduğu kadar iç tehditlere karşı da gerçekleştirildiği o günkü medya tarafından sıkça vurgulanan 27 Mayıs'ın akabinde darbeyi meşrulaştırmak için dahi net bir ideolojik programın olmayışına dikkat çekerek bu “ideolojik fluluğun” Kemalizm düşüncesi ve Atatürk ilkelerine bağlılık ile giderilmeye çalışıldığını öne sürer.¹¹⁹

Sebepler üzerinde çeşitli fikirler ortaya atılmasına karşılık araştırmacıların çoğunluğu 1960 yılında ordunun yönetime el koymasını asker ve bürokratlardan oluşan entelektüel kesimin, yönetimde zayıflayan konumlarını yeniden güçlendirmek olduğu konusunda hemfikirdir. Örneğin Aslı Daldal, bu müdahaleyi Manfred Halpern'in “yeni orta sınıf” kavramından yola çıkarak açıklar. Buna göre modernleşme sürecini Batı'dan daha geç deneyimleyen toplumlarda orta sınıf üyeleri ticaret kökenli burjuva mensuplarından değil, ordu ve bürokrat gibi “ilerlemeci entelijansiya” üyelerinden oluşur. Böyle toplumlarda devrim gerçekleşecekse bile bu, işçi ya da esnafların eliyle değil, bürokratların eliyle olacaktır. Hatta bu iddiayı daha ileri taşıyarak Berger'in böyle toplumlarda ordunun var olan orta sınıfı temsil etmek değil, temsil edebileceği bir orta sınıf yaratmak çabasında olacağı görüşünü ekler.¹²⁰ Bu görüşler aşağıda da tartışılacağı üzere 1960'larda entelektüeller arasında özellikle de Yön dergisi çevresinde toplanan bir grup sol görüşlü düşünürün savunacağı “ara tabakalar” tartışmasıyla örtüşmektedir.

¹¹⁷ A.g.e., s. 564.

¹¹⁸ A.g.e., s. 558.

¹¹⁹ A.g.e., s. 565-567.

¹²⁰ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Yayıncılık, 2005, s. 76-77.

2.2.2. Planlı Kalkınma Stratejileri ve Ekonomik Gelişmelerin Sinemaya Etkisi

1960'larda ekonomi alanında yapılan bazı girişimler doğrudan olmasa da dolaylı olarak sinema sektörünü de etkilemiştir. Diğer taraftan dönemin ideolojik arka planı her dönemde olduğu gibi bu dönemde de devlet eliyle yapılan çeşitli girişimlerle, özellikle de planlı kalkınma programlarıyla direkt olarak bağlantılıdır. Dönemin kültürel alandaki tartışmaları da bu gelişmeler doğrultusunda şekillenir. Özellikle de sol görüşün belirgin bir şekilde 1960'larda görünür hâle gelmesi, Türkiye'deki ekonomik yapılanmaya dair tartışmaları da sıkça gündeme getirir. Bu yüzden dönemin ekonomik bakımdan ayırıcı özelliklerine kısaca bakmakta fayda vardır.

Yukarıda tartışıldığı üzere Demokrat Parti yönetimi ile askeriye'nin arasını açan asıl nedenlerin iktidarın ekonomi yönünde uyguladığı politikayla ilişkili olduğunu iddia edenler vardır.¹²¹ Bununla beraber genel görünümüyle vesayetçi sistemin yeniden ikamesi için atılmış bir adım olarak okunabilir. Yine de darbe yönetiminin uzun yıllar iktidar yetkisini elinde tutma niyetinde olmadığı, askeriye'nin kendinden önceki radikal popülist kanadı tasfiye ettikten sonra kışlasına geri çekildiği ve aynı politikaların tekrar edilmemesi için önlem olarak planlı ekonomik kalkınma modelini hayata geçirdiği öne sürülmüştür.¹²² 60'lar, ekonomik kalkınmanın planlı olarak gündeme geldiği ve bu amaçla Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulduğu yıllardır. Uygulamaya geçirilen planlar, iç pazarın hareketlenmesine ve korumacılığa yönelik olmalarıyla dikkat çeker. Bu kapsamda yürürlüğe konan uygulamalar arasında İthal İkamesine Yönelik Sanayileşme Stratejisi ile ithal edilecek kalemlerin gümrük vergileri düzenlenerek kota uygulamaları ve ithalatı yasaklanan malların listeleri oluşturulur. Bu düzenlemeyle ithal edilen kalemlerden herhangi biri iç pazara yönelik üretim yapan büyük sanayiciler tarafından üretilebiliyorsa, üreticinin ithalatın yasaklanmasını ya da kota getirilmesini talep etme hakkı doğmuştur. Bununla birlikte yerli üreticiler ara malların ithalatı için gümrük vergilerinden muaf tutulabilmektedir. Her ne kadar bu uygulamalar yerli üreticiyi destekliyor gibi görünse de, üretici

¹²¹ Örneğin MAZICI, a.g.e., s. 557.

¹²² Feridun Cemil Özcan, "Altmışlı Yıllarda Türkiye Ekonomisi," **Türkiye'nin 1960'lı Yılları**, Haz. Mete Kaan Kaynar, Ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 179.

firmanın kapasitesine göre uygulandığı için küçük işletmelerin aleyhine sonuçlar doğurduğu gözlenmiştir.¹²³

İthalat alanında uygulanan bu yöntemler, uzun vadede sinema sektörünü de etkilemiştir. Nilgün Abisel, Türkiye’de film yapmanın ekonomik zorluklarına değindiği araştırmasında ham film ithalatında o dönemde yaşanan bazı zorlukları aktarır. Özellikle daha pahalı olması nedeniyle renkli ham filmler sıkça ve yeterli miktarda ithal edilememekte, bazen çekim sırasında elde olan başka filmlerle yapıma devam edilmekte ve en nihayetinde bu durum vizyona giren filmin son hâli için bir kalite sorunu doğurmaktadır: “*Kodak’la başlayan çekim Fuji’yle bitiyor; film daha sonra Orwo banyosunda yıkanıp, herhangi bir ya da birkaç marka pozitif basılıyordu.*”¹²⁴ Üretimde hammaddeye bağlı bu sıkıntı, 1970’lerde daha da derinleşecek ve ham filmler de kotaya tabi olarak sadece büyük yapım şirketleri tarafından ulaşılabılır hâle gelecektir. Bu durum, büyük yapımcıların ithal ettikleri ham filmleri iç piyasada kendi belirledikleri fiyatlarla satışa sunmalarına, en nihayetinde bir “ham film karaborsası” oluşmasına sebep olur:

*Aslında büyük firmalar ham film temininde daha avantajlı durumdaydı. Önceki yıl ürettikleri, yüksek sayıda filmin bir fazlası üzerinden ham film ithal izni alabiliyor ve bu ithali mali olanaklarıyla gerçekleştirebiliyorlardı. Ayrıca bunların bir kısmı, paravan şirketler kurarak en azından bir film için yeni ithalat imkânı yaratıyorlardı. Bir-iki film yapabilen firmalar ise çoğu kez kendi ithal izin belgeleri karşılığı borçlanarak “içeriden” film bulma yoluna gidiyorlardı.*¹²⁵

İç pazarın gelişimine destek olmak üzere uygulanan ithal ikamesine yönelik uygulamalar, ilk bakışta iç pazarı hareketlendirmiş gibi görünse de ara mallara ödenen ücretlerin artmasıyla aslında beklenen etkiyi sağlayamamıştır. Bununla beraber “*yabancı firmalara yapılan lisans, marka ödemeleri; yüksek fiyatla yabancı ana firmadan yapılan ithalat ve kâr transferleri gibi kalemlerin ithal ikamecilikten sağlanan net döviz gelirini de zamanla eriterek*” istenen sonucu vermemiştir.¹²⁶ Bağlantılı bir diğer problem olarak da görünürde yerli üretimi teşvik amaçlı uygulanan bu programların teknoloji transferi yoluyla, yani yerli firmaların yabancı

¹²³ A.g.e., s. 183.

¹²⁴ Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, s. 112.

¹²⁵ A.g.e., s. 113.

¹²⁶ Özcan, a.g.e., s. 185.

firmalardan aldıkları lisansların ödemeleri dolayısıyla yine yabancı sermayeye bir kapı araladığı sayılabilir.¹²⁷ Sonraları “montaj kapitalizmi” olarak adlandırılacak bu sistemde üretim çoğu zaman tamamen yerli olamamış, büyük yabancı firmaların yerli temsilciliklerinin kurulmasıyla, çeşitli ara malların ithal edilerek ülkede birleştirilmesiyle yine dolaylı yoldan dışa bağımlı bir ekonomik modelin önünü açmıştır.

1963 yılında uygulamaya konan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, aynı yıl Amerika Birleşik Devletleri kaynaklı dış destek (PL 480 Gıda Yardım Programı) gibi uygulamalar da iç pazara yönelik kalkınma projelerinin desteklenmesini öngörse de, iç piyasada yeterli sayıda proje üretilmediği için bu tarz kredilerden de istenilen oranda faydalanılamadığı aktarılır. Cari açık büyümeye devam ederken ve koşullu dış destekler yetersiz kalırken, bu konudaki en ciddi katkının yurtdışındaki Türk işçilerin ülkeye gönderdikleri döviz olduğu not edilmiştir.¹²⁸ Ülke ekonomisinde hatırı sayılır bu etkiyi yaratan dış göç meselesinin bir yandan sosyolojik olarak karşılığı olduğu için konuyu biraz daha açmakta fayda vardır.

2.2.3. “Kentteki Genç”: 1960’larda İç ve Dış Göç, Eğitim, Öğrenci Hareketleri

1950’lerde başlayan ve 60’larda giderek ivme kazanan iç göç dalgasına bu yıllarda bir de dış göç eklenir. Ayşem Sezer Şanlı, Osmanlı Devleti’nin son yıllarından itibaren çeşitli özel sebepler ya da bireysel girişimlerle de yurtdışına göç eden grupların olduğunu, ancak bu sefer ilk defa devletin planlı bir şekilde ekonomik sebeplerle yurt dışına iş gücü ihraç ettiğini kaydeder.¹²⁹ 1962-1967 yıllarını kapsayan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı çerçevesinde gerçekleştirilen bu iş gücü ihracatı, II. Dünya Savaşı’nın ardından toparlanmaya çalışan Avrupa’nın ve özellikle Almanya’nın sanayide çalışacak iş gücüne ihtiyacı neticesinde gerçekleşmiştir. Bunun yanında ülkede yaşanan işsizlik sorunu ve nüfusun büyük çoğunluğunun istihdam edilememesiyle de ilgisi vardır. 1950’lerde nüfusun artması, makineleşme, devletin çeşitli vergilendirme politikaları dolayısıyla birlikte kırsal kesimde istihdam

¹²⁷ A.g.e., s. 197.

¹²⁸ A.g.e., s. 194.

¹²⁹ Ayşem Sezer Şanlı, “Türkiye’de ‘Alamancı’ Almanya’da ‘Türk’: Araftaki Gurbetçiler,” *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, s. 669.

edilemeyen bir iş gücü ortaya çıkmıştır. Toprağı bırakan köylüler büyük şehirlere göç etmiş, ancak şehirde henüz böyle bir kitleyi istihdam edecek iş kapasitesi oluşmamıştır. Bunun sonucunda da bu kesimin bir kısmının çalışmak için yurtdışına, Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerine yönlendirildiği görülür.

Öte yandan bu yıllarda şehir merkezlerinde yeni açılan ve daha önce açılmış olmakla beraber kurulumunu henüz tamamlayan üniversitelerde genç bir kitlenin bir araya geldiği görülür. Gencer Özcan, Türkiye'nin o yıllarda dış politikasını ele aldığı araştırmasında ODTÜ'ye yurt dışından, özellikle de Orta Doğu ülkelerinden gelen ciddi bir öğrenci kitlesinin varlığından ve bunların yerli öğrencileri nasıl dünya siyasetine angaje ettiğinden bahseder.¹³⁰ 1960'lar hem Avrupa'daki öğrenci hareketlerinin, hem Latin Amerika'da Che Guevara öncülüğündeki bağımsızlık hareketlerinin duyulmaya başladığı yıllar; hem de Güney Asya ülkelerinde 1955 Bandung Konferansı ile başlayan ve etkisi gittikçe yayılan dekolonizasyon hareketleri açısından oldukça aktif yıllardır. Bu yıllarda sol literatürün de hızla tercüme edilmesi ve gençler arasında yaygınlaşması, Türkiye'de çokça gündeme gelen anti-emperyalist söylem ile denk düşer. Nitekim 1950'lerde Demokrat Parti tarafından yürütülen liberal ekonomi politikalarının ülke içerisinde Amerikan tarzı kapitalist sisteminin yaygınlaşmasının önünü açtığı şeklinde yorumlanmış ve bu durum bazı kesimlerde rahatsızlığa yol açmıştır. 1960'larda dünya genelinde yaşanan değişimlerle gençler arasında yaygınlaşan fikirlerin Türkiye açısından bakıldığında oldukça girift bir hâl aldığını, birbirine zıt görünen fikirlerin yer yer örtüştüğünü ve yan yana düşünülebilecek bazı fikirlerin ise çatıştığını görmek mümkündür. Örneğin; ODTÜ'ye gelen Ortadoğulu öğrenciler sebebiyle Filistin'in bağımsızlık hareketinden haberdar olan ve destek veren Türk solundan gençlerin yanında, İslamcı gençlerden bir kısmının anti-emperyalist gerekçelerle sol görüşe yaklaştığı aktarılır.¹³¹

Yeni bir kitle olarak Türkiye siyasî tarihinde gençliğin sahneye çıkmasında darbe sonrası düzenlenen anayasanın dolaylı yoldan etkisi olduğu düşünülebilir. Engin Höke, o yıllarda gençlik hareketlerinin kaynaklarını incelerken 27 Mayıs Anayasası'nın aslında ordunun sivil yönetime müdahalesini meşrulaştırmak için konulan bir hükmün, yani "direnme hakkı"nın daha sonradan gerçekleşecek gençlik

¹³⁰ Gencer Özcan, "Altmışlı Yıllarda 'Dış' Politika," **a.g.e.**, s.218-219.

¹³¹ **A.g.e.**, s. 220-21.

hareketlerine de bir zemin hazırladığına dikkat çeker.¹³² Bu yıllarda sol düşüncenin gittikçe artan bir rağbete konu olması ve kendi içindeki çeşitlenmelerle birlikte pek çok farklı arka plandan gençlerin benimseyerek kendi yorumlarını üretmesinin ardında yatan sebebin ortak bir hedef olarak Amerika'ya karşı geliştirilen anti-emperyalizm düşüncesi olduğu söylenebilir. Türkiye'nin NATO üyeliğinin tartışmaya açılması, Kıbrıs krizi, Johnson Mektubu adıyla basına sızdırılan ve dolaylı yoldan Türkiye'nin uluslararası siyasetinde Amerika'nın söz sahibi olduğunu ima eden mektup, 6. Filo protestoları, hızla yayılan Amerikan popüler kültür ürünlerinin protesto edilmesi¹³³ gibi konular o yıllarda gündeme damgasını vuran bazı gelişmelerdendir.

Kentlerde sayısı gittikçe çoğalan gençliğin eğitim talebine o yıllarda üniversitelerin kapasitesinin yetişemediği kaydedilir. Her yıl kabul edilen öğrenci sayısı artmakta, ancak bu durumu 1968 yılında aktif olan sadece sekiz üniversite karşılayamamaktadır ve 200 kişilik sınıflarda sayısı 4000'i bulan öğrenci okumaktadır.¹³⁴ Ne var ki iddia edildiği üzere devletin 1963'te uygulamaya konan I. Beş Yıllık Kalkınma Planı dâhilinde gündemine aldığı eğitim konusu o yıllarda bir temel hak olması dolayısıyla değil, "insan sermayesi" diye nitelendirilen bir katkı dâhilinde yer alınmış ve ekonomik sebeplerle gündeme dâhil edilmiştir.

Nadire Mater, 1968'de Türkiye'de ve dünya genelinde yaşananları birebir görüşmeler üzerinden araştırdığı çalışmasında Türkiye'de ilk öğrenci protestolarının lise öğrencileri tarafından, sınıf geçme sistemini eleştirmek amacıyla başladığını kaydeder. Öğrencilerin yağmur altında sessiz yürüyüşleri birkaç gün içerisinde diğer şehirlere de yayılır ve nihayetinde Milli Eğitim Bakanı talepleri karşılamak zorunda kalır. Üniversitelerde ilk boykotun ise Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde, başörtüsü yüzünden yaşanan bir gerginlik sonucunda başlamış olması, ayrı gibi görünen iki ideolojinin hareket noktasında denk düşmesi bakımından ilginçtir.

¹³² Engin Höke, **1960'lardan 1980'e Gençlik ve Mücadelesi**, İstanbul: Simge Yayınevi, 1989, s. 23.

¹³³ Örneğin, 1961 yılında girişimci Kadir Has'ın ortaklığıyla Türkiye'de ilk Coca-Cola fabrikası açılır. Amerikan hayat tarzının temsilcilerinden biri olarak reklamları yapılan bu içecek o yıllarda sol görüşlü gençlerin hedefine yerleşir ve Dev-Genç lideri Mahir Çayan ile arkadaşları Kadir Has'ı kaçıranak fidiye isterler. Aktaran Mehmet Ö. Alkan, "Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti," **Türkiye'nin 1960'lı Yılları**, s. 978.

¹³⁴ Bu üniversitelerin İstanbul, Ankara, Atatürk, Karadeniz, Ege, Hacettepe Teknik, İstanbul Teknik ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi olduğu kaydedilmiştir. Nadire Mater, "Türkiye 68'i," **Sokak Güzeldir: 68'de Ne Oldu?** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 294-95.

Dönemin başbakanı Süleyman Demirel, mecliste konu gündeme geldiğinde hareketin Atatürkçü ilklerele örtüşmediğini iddia ederek kayıtsız kalırken hemen ardından baş gösteren ikinci üniversite protestosu da Ziraat Fakültesi öğrencilerinin maaş artırma talepleriyle ilgilidir. Öğrencilerin taleplerini boykotlar ve protestolar ile gündeme getirme hareketleri giderek yaygınlaşır ve öğrenciler bir özne olarak yönetime ortak olma isteklerini açıkça dile getirmeye başlarlar. 1968’de sendikalaşmak yönünde bir taleple harekete geçen fabrika işçilerine de yine öğrenciler destek verecektir.¹³⁵

2.2.4. 1961 Anayasası ve Taşralı Kültürün Sınırlarını Çizmek

Bu yılları inceleyen araştırmacılardan bazıları, 60’lara kadar baskın olan sivil bürokrat ve ordu içinden yöneticiler ile 50’lerde görünürlüğü artan kırsal kökenli ve ticaretle uğraşan kesimden yöneticiler arasındaki bitmek bilmeyen gerginliğine dikkat çekmişlerdir. Bu manzaraya 60’larda yeni bir aktör olarak sol düşüncenin eklenmesinden bahsedilir. Murat Belge, Türkiye’de sol düşüncenin tarihini Osmanlı’nın son dönemlerinden başlatmakla beraber ilk defa bu dönemde belirgin bir şekilde kendisini göstermeye başladığına dikkat çeker. Bunda etkili olan sadece iç siyaset değildir, uluslararası konjonktürün de buna müsait olduğu not edilir. Her ne kadar darbenin ardından hazırlanan ve yürürlüğe konan 1961 Anayasası’nın öncekilere göre daha demokratik ve özgürlükçü olduğu, çeşitli ideolojilerin filizlenmesine ortam hazırladığı iddia edilse de Belge aynı fikirde değildir. Demokratik olmayan yöntemlerle iktidarı yeniden ele geçiren yöneticilerin tek parti ideolojisini savunan subaylarla beraber hareket ettiğini, aynı kadroların zamanı geldiğinde sosyalizme de hayat hakkı tanımamış olduğunu hatırlatarak bu “özgürlükçülük” iddiasını sorgulamaya açar.¹³⁶

Bu yılları inceleyen araştırmacıların büyük çoğunluğu, 1960’lardaki fikir çeşitliliğini 61 Anayasası’nın öncekilere (ve hatta bir sonrakine) göre daha “özgürlükçü” görünmesine bağlar. Hâlbuki bu iddiayı detaylandırmadan yenilemek yerine temkinli yaklaşmakta fayda vardır. İncelendiğinde fark edilecektir ki çeşitli ideolojilerin, özellikle de sol düşünce geleneğinin o zamana kadarki Türkiye

¹³⁵ A.g.e., s. 296-297.

¹³⁶ Murat Belge, “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol**, Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 33-34.

tarihinde hiç olmadığı kadar görünür olması, iddia edildiği gibi 1961 Anayasası'nın görece bir özgürlük ortamı sağlamasıyla direkt ilgili değildir; ancak onun tahmin edilemeyen sonucudur. Murat Belge de 27 Mayıs darbesinin ve onun ardından gelen anayasanın, aslen fikir çeşitliliğine ortam sağlamak için değil, iktidardaki partinin yetki alanını kısıtlamak ve yönetimi askerî müdahaleye daha müsait hâle getirmek üzere tasarlandığına dikkat çeker. 61 Anayasası, ortadan kaldırmaya çalıştığı kırsal kökenli Demokrat Parti geleneğine mensup bir oluşumun yeniden 60'ların ortasında yeniden iktidara gelse de (ki 1965 seçimlerinde iktidara gelen Adalet Partisi ile bu durum gerçekleşecektir) benzer bir deneyimin yaşanmasını engellemek için tasarlanmıştır. Yani asıl amaç, seçimle iktidara gelmiş de olsa “köylü (ve mantık gereği ‘cahil’)” kabul ettikleri kesimin hareket alanını kısıtlamaktır.¹³⁷ Diğer taraftan Höke de 61 Anayasası'na konulan “direnme hakkı” hükmünün aslında gerekli görüldüğünde siyasî yönetime askerî müdahaleyi meşrulaştırmak için konulduğunu öne sürer.¹³⁸

1960 Darbesi'nin Türk Sineması'nda etkisini incelerken Aslı Daldal, içindeki bazı maddeler dolayısıyla bu yeni anayasanın çeşitli okumalara müsait olduğuna dikkat çeken araştırmacıların görüşlerini aktarır. Kimilerine göre bu anayasa genel görünümüyle “sosyal demokrat” bir izlenim verse de bazı maddeleri dolayısıyla “militarist-kolektivist” okumalara da müsaittir. Bir yandan demokrasinin önünü açmaya çalışırken diğer yandan cumhuriyetin ilk yıllarından beri oluşturulmaya çalışılan değerleri muhafaza etmeyi hedeflemektedir. Nihayetinde ise “*aslında ne ordunun radikal kanadının ne de entelijansiyanın ‘toplumcu değişim’ isteklerine cevap verebilmiştir. [...] Anayasanın geneli düşünüldüğünde, sanayi burjuvazisinin ‘aydınlanmış’ liberal demokrasi tercihinin, Kemalizm’den esinlenen yeni bir tür özgün Türk sosyalist modeline yeğlenmiş olduğu görülür.*”¹³⁹

Dönemin hararetli tartışmalarından birisi de böylece anayasanın “komünizme açık” olup olmadığı çevresinde şekillenir. Bu tartışmalara sol düşüncenin kendi içinden çeşitli fraksiyonlar ve alternatiflerle cevap aranır. Aktarıldığı üzere o yıllarda Sovyetler Birliği ülkelerinin Çekoslovakya'yı işgali bile sol kanadın siyasî arenada temsilini üstlenen Türkiye İşçi Partisi (TİP) içinde çeşitli tepkilere ve bölünmelere

¹³⁷ Belge, **a.g.e.**, s. 24.

¹³⁸ Engin Höke, **1960'lardan 1980'e Gençlik ve Mücadelesi**, İstanbul: Simge Yayınevi, 1989, s. 23.

¹³⁹ Daldal, **a.g.e.**, s. 89-93.

yol açmış ve bunun sonucunda “bilimsel sosyalizm”, “güleryüzlü sosyalizm” gibi çeşitlenmelerle Türkiye’deki politik tecrübeye uygun bir çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Diğer taraftan bu tartışmaların sürdüğü toplantılardan birine Millî Türk Talebe Birliği’nin müdahalesiyle sol düşünceye karşı bir direniş olarak sağ görüşün de bu yıllarda organize olduğu kaydedilir. İslamcı koldan gelenler Komünizmle Mücadele Dernekleri üzerinden faaliyetlerini yürütürken, sonraları Milliyetçi Hareket Partisi’ne dönüşecek olan Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi de parlamenter düzeyde milliyetçi sağın temsilciliğini üstlenerek sahneye çıkar.¹⁴⁰

1960’ların başında kurulan *Yön* dergisi çevresinde sol düşüncenin içinden Türkiye’ye özgü alternatif bir “yön” ya da “yönler” bulmaya çalışılacak, 60’ların sonunda ise *Devrim* dergisi bu geleneği devam ettirecektir. Aynı yıllarda solun kendi içindeki bölünmeleri arasında Türkiye Komünist Partisi (TKP), Milli Demokratik Devrim (MDD) Hareketi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencileri çevresinde kurulan Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) –ki daha sonraları Dev-Genç’e dönüştüğü kaydedilir-, siyasî arenada varlığını ortaya koyan Türkiye İşçi Partisi (TİP) ve “ortanın solu” ifadesiyle yeni bir açılım getirerek sola kayan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) sayılmaktadır. Diğer taraftan yaygınlaşan sol görüşe bir karşı tepki olarak 1968 yılında Ülkü Ocakları kurulur. 1940’ların başında Necip Fazıl Kısakürek tarafından kurulan *Büyük Doğu* dergisi yayın hayatına bu yıllarda yeniden dönerken, Nurettin Topçu tarafından 1966 yılında yayın hayatına başlayan *Hareket* dergisi de yine 60’larda ön plana çıkan İslâmî yaygın organlarıdır.¹⁴¹

Öyle görünmektedir ki 1961 Anayasası, çeşitli görüşlerin siyaset sahasına çıkabildiği ve kendini gösterebildiği bir döneme ortam hazırlamakla beraber, asıl hedefinin bu olduğunu söylemek güçtür. En nihayetinde demokratik olmayan yollarla siyasî yönetime el koyulan bir müdahalenin ürettiği ve yine aynı imkânı sağlamak üzere düzenlenen bu hukukî sistem, uluslararası siyasetin etkisiyle demokratik bir zemin oluşturmaya çalışmış gibi görünse de kontrol edemediği sonuçlar doğurduğunda yine bir başka darbeyle müdahaleye girişecek ve yeniden denetimi ele alacaktır. 1960 Darbesi’nin ardından gelen ilk beş yıllık dönemin siyasî anlamda bir istikrar sağlayamadığı, 1965 seçimlerinde halkın seçimini yine

¹⁴⁰ Mater, **a.g.e.**, s. 299-302.

¹⁴¹ Yalçın Lülecî, “1960’lı yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri,” **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-GİFDER)** 8, no.2 (2020): 1204.

Demokrat Parti'nin devamı olarak görülen Adalet Partisi yönünde yapması ve bu dönemde hızla yayılan ideolojilerin eylemsel karşılık bulmasını o dönemki askerî kanadın müsamahayla karşılayamadığını söylemek mümkündür. Nihayetinde yeniden kontrolü ele geçirmek üzere yapılan 12 Mart 1971 Darbesi ise Belge'nin ifadesiyle engel olmaya çalıştığı ideolojik ortamı “*büsbütün kazıyamadığı gibi çok daha gergin, radikalize, polarize bir siyaset ortamı bırakıp gitmişti.*”¹⁴²

2.2.5. 1960'larda İdeolojinin Sinemada Yansımaları: Ulusal Sinema Tartışmaları, Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Devrimci Sinema

Türkiye tarihini yazanlar genellikle tek partili dönemin siyaset biçimini bir kuruluş ve sıfırdan inşa etme dönemi olarak ele alırlar. 1950'lerdeki çok partili hayata geçme süreci ve sonundaki askerî müdahalede ise dünyadaki gelişmelere ayak uydurmaya çalışırken Türkiye'ye uygun çözümler arayan ve bir yandan da cumhuriyetin kuruluş ideolojisinin elden kayıp gitmesine engel olmaya çalışan bir siyaset izlendiği görülür. Bu durum kaçınılmaz olarak bazı paradokslar doğurmaktadır: Bir yandan iç piyasanın gelişmesini hedef alan ithal ikameci kalkınma planları uygulanırken diğer yandan uluslararası iş gücü transferi, göçmenler vasıtasıyla Türkiye'ye giren yabancı mallar ve döviz piyasayı şekillendirmektedir. Bir yandan sendikalaşma hakkı, düşünce ve ifade özgürlüğü gibi değerler hukukî güvence altına alınmaya çalışılmakta, diğer yandan bu durum pratikte karşılık bulmaya başladığında askerî müdahalelerle önü alınmaya çalışılmaktadır. Demokrat Parti deneyimi de cumhuriyetin ilk otuz yılında görünürde ütöpik bir hedef gibi ele alınan, kutsanan, “milletin efendisi” olarak görülen köylünün (ya da onun çıkarını önceleyen bir iktidarın) gerçekten yönetime geldiğinde kurucu kadrolarda yarattığı gerginliği imler. 1960'lara geldiğinde ise entelektüel çevrelerde yaygınlık kazanan sol düşünce, “aydınlar” tarafından ele alınırken yine paradoksal biçimde mevcut alt sınıfın taleplerinden yola çıkarak değil, tercüme faaliyetleriyle entelektüel bir yönelim olarak ele alındığından Türkiye deneyiminde karmaşık bir sınıf görünümüne ve alternatif çözüm arayışlarına yol açmıştır. Bunların başında ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları gelir.

¹⁴² Belge, a.g.e., s.25.

Özellikle de *Yön* dergisi çevresinde toplanan entelektüeller, Türkiye’de “kapitalist olmayan” ancak Avrupa’daki Doğu Bloku’nun sosyalizmine de benzemeyen bir sistem geliştirmeye çalışırlar. Bu yazarlara göre Sovyet tipi sosyalizm insancıl olmadığı gerekçesiyle model alınmamalıdır, ancak Türkiye’deki ekonomik sistem de Batı’daki gibi bir işçi sınıfı ve kapitalist düzen üretmediğinden işçi sınıfı kaynaklı bir devrim de mümkün değildir. Bu görüşe göre Türkiye, hem “ortaçağ kalıntılarını temizlemeli”, hem de insancıl yoldan anti-kapitalist bir sosyal model geliştirmelidir. Bunun mümkün olması için de “kapitalist gelişme safhası atlanmalı”, gerekli ekonomik düzenlemeler hızla devlet eliyle yapılmalı, “devrim” de yine Batı toplumlarında görülmeyen bir “ara tabakalar” tarafından gerçekleştirilmelidir.¹⁴³ Bu “ara tabakalar” ile kastedilen hiç şüphesiz ordu-sivil bürokrat-aydın üçlemesinden müteşekkil bir kadrodur. *Yön*’ün kurucu yazarlarından Doğan Avcıoğlu’na göre “*Ara tabakalar, politik hayatta sonucu tayin edici unsurdur. Bu büyük güçlerinin bilincine varmışlardır ve bu bilinç onları bağımsız kılmaktadır. Bu ara tabakalar toplumun ilerici kesimini teşkil etmektedirler.*”¹⁴⁴

Yön dergisi çevresinde yazarların öngördüğü model, Türkiye’nin kuruluş döneminden itibaren hem tek partili dönemde iktidarı elinde bulunduran, hem de çok partili hayata geçilince yaşanan deneyimden memnun kalmayarak darbe ile yönetimi yeniden ele alan kadroların genel görüşünden çok da farklı değildir. Bu bakımdan önerdikleri modeli Kemalist inkılâpların sosyalizme uyumlu biçimde yeniden revize edilmiş sürümü olarak ele almak mümkündür.¹⁴⁵ Kemalist ideolojinin “inkılapçılık” ilkesi de sosyalizmin öngördüğü devrim düşüncesiyle örtüştürülür ve Türkiye’de 60’larla başlayan darbelere kimileri tarafından neden “devrim” ya da “ihtilal” adlandırmasının yakıştırıldığına dair de bir ipucu verir.

Her ne kadar *Yön* yazarlarının genel görüşü ara tabakaların eliyle gerçekleştirilecek devrim için “Ortaçağ kalıntılarının kazınması” gerektiği yönünde olsa da, dergide de yazmış bazı yazarlara göre Osmanlı Devleti’nin toprak sistemi “kazınmak”tan ziyade anlaşılmaya çalışılması ve incelenmesi gereken bir sistemdir. Bu görüşü savunan sol düşünceli yazarlar, Osmanlı Devleti’nin ekonomik

¹⁴³ Gökhan Atılğan, “Yön-Devrim Hareketi,” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol**, Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 633.

¹⁴⁴ Aktaran Atılğan, **a.g.e.**, s. 643.

¹⁴⁵ **A.g.e.**, s. 639.

organizasyonunun Batı'daki feodal yapıdan farklı olduğunu öne sürmüşler ve bunu Marx'ın kısaca değinip geçtiği ama Türkiye'de bir dönem yankı uyandırmış Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) modeliyle açıklamaya girişmişlerdir. Sencer Divitçioğlu, İdris Küçükömer, Niyazi Berkes, Hikmet Kıvılcımlı, Mehmet Ali Aybar gibi düşünürlerin fikirlerini öne sürdükleri bu tartışmaya göre Osmanlı'da devlet yapılanması özel mülkiyete imkân sağlamıyor, toprakların tamamı devlete ait olup askerî (o zaman için aynı zamanda bürokrat) sınıfa görev süresince işletmek amacıyla veriliyordu. Dolayısıyla bunun tam bir feodal düzen olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Kemal Tahir tarafından *Yorgun Savaşçı* ve *Devlet Ana* gibi tarihî romanlara taşınan ve “kerim devlet” kavramı çerçevesinde ele alınan bu sistem, ATÜT tartışmalarının edebî eserlerdeki yansıması olarak okunabilir.¹⁴⁶ Kurtuluş Kayalı, Türkiye'de 60'larda gündeme gelen bu tartışmanın “siyaset bilimi ve üretim tarzı tartışmasından çıkıp tarih ve Osmanlı tartışmasına dönüşmüş” olmasından, hatta zamanla Garbiyatçı bir zemine kaymasından ötürü yeterince verimli olmadığını öne sürmüştür.¹⁴⁷ Yine de o dönemki bazı sinemacıları etkilemesi bakımından dikkate değerdir.

Bu tartışmalardan etkilenen sinemacılardan birisi Halit Refiğ'dir. 1950'lerin sonunda henüz yönetmenliğe geçmemiş ancak sinema gündemini yakından takip eden Halit Refiğ'in evinde “kaliteye prim toplantıları” adı altında bir grup sinema eleştirmeninin düzenli olarak bir araya geldiği aktarılır. Bu toplantılarda ön plana çıkan “Ulusal Sinema” kavramıdır. O yıllarda Avrupa'da etkili olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga ve Alman Dışavurumcu Sinema geleneğinden etkilenen bu eleştirmenler, Türk Sineması'nda da benzer bir hareket görmeyi beklemekte ve Yeşilçam çevresinde gelişen mevcut popüler film diline eleştirel yaklaşmaktadırlar. Daldal'ın aktardığına göre kendilerini mevcut film sektörüne yön verecek bir entelektüel seçkinler grubu olarak gören bu yazarlar, daha sonradan Yeşilçam'ın dinamiklerine göre film üretmeye başladıklarında ise “*Gramsci'den yola çıkan bir anlayışla, Türk Sineması'nın kitlelere ulaşabilmesi ve onları eğitebilmesi için bir tür 'popülizm'den vazgeçmemesi gerektiğini savunur.*”¹⁴⁸ Dönemin ATÜT tartışmaları çevresinde Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir'den etkilendiği bilinen

¹⁴⁶ Suavi Aydın ve Kerem Ünüvar, “ATÜT Tartışmaları ve Sol,” **a.g.e.**, s. 1082-1088.

¹⁴⁷ Kurtuluş Kayalı, “ATÜT Tartışmalarının Hafife Alınmasının Nedenleri ve Bu Tartışmaların Atlanan Ruhu,” **a.g.e.**, s. 1089-1094.

¹⁴⁸ Daldal, **a.g.e.**, s. 71-72.

Halit Refiğ, “Ulusal Sinema” kavramını oluştururken Türk Sineması’nın sektörel yapısının herhangi bir sermaye piyasasına bağlı olmayarak seyirci talepleri ve bilet satışlarının finanse ettiği bir sistemle ilerlediğini öne sürmüştür. Bu yönüyle Türk Sineması bir “halk sineması”dır ve modern kapitalist sistemin dinamikleriyle işlemez. Refiğ’in bu yaklaşımına karşıt görüş ise Türkiye’deki Sinematek Derneği’nin kurucusu Onat Kutlar tarafından gelir. Ona göre ise ATÜT tartışmaları çevresinde konuşulanları Türk Sineması’nın gerçekleriyle yan yana tutmak “gericiliğe doğru” bir harekettir.¹⁴⁹ Ulusal Sinema kavramı Halit Refiğ tarafından 60’ların sonunda ortaya atılmakla beraber asıl şekillendiği yıllar 1970’lerin başıdır ve bu yüzden ileride, 1970’lerin sinema tartışmaları bağlamında daha detaylı olarak kendisinin yazdığı *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitaptan yola çıkarak ele alınacaktır.

Ulusal Sinema kavramı çevresinde tartışılan bu gündemin aslında Türk Sinematek Derneği ve Kulüp Sinema 7 adıyla kurulup sonradan Türk Film Arşivi adını alacak olan iki ayrı kurum çevresinde kutuplaşan sinema eleştirmenleri arasındaki süregelen bir gerilimden kaynakladığı aktarılır. Fransız Sinematek modelinden esinlenerek Şakir Eczacıbaşı ve Onat Kutlar öncülüğünde kurulan Türk Sinematek Derneği, Avrupa Sineması’nı örnek alan bir gelişme modeli önerirken Türk Sinema Arşivi yazarları ise Türk Sineması’nı geleneksel performans sanatlarının bir devamı olarak ele alır ve halk kökenli bir sinema olduklarını öne sürerler.¹⁵⁰ Her iki grubun da dikkat çeken özelliği “Ulusal Sinema” kavramı çerçevesinde öne sürdükleri fikirlerle Türk Sineması’na bir yön tayin etme çabasıdır. Böylelikle 1960’ların sol düşüncüyü Türkiye deneyimine uyarlamaya çalışan seçkin entelektüel kesimine paralel olarak sinema alanında da benzer bir grubun oluştuğu, karşısında ise popüler söyleme ve halk talebine daha yakın bir grubun yerleştiği söylenebilir. Entelektüel kanadı temsil edenler, kendi dinamikleriyle var olan popüler Yeşilçam sektörüne yön vermeye çalışmış ya da alternatifinin üretilmesi için çaba göstermiş, yine cumhuriyetin süregelen “aydın” geleneğine eklenilerek halkı eğitmede sinemayı bir araç olarak görmeye devam etmişlerdir.

¹⁴⁹ Barış Saydam, “2010-2020 Yılları Arasında Türkiye’deki Sanat Sineması Anlatısının Oluşumu” (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2022), s. 125-126.

¹⁵⁰ A.g.e., s. 124-125.

*Atatürkçülük öncelikle uluslaşma sürecine yönlendiğinden, Kemalizm’le ortakyaşarlık içindeki solcu söylem, ulusal sorunu çoğu kez sınıfsal soruna önceler. [...] Türk Sineması’ndaki “toplumsal gerçekçi” akım da Kemalist ideolojinin güçlü etkisi altındaki bu “faydacı” sanat yaklaşımına kayıtsız kalamaz. 1960’lı yılların, “Yeni Kemalistler” olarak da bilinen siyasî elitinin ilerici ve popülist eğilimleri, biraz daha vurgulanmış bir evrensel sınıf kavramıyla birlikte toplumsal gerçekçi hareket içerisinde açıkça göze çarpar.*¹⁵¹

O yıllarda sinema çevresinde dikkat çeken bir başka oluşum da *Genç Sinema* dergisi etrafında bir araya gelen Devrimci Sinema hareketidir. 1960’larda özellikle Latin Amerika’da hızla yayılan sol düşüncenin ve beraberinde yaşanan olayların etkisiyle Türkiye’de bir grup genç bir araya gelerek kendi imkânlarıyla dergi çıkarmaya, film çekmeye ve bunları mümkün olduğunca fazla kişiye ulaştırmaya çalışırlar. Zeynep Çetin Erus’un araştırmasına göre Arjantin’deki Cine-Liberacion hareketi, Fransa’daki Dziga Vertov Grubu ve ABD’deki Newsreel Örgütü çevresinde gelişen Üçüncü Sinema tartışmalarından etkilenen Genç Sinemacılar, başta Sinematek Derneği ve Robert Kolej’in düzenlediği Hisar Film Yarışması çerçevesinde bir araya gelmiş olsalar da sonradan bu kurumlarla da karşı karşıya gelir ve anlaşmazlık yaşarlar. Hisar Film Yarışması’nı kapitalist sponsorları yüzünden devrimciliğe aykırı bularak protesto eden grup, yarışmayı düzenleyenler tarafından “devrimcilik tekelinin kendi ellerinde olmadığı” ve “devrimci hareketi böldükleri” gibi iddialarla yarışmadan Sinematek çevresinden ayrılmaya davet edilirler, teknik ve maddî imkânsızlıklar içinde çektikleri kısa filmler Onat Kutlar’ın sert eleştirisine maruz kalır ve 1971’deki darbeden sonra dağılarak filmleri imha edilir.¹⁵²

Sinema çevresinde yaşanan gerginlikler ve tartışmalar, devletin sinema sektörüne katkıda bulunmak üzere planlı kalkınma girişimleri dâhilinde gerçekleştirdiği ilk toplantıya, yani 1964 yılında toplanan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nın I. Sinema Şurası’na yansır. Scognamillo toplantıya katılan yapımcı ve yönetmenlerin çeşitli “ithamlar” ve “kapisler” ile kutuplaşarak şuraya engel olduklarını kaydetmiştir.¹⁵³ Lüleci’nin aktardığına göre ise şûraya “bakanlık

¹⁵¹ Daldal, **a.g.e.**, s. 59.

¹⁵² Zeynep Çetin Erus, **Genç Sinema ve Devrimci Sinema**, İstanbul: Es Yayınları, 2015, s.117-130.

¹⁵³ Aktaran Saydam, **a.g.e.**, s. 122.

temsilcileri, sanayiciler, sanatçılar, fikir adamları, sinemacılar ve eleştirmenler” katılmış ancak Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti, Türk Film Rejisörleri Birliği, Stüdyo Sahipleri ve Sine-İş Sendikası “sinema alanındaki sorunları bakanlık ve basın temsilcileriyle konuşarak çözmenin mümkün olmayacağı gerekçesiyle” toplantıyı terk etmişlerdir.¹⁵⁴ O zamana kadar devletin Film Kontrol Komisyonları aracılığıyla senaryo aşamasından itibaren filmlerin içeriklerini denetlemesi dışında kayda değer bir girişimi yokken, ilk defa alanın tüm aktörlerini bir araya getiren böylesi bir toplantıda uzlaşmaya varılamaması oldukça dikkat çekici ve sinema çevresine dair genel bir çerçeve çizer niteliktedir. 1964’teki bu şuraya tepkiyle yaklaşanlardan Halit Refiğ, sonraları 1968’de yazdığı bir yazıda bu olaya değinecek ve o gün “sinemanın devlet kontrolü altına girmesine en şiddetle karşı koyanlardan birisi” olsa da sırf sinema ortamındaki karmaşanın son bulması için devlet müdahalesini artık gerekli gördüğünü anlatacaktır. Ona göre sinema sektöründe çalışanlar “âhîlerden, fütuvvet erbabından örnek bir ‘çarşı’ düzeni” kurabilecekken sırf kendi aralarındaki sürtüşmeler yüzünden bunu başaramamışlardır, bu yüzden hiçbir mucize beklemese de sırf keşmekeşin son bulması için bir sinema kanununa ihtiyaç görmektedir.¹⁵⁵

O yıllarda Film Kontrol Komisyonu tarafından denetlenen ve sansüre tabi olan filmlerin çoğunun toplumsal gerçekçi çizgiyi yakalamayı hedefleyen filmler olması dikkat çekicidir. Filmler senaryo aşamasındayken komisyona sunulmakta; komisyon da uygun görmediği sahnelerin çıkarılmasını, değiştirilmesini ya da öngördüğü eklemelerin yapılmasını not alarak gerekli düzenlemeler yapıldığı takdirde çekilmesine izin vermektedir. Filmlerin yapım aşaması tamamlandıktan sonra tekrar komisyona sunulmakta, halka gösterilip gösterilmeyeceğine dair kararın çıkması için yeniden denetimden geçmekte ve bu aşamada da kimi zaman çeşitli sahnelerin çıkarılması ya da değiştirilmesine dair öneriler verilebilmektedir.¹⁵⁶ Dikkat çekici detaylardan biri de komisyonun 1950’lerden itibaren uygulamakta olduğu mevcut yönetmeliğin İtalya’da Mussolini’nin sansür yönetmeliğinden kopyalandığı iddiasıdır.¹⁵⁷ 1965 yılında I. Sinema Şurası’nın ardından yeni bir yönetmelik hazırlansa da yürürlüğe konmamış, 1966 yılında mevcut yönetmelik yeniden

¹⁵⁴ Lüleci, **a.g.e.**, s. 1212.

¹⁵⁵ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971, s. 98.

¹⁵⁶ Lüleci, **a.g.e.**, 1213-1218.

¹⁵⁷ Daldal, **a.g.e.**, s. 66.

düzenlenerek denetim görevi İçişleri Bakanlığı'na bağlı Film Kontrol Dairesi'ne bırakılmıştır.¹⁵⁸

2.2.6. 1960'ların Toplumsal Gerçekçi Filmleriyle Halkı Halka Anlatmak

1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik adlı çalışmasında Aslı Daldal, 1960'larda Avrupa Sineması'nı yakından takip eden bir grup sinemacının, sinema dilini entelektüel kaygılarla geliştirmeye yöneldiklerini ve bu minvalde denemelerde bulunduklarını anlatır. “Biraz tepeden bakan, jakoben, eğitici, elitist bir tutum” sergiledikleri tespitini yaptığı bu sinemacılar arasında yönetmenlerden Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'nun adı zikredilirken senarist olarak da Vedat Türkali kaydedilmiştir.¹⁵⁹ İtalyan Yeni Gerçekçi akımdan etkilendikleri aktarılan bu yönetmenler, daha sonraları tecimsel filmler de çekmekle beraber Avrupa Sineması'nın diline yaklaşmayı bilinçli bir şekilde hedefledikleri bu filmlerle sinema dilini geliştirme üzere bazı denemeler yapmışlardır. Ne var ki örnekler incelendiklerinde melodramatik öğelerin yine de filmlerin içine sızdıkları, Yeşilçam'ın film yapma tarzından ciddi bir ayrım yakalayamadıkları görülür. Her ne kadar Daldal, bu etkileşimi “sosyal duyarlılığı yüksek” yönetmenlerin “Yeşilçam'ın yarı-ticarî pek çok filmini etkilemiş”¹⁶⁰ olduğunu öne sürerek açıklamayı tercih etse de, gerçekte bunun tam tersi yönde olup olmadığı tartışmaya açıktır.

Toplumsal Gerçekçilik akımı dâhilinde ele alınabilecek filmler arasında 13 film adı zikredilir. Bu filmlerin hangi kıstaslar doğrultusunda diğerlerinden ayrıştırıldığını araştırmacılar net olarak belirtmemiş, incelemeler öznel yorumlar düzeyinde kalmıştır. Bahsi geçen filmlerin yapım tarihlerine bakıldığında yönetmenlerin 1960'ların başından sonuna kadar olan on yıllık dönemde yaptıkları filmlerin bu kategoriye dâhil edildiği sonucu çıkmaktadır. Nitekim akımın ilk örneği 1960 tarihli Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* adlı filmi kabul edilmiş, bu akım çerçevesinde ele alınan yönetmenlerin 60'larda yaptığı filmler akım çerçevesinde ele alınmış, aynı yönetmenlerin sonraki filmleri ise Yeşilçam geleneğine dâhil edilmiştir.

¹⁵⁸ Lüleci, **a.g.e.**, s. 1212.

¹⁵⁹ Daldal, **a.g.e.**, s. 93.

¹⁶⁰ **A.g.e.**, s. 60.

Filmlerin ortak özelliklerine bakıldığında ya da biçimsel anlamda Avrupalı örneklerine yaklaştırılmaya çalışıldıkları görülür. Ne var ki Avrupa’da bu filmleri ortaya çıkaran sosyolojik ortamın aynısı Türkiye’de mevcut değildir ve bu yüzden biçimin içeriğini doldurmaya çalışan bir yöne kaydıklarını söylemek mümkündür. Lütfi Akad’ın 1950’li yılları Türk Sineması’nın “konuşmayı öğrendiği yıllar” olarak ele aldığı, “ne söyleyeceğini öğrenmesinin” ise 60’lardan sonra mümkün olduğunu aktaran görüş,¹⁶¹ bu durumu kanıtlar niteliktedir. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki Türkiye’de Avrupa’dan sinema dilinin “öğrenilmesi”, özdeki konuşma ihtiyacından doğmuş değildir. Önce biçimsel olarak öğrenilen film yapma tarzını sonradan yine “öğrenilmiş” içerik takip eder.

Diğer taraftan bu filmlerin içeriği incelendiğinde de ortak temanın taşra hayatının zorlukları ve kırdan kente göç edenlerin kente tutunma çabası etrafında kümelenildiği gözlemlenebilir. Metin Erksan’ın akım dâhilinde zikredilen filmlerinden *Gecelerin Ötesi* (1960), *Acı Hayat* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964) filmleri; Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* (1964), Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri büyük kentlere göçün ve burada tutunmanın zorluklarını anlatan filmlerdir. Diğer taraftan Metin Erksan’ın *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) filmleri de aynı akımın taşrada geçen örnekleri olarak kabul edilir. Toplumsal Gerçekçi filmler arasında zikredilen diğer filmler ise Ertem Göreç’in kapitalistler tarafından hakkı yenilerek mağdur edilen bir grup mahallelinin organize olmasını coşkulu bir dille anlatan *Otobüs Yolcuları* (1961), Halit Refiğ’in hava kuvvetlerinin merkeze yerleştirildiği *Şafak Bekçileri* (1963) ve Osmanlı Devleti’nin son dönemlerindeki sahtekârlıklara ve bozulmaları konu alan *Harem’de Dört Kadın* (1965) filmleridir. Taşra ve kent yaşamının zorluklarını gerçekçi bir dille anlatmaya çalışan filmler dışında kalan son üç filmin neden bu akım içerisinde zikredildiği sorusunun cevabı ise muallaktır; Toplumsal Gerçekçilik akımına yaklaşmaya çalışan yönetmenler tarafından yapılmış olmaları ve 1960’larda çekilmiş olmaları dışında herhangi bir bağlama oturtulmamıştır. İçerik bakımından da *Otobüs Yolcuları* alt sınıfların organize olduğu anti-kapitalist bir çerçeve çizmesiyle devrimci bir dile yaklaşırken yine de lirik bir tonda bunu yapar, diğer ikisi için bunu da söylemek mümkün değildir.

¹⁶¹ A.g.e., s. 72.

1960'ların Toplumsal Gerçekçilik akımı dâhilinde ele alınan yönetmen ve senaristlerinin genel yaklaşımını, amacı “halkı eğitmek” olan ve bir yandan da cumhuriyetin kuruluşundan beri yönetim erkini elinde tutmaya çalışan “aydınlar” ile yan yana düşünmek mümkündür. Gerek taşrayı ele alış biçimleri, gerekse devrim düşüncesine Türkiye’ye uyarlanmış bir model arayışları ile kendilerini toplumun genelinden ayrı bir noktada konumlandıklarını ve sinema filmlerinin de buna göre biçimlendiğini unutmamak gerekir. Bu yönetmen ve senaristler kimi zaman sinemayı “halkı eğitmek için bir araç” olarak görmekten de geri durmayarak sinemanın ilk yıllarından itibaren tartışılan, sonraları Halkevleri ve eğitici kısa filmlerin gösterimleriyle uygulanmaya çalışılan vesayetçi yaklaşımla aynı noktada durmaktadır. Seyirciye ve onun üzerinden toplumun geneline olan bakış açısı değişmemekle beraber, dönemin baskın ideolojik eğilimi doğrultusunda aktarılacak istenen içeriğin çeşitlendiği görülmektedir.

Ne var ki 1965 seçimlerinden sonra halkın tercihi Demokrat Parti’nin devamı olarak görülen Adalet Partisi’nden yana olunca, bahsi geçen Toplumsal Gerçekçi yönetmenlerin bir kısmının ideolojik tutumlarını değiştirdiği aktarılır. Örneğin Kemal Tahir, *Harem’de Dört Kadın* (1965) filminin senaryosu hakkında daha sonradan fikrinin değiştiğini ve kendisinin de “yanlış Batılılaşmanın etkisiyle” böyle bir senaryo yazdığını ifade etmiştir.¹⁶² Diğer bazı yönetmenler ise ontolojik sorularını ve bireysel meseleleri filmlerinde işlemeye yönelmiş, ilerleyen zamanlarda ise tamamen ticarî filmler üzerinden sinema kariyerlerine devam etmişlerdir.

2.2.7. 1960’larda Popüler Sinema: Yeşilçam’ın Yükselişi ve Melodram

2.2.7. 1. Melodramın Niteliği Üzerine Görüşler

1960’ların Toplumsal Gerçekçi filmleri üzerinden halkın gerçekliğini anlamak üzere sarfedilen entelektüel yaklaşım bir yana, o yıllarda gittikçe yükselen ve Beyoğlu’ndaki Yeşilçam Sokağı çevresinde gelişen ticarî sinema sektörü ise seyircisi olan halk ile daha yakın bir temas hâlinindedir. Seyircinin taleplerini yakından takip eden ve melodramı bir anlatı kalıbı olarak kullanan bu filmler üzerine çalışmalar 2000’li yıllar sonrasında sayıca artmış, Yeşilçam Sineması’nın yükseldiği dönemin

¹⁶² Aktaran Daldal, **a.g.e.**, s. 109-110.

sosyolojik gerçekliğini temsil etme potansiyeli üzerine düşünölmeye başlanmış ve bu anlamda önemli çalışmalar ortaya konmuştur.

1960'ların ortasından itibaren halkın rağbet ettiğı Yeşilçam melodramlarının sayısında ciddi bir artış göröölür. Giovanni Scognamillo'nun aktardığı verilere göre 1960 yılında 68 film üretilmişken 1965 yılına gelindiğinde bu sayı 214'e çıkar. 1975 yılına kadar her yıl 200 civarı film üretildiğı göröölür. Bu yıldan sonra da yine her sene 100'ün üzerinde film üretilmekle beraber 1980 Darbesi ile yeniden yıllık film sayısı 60'lara düşer.¹⁶³ Savaş Arslan'ın "Yüksek Yeşilçam" olarak adlandırdığı bu dönemin popüler filmlerinde melodramatik tonun ağırlığı dikkat çeker. Bu sebeple melodramın özelliklerini biraz açmakta fayda olacaktır.

Melodramın bir tür mü yoksa bir anlatı biçimi mi olduğı sorusu sinema araştırmacılarının hemen hemen hepsinin gündemine gelmiş ve çoğunlukla bir tür değil, çeşitli türlere uyarlanabilen bir "modalite/yordam",¹⁶⁴ bir "anlamlandırma sistemi", yahut bir "muhayyile biçimi"¹⁶⁵ olduğı yününde kanıya varılmıştır. Önceleri edebiyatta karşımıza çıkan, daha sonraları sinema diline kolaylıkla işleyen bu anlatma biçiminin Batı'daki işlenişi ile Türkiye deneyimi özelinde kazandığı anlam farklılık gösterir. 1940'larda Mısır'dan gelen müzikli-acıklı filmlerin o dönemde bir furya oluşturduğundan yukarıda bahsedilmiştir. Ancak Yeşilçam'ın melodramatik kalıplarını bu furyanın devamı olarak görmek tam isabetli olmaz, çünkü çok daha karmaşık ve dolaylı biçimlerde kendini gösteren bu anlatım tarzının o dönemki gündelik hayatın toplumun duygularında yarattığı yankı ile çok yakın bağlantısı olduğı gibi mevcut ideolojinin toplumsal bilinçdışında karşılık bulmasıyla da ilgisi vardır.

Melodramı bir tür olarak ele alan görüşe göre türün ortaya çıkışı, modernlikle birlikte üst anlatılarla bağlantısı kopan ve dünyevîleşen insanın değerler sistemini yeniden kurma çabasıyla aynı döneme denk gelir. İyilerin kazandığı, ahlâkın ve erdemin zaferiyle sonuçlanan melodram eserlerinin Batı'da romantizmin etkisiyle ortaya çıktığını ve Fransız Devrimi'nin hazırlayıcısı olduğunu aktaran Beliz

¹⁶³ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 160.

¹⁶⁴ Savaş Arslan, **Türkiye'de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze**, İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2022, s. 149.

¹⁶⁵ Yüksel, **Travma Anlatıları**, s. 31-38.

Güçbilmez, tiyatro üzerinden yaptığı incelemesinde bu türü “bir popüler tepki” olarak ele alır. Bedensel ifadenin güçlü katılımı, yer yer şiddete gösterilen müsamaha, iyi-kötü karşıtlığının son derece belirgin olması gibi özellikler bu türün belirleyici yönleridir ve zamanla Hollywood Sineması’nın anlatı kalıplarına işleyerek popüler hâle gelmiştir. Bu bakış açısına göre melodram özellikle de yoksul ve mazlum halka iyilik ve erdem sayesinde zafer vaat etmektedir ve bu yönüyle “iktidardakileri değil, iktidardan mahrum edilenleri temsil etmeye uygun oluşu” yönüyle demokratik bir türdür.¹⁶⁶

Melodramı sinemada bir tür olarak ele alan görüşe göre 1970’lere kadar Hollywood filmlerinde aksiyona, kovboy filmlerine, suç ve gangster filmlerine atfedilen bu özellik, 1970’lerden sonra anlam değiştirmiş ve “eylemenden çok söze, pasif erkek kahramana, anlatının merkezinde yer alan kadın kahramana” dayalı bir tür hâline gelmiştir.¹⁶⁷ Yeşilçam melodramlarının anlatı kalıplarının hem tarihsel olarak, hem de içerik olarak bu tanımlamaya daha yakın bir çizgide olduğu görülmektedir. Öyleyse melodramın zamanla anlamının değişmiş olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

Melodramı bir tür değil de bir “anlamlandırma sitemi” olarak ele alan ve 1980’lerden sonra yaygınlık kazanan görüşe göre ise pek çok tür kendi içinde melodramatik anlatım özellikleri taşıyabilir. Bu bakış açısına daha yakın duran Sinem Evren Yüksel, melodrama “toplumsal travma” kavramı çerçevesinde yaklaştığı çalışmasında Türkiye’de modernleşme sürecini travmatik bir deneyim olarak ele alır. Buna göre Batı karşısında konumlandırılmaya çalışılan yerli kimliğin yarattığı ikilik bellekte açtığı yarılma dolayısıyla bir toplumsal travma olarak değerlendirilebilir. Kolektif ahlakî değerlerin yerini bireysel olana bıraktığı sanayi sonrası dönemde, politik ve tarihsel deneyimler de bireysel düzlemde semboller üzerinden ancak dile getirilebilmektedir. Bu durumda “*tarih ve bilinçaltıyla ilişkilendirilebilecek olan melodram da, ailenin çeşitli travmaları gizleyen özel alanına ve kamusal alandaki erkek iktidarı tarafından yapılandırılmış alana odaklanmış bir muhayyile önerir.*”¹⁶⁸ Melodramlardaki aile temsillerinin politik alana işaret ettiğine dikkat çeken Yüksel, Yeşilçam melodramlarını Lacan’dan ödünç aldığı

¹⁶⁶ Güçbilmez, **a.g.e.**, s. 95-102.

¹⁶⁷ Yüksel, **Travma Anlatıları**, s. 25-26.

¹⁶⁸ **A.g.e.**, s. 44.

bir perspektifle psikanalitik düzeyde inceler ve model alınan Batı karşısında aynı zamanda kendi kimliğini kaybetme korkusu üzerinden travmatik bir deneyim olarak ele alır.

Savaş Arslan ise *Türkiye’de Sinemanın Tarihi* adlı çalışmasında Yeşilçam’ı merkeze alır ve en aktif film üretiminin olduğu, sinema sektörünün zirve yılları olarak ele aldığı “Yüksek Yeşilçam”ı dönemselleştirirken Erik Jan Zürcher’in Türkiye Cumhuriyeti’ni dönemlere ayırırken kullandığı şemayı temel alır. Buna göre 1923 yılından 27 Mayıs 1960 Darbesi’ne kadar olan dönem “Birinci Cumhuriyet”, 12 Eylül 1980 Darbesi’ne kadarki dönem ise “İkinci Cumhuriyet” olarak adlandırılmıştır.¹⁶⁹ “Yeşilçam’ın Altın Çağı” adını verdiği dönem de “İkinci Cumhuriyet” adı verilen bu iki darbe arası döneme rastlar. Melodramı bir tür olarak değil, diğer türler arasında kolaylıkla gezinebilen bir “hayalet tür” olarak ele alan Arslan, aynı zamanda bu anlatım tarzı için “melodramatik yordam (*modality*)” kavramını devreye sokar. Buna göre iyi ve kötü arasındaki gerilime dayanan, seçkinlerin öngördüğü modernleştirme projelerinin dışında kalan ve “bir toplumsal varoluş romantizmi olarak kalbinde demokrasi ve özgürlük miti yatan” melodramatik yordam, aynı zamanda ulus-aşırdır ve özellikle de Batı dışı toplumlarda modernleşmenin beklenen kalıplara uymamasının arta bıraktığıdır.¹⁷⁰

2.2.7. 2. Yeşilçam Melodramlarına Psikanalitik Yaklaşım

Jacques Lacan’ın psikanaliz ile dilbilim arasında kurduğu bağ Türk Sineması’nda melodram üzerine çalışan araştırmacıların sıkça başvurduğu bir inceleme modeli önermektedir. Örneğin Umut Tümay Arslan melankoli ve geçmişte kaybedilenin kendisini çeşitli biçimlerde açığa çıkarması üzerine yoğunlaştığı incelemesinde Lacan’dan yola çıktığı bir açıklama sistemi geliştirir. Buna göre Yeşilçam melodramlarını izlerken hissedilen duygu ait olmanın sıcaklığıyla küçümseme ve hayal kırıklığı duygusu arasında salınır. Bu durumu Lacan’ın “ayna” üzerinden yaptığı benlik açıklamaları ışığında değerlendirerek Yeşilçam melodramlarında gördüğümüzün hem benliğin bir yansıması ve dolayısıyla “bize ait olan”ın ta kendisi, hem de dışarıda bıraktığı ve asla kendisi olmayacak sanal aksi

¹⁶⁹ Savaş Arslan, **a.g.e.**, s. 160.

¹⁷⁰ **A.g.e.**, s. 153-156.

olduğunu iddia eder. Arslan, okumasını politik düzleme de taşır ve Türk modernleşmesinin Batı'ya karşı takındığı kompleks tutumla beraber düşünmeyi önerir: Yeşilçam melodramlarında büyük kentlere gelerek modernleşme (ve dolaylı olarak Batılılaşma) arzusu, aynı zamanda yozlaşma korkusuyla çelişir; mazlumiyetin ve dışarıda kalmışlığın saflığına ise hem bir sığınma hem de bir utanç duygusuyla sarılır.

Yeşilçam'ın meşhur merdiven çekimleri, toplumun kenarında bırakılanın, hor görülenin, toplumsal kabul ve tanınmanın tepesine çıktığını göstermekle kalmaz; yoz, aşırı Batılı değerler karşısında kenara itilmiş olanın değerlerinin kazandığı ve sahici kılındığı bir ahlâk hiyerarşisi de kurar. Bu yüzden gururdan, iyilikten ve erdemden türetilen bu “biz” hayalinin, nelerin men edilmesiyle, nelerin dışlanmasıyla oluştuğu ve elbette bizi ulusal kimliğimizle kucaklaştıran bu hayalin tabiyete duyulan arzuyu nasıl inşa ettiği de en az hayalin kendisi kadar önemli. [...] Başkası olmayı arzulayan, Batılı gibi görünmek ve kendisi olmak isteyen bir toplum, melodramın o pek meşhur olmak ve görünmek ayrımında kendine ifade bulabilmiştir. Melodram, ulusal kimliği kendi üzerine kapatan hayali sunar; ama bunu her zaman başkalarına, ötekilere, modern arzulara ve huzursuzluklara da açarak yapar.¹⁷¹

Yeşilçam Sineması'na Lacan'ın perspektifinden yaklaşan bir diğer sinema araştırmacısı da Nezih Erdoğan'dır. Erdoğan'a göre ulusal kimlik söz konusu olduğunda Batı karşısında edinilen tutum çift yönlüdür. Türk Sineması'nın bu konumlanışını kolonyal söylem üzerinden incelemeyi öneren yazar, Batı'yla kurulan ilişkinin “aradaki farklılıkların hem tanınıp hem de yadsınmasına bağlı olarak Batı'ya karşı geliştirilen karşıtını da içermek anlamında iki uçlu (ambivalan)” bir ilişki olduğunu öne sürer.¹⁷² Bir yandan “ideal” olarak konumlandırılan Batı kültürü ile özdeşleşilmek istenirken diğer yandan yerli kültüre “ne olmadığını” hatırlatan bu ideal, saldırganlığı (ya da küskünlüğü) tetikler. Yeşilçam melodramlarında kırsal kökenli alt sınıf merkeze alınırken karşısına Batılı değerleri temsil eden üst sınıf yerleştirilir ve bu ikisinin değerleri birbirinden zıt olarak kurgulanır. Çatışma genellikle zıtlıktan doğar, ancak her iki konum da melodramlara has bir hızla,

¹⁷¹ Umut Tümay Arslan, **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 81.

