

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**FİLM TASARIMI ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1960'TAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DEKİ POLİTİK**  
**DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU**

**Hazırlayan**  
**Onur KEŞAPLI**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Oğuz ADANIR**

**İZMİR-2012**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “1960'tan Günümüze Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

16 / 01 / 2012

Onur KEŞAPLI

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Onur KEŞAPLI'nın "1960'tan Günümüze Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu " konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

## **BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

# YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

### Tez/Proje Yazarının

Soyadı: KEŞAPLI Adı: Onur

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** 1960'tan Günümüze Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Cinematographic Presentation of Political Thinking in Turkey From 1960 to Present

### Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E. Yıl: 2012

### Diğer Kuruluşlar :

### Tezin/Projenin Türü:

**Yüksek Lisans:**  **Dili:** Türkçe  
**Doktora:**  **Sayfa Sayısı:** 122  
**Tıpta Uzmanlık:**  **Referans Sayısı:** 73  
**Sanatta Yeterlilik:**

### Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr. Adı: Oğuz Soyadı: ADANIR

### Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Türk Sineması  
2- Politik Filmler  
3- 27 Mayıs  
4- 12 Eylül  
5- İdeoloji

### İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Turkish Cinema  
2- Political Films  
3- May 27  
4- September 12  
5- Ideology

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet  Hayır

## ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti, politik çatışmanın çalkantılı ve sancılı bir süreçte ilerlediği 20. yüzyılda savaş ve devrimlerle birlikte çağdaş bir ulus-devlet inşasına başlamıştır. Kurucu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün ve cumhuriyetin önde gelen isimlerinden Kazım Karabekir'in sinemaya olan ilgileri ve sinemaya verdikleri öneme karşın yedinci sanat cumhuriyetin başlangıç döneminde ülkedeki diğer gelişmeler göz önüne alındığında oldukça geri planda kalmıştır. Yine de girişimler olmuş ve devlet aygıtı dışında özel yapımcılarla da sinema filmleri üretilmiştir. Bu yıllarda politikanın sinemaya yaklaşımı tek parti siyasetinin benzerliğiyle birlikte sosyalist blokta görüldüğü gibi “öğretici, bilgilendirici” şekilde olmuş, belge filmlerle birlikte sinemanın propaganda gücünün altı çizilmiştir. Hatta bu dönem “dost” olarak görülen SSCB'yle propaganda niteliğindeki filmlerin takası üzerine anlaşmalar da yapılmıştır. Ancak 1946 yılıyla birlikte Soğuk Savaş'ta Batı bloğunda yer alan Türkiye, hem çok partili rejime geçmiş hem de sinemasal olarak Amerikan üslubuna yönelmeye başlamıştır. Sinemada çoksesliliğin olması ve tek parti zamanında egemen olan tiyatrocunun anlayışın sinemacılarla değişmesi, 1950'li yıllarda dikkat çeken gelişmelerdir.

Türkiye'de sinemanın evrensel değerler üretme düzeyine ulaşma çabaları ve politikanın filmlerde yüksek sesle dillendirilmesi 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve sonrasında gelen 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlük ortamında olmuştur. Anayasanın getirdiği yeni toplumsal atmosferle beraber ve ideolojik olarak kızılsan dünya ile paralel olarak Türk halkı da politikleşmiş, bu durumun sinemasal karşılığı ise sinemacıların “*anayasayı halka aktarma*” amacıyla *Karanlıkta Uyananlar* ve *Bitmeyen Yol* gibi filmleriyle birlikte Toplumsal Gerçekçilik, *Bir Türk'e Gönül Verdim* gibi filmlerle ulusal solda yer aldığı iddiasındaki milliyetçi Ulusal Sinema, daha radikal bir muhalefetle hem siyasal hem sinemasal düzeni değiştirme amacındaki Devrimci Sinema ve toplumda dinsel bir dönüşümü amaçlayanların ortaya koyduğu Milli Sinema olmak üzere politize olmuş sinemasal akımlar biçiminde olmuştur. Ancak bu dönem siyaseti sinemaya hem politik hem de güncel açıdan yansıtmayı başaran en önemli isim *Umut*, *Arkadaş*, *Sürü* gibi filmleriyle Yılmaz Güney olmuştur. Toplumun her kesiminin siyasallaştığı bu dönem, 12 Eylül 1980'de ordunun müdahalesiyle kesilmiş ve cumhuriyetin Atatürk'le gelen kuruluş ideolojisi olan Kemalizm, yerini ekonomik olarak serbest piyasacı, kültürel-toplumsal olarak da Türk-İslamcı politik düşünceye bırakmıştır. Kitleleri topyekûn olarak apolitikleştiren bu müdahalenin toplumda yarattığı sarsıcı dönüşümler Türk sinemasına siyasi olarak da yansımış

ancak 1960–1980 arasında olduğu gibi ideolojik temelli akımların dönemi kapanmış, 1980'den günümüze toplumsala karşı bireyin pompalanması sonucunda *Yol*, *Güneşe Yolculuk*, *Yazı Tura* gibi az sayıda film siyasal sinema anlamında öne çıkabilmiştir.

Cumhuriyetin ilk döneminden itibaren Türkiye'deki politik düşüncelerin, sinemada yeterince temsil edilmediği görölmektedir. Cumhuriyet'in başlangıç döneminde Kemalizm, sinemada kendini pek hissettirmezken egemen siyasetin Kemalizmden uzaklaşmasıyla birlikte bu politik düşünce siyasi konulu filmlerde kendine yer bulmaya başlamıştır. Benzer şekilde cumhuriyet ideolojisinin her daim muhalifi olan siyasal İslam ve sineması, 2000'li yıllarda bu siyasetin mutlak hakimiyetine kadar sinemada sayısız örnekle yer alarak politik düşüncesini kitlelere aktarırken egemen güç olduktan sonra sinemada pek nadir temsil edilir olmuştur. Sonuç olarak Türkiye'de politik düşüncenin sinematografik sunumunun ağırlıklı olarak muhalefetteki siyasi görüşler doğrultusunda şekillendiği, ancak bu amaçla tercih edilen sinematografik sunumların, sinemayı çoğunlukla "eğlence" olarak gören Türk halkından amaçlanan ilgiyi görmedikleri ve dolayısıyla toplumsal bir değişime öncülük edemedikleri görölmektedir.

## ABSTRACT

The Republic of Turkey has begun to construct modern nation-state with wars and revolutions in Twentieth Century of political struggle was progressing in an agitated and painful manner. Though founder leader M.Kemal Atatürk's and one of the republic's leading figures' named Kazim Karabekir concern and dealing with cinema, the seventh art could not step forward while the other progressions in the country would take into account. However attempts were undertaken, beyond state apparatus cinema films were produced by private producers. During those years political approach the cinema was realized as "didactic" resembling single-party politics and as seen in socialist block. In this era by means of documentary films cinema's power of propaganda was emphasized. In addition during this period deal was made with USSR over films' interchange which has composed of propaganda. But by entering the year of 1946 Turkey which participated in Western block during Cold War both entered in multi-party regime and canalized into American style in cinema. Remarkable improvements by the Fifties were polyphony in cinema and changing of leading theatrical perception during single-party time by film makers.

Turkey's efforts for producing universal values in cinema and overemphasizing of politics in films were realized in atmosphere of freedom occurred by 27 May 1960's military intervention and its 1961 law constitution. With new social atmosphere by new law constitution and in parallel with ideologically boiling world Turkish nation was politicised. This condition's counterpart in aspect of cinema was realized as politicised cinema trends: Socialist realism by films such as *The Wakened in Darkness* and *Endless Road* in effort to "devoting law constitution to public", Nationalist Cinema which is claiming to be in nationalist left side by films such as "I Fell in Love With A Turk", revolutionist cinema aiming to change both political and cinema order with a more radical counteraction and nationalist cinema (Islamic) made by the producers aiming a religionist change in the society. But by this period the most important figure by films such as *Hope, Friend, Herd* who succeeded to reflect politics to cinema both political and also current aspect was Yilmaz Guney. This era which all public issues were politicised was interrupted by 12th September 1980's military intervention and Kemalism which came by republic's foundation ideology was replaced by economically liberal and culturally Turkish-Islamic political trend. Shocking transformations of this military intervention which totally

changed and depoliticised the community had reflections on Turkish cinema politically, but era of ideologically founded trends ended likewise between 1960 and 1980, several films such as, *Road, Road To Sun, Toss Up* came forward in consequence of igniting the individual instead of communal from 1980's to current time.