¹⁷² Nezih Erdoğan, “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı,” **Toplum ve Bilim**, no. 67 (1995): 180.

nedenselleştirilmeden yer değiştirebilir ve arzunun yer değiştirmesi de buna bağlı olarak gerçekleşir.

Kırdan kente yeni gelmiş bir genç kız çok kısa zamanda (genellikle şans eseri) keşfedilir ve sınıf atlar, üst sınıf olan ve ona gereken değeri vermemiş olan erkek karakter bu sefer ona erişmek için peşinden koşar. Bu hızlı rol değişimlerini arzunun da hızlıca yer değiştirmesiyle birlikte düşünmek mümkündür. “Yoz” Batı değerlerini temsil eden erkek bir yandan kırdan gelen ve başta hakir görülen kadına karşı çok da soylu olmayan bir arzu duymaktadır, ancak kadın sınıf atlayarak Batı değerleriyle uyumlu hâle gelince erkek karakterin gözünde peşinden koşulmaya ve hatta uğrunda yapılacak fedakârlıklara değer bir yere yükselir. Nihayetinde bu iki ayrı dünyanın bir araya gelmesi belki mümkün olur ancak ikisi de artık kendisi değildir; daha da ötesinde bu bir araya geliş genellikle realist düzlemde nedenselleştirilmez. Yeşilçam melodramlarında erdemli olan ve saf değerleri temsil eden taşralı karakter, dejenere olmuş Batı kültürüne “onun düzgün bir versiyonu olarak” dönüşür, kentli karakter ise onu hem önceki hâliyle hem de yeni hâliyle elde etmiş olur. Bu yönüyle bakıldığında kent merkezli kültürün hem taşraya bakışının arzu, kutsallık atfetme ve hor görme arasında salındığını hem de onu dönüştürerek –bir bakıma kendinden kılarak- elde etme çabasını görebiliriz. Diğer yandan taşra temsilinin de kentte kendinde yer edinirken onun kültürüne duyduğu (gizli ya da açık) özlemini, ona dönüşme isteğini ama bir yandan da öz benliğini kaybetmeyerek nihayetinde “öteki”ni kendine boyun eğdirme arzusunu gözlemleyebiliriz.

Gerçekten de Yeşilçam melodramlarında modernleşmeden payını alabilmek umuduyla kırdan kente göç edenlerin saf umutlarının kentin karmaşasının içinde ya kurban edildiğini, ya onun bir parçası olarak yokluğa sürüklendiğini ya da içinde hâlen taşıdığı “öz” benliğe sarılarak meydan okuduğunu görmek mümkündür. Bu yönüyle bakıldığında Yeşilçam melodramlarını cumhuriyetin öngördüğü modernleşme projelerine hem bilinçdışı bir direniş, hem de yüksek kent kültürünün (teknik olarak içermeyi vaat etse de) dışarıda bıraktığı artık olma durumuna bir duygusal cevap olarak okumak mümkündür. Bu filmlerin genel seyirci tarafından içtenlikle benimsenmesi, yapıldıkları ve sinemada ilk gösterildikleri yıllarda yüksek talep görmesi, yıllar sonra izlendiğinde ise günümüz seyircisi tarafından nostaljik bir

özlemle “saf olana geri dönüş” duygularını hatırlatması da bu yönüyle alakalı olsa gerektir.

2.2.7. 3. Yeşilçam’ı Şekillendiren Etkenler: Seyirci Talebi, İdeoloji ve Teknik İmkânlar Arasında

Yeşilçam’ın yapım ve gösterim pratiklerini inceleyen araştırmacıların çoğu, sektörün o yıllarda seyirci taleplerini yapımcılara ileten film işletmecilerinin (salon sahipleri ve yerel dağıtım-gösterim pratiklerini organize eden aracılar) etkin rol oynadığından bahsederler. Örneğin Nilgün Abisel, “Türk Sineması’nda işletmeci egemenliği” dediği bir düzene dikkat çeker. Buna göre yapım şirketlerinin ya da bireysel olarak sektöre girenlerin hiçbir zaman gerçek anlamda bir sermayesi yoktur ve bir sonraki filmi finanse eden bir önceki filmin gişe başarısıdır. 1970’lerin başında Anadolu, sinema filmlerinin tüketimi bakımından belirli işletme bölgelerine ayrılmıştır ve her bölgenin kendine has izleme alışkanlıkları vardır. Bölgelerdeki salon işletmecileri hangi filmlerin seyirci tarafından daha çok beğenildiğini takip etmekte, film yapımcılarına bu doğrultuda talepleri iletmekte ve gerektiği zaman onların bir sonraki filmlerini avans vererek finanse etmektedirler. Bu durum işletmecilerin içerik konusunda da söz sahibi olmalarının önünü açar. Yapımcılar ise filmlere bölgesel talebe uygun olacak şekilde sahneler eklemekte ve çıkarmakta, böylelikle aynı filmin çeşitli varyasyonlarını üretmektedirler.¹⁷³ Savaş Arslan ise araştırmasında işletmecilerin yanında bir de ham film tedarikçilerini ve tefecileri ekleyerek sektörü yönlendiren (hatta yozlaştıran) etkilerinden bahseder. Buna göre 1960’ların ortalarında film yapımı bono sistemi üzerinden yürütülmektedir ve sektörde hâkimiyet kurmuş belli başlı isimler bonoları nakde çevirmedikçe yeni bir filmin yapılması imkânsıza yakındır.¹⁷⁴ Bahsi geçen bono sisteminin direkt olarak seyirci talebiyle bir ilgisi olmasa da, salon işletmecileriyle ilgili kısmı göz önünde bulundurularak sektörü şekillendiren etmenler arasında sayılabilir.

Her ne kadar yaygın görüşe göre popüler sinema, seyirci talebine cevap vermek üzere film üretmekte idiyse de bu filmlerinin ideolojiden tamamen bağımsız olmadığına da dikkat etmekte fayda vardır. Çünkü filmlerin çoğu aynı zamanda

¹⁷³ Abisel, **a.g.e.**, s. 105-107.

¹⁷⁴ Savaş Arslan, **a.g.e.**, s. 169.

erkek egemen bir bilincin (ve bilinçdışının) ürünüdürler. Yukarıda bahsi geçen klasik Yeşilçam melodramının kalıbı merkeze erkek karakteri yerleştirmekte, arzusun hedefine ise -ister taşrayı ister Batılı değerleri temsil ediyor olsun- kadın karakteri konumlandırmaktadır. Nezih Erdoğan gerek kadın seyirciye özdeşleşme imkânı sunması, gerekse ulus-kimlik üretiminde kadının toprakla ve vatanla kurulan özdeşlik üzerinden temsiliyle Yeşilçam filmlerinin kolonyal söylemdeki cinsiyet rollerinin yeniden yerleştirdiğine dikkat çeker.¹⁷⁵ Abisel ise incelediği filmlerde kadınların davranışlarının genellikle erkek karakterin yapıp ettiklerine bir karşı tepkiden ibaret olduğuna işaret eder. Erkek karakterler yalnızca kendi eylemlerinin kurucusu değil, aynı zamanda kadınları da bir şeye dönüştürme konusunda etkin roldedirler.¹⁷⁶ Diğer taraftan melodramlardaki “acı çekmeye öğünme” eğilimini bir bakıma devletin baskıcı gücü ve otoritesinin yerleştirilmesi, görenek ve töre gibi başka otoriter düzenlerin yeniden yerleştirilmesi için bir araç olarak kullanıldığına dikkat çeken yazar; bu filmlerde demokratik düşünme imkânına alan açılmadığından ve karakterlerin bu kapalı dünyanın içinde hareket ettiklerinden söz eder.¹⁷⁷ Özgür Velioğlu da Yeşilçam Sineması’nın aşk kavramı üzerinden mutluluk vaadinde bulunduğunu, geleneksel sistemin bu şekilde kendini yenilediğini öne sürer ve farklı bir değer sisteminin filmlerde yer almasının halkın sosyal anlamda beklentilerini yükselteceği için riskli bulunduğu sonucuna varır.¹⁷⁸

İleri sürülen bu görüşler doğrultusunda Louis Althusser’in bahsettiği “devletin ideolojik aygıtları”nı hatırlamakta fayda vardır. Althusser’e göre devletin açıktan baskı uygulama yetkisi olan emniyet güçleri, askeriye, yargı gibi aygıtlarının yanında bir de örtük olarak ideolojiyi yaygınlaştırdığı aygıtları vardır. Bir kurum olarak aile, eğitim sistemi, medya gibi aygıtlar bunlar arasında sayılabilir.¹⁷⁹ Bu bakımdan Yeşilçam filmlerinin o yıllarda belli bir ideolojiden bağımsız olduğunu düşünemeyiz. Bu filmlerin anlatı düzleminde gerek geleneksel kalıpları tekrar edişi, gerek aile kurumuna atfettiği önem, gerek devletin kuruluşundan itibaren yerleştirmeye çalıştığı Batı’nın sadece iyi yönlerini (ki iyi yönler ile tam olarak neyin kastedildiği son derece değişkendir) almak üzere tasarlanan “seçmeli” Batılılaşma projesi

¹⁷⁵ Erdoğan, **a.g.e.**, s. 188-194.

¹⁷⁶ Abisel, **a.g.e.**, s. 185.

¹⁷⁷ **A.g.e.**, s. 293.

¹⁷⁸ Özgür Velioğlu, **Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015, s. 125.

¹⁷⁹ Althusser, **a.g.e.**, s. 32-33.

düşünüldüğünde; seyirci talepleri doğrultusunda şekillendiği kadar aynı zamanda seyirciyi de şekillendirmeye devam eden bir sinema olduğunu söyleyebiliriz. Diğer taraftan bazı araştırmacıların dikkat çektiği üzere Yeşilçam Sineması yıldız oyunculara dayalı bir sistem dâhilinde ilerler.¹⁸⁰ “Yıldız Sistemi” adıyla sinema literatürüne bir araştırma konusu olarak girmiş bu alanın meselelerinden birisi de yıldız oyuncuların ideoloji ile olan bağlantılarıdır. Francesco Alberoni, ideolojik anlamda yasal bir güce yahut otoriteye sahip olmasalar da kitleleri etkileyebilmeleri sebebiyle yıldızlara “Güçsüz Seçkinler” (*The Powerless Elite*) adlandırmasını uygun görür.¹⁸¹ İdeolojik kodların en güçlü olarak çalıştığı noktaların açıktan olarak değil de onu göremediğimiz alanlarda olduğuna dikkat çeken Richard Dyer’a göre ise yıldızlar direkt olarak ya da olmayarak “hayat tarzı” ve “cinsiyet rollerinin tipikleştirilmesi” üzerinden ideolojiye hizmet ederler.¹⁸²

Bu noktada önemli bir soruyla karşı karşıya kalırız: Yeşilçam melodramları, nasıl bir yandan mevcut ideolojilerin etkisinde olup halkı şekillendirirken bir yandan da seyirci talebine göre şekillenmektedir? Seyircinin mevcut ideolojinin taşıyıcısı olan bu filmlere rağbet göstermesinin ve daha fazlasını talep etmesinin arkasında ne gibi bir sebep yatıyor olabilir?

Melodramın acıyı, gözyaşını ve mazlumluğu perdeye taşımasında seyircinin bu duygularla “özdeşleşerek” bir bağ kurduğu sonucuna varmadan önce temkinli davranmakta fayda vardır. Çünkü Yeşilçam melodramlarını gösterime girdikleri günlerde sahiplenerek izleyen kitle, teknik imkânsızlıkların yarattığı yabancılaşma etkisi yüzünden muhtemelen tam anlamıyla özdeşleşmeye dayalı bir seyir deneyimi yaşamıyordu. Üstelik bu filmlerin revaçta olduğu yıllarda dahi biçimsel bakımdan seyirciyi çok daha hızlı bir şekilde etkilemeyi başaran Hollywood yapımlarına aşina bir kitlesel seyirciden bahsedebiliriz.

Yeşilçam film endüstrisinin teknik yetersizlikleri ise onu kendine has bir dil geliştirmeye itmiştir. Nezih Erdoğan, dönemin sektörel anlamda ön plana çıkan

¹⁸⁰ Örneğin; Nezih Erdoğan, “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975,” **Screen** 39, no.3 (1998): 262.

¹⁸¹ Francesco Alberoni, “The Powerless ‘Elite’: Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars,” **Stardom and Celebrity: A Reader** içinde, Ed. Sean Radmond ve Su Holmes, Londra: SAGE, 2014, s. 73.

¹⁸² Dyer, **a.g.e.**, s. 4.

figürlerinin günlüklerinden yola çıkarak o günkü yapım pratiklerine dair ekonomik çözümleri şu şekilde özetler: Maliyetlerin kısılması için sesli çekim yapılmamakta, sonradan dublaj stüdyolarında filmin tamamı tek ses kanalından seslendirilmektedir. Böylelikle hem vakitten tasarruf edilir (çünkü oyuncular ezber yapmak zorunda kalmaz ve suflörler aracılığıyla kendilerine okunan replikleri tekrar ederler) hem de çekim esnasında sözel bir hata yapılması durumunda yeniden çekime gerek kalmaz, hatalar dublaj ile düzeltilir. Ancak sonradan stüdyoda kaydedilen sesler, yine maddî yetersizlikten dolayı tüm dublaj sanatçılarının tek mikrofona konuşmak zorunda kalması dolayısıyla hep aynı uzaklıktan ve bir “öteki” mekândan gelmektedir. Bu da filmlerde bir yabancılaştırıcı etki yaratmaktadır. Benzer şekilde, ışıklandırma ve kamera sayısının azaltılması için de ön cephe çekimleri sıkça tercih edilir ve kameranın mekânda, oyuncuların çevresinde dolaşması yerine sabit kamera sistemi kullanılır. Oyuncuların yüzlerini kameraya dönmesi, kamera hareketi yerine oyuncuların ileri-geri hareket etmeleri ya da çekim esnasında netliğin önden arkaya doğru kaydırılması yoluyla hareketlilik sağlanır ve yapım maliyeti düşürülür. Tek bir sabit kamera kullanımı üç boyutlu mekân görüntüsünü iki boyuta, resimsel bir düzleme indirir. Bütün bu biçimsel özelliklerin Yeşilçam Sineması’nı üç boyutlu, gerçekçi, özdeşleşmeye olanak tanıyan modern görüntü düzleminden uzaklaştırdığını ve onun yerine klasik Türk-İslam sanatlarından minyatür sanatına ve Karagöz’e yaklaştırdığını iddia eden Erdoğan’a göre, Türk Sineması Hollywood ve İslam geleneği arasında melez bir anlatı dili oluşturmuştur.¹⁸³

Buradan elde edeceğimiz sonuç, Yeşilçam filmlerinin biçimsel anlamda seyirciye özdeşleşmenin imkânlarını kısıtlayacak bir yabancılaştırıcı etkiyle sunulmasıdır. Yeşilçam Sineması’nda özdeşleşme pratiklerinin imkânını sorgulamaya açan ve bu ihtimalin peşine düşen Nazik’e göre filmin dünyası ile seyircinin bağ kurabilmesi için biçimsel anlamda bir engel ile karşılaşılması gerekir. Ryan ve Kellner’dan alıntılanarak filmin biçimsel yapısının gerçekliğe ve nesnellığe yaklaşabilmesinin, anlatıdaki ideolojinin aktarımını kolaylaştırdığını belirtir.¹⁸⁴ Bir diğer deyişle özdeşleşmenin yaşanabilmesi için gerçeklik hissinin kusursuz bir biçimde kurgulanması, kameranın karakterlerin gözünden görünen

¹⁸³ Nezih Erdoğan, “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar,” **Doğu-Batı**, no.2 (1998), s. 155-163.

¹⁸⁴ Yağmur Nazik, “1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme,” **Sinemada Anlatı ve Türler** içinde, Ed. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata, İstanbul: Vadi Yayınları, 2016, s. 319-320.

dünyayı aktaracak şekilde konumlandırılması ve aç-karşı aç çekimleriyle desteklenerek hareket ettirilmesi, sesin ve efektlerin buna uygun biçimde kullanılması gereklidir. Böylelikle filmin taşıdığı ideolojik yaklaşım da seyirciye fark ettirmeden işlenebilir. Öyleyse finansal ve teknik kısıtlılıklar sebebiyle biçimsel anlamda özdeşleşmeye çok fazla ihtimal bırakmayan Yeşilçam melodramlarını seyirci için cazip kılan esas unsur nedir?

Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*’nda medyada sunulan imgelerin gerçeklikle bağlarının koptuğuna, artık sadece gösterge boyutunda sunulduklarına dikkat çeker. Şiddet, cinsellik gibi ilkel dürtüleri tetikleyen unsurlar artık kendisi olmaktan çıkmış, gösterilenleriyle bağlantısı kopmuş gösterenler hâlinde varlıklarını sürdürmekte ve tüketilmektedirler. İmgelerden ibaret bu dünyada göstergeler arası bir anlam düzeni oluşturulur ve bu fantastik evrende seyirci de aslında izlediğinin gerçeklik olmadığını farkındadır. Ancak “*gündelikliğin dinginliği, yüceltmek için sürekli tüketilen şiddete ihtiyaç duyar.*”¹⁸⁵ (vurgu orijinalde). Seyirci, ekranda gördüğü bu şiddete uzaktan şahit olurken oradaymış gibi hissetmek yerine, orada “olmamanın” verdiği hazzı yaşar. Çarpık bir güven duygusunu mümkün kılan bu alışverişin ahlakî boyutuna da değinilir: “*Püriten ahlâkla hazcı ahlâk arasındaki bu çelişkinin çözülebilmesi için, özel alanın dinginliğinin bir felaket yazgısıyla sürekli tehdit edilen ve etrafı kuşatılmış olan, kurtarılmış değer olarak görünmesi gerekir.*” (vurgu orijinalde).¹⁸⁶ Baudrillard’ın kitle iletişim araçları ve özellikle de televizyondaki şiddet içerikli haberler üzerine yaptığı bu çıkarımlar, televizyonun Türkiye’de yaygınlaşmaya başladığı 1990’lı yıllar için de geçerli olmakla birlikte; Yeşilçam seyircisinin birer tüketim ürünü olan melodramlarla kurduğu ilişki için de geçerli olabilir. Acı ve şiddeti, kent yaşamına karşı verilen mücadeleyi, kaybetmenin yüceltilmesini, çoğu zaman ölüme kadar varan fedakârlıkları belki mevcut ideolojinin halka sunduğu bir varolma biçimi olarak okumak mümkündür; ancak seyircinin “sahteliğini”, “yapmacıklığını” muhtemelen önden sezdiği bu melodramlara yoğun ilgi göstermesinin arkasında acıyı göstergeler üzerinden tüketmeye olan yatkınlık bir sebep olarak aranabilir. Üstelik bu bir suçluluk duygusunu da gerekli kılmaz, çünkü Yeşilçam’ın teknik anlamda yetersizliğinden kaynaklanan yabancılaştırıcı unsurlar sayesinde gösterenler gerçeklikle bağlarını

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 27.

¹⁸⁶ A.g.e., s. 28.

çoktan koparmıştır ve izleyici de televizyon haberlerindeki gibi gerçek acıyı değil, acının imgesini tükettiğinin farkındadır ve bir yandan talep ettiği de zaten budur. Yılda sayısı 200’ü aşan ve dolayısıyla neredeyse gün aşırı yeni bir film üreten sektörün ürünlerinin seyirci tarafından alımlanışını tüketim psikolojisi bağlamında değerlendirmek daha isabetli olacaktır.

Nihayetinde melodramın bir tür ya da türler arasında gezinen bir anlatma biçimi olarak Türkiye’deki sinema özelinde kazandığı anlamın Batı’dakinden farklı olduğu açıktır. Batı’da melodramın ortaya çıkışı ve anlam değiştirmesinin arka planını oluşturan etkenler Türkiye’de cumhuriyet ve sonrasındaki deneyimlerle paralel gitmez. Her şeyden önce modernitenin deneyimlenme biçimi ve dışarıda bıraktığı birbirinden farklıdır. Diğer taraftan postkolonyal çalışmaların penceresinden bakıldığında aynı filmin dahi iki ayrı seyirci üzerinde iki ayrı etkisinin olduğunu gözlemlemek mümkündür. Nezih Erdoğan’ın Frantz Fanon’dan alıntılanarak incelemesine dâhil ettiği bir örnekte olduğu gibi, Batılı seyircinin *Tarzan*’ı izlerken beyazlarla özdeşleşmesiyle aynı filmi izleyen Antiller’deki siyahînin beyazlarla özdeşleşmesi aynı anlama gelmez çünkü o, bunu “öteki”nin gözünü içselleştirerek yapmaktadır. Postkolonyal söylemdeki yeri oldukça tartışmalı olan Türkiye deneyiminde ise çift yönlü, yani hem Batı’ya karşı hem de kendi benliğine karşı geliştirilen bir postkolonyal öznellik devreye girer. Kimilerinin “ara tabakalar” olarak adlandırmayı tercih ettiği bir kesim, Türkiye’de hem modernleştirici misyonu üstlenerek kendi taşrasını üretmiş, hem de kendisinden “daha modern” bir öteki Batı kurgulayarak onunla karmaşık ilişkisini ürettiği eserlere taşımıştır. Bunu yaparken de sürekli rol değiştirerek yerine göre değişime direnen sabit bir kimlikle, bazen de nedenselleştirilmeyen hızlı geçişlerle kimlikler arasında kayabilen bir görünümle karşımıza çıkar.

Melodramın taşıdığı duygusal yükün ise ne olduğuna ve kaynağına karar vermeden önce temkinli davranmak gerekir. Çünkü türler, toplumlar ve dönemler arasında dahi kolaylıkla seyredebilen bu anlatım tarzının belli kriterler çerçevesinde tanımlanması, net bir kalıba oturtulması da güçtür. Bu durum melodramın Türkiye’de var oluş biçimini, ürettiği seyirciyi, alımlanışını tek bir sebebe yahut belirlenmiş birkaç sayılı sebebe bağlamayı zorlaştırır. Bu bölümde yapılmaya çalışılan ise bu zamana kadar yapılmış yorumların bir araya derlenmesi ve ortaya

ıkan çerçeveye yeni bir bakış açısı sunmak, bununla beraber gözden kaçma ihtimali olan bazı detaylara dikkat çekmektir.

Özetle denilebilir ki melodram, sadece bir toplumsal travma, bir kayıp melankolisi olmanın ötesinde bu anlamları ortaya çıktığı anda yok edip kendini yeniden üretebilen bir mod olarak karşımıza çıkar. Seyircisini kente davet eden, ama onun yozlaştırıcı etkisinin acı sonuçlarını önden bir uyarı olarak anlatının içine işlemiş, film diliyle de bir yandan duygusal bir bağa kapı aralayan ama bir yandan da zdeşleşmenin imkânlarını kısıtlayarak seyircinin yerini filmi izlediği koltuğa sabitleyen bir anlatı tarzı olarak değerlendirebiliriz. Bunda elbette ki cumhuriyetin kuruluşundan itibaren planlı modernleşmeyi bir hedef olarak önüne koyan ve yaygınlaştırmaya çalışan, ama sınırlarını belirleme ve “ze dair olanı” kaybetmeme konusunda son derece temkinli ve tedirgin entelektüel seçkinlerin genel söyleminin izini sürme mümkündür. İ g deneyimiyle kırsalın çözülerek kent kıyılarına gelmesi, entelektüel kesim tarafında soyut bir düzlemde tartışılan ve kurgulanan taşranın fiziksel olarak yanıbaşında belirmesini mümkün kılmış; bu durum da kentsoylu yaşamın dışarıda bıraktığı her şeyi, bir bakıma kendisinin aynadaki sanal “aks”ini birinci elden görmesini sağlamıştır.

Melodramı “kaybın melankolisi” olarak ele almayı mümkün kılan “kaybın”, tam anlamıyla bir kayıp olmadığına dikkat çekmekte fayda vardır. Daha ziyade toprakla sıkı sıkıya bağı olan, skldk kendiliğinden yerine yenisi biten ve bu anlamıyla kendiliğinden olan bir var olma biçiminin; oluşturulmaya çalışılan sınırları belli seçkinci bahçede sklp atıldıkça daha da grleşerek kendini farklı biçimlerde yeniden göstermesi olarak ele alabiliriz. Nitekim bu sınırların dışarısında bırakılan veya “temizlenmeye” çalışılan var oluş biçimleri sert müdahalelere rağmen her defasında yeniden ve daha belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Politik düzlemde darbelerle ve kanunlarla alınan tedbirler, sansür ve kontrol komisyonları, planlı kalkınma girişimleri bütün bu var olma biçimlerinin köklerini ortadan kaldıramadığı gibi daha da çeşitlenerek, isim değiştirerek ya da alternatif yollar bularak yeniden ortaya çıkmalarına zemin hazırlamıştır.

2.2.8. Türkiye’de 60’ların Genel Değerlendirmesi

1960 Darbesi’nin ardından gelen politik gündemin fikir çeşitliliklerine rağmen aynı oranda kontrol ve sansür mekanizmalarını da beraberinde getirdiği görülmüştür. Sinemanın bundan en çok etkilenen alanlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Filmler açık politik göndermelerden uzak dursa da (ya da durmaya itilse de) popüler filmlerin de mevcut ideolojiden tamamen bağımsız olduğunu söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte filmlerin seyirciler tarafından alımlanışı da en az onları üretenler kadar etkili olmuş, karşılıklı bir anlam değiş-tokuşuna ortam hazırlamıştır.

Dönemin entelektüel seçkinleri arasında yaygın görüş sol düşünce ve ona verilen Milliyetçilik, İslamcılık gibi cevaplar çevresinde gelişse de; Türkiye’deki sol düşüncenin ortaya çıkışı mevcut ekonomik örgütlenmenin düşünce dünyasındaki karşılık bulmasından değil, Batı’daki mevcut literatürün çevirisi olarak yer almasından ötürü daha ilk safhalarından itibaren bir alternatif sürüm olarak kendini göstermiştir. Bu sebeple Türkiye deneyimine özgü bir “yön” bulması hedeflenmiş, Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarının da eklenmesiyle çeşitlenmiş ya da sadece anti-kapitalizm boyutuyla sınırlı kalmıştır.

Bu düşüncelerin sinemada karşılık bulması da bu anlamda çeviri/aktarım düzeyiyle sınırlı kalmıştır. Bu dönemde Avrupa sanat sinemasında özellikle de II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan akımlardan etkilenen sinemacılar, gözlemledikleri sinema dilini kendi film yapma tarzlarına aktarmaya çalışsalar da bu çabalar kısa süreli olmuş ve nihayetinde tecimsel sinemaya yönelmişlerdir. Bu denemelerin kısa soluklu olmasının sebepleri arasında Türkiye’de II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin Avrupa’dakinden farklı olması, filmin içeriğinin öncelenmeyip biçimsel olarak öğrenilmiş kalıpların sonradan uygun içerikle doldurulmaya çalışılması, “eğitmeyi” hedeflediği genel seyirci kitlesi tarafından benimsenmemesi, Film Kontrol Komisyonu’nun sansür kriterlerinden geçmekte zorlanmaları gibi sebepler sayılabilir.

Diğer taraftan iç göç deneyimi kent kıyılarında yeni bir seyirci kitlesi doğurmuştur. Kendi deneyimini perdede izlemeye daha yatkın olan bu seyirciye kendi talebine uygun hikâyeler anlatan Yeşilçam melodramlarında mevcut eril dilin

yaygın olarak kullanıldığını, örtük de olsa ideolojinin yinelendiğini görebiliriz. Taşra-kent karşılaşmasının bu yıllarda belirgin olarak deneyimlendiğini ve filmlerin çoğunun konusuna kırsaldan büyük kentlere doğru hareketin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Aksi yönde bir hareketliliği anlatan hikâyelere pek rastlanmaz. Büyük hayallerle ve sınıf değiştirme umuduyla yahut intikam gibi dürtülerle büyük şehirlere gelen karakterler genellikle meselelerini ya şehirde çözüme ulaştırır ya da şehrin içinde çözülerek onda kaybolur. Kent kıyılarında sayısı gittikçe çoğalan ve yeni bir sosyolojik olguya dönüşen gecekondu yaşamı ve onun doğurduğu arabesk kültür ise sinema diline bir sonraki dönemde daha belirgin şekilde yansımaya kavuşacaktır. Diğer taraftan 1970’ler sonrasında yerliliğe dair tartışmaların yürütüldüğü mevcut “Ulusal Sinema” tartışmalarına “Millî Sinema” kavramı da eklenerek Türk Sineması’na entelektüel yönü ağır basan yönetmenler tarafından alternatif bir yön tayin edilmeye çalışılacaktır.

2.3. 1970’lerin Politik ve Düşünsel Atmosferinde Sinema Dünyası

2.3.1. 1970’lerde İktidar Talebi ve Kutuplaşan Halka Askerî Müdahale

1970’li yıllar Türkiye’de kimi zaman 60’ların devamı, kimi zaman da 80’lerin öncesi ve belki de hazırlayıcısı olarak ele alınmakta; bu durum onun başlı başına bir on yıl olarak çalışılmasını zorlaştırmaktadır. 70’lere dair literatürün azlığı sadece yakın bir tarih olmasından kaynaklanmamaktadır. Bu yıllar aynı zamanda şiddetin belirginleşmeye başladığı, gündelik hayatın hareketliliğinin kayda geçmesinin zorlaştığı yıllardır. Aynı zamanda bazı araştırmacılara göre 12 Eylül 1980 darbesiyle toplumsal bellekte bir kopuş yaşanmış, darbenin ortadan kaldırmayı hedeflediği hareketlerin çoğunun izi silikleşmiş, bu durum 70’lerin çalışılmasını da oldukça zorlaştırmıştır. *Toplum ve Bilim* dergisinin bu dönemi araştırmaya odaklanan 127. sayısı 1970’leri “Kapanmamış Parantez” başlığıyla okuyucuya sunarken; genellikle “karanlıkta kalmış”, “yitik”, “kayıp” yıllar yakıştırmasıyla anılan döneme yakından bakmak amacıyla yola çıkar ve bu genel yaklaşımdan uzaklaşmaya çalışır. Araştırmaların çoğunun ise hatıralara ya da birebir mülakatlara odaklanan çalışmalardan oluşması ilgi çekicidir. Bu noktada sonradan yazılmış ya da hatırlanan dönemleri çalışırken temkinli olunması gerektiği unutulmamalıdır, çünkü hatırlamak başlı başına güncelin dinamiklerinden etkilenen bir pratiktir.

Ömer Turan, 1970'lere dair genel bir çerçeve çizerken bu dönemin öne çıkan özelliklerini “popülizm” kavramı çerçevesinde açıklar. Kitleler bu dönemde öncekilerden farklı olarak moderniteyi eyleme geçerek şekillendirebileceklerinin farkına varmışlardır. Öncesinde devlet eliyle yürütülen modernleşme projesi, bu dönemde kitlesel bir harekete dönüşmüş ve bu hareketlilik döneme damgasını vururken çoğunlukla şiddet boyutuyla görünür hâle gelmiştir. 1950'lerden itibaren artık belirginleşmeye başlayan sermaye sınıfı iktidara yakınlığı sebebiyle işçi sınıfının hedefi hâline gelmiş, tek partili dönemden beri iktidar olamayan Cumhuriyet Halk Partisi de muhalefet olması itibarıyla sol düşünceyle ortak bir paydada buluşarak merkez-sol çizginin oluşumuna ortam hazırlamıştır. Bu yılları aynı zamanda sadece işçilerin değil, sermayedarların da kendi çıkarlarının farkına vararak bir sınıf bilinci oluşturdıkları yıllar olarak ele alan Turan, 1971 yılında Türkiye Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği (TÜSİAD) ve 1976 yılında Türk Hür Teşebbüs Konseyi'nin kuruluşunu örnek gösterir.¹⁸⁷ 1950'lerden beri ticaret kesiminin yönetimde söz sahibi olmaya başlaması ve 1960'larda uygulanan planlı kalkınma politikalarının girişimcileri destekleyen tavrı, tabanda çalışan kesimde giderek büyüyen bir tepkiye yol açmıştır. Bu bakımdan ele alındığında iktidara olan tepki ile sermaye sınıfına olan tepkinin iç içe geçtiği bir ortamdan söz etmek mümkündür. 1960'ların sonlarında şekillenen sendikalaşma ve sokak eylemleriyle örgütlü bir harekete dönüşmeye başlayan işçi hareketlerine 1970'lerde şiddetin de kayda değer bir unsur olarak dâhil olmasına dikkat çeken Turan, sol düşüncede şiddetin yer alışının sadece Sovyet-Çin modelinden alıntılanmış olmadığını, Güney Amerika gerilla direnişlerinden de ciddi ölçüde etkilendiğini kaydetmiştir.¹⁸⁸ Bunlara ek olarak grev yapma, iş yavaşlatma, fazla mesaiye kalmama, yürüyüş, boykot gibi çeşitlenmelerle de protestolardaki devingenliğin arttığına dikkat çeker.

Diğer taraftan bu yıllarda şiddetin, özellikle silahlı çatışmanın eylemlere dâhil olması sadece sol görüşle sınırlı kalmamış, sağ cenahtan da “meşru bir cevap” olarak görülen şiddetin açıkça kullanıldığı aktarılmıştır. Ülkücülerin hatıralarından yola çıkarak yürüttükleri araştırmada Akyıldız ve Bora, 1970'lerde sağ görüş etrafında organize olan gençlerin şiddet içeren eylemlerini “vatan müdafaası” olarak

¹⁸⁷ Ömer Turan, “Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970'ler İçin Bir Çerçeve Denemesi,” **Toplum ve Bilim**, no. 127 (2013): 6.

¹⁸⁸ **A.g.e.**, s. 17.

adlandırarak meşruluğundan şüphe duymadıklarını, hatta kutsal bir anlam atfettiklerini hatırlatmaktadır.¹⁸⁹ Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, 70’li yıllarda sağ-sol kutuplaşmasının oldukça belirginleşmesi ve sağ görüşün bu dönemde söylemini sol düşünceye bir cevap niteliğinde kurgulamasıdır. Bir önceki kısımda tartışıldığı gibi sol düşüncenin de Türkiye’de gündeme geliş biçiminin başvurduğu Batılı kaynaklardan ayrı bir noktada bulunduğunu akılda tutmakla birlikte, sağ görüş etrafında biçimlenen ve özellikle “ülkücülük” söylemi çevresinde keskinleşen topluluğun temel motivasyonu gittikçe yaygınlaşan devrimci fikirlere bir karşı duruş sergilemektir. Şiddet de bu motivasyonla ele alınır, yani “devrim” hedefleyen ve bunu gerçekleştirmek için gerektiğinde şiddeti harekete dâhil eden sol gruplara bir cevap niteliğinde meşrulaştırılır. Diğer taraftan sağ düşüncenin etrafında şekillendirildiği değerler ise “ahlâk”, “mukaddes değerler”, “millî birlik ve beraberlik” gibi sınırları geniş, içinin tam olarak neyle doldurulduğu netleştirilmemiş ve bu yüzden kolaylıkla anlam değiştirebilecek kavramlardır.¹⁹⁰

1971 yılında ordunun iktidardaki Adalet Partisi’ne gönderdiği bir mektupla verdiği muhtıra, dönemin başbakanı Süleyman Demirel ve iktidardaki hükümetin bir bakıma mecburî istifasıyla sonuçlanır. Demirel, bu olayın ardından o yıllarda yazdığı yazılarını ve çeşitli toplantılarda yaptığı konuşmalarını derlediği kitabında başta ülkenin daha büyük bir krize sürüklenmemesi için böyle bir karar aldıklarını açıklar ve ordunun kararını teslimiyetle onaylar bir tutum sergilerken, aradan geçen 3 yılda yazdıklarının ve konuşmalarının tonunda değişiklik sezilebilir. 1971’de muhtıranın hemen ardından ordunun kararının yanında olduğundan bahsederek ülkenin içine düştüğü bu kriz ortamından gençleri etkileyerek eylemsel faaliyetlerini tetikleyen yurtdışı kaynaklı çeşitli “mihrakları” sorumlu görür.¹⁹¹ Ancak aradan çok geçmeden “cunta idarelerine” karşı tepkisini dile getirir¹⁹² ve 1 yılda 4 hükümet değiştiren bu istikrarsızlığa karşı Adalet Partisi’nin son 6 yıllık istikrarı sağlamasına dikkat çeker.¹⁹³ Genel olarak yazdıklarında demokratik seçimlere yaptığı vurgusunu, milletin iradesine atfettiği değeri ve kendilerine yapılan “cahil oylar iktidarı” yakıştırmasında milletin iradesinin küçümsenmesini tepkiyle karşıladığını

¹⁸⁹ Kaya Akyıldız ve Tanıl Bora, “Siyasal Hafıza ve Ülkücülerin Hatırasında 70’ler,” *a.g.e.*, s. 217-218.

¹⁹⁰ *A.g.e.*, s. 218.

¹⁹¹ Süleyman Demirel, *1971 Buhranı ve Aydınlığa Doğru*, Ankara: Doğu Matbaası, 1973, s. 18-19.

¹⁹² *A.g.e.*, s. 236-237.

¹⁹³ *A.g.e.*, s. 317.

görebiliriz.¹⁹⁴ İlginç olan ise yazdıklarında ve konuşmalarından derlediği notlarda muhataplarını daima meşru yollara yönlendiren ve kendilerinin de bu çizgiden ayrılmayacağını sıkça vurgulayan Demirel'in, sonraları gençlere hitaben yaptığı konuşmalarda "ülkücü olacaksınız" tavsiyesiyle onları gerektiğinde meşru olmayan yollara da yönlendirmesidir: "*Haklı olmak kâfi değildir... Hakkınızı aramak mecburiyetindesiniz, hakkınızı meşru yollardan ve yanlış yollara başvurarak, haklılığınızı kaybetmeden aramak mecburiyetindesiniz.*"¹⁹⁵

2.3.2. Ekonomide Popülizm Tartışmaları ve Sınıfsal Ayrımın Belirginleşmesi

Dönemin ekonomik koşullarında bakıldığında ise 1970'lerin ortalarında koalisyonlar vasıtasıyla yeniden iktidarda söz sahibi olan Demirel hükümetinin bir önceki dönemde uygulanmakta olan planlı ekonomik kalkınma programlarının devamlılığından yana olduğu görülür. Yazdıklarında bunu sıkça dile getirirken sermayedarların lehine bir program izleme taraftarı olduğu da rahatlıkla gözlemlenebilir. Ülkeye yapılacak dış kaynaklı yatırımlar için iç piyasada istikrarın önemine vurgu yaparken bir yandan da bu sistemi sağlayacak tüm komplike dinamiklerden uzaklaşmakta ve "teferruata dalmadan" hür teşebbüslerin önünü açmaktan söz etmekte,¹⁹⁶ kalkınma planlarının yenilerini yaparak yola devam etmeyi önermektedir.¹⁹⁷

Sermaye sınıfının kendi çıkarlarının farkına vararak örgütlendiği bu dönemde, iktidarın desteğini girişimcilerden yana yapmasının işçi eylemlerinin siyasal zemine kaymasında rol oynadığı düşünülebilir. Bu bağlamda dönemin sosyal hareketliliğinin sadece dış kaynaklı fikirlerin ithal edilmesinin sonucu olmadığı, aynı zamanda iç dinamiklerle şekillendiği; diğer taraftan sağ görüşün ise sadece sol fikirlere ve eylemlere bir cevaptan ibaret olmayıp bu iki ayrı kutbun birbirlerini şekillendirmede karşılıklı süregelen bir devinim içinde rol oynadıkları unutulmamalıdır. Buna ek olarak Murat Belge, 1970'lerde sol kesimin kendi içinde yaşadığı fikir ayrılıkları ve bunların keskin mücadelelere dönüşmesi sebebiyle ciddi anlamda enerji kaybettiğini öne sürer. Diğer taraftan Adalet Partisi (AP), Milli Selamet Partisi (MSP), Milliyetçi

¹⁹⁴ A.g.e., s. 82.

¹⁹⁵ A.g.e., s. 36.

¹⁹⁶ A.g.e., s. 157.

¹⁹⁷ A.g.e., s. 212, s. 271.

Hareket Partisi (MHP) gibi sağ kanattan partiler 1973 seçimlerine katılarak “anti-komünizm” fikrinden hareketle bir ortak paydada birleşmiş gibi görünmektedir. Seçimde en çok milletvekiliyle mecliste söz sahibi olan Bülent Ecevit’in başrolde olduğu CHP ise arada geçen dönemde fikren sol düşünceye yaklaşmış, Ecevit’in “ortanın solu” olarak kavramlaştırdığı bu politikayla beklenmedik şekilde muhafazakar çizgideki MSP’nin birleşip koalisyon kurması ve genel bir af çıkarması Demirel ve Türkeş’in önderliğindeki iktidarın dışında kalan milliyetçi sağ kanatta gerginliğe yol açmıştır.¹⁹⁸ Keskinleşen sağ ve sol ayrımı, her ikisinin de kendi içindeki fraksiyonları, diğer taraftan bu iki kutbun birbiriyle uzlaşmaz görünen gruplarının koalisyonları, 1970’lerin neden kaos yılları olarak anıldığını özetliyor gibidir.

12 Mart muhtırasının hemen ardından bu tarihten itibaren yaşanan olayları ve ülkenin siyasî gündeminde öne çıkan başlıkları günbegün denilecek bir ayrıntıyla kaydeden Ergin Eroğlu, devletin iktisadî yönelimine dair önemli bir tespit yapar. Ona göre 27 Mayıs’taki ve 12 Mart’taki askerî müdahalelerin her ikisi de o zamanlar iktidarda olan ve sağ kanadı temsil eden partilere karşı birer darbe olmakla birlikte 27 Mayıs, diğerlerinden farklı olarak DP iktidarının mecliste yoğunluklu olarak temsil ettiği ticaret burjuvazisine karşı yapılmış ve yerine sanayi burjuvazisini yerleştirmeyi hedeflemiştir. Darbe yönetimi bu hedefi planlı ekonomik kalkınmalar dâhilinde gerçekleştirmeye yönelmiştir. 60’ların ikinci yarısında görevi devralan AP iktidarı da sanayi burjuvazisini ön plana çıkaran bir politika izlemiş, bu durum bürokratlar arasındaki gerginliği çözmemekle kalmamış, aynı zamanda işçi sınıfının tepkisini de üstüne çekmiştir. Devletin kuruluşundan itibaren bürokratlar tarafından temsil edilen CHP’nin muhalefet konumuna yerleşmesi ve yine muhalefeti temsil eden sol kanada yaklaşması da bunun bir sonucudur.¹⁹⁹ Ne var ki o da bu yaklaşmanın en nihayetinde sol kesimin lehine olmadığını, devrim düşüncesiyle birleştirilegelmiş darbelerin gerçekte iktidarın olduğu kadar kendilerinin de başına bir “balyoz gibi” indiğini yazmıştır.²⁰⁰ Murat Belge de benzer görüştedir:

¹⁹⁸ Belge, **a.g.e.**, s. 41.

¹⁹⁹ Ergin Eroğlu, **Sınıflar Açısından 12 Mart: 12 Mart Devam Ediyor Mu**, İstanbul: Soyut Yayınları, 1974, s. 175-188.

²⁰⁰ **A.g.e.**, s. 10.

‘70’li yılların birinci yarısını 12 Mart rejiminde, önce saklanmaya çalışarak, sonra da hapishanelerde geçiren sosyalist kadroların, kıyasıyla bir iktidar savaşında iki taraftan birinin piyonu olarak kullanılmış oldukları konusunda bir şüpheleri kalmamıştı. Bundan ötürü, kullananlara söyleyecekleri fazla bir şey de yoktu, çünkü onlar da aynı mantığı gütmüş ve kendi devrimlerini gerçekleştirmek için Kemalistleri kullanmak için ellerinden geleni yapmışlardı. Hapishane yıllarında, Kemalizmle Marksizmin çok farklı şeyler olduğu da anlaşılmıştı.²⁰¹

İktidar açısından bakıldığında 1970’lerin ilk yarısının güvenoyu alamadığı yahut gerekli sayıda milletvekili çıkaramadığı için bir türlü kurulamayan hükümetler, birbiriyle görüş çatışması hâlindeki partilerin mecburî koalisyonları, anlaşmazlıklar, yöneticilerin istifası gibi olaylarla; ikinci yarısının ise sıkıyönetimlerle bastırılmaya ve engellenmeye çalışılan ve o günlerde “anarşi” başlığı altında değerlendirilen eylemler ile geçtiği görülebilir. Kıbrıs Harekâtı olarak bilinen 1974’teki askerî çıkartma dolayısıyla önce sadece ülkenin güney illerinde ilan edilen sıkıyönetim, zamanla uzayarak başka bölgelerde de herhangi bir meslek grubunun boykot ya da eylemini, öğrenci çevrelerinde yaşanan hareketleri kontrol altına almak için uzatılmış ya da ayrı bölgelerde ayrı zamanlarda yeniden ilan edilmiştir. 1979’a gelindiğinde Genelkurmay Başkanı Kenan Evren’in cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e bir sunuş yazısıyla verdiği uyarı mektubundaki *“Anayasamızın getirdiği geniş hürriyetleri kötüye kullanarak, İstiklâl marşımız yerine Komünist enternasyoneli söyleyenlere, şeriat düzeni davetçilerine, demokratik rejim yerine her türlü faşizmi getirmek isteyenlere, anarşiye, yıkıcılığa ve bölücülüğe milletimizin tahammülü kalmamıştır.”*²⁰² cümlesiyle pek çok farklı görüş tek bir potada yan yana getirilerek ordunun hedefi olmuş, bu yaklaşımlara “milletin” tahammülü kalmadığı gerekçesiyle sunulmuştur. İlginç bir biçimde yine milletin çeşitli görüşlerdeki gruplarının sıralandığı bu demeçte, “anayasanın getirdiği hürriyetler” sonucu ortaya çıkan fikirlere tahammülü kalmayan bu “millet” ile kastedilen topluluğun gerçekte kim olduğu merak uyandırıcıdır.

²⁰¹ Belge, a.g.e., s. 37.

²⁰² M. Zafer Üskül, **Bildirileriyle 1974-1980 Dönemi Sıkıyönetimleri**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016, s. 59.

2.3.3. Dönemin Gündemine Dair Alternatif Bir Okuma: Şiddet ve Cinselliğin Görünürlüğü

1970'lerin öne çıkan temalarından biri de cinselliğin ifade biçimlerinde artan görünürlüktür. Bu döneme kadar ana akım mizahı şekillendiren *Akbaba* mizah dergisi, artık geri planda kalmış ve cumhuriyetin kuruluşundan o yıllara her dönem bir şekilde iktidara yakın durmayı başarmış, ancak kentlerde yoğunlaşan yeni nüfusa hitap edemeyen bir çizgide kalmıştır. 70'lere gelindiğinde ise satış rekorları kırarak döneme damgasını vuran mizah dergisi Oğuz Aral'ın idaresindeki *Gırgır* olmuştur. 70'lerde *Gırgır*'ın yaptığı bu sükseye dikkat çekerek derginin tarihini inceleyen makalelerinde Levent Gönenç ve Levent Cantek, derginin cinselliği kalıplaşmış derecede yaygın biçimde kullanışına dikkat çeker.²⁰³

Diğer taraftan 1970'lerin ikinci yarısı sinemada cinsel içerikli filmlerin giderek yaygınlaştığı, bunun sonucunda da “aile seyircisi” olarak tanımlanan ve özellikle kadınlardan oluşan genel izleyici kitlesinin film salonlarından uzaklaştığı yıllar olarak ele alınır. Yeşilçam'ın bir sona doğru sürüklenmeye başladığı kabul edilen bu yılları Burçak Evren “Kayıp ya da Karanlık Yıllar” diye adlandırır ve Yeşilçam'ın sonunu getiren en önemli sebeplerin o dönemde yaygınlaşan şiddet ve cinsel içerik olduğunu öne sürer:

Bu tür filmlerin aynı anda piyasaya egemen olması gerçek sinemaseverin de salondan kaçmasını hızlandırır. Birçok sinema salonu krize dayanamayarak kapılarını kapatırken, ayakta kalma savaşı verenler ise dönemin bu geçer türlerini göstermek zorunda kalır. [...] Değişen türler, değişen seyirciyi, değişen seyirci de daha fazlasını isteyince, sinema ortamı yasaların ve denetimlerin bile başa çıkamadığı bir çılgınlığın içine itilir. Bu durum ancak polisiye tedbirlerle –biraz geç de olsa- önlenir.²⁰⁴

Giovanni Scognamillo'nun da “Kriz Yılları”²⁰⁵ olarak da adlandırdığı bu dönemi Savaş Arslan ele alırken filmlerdeki sınıfsal ve kolonyal okuma imkânına da dikkat çeker. Bu okumaya göre bu filmlerin erkek karakterleri genellikle alt sınıfın mensubu olup üst sınıf kadınlar ile birlikte olmakta, böylelikle eril erki yeniden

²⁰³ Levent Gönenç ve Levent Cantek, “Bütün Zamanların En Çok Satan Mizah Dergisi, 70'li Yıllarda *Gırgır*,” **Toplum ve Bilim**, no. 127 (2013): 144-175.

²⁰⁴ Evren, **a.g.e.**, s. 294.

²⁰⁵ Scognamillo, “Kriz Yılları,” **a.g.e.**, s. 367-374.

kurarken sınıfsal anlamda arzu edilen ve dışıl olarak temsil edilen egemen sınıfı elde etmektedir. Diğer yandan Batılı değerleri temsil eden şehirli kadınlar üzerinden postkolonyal bir okuma yapmak da mümkün görünmektedir. Komedi türünün ardına saklanmış gibi görünen eril şiddet ve cinsellik bu filmlerde iç içe geçerek çok yönlü okumaya imkân vermektedir.²⁰⁶

1970’ler sinemasının genel haritasını çizen yazısında Zeynep Dadak da benzer bir konuya dikkat çeker ve filmlerdeki erkek temsilinin on yılın ilk yarısında “intikam peşinde, kızgın ve saldırgan bir figür olarak, 1970’lerin kolektif kaygılarının temsilcisi” olan yıldız oyuncularıyla; ikinci yarısında yaygınlaşan “erotik filmlerin endişe ve kaygıdan muaf, rahat, umursamaz ve komik erkekleri” arasında salındığını dile getirir.²⁰⁷

Şiddet ve cinselliğin bu dönemde toplumun ön plana çıkan politik gündeminin arasından sızarak göz ardı edilmeyecek derecede yaygın olması Freudyen bakış açısıyla ele alınmaya oldukça müsait görünmektedir. Sigmund Freud, insanın etkisi altında olduğu temel iki dürtüden bahsederken Yunan mitolojisinden ilham alarak bunlardan birini *Eros*, diğerini *Thanatos* adlandırmasıyla sunar. *Eros* inanın neslini devam ettirmek amacıyla yöneldiği cinselliği, *Thanatos* da doğum anından itibaren örtük bir arzuyla peşinden koşulan ölümü ve bu dürtünün şiddet biçiminde açığa çıkmasını temsil eder.²⁰⁸ Freud’un açıklamalarından yola çıkarak ona eleştirel bir açıklama getiren Herbert Marcuse ise bu iki dürtünün çağdaş endüstriyel toplumda birbirini alt ederek yerine geçmediğini, aksine beraber açığa çıkacağını öne sürer. Bu tarz toplumlarda tatmin, yıkım ile mümkündür ve aynı anda açığa çıkar. Çağdaş çoksatan edebî ürünlerde cinselliğin dışavurumunun klasik edebiyat eserlerindeki ahlâkçı bir temele oturan aşktan (örneğin Balzac ya da Tolstoy’un eserlerindeki) çok daha farklı biçimde olduğuna dikkat çeken Marcuse’e göre, otoriter baskı bu tarz toplumlarda temel içgüdüsel dürtüleri manipüle ederek kontrol altında açığa çıkmasını sağlar ve bunu kurbanlarının da onayını alarak yapar.²⁰⁹ Bu açıdan

²⁰⁶ Savaş Arslan, *a.g.e.*, s. 185.

²⁰⁷ Zeynep Dadak, “Umutlardan Arta Kalan 1970’li Yıllarda Türkiye’de Sinema,” **70’lerin Türk Sineması** içinde, haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, Antalya: AKSAV Yayınları, 2010, s. 23.

²⁰⁸ Sigmund Freud, “Haz İlkesinin Ötesinde,” **Metapsikoloji** içinde, çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen, İstanbul: Payel Yayınları, 2013, s. 300-301.

²⁰⁹ Herbert Marcuse, **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society**, Londra ve New York: Routledge Classics Yayınları, 2007, s. 80-82.

düşünüldüğünde 1970’lerin çoksatan mizah dergilerinde ve erotik filmlerinde açığa çıkan cinsellik ile o yılların tarihini yazanların çoğunun metninde rastlanan “toplumun birbirine kırdırıldığı” anlatısındaki şiddet, farklı bir düşünme boyutuna kapı aralar gibi görünmektedir. Dönemin gündemini bu yönüyle Marcuse’ün çerçevesini çizdiği kontrollü ve onaylanmış, yani kurbanlarının razı geldiği bir baskı biçimi olarak okumak faydalı olabilir.

70’li yıllarda hem sol hem de sağ tabanda silahlı şiddet ile açığa çıkan ifade biçimleri, trajik bir biçimde 12 Eylül 1980 Darbesi ile neticelenir ve her iki görüşten gençlerin tutuklanmasıyla ardından gelen hapishane süreçlerinde maruz kaldıkları merkezî şiddet ile sonuçlanır. Bu dönemde kamusal alanda aktif rol almış; hikâyesi tutuklanma, sorgulanma ve hapishane hayatı ile devam eden gençlerden bazıları ile gerçekleştirilen birebir görüşmelerden oluşan çalışmada Uysal, hapisten çıktıktan sonra çoğunun yol haritasının çeşitli sebeplerle değiştiğine dikkat çeker. Bu sebepler arasında geçim derdi, aile kurmak, hayata yeniden tutunma çabası gibi sebepler olduğu gibi bir yandan da siyasî alanda beraber yola çıktıkları kişiler tarafından ihanete uğramak ya da görüş ayrılığına düşmek gibi sebepler de sıralanır. En dikkat çekici nedenlerden bir diğeri ise hapishanede geçen yıllar içerisinde siyasî konjonktürün tamamen değişmiş olması ve 70’lerde çeşitli hareketler içerisinde aktif rol almış bu kimselerin hapishaneden çıktıktan sonra 80’li yıllarda bambaşka bir gündem ile karşı karşıya kalmalarıdır.²¹⁰

2.3.4. “Millet” Olmanın 1970’lerdeki Görüntüsü

Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise 1970’lerde “millet” ve “millî” kavramının kullanılma biçimindeki değişiktir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki anlamından farklı olarak “milliyetçilik” kavramı da buna bağlı olarak değişmiştir. Kuruluş döneminde ve tek parti iktidarı sırasında CHP’nin genel programında yer alan bu görüş, parti merkezinin 1960’lar ve sonrasında sol görüşe kaymasıyla karşı tarafta, yani yeni iktidarın söylem alanında kalmıştır. Kavramın merkezîliği değişmemekle beraber merkezdeki iktidarın değişmesiyle anlam değişikliğine uğradığı düşünülebilir. Bu dönemde siyasî ve fikrî sahnede görünürlüğü artan

²¹⁰ Ayşen Uysal, “Devlet Şiddetinin Biyografik Sonuçları: 1970’li Yılların Militanlarının Siyasal Yol Haritaları,” **Toplum ve Bilim**, no. 127 (2013): 176-195.

İslâmcılığın benimsediği ve sıkça başvurduğu “millet” kavramının, aslında Osmanlı Devleti’nin son dönemlerde kullandığı millet kelimesiyle bağ kurduğu ve “ümme” düşüncesi etrafında şekillendiği düşünülebilir. Özellikle de bu sebepten olsa gerektir ki “ulus” kavramıyla ayrıştırılarak kullanılır. “Ulusal” kelimesi ile kastedilen ise cumhuriyetin tek partili döneminde kavramsallaştırılan ve bağlarını İslam öncesi Türk topluluklarıyla temellendiren görüştür. Bu ayrımın örneklerinden birisi de sinema alanında karşımıza çıkar. Türk Sineması için uygun bir yol haritası çizmeye girişen sinemacılardan bir kısmı yerli filmlerin ideolojik haritasını çizerken “Ulusal Sinema” ifadesini kullanırken, İslâm’ı merkeze alarak bir sinema tahayyül eden düşünürler ise “Millî Sinema” ifadesini kullanmayı tercih eder. Örneğin Mesut Uçakan, aşağıda da tartışılacağı üzere sinemada çeşitli akımları kategorize ederken bu ikisini ayrı birer bölüm olarak ele alır ve Millî Sinema akımının farkını, düşüncenin merkezine İslâm dinini yerleştirerek çizer.²¹¹ Bütüncül olarak bakıldığında “millî” kelimesinin kullanımında bir değişiklik olduğu gözden kaçırılmamakla beraber yine de bu kavramların keskin çizgilerle ayrılmadan kullanıldığını, kullanan özneye göre anlam değiştirebileceğini unutmamak gerekir. Örneğin Demirel de yazdıklarında “millî” kelimesini çokça kullanmakla beraber onun kullanımında direkt olarak bir İslâm vurgusu olduğundan bahsetmek mümkün değildir.

Özetle 1970’lerin genel görünümü ekonomik uygulamalar bakımından 60’larda ortaya konan planlı kalkınma stratejilerinin devamının yöneticiler tarafından arzulandığı, araştırmacıların çoğunun ifade ettiği üzere tam bir burjuva sınıfı oluşmasa da önceki dönemlere nispetle daha görünür bir sermaye sınıfının oluştuğu, o zamana kadar teorik düzeyde var olmadığı iddia edilen işçi sınıfının sendikalar çevresinde şekillendiği ve gerçekleşen protestolarla görünür olduğu bir dönemdir. Diğer taraftan üniversiteli gençlerin düşünsel boyutta olmaktan çok aksiyoner boyutta kutuplaştığı ve bu kutuplaşmaya silahlı şiddetin dâhil olduğu, nihayetinde ordunun şiddetli müdahalesiyle bir dönüm noktasına gelindiği görülmektedir. Bir diğer yandan 1970’ler Türkiye’nde önceki dönemlere nazaran kimliklerin çeşitlenerek çoğu zaman iç içe geçtiği tespitini yapmak mümkündür. Örneğin; kırsal kesimden kente göçün şehir kıyılarında yeni bir yaşam biçimi doğurmasıyla teknik olarak kentte yaşayan ama kırsal gelenekleri devam ettiren vatandaşlara, resmî olarak

²¹¹ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977.

üniversite öğrencisi olmakla birlikte illegal yollarla silahlı mücadele gruplarının üyesi olan gençlere, bürokrat değil ticaret kökenli yönetici elitlere, sol düşünceyle yakınlaşmış eski merkez parti üyelerine, ordu müdahalesini meşru çözüm olarak gören devrimci elitlere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda 70'ler kimliklerin sınırlarının net çizilemediği, dolayısıyla detaylandırılmamış okumalar sonucu yapılacak adlandırmaların hızlı (ve muhtemelen hata oranı yüksek) sonuçlara götüreceği bir dönemdir.

2.3.5. Sinema Çevresinde Yürütülen Tartışmalar: Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Millî Sinema Teorileri

Sinema alanında 1970'lerde çoğalan bir görüş ayrılığının izlerini sürmek mümkündür. Hem yönetmenleri belli bir sınır dâhilinde ele almak zordur hem de sinema filmlerini değerlendirirken hangi akıma dâhil edilebileceğini tespit etmek güçtür. Sanatsal kaygısı olan sinema yazarlarının artık sektörden daha belirgin çizgilerle ayırarak ele almak istediği filmlerin yapıldığı bir dönemde melodramatik kalıpların yine de filmlerin genelinde hâkimiyetini sürdürdüğü gözlenir. Buna rağmen sinema üzerine düşünen entelektüel camiada ve yeni yetişen gençler arasında sinemanın yönünü tayin etmeye yönelik isteğin çoğaldığını görebiliriz. Ticarî amaçlarla üretilen filmler, sanatsal anlamda estetik bir sinema dili yakalamayı hedefleyen filmler yanında bu dönemde bir de sinemayı ideolojik bir araç olarak görme eğiliminin arttığını tespit edebiliriz. Erken sinema döneminde, yani I. Dünya Savaşı yıllarında yaygın olan bu araçsallaştırma biçiminin yeniden 1970'lerde gündeme gelmesi ilginçtir. Daha da ötesinde kutuplaşan fikirlerin zıt yöndeki temsilcilerinin sinemayı fikirlerinin taşıyıcısı olarak görme konusunda ortak bir noktada buluştuğunu söylemek mümkündür. Erken sinema dönemindeki kadar net bir propaganda amacı güdüldüğünü söylemek zor olsa da, bu filmleri ideolojik yönü ağır basan filmler olarak ele almak mümkündür. Nihayetinde fikirlerin yaygınlaştırılması amaç edinildiği için çok sayıda izleyiciye ulaşmak da önemli bir hedef haline gelir. Bu yüzden de büyük bir kısmının tecimsel örneklerde çalışan kalıplara uygun olarak üretildiklerini söyleyebiliriz. Örneğin bu filmler de yıldız oyuncuların izlenme potansiyelinden yararlanmış, melodramların hikâye örüntülerini kullanmışlardır. Yine de asıl hedef basitçe sektörel başarı ve kâr elde etmek değildir.

70'lerin sinema çevrelerini genel hatlarıyla toparlanmış bir hâlde, ideolojik arka planlarıyla ele alan ve yine o yıllarda yazılmış olan Mesut Uçakan'ın *Türk Sinemasında İdeoloji* adlı kitabı, 1960'lardan başlayarak etkili olmuş sinema tartışmalarının hemen hemen hepsini bir araya getirmiş olması bakımından dikkate değerdir. Kendisi de 80'li yıllardan sonra bir yönetmen ve yapımcı olarak sektöre adım atacak olan Uçakan bu çalışmasında henüz yirmili yaşlarında bir genç iken mevcut sinema akımlarını yakından takip ederek hem fikirlerin temsilcilerine referanslarla, hem de eleştirel film incelemeleriyle detaylı ve titiz bir çalışma yürütmüştür. Yeşilçam Sineması'na kısaca değinen bir girişten sonra 1960'larda etkili olan Toplumsal Gerçekçilik akımından başlayarak 60'ların sonu ve 70'lerin başında gündeme gelen Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema akımlarını ideolojik arka planlarıyla ve güncel tartışmalarla ele aldıktan sonra kendi ideolojik yaklaşımını temsil eden Millî Sinema fikrini ortaya atar.

Ulusal Sinema adıyla temsil edilen sinema yaklaşımı, adını Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* başlıklı kitabından alır. 1960'larda Toplumsal Gerçekçilik akımı dâhilinde film yapan yönetmenlerle sıkı bir irtibat hâlinde olan ve kendisi de başta bu akımdan etkilenen Refiğ, daha sonraları bu kavramı geliştirirken tarihsel bir okuma yapar ve kitabına 1971 yılında yazdığı önsözünde Şerif Mardin'in merkez-çevre kavramsallaştırmasına referanslar verir. Refiğ'e göre aydınlar, merkez otoriteye yakın durdukları için halktan uzak kalmışlardır ancak sinema sayesinde halk-devlet ayrımı bir ölçüde ortadan kaldırılabilir. Demokrat Parti'nin siyaseti halka açması gibi aynı yıllarda teşekkül etmeye başlayan Yeşilçam sektörünün de sinemayı halka açtığı ve bunun olumlu bir adım olduğu görüşündedir.²¹² Ona göre Yeşilçam Sineması, Halk Sineması ve Ulusal Sinema birbirinden ayrı kavramlardır ve Türk Sineması'nın farklı dönemlerine işaret eder.²¹³ Bunlar birbirlerine zemin hazırlamış olmakla birlikte kesin olarak ayrılan dönemlerdir. "Ulusal Sinema" kavramı, 1966-67

²¹² Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 89.