Beginning from first years of The Republic it is understood that political thoughts were not represented enough in Turkish Cinema. While beginning years of The Republic, Kemalism was not significant in cinema, however this political thought has begun to take place in political films by prior politics' withdrawal from Kemalism. Likewise political Islam and its cinema, always in the counteraction of republic's ideology, transported its political thought to masses by means of numerous examples in cinema till 2000's the omnipotency of this political trend. After being dominant power it was underrepresented in cinema. Finally, cinematographic presentation of political trend in Turkey was constructed mainly by counteracting political trends, however preferred cinematographic presentations for this purpose could not gather enough attention from Turkish nation which understands cinema as "entertainment" and thus could not lead a communal improvement.



## ÖNSÖZ

2007 yılında, çeşitli üniversitelerden öğrenciler olarak kurduğumuz Azizm Sanat Örgütü'nde kısa metraj çalışmalarına başladıktan kısa bir süre sonra kendimize neden yazınsal çalışmalar da ortaya koymadığımızı sormaya başlamıştık. Aynı yılın kasım ayında açtığımız ve aylık yayınlar yapmaya başladığımız [www.azizm.com](http://www.azizm.com)'da görev dağılımı yaparken, ben siyasi konulu filmleri inceleyebileceğimi, filmlerde ideolojik mesajlar üzerine gidebileceğimi belirtmiş ve ilk denememi Guillermo Del Toro'nun 2006 yapımı El Laberinto Del Fauno(Pan'ın Labirenti) filmiyle yapmıştım. 68 kuşağından ODTÜ'lü bir babanın ve İlerici Kadınlar Derneği üyesi bir annenin çocuğu olarak Türkiye'nin ve dünyanın güncel ve tarihsel süreçlerini dinleyerek/öğrenerek geçen çocukluk ve gençlik yıllarımdan sonra Anadolu Üniversitesi'nde eğitimini gördüğüm sinemayla politikayı birlikte yürütebileceğimi düşünmüştüm.

Zamanla, her ay yürüttüğümüz bu çalışmalar ve benim yazılarım ilgi görmüş, hatta kimileri bazı dergilerde yer almaya başlamıştı. Bunun üzerine kendimi geliştirmem gerektiğini, aylık sinema dergilerinin artık yeterli gelmediğini kavradığımda sinema/politika ilişkileri üzerine kitaplara yöneldim. O dönemler, hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadığım hocam Oğuz Adanır'ın "Kültür, Sinema, Politika" adlı kitabını bulmuş ve hızla okumuştum. Kitabın dili, adı geçen kavramlar daha önce okuduklarımdan farklı gelmekle birlikte ilgimi de çekmişti. Oğuz hocamın Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi sinema bölümünde dersler verdiğini öğrendiğimdeyse sinema/politika ilişkileri üzerine yüksek lisans yapmak fikri ilk kez zihnimde belirmişti.

Özellikle Türk sineması üzerine çalışmak istediğimi, Azizm Sanat Örgütü için yazdığım yazıların çoğunda yabancı film eleştirileri yaptığımı gördüğümde anlamıştım. Siyasi tarihi oldukça çalkantılı olan bir ülkenin sinemasında bu konuları yansıtmamanın sıkıntılı olduğunu görmek pek de zor değildi. Bunun nedenleri ve daha fazlasını merak ederken yüksek lisans sınavını, çeşitli projelerden ötürü hiç hazırlanamadığım bir yaz dönemi sonrası kazandığımı öğrendiğimde öncelikle şaşırmış ve Oğuz hocamın danışmanım olmasıyla da şaşkınlığım pekişmişti.

Düşse kalka da olsa bir yılda yüksek lisans derslerimi tamamladıktan sonra artık sıra üzerine çalışmak için sabırsızlandığım konuya gelmişti. Üzerine çalışacak film sıkıntısı çekebilme ihtimali sonrasında dizileri de araştırmama dâhil edip etmeme konusunda kararsız

kalmıştım. Ancak TV yapımlarıyla ve gelen olarak TV aygıtıyla arası hiçbir dönem yakın olmamış biri olarak Oğuz hocamla birlikte dizileri tez kapsamından çıkartmaya karar verdik. Yine de Türk sinemasının bütün bir tarihini politik açıdan ele almak fazla olacağı için hangi dönemi ele alacağıma karar veremiyordum. Özellikle üzerinde çok durulmamış olan Cumhuriyetin başlangıç dönemini merak ediyordum ancak hocam Ertan Yılmaz bu noktada devreye girerek 1960'ı çıkış noktası olarak ele almamı, 1980 sonrasını ise her on yıl için beş film üzerinden inceleyebileceğimi ve böylelikle 1980 öncesi ve sonrası farklılıkları da ele alabileceğini söyledi. Yine de ilk göz ağrım olan erken Cumhuriyet dönemi sinema/politika ilişkilerine kısa da olsa değinerek Ertan hocamın belirttiği gibi hareket ettim.