²¹³ Araştırmacıların çoğu (muhtemelen birbirlerinden esinlenerek) Refiğ'in "halk sineması" kavramıyla Yeşilçam çevresinde şekillenen sektörün tamamını kastettiği hatasını tekrarlarlar. Hâlbuki Refiğ bunlar arasında kesin ayrım yapmış ve her birini ayrıca dönemlendirerek tanımlamıştır. "Halk Sineması" ile kastettiği 1958-1960'lardan itibaren teşekkül eden ve bono sistemine dayalı, tamamen bilet satışıyla finanse edilen, yıldız sistemini kullanan, halkın beğenisiyle şekillenen ve dolayısıyla yerine göre yabancı adaptasyonlara ve kaliteden tavize yer veren sinemadır. Refiğ, Yeşilçam'ın halk sinemasına bir zemin oluşturmakla birlikte artık onunla bir ilgisi kalmadığını, 10 yıllık bir dönem var olup artık miadını doldurduğunu düşünmektedir: "Yeşilçam'da hiçbir zaman bir yıldız yani kahraman sistemi teşekkül etmediği gibi, halka dayanan bir bono sistemi de kurulmuş değildi. [...] Bugün bazı kimselerin bütün Türk sinemasını bir Yeşilçam sineması olarak isimlendirmelerinin en küçük bilimsel değeri yoktur." Refiğ, *a.g.e.*, s. 91.

yıllarından itibaren kendisinin de içinde olduğu bir grup sinemacı tarafından kullanılmaya başlamıştır ve “*halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil; Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir.*”²¹⁴ Refiğ’in “Ulusal Sinema” ile hedeflediği o günün siyasî gündeminin getirdiği bir ihtiyaçtır; sosyalist Doğu ve kapitalist Batı bloklarının dünyayı şekillendirdiği bir dönemde “bloklar arasında kaynayıp ufalanmamak”, kimliğini koruyabilmek ve sanatsal anlamda evrenselliğe ulaşabilmek için zarurî bir adımdır ve yine kendisinin ifade ettiği gibi zamanını doldurduğunda artık bu kavrama ihtiyaç kalmayabilir.²¹⁵ Gerçekten de Ulusal Sinema teorisi etrafında üretilen filmlerin bugün postkolonyal tartışmalar bağlamında değerlendirmeye müsait, Batı ve Doğu ayrımı çerçevesinde ulusal kimliğin konumlandırılma çabasına dair filmler oluşu dikkat çekicidir. Refiğ’in *Haremde Dört Kadın*²¹⁶ (1965), *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972), *Sultan Gelin* (1973), *Vurun Kahpeye* (1973); Erksan’ın *Kuyu* (1968), *Sevmek Zamanı* (1966) gibi filmleri hem Batı’nın gözüyle kendi modern kimliğine bakma, hem de kendi geleneksel kültürünü egzotize etme gibi Garbiyatçı kalıpları tekrar etmesi bakımından ilginçtir. Refiğ’in Ulusal Sinema kavramsallaştırmasına Uçakan’ın yorumu bu görüşün Batı’ya karşı bir tepkiden ibaret kaldığı, ancak eleştirisini yaparak ayrılmayı hedeflediği Toplumsal Gerçekçilik akımının ektisinden kurtulamadığı ve yeni, orijinal bir fikir geliştiremediği şeklindedir.²¹⁷ Diğer bir eleştirisi de “ulus” kavramının sentetikliği, halkın kendisini “ulus” kelimesi yerine “millet” kelimesini kullanarak tanımladığı yönündedir. Bunun için kendisi de “Millî Sinema” kavramını ortaya atacak ve görüşlerini bu çerçevede aktaracaktır.

Diğer taraftan Devrimci Sinema olarak bilinen akım ise kaynağını sol ideolojiden alır ve sinemayı ideolojinin taşıyıcısı bir araç olarak görür. Başta Yeşilçam filmlerinde yıldız bir oyuncu olarak ünlenen Yılmaz Güney’in özellikle

²¹⁴ A.g.e., s. 91-92.

²¹⁵ A.g.e., s. 94.

²¹⁶ *Haremde Dört Kadın* filminin Halit Refiğ’in Toplumsal Gerçekçilik akımına yakın durduğu yıllarda yaptığı bir film olması, sonradan kendisinin de filme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşması ama yine de Osmanlı geçmişine ilgi duyduğu yıllarda yapılmış bir film olması bakımından Ulusal Sinema akımı dâhilinde ele alınabilecek olması gibi tartışmalar sürmektedir. Örneğin Daldal, bu filmi Halit Refiğ’in Toplumsal Gerçekçilik akımından Ulusal Sinema akımına geçiş aşamasında tartışmalı bir konumda olduğunu belirtir. (Daldal, a.g.e., s. 109.) Uçakan ise yaptığı alıntıda filmin senaryosunun Refiğ ile beraber yazan Kemal Tahir’in sonradan yanlış Batılılaşmanın etkisiyle kendisinin bu filmde büyük bir yanlışlığa düştüğünü itiraf ettiğini aktarmıştır. (Uçakan, a.g.e., s. 55.)

²¹⁷ Uçakan, a.g.e., s. 64-66.

hapishane yıllarında şekillenen sinema yaklaşımını sonradan senarist ve yönetmen olarak beyaz perdeye taşıdığı yıllarda Devrimci Sinema'nın ne olduğuna dair fikirler de tartışılır olmaya başlamıştır. Güney'in *Umut* (1970) ile başlayan ve sonrasında yönetmenliğini yaptığı filmlere ek olarak Bilge Olgaç'ın *Linç* (1970), Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974), Zeki Ökten'in *Askerin Dönüşü* (1975) gibi filmleri de bu akım çerçevesinde sıralanır ve Marksist bilinçle yapılmış filmler olduğu aktarılır. Sinemayı sanatın bir alanı olarak gören ve bu bakımdan bir sinema dilini önemseyen dönemin entelektüel sinema çevreleri tarafından heyecanla karşılanan filmlerin ise nihayetinde asıl gayelerinin estetikten ziyade ideolojik oluşu dikkat çeker. Buna ek olarak filmlerin anlatılarında çıkış noktası Marksizmden ve Sosyalizmden derin bir biçimde etkilenmiş olsa da her zaman direkt olarak sanayi çevresinde oluşan işçi sınıfını anlatmamış, bu yüzden taşra hikâyelerine ve köylerdeki ağalık sistemine bir eleştiri getirme yoluna gitmişlerdir. Bu durum filmlerin tam anlamıyla bir idealizmin çerçevesini çizmek yerine mevcut duruma getirilmiş eleştirel ve tepkisel bir alanda dolaşmaları sonucunu vermiştir. Örneğin akımın temsili örneklerinden sayılan Güney'in *Umut* filminde hayata tutunmak için kolay yoldan zengin olma umudunun peşinde giderek önce piyango bileti almaya, sonra define arayışına giren bir karakterin hikâyesi ile aslında kavrama tersten bir eleştiri getirilir. Filmi eleştirenlerden Refiğ'e göre sosyalist anlamda umuda dair hiçbir açıklama getirmeyen film, Uçakan'a göre ise "Sosyalizm'in dolaylı bir sempatisi olarak dahi nitelenemez" ve başarısını sadece eleştirel tavrından alır.²¹⁸ Benzer şekilde akımın filmlerinin o döneme hâkim ideolojik arayışların etkisiyle bir "moda" olduğunu iddia edenler de vardır. Mesela Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978) filminin oyuncularından Halit Ergün'ün aktardığı hatıralarda o zamanlar "solcu ve devrimci olmanın geçer akçe olması", "bu filmlerde oynamanın ayrıcalık sayılması", "biraz elitist bir şey olarak görüldüğü için güçlüden yana olmak isteyen oyuncuların bu filmlerde oynadığı" gibi noktalara değinildiği aktarılır.²¹⁹ Benzer şekilde Uçakan da Yılmaz Güney'in hapishaneden çıktığı 1974 yılında yaptığı bir açıklamada "tekeli burjuvaziye, emperyalizme karşı" olduğunu söylerken bunu yine burjuva basınının desteğiyle yapıyor olmasını eleştirir.²²⁰

²¹⁸ A.g.e., s. 97.

²¹⁹ Enis Köstegen, "Türk Sinemasında Bir Sol Popülizm Denemesi," *70'lerin Türk Sineması* içinde, s. 200.

²²⁰ Uçakan, a.g.e., s. 94.

Mesut Uçakan'ın o yıllarda şekillendirdiği ve savunusunu yaptığı sinema tarzı ise “Millî Sinema” başlığıyla sunulur. O da Millî Sinema akımını tanıtırken yerli kültürün temelinde İslâm inancının olduğunu söyler ve bu yüzden teorik kısmı şekillendirirken aslında bir sinema teorisi değil, İslâm dininin genel olarak çeşitli alanlardaki yaklaşımını özetler. Örneğin “Millî Sinema'nın Düşünce Yapısı” başlığını “Allah İnancı”, “İslâm'ın İktisadi Yönü”, “İslâm'ın Hukukî ve Siyasî Yönü”, “İslâm'ın Ahlâkî Yönü”, “İslâm'ın Terakki Yönü” gibi başlıklar izler. En nihayetinde İslâm inancıyla zıt düşmeyen, onun savunusu durumunda olan, lüzumsuz konular üzerinde durmayan, mübalağalı anlatımlardan kaçınan bir sinema anlayışı belirler.²²¹ İncelendiğinde görülmektedir ki bu görüşe göre de sinema bir fikir taşıyıcısı olma vazifesiyle araçsallaştırılmalıdır; ancak teorisi yapılan bu yaklaşımın sinema diline, estetiğe ve biçime dair belirgin bir iddiası yoktur. Uçakan'ın gençlik yıllarında temellendirdiği bu sinema anlayışının o yıllarda henüz çok örneği yoktur; yalnızca Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* (1970), *Memleketim* (1974) ve Salih Diriklik'in *Gençlik Köprüsü* (1975) filmlerini örnek olarak ele alır. Bu filmlere de çeşitli yönlerden eleştiri getirmeyi ihmal etmez. Örneğin *Birleşen Yollar*'ı Yeşilçam'a dair eleştirdiği ağır melodramatik tavır, yıldız sistemi, kalıplaşmış tipler gibi unsurları tekrar ediyor olması yönüyle sorunlu bulur. Bununla birlikte “İslâm düşüncesini doğrudan doğruya vermek istemesi”²²² bakımından filmi önemser; ne var ki filme dair övdüğü tek yön olan içerik, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* adlı romanının uyarlamasıdır, yani orijinal bir film senaryosu değildir. Millî Sinema akımının sonradan “Beyaz Sinema” olarak da adlandırıldığını aktaran Berke Göl de filmi Batılılaşma karşıtı olması, ataerkil anlatı kalıplarını yenilemesi, muhafazakâr ve mukaddesatçı bir anlayışla Yeşilçam'a alternatif olamayarak yine aynı sistemin bir örneği olarak kalması yönleriyle ele alarak eleştirir.²²³

2.3.6. Yeşilçam'ın Hareketli Yılları: Şehirdeki Taşralı, Köydeki Diktatör, Tarihteki Kahraman

Millî Sinema tezini savunanların hedeflediği İslâm kaynaklı ideolojik bir sinema anlayışına karşılık, Yeşilçam Sineması dâhilinde yerli kültürün İslâm'dan beslenen yönünü arayan bir yaklaşımın izini sürmek isteyen bir anlayış daha

²²¹ A.g.e., s. 161.

²²² A.g.e., s. 163.

²²³ Berke Göl, “Düşmüş Bir Kadın Olarak Batı,” *70'lerin Türk Sineması* içinde, s. 68-72.

sonraları, 90'lı yıllarda Ayşe Şasa tarafından geliştirilecektir. 60'larda özellikle senarist olarak sektörde pek çok filmin yapım aşamasında yer alan Şasa; o yıllarda Marksist kaynaklardan beslendiğini, sonrasında ideolojik duruş noktasının halkın beğenisiyle uyuşmadığını fark ettiğini, 70'lerin başında yaşadığı zihinsel bunalımın onu sektörden uzaklaştırdığını ve yeni bir arayış içine girdiğini yazar. Geriye dönük yorumlarında 60'lı yıllarda iktidar cephesinde hızla yayılan “karton plastik menşeli operet kapitalizmi” karşısında gelişen ve kendi yazdığı filmleri de içine dâhil ettiği sol kökenli akımları da aynı derecede yapay bularak bunları da bir “karşı-kibir akımı” olarak nitelendirir.²²⁴ Sektörden uzak kaldığı yıllarda tasavvufî geleneğin temel kaynaklarıyla tanışmış ve 90'larda hem geriye yönelik olarak Yeşilçam filmlerinde, hem de ileriye dönük olarak yapılacak yeni yerli filmlerin çıkış noktasında İslâm'dan beslenen bir bakış açısının ancak gerçek anlamda kimlik sahibi filmler üretmeye bir temel sunabileceği fikrindedir. Şasa'nın bu açılımı ideolojik bir içerik olmanın ötesine geçer ve biçimsel anlamda da bir öneri sunması bakımından estetik boyutu da içermektedir; tasavvuf geleneğindeki rüya kavramını devreye sokarak yapılacak olan filmlerin formuna sanatsal anlamda bir zemin oluşturmayı öngörür ve bunu “rüya sineması” olarak adlandırır. Önerdiği bu formun dünya genelindeki örnekleri arasında Rusya'dan Andrei Tarkovski, Japonya'dan Akira Kurosawa, Danimarka'dan Carl Theodor Dreyer, Fransa'dan Robert Bresson gibi isimler sayılır.²²⁵

70'lerin özellikle ikinci yarısından sonrası Yeşilçam'ın sektörel anlamda bir krize girdiği, genel sinema seyircisinin salonlardan yavaş yavaş çekilmeye başladığı ve zora giren film salonlarının ayakta kalabilmek için çeşitli yollara başvurduğu yıllar olarak bilirse de aslında birçok anlamda hareketli yıllardır. Sonraları defalarca gösterilecek olan ve başrolünde çoğunlukla Münir Özkul'un onurlu aile babası rolünü üstlendiği filmler bu yıllarda çekilir. *Mavi Boncuk* (1974), *Aile Şerefi* (1976), *Gülen Gözler* (1977), *Neşeli Günler* (1978) gibi filmler yıllar sonra dahi defalarca televizyonlarda gösterilerek adeta bir Yeşilçam klasiği hâline geleceklerdir. Diğer taraftan Rıfat Ilgaz'ın eserlerinden uyarlanan *Hababam Sınıfı* serisinin de ilk filmleri bu yıllara rastlar. 70'lerin sonuna doğru Kemal Sunal'ın başrolde olduğu komedi filmleri popülerliğini günümüze kadar koruyarak oyuncuyu yıldız konumuna

²²⁴ Ayşe Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2003, s. 108.

²²⁵ **A.g.e.**, s. 93-95.

getirmiştir. Bu on yılın filmlerinin toplu değerlendirmesini yapan Zeynep Dadak’a göre siyasî alandaki çalkantılı ve kaotik durumun çaresi olarak sunulan iyi niyetli aile filmlerinin yanında Kemal Sunal’ın komedi filmleri, sistemin çok da sert olmayan bir eleştirisi olarak okunabilir; özellikle *Çöpçüler Kralı* (1977) ve *Kapıcılar Kralı* (1976) filmleri şehirleşmenin getirdiği yeni şartlara uyum sağlamaya çalışan karakterler üzerinden bir sistem eleştirisi sunmaktadır.²²⁶ Kemal Sunal’ın kendi filmlerine dair Marmara Üniversitesi’nde yazdığı yüksek lisans tezi ve sonrasında basılan kitabında da benzer bir değerlendirme bulunmaktadır. Ona göre ilk dönem komedi filmleri de, sonradan çektiği sosyal içerikli filmleri de toplumsal mesajlar içerme noktasında ortaktır.²²⁷

1970’ler aynı zamanda Cüneyt Arkın’ın başrolde olduğu bir dizi kahraman filmlerinin art arda çekilerek oyuncunun yıldızını zirveye taşıdığı yıllardır. 1972 yılından 1978 yılına kadar her yıl bir *Kara Murat* filmi ile beyaz perdede boy gösteren Cüneyt Arkın’lı kahraman filmlerine ek olarak aynı yıllarda yine birer çizgi roman uyarlaması olan ve başrolünde Kartal Tibet’i gördüğümüz *Tarkan* serisini de eklemek gerekir. Yıldız sisteminin oldukça belirgin bir şekilde işler olduğu bu dönemde, Yeşilçam’ın yıldız kadın oyuncularından Türkan Şoray da yönetmenliğe doğru bir adım atmış ve başrolünde oynadığı *Dönüş* (1972) filmini çekmiştir.

Genel olarak bakıldığında 1970’lerin sineması gerçekten hareketli bir tablo çizer. Sinemanın ne olması gerektiğine dair belli başlı fikirler ortaya atılmış ve bugün “akım” olarak değerlendirilen çeşitli görüşler öne sürülmüş olsa da bu tartışmalarda ideolojik vurgu sinema tartışmalarının önüne geçmiş, filmler kutuplaşmış belli başlı fikirlerin taşıyıcısı olarak görülmüşlerdir. Hâlbuki ideolojinin tartışılan boyutundan ziyade sosyal hayatta işler hâldeki boyutunun peşine düşmek o yıllara dair daha verimli bir zemin oluşturabilir. Bu izlekleri popüler sinema filmlerinin geneli üzerinden takip ettiğimiz zaman büyük kentte oluşan yeni yaşam biçimlerini ve bunların üstü örtük biçimde dile getirdiği sıkıntıları, idealize ettiği değerleri, cinsiyet rollerini dağıtma biçimlerini, özlemini ima ettiği hayatı çıkarsamak mümkündür. Buna karşılık ideolojilerin araçsallaştırdığı filmlerde ise fikirlerin Türkiye’deki yaşama uyarlanma çabasının sakil kaldığı görülmektedir. Örneğin; işçi sınıfının

²²⁶ Zeynep Dadak, “Umutlardan Arta Kalan 1970’li Yıllarda Türkiye’de Sinema,” **70’lerin Türk Sineması** içinde, s. 32.

²²⁷ Kemal Sunal, **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005, s. 55.

sorunlarını dile getirmesi beklenen filmler ya sadece burjuva tarzı yaşam özentisini eleştirmekten ibaret kalarak bir çözüm getirememiş, ya da taşra hikâyelerine yönelerek ağılık kavramı üzerinden feodal sistem eleştirisi yapmaya girişmişlerdir. Benzer şekilde muhafazakâr ideolojik tutumu filmlere taşımaya girişen örneklerde de ataerkil sistemin kurtarıcı rolündeki erkeklerinin hem Batı'ya karşı kompleksli tutumu, hem de kadına yaklaşımı üzerinden özde savunduğu değerlerle çok da örtüşmeyen hareket kalıpları gözlenebilir. Nihayetinde 70'lerin sineması gerek ideolojik olsun, gerekse popüler; çeşitliliğin arttığı hareketli yıllardır. Bütün bunların bir arada değerlendirilmesi o yılları anlamak için verimli bir zemin oluşturabilecekken genellikle tek bir noktaya odaklanmanın doğurduğu sorunlara Zeynep Dadak şöyle değinir:

*Yıllar sonra bu filmlerin bazıları özel kanallarda gösterildiğinde, dönemi bütün olarak algılamamızı engelleyen, o yılların ya toz pembe komedilerden, ya “ahlaksız” seks filmlerinden, ya naif sosyalist hayallerden ya da ağlak şarkılı filmlerden oluştuğunu düşündüren, biraz nostaljik, biraz da küçümseyici bir algı ortaya çıktı. Oysa 1970'lerin Yeşilçam'ının en büyük özelliği, her türlü bölünmeye rağmen, bu kadar iz bırakan ancak birbirinden bir o kadar farklı karakterlerin bir arada yaşadığı bir üretim yapısı yaratmaktır.*²²⁸

²²⁸ Dadak, a.g.e.

3. BÖLÜM: Türkiye’de Yakın Dönem Filmlerinde (2000-2020) “Memlekete Dönüş” Anlatılarını Okumak

Bu çalışmanın buraya kadar olan kısmında modern Türkiye’nin kuruluş döneminden bu yana hem dünya genelinde yaşanan değişimler hem de ülkenin kendi içerisinde ön plana çıkmış dinamikler eşliğinde dönemselleştirerek incelenmesi, bunu yaparken ön plana çıkan resmî ideolojiler ile fikir akımlarının etkileşim hâlinde ele alınması; bütün bunların içerisinde sinemanın yeni bir ifade biçimi olarak önce ideolojik söyleme, sonra popüler kültüre ve son tahlilde sanat söylemine katılma biçimi yan yana okunmuştur. Bu çalışma genel anlamıyla ne bir sinema tarihi ne de kapsamlı bir Türkiye tarihi olma iddiasını taşır; aksine, bu oldukça zor bir iş olduğu kadar bu çalışmanın asıl odağının da dışında kalmaktadır. Bu tez çalışması aslen Türkiye’de sinemanın bir dönemine; kronolojik olarak bakıldığında 1990’ların ikinci yarısından sonra başlayan ve araştırmacıların bir kısmı tarafından “Yeni Türk Sineması” olarak ele alınan döneme odaklanmaktadır.

Bu bölümde yeni dönemde yapılmış filmlerde birbirini tekrar eden anlatı kalıpları üzerinden yola çıkarak en belirginlerinden biri olan “memlekete dönüş” izleğini modellemeye, sonrasında bu modelin çalışır olmasını sağlayan psikolojik arka planın düşünsel olarak neye işaret ediyor olabileceğine odaklanılacaktır. Bunu yaparken her zaman ideolojinin görünmeyen planda ilerlediğini, özellikle de gündelik hayatın en basit pratiklerinin arkasına gizlendiğini ve kendisini gizlediği oranda başarılı bir şekilde çalıştığını unutmamak gerekir. Diğer taraftan bir döneme ait anlatı kalıpları üzerinden herhangi bir alanda inceleme yapılırken konuya dair ortaya konan görünür malzemenin daima söylem tarafından önden belirlendiğini de gözden kaçırmamalıdır. Buraya kadar olan kısımda Türkiye’de ön plana çıkan kültürel ve ideolojik meselelerin kendisinden bir önceki dönem tarafından

belirlendiğine, aynı şekilde bir sonraki dönemin söylemini oluşturmada da büyük rol oynadığına dikkat çekilerek bu bölümde ele alınacak konu için bir tartışma zemini hazırlanmıştır. Aynı şekilde 2000’ler sonrası sinema filmlerinin de kendisinden önceki dönemler içerisinde bir bağlama oturduğunda, yani söylemin içerisindeki yeri tespit edildiğinde anlaşılabileceğine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Diğer taraftan yerel olanın yalnızca coğrafi sınırlar içindeki dinamiklerden etkilenmediği, aynı zamanda küresel söylemin de yerel anlatılar üzerinde etkili olduğu göz önünde bulundurulacaktır.

Filmlerin yapım ve gösterim aşaması her ne kadar küresel kapitalizmin güncel özellikleri dikkate alındığında film analizinde belirleyici rol oynasa da, bu bölümde inceleme dışı tutularak filmlerin anlatılarına odaklanılmış, filmler birer metin olarak ele alınıp incelenmiştir. Filmlerdeki anlatıları söylemin içine yerleştirmek için kendi iç yapısında kuruluş şekline dikkate alınmış, yapısal bileşenler tespit edildikten sonra bu bileşenleri oluşturan eylem düzenleri ilksel iletişim biçimlerinin işleyiş biçimlerine paralel olarak okunmuştur.

Bu bölüm temel olarak üç aşamada ilerler: Öncelikle Türkiye’de yeni dönem sinemasını oluşturan koşullar ve atmosferin genel bir çerçevesi çizilecektir. Araştırmacıların çoğunluğuna göre 1980’lerde başlayan bu süreç, güncel kültürel alanın temelinin oluşturmaktadır. Bu sebeple ilk kısımda 2000’lere kadarki süreçte gündelik hayatın değişimi, sinema gündemiyle birlikte ele alınacak ve dönemin genel özelliklerine dair bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. İkinci olarak 2000’ler sonrasında ön plana çıktığı tespit edilen memlekete dönüş anlatıları üzerinden tekrar eden kalıpların tespiti yapılacak, bu kalıplar şemalaştırılarak bir okuma modeli olarak sunulacaktır. Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen ve temsili olması sebebiyle çok yönlü okumalara imkân sunan 10 film üzerinden bu modelin nasıl çalıştığı incelenecektir. Sunulan bu yapısal modelin bileşenleri, felsefi anlamda insanın ilk iletişim biçimlerine referansla bir okumaya tabi tutulacak ve böylece filmlerin görünen anlatı kalıplarının arkasında işleyen bir ortak düzene işaret edilecektir. Böylesi bir okuma birey psikolojisinden yola çıkarak toplumsallığa ulaşmayı hedeflemektedir. Üçüncü ve son olarak elde edilen veriler ışığında 2000’ler sonrası filmlerde memlekete dönüş anlatılarının söylemin içindeki yeri tespit edilmeye çalışılacak; bunun için de filmlerde modelin işler kılan temalarda öncelikle

Türkiye’deki kültürel söylemin belirleyiciliğine, sonra Batılı film yapma pratiklerin söylemsel belirleyiciliğine ve son olarak da sinema çevresinde gelişen araştırma ve yazın dünyasının beslendiği kaynakların epistemolojik belirleyiciliğine dikkat çekilecektir.

2000’ler sonrasında Türkiye’de filmlerin sayısında gittikçe hızlanan bir artış görülür. Bir yandan popüler filmlerin üretimi artarken diğer yandan sanatsal çizgide üretim yapma üzerine düşünen, bu alanın dünyadaki örneklerini yakından takip eden ve kendine özgü bir sinema dili oluşturmaya çalışan genç yönetmenlerin yetiştiği görülür. Bu çalışmada ikisi arasında bir ayrım gözetmeksizin üretilen filmlerin anlatılarında ortak bir tema etrafında gelişen bir izleğe odaklanılmaktadır. Gerek popüler filmlerde gerekse sanatsal bir dille üretilen filmlerde Türkiye’nin bir önceki dönemdeki filmlerinde büyük şehirlere giden karakterlerin bu dönemde memleketlerine dönüşleri üzerine anlatıların yoğunlaştığını görürüz. Geri dönüşün sebepleri çeşitlenmekle beraber anlatılar genellikle aynı izlek etrafında kurulurlar. Bu tez çalışması için yapılan araştırmada Türkiye’de 2000-2020 yılları arasındaki yirmi yıllık dönemde üretilmiş ve sayısı 2000’in üzerinde olan²²⁹ uzun metraj filmlerin konuları incelenmiş, özellikle de 2010 yılından sonraki 10 yıllık dönemde bu tezin ilgilendiği konularda üretilen filmlerin sayısının 253’ü bulunduğuna tespit edilmiştir.²³⁰ Çalışmanın sağlıklı biçimde yürütülebilmesi için bu bölümde tespit edilen filmlerden temsilî kabul edilebilecek 10 tanesi amaçlı örneklem metoduyla seçilerek incelenmiştir. Bu seçki oluşturulurken filmlerin popüler ve sanatsal örneklerinden her iki grubu temsil eden örnekler olması ve dönemin ön plana çıkan yönetmenlerinin filmlerinden olması bilinirlik açısından tercih sebebi olmuştur. İncelenen örnekler üzerinden yeni dönemde yapılan filmlerin büyük çoğunluğunda sunulan modelin nasıl çalıştığına dikkat çekilecektir.

²²⁹ Türk Sineması Araştırmaları (TSA) 2023 verilerine göre. www.tsa.org.tr/tr/arama/detaylifilm

²³⁰ EK-2’de filmlerin listesi sunulmuştur.

3.1. Sinemada Yeni Dönemin Zeminini Hazırlayan Kültürel Değişim Süreci Olarak 1980'ler ve Sonrası

3.1.1. 1980'lerde Arabeskin Kültürel Söyleme Dâhil Oluşu

Nispeten yakın tarih olmasından dolayı 1980'ler ve sonrasında kültürel atmosferine dair elimizde bulunan kaynaklar oldukça sınırlıdır. Spesifik bir alana odaklanan çalışmaların yanında kişisel gözlemlerden oluşan denemeler üzerinden bu döneme dair fikirler edinmek mümkündür. Örneğin Nurdan Gürbilek'in 80'lerin hemen ardından gözlemlerini derlediği kitabı bu türden bir çalışmadır. Kitapta bu yılların daha önceki dönemlerden belirgin olarak ayrıldığına belli konular üzerinden dikkat çekilir.²³¹ Gürbilek'e göre 80'ler daha önce hiç olmadığı kadar görünür olmanın, medyada yer almanın, söyleme katılmanın yıllarıdır; ancak içeriğin de bir o kadar seyreltiğini söylemek mümkündür. Mahremiyet ilk defa bu dönemde hiç olmadığı kadar konuşulur bir alan olarak gündeme gelmiş, kitlelerin gündelik yaşamlarını dile dökme konusunda ciddi bir arzusu oluşmuştur. Türkiye'de klasik anlamıyla bir kamusal alanın tarih boyunca var olup olmadığına dair tartışmalar bir yana, bu dönemde resmî dil ile mahrem dilin birbirine geçtiği tespiti yapılır. 1950'lerden beri devam etmekte olan iç göç meselesi zaten kentte yeni bir gecekondu kültürünün oluşmasını çoktan sağlamıştır; ama 1980'lerde ilk defa söylem nesnesi olarak gündeme dâhil olan bir arabesk kültürden bahsedilir. 1970'lerde Orhan Gencebay'ın (kendisi bir orta sınıf mensubu olsa da) kimliğinde popülerleşen bu müzik tarzı, 80'lere gelindiğinde icra edenlerin ve dinleyen kitesinin değişmesiyle bir dönüşüm geçirir. Bu dönemde artık İbrahim Tatlıses'in popüler imajında ve şarkılarının sözlerinde takip edilebilen kapitalist pastadan pay alma arzusu belirgin olarak onu dinleyen kesimin gündemine girer.

Türkler taşralarını -kendi içlerindeki "üçüncü dünya"yı 1980'lerde keşfettiler. Önce dışlarındaki "üçüncü dünya"yı, Kürtleri fark etmek zorunda kaldılar. Ama yalnızca onları değil, onlarla birlikte kendi içlerindeki "üçüncü dünya"yı, bugüne kadar modernleşmek için bastırdıkları şeyleri de keşfettiler. Bu yüzden İbrahim Tatlıses'in yokluktan varlığa yükselişinde, yalnızca Kürtlerin büyük şehirde kimliklerini artık daha dolaysız yollardan dışa vurma istekleri değil, şehrin eski sakinlerinin de bir baskıdan, modernist devlet baskısından, babanın baskısından, merkezin

²³¹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

*baskısından kurtulma umudu vardı. “Oh oh Emine”ler, “Allah Allah bu nasıl sevmek”lerde, yalnızca taşra kendine şehirli bir kimlik keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda şehir de kendi içindeki taşrayı, bugüne kadar seçkin olabilmek için dışarıda bırakmak zorunda kaldığını, gelişebilmek için kıyıya itmiş olduğunu, Batılı olabilmek için bastırmak zorunda kaldığı şeyleri de keşfetti.*²³²

Orhan Gencebay’ın arabesk müziğinden yola çıkarak bu kültürün oluşumu, zaman içinde geçirdiği anlam değişikliği ve popüler kültürün genel söylemin içine yerleştirilmesi üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında Meral Özbek, benzer bir konuya değinir. Emrah ve İbrahim Tatlıses gibi şarkıcıların yaptığı arabeskin gerek önceki Mısır filmleri furyasıyla gelen arabesk kültürden, gerekse Gencebay’ın 70’lerde yaptığı müzikten farklı olduğunu öne sürer ve bu şarkıcıların “ANAP’a verdikleri konserli seçim destekleri” üzerinden dönemin iktidardaki partisiyle yakınlığına dikkat çeker. 70’li yıllarda gecekondu kesiminin başkaldırısı olan bu tür, sonraları orta sınıfa da yayılmış, popülerleşmiş, Anavatan partisi ile özdeşleşmeye başlamıştır. Henüz devletin resmî kurumu olan TRT’de yasaklı bir tür olsa da bu dönemde isim değiştirerek “fantezi” ya da “Türk Hafif Sanat Müziği” adlarıyla tolere edilmesine dair beklenti oluşmuştur.²³³

Özbek’in bir altkültür olarak ele aldığı arabeskin serüveninde Dick Hebdige’in dikkat çektiği gibi altkültür ürünlerinin zamanla kültür endüstrisi tarafından içerilerek popüler kültüre dâhil edilmesinin bir örneği görülebilir.²³⁴ Hebdige, İngiltere’de *punk* müziğinin ve bu tür çevresinde oluşan altkültürün nasıl “yüksek kültür” göstergelerini asıl anlamlarından kopararak yeniden dolaşıma soktuklarından bahseder.²³⁵ Bir *brikolaj* örneği olarak sunulan bu örneği Türkiye’de arabesk müziğin türk halk müziği ve klasik Türk müziğinin makamsal özelliklerini o dönemin müzik sektörünün sunduğu en güncel teknik imkânlarla birleştirerek, ama ikisini de asıl anlamlarından kopararak yapmasında görebiliriz. Ne var ki tür popülerleşince ona ait gösterenler de birer meta olarak endüstri tarafından sisteme dâhil edilir ve yeniden dolaşıma sokulur. Sadece bununla da kalmaz, altkültürün toplumsal düzenle uyumu sağlanır, onun sistemi tehdit eden veçhesi eritilerek yeniden dolaşıma sokulur. Hebdige’in verdiği örnekte *punk* kültürüne ait elbise ve aksesuarların nasıl 1977

²³² A.g.e., s. 97.

²³³ Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 117-120.

²³⁴ A.g.e., s. 122.

²³⁵ Hebdige, **Altkültür**, s. 95-105.

yılında *Cosmopolitan* dergisinde ünlü bir modacı tarafından hazırlanan yeni koleksiyonun malzemesi olduğu, ardından dergilerde *punk* kültürünü benimseyen bireylerin mutlu aile tablolarının yayınlandığı anlatılır.²³⁶ Bu örnekten anlaşılaacağı üzere ana akım kültüre bir antitez olarak ortaya çıkan oluşumların zamanla onunla bir sentez oluşturduğunu, içine sızarak ve ardından kendisi de içerilerek yeni bir boyut kazandığını görmek mümkündür. 1980’ler arabeskinin öncekilerden farklı olarak hâkim ideolojik söyleme eklemlenme biçimi bu perspektiften okunabilir.

Meral Özbek’e göre arabeskin bu yıllarda Türkiye’de popülerleşmesi sadece yerel bir mesele değildir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kapitalizmin dünyaya yayılmasıyla, bunun da Türkiye’de 1950’lerden sonraki ekonomik süreçlerde karşılık bulmasıyla gerçekleştiğini öne sürmektedir. Bu genişleme ve yayılmaya verilen tepki olarak doğan arabesk, 60’lardaki modernleşme eğilimine yanıt niteliğinde olduğu kadar onu şekillendiren bir kültürel oluşumdur. Bu anlamıyla Özbek, arabeskin “‘kente taşınmış köy’e ait bir ifade biçimi olmadığı, tam aksine -azgelişmiş bir topluma ait- kent kültürünün ürünü olduğu” tespitini yapar.²³⁷

Henri Lefebvre modern kentin büyüme sürecini açıklarken kır-kent ayrımının eridiği, kentin kıra doğru yayılarak kentli kültürün taşranın içine sızdığı ve bu süreçte her yerin aslında bir bakıma kentleştiği, yani kapitalizmin elinin değmediği yer kalmadığı bir gelecek öngörmektedir. “Kırın şehrin içinde yitip gittiği, şehrin kırını emip orada kaybolduğu” aşamada kenti ve kırını tanımlamada bazı zorluklar ortaya çıkar çünkü artık ne kır ne de kent yalnızca kendisinden ibarettir.²³⁸ Özbek de kentin yayılması, kapitalist kültürün gündelik hayatın çeşitli alanlarına nüfuzu ile bunlara verilen cevapların ve başkaldırı biçimlerinin birer modernleşme deneyimi olarak ele alınabileceğine; nihayetinde popüler kültür ürünlerinin hegemonya ile ilişkisinin tarihsel serüvenine bakarak neyin içerilip neyin dışarıda bırakıldığı üzerinden o dönemin ideolojik eğilimine dair fikir edinilebileceğine dikkat çeker.²³⁹ Buradan yola çıkarak çalışmasında genelgeçer paradigma tarafından “yoz” olarak adlandırılan arabesk kültürünün gerçekte popüler kültür içinde doğru konumlandırılması gerektiğini öne sürmüştür. Bu tarz bir okumayla modernleşmenin neyi içerdiğinin,

²³⁶ A.g.e., s. 89-93.

²³⁷ Özbek, a.g.e., s. 115.

²³⁸ Henri Lefebvre, *Şehir Hakkı*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, s. 87.

²³⁹ Özbek, a.g.e., s. 210-212.

neyi dışarıda bırakarak “yoz, arada kalmış, yabancılaşmış, bunalımlı, sorunlu” olarak adlandırdığının tespitinin yapılabileceğini iddia etmektedir. Söz konusu olan, bir öncül ve buna göre konumlanmış bir öteki üzerinden modernleşme tanımının problemli oluşudur. Popüler kültür alanına dâhil olan herhangi bir oluşum, aslında ortaya çıktığı bağlamla sıkı bir ilişki içerisinde. Arabesk müzik özelinde sadece tüketicisine bakarak türün kendisini anlamaya çalışmak onun iktidarla ilişkisini anlamının önüne geçebilir, oysaki ortaya çıktığı bağlama oturtulduğu takdirde bu popüler kültür alanından yola çıkarak bir geçiş dönemi olan 80’lere dair önemli tespitler yapmak mümkün olabilir.²⁴⁰

3.1.2. Neoliberalizm ve Kültürel Sahanın Yeni Aktörleri

80’lerde iktidarın bundan önceki dönemlerden farklı bir ideolojiyi benimsediği, içerdikleri ve dışarıda bıraktıklarının öncekilere göre farklı olduğu tespiti diğer araştırmacıların da değindiği bir durumdur. Bu dönemde ANAP’a kendini yakın gören, sistemde söz sahibi olmak isteyen bir görüş olarak İslamcılığın da gündeme geldiğinden bahsedilir. Ercan Yıldırım, bu dönemi anlamak için “neoliberalizm” kavramının açıklayıcı olduğunu düşünmektedir.

Neoliberalizm klasik merkez-çevre modelini esnetip, “çevredekileri” de sisteme dâhil ederek, dışlanmışların, kenardakilerin, marjinallerin, etniklerin enerjisi yoğun talepkârlıklarından, motivasyonlarından işlevsel bir dünya sistemi tasavvur etmiştir. Turgut Özal, neoliberalizmin bu anlayışına bağlı olarak İslâmcıları, tarikat ve cemaat yapılarını dernek, vakıf, medya, İslâmî bankacılık ile sisteme dâhil etmeyi başardı. 90’lar bu süreci sancılı hâle getirirse de 2000’ler neoliberal İslâmcılığın kat’i başarısı şeklinde ele alınabilecek dönüşümlere sahne oldu.²⁴¹

“İslâmcılık” ve “Müslümanlık” kavramları arasında bir ayırım yapılması gerektiğini düşünen Yıldırım’a göre temelleri 1950’lerde Adnan Menderes döneminde atılan İslâmcılığın dünya sistemine, kapitalizme ve iktidara değişerek ve dönüşerek eklemlenme sürecinde mağduriyet, ötekilik, dışarıda bırakılmışlık iddiaları önemli rol oynamıştır. 1980’lerde yaygınlaşan İslâmcı dergiler çevresinde

²⁴⁰ A.g.e., s. 17-20.

²⁴¹ Ercan Yıldırım, *Neoliberal İslâmcılık: 1980-2015 İslâmcıların Dünya Sistemine Entegrasyonu*, İstanbul: Pınar Yayınları, 2016, s. 8.

kimliğe dair tartışılan konulardaki derinlikten yoksunluğa dikkat çeken yazar, öznelerin 90'lara gelindiğinde zaten bunlardan tamamen vazgeçerek modernite içinde onu dönüştürerek ve kendilerine uyumlu hâle getirerek var olma taleplerine değinir.²⁴² Özal ve partisinin Kenan Evren'den bu yıllarda devraldığı iktidarın, neoliberalizm politikasını sadece İslâmcıları değil, devletin tabanını oluşturan kesimlerin tamamını yeni bir kapitalist sisteme entegre etmek amacıyla yürüttüğünü öne süren araştırmacılar da olmuştur. Ne var ki politikaların çoğu 1980'lerin sonunda bazı ekonomik krizlerin gelişine engel olamamış, Türkiye'nin "kötü" bir biçimde küresel kapitalizme eklenmesiyle sonuçlanmıştır.²⁴³

3.1.3. Türk Sineması'nın Taşraları

Yeşilçam Dönemi'nde yapılan filmler sayıca fazlalıklarının yanında, çoğu zaman tekrara düşmekte olduklarından bazı anlatı kalıplarıyla sınıflandırılmışlardır. Bu konular içerisinde taşra anlatıları ayrıcalıklı bir yer teşkil eder. Türk Sineması'nda taşranın işlenişine dair incelemesinde Meral Özçınar, taşraya Şerif Mardin'in Türk sosyolojisine taşıdığı merkez-çevre kavramı üzerinden yaklaşır ve ilk dönem taşra filmlerinin aydınlanmacı modernleşme düşüncesiyle benzerlik gösterdiğini öne sürer. Yeşilçam Sineması'nda ise taşra kimi zaman erken modernleşme döneminin yaklaşımını devam ettirerek aydınlatılması gereken, cehaletin ve karanlığın hakim olduğu bir "dışarı" iken; kimi zaman samimî insan ilişkileri ve finansal kapitalist düzenden uzak kalmış olmanın saflığıyla ütopyik bir dünya olarak sunulur.²⁴⁴ Özçınar makalesinde özellikle 1990'lı yıllardan sonra taşra filmlerinin estetize edilişine dikkat çekse de, bu filmlerde taşranın kazandığı anlamın söylemdeki yerini tespit edebilmek için daha incelikli yaklaşmak gerekebilir. Örneğin; Nuri Bilge Ceylan filmleri fotoğrafik açıdan gerçekten de estetik bir dil oluştursa da filmlerin anlatısında taşranın kazandığı anlam her zaman estetik bir amaca hizmet etmez. Kimi zaman bir cinayet mahalli, kimi zaman karakterlerini boğucu bir sıkıntıya sürükleyen, kimi zaman da bir an önce kurtulunması gereken ama bir türlü içinden çıkılamayan bir mekân olduğu görülür.

²⁴² A.g.e., s. 82-85.

²⁴³ Raşit Kaya, "Neoliberalizmin Türkiye'ye Siyasal Etkileri Üzerine Değerlendirmeler ve Tartışma Ögeleri," **Küreselleşme, Kriz ve Türkiye'de Neoliberal Dönüşüm** içinde, Der. Nergis Mütevellioğlu ve Sinan Sönmez, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 238-243.

²⁴⁴ Meral Özçınar, "Yeni Türk Sinemasında Yersizyurtsuzluk Olarak Taşra," **Turkish Studies** 15, no. 3 (2020): 2004.

Hikâyesi tamamıyla bir Anadolu kasabasında ya da köyünde geçen Yeşilçam filmlerinin yanı sıra, 1960'lardan itibaren ülkede hızla artan iç göç meselesi, filmlerin içeriklerini de etkilemiştir.²⁴⁵ Bu türden anlatı kalıplarını o dönemin toplumsal yapısından, İstanbul'a ve büyük şehir merkezlerine doğru iç göçten bağımsız düşünmek mümkün değildir. Karakterlerin fiziksel anlamda memleketlerini terk ettiklerini, doğdukları yerle ve onun temsilinde kökleriyle bağlarını kopararak kent merkezlerine geldiklerini görebiliriz. Anadolu'dan şehir merkezlerine, özellikle de İstanbul'a çeşitli sebeplerle gelen; şehirle kimi zaman bir mücadeleye girip arzularını gerçekleştiren, kimi zaman ise bunların kurbanı olan karakterlere sıkça rastlanır. Bu filmlerde İstanbul sadece kent mekânı olmakla kalmaz, aynı zamanda başlayacak olan yeni hayatla ilk karşılaşma mekânıdır. Yeşilçam filmlerinde Haydarpaşa Tren Garı'nın yeni bir hayata geçişi temsil eden "eşik" olarak filmlerde temsili bir anlam yüklendiği varsayılır. Büyük umutlarla geline ve şehrin karmaşasıyla ilk karşılaşmanın yaşandığı bu mekân, aynı zamanda taşra ile kent hayatının arasındaki bir sınır çizgisi gibidir. Filmlerin genellikle açılış sekanslarında Anadolu'dan İstanbul'a gelen karakterlerin ellerinde bavullarıyla yaşadıkları ilk şaşkınlık, sıkça tekrarlanan bir plan olarak karşımıza çıkar.²⁴⁶ Filmlerin kilit noktası genellikle İstanbul'da çözüme ulaşır. İstanbul ise tarihin pek çok döneminde yerleşiklerin değil; sonradan gelenlerin, gelip geçenlerin, uğrayanların mekânıdır. Böylelikle karşılaşmaların, tutunma çabasının yahut silinip gitmenin mekânı olma özelliğini korur; çoğu zaman kök salınacak bir yer olamaz. Özellikle de Yeşilçam filmlerinde ait olduğu toprakla ve geçmişiyle bağlarını koparıp İstanbul'a gelen, serbest maceralar yaşayan karakterleri yerleşiklikten çok hareketlilik içinde incelemek mümkündür.

Taşrayı bir mekân olmanın ötesinde bir duygu olarak ele almayı önerenler de vardır. Nurdan Gürbilek, "dışarıda kalmışlık" anlamı yüklenen bir kavram olarak ele alırken onun kent mekânının içinde dahi yaşanabilecek bir duygu olduğuna dikkat çeker. Ona göre taşra; marjinal kalmanın, bulunduğu mekâna ya da içinde yaşadığı hayata ait hissetmemenin, içine hapsolünmüş döngülerin yarattığı sıkıntı

²⁴⁵ Ali Murat Kırık, "Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi," **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi** 2, no. 3 (2014): 94.

²⁴⁶ Mustafa Aça ve Mustafa Dinç, "Türk Sineması'nda Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler," **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi** 10, no. 1 (2021): 318.

duygusudur.²⁴⁷ Bu bakımdan ele alındığında 60'lı yıllardan sonra hızla artan iç göçün kent içinde oluşturduğu şehirli hayata ve onun öngördüğü kalıplara uyum sağlayamayan ya da onun değerleri içinde asimile olmayı reddeden, diğer taraftan kırsal hayattan izler taşımakla birlikte ondan da çoktan kopmuş “kent içi küçük taşralar” diye adlandırılabilir yaşam tarzları olduğunu da unutmamak gerekir. Örneğin; Türk Sineması’nda arabesk kültürün doğuşuna dair incelemesinde Kırık, devletin resmî yayın kanallarında arabesk müziğe karşı yasağa varan uygulamalara başvurarak yayılmasına engel olmaya çalışsa da önünü alamadığından bahseder. İstanbul’daki gecekondulaşmanın ivme kazandığı yıllarda bu kategorideki filmler de aynı kültürün uzantısı olarak düşünülebilir.²⁴⁸

Yeşilçam melodramları sektörü domine ederken diğer yandan kendi sinema dilini oluşturma çabası içinde yeni yönetmenler yetişmektedir. Scognamillo, kendisinden sonra gelen ve yenilikçi bir sinemanın peşinde koşan bir kuşağın üzerinde Yılmaz Güney etkisinin olduğunu not ederek bu kuşağın yönetmenleri arasında Güney’le birlikte çeşitli yapımlarda görev almış Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi isimleri sayar. Bu yönetmenlerin kimisi Güney’den devraldığı çizgide film yapmaya devam etmiş, kimisi de ilerleyen yıllarda kendi sinema dillerini oluşturmak için daha bireysel denemelere yönelmişlerdir.²⁴⁹ Scognamillo, bu yönetmenleri Yeni Türk Sineması’nın hazırlayıcısı bir ara kuşak olarak değerlendirirken, Burçak Evren bu yönetmenlerin temsil ettiği döneme “Genç Türk Sineması” isimlendirmesini uygun görür ve Yeni Türk Sineması’nın başlangıç yılları olarak ele alır. Evren’e göre kendilerinden önceki yönetmenlerden farklı olarak bu kuşak, ilk defa uluslararası festivallerde Türk Sineması’nın adından bahsedilmesini sağlamanın yanı sıra, taşrayı sadece olayların geçtiği yapay bir mekân olmaktan çıkarıp toplumcu ve politik bir alana taşımışlardır.²⁵⁰ Bu fikri kısmen paylaşanlar olsa da yaygın kanı, Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemin 1990’ların ikinci yarısından sonra başladığı yönündedir. Gerçekten de ileride ele alınacağı üzere 90’lar sonrasında Türkiye’de yeni bir sinema döneminin başladığından bahsedilebilmesi için aradaki süreç içerisinde küresel kapitalizme entegrasyon sürecinin yukarıda bahsi geçtiği gibi 80’ler sonunda bir krize yol

²⁴⁷ Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı,” **Yer Değiştiren Gölge: Denemeler** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

²⁴⁸ Kırık, **a.g.e.**, s. 108.

²⁴⁹ Scognamillo, “Yılmaz Güney’den Yeni Sinemaya,” **a.g.e.**, s. 317-348.

²⁵⁰ Evren, **Türk Sinemasının 100 Yılı**, s. 334.

açması, sinemanın bundan nasibini alarak bir krize sürüklenmesi ve yok olma noktasına gelmesi, yabancı yapım tekniklerini benimsemiş ve kendi bireysel dillerinin arayışında olan yeni bir yönetmen kuşağının yetişmesi gerekecektir.

3.1.4. Yeşilçam'ın Kriz Yılları ve Sektörün Çöküşü

1970'lerin ikinci yarısından sonra Yeşilçam'ın bir sona doğru sürüklenmeye başladığı kabul edilir. Bunun çeşitli sebepleri arasında 60'lı yılların sonuna doğru televizyonun evlere girmesi, filmlerin maliyetinin teknolojik gelişmelere paralel olarak artması ve ekonomik sıkıntılar dolayısıyla sektörün zora girmesi, Hollywood filmlerinin yaygınlaşması ve 80 Darbesi'ne giden dönemin sıkıntılı politik ortamı zikredilebilir.²⁵¹ Burçak Evren ise “Kayıp ya da Karanlık Yıllar” diye adlandırdığı 70'li yılların ikinci yarısından sonraki dönemde Yeşilçam'ın sonunu getiren en önemli sebeplerin o dönemde yaygınlaşan şiddet ve erotizm olduğunu öne sürmüştür:

Bu tür filmlerin aynı anda piyasaya egemen olması gerçek sinemaseverin de salondan kaçmasını hızlandırır. Birçok sinema salonu krize dayanamayarak kapılarını kapatırken, ayakta kalma savaşı verenler ise dönemin bu geçer türlerini göstermek zorunda kalır. [...] Değişen türler, değişen seyirciyi, değişen seyirci de daha fazlasını isteyince, sinema ortamı yasaların ve denetimlerin bile başa çıkamadığı bir çılgınlığın içine itilir. Bu durum ancak polisiye tedbirlerle –biraz geç de olsa- önlenir.²⁵²

Türkiye'de sinema tarihinin “Kriz Yılları”²⁵³ olarak da adlandırılan bu dönemde videokasetler, uydu antenleriyle yapılan yayınlar gibi çeşitli alternatifler sinema seyircisinin “televizyona kaptırılması” olarak ele alınır. 80 Darbesi'nin ardından sinema salonlarında ciddi sansür uygulamalarının başlamasıyla yerli filmleri temsilen arabesk filmler popülerleşirken,²⁵⁴ diğer yandan Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklik neticesinde Amerikan şirketleri sinema piyasasını ele geçirir. Önceleri sadece film ithalatçıları aracılığıyla ülkeye getirilerek gösterime sokulabilen yabancı filmler, 1988'den sonra artık popüler Amerikan stüdyolarının Türkiye'de açtıkları şirketler aracılığıyla doğrudan iç piyasaya girer ve Türk

²⁵¹ Nezih Erdoğan, “Yeşilçam'ın Uzun, Kırık Cümlesi” (Atölye SanatKritik, Çevrimiçi Dersler, 14.11.2020).

²⁵² Evren, *a.g.e.*, s. 294.

²⁵³ Scognamillo, “Kriz Yılları,” *a.g.e.*, s. 367-374.

²⁵⁴ Kırık, *a.g.e.*, s. 107.

filmlerinin rekabet edemeyeceği şekilde dengeleri değiştirir.²⁵⁵ Bazı araştırmacılar bu yıllarda Türk Sineması'nın yabancı etkiye karşı savunmasız kalışını sektördeki yapımcıların filmlerden kazandıklarını farklı ticarî alanlara yatırımlarıyla açıklar. Buna göre vaktiyle bir hayli ticarî başarıya ulaşmış olan Yeşilçam yapımcıları, elde ettikleri kârı yine sinema alanında kullanıp güçlü bir altyapı oluşturabilecekken bu fırsatı değerlendirmedikleri için dış piyasanın etkisiyle kolayca sarsılacak konuma gelmiştir.²⁵⁶ Atilla Dorsay, o dönemde kaleme aldığı yazılarında aynı soruna işaret ederek biraz daha detaylandırır ve haftalık hâsılatı bir milyar Türk Lirası'nı aşan yerli-yabancı filmlerden elde edilen gelirin turizm sektörüne, otellere ve yeni yapılmakta olan iş merkezlerine akıtıldığından şikâyet eder.²⁵⁷

80'li yıllarda popüler sinema izleyicisi Hollywood filmlerini tercih etmekte, diğer yandan Avrupa Sineması'nın seçkin örnekleriyle tanışmış olan genç entelektüel kesimin de yeni bir sinema zevki oluşmaktadır. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı *Yol* (1982) filmi Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ödülü ile dönünce Türk yönetmenlerin festival süreçlerinin de kapısı açılır. Aynı yıl Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin serüvenini başlatacak bir film haftası düzenlenir.²⁵⁸ 1983 yılında festivalin ilkinin gerçekleşmesi, sinema sektöründe küresel bir beğeni kültürüne eklemlenmenin de yolunu açar. Uluslararası film festivalleri her ne kadar ana akım olarak adlandırılan popüler sinemadan bağımsız üretim süreçlerine tabi olsalar da; onların da kendi içlerinde bir dil oluşturmaları, belli konuları incelemeleri, seçkiye girecek filmlere henüz kaba kurgu hâlindeyken festival heyetlerinin müdahale ederek içeriği yönlendirmesi gibi sebeplerden dolayı tamamen bağımsız olduklarını söylemek mümkün değildir. Aslı Daldal, yaptığı araştırmada “markalaşan” bazı festivallerin küresel sanat sineması pazarı oluşturarak kapitalizme farklı bir koldan nasıl eklemlendiklerini açıklar. Böylelikle yerel otoriteden sıyrılmaya çalışan ve

²⁵⁵ Evren, **a.g.e.**, 362.

²⁵⁶ Asuman Suner, **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis**, 2005, s. 30-31.

²⁵⁷ Atilla Dorsay, “Türk Sineması Bunalımında: Yeşilçam Sokağı'nda Sessizlik Var,” **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları: Türk Sineması 1990-2004** içinde, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s. 162.

²⁵⁸ Evren, **a.g.e.**, s. 338.

görünürde “bağımsız” olan bu filmlerin aslında zannedildiği kadar bağımsız olmadığını ortaya koyar.²⁵⁹

Bununla beraber 1980’ler sonrasında Yeşilçam döneminin bazı yönetmenleri, ülke içinde finansal anlamda zor şartlar altında olsalar dahi film yapmaya devam etmiştir. Bu anlamda 1990’lar sonrası döneme geçiş sürecinde aktif şekilde film üretmeye devam eden bir isim olarak Yavuz Turgul’un filmografisi, Yeşilçam sonrası anlatılarla kurduğu bağ sebebiyle aradaki konumu bakımından dikkat çekicidir. Senaryosunu Nesli Çölgeçen ile beraber yazdıkları 1985 yapımı *Züğürt Ağa*’nın öyküsü Yeşilçam filmlerinde büyük umutlarla köyünü geride bırakarak İstanbul’a gelen ama hayal kırıklığına uğrayan diğer pek çok Yeşilçam karakterininkiyle benzerdir. *Muhsin Bey* (1986) filminde taşradan kent merkezine arabesk şarkıcı olmak için gelen gencin serüvenini görürüz. Ona sahip çıkmaya ve yol göstermeye çalışan Muhsin Bey’in kendisi ise göç ile beraber kentte oluşan arabesk kültür karşısında ellerinden kayıp giden seçkin şehir kültürünün ardından nostaljik bir ruh hâline bürünen aydını temsil eder. O dönemde yaygınlaşmaya başlayan arabesk çizgide üretilen filmlere karşı bir eleştiri niteliği de taşıyan bu filmde taşra-kent çatışmasını ve bu iki kültürün uzlaştırılma çabasının başarısız sonucunu izleriz. Muhsin Bey bir yandan kaybolanı yakalamaya çalışmakta, diğer yandan taşradan geleni şehir kültürüne uyulmamak için nafile bir çabaya girmektedir.

O yıllarda hızla yaygınlaşan arabesk film furyasını eleştirel gözle ele alan bir diğer film Yeşilçam Sineması’nın ünlü yönetmenlerinden Ertem Eğilmez’in 1989 yılında çektiği *Arabesk* isimli filmidir. Yeşilçam melodramlarının ve arabesk filmlerin pek çok klişesinin karikatürize bir abartısı olan bu filmde, o zamana kadar popüler olan yerli film yapma kalıpları güldürü malzemesi hâline gelmiştir. 1980 Darbesi sonrasında Türk Sineması’nın yasaklar ve sektörün seyirci talebini karşılayamaması sonucu sürüklendiği krizde adeta tutunulacak son bir dal görevi üstlenen arabesk filmler,²⁶⁰ öyle görünmektedir ki geçen on yılın ardından artık bir komedi malzemesi olmuştur. Filmi artık Amerikan filmlerine aşina olmuş ve Yeşilçam filmlerine burun kıvrıran seyirci kitlesine karşı bir günah çıkarma çabası olarak okumak da mümkündür.

²⁵⁹ Aslı Daldal, “1990’ların Yeni Bağımsız Türk Sineması’nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm,” *Kültür ve İletişim* 24 (1), no. 47 (2021): 178.

²⁶⁰ Kırık, *a.g.e.*, s. 107.

1980'lere damgasını vuran ve çoğu sinema tarihçisinin değinmediği ilginç bir film olayından daha dönem henüz sonlanmışken Nilgün Abisel bahseder. Bu olay, film şirketlerinin hayatta kalabilmek için son bir çaba ile tutundukları videokasetler için film üretme girişimidir. Dış göç ile Avrupa ülkelerine çalışmaya gitmiş olan Türk vatandaşların kendi dillerinde film izleme ihtiyacına cevaben Türkiye'den götördükleri videokasetlere olan talebin birden artması üzerine yapımcılar yeni bir fırsatın doğduğuna inanırlar. Bu yoğun talebi karşılamak için sadece videokasetler için film üretilmeye başlanır, hatta bazen elde olan eski filmler yeniden kesilip montajlanarak hızlı film üretimiyle talep karşılanmaya çalışılır; ne var ki seyircinin doyuma ulaşması da bir o kadar hızlı olur. Film yapımcıları için kısa süreliğine de olsa krizden çıkış yolu gibi görülen bu furya da kurtarıcı olmaz.²⁶¹

1990'ların başında Türk Sineması gerçekten ciddi bir kriz içindedir. Sektörün içinde bulunduğu maddî zorluklara işaret eden *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ise, Yavuz Turgul'un adeta elden kayıp giden Yeşilçam Sineması'na yaktığı bir ağıt gibidir. Diğer taraftan dönemin sinema eleştirmenlerinden Atilla Dorsay 1989 yılında yazdığı bir yazıda zor şartlar altında da olsa filmini tamamlayabilen yönetmenlerin bu kez filmlerini gösterecek salon bulamadığına dikkat çekmiştir. Sinema salonları elbette ki kapanmış değildir, lâkin Türk filmleri artık Amerikan filmleri karşısında onlarla yarışacak güce sahip değildir. 1987-88 yıllarında iki sene içinde yaklaşık 230 film üreten Yeşilçam Sineması'nın 1989 yılında sadece 4 film üretebildiğini dehşet içinde not eden Dorsay için bu durumun sorumluları sektörü inancını kaybetmiş yapımcılar gibi görünmektedir:

Bir meslek kolu düşününüz ki başındaki kişi, o mesleğin kendi çıkarlarına temelde zıt olan başka meslek gruplarının da başında bulunsun. Evet, Türk Sineması'nın meslek kuruluşu olan SESAM'ın [Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği] başında bulunan Türker İnanoğlu, aynı zamanda Türkiye'nin en büyük video kuruluşu olan Ulusal Video'nun da sahibidir. Yine İnanoğlu, yerli sinemada yaşanan bunalımı sezer sezmez, film ithalciliğine sızramakta duraksamamış, geçen yıl getirttiği Dirty Dancing gibi filmlerle büyük iş başarısı kazanmıştır. [...] Yine mesleğin başında bulunan zat, 3 yıl önce bizimle yaptığı bir konuşmada, "Salon sinemasının artık öldüğüne inanıyorum," demiş[tir] ...²⁶²

²⁶¹ Abisel, **a.g.e.**, s.104-134.

²⁶² Atilla Dorsay, **a.g.e.**, s. 159-160.

Diğer yandan sektör için bir umut olarak gördüğü 1990 yılında Kültür Bakanlığı Sinema Desteği tarafından hazırlanan fonun paylaştırılmasından sorumlu heyetin tamamen Yeşilçam emektarlarından oluşmasından şikâyet eden Dorsay, onları yeni ve genç nesle fırsat vermeyerek bir “al gülüm, ver gülüm manzarası” çizmekle eleştirir.²⁶³ İlginç olan ise yine yıllarda yazdığı sektörel değerlendirmelerde kaybolan “alaturka” kültüre gençlerin ilgisizliğinden yakınarak onları “hiçbir ‘Doğu Hüznü’ duyumsamadan, Yeşilçam’dan gelen hiçbir şeyi izlemeden yetişmekle” yadırgamasıdır.²⁶⁴ Giovanni Scognamillo Türk Sineması Tarihi’nde Kültür Bakanlığı tarafından sinema için ayrılan hibenin ilk defa 1991 yılında sinemacılara ulaştığını kaydederken diğer yandan Amerikan filmleri karşısında bir Avrupa film kültürü oluşturmak için kurulan Eurimages’ın desteğine de dikkat çeker. Ancak Kültür Bakanlığı ve Eurimages desteklerinin dahi bir filmin maliyetini karşılamak için yeterli olmamasıyla bazı özel ticarî kuruluş ve vakıfların da filmleri finanse etmeye başladığını not etmiştir.²⁶⁵

3.1.5. Türkiye’de Sinema İçin Yeni Bir Döneme Doğru

Sinema araştırmalarının çoğu ise 1990’ların ikinci yarısından itibaren Türk Sineması’nın yeni bir döneme girdiğini kabul eder. Bu dönemlendirme yapılırken dönüm noktası olarak kabul edilen iki önemli filmden birinin yine bir Yavuz Turgul filmi olması dikkat çekicidir. Gişe başarısıyla kendisinden söz ettiren ve neredeyse kaybedilen seyirciyi yeniden sinema salonuna getiren *Eşkîya* (1996) filmi, sinema dili olarak Turgul’un filmografisinden ve bağlandığı Yeşilçam geleneğinden çok da ayrıksı durmamaktadır. Filmde 35 yıllık mahkûmiyet hayatından sonra memleketi Urfa’ya dönerek köyünün yeni yapılan baraj nedeniyle sular altında kaldığını gören ve şaşkınlık içinde kalan Baran’ın İstanbul’a uzanan serüvenini izleriz. Memlekete dönme hikâyesiyle başlayıp şehirde son bulan anlatıda, bu çalışmada üzerine eğileceğimiz yaygın anlatı kalıplarının tersten bir prototipi var gibidir. Özellikle 2000’lerden sonraki anlatılarda geçmişe dair bazı meselelerin sıklıkla memlekete dönüş ve onu takip eden yüzleşmeler sayesinde bir çözüme ulaştığını görürüz. *Eşkîya*

²⁶³ Dorsay, “Türk Sinemasına Yardım ve Destek Olayı Son Aylarda Yoğunlaştı: Bu Yol Kurtuluş Yolu Mu?,” **a.g.e.**, s. 162.

²⁶⁴ Dorsay, “Sinema Değil, Kültür Krizi,” **a.g.e.**, s. 165.