Yüksek lisans yapmamdaki tek amacım olan bu çalışma, bilimsel ve kuramsal olarak öncelikle kendi açımdan tahminimden de öte gelişimime yol açmış, bundan da önemlisi Türk sinema tarihinin önemli evrelerine politik düşüncenin gözlükleriyle bakmamı sağlamıştır. Yine bu çalışma, her ne kadar kendini pek belli etmese de politikanın Türk sinemasının hemen her evresinden kimi zaman çok kimi zaman az da olsa etkin olabildiğini görmemi sağlamıştır.

Öncelikle bu tez üzerine çalışmamı sağlayan, bana zamanını ve bilgilerini sunan, yardımını esirgemeyen hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Oğuz Adanır'a teşekkür ederim. Tez konumun şekillenmesinde bana yorumlarıyla yardımcı olan ve kaynak sıkıntımı aşmamda bana birebir katkı sağlayan hocam Sayın Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a teşekkür ederim. Tezimin araştırma ve yazım süreçlerinde bana yol gösteren, kaynak konusunda yardımcı olan hocam Yard. Doç. Dr. Sabire Batur'a teşekkür ederim. Kısa sürede tezimi tamamlamam konusunda belki kendisi de farkında olmadan beni yüreklendiren hocam Yard. Doç. Dr. Zuhâl Çetin Özkan'a teşekkür ederim.

İki yıl boyunca hem tez yazımım hem kısa metraj çalışmalarımda beni maddi manevi destekleyen aileme, beni istese de istemese de politik olarak yetiştiren babam Hüsnü Keşaplı'ya, beni direnci yüksek yetiştirmesine çok şey borçlu olduğum annem Perihan Keşaplı'ya, anne-babamdan aldığım politik düşüncenin etrafını sanatla ve bilimle doldurmamda en büyük pay sahibi olan ablalarım Özgür Keşaplı Didrickson ve Özge Keşaplı Can'a ve ara sıra yaptığı ziyaretlerle yoğun ve boğucu yazım sürecini çekilebilir kılan sevgili yeğenim Rüzgâr Can'a çok teşekkür ederim.

Burada bu tezi yapmamı daha en başından mümkün hale getirmek için çaba harcayan arkadaşım Yasemin Mütevellioğlu başta olmak üzere bana yardımcı olan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Her konuda beni destekleyip yüreklendiren, başta Azizm Sanat Örgütü'nün hem kısa metraj projeler hem yayın organı anlamında büyümesine, gelişmesine, başarılar kazanmasına öncülük eden, tez yazımı ve film çözümleme konularında beni asla yalnız bırakmayan ve her anlamda yaşamımı taçlandıran Selin Süar'a çok teşekkür ederim.

Onur KEŞAPLI

## İÇİNDEKİLER

### 1960'TAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DEKİ POLİTİK DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xii
KISALTMALAR	xv
GİRİŞ	1

## 1. BÖLÜM

### DÜNYADA VE 1960 - 1980 ARASI TÜRKİYE'DE POLİTİK DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

1.1 DÜNYA SİNEMALARINDA POLİTİK DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU .....	5
1.1.1 Amerika Birleşik Devletleri (Hollywood) Sineması .....	5
1.1.2. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Sineması .....	10
1.1.3. Nazi Almanya'sı Sineması .....	15
1.1.4. 1960'lı ve 1970'li Yıllarda İtalya ve Fransa Sinemaları .....	22
1.1.5. İran İslam Cumhuriyeti Sineması .....	28
1.2 1960'TAN 1980'E TÜRKİYE'DEKİ POLİTİK DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU .....	32

1.2.1. Cumhuriyetin Başlangıç Döneminden 1960'a Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu .....	32
1.2.2. 1960'tan 1980'e Türkiye'de Politika ve Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumunda Ana Akımlar .....	37
1.2.3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı .....	40
1.2.4. Türk Sinemasında Ulusal Sinema Akımı .....	45
1.2.5. Türk Sinemasında Milli Sinema Akımı .....	50
1.2.6. Türk Sinemasında Devrimci Sinema Akımı ve Yılmaz Güney Sineması ....	54

## 2. BÖLÜM

### 1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE POLİTİK DÜŞÜNCENİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

2.1. 1980'LER VE SEÇİLEN FİMLER ÜZERİNDEN DÖNEMİN POLİTİK DÜŞÜNCESİNİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU .....	61
2.1.1 Hapishaneleşen Türkiye ve Yol .....	64
2.1.2. Faize Hücum ve Yeni Ekonomi Politikası .....	67
2.1.3. Adı Vasfiye ve Kadın Filmleri .....	69
2.1.4. Arabesk Kültürü ve Muhsin Bey .....	72
2.1.5. 12 Eylül Filmleri ve Sis .....	75
2.2. 1990'LAR VE SEÇİLEN FİMLER ÜZERİNDEN DÖNEMİN POLİTİK DÜŞÜNCESİNİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU.....	78
2.2.1. İslami Sinema ve Yalnız Değilsiniz .....	80
2.2.2. Eşkıya ve Yeni Toplumsal Düzen .....	84
2.2.3. Hoşçakal Yarın ve 12 Mart'la Geç Kalmış Bir Hesaplaşma .....	86
2.2.4. Güneşe Yolculuk ve Toplumsal Ayırışma .....	88
2.2.5. Yeni Devlet Şeklinin Propaganda'sı .....	91

<b>2.3. 2000'LER VE SEÇİLEN FİMLER ÜZERİNDEN DÖNEMİN POLİTİK DÜŞÜNCESİNİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU.....</b>	<b>94</b>
<b>2.3.1. Dokuz ve Mahallenin Sonu .....</b>	<b>96</b>
<b>2.3.2 Yazı Tura ve Milliyetçiliğin Ötekiyle İmtihanı .....</b>	<b>99</b>
<b>2.3.3. Kurtlar Vadisi Irak ve Türk-İslam Faşizminin Egemenliği .....</b>	<b>102</b>
<b>2.3.4. Cemaatlerin Hakimiyeti ve Takva .....</b>	<b>105</b>
<b>2.3.5. Nefes ve Türkiye'deki Savaş Psikolojisi .....</b>	<b>109</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>113</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>118</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## **KISALTMALAR**

<b>ABD :</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>a.g.e. :</b>	Adı Geçen Eser
<b>AKP:</b>	Adalet ve Kalkınma Partisi
<b>ANAP:</b>	Anavatan Partisi
<b>AP:</b>	Adalet Partisi
<b>CHP:</b>	Cumhuriyet Halk Partisi
<b>DTP:</b>	Demokratik Toplum Partisi
<b>DİSK:</b>	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
<b>DSP:</b>	Demokratik Sol Parti
<b>DP:</b>	Demokrat Parti
<b>DYP:</b>	Doğru Yol Partisi
<b>MC:</b>	Milliyetçi Cephe
<b>MHP:</b>	Milliyetçi Hareket Partisi
<b>MSP:</b>	Milli Selamet Partisi
<b>RP:</b>	Refah Partisi
<b>SHP:</b>	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
<b>SSCB:</b>	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>s. :</b>	Sayfa
<b>TİP:</b>	Türkiye İşçi Partisi
<b>y.a.g.e. :</b>	Yukarıda Adı Geçen Eser

## GİRİŞ

İnsanoğlu, daha sonra “*ilkel sanat*” olarak adlandırılacak olan mağara resimlerinde günlük yaşantısını çizimlerle anlatmıştır. Bu çizimlerle başlayan resim sanatının gelişimi, insanlığın geçirdiği büyük değişimlerle birlikte şekillenmiştir. Ortaya konan eserlerdeki biçimler ve bu eserlerin yapım teknikleri değişim göstermiştir; örneğin bir mağara resmiyle Delacroix’nın 1830 tarihli “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” adlı yapıtını görünüşteki benzerlikler açısından karşılaştırmak anlamsızdır. Ancak ikisinin yine de ortak bir noktası vardır. Her iki yapıt da kendilerini çevreleyen olayların, koşulların dışavurulmuş bir biçimidir. Resim, heykel, şiir kısacası her sanat eseri, içinde bulunduğu sosyal, kültürel, tarihsel ve politik dünyanın yansımalarını taşımaktadır.