²⁶⁵ Scognamillo, **a.g.e.**, 372.

filminde ise memleketine dönüp mekânı dahi bıraktığı gibi bulamayan, şehre gitmek zorunda kalan ve yüzleşmesini şehirde gerçekleştiren bir karakter vardır. Scognamillo'nun kaydettiğine göre 90'lı yıllarda gişe hâsılatı bakımından bir rekor kıran *Eşkıya*, 2.565.123 izleyiciye ulaşarak 374.000 seyirciyle kendisine en çok yaklaşan Ağır Roman (1997) filmini dahi ciddi bir farkla geride bırakmıştır.²⁶⁶

Diğer taraftan aynı yıl gişe başarısına ulaşmayan ama 12 ödül alarak festivallerdeki başarısıyla kendisinden söz ettiren *Tabutta Rövaşata* (1996), Derviş Zaim'in ilk uzun metrajlı filmi olup maddî yönden yokluklar içinde çekilmiştir. Zaim'in "gerilla tipi film yapma"²⁶⁷ olarak adlandırdığı çekimler İstanbul'da gerçekleşir. Mekân İstanbul olsa da başkarakter İstanbul'da kendine yer bulamamıştır. Kimi zaman bir kayıkta, kimi zaman terk edilmiş inşaat hâlindeki bir binanın içinde kıvrılmış yatarak gecelerini geçiren ve başını sokacak bir çatısı dahi olmayan Mahsun, yersiz yurtsuz bir karakterdir. Şehrin her yeri ona ait görünse de bir o kadar dışarıda kalmıştır. İşlediği ufak tefek kabahatler onu hapishaneye götürmekte bile yeterli olmaz; hâlbuki hapishaneye düşse en azından yiyecek öğünü ve yatacak yeri olacaktır. Ne var ki suç işlese de tutuklandıktan kısa bir süre sonra salınmaktadır. Sistemin hapishanelerinde bile kendine yer bulamayan Mahsun karakteri kendisine imkân verildiğinde aslında tutunma çabası da göstermekte, lakin çevresindekilerin onun gibi birini bile sömürmeye çalışması yüzünden başarısız olmaktadır. Dolayısıyla Mahsun, bazı sinema araştırmacılarının öne sürdüğü gibi postmodern bir anarşik karakter olmaktan ziyade topluma tam olarak uyum sağlayamamış, sistemin tüm azalarıyla dışarıda bıraktığı bir karakter olmasıyla Michel Foucault'nun "*madman*" olarak tanımladığı kişiye daha yakın bir yerde durmaktadır. Ne var ki Foucault'nun sisteme uyum sağlamayan adamı en azından modern akıl hastanelerinde kendine yer bulabilmektedir;²⁶⁸ oysaki Mahsun bir meczup hâliyle bundan dahi mahrum kalmış görünmektedir.

Türk Sineması'nı tanımlayan nokta yalnızca sektördeki başarı değildir. Dönemin eğilimlerini belirleyen şey bir yandan genç yönetmenlerin kendilerinden önceki sinema anlayışından bir kopuş ile yeni bir dil oluşturmaları ve uluslararası

²⁶⁶ Scognamillo, *a.g.e.*, s. 374.

²⁶⁷ Daldal, *a.g.e.*, s. 166.

²⁶⁸ Michel Foucault, "The Birth of Asylum," *The Foucault Reader* içinde, ed. Paul Rainbow, New York: Pantheon Books, 1984, s. 145.

alanlarda isimlerini duyuracak ödüllü sanatsal filmlere imza atmaları, diğer yandan kaybedilen seyircinin yeniden kazanılması olmuştur. Sektörel anlamda ise yine sağlam bir film endüstrisinin oluştuğundan bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemin yönetmenleri ya çok düşük bütçelerle zor şartlar altında film üretmekte ve çoğunlukla gösterim imkânı bulamamakta yahut televizyon, reklamcılık, radyo yayıncılığı gibi kültür endüstrisinin diğer alanlarından elde ettikleri kazancı bu alana yatırarak filmlerini finanse etmektedir. 1990'ların sinema kültürü, artık başlı başına sadece sinema salonlarından ibaret bir kültür değildir; televizyon dizileri, radyo yayınları, reklamcılık gibi çeşitli medya kollarının bir uzantısı hâline gelmiştir. 2000'li yıllarda aktif film üreten pek çok yönetmen aslında televizyon programcılığı, reklamcılık gibi alanlarda yetişmiş kimselerdir.

90'ların sinemasına dair yapılan incelemelerin çoğu bu dönemde küresel kapitalizmin etkilerinin sinema alanında kendini açıkça göstermeye başladığı konusunda hemfikirdir.²⁶⁹ Gürbilek ise bu dönemde insanların neden büyük bir iştahla şiddet içerikli yayınları izlemeye başladığı sorusunun peşine düşer ve cevabı 80'lerin vadettiği refaha 90'larda ulaşılammış olmanın, daha da ötesinde ulaşma ihtimali olmadığının farkına varılmasının yarattığı hiddet olarak ele alır. Ona göre seyirci, 80'lerin ışıltılı vitrinlerinin kendilerine pazarladığı hayatın bir yanılgıdan ibaret olmasının hincını, bu hayallere ulaşmış gibi görünenlerin sonuçta yaşadığı skandalları izleyerek yatıştırılmıştır.²⁷⁰

Türk Sineması'na dair tarihsel incelemesinde Savaş Arslan, 1990'ların medya hayatındaki değişikliklerin o dönemin toplumundaki önemli bazı olaylarla açıklanması gerektiğini öne sürmektedir. Bunlardan en önemlisi küresel kapitalizmin bir uzantısı olarak Türkiye'de yeni orta sınıf kültürlerinin ortaya çıkmasıdır. Bir yandan küresel kültüre eklemlenmiş İslamcı eğilimleri olan orta sınıf boy göstermeye başlamışken diğer yandan "Beyaz Türkler" adı verilen ve onun karşısında konumlanmış, ama tüketim alışkanlıkları bakımından çok da ayrı bir yerde durmayan bir kesimin baskın olduğu görülür. Kentin kozmopolit yapısından açıkça rahatsız olan, bu yüzden "site hayatı" ile kendilerine steril yaşam alanları oluşturan, sayısı

²⁶⁹ Örneğin; Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 40-41.

²⁷⁰ Nurdan Gürbilek, "Yakın Taşra," **Kötü Çocuk Türk** içinde, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 135-140.

hızla artan alışveriş merkezleri aracılığıyla küresel kapitalizme ayak uyduran bu ekonomik sınıf; sinemayla bağını da alışveriş merkezlerinde açılan sinema salonu zincirleri üzerinden kurmaktadır. Arslan'ın *postmortem Yeşilçam* (Yeşilçam'ın Ölüm Ardı Anlatısı) adıyla andığı 90'lar sonrası Türk filmlerinde toplumun aslında kutuplaşmış ama yine de tüketim alışkanlıkları sayesinde birbirine eklemenebilen kesimlerinin izleri görülebilir.²⁷¹

3.1.6. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Sinema Sektörü, Türler ve Kişiler

1996 yılında *Eşkya*'nın sektörel başarısı ve *Tabutta Rövaşata*'nın film festivallerindeki başarısının ardından sinemada yeni bir dil oluşmaya başladığını öne süren araştırmacılar bazıları 2000'li yıllara gelindiğinde Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin Cannes Film Festivali'ndeki başarılarının ardından artık tam anlamıyla kendinden söz ettiren bir sinema dilinin oluştuğu konusunda hemfikirdir. Diğer taraftan II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın iş gücü ihtiyacını karşılamak için yurtdışına giden göçmenlerin orada doğup büyüyen çocukları da yeni bir göçmen yönetmenler kuşağı oluşturmuştur. "Avrupa'daki Türk asıllı yönetmenler" olarak adlandırdığı bu kimseleri inceleyen Yelda Özkoçak, sadece Almanya'da bile aktif olarak film üreten 23 yönetmenin adını kaydeder.²⁷² Gerek ortak yapım fonları, gerek gösterim alanları itibariyle artık Türk Sineması'ndan bahsederken yalnızca ülke sınırları dâhilinde yapılan sinema filmlerini anmak yeterli olmayacaktır.

2002 yılında Cannes Film Festivali başarısıyla dikkatleri üzerine çeken Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi, konusu itibariyle hâlâ taşradan kente göç üzerinden İstanbul'da tutunabilmiş ve tutunamamış kişilerin öyküsünü aktarır. Ancak onun daha erken tarihli bir filmi olan *Mayıs Sıkıntısı* (1999), bu çalışmada ele alınan "memlekete dönüş" temasının bir örneğidir ve ileride detaylı olarak ele alınacaktır. Diğer taraftan rahatsızlığı sebebiyle genç yaşta hayata gözlerini yuman Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmi, sinema çevrelerinin dikkatini çeken bir Anadolu hikâyesidir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinde

²⁷¹ Savaş Arslan, *a.g.e.*, s. 382-390.

²⁷² Yelda Özkoçak, "Göçmen ve Sinema: Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler," *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3, no. 3 (2019): 439-448.

taşrayla duygusal anlamda bir bağı kalmamış karakterlere karşılık Uluçay'ın filminde kısıtlı imkânlarla rağmen taşrada sinema filmi yapmaya çalışan çocukların umutlu öyküsünü estetik bir üslupta izleriz. 2004 yılı aynı zamanda sinema salonlarındaki artışla, takip eden yıllarda sektörel ağırlığını ortaya koyacak korku filmleri furyasının sektöre *Okul* ve *Büyü* filmleriyle giriş yapmasıyla ve o zamana kadarki gişe rekorunu geçen ve yeni bir rekora imza atan *G.O.R.A.* filminin 420 salonda birden vizyona girmesi yönüyle çarpıcı bir yıl olur.²⁷³ Senaryosunu Cem Yılmaz'ın yazdığı ve yönetmenliğini Ömer Faruk Sorak'ın yaptığı *G.O.R.A.*'nın rekoru çok geçmeden *Recep İvedik* serileri ile yeniden kırılacaktır ve en popüler tür olarak komedinin yaygınlaşmasının önünü açacaktır.

2000'li yıllarda yönetmen, film ve salonların sayılarında önceki dönemlere kıyasla belirgin bir artış söz konusudur. Ancak sayılardaki bu artış, çeşitlilik anlamına gelmemektedir. Savaş Arslan bu dönemde “tekilliklerin” altını çizerken diğer yandan sinema filmlerinde hâlâ temsil sorunu yaşayan etnik ve dinî kökenli azınlıkların yokluğuna dikkat çeker.²⁷⁴ Komedi filmleri konu bakımından bir tekdüzellik içindedir çünkü çoğu gişe başarısına ulaşan ilk örneklerinin tekrarıdır. Tek filmi olan yönetmenlerin sayısı da oldukça fazladır. Kimileri gösterime girme imkânı dahi bulamayan bu filmlerin yanında, “televizyon filmleri” olarak yayınlanan filmlerle yeni bir kategorinin de oluştuğunu görürüz. Gerçekten de artık bir filmin başarıya ulaştığını belirleyecek kriterleri tespit etmek güçleşmiştir. Bir yandan festivallerden büyük ödüllerle dönen ama bir türlü yerli seyirciyle buluşamayan filmler, diğer yandan gişede seyircisini bulamamış ama internet ortamında milyonları geçen izlenme sayısına sahip filmler ile karşılaşırız. Hem yerli hem yabancı fonlardan olmak üzere birden fazla yapım desteği ile üretilen filmlerin yanında, konusu tamamen yurtdışında geçen Türk filmlerine de rastlamak mümkündür. Dolayısıyla bu dönemde sinemayı kategorisel olarak sınıflandırmak ve bunların sınırlarını keskin ayrımlarla çizmek mümkün görünmemektedir.

Bu çalışmada Türkiye’de sinemanın 1990’ların sonlarından itibaren yeni bir döneme girdiği genel kabulünden yola çıkılarak 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı* filmiyle başlayan bir seçkiye odaklanılacaktır. Amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiş ve

²⁷³ Evren, *a.g.e.*, s. 378.

²⁷⁴ Arslan, *a.g.e.*, s. 382-390.

hem sanatsal hem de popüler film örneklerinden oluşan seçkide ortak olan eylem kalıpları üzerinden bir şema oluşturularak ortaya çıkan modele göre seçkideki filmler incelenecektir. Ardından bileşenlerin ilk iletişim biçimleriyle kurdukları yakınlığa ve söylemin içinde kazandıkları anlama dikkat çekilecektir.

3.2. Yeni Dönemde Memlekete Dönüş Filmlerinin Anlatı Şeması

3.2.1. Ön Belirleyen Olarak Söylemin Düzeni

Bir dönemin filmlerindeki anlatı kalıplarını incelerken ve aralarında tekrar eden konular üzerinden bir birlik olduğu tespiti yapılırken ortaya çıkan bütünlüğü sınırları kapalı bir alan olarak ele almak problemlidir. Her ne kadar bir önceki kısımda 90'lı yılların sonundan itibaren sinema dilinde yeni bir döneme girildiği öne sürülmüş olsa da, bu dönemin kendisinden öncekiler tarafından önden belirlendiğini unutmamak gerekir. Bu amaçla 2000'ler sonrası filmlerin eklendiği bağlam, tezin önceki bölümlerinde detaylı bir çerçeve çizilerek öne çıkan sorunsallar eşliğinde anlaşılmaya çalışılmıştır. Türkiye özelinde yakın dönem filmlerinin anlatısı bu açıdan bakıldığında sadece kendisinden önceki Yeşilçam döneminin değil; aynı zamanda resmî ideolojinin, kültürel söylemin, küresel modernleşme süreçlerinde Doğu-Batı ikiliğinin söylemsel düzeyde kurulmasının, bunların ötesinde ilk iletişim biçimlerinin izlerini taşır.

Michel Foucault söylemin izinin yalnızca görünen ve söylenebilende değil, aynı zamanda dile getirilmesi yasaklanan ve dışarıda bırakılarda aranması gerektiğine dikkat çeker. Psikanalitik kuramın dikkatini bilinçdışının söylenmeyen, dile getirilmesi çok önceden yasaklanmış yani “yasa”nın dışında bırakılmış olana yönelttiğine işaret ederek arzu sistemlerinin de aslında söylemin alanına dâhil olduğunu hatırd tutmaya davet eder.²⁷⁵ Buradan yola çıkarak çalışmanın bu kısmında filmlerde söylenmeyen, bilinçdışında kalan alanların en erken toplumsal örgütlenme biçimlerini şekillendirdiği gibi bugünün anlatılarının da arka planında çalışan mekanizmaları kurduğuna dikkat çekmek amacıyla bir inceleme yürütülecektir.

²⁷⁵ Michel Foucault, **Söylemin Düzeni**, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Hil Yayın, 1987, s. 24.

Foucault'ya göre aslında bütün metinler bir metnin yorum ile çoğaltılmış halidir.²⁷⁶ Yani bir metin kendisinden önceki metinlerden bağımsız olarak var olamaz, anlatılar bir arada düşünüldüğünde bütüncül olarak kavranmaları mümkün olur. Ona göre yeni olan söylenen şey değil, onun söyleniş biçimidir. Türkiye'de herhangi bir dönemin metinleri -gerek bir edebî metin gerekse bir film anlatısı olarak üretilmiş olsun,- daha önce üretilen metinlerle, hatta bunun da ötesinde bir ilk anlatı formuyla bağ kurduğunu akılda tutmak; bu durum göz önünde bulundurularak anlamaya çalışmak yeni tespitler yapmaya ve bunları derinleştirmeye imkân sunar. Bu çalışmada seçilen filmlerin anlatı biçimleri kendi içinde bir yapı olarak ele alınırken ve bir şemayı tekrar ettikleri öne sürülürken de daha önceden oluşturulmuş bir model örnek alınacaktır. Vladimir Propp'un masalların biçimbilimine dair öne sürdüğü inceleme metodu sözlü halk kültüründe yer alan masalların anlatı şemasını çıkararak yöntemsel bir örnek sunar. Burada kastedilen film anlatılarında direkt olarak masal ve halk hikâyelerinin kalıbının tekrar edildiği ya da onun bir versiyonu olduğu değildir. Bu çalışmada oluşturulacak inceleme modeli, Propp'un bir model oluşturmada dikkat edilmesi gereken noktalara dair önerileri ışığında üretilecektir.

3.2.2. Anlatının Bileşenlerini Tespit Etmenin Sınırları

Bir halkbilimci olan Vladimir Propp, 1928 yılında yayınladığı masalların biçimbilimine dair çalışmasıyla kendisinden sonraki çalışmalar için kaynak oluşturacak bir yöntem geliştirerek yapısal metin incelemeleri alanında dikkat çekmiştir. Dilbilimde yapısalcılığın ve ona bağlı olarak gelişen göstergebilimin etkisinin yaygınlaştığı bir dönemde Propp'un önerdiği masal inceleme modeli daha sonradan benzer çalışmaların artmasıyla oldukça ilgi toplamış ve bu alanda çalışmak isteyenlere öncül bir model sunmuştur. Bu çalışmada Propp'un önerdiği masal inceleme modelini direkt uyarlamak yerine onun modeli oluştururken dikkat çektiği bazı ayrıntılara değinilecek, bunların öne sürülecek özgün şemayı oluşturmada nasıl kaynaklık ettiğine değinilecektir. Yapısal incelemelerin zorlayıcı yönleri, dikkat edilmesi gereken noktalar ve bir şema oluşturma metodolojik sınırları Propp'a göre üç ana eksenle ele alınabilir.

²⁷⁶ A.g.e., s. 34.

Birinci olarak biçime dair yapılan çalışmalarda sınıflandırmanın yanıltıcı yönüne dikkat çekilir. Propp, çoğu haklıbilimcinin yaptığı gibi anlatıları türe hapsetmenin incelemeye ket vuracağından bahseder, çünkü aynı anlatının varyasyonlarında türler arası geçişkenlikler olabilir. Bu çalışmada önerilecek model özelinde düşünüldüğünde, film anlatılarını türlere göre bir sınıflandırmaya tabi tutmak çeşitli yanılgılara kapı aralayabileceği gibi asıl dikkat çekilmek istenen temel anlatı şemasından dikkatimizi uzaklaştırabilir. Örneğin; “taşra filmleri”, “dram filmleri”, “yolculuk filmleri” gibi türsel kategorilere tabi tutarak filmleri incelemeye kalkmak taşralı olmadığı hâlde kimliğini arama yolculuğunda yolu taşraya çevrilmiş karakterleri kategori dışı bırakma tuzağına düşürebilir. Yine kent kültürü içinde büyümüş bir karakteri sınıflandırma gereği “kentli” ya da taşrada doğmuş karakterleri “taşralı” kabul ederek incelemeye başlamanın yol açacağı bazı yanıltıcı yönler olabilir. Çalışmanın önceki kısımlarında detaylı olarak ele alındığı üzere kentin sakinlerinden bir kısmı göç yoluyla buraya gelmiş taşra kökenli kimseler olabileceği gibi, şehirde doğmuş olsa bile şehrin gecekondü bölgesinde devam ettirilen taşra kültürünün içinde yetişmiş de olabilir. Filmleri türlerine göre kategorize etmek ise özellikle de son dönem filmlerinde örneğin kara mizah ya da doküdrama gibi türlerin iç içe geçtiği filmlerde çalışmayı sekteye uğratabilir. Dolayısıyla burada önerilecek olan şemada bileşenleri oluşturan kriterin eylemsel kalıplar olmasına dikkat edilmiştir.

İkinci handikap herhangi bir anlatı formunu metinselleştirirken ve bu metni incelemek üzere yapısal bileşenlerine ayırırken parçaların tanımlanmasına dair yaşanabilecek zorluktur. Özellikle de sıkı örülmüş metinlerde bir bileşenin nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek çoğu zaman mümkün değildir. Bu çalışmada aşağıda önerilecek olan modelde de örneğin “yolculuk” bileşeninin varyasyonlarıyla karşılaşırız: Karakterin yaptığı yolculuk çoğunlukla taşraya doğru olmakla beraber hepsi için taşra “memleket” ya da doğulan yer anlamını taşımaz. Diğer taraftan memleket sadece karakterlerin kendi doğdukları yer değil ailesinin doğduğu ya da yaşadığı yer olarak da ele alınabilir. Bir başka örnek olarak modeldeki bileşenlerden biri “ölüm-kayıp” eylem birlikteliği etrafında karşımıza çıkmakla beraber ölüm bazen kayıp anlamına gelmeyebilir, aksine bir keşif veya bulma süreciyle bağdaşabilir. Diğer taraftan kayıp her zaman ölüm sebebiyle gerçekleşmez, bazen gerçek anlamıyla mekânda kaybolan ebeveynlerden, mezarının yeri bilinmeyen bir

aile bireyinden ya da sürgün/mübadele sırasında kaybedilen ve şimdi nerede yaşadığı bilinmeyen bir aile bireyinden bahsedebiliriz. Bu sebeple modeldeki bileşenler adlandırılırken mümkün olan en kapsayıcı kavram ile bileşen adlandırılmaya çalışılmıştır.

Bir inceleme modeli sunulurken karşılaşılabilecek problemlerden üçüncüsü de dizin oluşturmadaki zorluklardır. Bu çalışmada filmlerin taranması aşamasında gözle görülür bir zorluk oluşturan bu mesele, aynı zamanda sınıflandırma ve konulara göre ayırıcı özellikleri belirleme açısından oldukça karmaşık bir düzlemde hareket ettiğimiz gerçeğiyle yüzleşmeyi sağlamıştır. 2000’ler sonrası filmleri anlatılarına göre bir seçkiye tabi tutarken ve baskın temalara uygun bir dizin oluşturmaya çalışılırken konuların ve temaların çoğu zaman iç içe geçtiği, birbirinden ayırt etmenin pek mümkün olmadığı, bir temanın aynı anda birden çok anlama geldiği tespit edilmiştir. Örneğin; göç meselesi filmlerde taşradan kente doğru gerçekleşirken her zaman iç göç olarak karşımıza çıkmaz, bazen yurtdışına iş gücü transferi şeklinde de gerçekleşebilir. Bu bambaşka bir film konusu olduğu gibi aynı zamanda taşradan kente göç pratiğinin özelliklerini de farklı bir boyutta yansıtabilir. Diğer taraftan taşraya geri dönme hikâyesi her zaman memleket/yurt olan taşraya doğru gerçekleşmeyebilir, ancak aynı anlam yüklenmiş biçimde şehirli karakterin bir ev arayışını temsilen gerçekleşebilir ya da tamamen tatil amaçlı gidilen kırsal, karakter için kök salabileceği bir yurda da dönüşebilir. Bütün bu iç içe geçmiş anlam grupları filmlere dair bir dizin oluşturma ihtimalini de oldukça zorlaştırır.

Bir metnin (Propp’a göre masalın) yapısal incelemesi neden gereklidir sorusunun cevabı ise daha önemli bir meseleye bağlanmaktadır: Bu kalıplar aslında tarihselliklerin incelenmesine, hatta onun da ötesine geçerek “yasa”nın ilksel formuna işaret eder.²⁷⁷ Bu çalışmada ele alınan filmler de önerilen modele uygunluklarıyla sunulduktan sonra bir sonraki kısımda büyük çerçevede filmlerin bilinçdışının hangi alanlarına bağlandığına dair bir yorum getirilmeye çalışılacaktır. Yeni dönem filmlerinin biçimsel açıdan tekrar ettiği anlatı kalıplarının üretildikleri dönemin ötesinde öncül yapılarla ilgisine bakılarak aslında bireysel gibi görünen

²⁷⁷ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985, s. 23.

hikâyelerin birey ötesi katmanla ilişkilendirilmesi yeni düşünme alanlarına imkân tanır.

Masalları incelemek üzere bir şema sunarken Propp, işlevleri merkeze alır. Ona göre kişiler değişse bile işlevleri yani pratikte temsil ettikleri eylemsel karşılıklar değişmez. Propp, modelini sunarken masallarda bölünemez nitelikteki bu parçaları tespit ettikten sonra bunların dizilişini ifade edebilmek için sembollere başvurur. Örneğin; masalın başlangıcındaki eylemi temsilen “uzaklaşma” işleviyle tanımlanan parça, β göstereniyle işaretlenir ve kahramanın “çalışmaya, ormana, alışverişe, savaşa” gitmesiyle gerçekleşebileceği gibi aileden birinin ölümü de β^2 varyasyonu ile uzaklaşma işlevine dâhil edilebilir. Propp’un modelinde bu işlevi “yasaklama”, “yasağı çiğneme”, “soruşturma” gibi işlevler takip eder ve eylemlerin her birine bir simge atanır.²⁷⁸ Her bir bileşen latin alfabesindeki bir harfin büyük yazılışıyla, bileşenlerin varyasyonları da harflere üst olarak eklenen rakamlar ve küçük harflerle temsil edilmiştir. Bazen işlevlerden biri ya da birkaçı atlanabilir, bazen yer değiştirebilir ama en nihayetinde bir masaldaki işlevlerin art arda sıralanmasıyla ortaya çıkan kalıp aynı sırayı takip eder ve aşağıdaki gibidir:²⁷⁹

$$ABC\uparrow DEFG \left\{ \begin{array}{ccc} H & I & J \\ M & & N \end{array} \right\} K\downarrow Pr-RsOLQExTUW^o$$

Şekil-1. Vladimir Propp’un Metoduna Göre Masalların Anlatı Şeması

Yukarıdaki gibi bir şemayı çıkardıktan sonra dünya genelinde farklı kültürlerden derlenmiş masal anlatılarının hepsi için çalışan bu kalıbı tespit etmek çalışmayı yapan Propp’u dahi oldukça şaşırtmış, ancak o bu şemanın ne anlama geldiğine dair yorumlamayı farklı alanların uzmanlarına bırakarak sadece bütün masalların bir temel kaynaktan ortaya çıkıp çeşitlendiğini öne sürmekle yetinmiştir. Masalların dinî metinlerle arasında bir bağ olabileceğine, işlevlerdeki benzerliklere

²⁷⁸ A.g.e., s. 33-35.

²⁷⁹ A.g.e., s. 106.

sadece değinip geçer.²⁸⁰ Bununla birlikte ortaya attığı şema daha sonra sosyal bilimler alanında çalışma yapan araştırmacılara örnek bir model sunmuştur.

Yapıların parçalarını simgelerle temsil ederek bir şema ortaya çıkarmak, herhangi bir anlatıyı formülleştirmek bir dönemler olduğu gibi sosyal bilimlere pozitif bilimlere yaklaştırma çabası olarak okunabilir; ancak Propp'un burada ortaya koyduğu modeli sadece bu amaçla ele alarak dar bir alana hapsetmek yerine örnek bir çalışma olarak yaklaşmak, tartışmayı derinleştirmeye fırsat sunar.

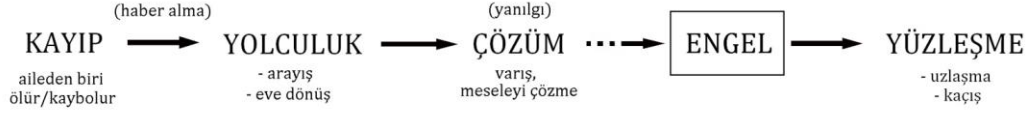
Diğer taraftan Roland Barthes, toplumsal hayatın her alanında yapılara rastlayabileceğimizi, sinemanın da bu alanlardan biri olduğunu ve bunlara göstergebilimin imkânlarından yararlanarak yaklaşmanın sosyal bilimlerde gittikçe ilgi çeken bir yöntem olduğunu düşünmektedir. Barthes'a göre "ikinci dereceden dil düzenleri" olarak algılanabilecek yapıların bileşenleri artık basit seslerden oluşmak zorunda değildir, "nesnelere ya da epizotlara gönderme yapan söyleme ait daha büyük parçalar" da birer bileşen olarak kabul edilebilir.²⁸¹ Dil/konuşma arasındaki ilişki göstergebilimin sunduğu metot çerçevesinde düşünüldüğünde şema/kullanım arasındaki ilişkiye benzetilmiştir.²⁸² Burada sunulacak olan şema da aynı düşünceden hareketle oluşturulmuştur. Nasıl ki günlük hayatta konuşulan ve yaşamın bir parçası olan dilden yola çıkarak o dilin gramer kuralları belirleniyor ve böylelikle dilin yapısı daha anlaşılabilen, üzerine tartışma yürütülen ve zaman içinde geçirdiği değişimleri gözlenebilen bir hâle geliyorsa; sinema anlatısı için sunulan bu model de var olan sinemasal anlatı biçimlerinden yola çıkarak oluşturulmuş ve söylemin içinde kazandığı anlam üzerine bir tartışma kapısı aralaması hedeflenmiştir.

²⁸⁰ A.g.e., s. 107.

²⁸¹ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Çev. Annette Lavers ve Colin Smith, New York: Hill and Wang, 1986, s. 10-11.

²⁸² A.g.e., s. 18.

3.2.3. 2000'ler Sonrası Taşraya Dönüş Hikâyelerinde Anlatı Şeması



Şekil-2. 2000'ler Sonrası Taşraya Dönüş Hikâyeleri İçin Analiz Modeli

Yukarıda 2000'ler sonrası Türk Sineması'nda taşraya dönen karakterlerin hikâyelerini ele alan filmlerin anlatı yapılarının kuruluş sentaksını incelemek için bir model önerisi sunulmuştur. Bu modelde yer alan her birimi ifade etmek için bir kavram seçilmiştir. Öncelikle bu parçaları Propp metodunda olduğu gibi herhangi bir başka parçaya ayıramaz en küçük birim olarak ele almanın mümkün olmadığını belirtmek gereklidir. Aksine, bu parçalar kendi içinde çeşitlenmelere ve bölümlere ayrılabilir, kapsayıcı parçalardır. Örneğin "Kayıp" kavramıyla temsil edilen eylem grubu bazı filmlerde aile bireylerinden bir ya da birden fazlasının ölümünü karşılayabileceği gibi, aile bireyi fiziksel anlamda kaybolmuş da olabilir. Diğer taraftan modele dair dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da parçaların genellikle bu dizilişte yer almakla beraber bazı filmlerde bir ya da iki parçanın yer değiştirme ihtimalinin bulunmasıdır. Özetle bu modelde bileşenler mümkün olduğunca kapsayıcı ve tüm filmlerde ortak olan benzer bir eylem grubunu temsil etmek üzere seçilmiş ve parçalar buna göre adlandırılarak sıralanmıştır.

Bu tez çalışması için seçilen temsili 10 filmin anlatılarının detaylı özetleri, çalışmanın sonunda EK-1'de sunulmuştur. Bu bölümde ise filmler yukarıda sunulan model çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınacak, böylece bu şemanın taşraya/memlekete/eve dönme hikâyelerini okurken nasıl çalıştığına ve seçkiye dâhil edilmeyen diğer filmlerin de bu şemaya uygun olarak nasıl incelenebileceğine dair örnek sunulmuş olacaktır. Bütün bileşenlerin her filmde olmayabileceğini, bazı filmlerde ise bileşenlerin yer değiştirmiş olabileceğini özellikle belirtmekte fayda vardır. Yine de genel olarak incelenen filmlerin büyük çoğunluğunun bu izleği takip ettiği görülecektir.

Film seçkisini oluşturan 10 filmin listesi aşağıdaki gibidir:

- *Mayıs Sıkıntısı* (1999) Nuri Bilge Ceylan
- *Bulutları Beklerken* (2003) – Yeşim Ustaoglu
- *Babam ve Oğlum* (2005) – Çağan Irmak
- *The Imam* (2005) – İsmail Güneş
- *Yumurta* (2007) – Semih Kaplanoğlu
- *Pandora'nın Kutusu* (2008) – Yeşim Ustaoglu
- *Annemin Yarası* (2016) – Ozan Açıktan
- *Kelebekler* (2018) – Tolga Karaçelik
- *Sükût Evi* (2018) – Cafer Özgül
- *Nuh Tepesi* (2019) – Cenk Ertürk

3.2.3. 1. Kayıp (Aileden Birinin Ölümü ya da Fiziksel Kaybı)

Filmlerin anlatısı bir kaybın haber alınmasıyla başlar. Bu kayıp genellikle aile bireylerinden biri olmakla beraber bazen karakterin kaybettiği öz kimliğini sorgulaması olarak da ortaya çıkabilir. Aileden bir bireyin kaybedilmesi durumu anne ya da babanın ölümü, ölümün haber alınması şeklinde olabileceği gibi bazen de fiziksel olarak ormanda, taşrada ya da herhangi bir mekânda kaybolması şeklinde anlatıma dâhil olabilir. Örneğin; yönetmenliğini Yeşim Ustaoglu'nun yaptığı *Pandora'nın Kutusu* filminde şehirde yaşayan üç kardeşin taşradaki annelerinin Alzheimer hastalığı sebebiyle ormanda kaybolduğunu haber almasıyla hikâye başlar. Haberin alındığı gece üç kardeşten en büyüğü olan Nesrin'in oğlu Murat da eve gelmemiştir, o da kayıptır ve annesi sabaha kadar ondan haber bekler. Diğer taraftan filmin akışı içerisinde öğreniriz ki aslında geçmişte bir zaman baba da kaybolmuş, çocuklarını ve eşi bırakıp gitmiştir.

Fiziksel anlamda benzer bir kaybolma, bu kez şemada yer değiştirmeye bir örnek olacak şekilde filmin başında değil de sonunda *Nuh Tepesi* filminde de görülebilir. Filmin son kısmında bir gece aniden evden çıkıp giden baba, günlerce aranıp bulunamaz ve arama ekiplerinin çabası sonuçsuz kalınca aynı gece oğlu bir köpeğin yardımıyla onun cansız bedenini bir dere kenarında bulur. Kayıp böylece hem fiziksel anlamda hem de ölüm ile gelen kayıp anlamında karşımıza çıkar.

Bulutları Beklerken'in anlatısında diyejetik zamanda başkarakter Ayşe'nin (Eleni) üvey ablası, yani onu küçükken alıp büyüten ailenin kızı Selma'nın ölümü kaybı simgeler ancak film dışı zamanda hikâyenin en başında da yine bir kayıp öyküsü olduğu öğrenilir. Daha çocukken Tirebolu'daki evlerini geride bırakarak sınırdışı edilen Eleni'nin ailesi yolculuk sırasında ölmüş, hayatta kalan tek aile bireyi olan erkek kardeş Nikos da kaybolmuştur. Yani film her iki anlamda ve her iki zamansal düzlemde kayıp ile başlar.

Popüler dramlara örnek sayabileceğimiz BKM yapımı *Annemin Yarısı* filminde anne ya da baba ölmüş değildir ama başkarakter Salih yetimhanede büyümüştür. Kaybolan ailesinin izini sürerken annesini daha filmin başında bulur ancak film boyunca babasını aramaya devam eder. Yani film fiziksel anlamda nerede olduğu bilinmeyen, kaybolmuş ebeveynlerin anlatısıyla başlar.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filmi de benzer bir şema sunar. Yusuf Üçlemesi olarak da bilinen film serisinin ilki olan bu filmde başkarakter şehirde kaldığı yere gelen bir telefonla annesinin öldüğünü öğrenerek memleketine dönecektir. Üçlemenin son filmi *Bal* (2010) filminde zamansal açıdan hikâyenin en başına, Yusuf'un çocukluğuna gideriz ve bu filmin de babanın ölümüyle başladığını izleriz. Ebeveynin ölüm haberinin gelmesiyle açılan ve böylece karakterlerin taşraya yolculuğunu başlatan bir başka kayıp örneği de Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* filmidir. Her birinin ayrı yerlerde yaşadığını öğrendiğimiz üç kardeş, babalarının çağırması üzerine memleketlerine dönerler ama onun öldüğü haberini alırlar. Cafer Özgül'ün yönetmenliğinde çekilen *Sükût Evi* filmi de babanın ölüm haberini alan genç çocuklar ve annenin sahnesiyle başlar. Bu filmde ölüm sebebiyle kaybedilen baba, aynı zamanda hayattayken de aslında kayıptır, kimse onun nerede olduğundan ve ne yaptığından haberdar değildir. Babanın mezarının nerede olduğu da bilinmemektedir, hatta filmin çözülmesi bu mezarın bulunmasıyla mümkün olacaktır.

Babam ve Oğlum filminin başında bir ölüm sahnesine şahit olsak da (başkarakter Sadık, oğlunun doğumu sırasında eşini kaybeder) hikâyenin kurucu unsuru olan kayıp, yani Sadık'ın ölümü taşradaki memleketine gidince gerçekleşir.

Bu filmde şemadaki “Engel” bileşeni ile baştaki “Kayıp” bileşeninin yer değiştirdiği tespitini yapabiliriz.

Kaybın filmlerde ele alınış şekli değişmekle beraber kaybedilen; aileden bir birey, genellikle de ebeveynlerdir. Karakterlerin taşraya, doğdukları yere geri dönme hikâyelerini başlatan unsur da kaybın haber alınmasıdır. Yukarıda zikredilen kayıp anlatılarının hepsi filmin bir aşamasında yolculuğa sebebiyet veren unsurdur. Dolayısıyla “Kayıp” bileşeni ile “Yolculuk” arasındaki bağ sıkı örülmüş görünmektedir.

3.2.3. 2. Yolculuk (Arayış - Eve Dönüş)

Filmlerde kaybın haber alınmasıyla başlayan yolculuk şehirden taşraya doğru bir hareket olarak karşımıza çıkar. Çoğunlukla doğulan ve memleket olan taşra, bazı filmlerde ise bu anlamları taşımasa dahi benzer bir beklentiye karşılamak üzere karakterin dünyasında yer alır. Örneğin; *Annemin Yarısı*’nda hikâye Türkiye sınırları dışında geçmektedir, yetimhaneden ayrılan Salih pek çok mekân gezse de peşinde olduğu babasını taşradaki bir çiftlikte bulduğuna inanır. Bulduğu bu adamın gerçek babası olup olmadığı sorusu film anlatısında uzunca bir süre gizli kalsa da o, filmin bir noktasında burayı kendi evi kabul etmeye başlar.

Nuri Bilge Ceylan’ın bu çalışma için seçilen filmi *Mayıs Sıkıntısı*’nda başkarakter Muzaffer’in bir film çekmek için taşradaki baba evine döndüğünü görürüz. Bu filmde memlekete dönüş herhangi bir aile bireyinin kaybıyla ilişkilendirilmiş değildir, ancak film boyunca babanın sahip olduğu arazinin kaybedilmesi meselesi devam eder. Yine de Muzaffer’in taşradaki evine dönmesini sağlayan asıl unsur bu değildir. O buraya çekeceği film için konu ve oyuncu bulmaya gelmiştir. Babanın arazisini ve üzerindeki ağaçları kaybetmeye dair endişesi, Muzaffer’in çekeceği filmin konusunu oluşturur. Böylelikle dolaylı yoldan başkarakterini ilgilendiren meselenin içine sızmış bir kayıptan bahsedebiliriz.

Çalışmanın kapsamındaki bir diğer film olan *The Imam* filminde de diğerlerinden ayrı bir sebeple başkarakter Emrullah’ın yolculuğu başlar, ama onun da yönü aynıdır; o da taşraya doğru gider. Her ne kadar gittiği mekân onun memleketi olmasa da taşrada kendi kimliğine, özüne dair bir şeyler keşfedeceği ön kabulüyle bu

yolculuğu yapar. Onun bu tavrı aslında taşrayı gizemli, saf ve öze dair anlamlar barındıran bir mekân olarak alan aydın tutumunun bir uzantısıdır. *Sükût Evi* filminin başkarakteri de yolculuğu memleketine doğru değil ama taşrada bilmediği bir yöreye, babasının mezarını aramaya giderek yapar.

Bulutları Beklerken filminde bir görünen, bir de görünmeyen yolculuk hikâyesi vardır. Filmin geçtiği zamana dâhil edilen yolculuk, Eleni'nin ailesinden kalan tek fert olan kardeşi Nikos'yu aramaya Yunanistan'a gittiği kısımdadır. Yunanistan Eleni'nin hayatında daha önce gittiği bir yer değildir, üstelik taşra da değildir; taşradaki (Tirebolu'daki) evinden şehir merkezine doğru yapılmış bir yolculuktur ve filmin son kısmına denk düşer. Yine de kaybın başlattığı bir yolculuk olması bakımından “Kayıp” bileşeniyle sıkı bir bağlantısı olduğunu burada da görebiliriz. Diyejetik zamanın dışında kalan ama filmdeki konuşmalar sayesinde öğrendiğimiz yolculuk ise Tirebolu'daki evlerinden edilerek göçe mecbur bırakılan Eleni ve ailesinin yarım kalan yolculuğudur. Bu yolculuk esnasında Eleni ebeveynlerinin ölümünü tecrübe etmiştir, yani kayıpla iç içe geçmiş bir yolculuk aşamasının anlatıya dâhil olması söz konusudur.

Çağan Irmak'ın bu çalışmanın seçkisinde ele alınan *Babam ve Oğlum* filminde yolculuk memlekete doğru olsa da bileşenlerin sıralaması değişmiştir, kayıptan önce yolculuk yaşanır. Sadık önce memleketine döner, oğlunu babasına teslim eder, sorunu yanılgı düzeyindeki “Çözüm” aşaması takip eder; daha sonra onun ölümüyle kayıp yaşanır. Yine de filmin başında kendi çocuğu doğarken eşini kaybetmesi, dolaylı yoldan da olsa yıllar sonra memleketine olan yolculuğuna sebep olmuştur diyebiliriz. Çağan Irmak'ın buradaki seçkiye katılmış olmasa da diğer bir filmi olan *Unutursam Fısılda* (2014) filminde de memleketine dönen Ayperi'nin yolculuğunu bir dizi kayıp başlatır. Öncelikle kendisinin Alzheimer hastalığına yakalanması yani kendi hafızasını yitirmeye başlaması; bunun ötesinde aile bireylerini kaybetmesi ve geride sadece yüzleşmek üzere ablasının kalmış olması, şehre beraber gittiği eşi ve arkadaşlarını kaybetmiş olması da yolculuğu etkileyen kayıplar arasında sayılabilir.

Örneklem kümesine dâhil edilen filmlerden *Yumurta*, *Kelebekler*, *Pandora'nın Kutusu*, *Nuh Tepesi*, *Sükût Evi*, *Annemin Yarısı* filmlerinin her birinde “Yolculuk” bileşeni anne ya da babanın kaybıyla direkt olarak ilişkilidir. Bu karakterler taşradaki

evlerine dönerken yolculuklarının filmde önemli bir yer kapladığını görürüz. Filmler tür olarak birer “yol filmi” olmasalar da yolculuk aşaması hızla geçilen ve sadece fiziksel bir seyahati ifade eden yolculuklar değildir. Her bir yolculuk sekansının senaryoda önemli bir yer tuttuğu, karakterlere ve geçmişlerine dair pek çok şeyin öğrenildiği, çoğunlukla zorlu geçen ve bir şeylerin hedefe varmaya engel olduğu anlamlı seyahatlerdir. Örneğin *Kelebekler* filminde *Pandora’nın Kutusu*’ndakine benzer bir yolculuk temasıyla karşılaşırız: Üç kardeşin birbirleriyle olan sorunları ve kopmuşluklarının yanında geçmişleriyle olan meseleleri de yolculuk esnasında su yüzüne çıkar, tartışmalara sebep olur. Yol onları evlerine kolayca ulaştırmaz, mola verdikleri yerlerde çeşitli aksiliklerle karşılaşır. *Nuh Tepesi*’nde baba ve oğul birlikte memleketlerine doğru yolculuk yapmaktadır, bu süreç içerisinde aralarındaki ilişkinin çok sağlıklı olmadığını öğreneceğimiz bazı gelişmeler olur. *Sükût Evi*’nde ismi film boyunca zikredilmeyen başkarakter genç, babasının mezarını bulmak üzere taşraya doğru yaptığı yolculukta çeşitli engellerle karşılaşır; mola verdiği yerlerde işini hâlledecek kişileri bulması kolay olmaz, en sonunda da aracı gece yoldan çıkar. *Babam ve Oğlum* filminde tren yolculuğu Sadık’ın hapisanedeki travmalarını tetiklemesi bakımından zorlayıcı ve ona dair önemli şeyleri öğrendiğimiz bir yönüyle filme katılır.

Özetle, bahsi geçen filmlerde “Yolculuk” adıyla şemada yer alan bileşen, karakterlere dair bilgiler edindiğimiz önemli ve uzun bir aşamadır; ancak onu bir yol filmi yapacak kadar anlatıya yaygın ve hakim değildir. Yolculuk burada verilen örneklerde olduğu gibi baba evi olan taşraya doğru, ya da diğer örneklerdeki gibi öz benliğe dair bir şeyleri taşıdığı varsayılan taşraya doğru gerçekleşir (*The Imam*, *Annemin Yarısı* ve *Sükût Evi* filminde olduğu gibi).

2000’ler sonrası filmlerde yolculuğun Yeşilçam filmlerindekinden farklı bir yerde durduğunu eklemek gerekir. Yolculuğun yönü değişmiştir, taşıdığı anlam da buna bağlı olarak farklılaşır. Artık büyük umutlara, zengin olma hayaline, modernleşmeye değil; bütün bu umutların boşa düşmesinden sonra başka bir anlam arayışına yönelmeyi temsil eder. Ancak her zaman aranan karşılık bulunamaz. Bir sonraki bileşen de bunu kavramsallaştırmak üzere önerilen bir kategori, yani “Çözüm” kısmıdır; ancak incelendiğinde görülecektir ki bahsi geçen çözüm bir yanılsamadır. “Yolculuk” bileşeni taşrada geçecek olan konuyu başlatması ve

dönüşümü mümkün kılması bakımından önemlidir, çoğunlukla zorlu geçer ve aile arasındaki problemlerin ortaya döküldüğü önemli bir unsur olarak filmin temel sorusunun şekillendiği yani problemin tespit edildiği bir aşamadır.

3.2.3. 3. Çözüm (Meselenin Çözüme Ulaştığına Dair Yanılgı)

İncelenen filmlerdeki “Çözüm” bileşeni aslen filmin düğümünün çözüldüğü değil, çözüldüğüne dair bir yanılsamanın oluştuğu kısım olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden şemanın sonunda değil, orta kısmında yer almaktadır. Karakterler genellikle taşraya vardıklarında sorunun hızlıca çözüleceğini varsayarlar, ancak bu böyle olmaz. Çözüm kısmı bu bakımdan asıl sorunun ortaya çıktığı, bir başka deyişle sorunun yenilendiği kısım olarak da ele alınabilir.

Örneğin; *Yumurta* filminde başkarakter Yusuf, annesinin ölüm haberini alınca cenaze işlemlerini halletmek üzere taşradaki evine varır, cenaze töreni tamamlanır ve böylelikle sorun çözülmüş, görev tamamlanmış yanılsaması oluşur. İşlemleri tamamladıktan sonra şehre geri dönmeyi planlayan karakterin bunu bir türlü gerçekleştiremediğini görürüz. Çeşitli engeller onun dönmesine olanak vermez. Dolayısıyla bir sonraki bileşen olan “Engel” ile bu kısım arasında sıkı bir bağ vardır. Filmlerde çözümün gerçek anlamda akışı sağlamaması, engele takılarak akışı sekteye uğratması sebebiyle şemada bu bağıntı kesik çizgilerle temsil edilmiştir.

Sükût Evi’ndeki karakter de taşraya babasının mezarını bulmaya gelmiştir ancak o da taşraya varmasına rağmen hemen bir sonuca ulaşamaz. Vardığı kırsal bölgede yolculuğuna devam etmesi ya da şehre dönmesi konusunda çeşitli engellerle karşılaşır. Bir noktada babasının mezarı olduğunu anladığımız taşları da bulur, böylelikle sorunun çözüme ulaştığı ve artık karakterin evine dönebileceği yanılsaması oluşur. Hatta onu almaya şehirden kız arkadaşı da gelmiştir, ancak yeni bir sebep onun eve dönmesine yine engel olur. Yani “Çözüm” aşaması aslında filmin düğümleneceği “Engel” aşamasını sağlayan bir yanılgıdan ibarettir.

Nuri Bilge Ceylan’ın erken dönem filmlerinden *Mayıs Sıkıntısı*’nda taşradaki babasının evine çekeceği film için oyuncu bulmaya gelen Muzaffer, filmin ilk yarısında ebeveynlerini filminde oynamaya ikna etmeye çabalar. Bu çabası

karşılıksız kalmaz, bir noktada ailesini buna ikna eder ve filmin çekimlerine başlarlar. Ancak bu da çözüm gibi görünen bir yanılsamadır: Önce ailenin profesyonel aktörler olmaması sebebiyle bir planı defalarca çekmek zorunda kalırlar, ellerindeki ham film şeritleri hızla tükenir ve bu ciddi bir masrafa yol açtığı için aile bireyleri arasında gerginliğe sebep olur. Diğer taraftan çekimler esnasında babanın filmin başından beri dert etmekte olduğu arazisindeki ağaçların kadastro memurları tarafından işaretlendiği görülür ve baba çekimleri yarıda bırakarak ortamı terk eder. Böylelikle “Çözüm” yanılgısını engellerin izlemesiyle filmde yeniden bir soru ortaya çıkmış olur.

Pandora’nın Kutusu’nda üç kardeş annelerinin kaybolma haberi üzerine taşradaki evlerine gelir ve bir gece süren arama sonucunda anneleri bulunur. Ancak bu durum sorunun çözüldüğü anlamına gelmez. Daha güvenli olacağı gerekçesiyle çocukları onu şehirdeki evlerine getirir, sırayla bakmaya çalışırlar. Ancak bu da bir çözüm getirmez. Nihayetinde Alzheimer hastalığı olan anne, hastaneye yatırılır ancak bu da filmin “Çözüm” aşaması değildir. Benzer şekilde *Kelebekler* filminde babalarının çağırmasıyla taşradaki evlerine uzun ve problemlili bir yolculuktan sonra varan karakterler babalarının öldüğünü öğrenirler, cenaze işlemlerini tamamlayıp şehre dönmeyi planlarlar ama onlar da bir türlü dönemez. Babalarının bir vasiyeti vardır, bu vasiyet bir sonraki bileşen olan “Engel” kısmını oluşturacaktır. *Nuh Tepesi* filminde babasıyla birlikte yolculuk aşamasının ardından taşradaki evlerine dönen Ömer karakteri de buraya gelmenin bir şeyleri çözeceğini zannetmektedir ancak işler karışır ve “Çözüm” olması beklenen aşamanın engelleri çağırarak bir yanılsamadan ibaret olduğu anlaşılır, ne Ömer ne de babası İbrahim birbiri ardına sıralanan engellerden herhangi birini aşabilir.

Popüler örneklerden *Annemin Yarısı*’nda babasını arayan Salih, yerleştiği ve çalışmaya başladığı çiftlikte önce çiftliğin sahibinin intikam almak istediği babası olduğundan şüphelenir, ancak sonra yanlış kişinin yanında olduğu düşüncesi bu fikrinin yanlış olduğunu anlamamızı sağlar. Yanında kaldığı bu ailenin iyi insanlar olduğuna karar verdikten sonra arayışından vazgeçtiği bir aşamaya gelir, bu da bize karakterin kendi içinde çözüme ulaştığını düşündürür. Ne var ki bu da bir yanılgıdır. Filmin akışı içinde birden fazla “Çözüm” yanılsamasıyla karşılaşırız ama hepsini bir “Engel” aşaması takip eder.

Filmlerin neredeyse tamamında taşraya gidişin “Çözüm” sağlayacağına dair bir yanılgı vardır, bu muhtemelen taşraya atfedilen anlamla ilgilidir. Ancak karakterler vardıklarında memleketlerinde ya da öze dair bir anlam taşımasını bekledikleri taşrada aradıkları anlamı bulamazlar. Burası çoktan hüviyet değiştirmiştir. Artık beklediklerini onlara sağlamaz. Bu durum filmin sorusunun değişmesini de mecburî kılar: Aranılan o yer, sorunu çözecek o şey taşra ya da memleket olmadığına göre, öyleyse nedir? Bu sorunun cevabı çalışmanın bir sonraki kısmında aranacaktır.

3.2.3. 4. Engel

Filmlerde “Engel” aşaması aslında hikâyenin gerçek anlamıyla düğümlendiği, asıl sorulması gereken sorunun farkına varıldığı ve sonuçta düğümün gerçek anlamda çözülmesini mümkün kılacak olan “Yüzleşme” aşamasına ortam hazırladığı için önemli bir yapıtaşdır. Yanılsama olan “Çözüm” aşamasıyla arasındaki bağ sıkı olduğu için yukarıda yapılan açıklamada sıkça çözümün hemen ardından gelen engeller de zikredildiği için tekrara düşmemek adına bu kısımda engelleri sıralamak yerine bu engellerin genel itibarıyla ne anlamlara gelebileceğine odaklanmak daha faydalı olacaktır.

Yumurta, *Nuh Tepesi*, *Kelebekler* ve *Sükût Evi*’nde engel karakterin taşrada kalıp bir türlü buradan gidememesine sebep olur. Hedeflenen taşradaki meselenin hızlıca halledilmesi ve şehre geri dönmektir ama taşra bu karakterleri bırakmaz, onları “Yüzleşme” aşamasına zorlar. *Mayıs Sıkıntısı*’nda da dolaylı olarak benzer bir durum söz konusudur, Muzaffer de filmini bir an önce tamamlayıp şehre dönmek istese de taşradaki durum onun filmini tamamlamasına ve böylece şehre dönmesine dolaylı yoldan engel olur.

The Imam filminde öze dair bir anlam taşıyacağı varsayılan taşradaki köy, baba evi anlamı taşımaz ama karakterin iç dünyasında kendisiyle yüzleşmesini sağlayacak ortamı ona sunar. “Engel” başlı başına taşranın kendisi değildir, yani diğer filmlerde olduğu gibi karakteri burada zorla alıkoymaz ama bu filmin başkarakteri Emre de aradığını taşrada bulamaz. Yani taşraya gelmek “Çözüm” oluşturmayıp bir yanılsamaya sebep olmuştur diyebiliriz. Nihayetinde onu sonuçtaki “Yüzleşme”

aşamasına sürükleyecek olan taşraya gitmek değil, şehirdeki hastanede bıraktığı arkadaşının cenazesinin buraya gelmesidir.

3.2.3. 5. Yüzleşme (Uzlaşma – Kaçış)

İncelenen film seçkisinde ve benzer kalıbı takip eden pek çok filmde sonuç kısmının ancak bir yüzleşme sayesinde mümkün olacağı dikkat çeker. Bu aşamaya çözüm yerine “Yüzleşme” adının uygun görülmesinin sebebi, yüzleşmenin her zaman gerçek anlamda bir çözüm sunmaması dolayısıyladır. Aşağıda filmler üzerinden incelendiğinde daha belirgin hâle geleceği üzere bu aşama iki türlü gerçekleşebilir: Birinci olarak uzlaşma; aile bireylerinden biri, mekân olarak taşra ya da orada yaşayanlar, filmin sonunda karakterin kendi kimliği ile uzlaştığı bir sonuca varmasına işaret eder. Bu kısmen bir çözüm olarak ele alınabilir. Burada dikkat edilmesi gereken bir ayrıntı ise uzlaşmanın da son derece kırılgan olması, bir feragati zorunlu kılması ve aslında son raddede uzlaşılan şey ile başta tahayyül edilen şeyin birbirinden farklı olmasıdır. İkinci ihtimal ise uzlaşılabilecek hiçbir şeyin kalmadığının fark edilmesi sonucudur; genellikle bir yitirme duygusuyla birlikte anlam atfedilen aile, kimlik, köken gibi kavramlardan kaçış veya bu kavramların temsil ettiği şeyleri toprağa gömme olarak temsil edilir.

Seçkideki filmlerin her biri bu açıdan incelendiğinde ilginç sonuçlar sunar. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer filmini çekmek için geldiği memleketinden gerçekten bir film çekmiş olarak döner. Arada çekimleri sekteye uğratan olayın ardından bir sabah babasıyla arasındaki gerginliği onun derdine ortak olarak çözdüğünü görürüz. Ebeveynleri başta filmde oynamak konusunda çekimser davransalar da filmin sonunda onların da ikna olup filmde yer aldıklarını izleriz. Yine de babanın arazisini korumasına dair çabası umutlu bir noktada kalsa da sonucu göremeyiz. Muzaffer ile babası uzlaşmaya varmış görünür ama babası Emin’in devlet ile arazi konusunda uzlaşıp uzlaşmadığını görmeyiz.

Bulutları Beklerken’in Eleni karakteri kardeşini arama yolculuğuna çıkar. Onu Yunanistan’da gerçekten bulur, ama bu geçici “Çözüm” yanılsaması kardeşinin onu eve almaması, kapıyı yüzünde kapatması engeliyle devam eder. Nihayetinde Eleni onun evine girip misafir olur. Her ne kadar kardeşi Nikos geçmişe dair hatıralarını

ortaya sererek fotoğrafların hiçbirinde içine doğduğu aileye dair bir şey olmaması üzerinden onunla çatışsa da Eleni, cebinden çıkardığı bir aile fotoğrafıyla yıkılan bu aile tablosunu onarır. Sorun uzlaşmacı anlamda çözüme ulaşmış görünür, kardeşler birbirleriyle ve geçmişleriyle yüzleşirler ama bu gerçek anlamda bir uzlaşma mıdır? Fiziksel olarak bir araya gelemeyen, gelse dahi kardeşlik bağlarını hissetmeyen bu iki yetişkinin uzlaşması ancak görüntüler üzerinden imgesel boyutta, yani kâğıtlar üzerindeki fotoğraflarda mümkün gibi görünmektedir. Yeşim Ustaoglu'nun bir diğer filmi olan *Pandora'nın Kutusu*'nda da kardeşler defalarca deneseler de birbirleriyle anlaşmanın yolunu bir türlü bulamazlar. Uzlaşma noktasına geldikleri tek konu annelerini hastaneye yatırmak üzerine olacaktır, ancak bu da torun Murat'ın müdahalesiyle sekteye uğratılan bir sonuçtur. Karakterlerin her biri film boyunca geçmişleriyle yüzleşmek zorunda kalsa da bu anlamda bir uzlaşmanın doğduğunu tespit etmek mümkün değildir.

Yumurta filmindeki Yusuf da, *Sükût Evi*'ndeki adı zikredilmeyen başkarakter de ne kadar çabalasa da taşradan kurtulamaz ve şehre dönemez. Nihayetinde dönmekten vazgeçerler, taşra ve geçmişleriyle uzlaşmış gibi görünürler ama onlar da taşranın alıkoyması sonucu kader karşısındaki yenilgileri ve acizyetleri sebebiyle aslında burada kalmaktadırlar. *Babam ve Oğlum*'un Sadık karakteri babasıyla gerçek anlamda fikirsel çatışmasını çözüme ulaştırdığı için değil, çaresiz kaldığı için onunla barışır. Babası da başta uzlaşmaya ve barışmaya hiç niyetli değildir ama oğlunun öleceği gerçeğini hastanede öğrendikten sonra ancak uzlaşma yoluna gider. *Nuh Tepesi* filminin Ömer'i de babasıyla uzlaşmış görüldüğü noktada yine çatışır: Taşradaki meselelerini artık önemsemeyip şehre, babanın hastalığı için bir başka tedavi imkânının peşine gidecekken o gece babanın evden kaçıp kaybolması ve cesedinin bulunmasıyla hikâye sonuçlanır. Ömer babasını vasiyetindeki gibi Nuh Tepesi'ndeki ağacın dibine gömmeye götürür, ama baba bu arzusundan aslında çoktan vazgeçmiştir. Dolayısıyla Ömer'in bu hareketi babasının davasıyla uzlaşmaktan ziyade köylülerin düzenine bir karşı duruş olarak, uzlaşmadan ziyade ailenin ötesinde bir başka düzene başkaldırı olarak okunabilir.

Buraya kadar incelenen filmlerde yüzleşme aşamasının kırılğan bir uzlaşma temelinde gerçekleştiğine dair örnekler görülmektedir. Diğerlerinde ise uzlaşmanın mümkün olmadığı bir zemine ulaşıldığında probleminden kaçışın bir sonuç olarak

sunulduğunu görebiliriz. *Annemin Yarası* filminde son anda bulunan baba aslında uzlaşmayı değil çatışmayı, çözümü değil acıyı getirir. Film burada da sonuçlanmaz: Salih'in geride bırakarak kaçmayı tercih ettiği gerçek babanın filmin sonunda öldüğünü anlarız. Buradaki sadece kaçılan değil, aynı zamanda gömülen bir problemdir. *Kelebekler* filmindeki üç kardeş de ne kendi aralarındaki sorunları, ne babaları ve anneleriyle ilgili travmalarını, ne de çocukluklarının geçtiği köydeki evle problemlerini halledebilirler. En sonunda babalarının cenazesinde bütün bunları dile getirip birbirleriyle yüzleştikleri sahnede çözüme ulaştırabilecekleri bir şey olmadığını anlayıp yersiz yurtsuz oluşlarıyla yüzleşirler ve babayla beraber geçmişlerini de toprağa gömerler. *The Imam* filminde de arkadaşının cenazesi taşraya gelen Emre, kimliğine dair bir yüzleşme yaşasa da cenazeyi gömdükten sonra hızla taşrayı terk eder ve filmin müziği de onun kaçışına eşlik eder: "Hadi git sen de, ardına bakma/Hadi kaç sen de, hiç korkma."

3.2.4. Bireyselden Toplumsala: Modelin İlksel İletişim Biçimlerine Göre Değerlendirmesi

Yukarıda önerilen ve bileşenleri incelenen modelin filmlerin anlatısını nasıl kurduğu, sistemin bu yapısal unsurlar eşliğinde nasıl çalıştığı incelendikten sonra elde edilen bu verileri felsefî boyuta taşımak, görünen sistemin ardında çalışan mekanizmaları biraz daha derinleştirmek için bu kısımda tartışma daha geniş perspektifte ele alınacaktır.

Modelde eylem kalıplarını temsil eden bileşenlerin çalışmasını mümkün kılan belli başlı ortak temalar ilk bakışta dikkat çekicidir. Bunlar aile bağları üzerinden etkileşim biçimleri, mekânla kurulan ilişki bakımından taşra ve toprakla kurulan bağ, benliği yeniden kurmaya olanak tanıyan imgeler ve bütün bunların ortak olarak sunduğu psikolojik çerçevenin aslında toplumsal anlamda karşılık geldiği düzlem olarak sıralanabilir. Çalışmanın bu kısmında Eugène Enriquez'in *Sürüden Devlete* adlı çalışmasında psikanalitik kuramın toplumsal ilişki biçimlerini ve geleneksel iktidar mekanizmalarını anlamakta nasıl kullanılabileceğine dair düşünsel yaklaşımının sunduğu çerçeveye başvurulacaktır. Enriquez bu çalışmasında Sigmund Freud'un *Totem ve Tabu*, *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* gibi öne çıkan araştırmalarının yakın bir okumasını yaparak o zamana kadar yayınlanmış ve sosyal bilimlerde köşe taşlarını oluşturmuş antropolojik çalışmalardan örnekler sunduktan

sonra modern devletlerin örgütlenme biçimlerini anlamaya çalışır.²⁸³ Çalışmanın özellikle ilk toplumsal bağlara ve tahakküm biçimlerine dair kısmı bu tez çalışması için kaynak olması bakımından önemli bir yerde durmaktadır. Nitekim filmlerde kurulan anlatı yapısı, bireysel düzlemde kurulan iletişim biçimlerinin iktidar mekanizmalarının çalışmasına nasıl olanak sağladığını biraz daha açmak ve felsefi boyutta ele almak için oldukça verimli bir zemin sunmaktadır.

3.2.4. 1. Anne ya da Babanın Ölümü, Acı ve Yasanın Devralınması

Filmlerde ön plana çıkan ilk kavram, modelde de ilk bileşeni oluşturan kaybın işaret ettiği tema aile bireyleriyle ilgilidir ve özellikle anne ya da babanın ölümüyle filmler açılır. Bu kayıp filmlerin anlatısını kuran, değişimi başlatan ya da kolaylaştırarak mümkün kılan, karakterin yolculuğunun kurucu unsurlarından biri olarak merkezî bir öneme sahiptir. *Mayıs Sıkıntısı*, *Nuh Tepesi*, *Babam ve Oğlum*, *Kelebekler*, *Sükût Evi*, *The Imam* filmleri babanın ön planda olduğu ama annenin de kısmen etkisinin hissedildiği filmler iken *Annemin Yarısı*, *Yumurta*, *Pandora'nın Kutusu* filmlerinin konusu anne çerçevesinde kurulmuş filmlerdir ama bu filmlerde de baba önemli bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla bu ikisi arasında ayırım yapmak, filmleri iki ayrı kategori olarak incelemek yerine bir arada ele alarak hem anne hem babayla kurulan bağ üzerinden değerlendirmek daha verimli olacaktır.