İnsanlık tarihine baktığımızda politik düşüncenin mağara resimlerinden çok sonra ortaya çıktığını görmekteyiz. Politik felsefenin ilk büyük eseri kabul edilen *Devlet*’te Platon, şairlerin(sanatçıların) bilgi ve hakikatle ilgisi olmayan imgeler yaratarak duygularımıza, aklımıza egemen olduklarını belirttikten sonra ideal devletinde onların yerlerinin olmadığını belirtir. Platon’dan yüzlerce yıl sonra modern çağın politik düşünürü Jean-Jacques Rousseau’ya göre de tiyatrolar ve “güzel şeyler” toplumun istikrarı ve ahlakından önce gelmezler.<sup>1</sup> Estetik profesörü Lev Kreft’e göre “*politika ve sanatın ilk önemli ilişkisi ulus inşasıydı ve Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdur*”.<sup>2</sup> Sanatın kendisini çevreleyen koşullarla birebir ilişkisinin bu noktada politik görüşle örtüştüğü söylenebilir. Yani kitlelere belli bir politik dünya görüşünün aktarılmasında sanatın işlevinin önemi ortaya çıkar.

19. yüzyıl sonlarında öncelikle teknolojik bir buluş olarak ortaya çıkan yedinci sanat sinema, ilk zamanlarında salt eğlence olarak görülmüştür. Sosyolog Slovaj Zizek’e göre “*günlük hayatta, özellikle saf yararlılığa yapılan masum görünüşlü atıflarla iş başında olan*”<sup>3</sup> ideolojinin, hareketli görüntülerle günlük yaşantıyı “eğlence” olarak aktaran sinemada kendine yer edinmesi uzun sürmemiştir. Sinema, politik gelişmeler ışığında daha “sanat” olarak tanımlanmadan önce politik bir araç haline gelmiştir. Sinema, “tarihsiz” olarak adlandırılan Amerika’nın tarihini yazmasına yardımcı olmuştur. Sinema “başka bir dünya mümkün” diyen komünistlerin devrim ihracı konusunda bir numaralı araca dönüşmüştür.

<sup>1</sup> Lev Kreft, “*Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*”, **Sanat/Siyaset**, çev: Elçin Gen, ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 18-19.

<sup>2</sup> y.a.g.e. s. 23

<sup>3</sup> Slovaj Zizek, **Kırılğan Temas**, çev: Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul, 2006, s. 145.



Politik düşüncelerin sıcak ve soğuk savaşlar verdiği 20. yüzyılda kapitalizm, komünizm, faşizm sinemada farklı temsillerle boy göstermiştir. Burjuva düşünce yapısı perdede boy gösterirken proletarya ve İslami yaşam tarzları onu takip etmişlerdir. Hatta siyasi ideolojilerin bittiğini söylerken bile siyasi olan küreselleşmeci yaklaşımın dahil sinemada temsile ihtiyacı olmuştur.

Sinema sadece büyük ideolojilerin ya da akımların temsillerini içermemektedir. Büyük toplumsal olaylar yaşandıkları dönemde sinemada kendilerine yer bulmuşlardır. Hatta Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Büyük Ekim Devrimi, Vietnam Savaşı ve Doğu Bloğunun çökmesi gibi olaylar sadece yaşandıkları tarihlerde değil, üzerlerinden on yıllar geçmesine rağmen filme çekildiği dönemin politik düşüncesine uygun olarak tekrar tekrar sinemada ele alınmıştır. Politik düşünce ve politik olaylar sinemanın hemen her türünde kendine yer edinmiştir. Çeşitli türlerdeki sinematografik sunumların tahmin edilebilen farklılıklarının yanı sıra aynı türde, aynı yönetmenin, aynı hikâyeyi yıllar sonra ele aldığıda bile farklı ideolojik okumalar yapılabiliyorsa politik düşüncenin, yaşantının sinema üzerinde etkisinin, değişen ideolojik gerçekliklerle birlikte belki de tahmin edilenden fazla olduğu söylenebilir. Örneğin George Lucas'ın ünlü bilimkurgu serisi *Yıldız Savaşları*'nın 1970'li ve 1980'li yıllarda çekilen ilk üçlemesinde Soğuk Savaş etkisiyle bariz bir şekilde karşı kutup komünizme imparatorluk eleştirisi<sup>4</sup> getirilirken yine Lucas'ın çektiği 2000'li yıllardaki ikinci *Yıldız Savaşları* üçlemesinde bu kez özeleştirici yapılarak Bush yönetiminin demokrasinin nimetlerinden yararlanıp adeta bir imparatorluğa dönüşmesi eleştirilebilmektedir.

Tarihsel süreçte birçok yeniliği geriden takip etmiş olan Anadolu, sinema konusunda daha şanslı olmuş ve sinemanın keşfinden kısa bir süre sonra bu topraklarda film gösterimleri başlamıştır. Tüm dünyanın devrimler ve savaşlarla savrulduğu 20. Yüzyılda Türkiye de kendi iç dinamikleri çerçevesinde devrimler, askeri darbeler yaşadığı gibi dünyada olup biten hemen her toplumsal olaydan etkilenmiştir. Ne var ki bunların sinemaya yansımaları sadece gecikmeli değil diğer ülkelerde olduğu gibi kimi zaman da sorunlu olmuştur. Bunda elbette uygulanan sansürün ve baskının payı büyüktür.

Bu çalışmada Türkiye'deki politik düşüncenin sinematografik temsiline ağırlıklı olarak 1960'tan sonrasına eğilecek olunmasının başlıca sebebi, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve sonrasında gelen 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlük ve bu bağlamda ülke sinemasının çağdaş sinema diline kavuşmasıdır. Çalışmada ayrıca başta askeri darbeler

---

<sup>4</sup> Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 354.

olmak üzere resmi ideolojinin, milliyetçiliğin, siyasal İslam'ın, sağ-sol tartışmalarının, ekonomik krizlerin toplumsal yaşantı üzerindeki etkileriyle birlikte Türkiye'de sinema anlayışında meydana getirdikleri değişimler ve biçimsel farklılıklar ortaya konulacaktır.

Birinci bölümde dünya sinemasında politik düşüncenin sinematografik sunumları, ülkemizi de etkilediği düşünülen ülkeler üzerinden ele alınacaktır. Dünya ölçeğinde sinemasal egemenliğini ilan ettiği ve Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin sinema dillerini bire bir etkilediği için ABD sinemasının(Hollywood) 20. yüzyıldaki farklı zaman dilimlerindeki politik sunumlarıyla başlayıp sırasıyla özellikle tek parti sürecinde sinemanın devletçe ele alınışını etkilediği düşünülen SSCB ve Nazi Almanya'sındaki sinema biçimleri, 27 Mayıs sonrası seslerini yükseltebilen siyasi konulu sinemacıları etkiledikleri için 1968 Avrupa'sında İtalyan ve Fransız sinemaları ve 1979 sonrası İran'ında yükselen, tarihsel ve kültürel benzerlikten ötürü Türkiye'deki sinemayı etkileme gücüne sahip İslami sinema özetler halinde ele alınacaktır. Daha sonra bu bölümde, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanı olan 1923'ten 12 Eylül 1980 askeri müdahalesine kadarki süreçte sinema politika ilişkisi incelenecektir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından başlayarak, sinemacılar dönemi ve Yeşilçam işlendikten sonra 27 Mayıs sonrası oluşan yoğun politik iklimle eş güdümlü şekillenen akımlar incelenecektir. “*Toplumsal Gerçekçi Sinema*”, “*Ulusal Sinema*”, “*Milli Sinema*” ve “*Devrimci Sinema ve Yılmaz Güney*” alt başlıklarıyla Türkiye'deki siyasi yelpazeye hâkim olan politik düşünceler ve bu düşüncelerin filmler üzerinden yansıtılış biçimleri incelenecektir.

İkinci bölümde ise 1980'den günümüze Türkiye'deki politik düşüncenin sinematografik sunumu, önceki bölümlerden farklı olarak her on yıl için seçilen beşer filmle işlenecektir. 12 Eylül sonrası depolitize olunmuş ve siyasal, kültürel akımların kimi zaman açıktan kimi zaman gizlice baskı altına alınmış olduğu Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşümleri en dikkat çekici şekilde ele aldığı düşünülen filmler üzerinden politik düşüncenin sunumu ele alınacaktır. 1980'li yıllar *Yol* (Şerif Gönen, 1981), *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) ve *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988) isimli filmler üzerinden; 1990'lı yıllar *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan, 1990), *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996), *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1998) ve *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999) isimli filmler üzerinden; 2000li yıllar ise *Dokuz* (Ümit Ünal, 2002), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2003), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006), *Takva* (Özer Kızıltan, 2006) ve *Nefes* (Levent Semerci, 2009) isimli filmler üzerinden çözümlenecektir.