İlk etkileşim biçimleri göze alındığında, diğer bir deyişle Enriquez'in arkaik iletişim biçimleri olarak incelediği formlarda, annenin temsil ettiği anlam ile babanınkinin farklı olduğu görülür. Arkaik anne doğurgan niteliği sebebiyle kapsayıcı, içine alan ve bir yandan da yasayı tehdit eden bir konumdur. Diğer taraftan baba ise toplumsal yasayı bedenselleştiren, bir sonraki nesile aktarma görevini üstlenmiş olan erkek-merkezi temsil etmektedir. Bu durumda kadının kuşatıcılığı, doğanın ve toprağın geniş ve içerici rolüyle birlikte düşünülebilir. Kadın bedeni de toprak gibi hem kendisinden geline ilk yuva, hem de eninde sonunda ölüm ile dönülecek olan mekân olması yönüyle ele alınmıştır. Bu durum onun düzen karşısında tehdit olarak algılanabilecek bir gücü olduğuna dair bir tedirginliğe sebep olur ve bu yüzden tahakküm biçimlerinin ilk hedefi olur. Kadının tahakküm altına

²⁸³ Eugène Enriquez, *Sürüden Devlete: Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*, Çev. Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

alınması, toprağın ve doğanın tahakküm altına alınma biçimleriyle benzeşir. Bu bakımdan filmlerde bozulmamış, geri dönenlere her an kucak açmaya hazır olan, kendisinden geline ve bir gün geri dönüleceğine inanılan yer olması bakımından taşrada temsil edilen doğayı arkaik anne temsili ile yan yana düşünmek mümkündür.

Gerek tezin önceki bölümlerinde ele alınış biçimiyle aydınların taşraya yaklaşımı, gerek 2000’ler sonrası filmlerin anlatı kalıplarında taşranın kazandığı anlam iki ayrı yönüyle bu benzetmeyle uyuşur. Cumhuriyetin resmî ideolojisinin tahakküm altına almaya çalıştığı, bir o kadar tedirginlikle ve çekimserlikle yaklaştığı taşra; kontrol altında tutulmaya çalışan ve kuşatıcılığıyla her an modern bireyi yutma ihtimali olan bir kadın figürü gibidir. Kentleşmeyle şehir merkezlerine gelen bu bireylerin aslında doğdukları, içinden çıktıkları mekân olması yönüyle de kadın bedeniyle örtüşür. Nihayetinde 2000’ler sonrasına gelindiğinde büyük kentlerdeki hayatın içinden bir sebeple yeniden taşraya dönmek de her ne kadar “baba evine dönmek” olarak anlatıya dâhil olsa da taşranın sahip olduğu bu dişil temsil bakımından aslında anneye kurulan ilk sevgi ve merhamet ilişkisinin arayışı olarak da ele alınabilir.

Yumurta filmi aslında bir üçlemenin ilk filmidir, Yusuf’un hayat hikâyesinde onun olgunluk dönemine rastlar. Karakterin çocukluğu Karadeniz köylerinden birinde geçmiştir, babasını da burada kaybetmiştir. Ne var ki Yusuf’un hikâyesinde kendine dair bir düğümü çözmesi annesinin ölümünden sonra onun yaşadığı Ege’de bir taşra kasabasındaki evine dönmesiyle mümkün olur. Yusuf buraya annesinin cenazesi için gelir, sonra çeşitli engellerle karşılaşır ve şehre geri dönemez. En sonunda burada kaldığını gördüğümüz sahneyle film kapanır. Yusuf’un döndüğü taşra annesinin gömüldüğü ve bu sefer gitmesine izin vermeyen, onu burada tutan toprak olan taşradır; babasını kaybettiği yer değildir. *Babam ve Oğlum* filminde ise geride bırakılan taşradaki ev babanın evi olmasına rağmen Sadık yıllar önce buradan bağlarını koparıp giderken babasıyla tartışmış, babanın “yasaasına” uymamış ve babası da bu durumda gitmesine izin vermiştir. Diğer taraftan annesi, geri döndüğünde onu hemen bağrına basmış, bu sefer gitmesine izin vermeyeceğine dair and içmiştir. Nitekim annenin dediği gibi de olur, Sadık geri döndüğü memleketinden bir daha büyük şehre dönemez. Taşrada ölür, oranın toprağına gömülür. Annenin ona açtığı kucak ile toprağın açtığı mezar bu anlamda örtüşür.

Baba ile kurulan ilişki ise yasanın kurulması, devralınması ve devam ettirilmesi biçimlerinde ortaya çıkar. İlk toplumsal etkileşim biçimleri göz önüne alındığında doğanın karşısında konumlanan ve onu düzenlemek, tahakküm altına almak, “ehlileştirmek” gibi faaliyetlerin düzenleyicisi erkektir. Yasa kurma ve iktidarı elinde tutma, gerektiğinde bunları gelecek kuşağın erkeklerine aktarma da babanın görevidir. Enriquez, ilkel kabilelerde erkeklerin erginliğe geçiş törenlerinde düzenlenen ve çoğunluğu işkence biçimlerine varacak derecede acı verici uygulamaların nasıl yetişkin erkekler tarafından genç erkeklerin bedenlerine işlendiğini anlatırken, bu törenlerde asıl amacın yasanın toplumsal işaretlerle bedene kazınması olduğuna dikkat çeker. Bu törenler kuşaklar arasında hiyerarşiyi sağlamanın yanında iktidarın nesiller boyu taşıyıcısı olarak erkeklerin belirlenmesi ve bir yandan da toplumsal yasanın temsili olan baba ile çatışmaya girilmemesini öğretir.²⁸⁴

Yasa aktarımının acı vermek ve acı çekmek üzerinden kurulması burada ilginçtir. Modern toplumlarda her ne kadar ilkel kabilelerdeki gibi ayinsel törenlerin ve bedene direkt müdahale biçimlerinin uygulamasını görmesek de, biyopolitiğin çağdaş toplumlardaki uygulama alanlarını gözden kaçabilecek derecede gizlenmiş bir pasif şiddetin uzantısı olarak okumak mümkündür. Michel Foucault modern devletin mikro düzeyde parçalanmış ve her birey tarafından içselleştirilerek bedene yerleşen disiplin gücüne dikkat çeker. Bireyler otorite taşıyıcısı olduğundan devletin artık gözle görülür bir güç aygıtı olarak şiddeti kullanmasına gerek kalmamıştır.²⁸⁵ Yine de sağlık kurumları, nüfus politikaları gibi alanlar üzerinden uygulanan iktidar biçimleri devletin bedene olan müdahalesini mümkün kıldığından dolayı olarak yasa ile beden ilişkisini takip edebiliriz. Foucault’nun “uysal bedenler” ile kastettiği de bu anlamda yasaya uydurulmuş bedenlerdir.²⁸⁶ İktidarın uygulanma biçimleri değişse de toplumsal yasanın bireyin bedenini hedef alıyor olması değişmez.

Bireyler tarafından içselleştirilmiş olan yasanın “acı çekme” veçhesiyle hikâyelerde ortaya çıkışı aslında modern dönemle başlamış değildir. İlkel

²⁸⁴ Enriquez, *a.g.e.*, s. 252-253.

²⁸⁵ Michel Foucault, “The Body of the Condemned,” *The Foucault Reader* içinde, ed. Paul Rabinow, New York: Pantheon Books, 1984, s. 172.

²⁸⁶ Foucault, “Docile Bodies,” *a.g.e.*, s. 187.

toplumlarda düzenlenen ayinlerin Ortaçağ'daki uzantısı burjuva ahlâkının gelişmesini sağlayan çilecilikte görülebilir. Her ne kadar Max Weber'in Kalvenizme dair söyledikleri bunca zamandır sosyal bilimlerde dünyevî zevk ve sefadan el çekme, bedensel arzuların bastırılması gibi konularla ilişkilendirilerek ön plana çıkarılmış olsa da; Werner Sombart Katolik inancının bu anlamda daha baskın bir disiplin mekanizması olduğuna dikkat çekmiştir.²⁸⁷ Anadolu sûfî geleneğine bakıldığında ise talep ve irade ile teslim olma üzerinden işleyen benzer bir el çekişi görmek mümkündür, bedensel arzuların bastırılması ve aza kanaat edilen bir hayat tarzının benimsenmesi tasavvuf inancının pek çok kolunu etkilemiş bir yaklaşımdır. Diğer taraftan sûfî mezheplerin çoğunun devletle yakın ilişkilerinin olması;²⁸⁸ kendi içlerinde “fütüvvet” adı verilen bir dayanışma sistemi üzerine kurulmuş zanaatkâr loncalarının, ahîlik teşkilatının da o yüzyıllarda tasavvufî mezheplerle bağlantısı²⁸⁹ göz önünde bulundurulduğunda bu yaklaşımın sadece bireysel bir disiplin mekanizmasından ibaret olmadığı, devlet iktidarının gözlem sınırları dahilinde bulunduğu dikkat edilmesi gereken hususlardan biridir.

Her ne kadar tarihsel çizgide iktidar biçimlerinin beden üzerinde uygulama alanları acı çekme ve çilecilik gibi formlarda karşımıza çıkıyor olsa da, Türkiye özelinde bu durumun yakın tarihe kadar uzandığını gözlemek de mümkündür. 1980'lerde müzik ve sinemada arabesk formunda popüler kültürün bir parçası olarak karşımıza çıkan acı biçimlerinin; daha sanatsal kaygı taşıyan formlarda “bunalım”, “kimlik sorunu”, “kaybolmuşuk”, “yersiz yurtsuzluk” gibi biçimleriyle söylemdeki yerini aldıkları tespitini yapmak da olasıdır. Modern sonrası dönemde bu ifade biçimlerinin iktidarın içinden değil de ona karşı bir tavır biçiminde karşımıza çıkması yanıltıcı olabilmektedir; hâlbuki yasanın ilkel formlarda kuşaklar arası aktarım biçimleri düşünüldüğünde ilginç sonuçlar ortaya çıkabilir. Aslında iktidar merkezlerine karşı (ilkel toplumlarda babanın otoritesine, çağdaş toplumlarda devlet iktidarına) yöneltilen şiddetin ve başkaldırının, yasanın yeniden tesis edilmesindeki rolünü daha iyi tespit edebilmek için konuyu biraz daha açmakta fayda vardır.

²⁸⁷ Werner Sombart, **Burjuva**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017, s. 269-286.

²⁸⁸ Ahmet Yaşar Ocak, “Türkiye Tarihinde Merkezî İktidar ve Mevlevîler (XIII-XVIII. Yüzyıllar), **Türk Sufiliğine Bakışlar** içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 148-159.

²⁸⁹ Ocak, “Türkiye’de Ahîlik Araştırmalarına Eleştirel Bir Bakış, **a.g.e.**, s. 181-202.

Eugène Enriquez, kuşakların düzenini incelediği bölümde baba-oğul arasındaki şiddete dayalı ilişkiyi iki yönüyle de ele alır. Oğlun varlığı babanın yasası için bir tehdit oluşturmaktadır çünkü yeni kuşak her zaman yenilikçi düşünceleriyle düzeni değiştirme potansiyelini taşır. Diğer taraftan babanın varlığı oğul önünde kendi düzeninin devamlılığı için bir engeldir. Bu gerilimin ortadan kaldırılması için ya taraflardan birinin ölmesi/öldürülmesi ya da topraklardan uzaklara sürülmesi gerekir.²⁹⁰ Baba-oğul arasındaki öldürebilme ilişkisinin ilk bakışta vahşet içeriyor gibi görünmesine karşılık toplumsal alanda nasıl olağanlaşabildiğine örnek olarak “feda etme” mantığını gösteren Enriquez, babaların savaşılar gönderdikleri çocuklarını daha büyük değerler için kurban etme yaklaşımlarını hatırlatır. Yasa babanın da üstünde ve dışındadır, baba ancak onu devralmış ve bir sonraki nesle uygulama görevini üstlenmiş konumdur. Babanın ya da otorite figürünün çocuk ya da yeni kuşak üzerindeki şiddetinin bir örneğini Türkiye özelinde darbeler aracılığıyla sıkça tekrarlanarak yeniden tesis edilmeye çalışıldığı düzende görebiliriz. 1960-80 yılları arasındaki darbelerin ve gerçekleşmemiş darbe girişimlerinin hedefi her ne kadar görünürde iktidardaki yöneticiler olsa da, genellikle yeni bir düzen beklentisinde olan gençlerin hayatlarıyla ve bedenlerine uygulanan şiddetle asıl bedeli ödedikleri tespitini yapmak mümkündür.

Baba-oğul arasındaki öldürebilme ilişkisini daha iyi anlamak için Giorgio Agamben’in “kutsal insan” (“*homo sacer*”) kavramına dair incelemesine başvurmak faydalı olacaktır. Antik Roma hukukuna dair metinlerde ayrı bir statüye sahip bu insan tipini toplumsal olarak konumlandırmaya çalışırken Agamben, kavramın etimolojik kökenine inildiğinde “*sacer*” kelimesinin hem kutsal olan (*sacred*) hem de kurban etme (*sacrifice*) kelimeleriyle kurduğu bağ üzerinden aradaki muğlak konumuna dikkat çeker. Teknik olarak “öldürülmesi meşru olan ancak kurban edilemeyen” insanlar için *sacer* kelimesi kullanılmaktadır. Antik Romalıların tanrılarına birer kurban olarak sunduğu insanların konumunun sıradan hür vatandaşlara göre daha aşağıda yer alması dolayısıyla *homo sacer*’i bu anlamda bir kurban olarak ele almak mümkün değildir. Ancak profan dünyaya ait olmayan, kutsal âleme daha yakın olması sebebiyle oraya gönderilmesi mubah olan bu “kutsal insan” grubuna ait kişileri öldürmek suç değildir. Örneğin; kendini tanrıya adanmış bir savaşçı, savaş sırasında ölmediği takdirde bu muğlak konumda yer alan biri olarak

²⁹⁰ Enriquez, **a.g.e.**, s. 258.

hayatına devam eder; kutsal değer taşıdığı için artık kurban edilemez ama öldürülmesi ve ait olduğu yere gönderilmesi de suç değildir. Ernst Kantorowics'in *Kralın İki Bedeni: Ortaçağdaki Siyasal Teoloji Üzerine Bir Çalışma* isimli araştırmasında işaret edildiği üzere kralın fizyolojik ve siyasal olmak üzere iki bedende temsil edildiği incelenmiş, kralın ölümünden sonra fizyolojik bedenine yapılan cenaze töreninin ardından bir de siyasal otoritesini temsilen balmumu modelinin yapılarak buna da ayrı bir cenaze töreni düzenlendiğine dikkat çekilmiştir. Agamben'e göre kralın ikinci bedeni olan bu siyasal beden, *homo sacer* olarak ele alınabilir.

Agamben'in incelediği Roma hukukuna göre, babanın sırf “kendi eseri olması dolayısıyla” oğlunu öldürebilme hakkına sahip olması aradaki ilişki biçimini genel cezalandırma hukukunun dışında bir yere konumlandırmayı gerektirir. Bir suçun karşılığı olmaksızın gerçekleştirilebilen bu öldürme, sıradan bir cinayet şeklinde de gerçekleşemez, kutsal bir anlam taşıması dolayısıyla oğlun kanının dökülmemesi gerekir. Babanın bu yetkisinin tamamen baba-oğul ilişkisine has olduğu, ancak bazı metinlerde “halkı kendi evladı olarak gören” Romalı liderlerin demeçlerinde de benzer bir yetkinin ima edildiği kaydedilir. Dolayısıyla baba, iktidar ve yasa ile direkt olarak ilişkilendirilmiştir. Daha açık şekliyle ifade edildiği üzere “*Siyasal hayatın en temel dayanağı, öldürülebilme, öldürülebilme özelliğiyle siyasallaştırılan insan bedenidir.*”²⁹¹

Baba ve oğul arasındaki öldürme yetkisinin siyasal boyutuna işaret ettikten sonra, babanın ölümüyle temsil edilenin de aslında kurulu yasa düzeninin ortadan kalkması değil, oğul tarafından devralınması anlamına geldiği tespitini yapabiliriz. Enriquez'e göre “*Oğul, kendisinin de özne olarak ve baba olarak doğabilmesi için babanın ölmesini isteyen kişidir ve bu kişi olarak kalır. [...] yalnız baba aracılığıyla (bir yasanın taşıyıcısı olarak) var olabilir ve bu oğul yine babanın gücünde boğulur.*”²⁹² Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise babanın ortadan kalkmasıyla yasanın ya da temsil ettiği iktidar sisteminin de ortadan kalkmış olmayacağıdır. Oğul onu devam ettirmek ve yasa taşıyıcısı olarak kendi rolünü üstlenmek için babanın

²⁹¹ Giorgio Agamben, **Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 110.

²⁹² Enriquez, **a.g.e.**, s. 254.

ölümüne gerek duyar, dolayısıyla babanın ölümü yasanın devamlılığıyla ilişkilendirilebilir.

Bütün bu düşünme haritası üzerine tekrar çalışmanın konusu olan film seçkisinde baba-oğul ilişkilerinin kurulma biçimlerine dönecek olursak filmlerde karakterlerin babalarının ölümünden sonra dahi neden yasanın dışında hareket edemediklerini, modelde “Yüzleşme” olarak nitelendirilen son kısımda neden yüzleşmenin onlara yeni kapılar açmak yerine aynı döngünün içine yerleştirdiğini anlamak mümkün olur. Örneğin; *Sükût Evi* filminde babasını yıllardır görmeyen karakter onun ölüm haberini alınca bilmediği bir taşra köyüne doğru gider, burada babasının olduğu anlaşılan mezarı bulur ancak kendi kimliğiyle yüzleşmesine sebep olan bu olay onu yeni bir yolculuğa yöneltmez; aksine babasının öldüğü ima edilen bu beldede kalır, ondan kalan hatıra kartpostal çizimleri bulur, derviş hırkasına benzer bir yelek giyerek buraya yerleşmeye karar verir. Bir bakıma babanın bıraktığı yerden onun hikâyesini devralmış gibidir.

Diğer bir örnek olarak *Babam ve Oğlum* filminde babasının köydeki düzenine karşı çıkarak şehre giden Sadık’ın kendi ölümünün yaklaştığını öğrenince oğlu küçük Deniz’i köyüne getirmesi ve babasına emanet etmesi gösterilebilir. Kendisi babasının yanında kalarak onun düzenini devam ettirmeyi reddetmiştir, şehre giderek başka bir düzen kurmaya çalışmıştır ama nihayetinde oğlunu geri getirip babasının düzeninin içine bırakır. Böylelikle kuşaklar arası yasanın devamlılığını sağlayan bir köprü olmanın ötesine gidemez, çemberden çıkamaz.

Nuh Tepesi filminde de çatışmalı bir baba-oğul ilişkisi izleriz. Ölümüne yaklaşan babasını köyüne geri getiren Ömer, başta onun Nuh Tepesi’ndeki ağacın altına gömülme fikrine şiddetle karşı çıkar ancak filmin sonunda onun cansız bedenini tıpkı onun istediği gibi ağacın dibine gömmeye götürdüğünü görürüz. Üstelik bu kırılmayı yaşamasına sebep olan şey; o gece çocuğunun doğduğunu, yani kendisinin de artık bir baba olduğunu öğrenmesidir.

Nuri Bilge Ceylan’ın bu çalışmada ele alınan filmi *Mayıs Sıkıntısı*’nda her ne kadar oğul Muzaffer’in babasının davasını benimsemediğini, onun korumaya çalıştığı arazi ve ağaçları önemsemediğini düşünsek de aslında babasının bu

meselesini bir filme dönüştürerek farklı bir formatta onun davasının taşıyıcısı olduğunu, hatta imgesel düzlemde kayda geçirerek ölümsüz kılmaya bir imkân oluşturduğunu görürüz. Yönetmenin -bu çalışmanın seçkisinde yer almasa da- 2018 yapımı *Ahlat Ağacı* filminde problemlili bir baba-oğul ilişkisinin çözüme ulaşma noktası, oğlun rüyasında babasının öldüğünü görmesinin ardından onun meselesi olan susuz kuyuyu aktif hâle getirme işini devraldığı son sahnedir.

2000’ler sonrasında yapılan pek çok filmde baba-oğul ilişkisinin toplumsal düzende iktidarın temsiliyle ilgili bir alana doğru düşünme kapısı açacağı bir gerçektir. Dikkat çekici olan ise babanın ölümünün onun varlığında temsil edilen siyasî otoriteyi boşluğa düşürmemesi ya da sekteye uğratmamasıdır. Filmler tam da babanın düzeninin ortadan kalkma imkânının doğduğu anda yasayı oğlu üzerinden devam ettirmeye yönelir. Dolayısıyla babanın ölümü kuşaklar arasında ne kadar çatışma ve fikir ayrılığı olursa olsun, kutsal bir anlam taşır ve düzenin devamlılığına hizmet eder. Tezin ilk bölümünde Türkiye’de 2000’ler öncesinde de yaşanan siyasî deneyim incelendiğinde görülmüştür ki iktidara karşı yapılan her girişim aslında onu daha sağlam biçimiyle yeniden kurmuş, “devrim” ve “ihtilal” başlığı altında gerçekleştirilen askerî darbeler gerçek anlamda bir değişiklik yapmak şöyle dursun; şikâyet edilen baskı düzenini yeniden ve hatta daha güçlü biçimde tesis etmenin önüne geçmemiştir. 2000’ler sonrası film anlatılarında bireysel düzlemde karşımıza çıkan hikâyelerde karakterler her ne kadar yersiz yurtsuz görünse de, otoriteyle olan tüm bağlarını koparıp gitmiş olsalar da nihayetinde babanın temsil ettiği toplumsal yasanın düzenine geri dönecek, hatta onu devralıp bir sonraki kuşağa aktarmak üzere rolü kendi istekleriyle üstleneceklerdir. Yüzleşmeleri sonucunda yasayı devralmayan karakterler ise yeni bir düzen kurmak yerine kaçmayı, geride bırakıp gitmeyi, “dağılmayı” tercih ederler. *Kelebekler* filminde babalarını gömdükten sonra onun kör çobana olan borcunu bile devralmayıp yeniden “dağılan” kardeşler bunun bir örneğidir.

3.2.4. 2. Toprağa Yolculuk ve Mekânla Kurulan İlişki

Henri Lefebvre’e göre insanlığın her döneminde toprağa hükmetmenin taşıdığı anlam ilk iş bölümlerinin tarihi kadar eskiye dayanır. Şehir-kır ayrımı pratikteki eylem alanı ile bilginin alanının ayrışması kadar temel bir ikiliğe işaret eder. Bu

ayrımında kır “doğanın, varlığın, kökensel olanın” imgelerini üstlenirken şehir “çabanın, iradenin, özneliğin, düşünümün” imgelerini üstlenerek physics ile logos ayrımını temsil ederler.²⁹³

İnsanın yerleşik hayata geçerek tarımsal faaliyetlere girişmesi, toprağı işlenecek bir alana dönüştürerek ondan normalde sunduğunun üzerinde bir verim almaya yönelik çabası aslında kapitalist üretim biçimlerinin öncül bir formu olarak düşünülebilir. Modernite sonrasında klasik anlamıyla kapitalizmi doğuran, makineleşme ile beraber ihtiyaç fazlası üretimi ortaya çıkarak kitlesel üretim mantığı ile ilk tarım faaliyetleri arasında bu anlamda bir benzerlik kurulabilir. Tarım toplumlarını kendinden önceki (ya da eş zamanlı olsa da tarım-dışı olan) diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden birisi doğaya yaklaşımdır. Doğa ve toprak, kendisine uyum sağlanacak bir uzam olmaktan çıkıp işlenecek, ekip biçilecek, “terbiye edilecek” bir alana dönüştüğünde bir tahakküm ilişkisinin ortaya çıktığını tespit etmek mümkün olur. İnsanın önceleri doğayla olan bu uyumlu bağının kopması, kendisini doğanın ya da doğayı kendisinin bir uzantısı olarak görmesini sağlayan bütünlüğün bozulması araya bir iç-dış ayrımı koyduğu gibi insanın benlik duygusunda da bir değişikliğe sebep olur.

Lacancı psikolojide insanın öz bilincini oluşturma, kendisini dış dünyadan ayrı bir varlık olarak tanımlaması “ayna fazı” adı verilen ve daha bebekliğin ilk aşamalarında gerçekleşen döneme denk gelir. Aynada kendisinin anneden ayrı bir varlık olduğunu görerek tanımlayan bebek bu değişimle “simgesel düzen” denilen bir evreye geçiş yaşar ve böylelikle kültürel düzene dâhil olmanın başlangıcı olan dil ile tanışır.²⁹⁴ Bu aynı zamanda babanın temsil düzenine geçmek anlamına gelir. İnsanın kültürel düzene dâhil oluşunun aynı zamanda bedenini dış dünyadan ayrı bir fizyolojik varlık olarak konumlandırmasıyla mümkün olması ilginçtir. Buna göre tarım toplumlarında insanın doğayı kendinden ayrı bir varlık olarak görmesi, onunla ekip biçme üzerinden bir ilişki kurmaya başlaması aynı zamanda kültürel düzene geçmekle, doğanın düzeninden başka bir yasal düzenle karşılaşmakla ve bunu öğrenerek içselleştirmekle beraber düşünülmelidir. Kültür [*culture*] kelimesinin Batı

²⁹³ Lefebvre, a.g.e., s. 46-47.

²⁹⁴ Robert Bock, **Tüketim**, Çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997, s. 94.

dillerinde toprağı ekip biçmek anlamındaki *cultivate* kelimesiyle aynı kökü paylaşması bu noktada önemlidir.

Tarım sonrası dönemde insanın toprak ile kurduğu tahakküm ilişkisinin boyut değiştirerek devam ettiğini takip etmek mümkündür. Örneğin; Osmanlı toplumunda tamamı devlete ait olan (dolayısıyla da iktidarı elinde bulundurmayla direkt olarak ilişkilendirilebilecek) toprağın üzerinde kısmî olarak da olsa köylülerin de tasarruf hakkı bulunduğunu, zamanla tımarlı arazilerin has arazilere çevrilerek ayanlara satılması gibi uygulamalarla el değiştirdiğini, modernleşmeyle birlikte bireyler tarafından mülk olarak edinilebilir hâle gelmesiyle toprak üzerindeki tahakküm hakkının bireysel boyuta indiğini bu noktada hatırlayabiliriz. Toprak üzerindeki hâkimiyetin çözülmesi bazı yorumculara göre Osmanlı Devleti'nin mülkiyet yapılanmasında ciddi değişikliklere sebep olarak yeni sınıfların türemesine yol açmış, nihayetinde imparatorluğun sonunu hazırlayan şey olmuştur.²⁹⁵ Bu örnekte dikkat çekilmek istenen asıl nokta iktidarı elinde bulundurmanın dönemler boyu toprak üzerinde kurulan hâkimiyetle yakından ilişkisinin bulunmasıdır. Toprağı hâkim olmanın şehir merkezlerinde ve taşrada ayrı anlamlar taşıdığını unutmamak kaydıyla; cumhuriyet sonrası dönemde taşraya yönelik “aydın” bakışının sabit bir izleği takip etmediği, onun üzerinde söz sahibi olmak her dönemde önem arzemiş olsa da bunun eyleme geçirilme biçimlerinde değişikliklerin olduğu bu tezin önceki bölümlerinde detaylı olarak ele alınmıştır. Bu kısımda ise 2000’ler sonrasında incelenen ve karakterlerin gelişim yolculuklarında önemli bir yer tutan taşraya dönme anlatıları üzerinden, geline nokta aydın bakışındaki anlam değişikliği incelenecektir.

Araştırmaya konu olan seçkideki filmlerde genel olarak taşranın Yeşilçam dönemindekinden farklı bir anlam kazandığı açıktır. Cumhuriyetin ilk otuz yıllık döneminde taşra, aydınlar için üzerinde söz sahibi olmanın direkt olarak iktidar ve güç ile ilişkilendirildiği bir alandır. Ne var ki 2000’ler sonrasında yetişen yeni kuşak aydınlar için taşra artık “geline” ya da “ataların geldiği” yer anlamını üstlenir. Ona atfedilen gizemli anlam devam etmekle birlikte sadece dışarıdan hükmetmenin değil; içine nüfuz ederek anlamaya çalışmanın önemli hâle geldiğini görürüz. Burada

²⁹⁵ İdris Küçükömer, **Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması**, İstanbul: Profil Yayıncılık, 2010, s. 45-64.

inceleme konusu olan filmlerde taşra geride bırakılan geçmişle özdeşleşir; dolayısıyla ona dönmek de karakterlerin kendi geçmişlerine, geldikleri yere, aileleriyle kurdukları kökensel bağa işaret eder.

Bu çalışmada sunulan inceleme modeline göre düşünüldüğünde hikâyelerin başlatıcısı olan “Kayıp” evresi karakterleri çoğunlukla taşradaki memleketlerine, yani geldikleri yere gönderir. Ebeveynle yani toplumsal ilişkilerin ilk kurulduğu noktayla ilintilendirilen bu hikâyelerde maceranın neredeyse tamamı taşrada geçer. Yeşilçam filmlerinde karakterlerin serüvenini başlatacak olan büyük şehre gelmeleridir, 2000’ler sonrası yeni filmlerde ise bunun tam tersi bir serüven görülebilir. Memlekete dönmekle aile bağlarının ilk kurulduğu yere dönmek aynı anlama gelir. Bu anlamda yakın bir okuma şemanın “Kayıp” bileşeni tartışılırken yapıldığı için tekrara düşmemek adına bu kısımda direkt olarak ailesinin evine değil de bir “öteki mekân” olan taşraya dönen karakterlerin hikâyelerinde taşranın kazandığı anlama bakmak tartışmayı bir sonraki aşamaya taşımaya olanak sunar.

Film seçkisinde yer alan ve Yeşim Ustaoğlu’nun yönettiği *Bulutları Beklerken* filminde doğduğu eve, memleketine dönen yersiz yurtsuz karakter Tanasis’in taşradaki evine dönmesine dair yan hikâye de oldukça dikkat çekici olmakla beraber; ana karakter Eleni’nin taşradan başlayan yolculuğu evi olmayan yöne doğru ilerler. Tirebolu’daki doğduğu evi bir zamanlar geride bıraktığını ve sonradan buraya geri döndüğünü öğrensek de onun köklerine ve ailesine dair problemi çözüme ulaştırması film anlatısı içinde kardeşinin peşine düşmesiyle gerçekleşir. Bu sebeple daha önce hiç gitmediği Yunanistan topraklarına bir ziyaret yapar. Etnik kökenlerini, anadillerini paylaştığı insanların olduğu mekân bir şehir merkezi olsa da filmde aidiyete dair bir anlam üstlenir. Çünkü Eleni’nin Tirebolu’daki evinde ailesinden yaşayan kimse kalmadığı için burayla bağları gevşemiş, aidiyet hissi azalmıştır. Taşra olmasa da aile bağlarının kurulabileceği başka bir mekân bu filmde “ait olunan yer” anlamı kazandığına göre, felsefi olarak toprağın taşıdığı “anne” kavramıyla dolaylı olarak özdeşleşir; çünkü burası aynı karından doğduğu kardeşi Nikos’yu içinde barındıran mekândır.

Sükût Evi filmindeki karakterin babasının mezarını ararken yolunu kaybetmesiyle kendini içinde bulduğu köy ise tam anlamıyla çağdaş dünyadan izole

olmuş bir “öteki mekân” özelliği taşır. Buraya kendi arayışının bir sonucu olarak gelen karakterin taşraya hükmetmek gibi bir niyeti olduğunu sezmesek de filmde doğanın şartlarıyla kendi şehirli beklentilerinin çatıştığı noktada mekân tarafından yutulma korkusuna sıkça kapıldığını görürüz. Buradan gitmeye ne kadar çabalasa da bir şeyler sürekli engel olur: Yoldan çıkmış ve muhtemelen yakıtı bitmiş aracını tekrar yola çekememesinde doğanın teknolojiye galebe çalmasını izleriz. Yayan olarak köyden gitmeye karar verse de geniş, kuru arazide çok fazla mesafe alamaz ve mekân onu yutarcasına küçültür. Nihayetinde köylülerin ya da taşranın gizli bir anlam taşıdığını, bir sebepten dolayı ona tuzak kurup göndermediklerini düşünmeye başlar. Film boyunca taşraya karşı hırslı bir mücadeleye giren, tek amacı ondan kurtulmak olan karakterin nihayetinde babasının mezarını burada bulmasının ardından düğümün çözülmesi, engellerin ortadan kalması ve karakteri almaya şehirden bir tanıdığının gelmesi ilginçtir. Karakterin gitmekten vazgeçerek kalmaya karar vermesine sebep olan asıl olay ise köyde tanıştığı yaşlı kadının ölmesi, ardından yine burada tanıştığı genç bir kadınla arasında yakınlığın başlamasıdır. Kendisini yutmasından korkulan toprak ana sanki ölmüş, onun yerine babadan devralınan düzeni devam ettirecek olan karaktere boyun eğmiş bir kadın olarak taşra sanki yeni bir surette karşısına çıkmış gibidir. Film hem kuşakların düzenini yeniden tesis etmesiyle, hem de kadın kimliğinde temsil edilen toprakta söz sahibi olmayı kurma biçimiyle dikkat çekicidir.

Bu çalışmanın odaklandığı seçkide yer alan filmlerden *The Imam* da aile evi olmayan taşra topraklarına giden bir karakterin kimlik arayışını neden burada gerçekleştirdiğine dair sorular sordurur. İmam-hatip lisesi geçmişini şehirdeki profesyonel hayatında gizleyen Emrullah karakteri bu kimlikle yüzleşmek için arkadaşından devraldığı imamlık görevini yerine getirmek için Malatya civarında bir köye gider. Burada geçirdiği süre boyunca onun taşraya bakışının “şehirli aydın” tiplemesinden teknik olarak neredeyse hiçbir fark yoktur; o da buradaki cahil köylülere yanlış bildikleri dinin “doğru” biçimini öğretmeye gelmiş, aynı zamanda motosikleti ve dizüstü bilgisayarıyla taşraya teknolojiyi getirmiş gibidir. Filmde taşranın kadında vücut bulmasını ise iki önemli sahnede görürüz: Birincisi Emrullah’ın rüyasında annesini köydeki kızlardan birinin suretinde gördüğü sahnededir ve bu rüyada annesi onu kimliğiyle yüzleşmeye zorlar. Üstelik rüyadaki anne, Emrullah’ı babasının vasiyetini yerine getirmemekle, onun koyduğu adı

değiştirerek “Emre” yapmakla suçlar. Dikkat çekici nokta filmde babanın olmadığı yerde anne figürünün karaktere onun yasasını hatırlatması, çizdiği yoldan gitmesini öğütlemesidir. Annenin geline bu yerdeki kadınlardan birinin yüzünde cisimleşmesi, karakterin zihninde taşranın kadın olarak kurulmasına olduğu kadar annenin de taşradaki toprakla özdeşleşmesine işaret eder.

Cenk Ertürk’ün *Nuh Tepesi* adlı filminde başkarakter Ömer, babasıyla birlikte memleketleri olan taşra kasabasındaki evlerine gittiklerinde aralarındaki kuşaklar arası çekişmede annenin önemli rolü olduğunu öğreniriz. Ömer’in babasına olan kızgınlığının sebebi annesini ve kendisini bir zamanlar geride bırakıp Fransa’ya gitmesidir. Geride bırakılan anne ve dayılarıyla birlikte ömrünü geçirmek zorunda kalan karakterin babasına kızgınlığının altında bu anne düzeninin içinde bırakılarak eritilmişlik yatmaktadır. Annenin öldüğü dünyada bu sorunu çözecek yüzleşme de ancak geride bırakılan bir toprak temsiline, yani taşradaki arazinin olduğu yere dönmekle mümkün olur. Film boyunca köyde sahip oldukları arazinin tapusunun bir diğer nüshasını bulmak için köylülerle çatışmaya giren baba-oğul ikilisinin hikâyesi üzerinden ayrıca toprak üzerinde kimin tahakküm hakkı sahibi olduğuna dair mücadeleyi izleriz. Köyün muhtarı, araziye ait resmî belgelere sahip olsalar bile senelerdir uğramadıkları için asıl hak sahibinin kendileri olduğunu iddia etmektedir. Buradaki toprağa gömülmek isteyen baba İbrahim için ise arsasının aynı zamanda kendi babasından miras alınmış olması, Nuh Tepesi’ndeki ağacı birlikte dikmiş olmaları da mekân üzerinde hak iddia etmenin babadan devralınmış bir düzeni devam ettirmekle ilişkisi olduğunu sezdirir.

Örnekler çoğaltılabilmekle birlikte burada mekân-özne ilişkisini direkt olarak kuran filmlere değil, ilk bakışta arka planda işleyen sistemle uyumlu görünmeyen, biraz daha dikkat ve derin okuma gerektiren filmlere özellikle değinilmiştir. Seçkideki diğer örneklerde karakterlerin memleketi olan toprakların taşıdığı anlam zaten yasanın devralınmasına dair kavramsal çerçeveyi zorlamadan onunla kolayca uyduğu için ayrıca detaylı olarak ele alınmasına gerek duyulmamıştır.

3.2.4. 3. Sinema Aygıtının İşleyişi Üzerine Genel Değerlendirme

Sinema filmlerinin anlatısı üzerinden yapılan içerik incelemesine ek olarak bir de sinema aygıtını oluşturan bileşenlerin taşıyıcı filmlerde konumlandırması ve cinsiyetler arası farkı filmlerde yenilemesine kısaca bakmak yararlı olacaktır. Nilgün Tatal, sinema aygıtının “optik ve kameradan; gerçekçilik ve görülebilir olanın ontolojisi, üretim süreci, endüstriyel bir meta olarak film; tüketim sürecinden (üretilen meta olarak filmin alımlanmasından)” oluştuğunu belirtir. Bu anlamda kameranın arkasında özne konumunda olan yönetmen, sinema aracılığıyla bir rüya görmekte ve göstermektedir. Kurguladığı imgesel dünyada bakışı neye yönlendirdiği böylelikle önem kazanır. Genel olarak dikizlemenin verdiği haz üzerine kurulduğu iddia edilen sinemasal bakışın tarihi eril alanda konumlandırılmıştır ve bu anlamda bakışını yönelttiği her şeyi de örtük biçimde kadın ve bedeniyle ilişkilendirerek arzu nesnesi olarak kurar.²⁹⁶ Bu açıdan düşünüldüğünde yukarıda ele alınan filmlerin büyük çoğunluğu erkek olan yönetmenlerinin optik merceği yönelttiği taşranın arkaik kadın tipiyle örtüşmesi de şaşırtıcı değildir. Diğer taraftan sinema alanında sayıca az kadın yönetmenleri temsilen seçkiye filmleri dâhil edilmiş olan Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* filminde taşranın diğerlerinden farklı olarak ele alındığını görebiliriz. Bu filmde taşra, kendisine geri döndüğünde Eleni’ye kök salınacak bir alan sağlamamıştır. O aile bağlarını yeniden kurmak için kardeşi Nikos’yu arama yolculuğunda Yunanistan’ın şehir merkezine doğru bir yolculuk yapacaktır. Diğer taraftan *Pandora’nın Kutusu* filminde de hikâyenin büyük çoğunluğunun İstanbul’da geçtiğini, yönetmenin kamerayı büyük şehrin çeşitli semtlerinde gezdirdiğini görürüz. Yüksek rezidans dairelerinden Tarlabası’nın terk edilmiş yıkık binalarına, Boğaz’da vapur seyahatlerine ve Eminönü’nün balıkçılarına kadar çok çeşitli şehir manzaraları yönetmenin merceğine takılır. Bu açıdan diğer filmlerde olduğu gibi filmin büyük çoğunluğu taşrada geçmez. Öte taraftan erkek yönetmenlerin kamerasının çoğunlukla taşraya bakıyor olması dikkat çekicidir.

Film dilinde kurgulanan dünyayı eril bakışın merkezi olarak konumlandırmak aynı zamanda Lacancı anlamda ele alındığında simgesel düzene geçiş evresiyle beraber düşünülmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere bu, dilin düzenine ve aynı

²⁹⁶ Nilgün Tatal Cheviron, “Haneke’den Hakikat Çıgıllıkları,” **Haneke Huzursuz Seyirler Diler** içinde, ed. Nilgün Tatal Cheviron, İstanbul: Ekslibris Yayınları, 2014, s. 63-64.

zamanda babanın düzenine geçiş ile ilişkilendirilir. Her ne kadar sinema dili bütünlüklü bir akış kurmaya çalışsa da bilinçdışı filmlerin anlatılarından sızmaktadır. Anlatı katmanından yola çıkarak yukarıda sunulan şemanın bir düzeni takip etmesi beklenirken bunun belli kırılmalara uğradığı dikkat çekicidir: “Çözüm” evresinin sona gelmesi beklenirken, göz bu anlamda bir bütünlük ararken bu evrenin bir “çözüm yanılması” olarak şemanın ortasında yer alması bir kırılmayı temsil eder. Çözümü “Engel” takip eder, en sonunda ise gerçek anlamda bir çözüm olarak okumanın mümkün olmadığı bir “Yüzleşme” aşaması gelir. Bu anlamda dilin gramatik düzeninden beklenen yapısal düzenin, bilinçdışı mekanizmalar tarafından sarsıntıya uğratılmış olduğu gözlenebilir.

Freud’un sözlü iletişimde “dil sürçmeleri” ile ilişkilendirdiği bilinçdışından çıkarak akışı bozan parçalar, yapısökümcülüğün dikkatini odakladığı meseledir. Yapısökümcü eleştiriye göre yazınsal metinler her ne kadar gramatik yapı kurallarını takip ediyor olsa da sistemin bütünlüğünü bozan parçalar metinde kendisine yer bulur ve bunları takip ederek metnin arasından sızan anlama vakıf olunabilir.²⁹⁷ Tutar, sinema perdesinin ya da filmlerin yansıdığı ekranın da pürüzsüz bir yüzey olarak bu bütünlüğü kurmaya çalıştığına dikkat çeker.²⁹⁸ Ancak bilinçdışı bu pürüzsüzlüğü bozarak yenilgiye uğratabilir. Bu çalışmada ele alınan filmlerde psikanalitik kuramın sunduğu okumaya başvurulmasının nedeni, görünenin ötesinde sızan bilinçdışına dikkat çekilmek istenmesidir. Her ne kadar film analizlerinde psikanalitik yaklaşım yaygın bir şekilde kullanılagelmiş olsa da, çalışmaların geneli filmlerde kurulan simgesel düzeni okurken psikanalizi araçsallaştırır. Oysaki bu bütünlüklü ve pürüzsüz gibi görünen evren aslında kırılmalarla ve çatlaklarla doludur, anlam buralardan sızar. Bu tez çalışmasında filmlerden sızan kolektif bilinçdışının ve eril bakışın taşıyıcı konumlandırma biçimlerinin anlaşılabilmesi için psikanalitik kuramın cinsiyet farkı üzerinden iletişim biçimlerinin kurgulanışına dair çözümlemesine başvurulmuştur.

Her ne kadar yönetmenler sinema aracılığıyla bütünlüklü bir düzen kurmaya çalışsalar ve izleyiciler de perdede/ekranda bütünlüklü hikâyeler izlemek isteseler de, bilinçdışının devreye girmesiyle bütünlükte kırılmalar meydana gelir ve kurgulanan

²⁹⁷ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.185-225.

²⁹⁸ Tutar Cheviron, **a.g.e.**, s. 53.

düzen sekteye uğrar. Filmlerin anlatısında dikkat çeken taşranın “aydınlatılmasının” ve şehirlinin rasyonel bir “aydın” olmasının imkânsızlığı, geri dönüldüğünde artık kendisi olmayan başka bir mekâna dönüşmüş topraklar, buraya kök salmanın mümkün olmayacağının anlaşılması, ailenin bir araya gelmesinin artık nesnel olarak değil de sadece imgesel olarak mümkün olması,²⁹⁹ aileyi koruyup kollaması gereken klasik “baba” figürünün sarsıntıya uğramış olması, büyük hayallerle gidilen kent mekânına aidiyetin kırılğan bir zeminde işleyerek karakterleri “arada kalmışlık” duygusuna sürüklemesi gibi konuların hepsi aslında bir bakıma bu bütünlük beklentisinin çatlaklarından sızan bilinçdışıdır.

Tüm bu çıkarımlardan sonra geriye dönüp söylemin belirleyiciliğine, var olan söylem içinde tespit edilen bu verilerin nereye yerleştiğine ve Türkiye bağlamında kazandığı özel anlama bakmakta fayda vardır.

3.3. Söylemin Kurucu Rolü ve Rasyonalitenin Sınırları

3.3.1. Türkiye’de Yeni Dönem Filmlerinde Değişen Anlamlar

Bu çalışmada 2000’lerde Türkiye’deki sinema alanını anlamak için bir model öne sürülürken, bu modelin bileşenlerinin aslında söylem tarafından önceden belirlendiğine dikkat çekilmiştir. Kültüre ait herhangi bir ürünü incelerken söylenebileceklerin sınırının ürünün kendisinden çok önce kurulan yapılar tarafından belirlendiğine işaret edilmiştir. Türkiye’de yakın dönemde üretilen filmlerin çoğunun benzer bir anlam şemasını takip ettiği, bu yüzden de yapısal bileşenlerinin somutlaştırılarak incelendiği takdirde dönemi anlamaya dair bir kapı aralanacağı öne sürülürken; aslında filmlere konu olan olayların belli sınırlar dâhilinde anlatılabileceği noktasını hatırd tutmaya özen gösterilmiştir. Dolayısıyla söylemin bileşenleri eylem kalıplarından oluşsa ve bunlar ilksel iletişim biçimlerine gönderme yaparak anlaşılmaya çalışılmış olsa da; bu bileşenleri görünür kılan ve yüzeye çıkaran belli temaların Türkiye’de 2000’ler sonrasındaki filmlere özgü olduğunu, bu özgün varoluş biçimlerini de kendilerinden önceki dönemin söylemine borçlu olduklarını unutmamak gerekir. Bu temalar aile bağları, köklerle kurulan ilişkiler, taşranın bu dönemde kazandığı özel anlam, yolculuğun yönü, aydın olmanın ve

²⁹⁹ EK-1’deki film değerlendirmelerinde örnekler üzerinden filmlerde aileyi bir araya getirmenin nasıl sadece imgesel düzlemde mümkün olabildiğine detaylı olarak değinilmiştir.

aydınlatmanın imkânı, modernleşmenin ve özne olmanın sınırları gibi konular çevresinde şekillenir. Bu temaların her biri Türkiye’de önceki dönemlerde de var olsa da bu dönemde özgün anlamlar kazanarak hem söylem tarafından şekillendirilmiş, hem de mevcut dönemin söylemini şekillendirici rol oynamışlardır. Tezin birinci ve ikinci bölümünde 1980’lerle başlayan değişimin öncesinde kavramların nasıl anlamlar yüklenerek gündemde var olduğuna bakılırken yerel dinamiklerin ve küresel etkilerin izleri sürülmeye çalışılmıştır. Nitekim bu kavramlar cumhuriyetin kuruluşuyla da ortaya çıkmış degillerdir. Dolayısıyla anlam ağlarının nasıl kurulduğunu takip etmek herhangi bir konuda söz söylerken sınırların farkına varılmasını kaçınılmaz olarak gözler önüne sermektedir.

Türkiye özelinde 80’ler öncesinde aile kavramının cumhuriyetin kurucu ideolojisiyle özdeşleşme biçimlerine bakıldığında erkek egemen kalıbın izleri görülebilir. Merkezde yasa koyucu ve aktarıcı rolde olan baba figürü, devletin otoritesiyle ya da otorite boşluğuyla çoğu zaman örtüşür. Jale Parla *Babalar ve Oğullar*’da Osmanlı Devleti’nin son yıllarında oluşan otorite boşluğunun izlerini o dönemin en yeni kültürel ürün modeli olan romanlardaki karakterlerin babalarının olmayışıyla özdeşleştirmişti.³⁰⁰ Cumhuriyetin tek partili döneminde kurulmaya ve tek elde tutulmaya çalışılan erkek merkezli iktidar erkini, bu dönemde kadınların “sınırlı” modernleştirilmesi üzerinden yürütülen siyaseti hiç şüphesiz aile bağları üzerinden düşünmek mümkündür ve dönemin kültürel ürünlerinde bu anlayışın yansımaları görülecektir. Filmler de birer kültürel ürün olarak dönemin kalıplarını anlamaya olanak sunabilir. Bu çalışma ise 2000’ler sonrası için bunu yapmayı hedeflediğinden yakın dönem filmlerinin anlatı şemalarından yola çıkarak ailenin kazandığı anlamı tespit etmeyi, böylelikle dönemin genelgeçer siyasî paradigmasını düşünmek için bir kapı aralamayı hedeflemiştir.

2000’ler sonrasına gelindiğinde filmlerin büyük çoğunluğunda ailenin ve özellikle de erkek egemen ailedeki otorite figürü olan babanın kaybı, dolayısıyla otorite boşluğu ve karakterlerin kaybolmuşlukları “kültürel yetimlik” kavramıyla beraber düşünülebilir. Soyut bir alanda ele alabileceğimiz bu kavram, karakterlerin nesnel olarak ebeveynlerinin kaybindan yola çıksa da aslında kültürel anlamda bir

³⁰⁰ Jale Parla, **Babalar Ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

sahipsizliğe işaret eder: Yasa koyucu ve uygulayıcı olarak babanın varlığı ya tamamen ortadan kalkmış, ya da onun bu rolüne olan inanç sarsılmıştır. Türkçe’ye Arapça’dan geçen “şecere” kelimesinin sözlük anlamının “ağaç” olması, kişinin “şeceresinin” aslında aile ağacına gönderme yapması akılda tutulduğunda, filmlerde aileyi yeniden kuran ya da köklenme hayalini imgeleştiren ağaç metaforunun sıkça kullanılması bu anlamda oldukça dikkat çekicidir.³⁰¹

Kültürel anlamda yetim olmanın yalnızca Türkiye’ye has bir durum olmadığını, küresel kapitalizmin elinin uzandığı her yerde aslında birbirine benzer dönüşümlere yol açtığını göz önünde bulundurmak gerekir. Aynı şekilde moderniteyi de Batı merkezli bir kavram olarak ele alma zorunluluğu olmadan toplumların kendi dinamiklerine göre farklı biçimlerde deneyimleyebileceği bir süreç olarak yaklaşmak önemlidir. Dolayısıyla Türkiye’deki durumu değerlendirirken bunun genel eğilimde sıkça görülen bir “kurban” psikolojisi içerisinde ele alındığı problemiyle karşılaşmıştır. Modernleşme projesinin düşünsel aktörlerinin rasyonelleşme çabası ve beraberinde gelen dünyevilik, mistiğin kaybı, doğayla uyumlu ilişki biçiminin bozulması gibi süreçler bu topraklara özgü olmadığı gibi modernleşme sürecinde merkez örnek kabul edilen Batı’nın deneyimi de oldukça sancılı süreçleri beraberinde getirmiştir. “Batı” ve “Batı dışı” olarak ikiye ayrılan klasik modernlik söyleminde önemli krizleri beraberinde getiren kolonizasyon ve dekolonizasyon süreçlerinden en azından fiziksel olarak dışarıda kalabilen coğrafyaların da farklı türden değişimler ile hesaplaşması gerekeceği aşikârdır. Nihayetinde bu “kültürel yetimlik” durumunun pek çok toplumda farklı yönleriyle tecrübe edilmiş olma ihtimali yüksektir.

Filmlerde ön plana çıktığı tespit edilen ve ortaya atılan şemanın işlerliğine hizmet eden temalardan biri taşranın bu dönemde kazandığı anlamdır. Tezin birinci bölümünde sıkça değinilen devletin resmî ideolojisinin şekillendirici rolü, taşranın algılanma biçiminin üzeride etkili olmuştur. Önceleri aydınlanma projesinin hedeflerinden biri olan taşra, bir yandan öze ve saflığa dair bir anlam taşıdığı ön kabulüyle yüceltilirken bir yandan da modernleşme çabasının değiştireceği ve dönüştüreceği, ideolojilerin gerektirdiği yönde yörgüler olarak şekillendirilecek bir ham

³⁰¹ Ağaç metaforunun incelen filmlerin çoğunda nasıl imgesel düzlemde aile ile bağdaştırıldığına EK-1’deki film incelemelerinde değinilmiştir.

malzeme olarak da görülmüştür. 2000’ler sonrasına gelindiğinde bu anlamın kısmen korunmakla beraber dikkate değer ölçüde değişime uğradığını görebiliriz. Hâlâ derinlikli ve öze dair bir anlam barındırdığı düşünülen, işlenmemiş bir toprak olarak kadın temsilleriyle ele alınan taşra artık büyüyen kent kültürünün içine sızdığı, Lefebvre’in öngördüğü gibi kent içinde eriyen ve kenti içinde eriten bir oluşum olarak yeni hüviyetiyle karakterlerin karşısına çıkar. Kadastro memurlarının işaretlediği, kapitalist ideolojinin elinin her yere olduğu gibi buraya da uzandığı, kentleşmeden kısmen de olsa nasibini almış bir mekândır. Karakterlerin çoğunun geçmişte bıraktıkları şeyleri barındırmasıyla kimi zaman umutlarla dönülen, kimi zaman da mecburen dönülse de kaçılıp kurtulunmak istenen; nihayetinde artık kendisi olmayan bir “taşra” imgesidir. Bu çalışmanın evreni oluşturulurken özellikle 2000’lerin ilk 10 yıllık döneminde köylerin barajlarla, hidroelektrik santralleriyle devletin gelişme politikası tarafından değiştirilmesini konu alan filmlerin dikkate değer sayıda olduğu tespit edilmiştir. Rasyonelite ve aydınlanmanın teknolojiye yaslanması, buna bağlı uygulamaların taşraya uzanmasıyla tekrar sorgulamaya açılır. Karakterlerin bir kısmının taşradaki evlerine dönüş yolculuğunun da bu konularla bağlantısı göz önünde bulundurulmalıdır.

Yolculuk teması Türkiye’de önceki dönemlerde de sinemada sıkça rastlanan bir hikâye kurma biçimi olsa da yeni dönemde yolculuğun yönü değişmiştir. Önceleri büyük şehirlerdeki kapitalist pastadan payını almak ya da şehirdeki bir düşmanla hesaplaşarak intikam almak düşüncesiyle kırdan büyük kentlere doğru giden karakterlerin yolculuklarını görürüz. Bu filmleri genellikle yapıldığı gibi iç göç meselesi üzerinden ele almak mümkün olsa da aslında ardında çalışan arzu mekanizmalarını da hesaba katarak daha nitelikli psikolojik okumalar yapmak mümkündür. İkinci bölümde melodrama dair tartışma yürütülürken bunlara dikkat çekilmiştir. 2000’lerden sonra ise yolculuğun yönünün tersine çevrildiğini görürüz. Yukarıda bahsi geçen, özellikle de aile bağları ve kimlik gibi öze dönüşü temsil eden yolculuklar sebebiyle artık karakterlerin yolu taşraya düşmektedir. Ancak bu yolculuğun “geri dönüş” anlamı taşıması için karakterlerin bir zamanlar büyük şehirlere taşradan gelmiş olmaları gerekir. Bu durum, çalışmanın bu bölümünde sıkça dikkat çekildiği gibi söylemin parçalarını şekillendiren unsurların tek başlarına ele alınamayacağı, daha önceki başka dinamiklerin bugünkü hâliyle taşraya yolculuğun anlamını belirlediği gerçeğini yine karşımıza çıkarır.

Bu dönüşümler bağlantılı diğer bazı temaları ve kavramları sorgulamaya açar: Aydınlanma ve aydınlatma düşüncesi de bunlardan biridir. Cumhuriyetin ilk yıllarına resmî ideoloji olarak hâkim olan ve iktidarın temsil ettiği aydınlatma düşüncesi sonraki dönemlerde çeşitli sivil entelektüel gruplar tarafından devralınmış, zaman zaman iktidara karşı konumlanmış olsa da daima taşraya yönelen bir uzantısı olmuştur. Aydınların iktidara karşı konumlandığı dönemlerde mücadele iktidarın “taşralı kültüre kaptırılması” süreçlerine bir tepki olarak şekillenmiştir. 1950’lerde başlayan ve belli aralıklarla kendini mecliste gösteren taşralı kültür, kentin kenar mahallelerine yerleşerek ona yeni bir biçim veren gecekonducuların kentli seçkinlerde yarattığı rahatsızlık gibi konular dolaylı olarak aydınının taşraya bakışını şekillendiren unsurlar olarak ele alınabilir. Yakın dönemde ise, tezin bu bölümünde ele alındığı gibi “aydınlatma” projesinin boşluğa düştüğü, aktörlerin kimliklerinin çok yönlülüğü ve çeşitliliğiyle artık bir çıkmaza girdiği tespiti yapılabilir. Kapitalist anlamda büyümeyle kent kültürünün taşranın içine kadar uzandığı dönemde bir bakıma aydınlatılacak olan şey de artık kendisi değildir, sûret değiştirmiştir. Bu tezde ele alınan filmlerde önceki dönemlerdeki “aydın” reflekslerinin bazılarının gerek karakterlerde, gerekse yönetmenlerde filmlerin anlatısından sızarak bir biçimde yeniden söyleme karıştığını görsek de, en nihayetinde hepsi aydınlatmaya çalıştıkları şeylerin değişen sûretiyle yüzleşmek zorunda kalmışlardır.

Bütün bu temaların yeni dönem filmlerde işleyiş biçimlerinin geldiği noktada filmlerin anlatı şemalarının modernleşme, rasyonalite ve özne olmanın sınırlarına dayandığını görmek mümkündür. Yönetmenler ve senaristlerin anlatmak istedikleri hikâyelerin sınırları kendilerini aşan noktalarda çoktan belirlenmiş görünmektedir. İlginç olan ise birbirinden ayrı görünen hikâyelerin benzer temalar etrafında dolaşırken aynı tepkisellikleri tekrar etmeleri, eylem kalıplarının nihayetinde bağlandığı psikolojik temelin ilksel iletişim biçimlerine olan yakınlığıdır. Her ne kadar Türkiye’de geline nokta üretilen filmlerin anlatı şemalarını açıklamak için cumhuriyetin kuruluşundan bu yana geçirilen süreç göz önünde bulundurulmuş olsa da, işin sınırötesi boyutu da göz ardı edilmemeli ve bir ifade biçimi olarak sinemanın bu topraklarda yapıma biçiminin aygıtı üreten dünyanın söylemi kurma biçiminden sağlam izler taşıdığını unutmamak gerekir.

3.3.2. Sınırötesi Söylemin Türkiye’de Film Yapma Biçimleri Üzerinde Etkisi

Her şeyden önce sinemanın aygıtıyla birlikte Türkiye’ye “gelen” bir medya ürünü olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Aygıtı ilk icat eden ya da bugünkü Türkiye’nin olduğu coğrafyaya getirenin kim olduğu tartışmaları bir yana, ilk yıllardan beri onun nasıl kullanılacağına dair fikirler hep onu önceden bir merkezin belirlediği kullanım şekline göre sonradan konumlandırır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye’de yayın yapan sinema dergileri, bir yerli film çekilmesine dair ihtiyacı ve arzuyu dile getirirken Hollywood’daki sistem ile Avrupa ve Rusya gibi ülkelerde sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasını örnek göstermekteydiler. Daha sonraki dönemde ilk sinemacılar olarak bilinen kuşağın tamamının film ve fotoğraf üzerine yurtdışında eğitim alıp II. Dünya Savaşı’nın yarattığı güvensizlik ortamı sebebiyle Türkiye’ye geri döndükleri ve buradaki sinema faaliyetlerini başlattıkları, tezin önceki bölümlerinde açıklanmıştır.

60’lı yıllara gelindiğinde ise popüler filmlerin yanında yeni yetişen entelektüel çevrelerde gençlerin sinemayı sanatın bir dalı olarak ele alma çabaları Avrupa’da etkili olan İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga gibi oluşumların etkisinde gerçekleşir. Önceki bölümde detaylı bir şekilde ele alınan Toplumsal Gerçekçilik, yerli yönetmenlerin özellikle Avrupa’daki bu akımların etkisiyle üretilen filmlerine yönelik bir adlandırma iken; *Genç Sinema* dergisi çevresinde şekillenen Devrimci Sinema hareketi de sadece Avrupa ile sınırlı kalmayıp Latin Amerika’daki gelişmeleri de takip eden bir grup gencin sinema düşüncesini şekillendirme çabası olarak ele alınabilir. Türkiye’de sanat sineması söyleminin oluşumunda büyük etkisi olan Sinematek derneğinin asıl kaynağını Avrupa Sineması olarak belirlemiş olması da gözden kaçırılmamalıdır. Diğer taraftan o yıllarda (ve aslında her dönemde çeşitli düzeylerde) popüler sinema dilinin şekillenmesinde Amerikan popüler sinemasının, yani Hollywood yapımlarının büyük etkisi olduğu yapılan çalışmalarda sıkça dile getirilmiştir. Savaş Arslan’ın Türkiye’de sinemanın tarihine dair çalışmasında Yeşilçam filmlerinin çoğunun nasıl yabancı filmlerinin senaryolarından adaptasyonlar ile yapıldığından, hatta kimi zaman bazı yabancı film parçalarının

burada çekilen filmlere eklemleendiğinden, yani “çırpıştırma” film yapma pratiğinden bahsedilir.³⁰²

1980’lerde sinema sektörünün bir krize girmesi ve film yapımlarının durma noktasına gelmesi, yerli etkilerden kaynaklanıyor gibi görünse de aslında dış etkilerin bir sonucudur. Her şeyden önce filmler Türkiye’de üretiliyor olsa bile ham filmler yurtdışından ithal edilmektedir. Diğer taraftan sinemanın gerilemesinde büyük etkisi olduğu varsayılan televizyonun evlere girmesi ve yaygınlaşmasının da aslında ülkeye dışarıdan ithal edilen bir medya aracının direkt olarak bir başka aracın konumunu değiştirmesi olarak okumak mümkündür. Her ne kadar 80’lerde yerli sermayenin küresel kapitalizme eklemelenmesi, ülkede kitle kültürünün daha öncekilerden farklı bir biçimde değişmesi, mahremiyetin alımlanma biçimlerinin sinema filmlerinin içeriğine yansması gibi etkenler filmleri şekillendiriyor olsa da dış piyasa etkilerinin de bir o kadar söylemi şekillendirici yönüne dikkat etmek gerekir.

Bu çalışmaya konu olan 80’ler sonrası ve özellikle de 2000’lerde gelinen noktada filmlerin anlatı kalıpları, yukarıda sunulan modelde ve yapılan incelemede kendi içindeki yapısal özelliklerine odaklanılarak ele alınmış olsa da bu dönemi şekillendiren küresel etkiler çok daha karmaşık ve geçişlidir. 1970’lerden sonra yerli yönetmenlerin filmleriyle uluslararası film festivallerinde yer almaları; festivallerin öncelediği konular, finansal destek süreçleri gibi özellikler dikkate alındığında yerli film yapma pratikleri üzerinde film dili bakımından “ithal edilmiş” ve yerli içeriğe uyarlanmış yeni bir anlatı kalıbının yerleşmesinden bahsedilebilir. Her ne kadar genç kuşaktan yönetmenlerin bu dönemde sanatsal anlamda başarı elde ettikleri çokça gündeme gelmiş ve tartışılmış olsa da, başarıyı belirleyen etmenlerin yerli dinamikler dışında şekillendiğini hatırla tutmak gerekir. Diğer taraftan popüler filmlerin başarılı örneklerini bu konuma taşımada yine yabancı (özellikle de Hollywood kaynaklı) film yapma pratiklerinin, teknik imkânların uygulanabilirliği ölçüsünde belirleyici bir etken olduğu söylenebilir. Yani bir bakıma Hollywood filmlerine alışan seyirci bakışını tatmin edebildiği ölçüde popüler yapımlar gişe başarısı elde etmektedir.

İnternetin yayılmasının ardından ise bir başka dönemece girilir; özellikle 2010 yılından sonra hızla yaygınlaşan dijital yayın platformları küresel yapımlara erişimi

³⁰² Arslan, **a.g.e.**, s. 176-179.

bireysel düzeyde mümkün kılmış ve bu durum seyirci ile yabancı yapımları herhangi bir aracı olmadan direkt olarak iletişime açmıştır. İzleyiciler artık yabancı bir film ya da diziyi sinema salonlarında gösterime girmesi, altyazısının ya dublajının hazırlanması gibi süreçlere tabi olmadan direkt olarak tüketebilmektedir. Son yıllarda film izleme alışkanlıklarını şekillendiren önemli bir etki olarak dijital platformların yaygınlaşmasının, yerli filmlerin dilinde “platforma uygunluk” bakımından yeni bir etki kategorisi oluşturduğu söylenebilir. Böylesi bir araştırma şimdilik bu tez çalışmasının sınırlarını aşmakla beraber bir direkt etkileşim ve şekillendirme modeli olarak alanda yapılacak araştırmalara oldukça verimli bir tartışma kapısı aralar gibi görünmektedir.

Bütün bu örneklerin gösterdiği üzere sinema aslında başından beri Türkiye’de kendi başına tamamen yerli bir biçim olarak şekillenen ve dış etkilerden arınmış olarak ele alınması mümkün olmayan bir alandır. Türkiye’de sinemanın tarihine dair herhangi bir dönem için herhangi bir söz söylemeye niyet edildiğinde kaçınılmaz olarak söylemin ülke sınırları dışında bir yerlerden şekillenmeye başladığını göz önünde bulundurmak gerekir. Türkiye’de önceki dönemlerde olduğu gibi 2000’lerde sinema anlatılarını şekillendiren, hikâyesi ne kadar yerli olursa olsun, sınır içindeki kültürel değişim olduğu kadar sınır ötesindeki sinemasal faaliyetlerdir.

Sektörü ve film yapma pratiklerini şekillendiren bütün bu dinamiklerin farkında olmakla beraber, bu çalışma Türkiye’de 2000’ler sonrasında yapılan filmleri sadece bir dış merkezle bağlantılandırarak açıklamak yerine onların içerikte yerlilik atfedilen anlatı katmanı üzerinden çözümlenmesini hedeflemiştir. Bunu yaparken basitçe anlatının “yerli” olduğunu kanıtlama saplantısına kapılmadan, yerelliğin sınırlarını belirlemek gibi bir işe girişmeden ve bir “iç-dış” ayırımına hapsetmeden, temel olarak kolektif bilinç dışında şekillenen iletişim biçimlerine ve anlamlandırma süreçlerine işaret edilmesi hedeflenmiştir. Kültüre dair herhangi bir alanda araştırma yaparken önceden şekillendirilmiş bazı kavramların ödünç alınması mecburi görünmektedir. Ancak bu kavramları sabit belirleyenler olarak kabul etmemeye de özen gösterilmiştir.

3.3.3. Sinema Çevresinde Gelişen Yazının Epistemolojik Kaynakları

Türkiye’de sinemanın 2000’lerden sonraki serüveni söylemin içindeki yerinde anlaşılmaya çalışıldığında film yapım pratiklerini şekillendiren etkiler kadar filmler çevresinde oluşan tartışmaların kaynakları ve filmlere etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim bu tezde yürütülmesi hedeflenen incelemeye de hatırı sayılır bir zemin sağlamış olsalar da çoğunun Türkiye’de ele aldıkları meseleleri “modernleşme” tartışmaları çerçevesine endekslediği gözlemlenmiştir. Bu çalışmaların çoğu bir modernleşme tanımı yaparak başlar, Türkiye’nin modernleşme (ya da karşısındaki) deneyimini travmalarla, zihinsel yarılmalarla, unutulmaya çalışılan bir geçmişin güncel hayata musallat olmasıyla açıklarlar. Modernleşme adı verilen deneyim biçiminin bilinçdışında sebep olduğu kırılmalar göz ardı edilmeyecek bir süreç olmakla beraber bu çalışmada işaret edilmek istenen ise toplumsal bilinçdışında modernleşmenin olduğu kadar ilksel iletişim biçimlerinin de çalışıyor olduğunun gündeme alınması gereğidir. Bu tez çalışması özellikle bir modernleşme tanımı yapmaktan ve incelediği filmleri bu sabit tanıma göre incelemekten uzak durmayı hedeflediği için tartışmayı yapısal katmanda derinleştirerek yürütmüş, yapının çatlaklarından sızan bilinçdışına odaklanırken insanların dönemleri aşan etkileşim biçimlerini merkeze almıştır.

Film eleştirisi söz konusu olduğunda araştırmacıların akademik arkaplanının okumayı şekillendirdiği, bunun da hâkim paradigmanın etkisinde gerçekleştiği gözlemini yapabiliriz. Özellikle de sanatsal değer taşıması beklenen bir filmin nasıl olması gerektiğine dair yazın, onu öncül film örneklerine kıyasla konumlandırır. Diğer taraftan akademik çalışmaların büyük bir kısmı benzer epistemolojik sınırlar içerisinde dolaşmakta ve bu durum da kültürün onu oluşturan özgün şartlar ile bağlantısının kurularak ele alınmasını zorlaştırmaktadır. Söz konusu film incelemeleri olduğunda bu sorunsal, “bakış”ın konumlandırılması ve bunun üzerinden bir özne-nesne ilişkisinin kurulmasıyla ilintilendirilir.

“Bakış”, sinema özelinde konumlandırılırken modernleşme sonrası süreçler göz önünde bulundurularak ele alınır. Oysaki Hans Belting, Doğu ve Batı’da görmenin tarihine dair yaptığı kapsamlı araştırmasında Rönesans’tan çok önce Arap bir matematikçi olan İbnü’l-Heysem’in icadı olan *camera obscura*’nın nasıl daha

sonraki dönemde Avrupa'daki görme biçimlerini şekillendirdiğini anlatır.³⁰³ Çalışmasını temellendirirken kaynak ve kanıt sunmada yaşadığı zorluklara işaret eden araştırmacının aktardıkları üzerinden Batı merkezli olmayan bilgi üretiminin imkânı da sorgulamaya açılır. Belting'in çalışması genelgeçer paradigmanın sorgulanması bakımından önem taşımaktadır, ama o da "Doğu ve Batı'da bakışın tarihi"ni konumlandırırken Doğu-Batı ayrımını yinelemektedir. Sorunu bu eksen üzerinden açıklamaya çalışmak, hangisinin öncül olduğunun ve diğerini ne ölçüde etkilediğinin altını çizmek gayretinden uzaklaşılarak okunursa bu çalışma aslında bilginin tarihindeki geçişkenlik ve bütüncüllüğe bir örnek olarak gösterilebilir.

Türkiye'de sinema üzerine yapılan inceleme çalışmaları önceleri sanat sineması çevresinde şekillenmiştir çünkü popüler yerli sinemanın yani Yeşilçam çevresinde gelişen sinemanın bilgi ve inceleme nesnesi olması henüz gündem dışıdır. Yakın dönemde Yeşilçam'ın Türkiye'ye özgü bir sinema diline işaret ediyor olabileceği, ithal edilen Hollywood kalıplarını değiştirip dönüştüren yerlileştirme pratiklerinin özgün bir dil oluşturduğu ve bunun yeni düşünme biçimlerine kapılar aralayabileceği üzerine çalışmalar çoğalmıştır. Ancak bu çalışmaların dünya genelinde yürütülen akademik araştırmalarda popüler kültürün bir araştırma nesnesi olabileceğine dair teoriler gündeme geldikten ve ilk örnekleri sunulduktan sonra yürütülmeye başlandığına dikkat etmek gerekir. 21. yüzyılda klasik sosyolojiye alternatif olarak yükselen Frankfurt Okulu temsilcilerinin kültür endüstrisi üzerine araştırmaları, Birmingham Okulu çevresinde gelişen kitle kültürü ve gündelik yaşamın inceleme konusu olması gibi gelişmeler Türkiye'deki araştırmacıların yüzünü yerel popüler kültür ürünlerine çevirmesini sağlamıştır. Bu tez çalışmasında ise "popüler" ve "sanatsal" ayrımının ötesine geçilmeye çalışılmış; ayrıksı görünen iki koldan üretilen filmlerde anlatıların benzer kalıpları tekrar etmesi üzerinden bu ayrımı aşan bir ortak yapıya dikkat çekilmek istenmiştir.

Foucault'nun *Söylemin Düzeni*'nde dikkat çektiği noktalardan biri de söylem içinde kapalı anlam alanları oluşturan "söylem cemaatleri" kavramıdır. Bir bilim dalına mensup aktörlerin kendi aralarında bir terminoloji oluşturması buna örnek

³⁰³ Hans Belting, **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.

verilir.³⁰⁴ Bu cemaatlerde kimin anlatıcı ve kimin dinleyici olacağına dair roller önden belirlenmiştir ve içine de ancak bu kurallar takip edilerek girilebilmektedir. Türkiye’de gerek sanatsal gerekse popüler sinema dilinin bir söylem cemaati oluşturmaya, belli kalıpları tekrar etmesi ya da ancak bu kalıpları tekrar eden filmlerin yapım ve gösterim imkânı bulmuş olması üzerinden düşünülebilir. Bu tezde ortaya atılan ve tartışılan anlatı şeması da 2000’lere dair sinemada bir söylem cemaatine işaret ediyor olabilir. Üstelik Foucault’ya göre söylemin her alanı boş ve içine girilebilir değildir; yani belli kalıpları tekrar etmeyen anlatıların cemaatten dışlanmış olması, yapımcılar tarafından destek görmemesi, hiç hayata geçmemiş olması da muhtemeldir. Popüler filmlerin yapım süreçlerinde hangi kriterlerin filmin çekilmesinde belirleyici olduğuna, “bağımsız” olarak adlandırılan festival filmlerinin gerçekte hangi dinamiklerle bağlantılı olduğuna dair çalışmalar bu anlamda aydınlatıcı olabilir.

Birbiriyle sıkı sıkıya bağlı bu söylem ağı içinde 2000’lerden sonraki filmlerde memlekete dönüş anlatılarına dair hangi noktaların söylemin düzeni içinde şekillendiği ve onu şekillendiren bir rol oynadığını inceleyen, bu amaçla bir şema ortaya atan ve şemanın sunduğu düşünme imkânlarını bir model olarak film incelemelerinde kullanmaya davet eden bu çalışmada daha önce yapılan araştırmaların sınırları biraz daha zorlanmış, insanın temel etkileşim biçimlerine uzanarak bunların iktidar mekanizmalarını nasıl kurduğu üzerinden bir dönemin filmleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışması söylemin içinde yer alan öğelerden birinin neden orada olduğuna ve orada ne anlama geldiğine bakma çabası olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan böylesi bir çalışmanın yapısalcılığın sunduğu araçlarla varlığı sezilen bir kalıbı bir modele dökerek bilimsel paradigmaya uygun bir biçimde formülize etme çabasının da bilimsel anlamda bir söylem cemaatine dâhil olmanın mecburi bir uzantısı olduğu unutulmamalıdır. Bu formülleştirmedeki amaç dilin gramer yapısında ya da matematiksel denklemlerde olduğu gibi kural niteliğinde bir şema ortaya atarak herhangi bir dönemin anlatı biçimlerini bu modele indirgemek değil, aslında fark edilen dinamik bir izleği daha anlaşılır ve görünür hale getirerek ortaya atılacak yeni tartışmalara zemin hazırlamaktır.

³⁰⁴ Foucault, **Söylemin Düzeni**, s. 43.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında Türkiye’de 2000’ler sonrası dönemde yapılan filmlerin anlatıları üzerinden tespit edilen taşraya dönüş izleği, sosyopolitik ve kültürel söylem evrenlerinin sunduğu çerçeve bağlamında ele alınmış ve bir inceleme modeli öne sürülmüştür. Sunulan bu şematik model eşliğinde çalışmanın seçkisinde yer alan 10 filmde tekrar eden eylem grupları birer bileşen olarak belirlenmiş, dizilimlerindeki düzen üzerinden filmlerin anlatılarında işleyen yapıya dikkat çekilmiştir. Bu yapının sunduğu çerçeve, görünen anlamlarda olduğu kadar bilinçdışında iktidar sistemlerinin nasıl yeniden kurulduğu, düzenlendiği ve tekrar edildiğini incelemeye olanak sunmuştur. Bununla birlikte tespit edilen bu anlatı kalıbının sosyopolitik söylemin içindeki yerini tespit etmek için sinema tarihinde taşranın ve taşralı kimlik ile temsil edilen halkın dönemlere göre kültürel söylem tarafından nasıl ele alındığı, bunun sinema dilinde nasıl karşılık bulduğu incelenmiştir.

Buna göre tezin birinci bölümünde cumhuriyetin ilk 30 yıllık tek parti döneminde resmî ideolojinin taşraya yaklaşımının bir gerilim hattı üzerine kurulduğu tespit edilmiştir. Taşranın bir yandan millî kimliği oluşturmada kaynaklık edecek öze dair bir anlam taşıdığı düşünülürken, diğer yandan çocuksu ve ilkel bir alana hapsedildiği için “terbiye” edilmesi gereken bir yaklaşımla ele alındığı görülmüştür. Bu yıllarda henüz erken dönem örneklerini veren sinemanın da bu amaç doğrultusunda araçsallaştırıldığı söylenebilir. Bu amaçla eğitici, öğretici yönü ön plana çıkarılmak istenen filmlerin devletin kültürel aygıtlarıyla dolaşıma sokulduğu bilgisinin yanında sinemanın dönemsel olarak propaganda amaçlı kullanılabileceğine dair tartışmalar yürütüldüğü tespit edilmiştir. Diğer taraftan halkın beğenisi her zaman devletin ideolojik beklentisi doğrultusunda ilerlememiştir. Bir yandan yabancı yapımlara rağbet eden halk, diğer yandan devletin kültür politikası gereği yasakladığı müzik türünü içeren Mısır filmlerine yönelmiştir. Ancak bu durum sansürü ve

sınırlandırmaları beraberinde getirmiştir. Halk ve yönetici kesim arasındaki gerilimli ilişki, iktidardaki yönetici partinin 1950 yılındaki seçimi kaybetmesi üzerine yeni bir boyut kazanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ele alınan dönemde ise merkezdeki yönetici profilinin değişmesi ve beraberinde gelen ekonomik değişimlerin sosyal hayattaki yansımaları incelenmiştir. Bu yıllarda sosyopolitik söylemin yönünü değiştiren iç ve dış göç olgusu, taşranın çözülmesini ve kent kıyılarında oluşan yeni bir kültürü beraberinde getirmiştir. Kente gelerek burayı dönüştüren ve kendisi de dönüşen yeni halk kültürünün eğlenme pratiklerinden birisi olan sinema sektörünün yükselişi bu yıllara rastlar. Halkın rağbet ettiği melodramatik anlatılar Yeşilçam adıyla bilinen dönemde belli kalıplar etrafında şekillenir. Çalışmada elde edilen verilere göre melodram, taşradan büyük şehre gelmenin ve büyük şehrin temsil ettiği modern kimlik ile yüzleşmenin gerilimlerini barındırmakta ve anlatılarda bilinçdışı mekanizmalarda açığa çıkmaktadır. Takip eden yıllarda kente gelen taşralılardan genç kesimin yükseköğrenim hayatında yer alması, üniversiteler aracılığıyla dünyadaki siyasî söyleme entegre olması ideolojik grupların ve düşüncelerin ayrışmasına yol açmıştır. Sinema dilinin ideoloji lehine araçsallaştırılması gerektiği yönündeki tartışmalar da bu döneme denk düşer. Diğer taraftan dönemin ideolojik çatışmalarının yarattığı gündem, popüler sinema dünyasına bilinçdışının şiddet ve cinsellik üzerinden yeniden üretimi olarak yansımıştır. 1980'lere kadar olan dönem Türkiye tarihinde sosyopolitik gelişmelerin sert bir zeminde ilerlediği, halkın ideolojik çatışmalar neticesinde çeşitli gruplara ayrıldığı ve devlet şiddetinin onar yıllık periyotlarda askerî darbeler üzerinden açığa çıktığı yıllardır. Filmlerin içeriğine devlet müdahalesi sansür üzerinden devam ederken, yurtdışı kaynaklı yeni seyir teknolojilerinin ülkeye girişiyle sinema sektörü bir krize sürüklenir. Dönem yine bir askerî darbeye sonuçlanmış, bu sefer şiddetin derecesi bambaşka bir düzenin zeminini hazırlayarak önceki dönemlerin söylemiyle bağların tamamen gevşemesine sebep olmuştur.

Üçüncü bölümün tartışma zeminini hazırlayan sosyopolitik evrene bakıldığında toplumsal sahada daha önceden temsil alanı kısıtlanmış yeni grupların görünürlüğünün arttığı tespit edilmiştir. Etnik ve dinî kimliklerin temsili olarak taşranın artık kent kültürünü hepten dönüştürdüğü bir ortamda iktidar ile halk arasındaki ayrım bulanıklaşmış, bireysel ve mahrem alanın toplumsal bir anlam

kazanarak gündeme dâhil olduğu görülmüştür. 2000’ler sonrası sinema anlatılarının söylemsel arka planını şekillendirecek olan bütün bu değişimler sıkça tekrarlanan bir anlatı kalıbının görünür olmasını sağlar. Taşra bu değişimlerin sonucunda artık şehre gelirken geride bırakılan memleket anlamını yüklenmiştir ve karakterlerin bireysel dönüşümünde kilit noktası oynayacağına dair bir varsayım hâkimdir. Tezin üçüncü bölümde sıkça tekrarlandığı tespit edilen taşraya dönüş anlatılarının şeması çıkarılmış, bu şema bir inceleme modeli olarak görselleştirilmiştir. Çalışmanın örneklem kümesini oluşturan 10 film üzerinden bu modelin işleyişi açıklanarak toplumsal iktidar mekanizmalarının en temelinde yatan öncül iletişim biçimlerine göre okuması yapılmıştır. Bu iletişim biçimlerinin sosyopolitik anlamda iktidarın kurulması, devralınması ve sınırlarının çizilmesine dair anlamlar yüklendiği görülmüştür. Cinsiyetlerin konumlanması, kuşakların düzeni ve rollerin paylaştırılması bireysel hikâyelerde açığa çıkarken aslında pek çok anlatıda tekrar edilmesi kolektif bilinçdışı mekanizmaların toplumsal işleyişine dair önemli bir alana işaret etmektedir. Buradan elde edilen verilerden yola çıkıldığında modernleşme projesinin taşrayla kurduğu “aydınlanma” ve “aydınlatma” pratiklerinin gerçekte hedeflenen karşılığı bulmaması, 2000’ler sonrası sosyopolitik gelişmelerin okunmasına ışık tutabilir.

Dönemin güncelliğini koruması, henüz tarihsel bir nitelik kazanmamış olması sebebiyle söylem incelemesi yapılırken dikkatli hareket etmek gerekir. Bu çalışmada hedeflendiği gibi kültürel alanda tekrar eden belli kalıpların analize tabi tutulması, yapının görünür kılınması üzerinden simgesel düzende kurulan alana ve görünmeyen alanda bilinçdışı mekanizmaların işlerliğine odaklanıldığında söylemin düzenine dair bir fikir edinilebilir. Bu çalışma 2000’ler sonrası film anlatılarından yola çıkarak bunu yapmayı hedeflemiş; elde edilen veriler geleneksel bağlardan koparak yersiz yurtsuzlaşmış olduğu varsayılan bireylerin gerçekte aslında toplumsal bağları ve iktidar sistemlerini her zamankinden farklı olmayacak şekilde kurmaya devam ettikleri sonucuna götürmüştür.

Bu çalışma, baştan itibaren modernleşmenin ve aydınlanmanın Türkiye’deki kültürel düzen üzerinde sabit bir “belirleyen” rolü üstlenmediğini, modernleşme adında dönemsel olarak işlerliğe konmaya çalışılan düzenlemelerin her dönemde farklı yönlerde problemlili ilişkiler açığa çıkardığını ortaya koymayı hedeflemiş, bunu

da merkezdeki iktidarın taşra ile ilişkisi üzerinden tartışmaya açmıştır. Bu sebeple modernleşme teorilerinden herhangi biri merkeze yerleştirilmemiş, bir modernlik tanımı yapmaya girililmemiştir. “Modernleşme”, “Batılılaşma” gibi kavramlar yalnızca kullanıldıkları dönemde söylem içerisinde kazandıkları özel anlama işaret etmek için ödünç alınmış, tez içerisinde bu kavramlara olduğu kadar benzer diğerlerine de mesafeli durmaya özen gösterilmiştir. Örneğin; “popüler sinema” ve “sanatsal sinema” kavramlarını tanımlanmaktan, sınırlarını belirlemekten uzak durulmuştur çünkü bu tez çalışmasında önerilen modelin böylesi bir ayrımın ötesinde filmlerin anlatılarında ortak olarak çalıştığı öne sürülmektedir. Diğer taraftan “Türk Sineması” kalıbına da kullanıldığı dönemlerde söylemin içindeki yer alış biçiminin oturtulması için başvurulmuş; ancak yapım ve gösterim pratiklerinin sınır ötesi süreçlerle belirlendiği yakın dönemde bu kavramın temsil niteliğini kaybetmesi sebebiyle “Türkiye’de sinema” ifadesi tercih edilmiştir. En nihayetinde bu tez çalışmasında söylemin hareketliliğine işaret edilmesi hedeflendiği için kavramları tanımlarla sabitlemekten imtina edilmiş, yalnızca dilin gerektirdiği ölçüde kullanıldıkları dönemin gösterenleri olarak çalışmada yer verilmiştir.

Bu tez çalışması sinemanın Türkiye’de kültürel bağlamın içindeki yerini, siyasî tarihle paralel bir eksenle okuyarak literatüre katkı sağlamanın yanında; filmlerde anlatının yapısal incelemesine dair bir model sunarak gelecekte yapılacak çalışmalara bir zemin hazırlamayı hedeflemiştir. Moderniteyi merkeze alarak verileri yalnızca bu bağlamda inceleyen araştırmaların ötesine geçmeyi hedeflediğinden ilksel iletişim biçimlerinin devamlılığına ve güncelliğine dikkat çekilmiş, bunun için psikanalitik kuramın izinden bir yorumlama sistemi geliştirilmiştir. Bununla birlikte yakın dönemde filmlerin anlatılarında ortaya çıkan izleğin Türkiye’ye özgü durum ve süreçlerle bağlantısı mercek altına alınmış, bunun için dikkatli ve sorgulayıcı bir eleştirel yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır.

Tartışma yürütülürken Türkiye’de kültürel söylemin oluşmasında etkili olan iki önemli faktörün sıkı sıkıya bağlı olduğu ve toplumsal yapıyı şekillendirdiği gibi sinema dünyasını etkilediği görülmüştür: Bunlardan birincisi ekonomik değişimlerin siyasetin gidişatında önemli bir rol oynadığı ve aynı zamanda sinema sektörünü de doğrudan etkilediği yönündeki tespittir. Bu sebeple her bölümde ülkenin ekonomik durumunun dönemlere göre kültürel alanı nasıl etkilediğine dair bağlantılar

incelenmiştir. Ekonomik düzenin toplumsal hayatta sınıfsal konumların üzerinde belirleyici bir yönü vardır, bu da bir dönem halkın taşradan kent merkezine yolculuğunu tetikleyen sebeplerden biri olmuştur. İkinci olarak siyaset alanında resmî ideolojinin bireyler üzerindeki etki alanı, düşüncelerin şekillenmesinde ve toplumsal projelerin gündeme gelmesinde dönüştürücü rolüdür. Dolayısıyla dönemsel olarak halkın beğenileri ve eğlenme biçimleri üzerinde karar verici bir güç olarak tasarlandığı söylenebilir. Bu durum kültürel tarihin bu çalışmada odaklanılan sinema alanını yönlendirme girişimleri olarak karşımıza çıkmıştır. Nihayetinde Türkiye’de dönemleri ve sinemanın yolculuğunu anlamak için bu iki alanın sosyopolitik söylemde nasıl işlediğinin izleri sürülmüştür. 2000’ler sonrası dönemde ise bireysel düzlemde kurulan anlatılardan yola çıkarak politik düzleme gidilmiş, felsefî boyutta “yasa”nın ve iktidarın yeniden kurulma biçimlerinin bilinçdışı mekanizmalarda açığa çıkışı incelenmiştir. Bu tezin sunduğu çerçeveden anlaşılabilceği üzere yeni dönem sinema filmlerinde anlatının kuruluşu, önceki dönemlerde resmî ideolojinin cinsiyetler arası iletişim biçimlerinde olduğu kadar taşraya, toprağa ve orada yaşayan halka bakışından çok farklı değildir. Aslında hiç olmadığı kadar köklerinden bağları koptuğu düşünülen, yersiz yurtsuzlaşmış görünen güncel karakterlerin babanın yasasını devralırken öncekilerden farklı bir zeminde hareket etmediği, aksine bu rolleri yineleyerek yerleştirdikleri tespit edilmiştir.

Bu tezde sunulan inceleme modeli daha sonra yapılacak çalışmalarda kullanılabileceği gibi, benzer başka izlekler belirlendiği takdirde nasıl şemaya dökülebileceğine dair metodolojik bir örnek sunduğu düşünülmektedir. Model, sinema araştırmacılarının olduğu kadar senaryo çalışmaları yürüten yazarların da dikkatine sunulmuştur. Kurgulanan film anlatılarının bu modelden yola çıkarak sıkça tekrar eden izleğe dâhil olup olmadığı konusunda bir fikre varılabilir. Diğer taraftan taşraya dönüş anlatıları etrafında şekillendirilen bu çalışmanın sunduğu modelde, bileşenler eylem gruplarına odaklanılarak oluşturulduğu için; temaların farklı olduğu benzer anlatı şemaları için de bir inceleme modeli olarak kullanılabilir. Diğer taraftan Türkiye siyasî ve kültürel tarihinin sinema ile birlikte incelendiği ilk iki bölüm, ileride yapılacak çalışmalara kaynak oluşturabileceği gibi 2000’ler sonrası üzerinden de yeteri kadar vakit geçtiğinde benzer bir okuma yapmak için örnek oluşturabilir. 2000’ler dönemi, Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AKP) uzun yıllar iktidarda kaldığı bir dönem olarak ayrı bir dikkati hak eder. Tarihsel çalışmaların yürütülebilmesi için

dönemin üzerinden belli bir sürenin geçmesi gerektiği dikkate alınırsa ileride yapılacak çalışmaların perspektifinden bugüne bakıldığında sinemanın politik gündem ile ilişkisi üzerine de yeni fikirler ortaya atılabilir.

Sonuç olarak Türkiye’de bir dönemin sinema filmleri üzerinden yürütülen bu tez çalışması, sinema araştırmaları literatürüne hem tarihsel inceleme olarak hem de güncel film analizinde kullanılacak bir metodun geliştirilmesi yönüyle katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Sosyal bilimler alanında yürütülen nitel çalışmaların getirdiği zorlukların farkında olunmakla beraber bu çalışmada mümkün olduğunca titiz davranılarak bilimsel araştırma yöntemleri takip edilmiştir. Nihayetinde söylemin değişkenliklere ve geçişkenliklere açık hareketli yapısından bu ve bundan sonraki çalışmaların da etkilenmesi kaçınılmaz görünmektedir.

KAYNAKÇA

“Beynelmilel Terbiyevî Sinemacılık Enstitüsü,” *Resimli Uyanış*, 1932.

“Türk Filmi,” (*Musavver*) *Türk Sineması/Le Cine Turc (Illustré)*, 21 Mart 1928.

Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları, 2005.

Aça, Mustafa ve Mustafa Dinç. “Türk Sineması’nda Yeni Hayatın Eşiği: Haydarpaşa Garı Üzerine Değerlendirmeler.” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 10, no. 1 (2021): 312-324.

Agamben, Giorgio. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Ahıska, Meltem. “Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern.” *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 351-379.

Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Akyıldız, Kaya ve Tanıl Bora. “Siyasal Hafıza ve Ülkücülerin Hatırasında 70’ler,” *Toplum ve Bilim*, no. 127 (2013): 209-228.

Alberoni, Francesco. “The Powerless ‘Elite’: Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars.” *Stardom and Celebrity: A Reader* içinde. Ed. Sean Radmond ve Su Holmes, Londra: SAGE, 2014.

Alkan, Mehmet Ö. “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti.” *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*. Haz. Mete Kaan Kaynar. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 933-985.

Alkan, Mehmet Ö. “Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 1: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Antuan Pol, “Dün ve Bugün”, *Artistik Sine/Artistic Cine*, Sayı 2, 11 Teşrinisani (Kasım) 1926.

Arslan, Savaş. *Türkiye’de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze*. Çev. Rifat Özçöllü, İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2022.

- Arslan, Umut Tümay. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Aslan, Şükrü. *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Atılğan, Gökhan. "Yön-Devrim Hareketi." *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 597-646.
- Aydın, Suavi ve Kerem Ünüvar. "ATÜT Tarışmaları ve Sol." *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s.1082-1088.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler," *Yeni Adam*, 1937.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology.*, Çeviren Annette Lavers ve Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1986.
- Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*. Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Belge, Murat. "Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri." *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 19-48.
- Belting, Hans. *Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Bilgiç, Filiz. *Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Bocock, Robert. *Tüketim*. Çeviren İrem Kutluk. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997.
- Bora, Tanıl ve Kerem Ünüvar. "Ellili Yıllarda Türkiye’de Siyasî Düşünce Hayatı." *Türkiye’nin 1950’li Yılları*. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Çağaptay, Soner. "Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde Irk, Dil ve Etnisite." *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 1: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Çeliktemel-Thomen, Özde. "Denetimden Sansüre Osmanlı’da Sinema." *Toplumsal Tarih* 255 (2015): 72-79.
- Çeliktemel-Thomen, Özde. "Osmanlı İmparatorluğunda Sinema ve Propaganda(1908-1922)," *Online International Journal of Communication Studies* 2 (2010): 1-17.

- Çetin Erus, Zeynep. *Genç Sinema ve Devrimci Sinema*, İstanbul: Es Yayınları, 2015.
- Dadak, Zeynep. “Umutlardan Arta Kalan 1970’li Yıllarda Türkiye’de Sinema.” *70’lerin Türk Sineması* içinde. Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl. Antalya: AKSAV Yayınları, 2010.
- Dadak, Zeynep ve Berke Göl. *60’ların Türk Sineması*. Antalya: AKSAV Yayınları, 2009.
- Daldal, Aslı. “1990’ların Yeni Bağımsız Türk Sineması’nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm.” *Kültür ve İletişim* 24 (1), no. 47 (2021): 159-189.
- Daldal, Aslı. *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Yayıncılık, 2005.
- Demirel, Süleyman. *1971 Buhranı ve Aydınlığa Doğru*. Ankara: Doğu Matbaası, 1973.
- Deringil, Selim. *Denge Oyunu: İkinci Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin Dış Politikası*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1994.
- Doğan, Zahide Nihan. “The Making of a Cinema Culture Through Cinema Magazines in Early Republican Turkey (1923-1928): The Business, Stars, and Audience.” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi, 2018).
- Dorsay, Atilla. “Türk Sineması Bunalımında: Yeşilçam Sokağı’nda Sessizlik Var,” *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları: Türk Sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Dyer, Richard. *Stars*, Londra: BFI Publishing, 1986.
- Enriquez, Eugène. *Sürüden Devlete: Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*. Çeviren Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Erdoğan, Nezih. “Erken Sinemanın Kazası: Nitrat Yangınları ve Önlemler,” *Toplumsal Tarih* 255 (2015): 16-20.
- Erdoğan, Nezih. “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975.” *Screen* 39, no.3 (1998): 259-271.
- Erdoğan, Nezih. “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı.” *Toplum ve Bilim*, no. 67 (1995): 178-195.
- Erdoğan, Nezih. “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar.” *Doğu-Batı*, no.2 (1998): 155-163.
- Erdoğan, Nezih. “Yeşilçam’ın Uzun, Kırık Cümlesi” (Atölye SanatKritik, Çevrimiçi Dersler, 14.11.2020).

- Erdoğan, Nezi. *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Eroğlu, Ergin. *Sınıflar Açısından 12 Mart: 12 Mart Devam Ediyor Mu*. İstanbul: Soyut Yayınları, 1974.
- Eroğlu, Cem. "Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-71." *Geçiş Sürecinde Türkiye*. Ed. Irvin Cemil Shick ve Ertuğrul Ahmet Tonak. İstanbul: Belge Yayınları, 1990.
- Ertekin, Orhangazi. "Cumhuriyet Döneminde Türkçülüğün Çatallanan Yolları." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Evren, Burçak. *Türk Sinemasının 100 Yılı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Editör Paul Rainbow. New York: Pantheon Books, 1984.
- Foucault, Michel. *Söylemin Düzeni*. Çeviren Turhan Ilgaz. İstanbul: Hil Yayın, 1987.
- Freud, Sigmund. "Haz İlkesinin Ötesinde." *Metapsikoloji* içinde. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen. İstanbul: Payel Yayınları, 2013.
- Gevgilili, Ali. *Çağını Sorgulayan Sinema*. Ankara: Bağlam Yayıncılık, 1989.
- Goloğlu, Mahmut. *Millî Şef Dönemi (1939-1945)*. Ankara: Kalite Matbaası, 1974.
- Gökarp, Ziya. *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.
- Göl, Berke. "Düşmüş Bir Kadın Olarak Batı." *70'lerin Türk Sineması* içinde. Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl. Antalya: AKSAV Yayınları, 2010.
- Gönenç, Levent ve Levent Cantek. "Bütün Zamanların En Çok Satan Mizah Dergisi, 70'li Yıllarda Gırgır." *Toplum ve Bilim*, no. 127 (2013): 144-175.
- Güçbilmez, Beliz. *Zaman, Zemin, Zuhur*. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.
- Gürbilek, Nurdan. *Yer Değiştiren Gölge: Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

- Hall, Stuart. "Encoding and Decoding in the Television Discourse." *Media and Cultural Studies Keywords*. Ed. Meenakshi Gigi Durham ve Douglas Kellner. Massachusetts ve Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Hebdige, Dick. *Altkültür: Tarzın Anlamı*. Çev. Sinan Nişancı. İstanbul: Babil Yayınları, 2004.
- Höke, Engin. *1960'lardan 1980'e Gençlik ve Mücadelesi*. İstanbul: Simge Yayınevi, 1989.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Karakaya, Serdar. *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. Ankara: Yason Yayınevi, 2014.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Karatepe, Şükrü. *Tek Parti Dönemi*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1997.
- Kaya, Dilek. "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir." *SineCine* 8/2 (2017): 93-138.
- Kaya, Raşit. "Neoliberalizmin Türkiye'ye Siyasal Etkileri Üzerine Değerlendirmeler ve Tartışma Ögeleri," *Küreselleşme, Kriz ve Türkiye'de Neoliberal Dönüşüm*. Derleyen Nergis Mütevellioğlu ve Sinan Sönmez. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Kayalı, Kurtuluş. "ATÜT Tartışmalarının Hafife Alınmasının Nedenleri ve Bu Tartışmaların Atlanan Ruhı." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 1089-1094.
- Keyder, Çağlar. "Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası." *Geçiş Sürecinde Türkiye*. Ed. Irvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak. İstanbul: Belge Yayınları, 1990.
- Kılınç, Aygöl. "Atatürk Dönemi Kültür Politikasının Türk Toplumsal Yaşamına Etkileri ve Katkıları." (Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, 2005).
- Kırık, Ali Murat. "Türk Sineması'nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi." *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* 2, no. 3 (2014): 90-117.
- Koçak, Cemil. *Türkiye'de İki Partili Siyasî Sistemin Kuruluş Yılları (1945-1950) Cilt 1: İkinci Parti*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Koçak, Orhan. "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları." *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Cilt 2: Kemalizm*. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

- Köstepen, Enis. “Türk Sinemasında Bir Sol Popülizm Denemesi,” *70’lerin Türk Sineması* içinde. Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl. Antalya: AKSAV Yayınları, 2010.
- Kuyucak Esen, Şükran. *80’ler Türkiye’inde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi, 2019.
- Kuyucak Esen, Şükran. (Ed.). *Her Şeye Rağmen Ayakta: 90’lı Yıllar Türkiye Sineması*. Antalya: AKSAV Yayınları, 2012.
- Küçükömer, İdris. *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması*. İstanbul: Profil Yayıncılık, 2010.
- Lefebvre, Henri. *Şehir Hakkı*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.
- Lüleci, Yalçın. “1960’lı yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri.” *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-GİFDER)* 8, no.2 (2020): 1200-1233.
- Makal, Oğuz. *Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları, 2003.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Londra ve New York: Routledge Classics Yayınları, 2007.
- Mater, Nadire. *Sokak Güzeldir: 68’de Ne Oldu?* İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Mazıcı, Nurşen. “27 Mayıs, Kemalizmin Restorasyonu Mu?” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm*, Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.555-569.
- Mencütekin, Mustafa. *Ideology in Turkish Cinema*. New Jersey: Blue Dome Press, 2014.
- Nazık, Yağmur. “1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme.” *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Ed. Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata. İstanbul: Vadi Yayınları, 2016, s. 309-355.
- Ocak, Ahmet Yaşar. “Türkiye Tarihinde Merkezî İktidar ve Mevlevîler (XIII-XVIII. Yüzyıllar). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Onaran, Alim Şerif. *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Özcan, Feridun Cemil. “Altmışlı Yıllarda Türkiye Ekonomisi.” *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*. Haz. Mete Kaan Kaynar, Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 179-204.

- Özcan, Gencer. "Altmışlı Yıllarda 'Dış' Politika." *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*. Haz. Mete Kaan Kaynar. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 217-256.
- Özçınar, Meral. "Yeni Türk Sinemasında Yersizyurtsuzluk Olarak Taşra." *Turkish Studies* 15, no. 3 (2020): 1993-2015.
- Özkoçak, Yelda. "Göçmen ve Sinema: Avrupa Göçmen Sineması ve Türk Asıllı Yönetmenler." *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3, no. 3 (2019): 429-452.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*. Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995.
- Özön, Nijat. *Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1966*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Öztürk, Serdar. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaseti*. Ankara: Elips Kitap, 2005.
- Özyılmaz Yıldızcan, Özge. "Erken Cumhuriyet Döneminde Hollywood'un Alınlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik." (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013).
- Parla, Jale. *Babalar Ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Pösteki, Nigar. *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 2005.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çeviren Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.
- Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Saydam, Barış. "2010-2020 Yılları Arasında Türkiye'deki Sanat Sineması Anlatısının Oluşumu." (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2022).
- Saydam, Barış. "Sinemada Tarihyazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar – Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme." (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2018).
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Sencer, Yakut. *Türkiye'de Kentleşme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Sezer Şanlı, Ayşem. "Türkiye'de 'Alamancı' Almanya'da 'Türk': Araftaki Gurbetçiler," *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*. Haz. Mete Kaan Kaynar. Ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 667-686.
- Sombart, Werner. *Burjuva*. Çeviren Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.

- Sunal, Kemal. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.
- Suner, Asuman. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis, 2005.
- Şasa, Ayşe. *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2003.
- Toker, Metin. *Tek Partiden Çok Partiye (1944-1950)*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990.
- Turan, Ömer. "Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970'ler İçin Bir Çerçeve Denemesi." *Toplum ve Bilim*, no. 127 (2013): 3-25.
- Tutal Cheviron, Nilgün. "Haneke'den Hakikat Çılgınlıkları." *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* içinde. Editör Nilgün Tutal Cheviron. İstanbul: Ekslibris Yayınları, 2014.
- Uçakan, Mesut. *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977.
- Uysal, Ayşen. "Devlet Şiddetinin Biyografik Sonuçları: 1970'li Yılların Militanlarının Siyasal Yol Haritaları." *Toplum ve Bilim*, no. 127 (2013): 176-195.
- Ünal, Oğuz. *Türkiye'de Demokrasi'nin Doğuşu: Tek Parti Yönetiminden Çok Partili Rejime Geçiş Süreci*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1994.
- Üskül, M. Zafer. *Bildirileriyle 1974-1980 Dönemi Sıkıyönetimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.
- Velioğlu, Özgür. *Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015.
- Yasa Yaman, Zeynep. "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu." *Toplum ve Bilim* 79 (1998): 94-135.
- Yavuz, Deniz. (Ed.) *Yeni Bir Yüzyıla Merhaba: 2000'li Yıllar Türkiye Sineması*. Konya: AKSAV Yayınları, 2013.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Yıldırım, Ercan. *Neoliberal İslâmcılık: 1980-2015 İslâmcıların Dünya Sistemine Entegrasyonu*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2016.
- Yüksel, Sinem Evren. *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016.

EK-1: TEZDE ELE ALINAN FİMLERİN ANLATILARININ DETAYLI İNCELEMELERİ

MAYIS SIKINTISI (1999) – Nuri Bilge Ceylan

1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı*'nda Nuri Bilge Ceylan, kendi üstüne düşünen (*self-refleksiv*) bir film örneği sunar. Otobiyografik bir zemine kayan filmde genç bir yönetmenin film çekmek için doğduğu kasabanın kırsalına gittiğini görürüz. Köyüne, babasının evinde küçük bir kamerayla gelen Muzaffer'in bir film çekme hazırlığında olduğunu, İstanbul'dan memleketine geldiğini ve çekeceği film için uygun oyuncular aradığını anlarız. Filmin akışı içerisinde bu ziyaretin ilk olmadığını, daha önce de kamerasıyla gelerek belgesel nitelikte ve son derece estetik görüntüler aldığını, ailesini yeni çekeceği yeni filmde oynatmak için ikna etmeye çalıştığı sırada öğreniriz. Filmde karakterler onları canlandıran oyuncuların gerçek isimlerini taşımaktadır; baba rolündeki Emin'in yönetmenin kendi babası, anne rolündeki Fatma'nın da kendi annesi olması üzerinden yola çıkarak Muzaffer karakterinin de yönetmenin kendisinin yerine geçen bir kurgu karakter olduğu tespitini yapabiliriz. Muzaffer'in ailesini oynatarak çekeceği film, böylece yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın ailesine çeşitli rolleri paylaştığı bu filmin hikâyesi ile iç içe geçerek güzel bir *mise en abyme* örneği sunar.

Filmde Muzaffer'in film çekme serüveninin yanına eklenen diğer hikâye de babanın yetiştirdiği ağaçları, ağaçların bulunduğu araziye, dolayısıyla toprağını koruma ve kendine ait olduğunu devlet nezdinde kanıtlama çabasıdır. Televizyondaki haberlerden duyduğumuz kadarıyla hikâyenin 70'lerde geçtiğini kestirebiliriz, Bülent Ecevit ile MSP koalisyonuna dair haberler ekranda dönmektedir. O dönemde devletin tapu-kadastro görevlileri taşrada belli bölgeleri gezmekte, yaşı büyük ağaçlar üzerinden yola çıkarak devlete ait arazileri tespit etmektedir. Köylülerin çoğunun bu sebepten yaşlı ağaçları kestiklerini, böylelikle arazinin kendilerine ait olduğunu kanıtlayarak tapu alabildiklerini eleştiren baba rolündeki Emin, devletin dolaylı olarak ağaç kesmeye teşvik ettiğinden yakınmaktadır. Ne kendi arazisindeki ağaçları kesmeye ne de ekip biçerek emek verdiği toprağın tapusunu kaybetmeye niyeti vardır, üstelik bu sorunu hukukî yoldan çözme konusunda iddialıdır. İlerleyen yaşına ve oğlu Muzaffer'in meseleye ilgisizliğine rağmen o yetiştirdiği ağaçlara ve hâlâ bakımıyla yakından ilgilendiği arazisine sahip çıkmaya kararlıdır. Mirası devralma konusunda hiç de niyetli görünmeyen, kendisine çoktan farklı bir yol çizmiş olan oğlu ile arasındaki konuşma dikkat çekicidir:

- Valla niye bu kadar uğraşıyorsun anlamadım bir türlü.
Kime kalacak yani? Zaten yaşı da gelmiş yani.

- Yaşıma daha var, benim daha niyetim yok. Bakalım, bu işler bitmez daha. Yahu tarla işi bitmeden gidilir mi, daha dur bakalım acele etme yahu.

- Ne yapacaksın yani burayı alsan ne, almasan ne?

- Burası benim zaten kaç senedir yahu. Bak bu ağaçlar kaç senedir... Bir ormancı geldi, diyor ki “Çok temiz bakmışsın, ama biz burayı alırız senin elinden...” Nasıl alıyorsun? Zorbalık devrinde mi yaşıyoruz?

Baba Emin’in yıllarını verdiği toprağa kendisi dışında aileden kimsenin bu kadar sahip çıkmaması dikkat çekicidir. Oğlunun toprakla, babasının yetiştirdikleriyle bağı çoktan kopmuştur ve büyük şehrin üyelerinden biri olmuştur. Yine de burada dikkat çeken ve yöneltmemiz gereken soru, Muzaffer’in film çekmek için anlatacağı hikâyenin neden babasının hikâyesi olduğu, neden kendi memleketine dönerek aslında ilgisinin kalmadığını söylediği bir meseleyi konu olarak seçtiği üzerinedir. Her ne kadar karakterin ağzından bu mirası devralmaya niyeti olmadığını duysak da, kendine seçtiği yolda ilerlerken rotasını ailesinin evine çevirmiş, babasının meselesi olan bir hikâyeyi anlatmayı seçmiştir. Yeni Türk Sineması’nın karakterlerinin söyledikleri kadar söylemedikleri üzerinden de bir hikâye anlattıklarını düşündüğümüzde benzer anlatı kalıplarını sıkça görürüz. Muzaffer belki maddî kısıtlılıklar yüzünden, bağımsız bir genç sinemacının o yıllarda film çekmesinin maliyetli olmasından ötürü oyuncularını aile bireylerinden seçmektedir; ancak anlattığı hikâyenin de onların hikâyesi olduğunu gözden kaçırmamakta fayda vardır.

Filmlerde ağaç metaforu önemli bir yer tutar. Aileyle bağların genellikle ağaç çevresinde kurulduğunu görürüz. Muzaffer’in babasıyla kurduğu bağ da ağaçlar üzerinden ilerlemektedir. Babanın meselesi toprağına kök salmış bu ağaçları korumak, oğlunun meselesi ise babasının ağaçlar ve toprakla kurduğu bu bağı çekeceği filmin konusu yapmaktır. Filmi aile ve toprakla kurulan bağlardan politik düzleme çıkaran da bu ağaçlardır, ne var ki siyasî düzlemde düşünüldüğünde ağaçlar devletle kurulan köksel bağları değil ona karşı korunması gereken alanı temsil eden ilginç bir noktada durmaktadır.

Filmde rol almayı zor da olsa ailesine kabul ettirdikten sonra beraber mekân seçmek için Çanakkale’ye bir yolculuk yapan aile, tarihi anıtları ziyaret eder. Yanlarında İstanbul’dan gelen bir başka genç sinemacı Sadık, Muzaffer’in asistanlığını üstlenmiş olarak onlarla beraber yolculuğa katılır. Diğer taraftan doğduğu topraklarda mutsuz olan, İstanbul’a bir şekilde gidip yerleşmenin hayalini kuran ve bu yüzden fabrikadaki işinden istifa ederek filmin çekimlerine katılan akrabaları Saffet, bir de küçük bir çocuk olan akrabaları Ali vardır. Ne Sadık’ın ne de Saffet’in taşrayla ve toprakla herhangi bir bağının kalmadığını kolayca fark ederiz. Bu hem çekimler sırasında doğaya ilgisizliklerinden, hem de yolculuk esnasında geçtikleri ayçiçeği tarlalarının onlar için sadece hacet giderecekleri bir mekândan ibaret olmasından anlarız.

Başta İstanbul’a götürüleceğinin sözünü almış olan Saffet, film çekimleri sona yaklaştığında Muzaffer tarafından yarı yolda bırakılır. İlginç olan Muzaffer’in kendine çizdiği yolda peşinden gelmek isteyen genci İstanbul’da istememesidir. “Taş yerinde ağırdır” diyerek Saffet’e memleketinde kalmasını tavsiye eden Muzaffer’in kendisi de aslında taşradan İstanbul’a gelmiş bir karakterdir, ancak o büyük şehrin insanlarının söylemine entegre olmuştur ve yeni gelecek olanları orada istememektedir. Türkiye tarihinin modernleşme projesi bu bakımdan ilginçtir. Bir önceki bölümde de detaylı olarak tartışıldığı üzere, aslında büyük şehrin sakinlerinin büyük bir kısmı oraya sonradan gelen, modernleşmenin öngördüğü şekilde

“aydınlanmış”, ama aslında taşra kökenli olan nüfustur. Nurdan Gürbilek, 80’lere dair notlarını kaydettiği çalışmasında bu duruma dikkat çeker. Ancak bu yeni seçkinler, şehirli ve modern olabilmek için onun gereklerini yerine getirirken kendi taşralı kimliklerinden bir şeyleri de dışarıda bırakmak zorunda kalmıştır: “Bu ise elbette yalnızca seçkinlerin kitleler üzerinde değil, seçkinlerin kendi kendileri üzerinde de bir baskı olarak yaşandı. Kendini ‘akıl’ konumuna yükseltmek, başkalarını temsil etmeye aday olmak, merkez olmak yalnızca bir iktidar üzerine değil, aynı zamanda bir memurluk, bir feragat üzerine kurulur. Modern kimliğin taleplerini tehdit eden her şeyden uzak durmayı, geri çekilmeyi gerektirir.”³⁰⁵ Filmde kendi hedefi olan modern yaşam ve onun ilgi alanlarını benimseyen Muzaffer, kentlinin taşralıya bakışını da içselleştirerek kendi dışında bir taşra yaratmıştır. Büyük şehre giderken geride bıraktıkları da ürettiği bu taşraya aittir, dolayısıyla orada kalması gerekir.

Çanakkale’ye yolculukları aslında babanın çok da isteyerek katıldığı bir yolculuk değildir, çünkü her an elinden alınma endişesiyle geride bıraktığı bir toprağı vardır. Mayıs’ta doğanın yeşerdiği, insanın içine ferahlık verdiği bir mevsimde bu kısa yolculuk bile onda bir sıkıntıya sebep olur, filmin adını aldığı *Mayıs Sıkıntısı* da tam olarak burada düğümlenir: Yıllarca emek verdiği, üzerinde ağaçlar yetiştirdiği ve korumak istediği toprağını geride bırakmak. Toprağı elinden alacak olanın devlet gücünü temsil eden kadaastro memurları olması da bu anlamda dikkate değerdir, böylelikle mayısta gelen bu sıkıntı aslında politik bir mücadele sorununa dönüşür. Çanakkale ziyaretleri sırasında büyük anıtların yanında küçücük kalan Emin’in görüntüsü de bireyin bu büyük güç karşısındaki zayıflığının görsel temsili gibidir. Nitekim döndüklerinde kasabaya bir grup görevlinin geldiğini uzaktan gören Emin’in bisikletiyle taksinin peşine düştüğü sıralarda 19 Mayıs kutlamaları için geçit töreni yapan gençlerin ve bando takımlarının sürekli yoluna çıkması, onu geride bırakması, görüşünü engellemesi de bu bakımdan manidardır.

Filmin akışı içerisinde kendi küçük hikâyesini yaşayan ilkökul çocuğu sevimli Ali’nin serüvenini de Emin’in toprağını ve ağaçlarını koruma çabasının küçük bir sembolik temsili olarak ele almak mümkündür. İsteddiği müzikli saati alabilmesi için ona bir sorumluluk yüklenir: Bir tavuk yumurtasını kırmadan kırk gün yanında taşıması beklenmektedir. İstanbul’dan film çekmeye gelen akrabası Muzaffer ona bazı tavsiyeler verir; yumurtayı haşlayıp taşımasını ya da okula giderken güvenli bir yere bırakmasını önerir, ancak Ali bunları “hilelik olur” gerekçesiyle reddeder. Kendisine emanet edilen yumurtayı hileye başvurmadan korumak isteyen Ali, arazisini hileye başvurmadan -yani diğer köylülerin yaptığı gibi eski ağaçları kesmeden- hukukî yollarla korumayı seçen Emin’in küçük bir yansıması gibidir.

Evlerine geri döndüklerinde filmin çekimlerine başlarlar. Basit bir sahneyi çekerken dahi profesyonel olmayan oyuncular sebebiyle zayıf ve sınırlı bir anda fazla gerilir, baba ile oğul arasında tahammülün iyice tükendiği bir anda ağaçlardan birindeki işarete gözü takılan baba böylelikle evde olmadıkları esnada kadaastro memurlarının gelip çoktan ağaçları işaretlediklerini görmüş olur. Filmin düğüm noktasında çözümsüzlük ve gerilimin zirveye tırmandığı anda babanın meselesinin zora girmesi, oğlu Muzaffer’in de film çekiminin zora girmesi anlamına gelir. Film çekimini hışımla yarıda bırakan babanın ilk defa burada kendi davasını

³⁰⁵ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 106.

benimsemediği için oğluna ve eşine sitem ettiğine şahit oluruz: “Koskoca ev elden gidiyor, sen hâlâ film milm diyorsun!”

Babanın kurduğu ve korumaya çalıştığı “ev”in elden gitmesi, oraya kök salmış ağaçlar ile temsil edilmeye devam etmektedir ve sarsılan bu düzen, kuşak çatışmasını temsil eder. Ağaçları, evi, bunların üzerinde olduğu toprağı korumak ve kurtarmak için baba-oğul arasındaki bağın da yeniden güçlenmesi ve sıkı sıkıya örülmesi gerekir. O gece baba Emin’i uyku tutmazken filmi yarıda kalan oğlu da gün ağarırken ona katılır ve hukukî süreçte dilekçe yazmak için kendisine gerekli olan daktilosunu onarma sözünü vererek dolaylı yoldan da olsa babasına destek olur. İkisi de birbirlerine ihtiyaç duyduklarının farkına varırlar: Muzaffer babasının gönlünü almazsa filmi tamamlayamayacaktır, babası da teknolojik sayılabilecek aletlerin tamiri için İstanbul’dan gelen Sadık ve Muzaffer’e ihtiyaç duymaktadır. Nesiller arası uzlaşma ve bağlantı böylece kurulur. Filmin bu noktasında sadece baba-oğul arasındaki meselenin tatlıya bağlanmasını görmekle kalmayız; aynı zamanda filmin üzerine oturduğu dünyaya dair bir sosyal gerçekliğin de çözüme kavuştuğunu görebiliriz. Ne taşradaki karakter şehirden gelenin yardımı olmadan onun içinde var olduğu hukukî ve resmî düzene karşı tek başına hareket edebilmekte ne de büyük şehirden gelen taşraya dönmeden kendine dair bir hikâyeye anlatabilmektedir. Taşra ve şehir, var olmak için aslında birbirlerine muhtaçtır.

Film çekimlerinin ertesi gün tamamlanabilmesi ancak bu uzlaşmadan sonra gerçekleşir. Muzaffer’in filmi tamamlanmıştır, küçük Ali hayalini kurduğu müzikli çakmağa kavuşmuştur, baba Emin ise o gece uyumayarak arazisini savunmak için yeni bir resmî plan yapmıştır. Gün doğarken hevesi yarıda kalmış tek karakter İstanbul’a gitme imkânını gerçekleştiremeyeceğini duymuş olan Saffet’tir. Babanın herkes gittikten sonra yerde bulduğu, kendi yetiştirdiği ağaçlardan düşmüş bir meyveyi yiyerek uykuya daldığı sahnede üzerine güneşin doğmasıyla film kapanır.

Mayıs Sıkıntısı, Nuri Bilge Ceylan’ın erken dönem filmlerinden biri olarak karşımıza çıkarken bir yandan yönetmenin kendi ailesini oyuncu olarak filme yerleştirmesi, bir yandan da film çekme serüvenini anlatması bakımından kendi üzerine düşünen iyi bir örnektir. Filmde babanın toprağı atfettiği önemi, onu ve üzerindeki ev ile ağaçları korumak için gösterdiği çabada da görebiliriz. Hakkını daima hukukî yollarla aramaktadır, bunun için hem kanunları yakından incelemiş hem de sadece toprağı sahip çıkmak için hileli bir yola başvurmamıştır. Baba karakterini canlandıran Emin, bu bakımdan ağaçlara da yetiştirdiği çocukları gibi davranmakta, filmde “ev” kavramı ile “toprak” kavramı sık sık birbirinin yerine geçmektedir. Oğlu Muzaffer’in her ne kadar bu toprakla bir bağı kalmamış gibi görünse de, onun da filmlerinden biri için en önce yöneldiği konunun babasının toprağına sahip çıkma meselesi olması dikkate değerdir; böylelikle o da dolaylı yoldan evi ve toprağı korumakla ilgili olan bu derdi paylaşır. İlginç olan ise toprağın kendisinden korunması gereken gücün devlet gücü olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu anlamda sert bir karşı duruş ve çatışmayı değil, yine kanunlar dâhilinde sürdürülmeye çalışılan bir mücadeleyi izleriz. En nihayetinde karakterlerin gideceği noktanın ne olduğunu görmesek de hepsine dair umutlu bir fikrimiz vardır. Ali hayranlık duyduğu müzikli çakmağı elde etmiş, heves ettiği müzikli saatin sözünü de almıştır. Muzaffer filmi tamamlamış olarak İstanbul’a dönmektedir, babanın ise arazisini savunmak için yeni planları ve umudu vardır. “Yine olmazsa?” sorusunu dahi kabul etmez, davasını kazanacağından emindir. Herkes gittikten sonra gece ısınmak için yaktıkları ateşin üzerine su serperek, oğlunun verdiği uyku tulumunu da

yanına almış bir şekilde savunmaya kararlı olduğu ağaçların meyvesini yiyerek üzerine doğan güneşle onların altında uykuya dalar.

Mayıs Sıkıntısı memleketine, evine ve toprağına dönen bir şehirlinin hikâyesini anlatırken onu her ne kadar bu topraklarla bağı kopmuş görünse de hâlâ dolaylı yoldan burayı önemseyen bir karakter olarak kurgulamasıyla karşımıza çıkar. Arada ufak-tefek çatışmalar yaşansa da babayla filmin sonunda uzlaşılır. Toprağı koruma ve savunma görevini oğul Muzaffer devralmayacağını açıkça belirtse de, bu meseleyi video kayıtlarına alarak film formatında temsil ettiğini ve böylelikle farklı bir boyutta yasayı devraldığını görebiliriz. Muzaffer her ne kadar taşraya şehirli gözle baksa ve bu anlamda “aydın” bakış açısını içselleştirmiş bir karakter olarak taşrayı sanatına nesne konumuna yerleştirse de anlattığı herhangi bir taşra hikâyesi değil; kendi babasının, evinin, toprağının gerçek hikâyesidir.



NUH TEPEŚİ (2019) – Cenk Ertürk

Cenk Ertürk'ün senaryosunu da kaleme aldığı *Nuh Tepesi* (2019) de baba-oğul arasındaki bağları, toprakla ve memleketle kurulan ilişkiyi bir ağacın çevresinde anlatır. Ölümü yaklaştığı için doğduğu köyde çocukken diktiği bir ağacın dibine gömülmek isteyen ve bu yüzden memleketine dönen hasta bir baba ve ona bu yolculukta neden eşlik ettiğini başta bilmeyen oğlunun hikâyesinin ele alındığı filmde baba İbrahim ve oğlu Ömer arasında önce sebebini anlayamadığımız bir gerginlik ve soğukluk vardır. Ancak sonradan aralarındaki diyaloglardan geçmişlerini öğreniriz. İbrahim, eşini ve oğlunu geride bırakarak başka bir kadın ile Paris'e gitmiş, Ömer'i hiç sevmediği dayıları büyütmüş ve o da annenin düzenine terk edilerek onun tarafından yutulduğu, sindirildiği için hem babasına hem de annesine ömrü boyunca öfke biriktirmiştir.

Filmin anlatısı köye doğru yolculukla başlar ve hikâyenin neredeyse tamamı burada geçer. İbrahim'in çocukken diktiği ve kendi arazilerinde bir tepenin üzerinde yalnız başına duran ağaç, aradan geçen yıllar içinde köylüler tarafından kutsal kabul edilmeye başlanmış, onu Nuh Peygamber'in diktiğine ve bu yüzden yaşlanmadığına dair bir inanç gelişmiştir. Sadece yerliler değil dışarıdan da çok sayıda turist bu tepeyi ve ağacı ziyarete gelmekte, adaklar adamakta ve yüklü miktarda bağış bırakmaktadır. Bu durumu korumak isteyen köyün muhtarı önce İbrahim'i elindeki tapuya rağmen uzaklaştırmaya çalışsa da sonrada daha ılımlı bir yol izleyerek onu ve oğlunu ikna etme yoluna gider. Başta bu ağacın altına gömülmek konusunda ısrarcı olan İbrahim; sonradan köylülerin hışmı, evlerine zarar vermeleri gibi eylemlerin sayısı artınca kendisi öldükten sonra oğlunun başına kötü bir şey gelmesinden korkarak bu isteğinden vazgeçer. Ancak bu sefer de Ömer'in köyde dönen bu haksızlığa karşı sessiz kalmaya niyeti yoktur. Baba-oğul arasındaki gerilim bir yandan şehirli ve taşralılar arasındaki çatışmaya doğru kayar.

Baba ve oğlu arasındaki hesaplaşma film boyunca ağacın etrafında döner. Ağacın kök saldıgı toprak arazisinin kime ait olduğu, ağacın kesilip kesilmemesi, gerçekte kimin diktiği, altına gömülmenin İbrahim için neden bu kadar önemli olduğu gibi sorular çerçevesine hikâye örülür. İbrahim için ağacın neden bu kadar önemli olduğu sorusunu o hep cevapsız bıraksa da ailesiyle olan hikâyesini öğrendikçe anlarız ki bu dünyada yaptığı ve başarıya ulaşmış, sağlam bir şekilde ayakta kalan ve gerçek anlamda tutunmuş tek şeyi bu ağaçtır. Oğlunu yetiştirememiş, kendisinden memnun olmasını sağlayamamıştır. Eşiyle ilişkisini yürütememiş, onu çocuğuyla yalnız bırakıp uzaklara gitmiştir ama belli ki orada da bir kök salamayarak ülkesine geri dönmüştür. En nihayetinde her şeyin başladığı yere, bu dünyadaki tek sahip olduğu toprağa ve onun üzerinde dimdik duran tek eserine geri dönmek ve ölünce buraya gömülmek istemiştir. Ağacı başta yetiştiremediği oğlu yerine koyduğunu düşünsek de sonradan bir başka gerçeğin de farkına varırız: İbrahim yıllar önce ağacı dikerken yanında kendi babası vardır. Böylelikle ağaç sadece oğluyla ilişkisini değil, aynı zamanda babasıyla olan ilişkisini de temsil eden kuşarklar arası bir metafor hâline gelir. İbrahim için ağaç, kökleriyle ve toprakla kurduğu tek bağıdır. Yeryüzünde onu ve ona ait olanı kabul eden başka hiçbir yerin olmaması da belki bu isteğinde etkilidir. Yurtdışındaki hayatı onu kabul etmeyip bir hastalıkla geri ülkesine göndermiştir. Oğlu arabadaki yolculuklarında dahi onu yanında görmek istemediği için bir mola esnasında aracın kapısını bozar ve onu arka koltuğa oturmaya mecbur bırakır. Köylere dönerler ama köylüler onları kutsal değerlerine saldırmaya gelmiş bir düşman olarak görür ve evlerine çeşitli yollarla

zarar verirler, köy kahvesinde kimse selamlarını almaz; yani hem mekân hem de içinde yaşayan insanlar olarak taşra onu içine kabul etmez. Evin kendisi de dökülmektedir; damı akar, musluklar yerlerinden çıkar ve neye dokunsalar ellerinde kalır. Ait olması beklenen yer onu kabul etmez, her şeyiyle dışarı atar. Bu bakımdan İbrahim ve oğlu Ömer tutunacak ve kök salacak yerleri kalmamış birer yersiz yurtsuz karakter olarak karşımızda dururlar.

Filmde anlatının dönüm noktası bu baba-oğul ikilisinin ağacın altında bir gece köylülerle yaptıkları kavga olur. Bu kavgada ilk defa oğluna zarar verilmesinden endişelenen İbrahim'in köylülere açıkça hakaret ettiğini görürüz. Bu sahneden sonra Ömer'e sevecenlikle ve rahatlıkla "oğlum" diye hitap etmeye başlayan baba, o gece ilk defa yıllardır sorulmamış sorularla oğluyla yüzleşerek annenin ölümünden kendisini suçlu tutup tutmadığını anlamaya çalışır. Film boyunca Ömer'in ise babasından pişmanlığa dair bir şeyler duymayı beklediğini görürüz ama baba her seferinde hayatta bir pişmanlığı olmadığını söyler. O gece aralarındaki mesele çözülmez ama en azından beklentiler dile getirilir.

Bir başka akşam Ömer'in boşanmak üzere olduğu hamile eşi ziyarete gelir, çocuğun velayetini almaması için ondan bir istekte bulunur. Filmde baba ve çocuğu arasındaki ilişki temsili bunlarla da kalmaz: Muhtar, ağacın bulunduğu bölgeye dair iddialarından vazgeçmelerini rica ederken ağacı babasız bir çocuğa benzetir: "Bu ağacın olduğu arazi diyelim ki babanın ailesine ait. [...] Ama elli yıldır bu topraklara biz bakıyoruz. Biz su verdik, biz eşeledik bu toprakları. Yani çocuğun babası biziz. Şimdi elli yıl sonra bir adam çıkıp geliyor, diyor ki çocuğun babası benim. Yahu mübarek, madem çocuğun babası sensin, neden elli yıldır gelip bir hal hatır sormadın? Madem bu ağacı sen diktin, neden elli yıldır gelip bir damla su vermedin?"

Filmde açıkça ağacı babası ya da oğlu yerine koyduğunu dile getirmese de İbrahim'in ona olan şefkati de gözden kaçmaz. Ağcın yaşını kanıtlamak için ondan bir parça almaya niyetlenen İbrahim, sonradan ona kıyamadığını ve zarar veremediğini oğluna söyler. Aynı ihtimamı bu zamana kadar kendi oğluna göstermemiş olsa da köyde yaşadıkları pasif saldırılardan sonra oğlunun başına gelebileceklerden korkarak onu da koruma içgüdüsüne kapılır. Buraya gömülme arzusundan vazgeçer ancak bu sefer de asıl meselesi oğlunun bu ağacı kendisinin diktiğine inanıp inanmaması olur ve sıkça bunu sorar. Ağacın ve temsil ettiği düzenin devralınıp alınmaması baba-oğul arasında önemli bir sorunsal hâline gelir.

Ömer'in babasına olan öfkesi ise çocuğunu karnında taşıyan eşinin ziyaretinden sonra yumuşar ve zamanla köylülere doğru kayar. Kendilerine ait araziyle aslında şahsi bir bağlantısı olmasa da köylülerin usulsüz yollarla ağaç ve çevresindeki bağışlardan gelir elde etmeleri, arazi tapusuna ait arşiv belgelerini kaybetmeleri gibi sebepler onu taşradaki sistemle karşı karşıya getirir. Evinin saldırıyla uğradığı bir gece, babasına hırsından değil ama bu sefer köylüleri cezalandırmak için ağacı kesmeye karar verir ama onu babası durdurur. Ölmek üzere olan babanın hastalığı tetiklenir, kriz geçirir. Filmin ikinci dönüm noktası da bu gece olur. Hasta yatan babasına elinden gelen en iyi şekilde bakarken Ömer'e babası doğacak çocuğunu kastederek "İyi bir baba olacaksın sen" der. Ölüm döşeğindeyken aynısını annesinin de söylemiş olmasına şaşırın Ömer'de bir şeylerin değiştiğini anlarız: Önce babasıyla hava almaya çıktıklarında bu sefer arabada onun yanına oturmayı kendisi ister, daha sonra evin akan damını onarır. Babası uyurken

telefonuyla gizlice onun fotoğrafını çeker, hatta bununla da kalmaz; onu uyandırmadan kendisi de sessizce yanına geçerek babasıyla bir özçekim yapar. Duygularını o bilinçliyen itiraf etmeye hazır değildir ama babayla aynı fotoğrafta olmak, imgesel düzlemde bir araya gelmek filmdeki karakter için önemli bir anlam taşımaktadır. Böylelikle babanın yasasının gönüllü olarak devralındığı tespitini yapabiliriz.

İstanbul'dan gelen bir haberle yeniden tedavi ihtimali söz konusu olunca baba-oğul, köydeki bütün meselelerini bir kenara bırakarak bu ihtimalin peşinden gitmek üzere hazırlanır. Ancak o gece oğlu uyurken evi terk eden baba bu sefer kaybolur, günlerce bulunamaz. Ekiplerin aramaları da sonuç vermeyince Ömer çaresizce etrafta dolanır. Tek başınayken dere kenarında babasının cesedine rastlar. Kimseye haber vermeden onu eve götürür ve boşanmak üzere olduğu eşini arar. Telefonda yeni doğan kendi çocuğunun sesini duyar. Baba ölmüş, artık kendisi baba olmuştur. Ani bir kararla kimseye haber vermeden babasının bedenini sırtlanır ve gece ağacın dibine gömer. Ömer'in köylüleri cezalandırmak için babasının naaşını gömmeyip ortada bırakma kararı, rüyasında gördüğü gibi ağacı yakma ya da kesme kararı, babasının baştaki isteğinin aksine onu köy mezarına gömme kararının hepsi birdenbire yön değiştirir. Baba olması onun karşısına aldığı toprakla, nesiller boyu aileyi temsil eden ağaçla ve kendi babasıyla olan çatışmasını sonlandırır. Yine de taşradaki düzene karşıdır, orada yaşayanların düzenine inat babasını vasiyetine uygun olarak ağacın altına gömer. Filmde anneyle ya da eşle olan problemli ilişkinin çözüme ulaşmaması, genellikle kadın kimliğinde temsil edilen toprakla yani taşrayla uzlaşamadığının da işareti olur. Sahip olunduğu sanılmasına rağmen elden giden topraklar ile elden kayıp giden eşin hikâyesi bu bakımdan paralel ilerler.

Nuh Tepesi'nde direkt olarak politik düzleme bir gönderme yoktur ama dolaylı olarak köylülerin kutsal kabul ettikleri ağacı kaymakamın da turistik bir bölge olması sebebiyle ziyarete gelmesi, kadastro memurlarının köylülerin çevirmesiyle yarı yoldan geri dönmeleri, arşiv memurlarının kayıtları gizleme çabaları gibi konular dolaylı olarak sistem eleştirisi olarak okunabilir. Babanın otoritesi bu filmde siyasî otoriteyle bağlantı kurmaz, aksine onun karşısındadır ve babanın düzenini devam ettirmek aslında sisteme karşı onun yanında yer almakla mümkün olur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi baba ile devletin memurları arasında bir gerginlik ve mücadele vardır, filmlerin konusu ise oğlun bu mücadeleyi devralıp almamasıyla ilgilidir. *Nuh Tepesi*'nin Ömer'i de, *Mayıs Sıkıntısı*'nın Muzaffer'i gibi babayla uzlaşmaya varınca onun mirasını ve mücadelesini direkt olarak devralıp yürütmez ama en azından genel düzene karşı babanın temsil ettiği tarafta yer alırlar. Bu bakımdan babanın yasasının devralınmasının her zaman devlet ile uzlaşma anlamına gelmeyeceğine dikkat etmek gerekir. Kuşaklar arası düzen, siyasî düzeni yer yer aşarak ona bir alternatif oluşturabilir, bu sebeple bu tezde karakterlerin gerçekte babaları hayatta olmasına rağmen kültürel anlamda yetim olduklarına işaret edilmiştir.

BABAM VE OĞLUM (2005) – Çağan Irmak

Çağan Irmak'ın filmografisinde önemli bir yeri olan ve popüler anlamda başarı elde etmiş olan *Babam ve Oğlum* (2005), genellikle bir 12 Eylül filmi yahut travma anlatısı olarak ele alınagelmıştır. Sinem Evren Yüksel, Türk Sineması'nda travma anlatılarına dair çalışmasında filmin geniş değerlendirmesine yer verir ve 12 Eylül filmlerinin toplumsal bellekte bastırılmış olan bir travmayı aile içi bir çatışma çerçevesine çekerek baba-oğul hikayesi etrafında örtük bir şekilde anlatıldığına dikkat çeker.³⁰⁶

Melodram yönü ağır basan *Babam ve Oğlum* filminde, bu çalışmanın konusu olan taşradaki eve dönüş temasının baba-oğul ilişkisi çerçevesinde ardıl iki kuşak üzerinden anlatıldığını tespit edebiliriz. Başkarakter Sadık kök salamadığı büyük şehirden taşradaki memleketine dönerek babasıyla olan problemini bir çözüme kavuştururken bir yandan da uğruna savaştığı ideallerinin geçen yıllar içinde kaybolan anlamıyla da yüzleşmek zorunda kalır. İdeolojisi için otoriteye karşı verdiği mücadelede yanında kimse kalmamış, kendi deyimiyle “bir zamanlar aynı yola baş koyduğu arkadaşları reklam şirketlerinde”, “köpeğe kemik atar gibi”, “acıyarak” ona iş vermiş ve “iktidar borazanı çalan” adamlara dönüşmüşlerdir. 12 Eylül Darbesi'nden sonra devlet şiddetine maruz kalan kişilere dair yapılan sözlü tarih çalışmalarında benzer anlatıları görmek mümkündür. Sürecin mağdurlarıyla yaptığı görüşmelerde Ayşen Uysal, hapishanede gördükleri işkenceden çok yoldaşları tarafından ihanete uğramanın kişilerde hayal kırıklığına yol açtığına değinir. Bu görüşmelerde dikkat çeken bir diğer husus da mağdurların “yetimlik” kavramı çerçevesinde kurdukları kimliktir.³⁰⁷ Koruyucu, kollayıcı olması beklenen (ve bir bakıma baba otoritesiyle eşlenen) devlet, 12 Eylül darbesini takip eden süreçte şiddetin merkezi olmuş ve sürecin muhataplarını yalnızlık ve yetimlik duygusuyla karşı karşıya bırakmıştır.

Babam ve Oğlum'da 12 Eylül Darbesi'nin olduğu gece eşinin doğum yapması sebebiyle onu hastaneye yetiştirecek araç bulamayan Sadık, eşini bu olayda kaybeder ve yeni doğan çocuğu Deniz'i kendi başına büyütmek zorunda kalır. Üstelik sol görüşlü bir gazeteci olduğu için bir süre hapishanede kalır, işkence görür ve bu durum onun ileride hayatına malolacak bir akciğer hastalığına yakalanmasına sebebiyet verir. Yıllar sonra hastalığı nükseden Sadık, iyileşmesi yolunda doktorların iç açıcı haberler vermemesi dolayısıyla oğlu Deniz'i bırakacağı bir ev arayışına girer ve böylelikle yolu yıllar önce babasıyla çatışarak terk ettiği eve düşer. Sadık babasıyla arasında olan problemi çözmeye niyetlidir, ilk andan itibaren olumlu adımlar atar ancak babası hastalığını öğrenene kadar onunla uzlaşma yoluna gitmez. Yine de torununu kabullenmesi oğluyla barışmasından önce gerçekleşir.

Sadık'ın yıllar önce evi terk etmesine sebep olan problem görünürde babasıyla görüşlerinin uyuşmamasından ibarettir ancak bundan daha fazlası olduğunu da öğreniriz. Babasının köyde kurduğu üretim düzeninden memnun olmayan ve daha sosyalist bir çizgide duran karakter, bu çatışmadan ötürü baba evini terk etmiştir. Ancak babasıyla yüzleştiği noktalarda problemin daha geniş bir baba-oğul çatışmasına dayandığını görürüz. Babası Sadık'ın ne iş yapacağına, hangi bölümde okuyacağına, hatta kiminle evleneceğine dahi karar vermek isteyen hâkim bir otorite

³⁰⁶ Yüksel, *a.g.e.*, s. 128-129.

³⁰⁷ Uysal, *a.g.e.*, s. 185.

figürüdür. Sadık'ın babasının düzenine karşı çıkması bu anlamda sadece ideolojik değil, aynı zamanda psikolojik anlamda bir kimlik inşa etme ve var olma sorunudur. Devletle olan ilişkisi de babayla olan ilişkisi gibi problemlidir, ancak taşra ve orada yaşayanlarla genel bir problemi yoktur. Orada yaşayanların geneline olan tavırlarında da tepeden bakan bir aydın perspektifini sezmeyiz, ancak teorik düzeyde babasının köylülerle iş ilişkisini feodal sisteme benzeterek taşradaki düzene olan öfkesini babasının temsil ettiği otoriter kimliğe yükler. Ne ailesinin geri kalanıyla, ne de doğduğu topraklarla ve orada yaşayan diğer insanlarla bir problemi vardır. Nitekim geri döndüğünde köydeki herkes onu sevinçle karşılar. Sadece aile üyeleriyle değil aynı zamanda köyün esnafıyla, gençlik arkadaşlarıyla oldukça samimi bir iletişimi vardır. Hatta köyün bakkalına o bölgenin şivesiyle karşılık verince abisi buna dikkat çeker: “Bak duydun mu bizim gibi konuştu! Aslını inkâr etmez Sadık!”

Babam ve Oğlum filmide küçük Deniz'in hayal dünyasında gördüğü kahramanlar, canavarlar, fantastik karakterlerin olduğu rüya sahneleriyle babası Sadık'ın işkence gördüğü yıllardan kalan hatıralarına dair kâbus sahneleri yer yer birbirine geçer. Diğer taraftan Sadık babası Hüseyin ile yüzleşirken de kendisine hayatta her noktada müdahale etmesinden şikâyet eder, ancak evini terk ederken söyledikleri babasıyla arasındaki bu kişisel soruna direkt işaret etmeyip siyasî görüş farklılığı ardında perdelenir. Bireysel sorunlardan siyasî düzleme çıkış filmde son derece hızlıdır, hatta pek çok yerde bu ikisi birbirinden ayırt edilemeyecek derecede iç içe geçmiştir. Gençken samimi olduğu arkadaşlarıyla bir gece sahilde içerlerken aralarında geçen diyalogda da bu geçişkenliğin izleri görülür:

- Memleket, ev, yurt... Bugünlerde bunların anlamını bir kere daha düşünür oldum Özkan. Ben bu memleket için savaştığımı düşünürdüm hep. Ama bu, memleketin umrunda bile değildi.

- Bugünlerde çok insan böyle düşünür oldu galiba. Hatırlıyor musun, buralardan gitmenin hayalini kurardık seninle? Sen gittin, ben yapamadım. Sana bir soru soracağım Sadık. Sen hiç olmazsa denedin. Denemeye korkmuş biri için çok şey kaybettin diyebilir misin? [...] Bütün bu olanlardan sonra sana bir şans daha verilseydi yine gider miydin yoksa kalır mıydın?

- Bilmem. Şey derdim herhalde; sahip olduklarımı yanımda götürmeyi dilerdim, ya da oradakileri buraya getirmeyi. En kötüsü de ne biliyor musun Özkan? Arada kalmak. Ben ne gidebildim ne de kalabildim.

Siyasî bir gaye ile giden, “memleketi için savaşmak” hedefinde olan Sadık ile arkadaşının konuşması birden bireysel bir düzleme iner. Aslında oralardan gitmek arkadaşıyla beraber kurdukları bir hayaldir ve muhtemelen siyasî gayelerden başka hayalleri de içermektedir. Nitekim Sadık'ın yanında götürmek istediği “sahip oldukları” da muhtemelen duygusal anlamda kurduğu bağlara işaret etmektedir. Çünkü aslında siyasî duruşundan taviz vermemiş, fikirlerini zaten yanında götürebilmiştir. Buna rağmen “arada kalmışlık” duygusuyla açıkladığı da bireysel anlamda kimliğiyle, sevdikleriyle kurduğu bu duygusal bağlarla ilgilidir. Sadık'ın babasıyla yüzleştiği sahnede de benliğin “arada kalmışlık” duygusu etrafında

kuruluşuna dair önemli tespitlere olanak sağlayan cümleleri incelemeye değerdir: “Hayatımı, okulumu, her şeyimi sen seçtin. Ben bundan nefret ettim biliyor musun baba? [...] Bana gittin diyorsun ama baba, ben gitmedim. Gidemedim. Kalamadım da ama. Evim nerede bilemedim. Çünkü aklımın bir tarafında, bir köşesinde hep sen vardın. Seninle bu olmamışlık... Bu küslük. İnsanın dönebileceği bir evinin olmaması ne demek biliyor musun baba?”

Bu cümlelerden anlaşılabilir ki Sadık için ev ile içindeki baba özdeşleşmiştir. Evden gitmek ya da gidememek, zihnin bir köşesinde evi de beraber götürmek, dönmek isteyip de dönememek aslında ne toprakla ne de taşranın kendisiyle ilgilidir. Direkt olarak baba ile kurulan ilişki Sadık’ın hayatının gitme-kalma düzlemini belirler. Kendi yolunu çizmek istemesi, hayatına dair her şeyi babasının seçmiş olması gibi sebepler derinlerdeki asıl problemken, siyasî fikir çatışması gitmenin bahanesi olur. Yine de Sadık, kendine çizdiği yolda gittiği yerde tam bir düzen kurmamış, kök salmamış; en nihayetinde kendi oğlunun kaderine mecburen yön vermesi gerektiğinde onu bir zamanlar geride bıraktığı eve, yani kaçtığı otoritenin tam kalbine getirmiştir.

Geride bırakılan baba otoritesine yeniden dönme isteği, kendisine çizdiği yolun tam tersini oğluna çizmesi Sadık için ne ifade etmektedir? Bu çalışmada ele alınan filmlerin tamamında aslında dikkat çekilmek istenen temel izlek budur. Karakterler problemleri bir ilişkileri olsa da benliğe dair temel bir arayışa girdiklerinde kaçınılmaz olarak baba otoritesine ve onun mekansal temsili olan baba evine dönmekte, bu da genellikle taşradaki kırsala dönüşle gerçekleşmektedir. Taşranın öze dair bir şeyler taşıdığı inancı, devletin kuruluşundan bu yana resmî ideolojinin temel söylemlerinden biri olsa da 2000’ler sonrasındaki çoğu filmde cumhuriyetin kuruluşundaki “aydın” bakışının temsiline ciddi kırılmalar görülür. Taşraya giderken artık modernleştirme misyonu değil, gerçek manasıyla bir anlam arayışı ve yasayı devralma arzusuyla gidilmektedir. Üstelik *Babam ve Oğlum*’daki Sadık, şehirde oğluna bakan birileri olmasına rağmen onu geride bıraktığı bu otoriteye kendi elleriyle getirmiş, kendisi de babasının düzeniyle uzlaşma amacıyla buraya gelmiştir.

Genel melodram kalıplarından çok uzaklaşmayan filmde kadınların konumlandırılışı da kolektif anlatı kalıplarını bozmaz. Kadınların filmde gerek analık gerekse duygusal bağlar üzerinden toprakla temsil edilebilecek bir kabul edicilik rolündedir: Memleketi olan bu topraklar Sadık’ı hiçbir zaman dışlamamış, tıpkı ailesindeki kadınlar (annesi, teyzesi ve yengesi gibi) kadar duygusal geçmiş olan Birgül de onu hasta olarak geri döndüğünde affederek hoş karşılamıştır. Üstelik annesinin Sadık’ı bir kez daha evden göndermeye hiç niyeti yoktur ve bu uğurda gerektiğinde huysuz babayı karşısına alarak rest çeker. Filmdeki kadınların tamamı gibi gerçek anlamda toprak da Sadık’ı kabul eder ve ölümünden sonra onun bedenini misafir eder.

Film Sadık’ın cenazesiyle son bulmaz. Ardında bıraktığı küçük oğlu Deniz, uzunca bir süre sessizliğe bürünse de duygularının çözülmesi sahnedeki koşarak bir ağacın altına oturur ve ağlamaya başlar. Ağaç metaforu bir kez daha babayı, kökleri ve aileyi simgeler. Dedesi ve babaannesi onu teselli etmek için aynı ağacın altında oturarak ona destek olurlar. Sadık’ın geride bıraktığı boşluk ise fotoğraflar üzerinden imgesel düzeyde bir eksiklikle temsil edilir: Vefatından sonra okulun ilk günü çocuklarla toplu bir aile fotoğrafı çekilirken aile bireyleri Sadık’ın olması gerektiği yerde boşluk hissederler ve bu boşluğa bakarak hüznlenirler. Sadık’ın kendisi

çoktandır yoktur ama bu hayatın akışı içinde her ana yansımaz; ancak imgesel düzeydeki eksikliği fotoğrafta olmamasıyla hemen hissedilir. Bunun telafisi de yine elde kalan görüntüler vasıtasıyla gerçekleşir. Dede Hüseyin, tüm aileyi sır gibi sakladığı karanlık odaya nihayet kabul eder ve hep beraber yıllar önce çektikleri videokasetleri izlerler. İmgede eksik kalan babanın açtığı boşluğu ancak imgedeki baba doldurabilir.

Babam ve Oğlum, oyuncuların aşırıya varan beden katılımlarıyla melodramın pantomimle kurduğu akrabalık bağını tazeler nitelikte bir örnek olarak karşımıza çıkar. Filmde bütün duygular sözlü olarak dile getirilir, kaybın arkasından yaşanan gözyaşlarına yüksek dozda beden sarsıntıları eşlik eder, film içinde teatral bir düzlem daha kurularak canlandırma yoluyla travmayla yüzleşilir (Sadık'ın ölümünü kabullenemeyen kollarını açmış bekleyen babasına teyzenin dramatik canlandırma yöntemiyle önemli bir ders verdiği sahne meşhurdur). Müzik kullanımı da melodram kalıbına uygundur, duygu yoğunluğu arttıkça müzik de buna eşlik ederek seyircinin hislerini yönlendirmeye girişir.

Filmde her ne kadar 12 Eylül 1980 Darbesi'ne göndermeler olsa da fikrî anlamda herhangi bir derinliğe hiçbir zaman ulaşmaz, yaklaştığı her an hızlıca bireysel zemine kayar. Bütün bunların ötesinde ise 2000'ler sonrası filmlerde genel olarak rastlanan “memlekete dönme” anlatılarındaki kalıpların çoğu filmde gözlenebilir. Sadık da bir zamanlar yaşadığı, memleketi olan bu topraklardan gitme hayalini kurmuş, bunu hayata geçirmiş ancak gittiği yerde tam anlamıyla kök salamamıştır. Direkt doğduğu topraklarla ya da oranın insanıyla bir problemi olduğunu görmeyiz, onun problemi baba otoritesine karşı kendi kimliğini kurmak üzerinedir. Yine de psikolojik düzlemde siyasî olana hızlı geçişler vardır. Babanın otoritesine karşı gelmek ile o dönemki devletin düzenine karşı durmak birdenbire örtüşür. Bu durumda yıllar sonra babayla barışmak üzere eve geri dönmeyi de devlet otoritesiyle problemin çözülmesi olarak okumak mümkün müdür? Filmin anlatısı bu soruyu Özkan'ın ağzından dolaylı olarak sordursa da bir cevap vermez. “Gitmeye korkan” ve dolayısıyla geride kalan Özkan, Sadık'a pişman olup olmadığını sorsa da Sadık'ın bu soruya net bir cevabı yoktur.

2000'ler sonrası filmlerin bazılarında karakterler geri döndüklerinde memleketlerini, evlerini ya da bütün bunlara anlam veren aile bireylerini yerinde bulamazlar. Ancak Sadık için her şey geride bıraktığı gibidir. Evi, köyü, toprağı hiç değişmemiş olarak onu beklemektedir ve gelir gelmez de kabul eder. O da kendi yarım kalan hikâyesini, oğlunu buraya bırakarak devam ettirecektir. Babasıyla kopan bağını oğlu ile onaracak, kendi kök salmadığı yerde bir sonraki neslin kök salmasını umar gibi oğlunu bir tohum misali memleketi olan bu topraklara getirip bırakacaktır. Kuşakların düzeni ve yasanın devralınması böylelikle dolaylı yoldan da olsa gerçekleşmiş olur.

Babam ve Oğlum'un çok derinleştirmeden gündeme getirdiği kök salma meselesinin film dahilinde kısmen de olsa mümkün olmasını onun melodramatik modu kullanan bir anlatı tarzı benimsemiş olmasıyla açıklamak yeterli değildir. Nitekim sanatsal kaygılar taşıyan bağımsız film örneklerinde de taşradaki evine döndükten sonra burada geçirdiği değişimle kimliğine dair bir şeyleri keşfeden karakterlere rastlamak mümkündür. Sadık'ın memleketine dönüp geçmişiyile uzlaşması kimliğine dair bir şeyleri çözüme kavuşturmasından kaynaklanmaz, bir mecburiyetin sonucudur. O “arada kalmışlığını” ilan ederek, kimliğine dair

kararsızlığıyla burada ölür. Sadık için mümkün olmayan benliğin keşfi, *Yumurta* (2007) filminin Yusuf'u için mümkün olacaktır; ancak o da kendi isteğiyle değil yine bir ölüm dolayısıyla mecburen taşradaki evine dönen bir karakterdir.



YUMURTA (2007) – Semih Kaplanoğlu

Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi adıyla bilinen film serisinin ilki *Yumurta* (2007), başkarakter Yusuf'un annesinin ölüm haberiyle taşradaki evlerine, cenazeye gitmesiyle açılır. Üçlemenin devamında kronolojik olarak geçmişe doğru bir yolculuğa çıkarız: *Süt* (2008) filminde Yusuf'un ilk gençliğini ve son film olan *Bal*'da (2010) çocukluğunu izleriz. *Bal*, bir Karadeniz köyünde arıcılık yapan babanın ağaçtan düştüğü sahneyle, *Yumurta* da annenin Tire'de sisler içinde ağaçlara doğru yürüyerek kaybolduğu sahneyle açılır. Her ikisi de ebeveynlerin kaybını simgeleyen sahnelerdir, her ikisinin de ağaç metaforu etrafında kurulmuş olması dikkat çekicidir. Bu kısımda üçlemenin ilk filmi olan *Yumurta* merceğe altına alınacaktır, çünkü İstanbul'a yerleştikten sonra Yusuf'un taşradaki köyüne nasıl döndüğünü, orada nasıl kalmaya karar verdiğini anlatan ve kronolojik olarak Yusuf'un hikâyesinin son kısmına denk gelen bölümdür.

İstanbul'da Yusuf'un işlettiği ve aynı zamanda konakladığı sahaf dükkânında yatmaya hazırlandığı bir sahneyle film açılır. Böylelikle onun büyük şehirde bir evi olmadığını, yani tam anlamıyla buraya kök salmadığını anlarız. Filmdeki karakterin taşraya yolculuğunu bir kayıp haberi başlatır. İşlettiği dükkânda o gece aldığı ani bir telefonla yola düşen Yusuf, sabah kasabadaki evine varmıştır ve hemen o gün annesinin cenazesi kaldırılır. Filmin daha başında bu manevî görevin tamamlanmış olmasına rağmen Yusuf'un bir türlü büyük şehre geri dönememesini, hemen gitmek istese de taşrada kalmasını izleriz. Annesi tarafından adanmış bir koç vardır, onun sözünü yerine getirme görevi (başta pek inanmasa ve istekli olmasa da) Yusuf'a kalır. Hayattayken annesine yardımcı olduğunu öğrendiğimiz akrabalarından genç bir kız olan Ayla, bu süreçte ona eşlik edecektir.

Yusuf'un rüyalarıyla örülen filmde aynı zamanda üçlemenin diğer filmlerinde gördüğümüz epilepsi krizine de yer verilir. Filmdeki kriz sahnesinin Yusuf'un cenaze işlemleri için gittiği hukuk bürosunda kimliğinin istenmesinin ardından gelmesi filmin akışı içinde manidardır. Yusuf kimliğini yanında getirmemiş, İstanbul'daki dükkânında bırakmıştır. Bu yüzden bir tanıdığından onu faks ile göndermesini ister. Telefon görüşmesini yaptığı sırada gözü hareketli bir makineye takılı kalır ve arkasından yere yığılır. Filmin akışı içinde tesadüf gibi duran bu sahnenin aidiyet noktasında taşıdığı anlamı biraz daha derinleştirmekte fayda vardır. İstanbul'a muhtemelen büyük hayallerle gitmiş olan karakter, belli ki orada fizikî anlamda tam bir yerleşik düzen kurmamıştır ancak buna rağmen kasabaya giderken kimliğini şehirde bırakacak kadar kasabaya ait hissetmez. Kimlik İstanbul'da, ev ise taşradadır; bizler ise Yusuf'un nereye ait olduğu ya da nerede gerçek anlamda kök salacağı sorusuyla izleriz.

Yusuf'un hikâyesinde rüya sekanslarına sıkça verilmesi dinî referanslara dayandırılabilir. Kuran'a göre Yusuf Peygamber'in hikâyesi de çocukken gördüğü bir rüya ile başlar, erişkinlik döneminde ise rüya yorumuna hâkim olduğu bildirilir; dolayısıyla rüyalarla sıkı bir bağı vardır. Diğer taraftan rüyanın sinemada kullanımı, bu çalışmanın bir bölümünde de bahsi geçtiği üzere Ayşe Şasa gibi bazı düşünürlerin önerdiği film yapma tarzına bir örnek teşkil edebilir. Şasa, bu tarz bir estetik dilin dünya sinemasındaki örnekleri arasında Rus yönetmen Tarkovski'yi de sayar. Kaplanoğlu da yönetmenin kendi sineması üzerindeki etkisini teslim eder. Öyle ki kendisiyle Yusuf Üçlemesi'ne dair yapılan nehir söyleşinin ilk cümlesi,

Tarkovski'nin kendi sinema anlayışında yaptığı kırılma ile ilgilidir.³⁰⁸ Filmde Yusuf'un gördüğü rüyalarından birinde içine düştüğü kuyudan çıkamadığını, tutunmaya çalıştığı iplerin çok zayıf olduğunu ve koptuğunu görürüz. Kuyu metaforu da kaçınılmaz olarak Yusuf Peygamber'in Kuran'da bahsi geçen hikâyesindeki kuyuyu hatırlatmaktadır.³⁰⁹ Kaplanoğlu, kendisiyle yapılan söyleşide kuyunun çocukluğundan beri kendi dünyasında bıraktığı izi yeraltındaki karanlık dünyaya açılan bir kapı olarak yorumladığından bahseder.³¹⁰ Filmde de rüyasında kendini kuyuda gören Yusuf, taşrada sıkışmışlık hissiyle uyandığında bir an önce İstanbul'a dönmek ister.

Taşradaki eve geliş Yusuf'un kendi isteğiyle yaptığı bir yolculuk değildir, bunu filmin her sahnesinde onun geri İstanbul'a dönme çabasından anlarız. Ancak her seferinde bir şeyler onun gitmesine engel olur. Önce annesinden kalan emanetler, sonra kasabada karşılaştığı bir arkadaşının onu işletmesine bir şeyler içmek için davet etmesi, ardından da adağı yerine getirmeye karar verisi onu beklediğinden daha uzun süre kasabada tutar. Kasabaya dönen tek kişi kendisi değildir; eski sevgilisi Gül'ün de daha önceden bir evlilik yaptığını, kasabadan gittiğini ancak sonra boşanıp tekrar bu topraklara öğretmen olarak döndüğünü öğrenir. Gül, kısa süren tedirgin ziyaretinde Yusuf'a gençken Tire'den başka bir yerde yaşayamayacağına dair cümlelerini hatırlatır ancak o bunu hatırlamaz, hatta buradan nefret ettiğini söyler. Yusuf için taşradaki evi terk edilmesi gereken bir yerdir ve İstanbul'da kök salamamış olması dahi bu gerçeği değiştirmez, bu sefer de geldiği andan itibaren hep yine gitmeye uğraşır.

Ölen anneye hayattayken eşlik eden Ayla, çok güçlü bir etkisi olmadığının farkında olsa da onu orada tutmak için küçük adımlar atar. Annenin adağının bir an önce yerine getirilmesi gerektiğini sıkça tekrarlar, beraber evin merdiveninde oturdukları bir sahnede o gün de gitmemesi için açıkça isteğini dile getirir hatta adak kurbanını kesmeye giderken Yusuf'un kasabaya geleceğine dair önceden verdiği ve tutmadığı bir sözünü ona hatırlatarak sitem eder. Taşrada kalanlar için gidenler ve geri gelmeyenler bir kırgınlığa sebep olsa da bunu dile getirmeleri her zaman mümkün olmaz, ancak Ayla böyle bir fırsat eline geçince değerlendirmekten geri durmaz. Bu bakımdan filmde taşranın karakteri alıkoyması bir kadın karakter üzerinde şekillenir.

Adak kurbanı da kolaylıkla kesilemez. Geç saatte vardıkları için kesemedikleri kurban dolayısıyla geceyi bir pansiyonda geçirmek zorunda kalan Yusuf ve Ayla, kendilerini aynı otelde yapılmakta olan bir düğünü seyredirken bulurlar. Yeni bir aile kurulmaktadır, yolculuk sırasında uğradıkları bir akraba onları yeni evli bir çift zanneder, Ayla'dan hoşlanan genç onları beraber aynı evde kalırken görünce Yusuf'a karşı sessiz bir hiddet besler ve arabasına zarar verir. Bu küçük ve birbirinden ayrı parçalar ikili arasında hesaba katmadıkları bir bağın oluşması için küçük tohumlar atar ancak filmde bunun açıkça dile getirildiğini hiçbir zaman görmeyiz. Film boyunca gitmeye çalışıp gidemeyen bir Yusuf ve filme adını veren ama bahçedeki tavuklardan bir türlü gelmeyen bir yumurta vardır. Adağın kesildiği sahnede Yusuf'un Ayla'ya kilitlenen bakışlarını yine dalları birbirine karışmış büyük ağaçların görüntüsü izler. Kaldıkları pansiyonda Ayla sabah erkenden uyanıp gölün

³⁰⁸ Semih Kaplanoğlu, *Yusuf'un Rüyası*, Söyleşi: Uygur Şirin, İstanbul: Timaş, 2010, s. s.13.

³⁰⁹ Kur'an, 12/15-19.

³¹⁰ Kaplanoğlu, *a.g.e.*, 141.

kenarında tek kalmış bir ağacın yanına doğru yürüdüğünde de ağaç metaforuyla karşılaşırız. İçine doğulan aileyle ve köklerle olduğu kadar yeni bir ailenin kurulması, yıkılması gibi olayları temsilen üçlemenin diğer filmlerinde olduğu gibi burada da ağacın sembolik olarak kullanıldığını görürüz. Üçlemenin son filmi *Bal*'da babanın tırmandığı ağacın dalının kırılması, babanın ölümünü getiren şeydir. Ağacın zarar görmesi ailenin zarar görmesiyle; Yusuf'un ağacın altında uyuyakalması, rüyadan uyanması da bu anlamda bilinçdışıyla ve köklerle kurulan bağla ilişkilendirilebilir.

Annenin adadığı kurban kesildikten sonra bir kez daha İstanbul'a doğru yola koyulan Yusuf, yine başarısız olur ve kasabadan gidemez. Yol kenarında aracını çekip bir süre uyuduktan sonra günbatımında otlamakta olan bir sürünün peşine takılır ancak çoban köpeğinin onu devirmesi ve başında nöbet tutmasıyla geceyi orada kıpırdamadan geçirmek zorunda kalır. Filmin çözüldüğü bu noktada Yusuf'un kader karşısında hareketsiz kalışını ve acziyetini tamamen hissederek gözyaşlarına boğulduğunu, nihayetinde ertesi gün teslim olarak gitmekten vazgeçtiğini ve geri annesinden kalan kasabadaki eve döndüğünü görürüz. Geri gelmesine sevinen Ayla hiçbir şey söylemeden film boyunca gelmesi beklenen yumurtayı onun eline bırakır ve beraber kahvaltı ettikleri sahneyle film sona erer. Her iki karakter de evdedir ama evin aslen kime ait olduğu belirsizdir. Vefat eden anne ile o evi uzun zamandır paylaşan Ayla, zaten film boyunca burada kendi evinde olmanın rahatlığıyla hareket eder. Evin gerçek anlamda sahibi olması beklenen Yusuf ise oraya son derece yabancısıdır ve ait hissetmez.

Yusuf'un taşradaki evine gelişi ve burada kalışı mecburidir, o ne yüzleşmek için gelmiştir ne de taşrada kaybettiği bir anlam arayışı içindedir. Geçmişine dair rüyaları, karşısına çıkan anıların hepsi onu ilk fırsatta taşradan kaçmaya, bir kez daha evini geride bırakmaya iter. Ancak bunu bir türlü gerçekleştiremez. Yönetmen Semih Kaplanoğlu söyleşi kitabında bu sahnelerle kaderin görünmeyen gücünü yansıtmak istediğini söylemiştir.³¹¹ Diğer taraftan kurduğu bu dünyadaki “ev”in otobiyografik yönünün de farkındadır:

Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* diye çok sevdiğim bir kitabı var. Orada “İnsan, hayatı boyunca tüm evlerde ilk evinin düzenini kurmaya çalışır” der. Evin bellekteki boyutları, müphemliği, diğer yandan değişmezliği, belki de insanın yeryüzündeki varoluşunu, fiziki eylemlerini, açıklığını veya kapalılığını, genişliğini de belirliyor. Buradan dikey bir çıkarım yaparsak insanın, fiziki evinin ötesinde, gerçek evinin neresi olduğu, kendisini nereye ait hissettiği gibi noktalara da varabiliriz.

[...] *Yumurta* için Tire'de bulduğumuz evi, duvardaki boyasından en küçük eşyasına kadar biz kurduk. Naz Erayda'yla hepsini uzun uzun konuştuk. Sonra annem çekim için o eve geldiğinde “Bizim Karşıyaka'daki eski eve ne kadar benziyor” dedi. Aslında o eve benzesin diye bilinçli bir şekilde

³¹¹ A.g.e., s. 143.

uğraşmamıştım ama, *Mekânın Poetikası*'nda dediği gibi, demek ki o düzeni kuruyor insan.³¹²

Yönetmenin imgesel düzlemde kurduğu ve karakterinin bir türlü geride bırakmadığı ev, aslında bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi zihinde taşınan ve geride bırakılması mümkün olmayan bir ev düşüncesiyle örtüşür. Geri dönülse de dönülme de, dönüldüğünde yerinde bulunsa da kendisi geride bırakılan ev olmayan “o ev” de aslında bir imgeden ibarettir.

Yönetmenin filmografisinde ev, toprak, aile gibi kavramların önemli yer tuttuğu tespitini yapmak mümkündür. Ancak bu kavramlar bireysel düzlemde kalmaz, hikâyelerde sıkça birey ötesi bir aidiyet anlayışına, politik düzleme ya da evrensel bir meseleye doğru gidildiğini gözlemek mümkündür. Örneğin, *Buğday* (2017) filminde distopik bir gelecekte toprağın kimyasal müdahaleler sebebiyle işlenmez hâle geldiği, canlılığın ve üretimin tamamen yok olma noktasına vardığı bir dünyada bir profesörün onda mümkün olacak hayat emaresinin peşine düşme hikâyesini izleriz. Filmde kutsal metinlere güçlü referansların yanı sıra, Musa Peygamber hikâyesinin güncel ve somut bir yeniden yorumlamasını da izleriz. Bu uyarlamada toprağın canlılığındaki devamın sağlanabilmesiyle yeni nesillerin devamlılığı arasındaki bağa da işaret edilir, yeni doğan bebekler ve korunması gereken çocukların hikâyede kullanılış biçimleriyle bu baği zihnimizde kurarız. Toprağı korumak bu filmde mekânsal bir aidiyetin çok ötesinde evrensel bir problem olarak ele alınır, ona canlılığın temel kaynağı olarak yaklaşılr. Toprak zarar görürse sadece bitkilerin değil; insanların da kök salabileceği, yaşayıp gelişebileceği, hepsinin ötesinde var olabileceği hiçbir yer kalmayacaktır.

Takip eden yıllarda çekilen ve Bağlılık Üçlemesi olarak planlanan film serisinin ilki *Bağlılık: Aslı* (2019) filminin hikâyesi tamamen büyük şehirde geçse de arka planda taşrada yaşanan bir mesele şehirli bir iş kadını olan Aslı'nın hayatına direkt olarak etki eder ve dönüşümün yaşanmasına sebep olur. Aslı, yeni çocuk sahibi olmuş genç bir annedir ve iş hayatına bir an önce geri dönebilmek için bebeğine bir bakıcı arayışı içerisinde. Taşradan yeni geldiği anlaşılan genç bir kadın onun yanında işe girer, çünkü eşi askere gitmiştir ve kendisi de yeni doğan bebeğine bakabilmek için çalışması gerekmektedir. İki çalışan kadının birbirinin aynadaki aksi gibi kurgulandığı hikâyenin sonunda Aslı'nın hayata karşı direnişi ve öfkesinin çözülmesi, yanında çalışan kadının eşinin askerdeyken bir çatışma sonucunda ölmesiyle gerçekleşir. Şehrin merkezindeki bir rezidanstan taşraya birdenbire uzanan hikâyede, şehirli modern bir kadının iç dünyasındaki karmaşıklığı çözen olayın da birden politik bir düzleme bağlanması dikkat çekicidir. Filmin başından beri iş hayatına dönebilmek için bebeğini süttten kesmeye çalışan Aslı'yı bu dönüşümden sonra hem kendi, hem de yanında çalışan kadının çocuğunu emzirirken görürüz. Filmin sonda yaptığı bu ani geçiş de bu tezde dikkat çekilmek istenen temel konuya yaklaşır: Bireysel düzlemdeki aile bağları ve bunların psikolojik karşılıklarının film anlatılarında politik düzeyde işaret ettiği alana geçiş, *Bağlılık: Aslı*'da gözle görünür bir hızla yaşanır.

Üçlemenin ikinci filmi *Bağlılık: Hasan* (2021) hikâyesinin tamamı taşrada geçen bir örnek olarak karşımıza çıkar. Hasan, hacca gitme hazırlıkları içinde olan, ömrünün ileri yaşlarında bir çiftçidir. Pek çok filmde rastlayacağımız anlatı kalıbının

³¹² A.g.e., s. 132.

aksine o bir anti-kahraman olarak karşımıza çıkar. Ürettiği meyveleri ve ağaçları daha çok verim alabilmek için zehirleyici düzeyde ilaçlayan Hasan'ın aile bireyleriyle de problemlili olduğunu filmin akışı içinde öğreniriz. Hacca gitme planı onun eski tanıdıklarından helallik almaya girişmesine, görüştüğü insanların hiçbirinin ondan ve eşinden tam anlamıyla razı olmadığı gerçeğiyle yüzleşmesine sebep olur. Ağaç metaforuyla açılan hikâyede Hasan'ın toprağa ve üzerinde yaşayan canlılara olduğu kadar çevresindeki insanlara da zarar verdiğini öğreniriz. Nihayetinde yıllar önceki küslük sebebiyle yollarını ayırdığı abisine de helallik almak üzere ziyarete gittiğinde onun yaşlılık sebebiyle bilincini ve hafızasını tamamen kaybetmiş olmasıyla artık özür dileyeceği, helallik alacağı birinin de kalmadığı acı gerçeğiyle karşılaşır. Hasan'ın kök salıp salamadığı, bir yerlere ait olup olmadığı sorusuna cevabımız çok olumlu olmaz. Var olmanın en önemli alanlarından biri olan bellek; onun yer etmediği ya da sadece olumsuz bir imajla yer ettiği alandır. Bu durum zehirlediği ağaçlarla zehirlediği bağlar ve kökler arasında bir benzerlik kurar.

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinden burada detaylı incelemeye alınan *Yumurta*'da bu çalışmanın odaklandığı memlekete dönüş meselesine oldukça uygun bir zemin sunan bir anlatı kurulmakla beraber; yönetmenin diğer filmlerinde de benzer konulara farklı açılardan yaklaşıldığını görmek mümkündür. Topluca bakıldığında ise 2000'ler sonrasında film üreten ve estetik alandaki başarısıyla ön plana çıkan Kaplanoğlu'nun da genel olarak toprak, aile bağları, köklere dair konular çevresinde sıkça dolaştığını görmek mümkündür.

KELEBEKLER (2018) – Tolga Karaçelik

Tolga Karaçelik'in ödüllü filmi *Kelebekler* (2018) bir cenaze dolayısıyla üç kardeşin bir araya gelişini anlatır. Babalarının çağrısı üzerine geçmişleriyle yüzleşmek için köylerine dönen kardeşler, vardıklarında onun öldüğünü haber alır. Böylelikle yine ölen ya da ölmek üzere olan bir ebeveynin taşrada toprağa verilmesine dair bir anlatıyla karşı karşıya kalırız.

Filmin açılış sahnesi Almanya'da yaşayan ve en büyük kardeş olan astronot Cemal'in televizyonda devleti protesto etmesiyle başlar. Astronotlar uzaya gönderilmedikleri için şikâyetçidir ve grev yapmaktadır. Oldukça karikatürize bu açılış filmin devamında trajik bir evden kaçış hikâyesine bağlanacaktır; ancak sadece bu aşamada bile evinden ve memleketinden gitmekle huzura kavuşmamış, dünyadan da gitmeyi arzulayan bir karakterin mizahî bir portresini izleriz. Katıldığı televizyon programında sarf ettiği şu cümleler ise sanki uzaya gönderilmek isteyen bir astronotun devlete isyanından çok, evden gitmek isteyen bir gencin babasına isyanı gibidir: "Madem yollamayacaktınız, neden ömrümüzü çaldınız?" Oldukça şahsi ve gündelik bu dilin devlete karşı kullanılması kaçınılmaz olarak babanın açtığı boşlukta yüzleşmek için bir otorite arayışına hızla kayar. Filmde bu açılaştan başka bir sahnede böylesi bir geçişkenliği görmeyiz, hikâye genellikle bireysel düzlemde aile bağları, bellek, aidiyet ve ev kavramları çevresinde dolanır.

Babanın yüzü film boyunca görünmez. Sadece bir sahnede fotoğrafı kardeşlerin elinde dolanacaktır, yani hikâye sadece imgesiyle var olan bir baba çevresinde ilerler. Filmin başında babadan gelen bir telefonla köylerine çağrılan üç kardeş aslında birbirlerinden kopmuş ve ayrı yerlerde ayrı hayatlar yaşayan insanlardır. Otuz yıllık aranın ardından abisi Cemal tarafından aranan Kenan başta telefonu dahi açmak istemez ama abisi evine kadar gelerek ısrarcı bir tavırla onu köye gitmeye ikna eder. Kızkardeşleri Suzan ise hayatında geçmişiyile yüzleşme bağlamında önemli bir dönüm noktasındadır ve bu yüzden her şeyin başladığı yere, yani eve dönme fikri ona sıcak gelir. Kenan'ı da kendilerine katılmaya o ikna eder. Eve vardıklarında babanın öldüğünü öğrenince onun geride bıraktığı eşyaları incelemeye ilk girişen, onun odasında yattığı yatakta uyumayı tercih eden, cenazesinin bulunduğu cami bölmesine girmeye ilk cesaret eden, hatta mezara konduktan sonra babasının üzerine ilk toprağı atan da hep Suzan olur.

Kardeşlerden en büyüğü Cemal geçmişiyile yüzleşmeye başta daha müsait görünse de aslında travmasını en derinlere itenin o olduğunu öğreniriz. Anneleri intihar eden ve bu yüzden baba tarafından evden gönderilen bu çocuklardan en büyüğü; filmin devamında aslında babadan telefon gelince kardeşlerini hemen arayamadığını, onlara ulaşmak ve memlekete dönmek için karar vermesinin bir haftasını aldığını sonradan itiraf eder. Annelerinin intiharını rahatlıkla dile getiriyor görünse de aslında travmanın bu rahatlık maskesi altında bastırıldığını görürüz. Diğer taraftan Kenan öfkesini, yaşadıklarıyla kurduğu ilişkiyi, unutmak ve hafızasından silmek istediklerini daha rahat dile getirmektedir. Bu durum hangisinin gerçekte travmayla yüzleşebildiği sorusunu sordurur. Suzan için hatırlayamadığı ve dolayısıyla eksikliğini hissettiği hatıralar Kenan için unutmak, belleğinden silmek istediği anılardır. Suzan hatırlamak ve inşa etmek, Kenan ve Cemal ise yüzleşmek ve unutmak için evlerine dönerler. Böylelikle taşradaki eve dönmek onlar için bir bakıma bellek meselesi de olur.

Kardeşler köye vardıklarında baba evinin nerede olduğunu bile hatırlayamazlar, onlara köyün muhtarı hem babalarının ölüm haberini verir hem de onları baba evine götürür. Evin her tarafı dökülmektedir ve buraya gelmeyi hiç istemeyen Kenan nereye elini atsa elinde kalır. Suzan için ise annenin ölümü sebebiyle ayrıldıkları bu eve babanın ölümü sebebiyle dönmelerinde bir anlam olmalıdır. Kardeşlerin bir araya gelişini önemser, eşyaları karıştırarak eski fotoğrafları bulur ve aile bağlarını bu fotoğraflar üzerinden imgesel düzlemde kurmaya çalışır, kendini evdeymiş gibi hissetmek için rakı sofrası kurar ve bahçede en sevdiği müziği açarak dans eder. Ne var ki şarkının sözleri de kardeşlerin kahkahalarıyla iç içe geçecek şekilde montajlanmış hüznünlü görüntülerinin söze dökülmüş hâli gibidir: “Gidelim buralardan, dayanamıyorum./Gidelim buralardan, unutamıyorum.”

Bellekle kurulan ilişki, hatırlamak ve unutmak isteği arasında iki uç noktada film boyunca çekişir. Babanın artık içinde olmadığı baba evinde kalan bu üç kardeşten Kenan günün sonunda “Ben bugün artık daha bir şey hatırlamak istemiyorum, yetti.” diyerek bunu dile getirirken Suzan ise “Sen unutmak için çalışıyorsun ya... Ben hiç yaşamadığım bir şeyi hatırlamak istiyorum. Çok zor işte bu. [...] Anılar icat ediyorum” diyerek ona karşılık verir. Suzan ve Kenan arasında sıkça diyalog konusu olan bu hatırlama meselesinden Cemal’in tamamen dışarıda kalması ise filmin sonunda çözülür. Babalarının mezarı başında hâlâ konuyu açmak istemeyen Cemal’e rağmen Kenan bir başka aile travmasını dile getirir: Anneleri intihar ederken çocuklardan birini de öldürmeye çalışmış; korkudan kaçan Cemal, kardeşi Kenan’ı geride bırakmıştır. Eve hatırlamaya (ya da olmayan belleği inşa etmeye) gelen Suzan ise duydukları karşısında sinir krizi geçirerek gerçekleri duymaya daha fazla tahammül edemez ve onları susturur. Gerçekliğin acı yüzü, onun imgeleminde kurmaya çalıştığı aile tablosunu yıkacak kadar sert ve güçlüdür. Babanın mezarı başında yaşanan bu tartışmada eline küreği alır ve kazılmış mezarın içinde yatan ölü babanın üzerine toprak atarak bağırır: “Yan yana olduğumuz bir fotoğraf bile yok! Babanız mezarda. Babamız mezarda. Gömsenize artık şunu! Gömün! Gömün!”

Suzan’ın görmek istediği aile tablosu ancak fotoğraflarla, görüntülerle mümkün ve inandırıcı olacaktır ancak o da yoktur. Bir gün önce babasının cenazesinin yanında otururken onun gerçek bedenindeki yüzünü görmek için sadece bir örtüyü kaldırması yeterlidir, ancak onu da yapamadığını dile getirir. O gerçek babayla değil, hayal ettiği baba imgesiyle karşılaşmak için bu eve dönmüştür ancak aradığını bulamaz. Nihayetinde babasının cenazesiyle birlikte onun uyandırmasını beklediği hatıraları, baba figürünü, zihninde kurduğu aile tablosunu da toprağa gömer. Eşiyle boşanmaya karar verdiği, yani kurduğu aileye olan inancının da kalmadığı döneme bu yolculuğun eşlik etmesi manidardır. Cemal ile Kenan ise aralarında hiç dile getirilmemiş annenin trajik kaybına dair travmayı bu mezarın başında dile getirerek birbirleriyle ve geçmişleriyle yüzleşirler. Üç kardeş için de ne ev, ne doğdukları bu köy, ne de aile bağlarının artık bir önemi vardır. Cenazeyi gömdükten sonra babalarından kalan son vasiyeti de gerçekleştirmek için tırmandıkları tepede bahsi geçen ağacı ve altında oturan kör çobanı bulurlar. Babalarıyla bu çoban arasında yıllar önce geçen ve gizemli, ibretlik bir hikâye gibi başlayan konuşma, çobanın onlardan babalarının kendisine olan beş yüz liralık borcunu istemesiyle havada kalır. Mizahî bir tonda başlayan film yine aynı tonda bir sonla kapanır; aileye dair bir anlamı temsil etmesi beklenen ağaç metaforu da altında oturan çobanla bir karikatürden ibaret kalır.

Kelebekler, trajik bir aile travmasını ve anne ile babanın yokluğundan kaynaklanan boşluğu dile getirir ama problemi çözmeye çalışmaz, toprağa gömer. Toprak ve memleket, ev, taşra filmde diğer örneklerden çok ayrı bir yerde durmaktadır. Dönülen baba evi aileyi birleştirmeye yetmez. Ondaki kalan hatıralar ne bunlara tutunmak isteyen Suzan’a bir çözüm sunar ne de bir zamanlar çocukları dışarı atmış olan bu ev köklerine dair bir şeyler bulabilecekleri bir yuvaya dönüşür. Anneleri gibi taşra ve toprak da onları dışarı atmış ve geri döndüklerinde kabul etmemiştir. Yüzleşme sonunda karakterler babanın yasasını da devralmaz, kaçmayı tercih eder. Bu karakterler de kimliğe dair bir şeyleri keşfedeceklerine inandıkları taşranın zannettikleri şey olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Kenan’ın yıllarca unutmaya çalıştığı anılarla bezeli bu mekâna gelmek onda hiçbir değişime sebep olmaz, sadece unutmak istediği ama unutamadığı anıları bir kez daha tazeler. Bunlarla yüzleşmek kardeşleri birleştireceği yerde aralarındaki gerginliği yineler. Kenan’ın kardeşleriyle birlikte evin bahçesinde içip dans ederek geçirdikleri akşamın sonunda bastırmaya çalıştıkları trajediyi bastıramadıklarını görünce söyledikleri, yersiz yurtsuz kalmış ve hiçbir yerde kök salma ihtimali kalmamış bu çocukların buradan sonra gidecekleri yolu da özetler: “N’apıyoruz burada? N’apıyoruz iki saattir? Ailecilik oynuyoruz! Beceremiyoruz biz bu işi. Beceremiyoruz. Yarın gömüyoruz, dağılıyoruz. Herkes kendi yoluna gidiyor.”

Nihayetinde baba gömülür, ancak onun da öldükten sonra bile toprağa dönmek isteyip istemediği şüphelidir. Filme adını veren ve açılıştaki seslendirilen kelebeklerin masalından ilham aldığı asıl vasiyetine göre o, kelebekler köye geldiğinde gömülmek istemektedir; çünkü masala göre kelebek ölülerini derisinin altına gömen bir adam bedeninde çıkan yüzlerce kelebek kanadı sayesinde uçup gider. Belli ki baba öldükten sonra da bu dünyada herhangi bir yere sığabileceğine, toprağa döneceğine inanmamıştır. *Kelebekler*’in karakterleri mekânsal olarak her yerden dışarı atılmış; ne evliliklerinde, ne şehir hayatında, ne yurtdışında kendisine kök salacak bir yer bulamayan karakterlerin bir var olma alanı olarak belleği tartışmaya açar ancak burası da onları dışarı atar. Bellekteki ev ya da ait olma duygusunu da ancak imgelerin kurabileceğine işaret edilse de bu bile mümkün olmaz.

BULUTLARI BEKLERKEN (2004) – Yeşim Ustaoglu

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinden bazıları bellekte imgelerle kurulabilen var olma imkânlarına dair önemli örnekler sunar. Onun erken dönem filmlerinden *Bulutları Beklerken* (2004), Tirebolu'da yaşlı ablasıyla birlikte yaşayan Ayşe'nin hikâyesiyle başlar. Hikâyenin 1975 yılında geçtiğini, o yıl yapılacak olan nüfus sayımlarında vatandaşların dil, din ve ırkları gibi özelliklerinin de kayda geçirileceğini, “anarşi” olarak nitelendirilen faaliyetlerde artış olduğunu televizyondaki haberlerden öğreniriz. Bir yandan Karadeniz'in köylerine kadar ulaşmış afişler gece gizlice gençler tarafından duvarlara yapıştırılmakta, bir yandan da polis devriye gezerek bu faaliyetlerin önünü almaya çalışmaktadır. Arkada döneme düşülmüş küçük bir not olarak yer alan bu görüntülerin önünde ise filmin asıl hikâyesini, yani Ayşe'nin ablasının ölümüyle başlayan iç sorgulamasını ve geçmişinin peşine düşmesini izleriz.

Ablasının ölümüyle tamamen yalnız kalan Ayşe, cenazenin ardından uzun sürecek bir sessizliğe bürünür. Ona bugünlerinde eşlik eden evini sık sık ziyaret etmeyi alışkanlık hâline getirmiş olan komşusunun çocuğudur ve onunla da nadiren konuşur, konuştuğunda ise daha önce hiç kimsenin kendisinden duymadığı bir dilde konuşmaktadır. Nüfus sayım görevlilerine Mersin'den geldiğini söyleyen Ayşe'nin aslında Tirebolu'da doğduğunu, daha sonra ailesiyle beraber yerlerinden edildiklerini, bu yolculuk sırasında ailesini tamamen kaybettiğini ve sadece küçük erkek kardeşi Nikos ile kaldığını öğreniriz. Nikos önce yetimhaneye, oradan da Yunanistan'a gönderilecektir; asıl adının Eleni olduğunu öğrendiğimiz Ayşe ise daha sonradan onu yanına alıp büyüten ve üvey olduğunu herkesten gizleyen ailesinin yanında doğduğu topraklara yani Tirebolu'ya geri dönecektir. Kendisine emanet edilen küçük kardeşi Nikos'ya sahip çıkamayışının vicdan azabı onu hiçbir zaman bırakmaz, üvey ablası Selma'nın ölümüyle kimsesiz kalınca ise geçmişi su yüzüne çıkarak artık bastırılamaz hâle gelir. Eski sandıkları açıp da doğduğu ailenin fotoğraflarını görünce daha da somutlaşan bu gerçek, onu içinde yaşadığı toplumdan iyice ayırır.

Köye bir “yabancı” gelişle hikâye başka bir boyut kazanır. Çocukların ve yerli halkın “Rus ajanı” olduğundan şüphelendikleri, anti-komünizmin etkisiyle bir tehdit olarak gördükleri bu yabancı, aslında yıllar önce bu doğduğu topraklardan edilmiş ve Eleni ile aynı dili konuşan biridir. Eski dostlarından olan balıkçıyla karşılaşmalarının ardından özlem giderirken söyledikleri üzerinden onun hikâyesine de vakıf oluruz. Tanasis adındaki bu ziyaretçi de aslında Tirebolu'da doğmuştur. Küçükken diğer yetimlerle beraber önce Rusya'ya kaçmış, 2 yıl sonra oradan Yunanistan'a geçmiştir. 1947'de Yunanistan'da siyasî eylemlerde yer aldığı için oradan da sürgün edilmiş, gittiği Rusya'da tam 27 yıl geçirmiştir. Yunanistan'ın onları ülkeye tekrar kabul edeceğini açıkladıkları bir dönemde o ise doğduğu topraklara dönmeyi seçmiştir: “Hiçbir yere kök salmadım. [...] Şimdi de Yunanistan'da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki 59 yıl önce ilk kovulduğum eve bir uğrayıp da gideyim...”

Diğer yersiz yurtsuz karakterler gibi kök salma mesele olunca Tanasis'in de dönüp dolaşıp her şeyin başladığı yere, ilk evine yani aile bağlarının henüz kopmadığı ve hayatın bütünlük içinde algılandığı yere dönmesi dikkat çekicidir. Ancak gittiği yerde artık “o ev” yoktur, bulacağı tek şey bir evin yıkık harabesidir.

Ertesi gün doğduğu evin harabeleri arasında dolaşan Tanasis'in şaşkınlığı, onu gizlice izleyen çocukları fark etmesine engel olmaz. Çocuklardan Ayşe'nin yanına sık sık uğrayan ve onun başka bir dil konuştuğunu bilen küçüğü, bu yabancınn da o dili konuştuğunu fark edince onu Nikos sanarak Ayşe'nin (Eleni) yanına götürür. Bu karşılaşma, Eleni'yi de köklerine doğru bir yolculuğa çıkaracak, kardeşi Nikos'yu bulmak için Yunanistan'a sürükleyecektir.

Hiçbir yere kök salmadığını söyleyen Tanasis'i doğduğu topraklara geri getiren nedir? Her ne kadar orada ailesine ve köklerine dair herhangi birinin kalmadığını bilse de, harabeye dönmüş evinin üzerinde durduğu toprakla kurduğu bağ onu buraya getirmiştir. Diğer taraftan aynı sebeple üvey ailesi tarafından doğduğu topraklara getirilen Eleni ise ömrü boyunca buraya yeniden ait hissedememiş, gerçek ailesinden hayatta kalan tek kişi olan Nikos'nun nerede olduğunun merakıyla zihni uzaklarda, bilinmeyen bir diyarda yaşamıştır. Eleni için toprağın kendisi başlı başına yurt olmaya yeterli değildir, oraya aidiyeti kuran başka bir şey vardır. Aile fertleri orada olmadığı sürece doğduğu topraklar kök salınacak bir yer olmamış, sadece vicdan azabı vermiştir. Tanasis'in yıllar sonra evinde dönüşü de kök salmak için değil, geçmişiyile yüzleşmek içindir. Eleni'ye göre ise kök salmak için gelirse bile bunu mümkün kılmayan yerdir. Yıllarca gerçek kimliğini, adını, konuştuğu dili, inancını diğer insanlardan saklayarak diğer insanlar gibi davransa bile onlardan biri olamamış, bu yere ait hissedememiştir.

Toprak, ancak aile üzerinden bağ kurulan kimseler de oradaysa yurt anlamı taşımakta ve kök salınacak bir yer olmaktadır. Onun gerçek kimliğini ve geçmişteki hikâyesini bilen üvey ablası Selma ile de bir noktaya kadar bu bağ kurulabilmiş, ancak onun da ölümüyle bu imkân da yok olmuştur. Gerçekte kim olduğunun başkaları tarafından bilinmesinin de benliğin ne kadar önemli bir parçası olduğunu buradan anlarız. Lacancı terminolojiyle düşünecek olursak, "ben" algısını kuran en önemli etkenlerden biri öteki olduğuna göre, Eleni'yi bilen son kişi de dünyaya veda edince yaşadığı sorgulamayı aslında elden kayıp gitmekte olan bir öz kimliğe sahip çıkma sancısı olarak da okumak mümkündür.

Eleni'nin gerçekte kim olduğuna dair söylentilerin köyde yayılmaya başlamasıyla birlikte filmin tartışma eksenine "gâvur" kelimesinin kullanımı da dâhil olur. Köydeki kadınlar onu kendi ritüellerine uymamasıyla, "hayatında besmele bile çekmemiş" olmasıyla ötekileştirerek bu kelimeyi kullanırken; erkeklerin kelimeyi kullanım biçimleri dinî bir zemine oturmaz. Onlar da meyhanede içerlerken hem ırksal, hem de ideolojik bir anlam atfederek komünizmle kelimeyi eşitlerler. Kavramın ne kadar kırılğan ve farklı zeminlere çekilmeye müsait olduğunu, daha da ötesinde "öteki" olan her şey için kullanılabildiğini böylelikle anlarız. Sorgulamaya bir de çocukların saf dünyasından ses yükselir. Yetimhanede arkadaşını ziyaret etmeye giden ufaklık, ona "Gâvur olmak ne demek?" diye sorar ve "Bilmem" cevabını alır. Filmin estetik bir dille sorgulamaya açtığı bu soru, aslında modernleşmenin bu topraklardaki serüvenini özetler niteliktedir. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında gündeme gelen gayrimüslimlerin ayrı bir vatandaş kategorisi olarak tanımlanmasıyla başlayan bu tartışmanın cumhuriyet yıllarında tüm eşitlikçi ve birleştirici iddialarına rağmen tedavülden kalkmadığını, halk arasında kaygan bir kavram olarak kullanılmaya devam ettiğini, dönemin resmî ideolojisinin dışarıda bıraktıklarını içermek üzere istenilen tarafa çekilen bir kavram olduğunu gözlemek mümkündür. Film bu sorgulamaya bir kapı aralar.

Tanasis'ten gelen bir mektup üzere kardeşi Nikos'yu bulmak için yola çıkan Eleni, bu sefer doğduğu ve yurdu olması beklenen toprakları geride bırakıp uzaklarda bir yerlerde köklerinin peşine düşer. Köyünden ayrılarak gittiği Yunanistan ise onun için tamamen yabancı bir büyük şehirdir. Üzerinde yaşayanlarla ırksal bir bağın olması ya da aynı dili konuşmak dahi bir toprağa ait olmanın belirleyicisi değildir. Eleni, dilini konuştuğu ve aile köklerini aradığı bu yerin tamamen yabancıdır. Kardeşi Nikos'nun evini bulması, ona kendisini tanıtmaya da kabul edilmesine yeterli olmaz, kapı yüzüne kapatılır.

Eleni'nin Nikos'yla asıl yüzleştiği gün ertesi gün olacaktır. Nikos eski albümleri açmış, fotoğrafları ortaya dökmüştür; ancak bu fotoğraflarda onun yalnızca Yunanistan'a geldikten sonraki hayatı vardır. Çocukken geldiği bu topraklar onun için yurt, bu aşamadan sonra tanıştığı kişiler onun için aile olmuştur. Ablası ise cebinden çıkardığı bir fotoğrafla bu iddiaya karşı çıkar ve ona asıl ailesini, köklerini, bağlarını hatırlatır. Kardeşler arasındaki bu tartışmanın tamamen fotoğraflarla kurulu olması dikkat çekicidir: Gerçekten yerinden ve yurdundan edilmiş, bağları kopmuş aile fertlerini bir araya getiren şey görüntüler, yani imgelerdir. Ne Tirebolu'da doğdukları topraklarda, ne de Yunanistan'da yeniden karşılaştıklarında bir bağ kuramayan aile artık ancak imgesel düzlemde bir araya gelebilecektir. Nikos doğduğu toprakları değil, orayla bağları koptuktan sonra yeniden yer-yurt edindiği yeri evi kabul etmekte ve oraya kök saldığını iddia etmektedir. Bunu fotoğraflarla kanıtlamaya kalkar, yani hafızayı inşa ederken imgeleri yardıma çağırır. Ablası Eleni bunun aksini kanıtlamak için yine bir başka imge ile karşı çıkar: Ailenin hepsinin bir arada olduğu çocukluk fotoğrafı ile. Ancak o dahi fotoğrafın çekildiği, yani doğduğu yer olan Tirebolu'ya geri dönse de yıllardır oraya ait hissetmemiş, orayı da geride bırakarak bu yolculuğa çıkmış ve köklerini başka yerde aramaya karar vermiştir. Yüzlerin seçilmediği, renkleri olmayan bu imgeler sayesinde aynı yerde yaşamasalar bile bir zamanlar aynı karede bulunmuş olmak artık bağ kurmanın, ait hissetmenin, kök salmanın tek imkânı gibidir. Film kapanışında da açılışındaki gibi mübadele yıllarından gerçek video kesitlerinin eklenmesiyle tamamlanır. Bir zamanlar bir yerlerde yaşamış ve video kayıtlarına birlikte alınmış bu kimseler yurtlarını geride bırakmak zorunda kaldıklarında artık onlar için yeniden bir yurt edinmenin tek bir imkânı kalmış gibidir: Görüntüler üzerinden fotoğraflarda, video kayıtlarında ya da sinema filmlerinde mümkün olan imgesel düzlemdeki yurt.

PANDORA’NIN KUTUSU (2008) – Yeşim Ustaoglu

Yeşim Ustaoglu’nun 2008 yılında yönettiği *Pandora’nın Kutusu* ait olmanın ve kimliğin hafıza üzerinden sorgulamaya açıldığı bir başka filmidir. Alzheimer hastalığı sebebiyle köydeki evinden çıkıp giden ve ormanda kaybolan annelerini bulmak için köylerine dönen ve bu sebeple bir araya gelen üç kardeşin hikâyesinden başlayarak yine memleket, aidiyet, aile bağları, yüzleşme gibi konular çevresinde anlatı örülür. Üç kardeş Nesrin, Güzin ve Mehmet’in anne ve babalarıyla olduğu gibi birbirleriyle de hesaplaşmadığı bazı konular vardır ve bunlar memlekete yolculuk sırasında gündeme gelir. Aralarındaki konuşmalardan babanın evi bir zamanlar terk ederek gittiğini öğreniriz: Mehmet dağda kaybolduğu hikâyesine inanmış olsa da aslında ablalarına göre baba, anneyi ve evi bırakarak kaçmıştır. Üç kardeş için doğdukları ve annelerinin yaşamakta olduğu “baba evi”ne dönmek kolay olmaz, yolda kendi aralarında olduğu kadar kontrolleri dışında gelişen sebepler de ulaşmalarını geciktirir. Önce yol kapalı olduğu için bir kamyoncu barakasında geceleme zorunda kalırlar, daha sonra benzinleri biter. Yolculukları kolaylıkla gerçekleşmez, yola çıkmak başlı başına eve dönmeye yeterli değildir. Eve vardıklarında anneleri de henüz bulunamamıştır. Memlekete dönmüş olmak kadınlar için çok iç açıcı değildir. Burayla bir bağın olduğunu, ancak bunun çok da olumlu olmayan bir bağ olduğunu Güzin’den duyarız: “Şu evden bir türlü kurtulamıyoruz!”

Filmdeki karakterlerin hareket haritaları oldukça karmaşıktır. Kimin nereyi evi kabul ettiği, kimin doğduğu toprakla nasıl bir bağ kurduğu denklemini ilk bakışta anlamak mümkün değildir. Kardeşlerin “kurtulmak” istedikleri ama istemeseler de dönüp dolaşıp geldikleri ev, annelerinin kaldığı yerdir ancak anne de buraya bir zamanlar baba tarafından getirilmiştir. Yolculuk sırasında Nesrin’den babalarının annelerini buraya getirdikten sonra kaçtığını öğreniriz. Baba muhtemelen kendi evi olan yeri, yurdunu terk etmiş, kaybolmuş ve bir daha evine dönmemiştir. Anne doğmadığı topraklara getirilmiş, ama burada kök salıp kalmıştır. Hatta burayı öylesine benimsemiştir ki kaybolduğunda çocukları çok telaş etmezler, dağı avucunun içi gibi bilen annelerinin ekipler tarafından sağ salim bulunacağından emin gibidirler. Anne Nusret, gerçekten bulunduktan sonra bir zamanlar bu toprakları terk edip İstanbul’a gitmiş çocukları tarafından bu sefer bir kez daha yerinden yurdundan edilip büyük şehre getirilir. Filmin son kısmında ise sonradan tanıştığı ve büyük şehirde ailesinin baskısından bıkmış, evinden kaçarak uzaklara gitmek isteyen torunu tarafından tekrar memleketine götürülür. Öyle görünmektedir ki gerçek anlamda bir yeri yurdu olduğunu hissettiğimiz tek karakter Nusret de sürekli birileri tarafından bir yerlere sürüklenmektedir. Mekânlar arasında savrulan bu karakterin bir kök salma mekânı olarak belleği söz konusu olduğunda ise Alzheimer hastalığıyla karşılaşırız. Yurt edinmenin imkânı bir kez daha böylece sorgulamaya açılır.

Onu son kez memleketine getirecek olan torunu Murat da bir başka yersiz yurtsuz karakter örneğidir. Doğduğu evi terk ederek başka bir yere gitmek istemektedir, ancak onun gittiği yer yani taşra tamamen yabancı olduğu bir mekândır. Yine de yaşam koşullarındaki zorluklara rağmen büyük şehirde olduğundan daha mutlu ve huzurlu olduğunu görürüz. Henüz üniversite çağında olduğunu öğrendiğimiz Murat’ı film boyunca evi olması beklenen ailesinin yaşadığı rezidans tipi dairede hiç görmeyiz. Filmin açılışı onun eve dönmediği bir gece başlar, yine evinin çok uzaklarında, anneannesinin köyünde biter. Şehirdeyken de ya arkadaşının evinde ya da izbe bir dairede yokluk içinde yaşayan dayısı Mehmet’in yanında kalmaktadır. Ailesi önce ondan günlerce haber alamaz, sonra nerede

olduğunu öğrenip onu almaya gittiklerinde ise baba ve oğul arasındaki diyalog dikkat çekicidir:

- Haydi yürüyün eve gidiyoruz!

- Ne evi? Ne evi baba? Bir kere bana sordunuz mu? Bir kere benim kararlarımı dinlediniz mi nereye götürüyorsun beni?

- Ne demek ne evi! Orası senin evin! Bu rezalet içinde mi yaşamak istiyorsun?

- Baba ben sana benzemek istemiyorum!

Baba-oğul arasındaki tartışmanın ve “babaya benzememe” meselesinin eve dönüp dönmek çerçevesinden tartışılması ilgi çekicidir. Murat için babasına karşı verdiği mücadele aslında onun kendi kimliğini kurma sorunudur. O şehirdeyken de kendisine sunulan konforlu hayatta değil, bir yankesici tarafından köşeye sıkıştırıldığında ve bıçak çekildiğinde gerçekten yaşadığını hissettiğini ifade eder. Hayatta kalma mücadelesi şehirde olsun taşrada olsun, ona insan olduğunu hissettirecek şeydir. Şehir hayatından başka bir hayatı aslında hiç bilmemiş bu genç çocuğun dahi yolunun bir şekilde taşraya düşmesi de ilginçtir. Filmlerde karakterler genellikle taşraya gittiklerinde oraya atfettikleri anlamı bulamazlar, ancak Murat oraya bir anlam arayışıyla gitmediği için belki de gerçek huzuru kısa bir süreliğine de olsa bulabilmiştir. Murat’ı taşraya götüren ne taşradan beklentisi ne de geçmişine dönme arzusudur. O buraya sadece şehir hayatının itmesiyle ve anneannesini yurduna döndürme misyonuyla gelir. İlginçtir ki taşra ancak bu beklentisiz gelen karaktere yurt olma ve köklerine dair bir şeyleri keşfetme anlamında kapılarını açar.

Büyük şehrin sunduğu imkânlar, konforlu olması beklenen ev aslında Murat’ı olduğu gibi anneanesi Nusret’i de geldiği andan itibaren boğmuştur. Yüksek binalar arasında camdan baktığında gördüğü ufacık bir yeşil alan, uzaklarda bir minare ona tanıdık gelen şeylerdir ama ulaşamayacağı kadar uzaklardadır. Annesine evinde bakmak isteyen Nesrin de çok uzun süre dayanamaz ve eninde sonunda Güzin’in başından beri söylediği gibi onu hastaneye yatırmaya gider. Bu durumdan torun Murat’ın son derece rahatsız olduğunu, anneannesini oraya “kapattıklarını” söylediği sahnede anlarız. Sonrasında hastaneye ziyarete giderek anneannesini (muhtemelen kaçırarak) yanına alır ve köye geri götürür. Yeşilçam’ın büyük hayallerin peşindeki karakterlerini İstanbul’a getiren Haydarpaşa Tren Garı, filmde bu sefer gelmeyi değil şehirden gitmeyi temsil eden bir sembol olarak kullanılır. Murat ve anneanesi Nusret’i tepeden çekilmiş uzunca bir planda tren garında izleriz.

Yolculuğun sonunda Nusret memleketine dönmüştür, orayı benimsediğinden iyice emin oluruz çünkü artık şehirdeyken “Dağım nerede?” diye sorduğu dağ, karşısında durmaktadır. Ancak evine dönmüş olmak ona yetmez; torununa hâlâ dağın onu çağırdığını, dağa gitmek istediğini söylemektedir. Toprağın ve doğanın çekim gücü her zaman daha fazla baskın çıkmakta, Nusret’i daha fazla kendine çekmektedir. Onu buraya getiren torunu Murat’ın başta çok yabancılik çektiğini, ısınmak için odun yakamadığını, anneannesinin çamaşırlarını elde yıkamakta zorlandığını görürüz. Ama o bunların hepsinin üstünden gelir. Odunu yakamadığı ilk gece anneannesinin dizinde uyuyarak ısınır, sonra soba tutuşturmayı da öğrenir. Şehirde bulamadığı aidiyet ve sıcaklığı burada bulduğunu hissederiz.

Murat'ın defalarca yoldan geri döndürmesine rağmen doğanın çekim kuvveti baskın gelir ve filmin son sahnesinde anneanneninin dağına doğru yürüdüğünü görürüz. Şehirdeki uzun binalara karşılık burada devasa bir dağ ve onun önünde incecik ve upuzun bir ağaç uzanmaktadır. Murat'ın gözünden bunları izlediğimiz sahnede kamera uzunca bir planda yükselir ve film kapanışını bu şekilde yapar. Aidiyetin, aile bağlarının, toprağa dönmenin herkes için anlamının sorgulanmaya açıldığı bu filmin ağaç metaforuyla bitmesi dikkat çekicidir. Nitekim ağaç aynı zamanda kökleri, toprağa ait olmayı ve bir bakıma aile ağacını da temsil etmektedir.

Üç kardeş ve babaları için doğdukları hâlde ait olmadıkları, bırakıp gittikleri topraklar orada doğmamış iki karakter için dönülecek yer olmuştur. Nusret buraya kocası tarafından getirilip bırakılmış olsa da orayı yurdu edinmiştir. Torunu Murat kendini ait hissetmediği büyük şehri ve ailesini bırakarak, üstelik ne olduğuna dair bir fikri olmayan bu taşra köyüne kendi isteğiyle gelmiştir. *Pandora'nın Kutusu*, anne-kız ya da baba-oğul arasında çözülemeyen kökensel aidiyet meselesini bir nesil atlayarak çözüme kavuşturan ilginç bir örnek olarak dikkate değerdir.

SÜKÛT EVİ (2018) - Cafer Özgül

Annesinin cenazesi dolayısıyla taşradaki memleketine gidip buradan bir türlü şehre dönemeyen *Yumurta* filmindeki Yusuf karakterine benzer bir karaktere Cafer Özgül'ün 2018 yapımı *Sükût Evi*'nde de rastlarız. Yusuf'tan farklı olarak bu genç, annesinin değil babasının ölüm haberi üzerine, kendi memleketine değil hiç bilmediği bir köye doğru yola çıkar. Ancak o da geri dönmek istediği büyük şehre bir türlü dönemez, sanki görünmez bir güç onun ayaklarına dolanır ve gitmesini engeller. Alternatif bir anlatı olarak bu filmin incelemeye açacağı kapılara da bir bakmakta fayda olacaktır.

Direkt olarak babayla ve aileyle, aidiyetle olan bağların sorgulanması filmin merkezinde olan karakterin kimlik arayışı yine bu kavramlar çevresinde mantıksallaştırılır. Filmde hiç adı geçmediği için seyircinin de hiçbir zaman kim olduğunu bilmediği “delikanlı”, imzasız birinden gelen ve babasından olduğunu tahmin ettiği mektubun peşinden yollara düşer. Baba yıllar önce evi terk etmiştir, anne bununla ilgili hiç konuşmamıştır ve kız kardeş ise babasını reddederek mektubu yazan kişiden “adam” diye bahsetmekte, hayatında hiç var olmamış bu kişiye baba demeye dilinin varmadığını itiraf etmektedir. Kendi kafa karışıklığı, kaybolmuşluğu ve anlam arayışının etkisiyle nereye gittiğini kendisi de bilmeyen genç, tam bir yersiz yurtsuz kaybolmuş karakterdir. Taşraya yolculuğu sırasında mola verdiği yerlerde nereye gittiğini soranlara kendisinin de bilmediğini, canı sıkıldığı için gezdiğini söyler ama aldığı cevap taşranın daha bunaltıcı olduğu yönündedir. Bilmediği yöne doğru yolculuğu gece kaza yapmasıyla yarıda kalır. En yakın yerleşim yerinde gördüğü ilk kapıyı çalar ve kendisiyle hiç konuşmadan onu misafir eden Danyal'in yaşadığı bu konakta geceler.

Kaldığı konak Adem Ağa adında birisinin kendi deyimiyle “bekçilik ettiği” geniş kütüphanesi olan bir yapıdır. Sabah erkenden aracının yoldan çıktığı bölgeye gidip yardım istese de köy ıssız bir yerdir, buradaki hayat oldukça yavaştır ve genç nüfus olmadığından başka bir araç bulmak da mümkün değildir. Telefonu çekmeyen karakter, köy kahvesinin telefonunu kullanarak iletişim kurmaya çalışsa da o da bozuktur. Fantastik denilebilecek kadar garip bir terk edilmişliği olan bu köyde sıkışmış hisseden karakter, aslında en başından nereye gittiğini de zaten bilmemektedir. Herkesin sakın bir hayat yaşadığı, dış dünyayla iletişimsizlikten pek de rahatsız olmadığı bu köyde bir şeylerin normal gitmediğini düşünen genç önce merak ve stres duygusuna kapılır, aceleyle buradan gitmek ister. Ancak çabaları sonuç vermeyince bu sefer mecburen burada kalarak köye kendisi gibi başka bir aracın uğramasını beklemeye başlar. Beklediği araç gelse de o bir türlü gidemez, ya aracı kaçırır ya da gelen aracın şehre geri döneceği günü beklemesi gerekir. Aslında köyde olanların gerçek dışı hiçbir yönü yoktur, kendi sakinliğinde yaşayan sıradan bir köydür burası. Ancak karakterin her an hareket etme ihtiyacı sakın kalmasını engeller ve burada kapıldığı sıkışmışlık ve gidememe duygusundan köylüleri sorumlu tutmaya başlar. Yaşadığı şeylerin kendisine karşı kurulmuş bir oyun olduğunu bile düşündüğünü söylediklerinden anlarız.

Araçla gitme planları çözümsüz kalınca beklemek istemeyen genç, bu sefer sırf gitmiş olmak için yaya olarak yola düşer ama çorak topraklar ve kayalar arasında nereye gideceğini bilmemektedir. Konaktaki Adem onu aslında gitmeden önce uyarmıştır: “Kovalayan mı var seni? Nereye gideceksin yürüyerek? Yol bilmezsin iz bilmezsin.” Ancak onu dinlemeyen genç yine de günün sıcağında, kendi yoldan

çıkılmış aracını da geride bırakarak yayan bir şekilde yola düşer. Ne var ki yine kaybolur ve eninde sonunda köye geri döner. Döndüğünde öfkesini yönelttiği Adem de bu sefer yaptıklarının anlamsızlığını onun yüzüne vurur: “Biz mi seni sürükleyip getirdik buraya? Sonra da gideme diye elini ayağını mı bağladık? Biraz sabret, bir araç gelir, gidersin. Yürüyerek gidemezsin. [...] Oradan oraya koşturacağına bir dursan, düşünsen...”

Oldukça somut bir hikâye olarak kurulmuş film aslında bir yandan da düşünsel bir boyuta davet etmekte ve bunu oyunculukların sadeliğiyle, olayın sıradanlığıyla doğal bir çerçevede sunmakta başarılıdır. Başkarakterin kaybolmuşluğu aslında onun şehir hayatında bulamadığı kimlik arayışının taşradaki bir uzantısıdır ve ne aradığını o da çok bilmeden buraya yönelmiştir. Taşranın bir anlam taşıması gerektiğine dair şehirli inanç, kaybolmuşluk hissi içindeki karakterleri bir şekilde buraya çekmektedir ancak umduklarını ona sunamaz. Taşması beklenen anlamla birlikte taşra da aslında hayali bir imgedir. Oradaki unsurların hepsi bir anlam taşıması gerekiyormuş gibi algılandığından, gizemli bir boyut da taşıyor gibi görünür. Film karakterin kaybolmuşluğunu, gittiği sıradan bir köyde yaşanan ve şehir hayatına yabancı günlük olayları (telefonun çekmemesi, araçların sık uğramaması gibi) gizemli ve içinden çıkılmaz bir tuzak gibi görmesini oldukça başarılı bir gerilim hattında yansıtır.

Ne var ki filmin ikinci yarısında gencin buradan gitmeye dair umutları ve çabaları tükendiğinde gerçekten gizemli olaylar olmaya başlar ve bu sefer o bunlara çok anlam yüklemeyiz. Filmin neden böyle bir dönüş yaptığı ise merak konusudur. Köydeki genç kızlardan birini gece beyaz elbiseler içinde bir şeyler fısıldayıp nesnelere düğümler atarken görür, Adem’i takip ederek bir kayanın üzerinde biriyle selamlaştığına ve sonra birden kaybolduğuna şahit olur, gece geri döndüğü konakta dergah ayinlerine benzer bir müzik icrasına rast gelir ve Adem onu çok soru sorduğu gerekçesiyle bu sefer misafir etmeyerek uzaklaştırır. Gizemli olayların olduğu kayalığa gidince bir mezar taşı görür ve dibine giderek servi ağaçlarının altında uykuya dalar. Bu mezarlardan birinin babasının mezarı olduğunu tahmin etmemiz beklenir ancak herhangi bir nesnel temele dayandırılmaz. Rüyasında muhtemelen babası olan bir yabancıyı gören genç, uyandığında şehirden kız arkadaşının onu almaya geldiğini görür ama bu sefer de o gitme konusunda emin değildir. Köyde tanıştıkları bir ninenin vefatı üzerine onun cenazesi için kalmaya karar veren karakter, derviş hırkasına benzer bir yelek giyerek filmin son bölümünde hayatının geri kalanını Adem’in konağında ve kütüphanesinde geçirdiği bir sakinliğe bürünür. Burada filmin başında babasından gelen mektuptaki el yazısına ve benzer şeyleri anlatan kartpostal arkası metinlere rastlar. Köye gelen bir düğün alayını burada daha önce gördüğü gizemli genç kızla beraber izlemesinden onunla aralarında bir yakınlık oluştuğunu anlarız. Karakterin köy yolunda ağaçların yanında ilerleyişini izlediğimiz sekansla film kapanır.

Sükût Evi neden filmin tam ortasında böyle bir dönüş yapmıştır? Nereye gittiğini başından beri bilmeyen kaybolmuş karakter, taşrada aradığı anlamın yersizliğiyle yüzleşmişken neden çok da temellendirilmeyen gizemli sebeplerle taşra birden mezarı aranan babanın mekânı ve bu karakterin kök salacağı evi olmuştur? Delikanlı gidemeyeceğini, ne kadar çabalarsa çabalasın dönüp dolaşıp bu çemberin içinde sıkışmışlığını en güçlü şekilde hissettiği ve çaresizliğini kabullendiği anda orası gerçekten gizemli bir yere dönüşür ve çok da sorgulanmayan olayların mekânı olur. Babaya ait olduğu tahmin edilen kartpostalların üzerindeki kuş resimleri ve *Matiku’t-Tayr* tercümesinin içinden çıkması, konaktaki derviş ayinine benzer

toplantı, karakterin film sonunda gördüğü bir rüya ile derviş hırkası giymesi gibi unsurlar tasavvufî bir zemine davet eder gibi görünse de gerçekte tasavvuf düşüncesinin derinliğinden uzaktır. Sufî geleneği insanın ontolojik düzeydeki anlam arayışında derin sorularına cevap bulduğu bir anlamlandırma sistemi olarak değil, sorgulanmadan kabul edilmesi gereken gizemli olaylar zincirinden ibaret bir yaklaşımla ele alan oryantalist anlatılardan çok farklı bir yerde durmaz. Karakter en başında nereye gittiğini bilmemektedir, anlam arayışı ise onu sorgulayıcı ve inceliklerin farkına varmaya davet eden farklı bir bakış açısının yoluna sokmaz; aksine sıkır, bunaltır, çaresiz bırakır. Direnç gösterdiği ve asla yenilemediği bir güce çaresiz teslim oluşundan ibaret kalır. Nihayetinde ise kafasındaki sorulardan hepsinin olmasa da en azından birinin (babasının mezarının yerine dair olanın) cevabını; anlam arayışının zihninde açtığı pencereler sebebiyle değil, basitçe “sorgulamayarak”, çaresiz kalarak, tesadüfî olarak alır. Babasının mezarının tam da kaza eseri yolunun düştüğü bu köyde olması, nesnelere düğüm atan (muhtemelen büyü yapan) bir kıyla arasında hiç yoktan bir duygusal bağın oluşması filmin başta dayandığı nesnel kurguyu sarsıntıya uğratar. Nihayetinde seyirciyi de ikna etmekten ziyade teslim olmaya davet eden ve dışarıda bırakan bir hikâyeye ile karşı karşıya kalırız.

Sükût Evi Türkiye’de modernleşme ideolojisinin taşrada varsaydığı öze dair anlatılara güncel alternatif bir yorum getirmenin ötesine geçemez, ancak onu da gerçek anlamıyla yapamaz. Daha da ötesinde bunu yapmaya zaten girişmez, oradaki “cevher” her ne ise onu keşfetmek yerine kapalı kutuda saklamaya devam etmeyi çözüm olarak sunar. Taşra bir kez daha bilinmeyen anlamların merkezi olur. Modern kentli karakter ona ulaşsa ve içinde bir süre yaşasa da, hatta ait olmaya ve yurt edinmeye kalksa da taşra kendini ona açmak yerine içine kapanan, kapandığı bu gizemli deliğe varlığını sorgulamayanları çeken bir karadeliğe dönüşür. Oryantalist metinlerde Batı’nın çeşitli gizemler atfederek bir örtünün arkasında keşfedilmeyi bekleyen bir Doğu icat etmesinin küçük çaplı bir örneği gibi bu anlatıda da taşra, gizemli bir öteki olarak kurgulanmıştır.

THE IMAM (2005) – İsmail Güneş

Modern şehirlinin kendi Doğu'sunu, taşrasını üretmesinin ilginç bir alternatifini 2005 yapımı *The Imam* filminde görebiliriz. Senaryosu Ömer Lütfi Mete tarafından kaleme alınmış ve yönetmenliğini İsmail Güneş'in yaptığı filmde bu sefer taşra kökenli şehirdeki aydın kurgusuna İslamcı bir alternatif yorum getirilmesi, çok katmanlı okumaya zemin hazırlayan iyi bir örnek sunar. Türkiye'de modernleşme serüveninin bir dönemler ötekileştirdiği, dışarıda bıraktığı imam-hatip lisesi mezunu bir adamın hem kendi kimliğine hem de kendi dışında ürettiği Doğu'suna çift yönlü Garbiyatçı bakışın imkânları incelemeye değerdir.

Bir bilgisayar mühendisi olan Emrullah (kendini iş arkadaşlarına Emre olarak tanıtmıştır), imam-hatip lisesi mezunu olduğuna dair geçmişini iş ortağından dahi gizlemektedir. Son derece varlıklı bir hayat yaşadığını gördüğümüz Emre üniversite eğitimini İngiltere'de tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönerek İstanbul'a yerleşmiş, evlenmiş ve ortağı Mert ile bir şirket kurmuştur. Bir gün lise yıllarından arkadaşı olan ve Malatya'nın bir köyünde imamlık yapan Mehmet onu ziyarete gelir, mide kanseri olduğunu ve İstanbul'da tedavi için bir süre kalması gerektiğini söyler. Kendi yerine köyüne gidecek ve Ramazan ayı süresince köydekilere imamlık yapacak birini aramaktadır, çünkü o birini bulamazsa köyde yerine geçecek olan sert mizaçlı Feyzullah'ın cemaati camiden soğutmasından korkmaktadır. Ona yardımcı olacağına söz veren Emre, uygun bir imam bulamazsa kendisinin gideceğini garanti eder ve en nihayetinde bunu yapmaya karar verir.

Geçmişten gelen imam arkadaşının hayatına yeniden girmesiyle anıları tetiklenen Emre, lisedeyken kendisine diğer gençler tarafından yapılan “ölü yıkayıcı” yakıştırmalarından çok rahatsız olmaktadır. Bunu bir kompleks hâline getirmesinden ötürü de iş hayatında kimliğini gizlemiş, kendi dinî ve ahlâkî kriterlerine uygun bir yaşam sürmeye çalışırken bir yandan da bunları yüzeysel bahanelerin altında gizlemeye çalışmıştır. Bu sahteliğin ortaya çıkmasından rahatsız olan ortağı Mert her ne kadar ona çıkışsa da asıl rahatsız olduğu şey arkadaşının geçmişi değil, bunu kendisinden gizlemesidir. Emre, köye imam olarak gitme kararını ona “O caminin bana ihtiyacı yok, benim onlara ihtiyacım var. [...] Niye gittiğimi ben de bilmiyorum. [...] Belki de imam-hatipli olduğumu yıllardır gizledim diye kendime inat gidiyorum...” cümleleriyle açıklar. Böylelikle taşraya gidiş, kendi memleketine olmasa da geçmişine doğru bir yolculuk anlamı kazanır ve bu anlamda köklerini arayışın ifadesidir.

Öz kimlik söz konusu olduğunda neden gidilecek yer taşranın bir köyüdür? Üstelik bu köy Emre'nin doğup büyüdüğü ya da ailesinin olduğu yer de değildir. Tamamen yabancı olduğu bir yerde neden filmin karakteri özünü aramaktadır? Öyle görünüyor ki taşranın öze dair taşıdığı anlam aslında ona atfedilmiş anlamdır. Batı'da eğitim almış, büyük şehirde kendisine refah ve konfor düzeyi yüksek bir hayat kurmuş olan Emre de bu bakımdan modern aydının taşraya atfettiği “öze ve saf olana dair” anlamı içselleştirmiştir. Onunki farklı bir tonda, dinî motiflerle bezenmiş bir versiyonu olsa da taşranın ilksel oluşu, saflığa ve öze dair bir şeyler barındırdığı ve kimlikle yüzleşilirken (tamamen yabancı olunsa bile) dönülecek ilk yer olması fikri değişmez.

Emre Malatya'ya arkadaşının imamlık yaptığı köye onun yerini almak üzere gitme kararını verdiği sırada aynı zamanda boşanmanın eşliğindedir. Modern bir

kadın olan eşi ona ayrılırken evliliği bir iş ortaklığı olarak görmediğini ima eder ve Emre'nin gözünde evliliğin “tek bir vatandaş ve tek bir kraldan oluşan bir krallık” olduğunu söyleyerek genel rahatsızlığını dile getirir. Filmin bu kısmı ilginçtir, çünkü Emre'nin eşinin sözlerinden anladığımız baskıcı tutumu iş ortaklığında geçerli değildir. Ortağı Mert'in çapkınlık serüvenlerine müsamaha gösterdiğini, hatta gerektiği yerde işlerin aksamaması için onu idare ettiğini kendi ağzından duyarız. Taşraya doğru uzun sürecek bu yolculuğa çıkarken aralarındaki dostluk ve sevgi bağına referans veren arkadaşı Mert aynı zamanda büyük bir fedakârlık yaparak İstanbul'da hastanede kalan hastasına refakat görevini de üstlenir. Tamamen ayrı değerlere sahip iş ortağıyla kurabildiği bu samimi iletişimi Emre'nin neden eşiyle tesis edemediği, kadının bunu bir “krallık” olarak atfedecek kadar baskı altında hissettiği de önemli bir soru olarak karşımıza çıkar. Sorun basitçe değerlerin çatışmasından ibaret değildir, bunun da ötesinde cinsiyet eşitsizliğine dayanan bir yönü olduğu tespiti rahatlıkla yapılabilir.

Kadının filmdeki yerleştirmesine dair sorular bununla da sınırlı kalmaz. Sonrasında taşrada geçirdiği zamanda Emre ile bölgenin kızlarından biri arasında romantik bir etkileşimin izleri görünür; ancak o hikâyeye de hiçbir yere bağlanmaz. Köydeki Zehra adındaki bu kızı rüyasında annesinin yüzü olarak gören Emre'ye onun söyledikleri dikkat çekicidir:

- Oğlum, bak ne hâle geldin. [...] Babanın vasiyetini dinlemedin. Baban âlim ol diye vasiyet etmişti.

- Anne, o vasiyet değildi. O sadece babamın hayaliydi. İyi ya işte, ben de bilgisayar mühendisi oldum.

- Oldun da ne oldun? Kökünden utanıyorsun. [...] Babanın koyduğu ismi bile değiştirdin. Emrullah'ı Emre yaptın.

Yabancıısı olduğu bu köyde özünü arayan Emre'ye yine oradaki yerli bir kadının annesinin yüzü olarak görünmesi, rüya sekansında babasının otoritesini hatırlatması ilginçtir. Anadolu'nun köylerinden birine, yani toprağa gidişin bu bakımdan anne ile örtüştürülmesi kaçınılmaz olarak “toprak ana” çağrışımını zihinlerde uyandırır. Taşradaki kadın yabancı da olsa, genç bir kız da olsa anne ile kurulan bağı hatırlatmaktadır ancak bununla da sınırlı kalmaz: Rüya da görülen anne, Emre'ye babanın vasiyetini hatırlatmakta; artık bu dünyada olmayan, kendine bambaşka bir şehirli hayat seçmiş olan Emre üzerinde herhangi bir gücü kalmamış babaerkini yeniden kurmaktadır. Emre'nin “utandığı” kökleri aslında mekânsal olarak gittiği topraklarda dahi değildir, ama rüyasında gördüğü ayna metaforu üzerinden kim olduğunun sorgulanması, kendi kimliğini bu mekânda aynaladığına dair bir ipucu verir.

Köyde karşılaşılan genç kız Zehra'nın az da olsa yer verilen hikâyesi de ayrı bir dikkati hak eder: O yıl üniversite sınavına giren Zehra ziraat mühendisi olmak istemektedir ancak bölümü kazanamaz. Bu durumu arkadaşıyla konuşurken başörtüsünü göstererek sorgulamaya açar, zaten kazansa bile bu şekilde üniversiteye gidemeyeceğini onunla paylaşır. Türkiye'nin 28 Şubat dönemi olarak bilinen ve 90'ların sonuna damgasını vuran “postmodern darbesi” ile başlayan yasaklar süreci filmin çekildiği yıllarda henüz devam etmektedir, ancak ilginçtir ki benzer geçmişli paylaşan erkekler ile kadınlar arasında süreci deneyimleme noktasında ciddi farklar

vardır. İmam-hatip lisesi mezunu olan Emre dilediğinde kimliğini gizleyebilir, eğitimini Avrupa’da tamamlayarak şehirde modern bir hayat sürebilir, imajında istediği değişikliği yapabilir (başta uzun saçlı, deri ceketli ve motosikletli görüntüsüyle bir imam olarak köylülere yabancı gelse de bunlar imamlığa da engel değildir); kısacası görüntüler arasında istediği gibi dolaşabilir ve istediği imajla istediği ortama sorunsuzca girip çıkabilir. Ancak aynısı kadın karakter için geçerli değildir: Sesini zaten çok az duyduğumuz Zehra’nın kim olduğunu dahi diğer köylülerin ağzından öğreniriz ve görüntüsü onun en temel haklarından biri olan eğitimden dahi mahrum etmektedir. Bu noktada devlet otoritesinin, baskısının ve yasaklarının hedefi olma noktasında kadınlar ile erkeklerin deneyiminin birbirinden çok ayrı yaşandığını gözden kaçırmamak gerekir. Erkekler bir şekilde baskıdan sıyrılabilen, alternatif yollar bularak ya da çeşitli imajların arkasına gizlenerek yükselebilmektedir ancak aynısı kadınlar için geçerli değildir. Bu durum erkeğe bir “ara kimlik” imkânının yolunu açarken kadını kaçınılmaz olarak “en öteki” konumuna sürüklemekte, modernitenin dışarıda bıraktığı bütün anlamların taşıyıcısı konumuna itebilmektedir. Zehra hem köylüdür, hem örtülüdür, hem de eğitimsizdir; üstelik okusa bile hedefi en fazla ziraat eğitimi üzerine olacak, yine köyünde kalarak toprakla uğraşmaya ve onu temsil etmeye devam edecektir.

Batı’da eğitim alan, mühendis olan Emre ise “aydın” tipinin çelişkili bir örneğini sunar. Bir yandan dinî ve geleneksel değerlere sahip çıkarken bunların “doğrusunu” orada yaşayan ve cehaleti gereği yanlış bilen halka öğretmek onların dinî anlamdaki yetersizliğine bir çözüm olmakta, bir yandan da modernizmin ürettiği makineleri taşraya taşıma ve köylüleri bunlarla tanıştırma noktasında bir misyon üstlenmektedir. Çocuklara camide din eğitimin ardından dizüstü bilgisayarıyla oyunlar oynatır, teknik bilgiler öğretir. Camideki işi bittikten sonra boş vakitlerinde köyün çocuklarını sırayla motosiklete bindirip gezdirir. Köydeki gençlerden biriyle muhabbet ederken ona verdiği nasihat de ilginçtir. Gencin neden motosikletle hız yaptığını dair sorusuna “Kaçmak için” cevabını veren Emre, ilk bakışta geçmişinden ya da kimliğinden kaçtığını düşündürse de gence “karanlıktan” kaçmak istediğini söyler ve ekler: “Unutma Hasan, insan ışık hızına ulaşmadığı sürece karanlıktadır.” Aydınlanma fikrine getirilen bu teknolojik açılım ne var ki filmin genel anlatısı içerisinde havada kalır, tam olarak bir yere oturmaz. Köyde motosikletin peşinde koşutan çocukları sırayla gezmeye çıkaran Emre’nin hareketi ilk bakışta vaazlarında çocuklarla sevgi ve merhamet üzerinden kurulmasını öğütlediği bağın temsili gibi görünür ancak dikkatle bakıldığında eğitimle herhangi bir ilgisi yoktur, basitçe teknolojik bir araca duyulan merakın giderilmesinden ibarettir. Bu bakımdan çocuklar için motosikletin üzerinde kimin olduğunun da çok önemi yoktur zaten, onlar için önemli olan tek şey daha önce görmedikleri bu taşıta binmektir.

Emre’nin kimliğindeki çelişkiler filmin tamamına yayılmış olarak devam eder. Fondaki müziklerin dinî-tasavvufî ney taksimleriyle elektrogitar soloları arasında salınışı, Emre’nin beyaz imam cübbesi ile siyah deri ceket arasında sıkça kılık değiştirmesi, iş ortağı ve eşiyle kurduğu modern bağlar arasındaki iki farklı cephe, kendisine dair bir şeyler öğrenmek üzere geldiği köyde istisnasız herkese bir şeyler öğreten üst konumu film boyunca devam eder. En nihayetinde kendi kimliğine ve köklerine dair bir şeyler bulmaya geldiği köyde gerçekten bir şey arayıp aramadığı da net değildir çünkü o “kendindeki eksikliği bulmaya gelen” değil “taşradaki eksikliği taşraya getiren” rolünden bir an olsun vazgeçmez, taşralılardan öğrenecek hiçbir şeyi yoktur. Nihayetinde kendisinin kim olduğunu bulmaya geldiği köye arkadaşının

cenazesinin gelmesiyle bir zamanlar alay konusu edilen ve utandığı “ölü yıkayıcı” olur ve bu kimliğiyle yüzleşmesinin hemen ardından şehre doğru yola düşer.

Aranan ve nihayetinde bulunmuş olan kimlik bundan mı ibarettir? Filmin en temel sorusu havada kalmış gibi görünür çünkü kimliğe dair tespit edilebilecek temel noktalardan hiçbiri sorgulama düzeyinde ele alınmaz. Anneye, babaya, eşe, taşralıya, devlete, teknolojik ilerlemeye karşı kurulan kimliklerin hiçbiri yeterince derinleştirilmediğinden köklerin salınacağı bir zemin bulmak da mümkün olmaz. Böylelikle kaçmak ve gitmekten başka bir çözüm kalmaz, kimliğe dair açılan büyük tartışma soru olarak kalır ya da basit bir cevapla geçiştirilir. Filmin açılış ve kapanış müzikleri de bu soruyu yineleyerek artık dünya üzerinde kök salınacak herhangi bir yerin kalmadığını, ya da başından beri zaten hiç olmadığını ima eder gibidir: “Yolcusun sen yollar senin, han kimin?/Sorarsın bulamazsın ben kimim?” ve “Hadi git sen de, ardına bakma/Hadi kaç sen de, hiç korkma!”

Bu sözlerle ima edilen her ne kadar bu dünyanın geçiciliği, en nihayetinde herkesin bir gün öleceği gerçeği olsa da diğer filmlerde olduğu gibi ölüm Emre’ye kök salacağı bir imkânın kapılarını da aralamaz. Arkadaşının ölümü bir başka dünyaya açılacak kapı olarak onun kim olduğuna dair sorusuna alternatif bir cevap verebilecekken onun yerine onu bu dünyadaki reddettiği kimliğinin karşısına getirip bırakır, o da bir zamanlar bu kimlikten kaçarak gittiği gibi yine onu taşrada bırakarak bir kez daha şehre doğru yola koyulur.

The Imam filmi, arada kalmış bir karakterin kimliğinin bu yönünü gizlemekten vazgeçip ilan ettiği, ancak bunu bir kaybolmuşluk değil sahipleniş duygusuyla sunduğu ilginç bir örnektir. Modernitenin “öteki” olarak dışarıda bıraktığı Emrullah karakteri her ne kadar bu dışarıda kalmışlığın farkında olsa da onu çözmek için kendisini dışarıda bırakan otoriteye yönelmek yerine, kendisine “daha Doğulu” bir başka “öteki” icat ederek ona yönelmeyi ve kimlik problemini bu şekilde çözmeyi tercih etmiştir. Ne var ki derin hesaplaşmalara ve yüzleşmelere karakterin kendini açtığını pek görmeyiz, taşra onun zihninde oraya giderken ne idiye hep o şey olarak kalır. Orada bilmediği bir şeyle karşılaşmaz, bir uyanış yaşamaz, oradan alacak bir şeyi zaten yoktur. Böylelikle filmin başında oraya giderken dile getirdiği “kendisinin onlara ihtiyacının olması” fikrinin de bir arayıştan kaynaklı olmadığını öğreniriz. Emre aslında kendine kurduğu ara kimliği modernite lehine onaylayacak, bir yerlere kök salmasına gerek kalmadığından emin olmasını sağlayacak bir taşraya ihtiyaç duymuş gibi görünmektedir. Nitekim filmin sonunda buradaki görevini tamamlayıp geçmişini ona hatırlatan arkadaşını buraya gömdükten sonra kendisi yine şehirdeki hayatına döner, ya da kapanış müziğinin dediği şekilde “kaçar”.

ANNEMİN YARASI (2016) - Ozan Açıktan

Doğu-Batı arasındaki suni ayrıma dikkat çeken ama onu Oryantalist kalıplarla yenileyerek aynı tuzağa düşen filmlere dikkat çekici bir örnek BKM yapımı bir dram hikâyesi olan *Annemin Yarısı* (2016) filmidir. Konusu Türkiye sınırları dâhilinde geçmese de Ozan Açıktan'ın yönettiği ve Türkiye'deki yapımcılar tarafından yapılan film, bu çalışmanın dayandığı temel problemlere dair ilginç ve verimli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Sırp-Boşnak savaşının yarattığı travmanın güncel bir uzantısı olarak da okunabilecek filmde bir yetimhane büyümüş yersiz yurtsuz kalmış Salih adındaki gencin ailesi üzerinden kendi kimliğini arama hikâyesini, babasıyla yüzleşmesini ve bütün bu anlatının daha büyük çaplı bir politik meseleye bağlanmasını izleriz.

Salih, ailesine dair ilk adrese gittiği andan itibaren evdeki büyükanne tarafından unutulmak istenen bir hikâyeyi hatırlatmaya geldiği gerekçesiyle uzaklaştırılır. Salih'in annesi Nerma, savaş sırasında komşusu olan bir Sırp askeri Borislav tarafından tecavüze uğramış ve bunun sonucunda doğan Salih, büyükanne tarafından yetimhaneye verilmiştir. Nerma ise olaylara dair hafızasını yitirmiştir. Sonradan evlendiği Mirsad, o sırada savaşta olduğu için olanlardan haberi yoktur. Salih'in bu noktadan sonra hikâyesi saldırgan ve düşman olan babasını aramak, bulmak ve onunla yüzleşmek üzerine ilerler.

O topraklarda Borislav adındaki adamların hepsini tespit edip tek tek hangisinin babası olduğunu anlamaya çalışan Salih'in yolu pek çok yanlış adresten sonra bir çiftliğe düşer. Eskiden asker olduğu ve tarif edildiği üzere saldırgan baba gibi dövmelelere sahip olan Borislav'ın çiftliğinde işe başlar. Kırıldaki bu çiftlikte karısı Marija ile birlikte yaşayan muhtemel baba, önce Salih'e güvenmez ve eve kabul etmez, seyahate gittiğinde evin kapılarını ona kilitler. Yine de genç, eve bir şekilde sızmayı ve kimlik arayışını devam ettirmeyi başarır. Boris ile aralarında süregelen gerginliğin son bulması ise bir av sırasında gerçekleşir. Tarif edilen saldırganın taşıdığı dövmenin bu Boris'te olmadığını gören Salih, artık ona olan düşmanca tavrından vazgeçer ve bu eve artık ait hissederek, onun bir üyesi gibi davranarak sevgiyle hizmet etmeye başlar. Bu durum Boris'in gerginliğini de kırar ve ona bir sahnede "Bir oğlum olsaydı böyle olurdu işte!" diyerek kendi gözünde de onu oğlu yerine koyduğunu belli etmesine sebep olur.

İkilinin gerçek baba-oğul olma ihtimali düştükten sonra aralarındaki düşmanlığın ve gerginliğin sona ermesi, birbirlerine ideal bir baba-oğul ilişkisi içinde yaklaşmaya başlamaları ilginçtir. Gerçek baba saldırgan ve tehlikelidir, oysaki baba yerine konulan bu yeni figür yetimhaneye düzenli olarak ziyaretler yapan ve "özünde" iyi olduğu ima edilen bir karakterdir. Yine de av sırasında hayvanlara karşı davranışları, eşiyle yakınlaştığı sahnelerde Salih'in şahit olduğu kadarıyla kadınlarla ilişki biçimi vahşicedir ve bunun yarattığı şüphe ile gerilim film boyunca sürer.

Salih'in gerçek babasını arama hikâyesi devam edecek gibi görünse de, yani buradan gitmek üzere çantasını toplayıp bir mektup bıraksa da baba evi yerine geçen bu evden bir türlü gidemez. Önce Boris hasta olur ve eve sahip çıkmak gence düşer, sonra evdeki bir akşam kutlamasında Salih'in gerçek tarihini hiç bilmediği doğum günü kutlanır. Böylelikle buraya gerçekten ait hissedenen, aileden biri gibi olan karakter ilk defa kök saldıgını hissederek gitmekten vazgeçer. Yetimhanedeki arkadaşlarına yazdığı mektupta onlara, kendi yaptığı gibi geçmişlerinin peşine çok da

düşmemelerini tavsiye eder. Elindeki muhtemel babalar listesini yırtıp atar, babasını aramaktan vazgeçtiğini dile getirir. Salih için babasını bulmak değil bulmamak, geçmişi aydınlatmak değil unutmak mutluluk getiren şey olur. Onun için ait hissettiği ev, içinde gerçek babanın değil onun yerine koyduğu baba figürünün olduğu evdir.

Hatırlama ve unutmama teması üzerine ilerleyen filmin bir de yan hikâyesi vardır: Salih'in annesi Nerma, hafızasının derinliklerindeki travmaları ilaçlarla bastırmaktadır ancak o da bu süreçte eşi Mirsad'ın da desteğiyle ilaçları bırakma yoluna girer. Bu durum kaçınılmaz olarak geçmişin karanlığını su yüzüne çıkarır. Salih'in adını sürekli sayıklamaya başlayan annesi, belleğinin derinliklerine gömdüğü olayları su yüzüne çıkarmak ve hatırlamak üzere onun peşine düşer ve kaldığı adrese gelir. Salih her ne kadar geçmişi gizli tutmakta ısrarcı olsa da, çiftlik evinde Borislav'ın fotoğrafını gören Nerma'nın travması tetiklenir ve kendisine saldıran adamın bu olduğundan emin bir şekilde gerçekleri haykırmaya başlar. Film bu noktada bir dönüş daha yapar; baba olmadığı zannedilen ve bu yüzden Salih'in olumlu bir bağ kurabildiği Boris aslında gerçek saldırgan babadır. Boris'in o anda evde olmaması ve hafızayı geri getirenin bir fotoğraf, yani Boris'in imgesel temsili olması dikkat çekicidir. Gerçek baba olup olmadığını belirleyen şey de yine bir imge, yani göğsündeki kartal dövmesidir. Salih her ne kadar av esnasında Boris'in göğsündeki dövmenin kartal şeklinde olmadığını görmüş olsa da sonradan dövmenin değiştirilmiş olduğunu öğreniriz. İmgeyi değiştirmek, kimliği değiştirme imkânını da verir. İsim bile aslında bu güçlü kanıtı sağlamamıştır: Saldırganla adı aynı olsa bile, aynı yıllarda savaşta bir asker olsa bile bu Borislav'ın aranan adam olmadığına inanan Salih; dövme ve fotoğrafın imgesel verilerine ikna olur.

Filmin bu noktada aile meselesinden siyasî düzeye hızla çıkışı da dikkat çekicidir: Evde o anda olmayan Borislav'ın da aniden çıkagelmesiyle bir araya gelen aile tablosundaki korkunç gerginliğe silahlar da eklenir. Araya giren geçmişten kesitlerin olduğu sahnelerde hem Borislav'ın Nerma'ya tecavüzü, hem de Sırp-Boşnak savaşından görüntüler birbirine geçer. Borislav'ın Salih'e "Oğlum" diye hitap etmesine onun "Değilim ben senin oğlun!" bağırışları karışırken anne ise savaşa referans vererek "Unutma, onların bize yaptığını unutma!" diyerek haykırır. Bir aile çatışması, aynı zamanda iki ulusun çatışmasına direkt olarak gönderme yapmaktadır. Üstelik saldıran Batı'yı temsil eden Sırp erkek ve saldırıya uğrayan da Doğulu kadındır. *Annemin Yarısı*'nda aile bağlarından, baba-oğul çatışmasından uluslararası bir savaşa, oradan da kolonyal söyleme ani bir geçiş yaşanır. Diğer bir söyleyişle tersten bakıldığında kolonyal söylemdeki Batı-Doğu arasındaki gerilim aslında aile bağları kadar özel, şahsî ve kimliğin özüne dair bir alana işaret eder.

Borislav her ne kadar elindeki tüfeği Salih'e bırakarak kendisini öldürme hakkını ona teklif etse de çocuk bunu yapamaz, annesiyle beraber yeniden başka bir anlam kazanmış bu baba evini terk eder. Önce muhtemel saldırganın evi olduğu için bir tehdit mekânı olan ev, sonra sahte baba figürünün evi olunca geçici bir süreliğine de olsa Salih'in ait hissedebileceği ve kök salabileceği bir mekâna dönüşür; ancak bu da uzun sürmez. Anneyle beraber terk edilerek geride bırakılan ev, arkadan gelen iki silah patlamasıyla bir kez daha anlam değiştirerek artık babanın mezarına dönüşür. İlk silah sesinde geri dönmek üzere atılsa da Salih, ikinci patlamayı duyunca geri dönmekten vazgeçer. Artık geri dönecek bir baba evi kalmamıştır, belki de zaten hiç olmamıştır. Ancak babanın gerçek olmadığı zaman kendini evinde hisseden bu karakter için baba evi; aslında sadece bir yanılgıdan ibaret olduğu süreçte yani sahte

bir “evde olma” duygusu uyandırdığında iyi hissettirir, gerçek olduğunda ise sadece acı verir.

Salih’in hızla yön değiştiren soruları, önce peşine düştüğü sonra vazgeçtiği gerçeklik filmde hafıza ve benlik arasında kurulan ilişkiye dair de bazı ipuçları sunar. Hatırlamak veya bilmek hem Nerma’ya, hem Salih’e, hem Mirsad’a, hem de Marija’ya sadece acı getirir. Unutmak, sorgulamamak, sahte olana inanmak huzuru getirecek olan tek şey gibi görünmektedir. Bu durumun bireyler ötesi bir savaş kurgusuyla ilişkilendirilmesi de toplumsal bellekte travmanın yarattığı etki ve unutulmak üzere tarihin derinlerine gömülmesiyle de yan yana düşünülebilir. Salih’in nihayetinde kim olduğuna dair bildiği tek şeyin “annesinin yarası” olduğunu söylediği sahne ile de kim olduğunu bilmenin ona acı veren bir şey olduğunu anlarız. Unutmak, özellikle de travmanın büyüklüğü göze alındığında kaçılacak tek alan gibi görünmektedir.



EK-2: 2010-2020 Yılları Arasında Yapılan Filmlere Dair Geniş Örneklem³¹³

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
Çatlak	2020	Fikret Reyhan
Dersaadet Apartmanı	2020	Tankut Kılınç
Geçerken Uğradım	2020	Onur Bilgin
Af	2020	Cem Özay
Dirlik Düzenlik	2020	Nesimi Yetik
Mavzer	2020	Fatih Özcan
Sıfır Bir	2020	Kadri Beran Taşkın
Kodokushi	2020	Ensar Altay
Kar Kırmızı	2020	Atalay Taşdiken
Uzak Ülke	2020	Erkan Yazıcı
7. Koğuştaki Mucize	2019	Mehmet Ada Öztekin
Ali	2019	Ramazan Özer
Annem	2019	Mustafa Kotan
Baba: Bu Alem Bi Alem	2019	Oğuz Yalçın
Aslan Parçam	2019	Okan Ege Ergüven
Bozkır	2019	Ali Özel
Ceviz Ağacı	2019	Faysal Soysal
Kapan	2019	Seyid Çolak
Karınca	2019	Nazif Tunç
Kız Kardeşler	2019	Emin Alper
Kızım Gibi Kokuyorsun	2019	Olgun Özdemir
Kovan	2019	Eylem Kaftan
Kraliçe Lear	2019	Pelin Esmer
Kudüs'ün Işıkları	2019	M. Abdülğafur Şahin
Merhaba Güzel Vatanım	2019	Cengiz Özkarabekir
Mucize 2: Aşk	2019	Mahsun Kırmızıgül
Nuh Tepesi	2019	Cenk Ertürk
Ölü Ekmeği	2019	Reis Çelik
Ömer ve Biz	2019	Maryna Gorbach, Mehmet Bahadır Er
Oray	2019	Mehmet Akif Büyükkatalay
Şehitler	2019	Köken Ergun
Türk İşi Dondurma	2019	Can Ulkay
Uzun Zaman Önce	2019	Cihan Sağlam
Yuvaya Dönüş	2019	Hakan Kurşun
Dilsiz	2019	Murat Pay
Müslüm	2018	Ketche, Can Ulkay
New York in New York	2018	Muammer Koçak, Serdar Gözelekli
Ölümlü Dünya	2018	Ali Atay
Şampiyon	2018	Ahmet Katıksız
Saf	2018	Ali Vatansever
Parçalar	2018	Rojda Akbayır

³¹³ Türk Sineması Araştırmaları (TSA) veritabanı üzerinden taranmıştır. <https://tsa.org.tr/tr/> (Erişim tarihi: Temmuz-Aralık 2021).

Sükut Evi	2018	Cafer Özgöl
Trileçe	2018	Ahmet Sönmez
Vargit Zamanı	2018	Orhan Tekeoğlu
Horoz Bayram	2018	Mustafa Diyar Demirsoy
İçimdeki Hazine	2018	Hakan Gürtop
Iguana Tokyo	2018	Kaan Müjdecı
İyi Ki Doğdun Abla	2018	Onur Öğden
Kader Postası	2018	Çiğdem Bozalı, Elif Akarsu Polat
Kardeşler	2018	Ömür Atay
Kardeşim İçin Der'a	2018	Murat Onbul
Kapı	2018	Nihat Durak
Kaos	2018	Semir Aslanyürek
Fındıktan Sonra	2018	Ercan Kesal
Güven	2018	Sefa Öztürk Çolak
Halef	2018	Murat Düzgünoğlu
Bizi Hatırla	2018	Çağan Irmak
Çınar	2018	Mustafa Karadeniz
Ahlat Ağacı	2018	Nuri Bilge Ceylan
Arada	2018	Mu Tunç
Araf	2018	Didem Pekün
Aydede	2018	Abdurrahman Öner
Babamın Kemikleri	2018	Özkan Çelik
Bal Kaymak	2018	Onur Tan
Adı Aşk	2017	Eyüp Dirlik
Baba Neredesin Kayboldum	2017	Ahmet Karaman
Babam	2017	Nihat Durak
Blue	2017	Mehmet Sartan Ünver
Buğday	2017	Semih Kaplanoğlu
Bulutların Ardında	2017	Kaan Atilla Taşkın
Bütün Saadetler Mümkündür	2017	Selman Kılıçaslan
Cici Babam	2017	Meltem Bozoflu
Çirkin Kral Efsanesi	2017	Hüseyin Tabak
Daha	2017	Onur Saylak
Derdo Ana ve Ceviz Ağacı	2017	Serdar Önal
Göçebe	2017	Emir Mavitan
Hadi Be Oğlum	2017	Bora Egemen
İşe Yarar Bir Şey	2017	Pelin Esmer
Geçmişteki Sır	2017	Raşit Görgülü
Kaygı	2017	Ceylan Özgün Özçelik
Kelebekler	2017	Tolga Karaçelik
Kings	2017	Deniz Gamze Ergüven
Kiraz Mevsimi	2017	Durmuş Akbulut
Körfez	2017	Emre Yeksan
Mavi Sessizlik	2017	Bölent Öztürk

Mezeci ırağı	2017	Battal Karslıoğlu
Miraciyye Saklı Miras	2017	Murat Pay
Misafir	2017	Andaç Haznedaroğlu
Sarı Sıcak	2017	Fikret Reyhan
Sarıkamış ocukları	2017	Can Ulkay, Mutlu Karadoğan
Sessizliğin Kardeşleri	2017	Taylan Mintaş
Son ıkış	2017	Ramin Matin
Taş	2017	Orhan Eskiköy
Yalnız Hayaller Kaldı	2017	Mehmet Ali Arslan
Yaşar Kemal Efsanesi	2017	Aydın Orak
Zer	2017	Kazım Öz
Adım Adım Işığa Giden Yol	2016	Sinan Uzun
Ağustos Böcekleri ve Karıncalar	2016	Erhan Tuncer
Ankara Yazı	2016	Kemal Uzun
Babannem	2016	Serkan Özarslan
Babamın Kanatları	2016	Kıvanç Sezer
Benim Adım Feridun	2016	ağan Irmak
Benim Kendi Hayatım	2016	Adnan Akdağ
Bir Gün Bir ocuk	2016	Sinan Sertel
elo	2016	Biket İlhan
Ekisporter	2016	Kamil Aydın
Ekşi Elmalar	2016	Yılmaz Erdoğan
İstanbul Kırmızıısı	2016	Ferzan Özpetek
Kardeşim Benim	2016	Mert Baykal
Koyverdin Gittin Beni	2016	Korhan Yurtsever, Cemile Karadaş, Tülay Kocatürk
Mezarcı	2016	Talip Karamahmutoğlu
Rafet'in çocukları	2016	Mümin Barış, Reşit Ballıkaya
Siyah Karga	2016	Tayfur Aydın
Son Kuşlar	2016	Bedir Afşin
Son Takla	2016	Volkan Özgümüş
Suda Balık	2016	Tülay Kocatürk
Toprak	2016	Nebil Özgentürk
Toz	2016	Gözde Kural
Umut Apartmanı	2016	Ümit Cihan Canpolat
Yeni Başlayanlar İçin Hayatta Kalma Sanatı	2016	Burak Serbest
Ah Yalan Dünyada	2015	Atalay Taşdiken
Ana Yurdu	2015	Senem Tüzen
Annemin Yarası	2015	Ozan Açıktan
Ansızın	2015	Aslı Özge
Babasının Kızı	2015	Melisa Üneri
Beyaz Balina	2015	Abdurrahman Uygur Öztürk
Dedemin Fişi	2015	Meltem Bozoflu
Eksik	2015	Barış Atay

İçimde Akan Nehir	2015	Erhan Güleriyüz
Kalandar Soğuğu	2015	Mustafa Kara
Kasap Havası	2015	Çiğdem Sezgin
Kümes	2015	Ufuk Bayraktar
Memleket	2015	Murat Saraçoğlu
Misafir	2015	Mehmet Eryılmaz
Mucize	2015	Mahsun Kırmızıgül
Rauf	2015	Barış Kaya, Soner Caner
Senden Bana Kalan	2015	Abdullah Oğuz
Şilfitazî	2015	Zekeriya Aydoğan
Sıra Dışı İnsanlar	2015	Orhan Tekeoğlu
Soluk	2015	Metin Kaya
Sürgün Türküleri: Yılmaz Güney	2015	İlker Savaşkurt
Ve Panayır Köyden Gider	2015	Mete Sözer
Tarla	2015	Cemil Ağacıkoğlu
Annemin Şarkısı	2014	Erol Mintaş
Balık	2014	Derviş Zaim
Deniz Seviyesi	2014	Esra Saydam, Nisan Dağ
Gittiler: Sair ve Meçhul	2014	Kenan Korkmaz
İçimdeki İnsan	2014	Aydın Sayman
İyi Biri	2014	Ayhan Sonyürek
Kış Uykusu	2014	Nuri Bilge Ceylan
Kuzu	2014	Kutluğ Ataman
Manda Yuvası	2014	İlyas İlbey
Mandıra Filozofu	2014	Müfit Can Saçıntı
Mutlu Kuzular	2014	Kadir Sözen
Pia	2014	Erdal Rahmi Hanay
Sürgün İnek	2014	Ayhan Özen
Tepecik Hayal Okulu	2014	Güliz Sağlam
Toz Ruhı	2014	Nesimi Yetik
Unutursam Fısılda	2014	Çağan Irmak
Yağmur: Kıyamet Çiçeği	2014	Onur Aydın
Daire	2013	Atıl İnaç
Benimle Oynar Mısın?	2013	Aydın Bulut
Halam Geldi	2013	Erhan Kozan
Hay Way Zaman: Dersim'in Kayıp Kızları	2013	Nezahat Gündoğan
İçimdeki Balık	2013	Ertan Velimatti Alagöz
İçimdeki Çember	2013	Deniz Çınar
Fecira	2013	Piran Baydemir
Kusursuzlar	2013	Ramin Matin
Kutsal Bir Gün	2013	Serdar Temizkan
Lal	2013	Semir Aslanyürek
Üç Yol	2013	Faysal Soysal
Meryem	2013	Atalay Taşdiken

Öyle Sevdim Ki Seni	2013	Orhan Tekeoğlu
Peri Masalı	2013	Biray Dalkıran
Saroyan Ülkesi	2013	Lusin Dink
Sürgün	2013	Erol Özlevi
Yozgat Blues	2013	Mahmut Fazıl Coşkun
Araf	2012	Yeşim Ustaoglu
Ateşin Düştüğü Yer	2012	İsmail Güneş
Babamın Sesi	2012	Orhan Eskiköy
Beni de Götür	2012	Avni Kütükoğlu
Bir Gevrek, Bir Boyoz, İki de Kumru	2012	Osman Dikiciler
Böyle Söyledi Habip	2012	Münir Alper Doğan
Cennetteki Çöplük	2012	Fatih Akın
Cennetten Kovulmak	2012	Ferit Karahan
Devir	2012	Derviş Zaim
Ana Dilim Nerede	2012	Veli Kahraman
El Yazısı	2012	Ali Vatansever
Elveda Katya	2012	Ahmet Sönmez
Evdeki Yabancılar	2012	Dilek Keser, Ulaş Güneş Kacargil
Güzelliğin On Par' Etmez	2012	Hüseyin Tabak
Hükümet Kadın	2012	Sermiyan Midyat
Hükümet Kadın 2	2013	Sermiyan Midyat
Kod Adı: Venüs	2012	Tamer Garip
Kuma	2012	Umut Dağ
Ölü Bölgeden Fısıltılar	2012	Fırat Çağrı Beyaz
Rüzgârlar	2012	Selim Evci
Sabah Yıldızı: Sabahattin Ali	2012	Metin Avdaç
Sabâ	2012	Erdal Rahmi Hanay
Tepenin Ardı	2012	Emin Alper
Yabancı	2012	Filiz Alpgezmen
Yarım Kalan Mucize	2012	Biket İlhan
Almanya'ya Hoşgeldiniz	2011	Yasemin Samdereli
Anahtar	2011	Ferhat Atık
Atlıkarınca	2011	İlksen Başarır
Berlin Kaplanı	2011	Hakan Algül
Bir Avuç Deniz	2011	Leyla Yılmaz
Bir Aydınlık Adam: Refik Ahmet Sevgil	2011	Mehmet Eryılmaz
Bir Zamanlar Anadolu'da	2011	Nuri Bilge Ceylan
Bizim Büyük Çaresizliğimiz	2011	Seyfi Teoman
Dağınıklar Kenti	2011	Uygar Asan
Dedemin İnsanları	2011	Çağan Irmak
Ferahfeza	2011	Elif Refiğ
Gelecek Uzun Sürer	2011	Özcan Alper
Gölgeler ve Suretler	2011	Derviş Zaim
Görünmeyen	2011	Ali Özgentürk

İz-Rêç	2011	Tayfur Aydın
Misafir	2011	Ozan Aksungur
Pazarları Hiç Sevmem	2011	Rezzan Tanyeli
Oğul	2011	Atilla Cengiz
Öfkeli Çılgınlık Karamsar Çile	2011	Hatice Yakar
Toprağa Uzanan Eller	2011	Ömer Can
Türk Pasaportu	2011	Burak Cem Arhel
Vücut	2011	Mustafa Nuri
Yurt	2011	Muzaffer Özdemir
Sinyora Enrica ile İtalyan Olmak	2011	Ali İlhan
Anadolu'nun Son Göçerleri:		
Sarıkeçililer	2010	Yüksel Aksu
Arayış	2010	Deniz Çınar
Aşkın İkinci Yarısı	2010	Mehmet Aslantuğ
Ayrılık	2010	Feo Aladağ
Bal	2010	Semih Kaplanoğlu
Bela Bartok'un İzinde Türk-Macar		
Halk Müziği	2010	Yılmaz Atadeniz
Büyük Oyun	2010	Atıl İnaç
Harbi Define	2010	Hakkı Görgülü
Hayde Bre	2010	Orhan Oğuz
İnadına Film Çekmek	2010	Reis Çelik
Kako Si? (Nasılsın?)	2010	Özlem Akovalıgil
Kar Beyaz	2010	Selim Güneş
Kars Öyküleri	2010	
Kayıp Toprakların Torunları	2010	Berfi Dicle Öğüt
Kilim: Köklere Yolculuk	2010	Engin Ayça
Kırık Midyeler	2010	Seyfettin Tokmak

ÖZGEÇMİŞ



TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
 Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
 Hazırlayanın Adı Soyadı : Zahide Nihan DOĞAN
 Tez Başlığı : Türkiye’de 2000’ler Sinemasında Taşraya Dönüşün
 Sosyopolitik ve Kültürel Söylem Evrenleri
 Savunma Tarihi : 27 / 09 / 2023
 Danışman : Prof. Dr. Nilgün TUTAL

JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-Soyadı

İmza

Prof. Dr. Nilgün TUTAL

Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

Doç. Dr. Ece VİTRİNEL

Prof. Dr. Şükrü ASLAN

Doç. Dr. Aybike SERTTAŞ

Prof. Dr. Ulun AKTURAN

Enstitü Müdürü