Yazar Oğuz Demiralp'in "*her film belirli bir dönemde, bir ortamda, belirli kişilerce çekiliyor. Öyleyse seyrettiğimiz her filmde çekildiği dönemi okumaya çalışamaz mıyız?*"<sup>5</sup> sorusuna cevaben "evet" diyen bu çalışma, ne sadece sinema tarihini ne de sadece siyasal tarihi incelemektedir. İnsanlık adına oldukça çalkantılı geçen 20. yüzyıl ve 21. yüzyılın ilk yıllarına uzanan zaman diliminde Türkiye ve dünyada meydana gelen olayların, ortaya atılan fikirlerin kitlesel temelde en etkili sanat olan sinemada temsilleri üzerinden insanlık ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinden bir kesitin dökümü yapılmaya çalışılacaktır. Yine Türkiye özelinde politik düşüncenin, "*realitedeki gündeme bağlı olduğu gibi, gündemi de belirleyebilen*"<sup>6</sup> sinema filmleri aracılığıyla sunularak halkın politik açıdan yönlendirilmesi ve biçimlendirmesinde olumlu veya olumsuz katkılarda bulunup bulunmadığı sorgulanacaktır.

---

<sup>5</sup> Oğuz Demiralp, **Sinemasının Aynasında Türkiye**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2009, s. 14.

<sup>6</sup> Ertan Yılmaz, **Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri**, Antrakt Sinema Kitapları, İstanbul 1997, s. 10.

# 1. Dünyada ve 1960–1980 arası Türkiye’de Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu

## 1.1. Dünya Sinemalarında Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu

### 1. 1. 1. Amerika Birleşik Devletleri(Hollywood) Sineması

Sinemanın yaygınlaştığı 20. yüzyılda, hızlı bir yükseliş eğiliminde olan ülke ABD’ydi. Coğrafi keşifler sonucu göçmenlerin temellerini attığı ve Avrupa’nın büyük emperyalist güçlerine karşı mücadele vererek kurdukları ABD, ekonomik düzeninin kökeni olan feodal-tarım sistemini kanlı bir iç savaşla sanayileşmiş, serbest piyasa kapitalizmine bırakınca dünya siyasetinde giderek söz sahibi olmaya başladı. Avrupa’nın aksine iki dünya savaşından da zarardan çok yararla çıkan Amerika, Soğuk Savaş süresince Batı bloğunun lider ülkesi haline geldi. Soğuk Savaş, karşı kutbun lideri SSCB’nin dağılmasıyla sonlanınca ABD yeni şekillenen dünyanın ve sistemin tek egemen ülkesi halini aldı. Dünya siyasetine 20. yüzyıldan itibaren birince elden yön veren ABD, emperyalist gayelerini mümkün olan tüm yollarla ortaya koydu ve özellikle kültür emperyalizmi konusunda çağın en etkili sanatı/silahlı sinemayı keşfetmekte ve kullanmakta gecikmedi. ABD’nin sinemayı keşfi ve kullanımı konusunda Ali Gevgilili şunları söylüyor:

*“Yirminci yüzyıl başlarından itibaren ABD bir büyüklükler simgesi olmuştur. Geniş bir ülke üstünde ileri ekonomik ve teknolojik olanaklar içinde, yüksek düzeyde üretim ve tüketime dönük bir toplumdur, Birleşik Amerika... Bu büyüme dinamiği, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının cılız çocuğu sinema için daha 1910’lu yıllarda hızlı bir serpilmenin kapılarını aralamıştır. Büyük halk yığınlarına salt sanat değil, yepyeni bir eğlence aracı da gerekliydi. Filmler, yığınlar için olmalıydı. Onların beğenilerine yanıt verebilmeli; tasarıları, beklentileri, fantazyalarıyla geniş toplum kesimlerine sürekli bir şeyler söyleyebilmeliydi.”<sup>7</sup>*

Daha başlangıçtan itibaren ülkenin politik yapısı, sinemanın entelektüel bir düzey yerine kitleler için bir şölen şekline bürünmesini gerektirdi. Maddesel tüketime bu kez zihinlerde yer eden görsel, işitsel ve düşünsel bir tüketim eklendi. Gevgilili şöyle devam ediyor:

*“ABD bir bakıma, sanat ve tecimsel ikilemi kendine özgü yöntemlerle çözme uğraşındaydı. Yığınları ardi sıra sürükleyebilecek filmleri yapabilmek için, sinema yaratıcıları on milyonlara seslenen anlatım özellikleri oluşturmak zorundaydılar. Bu bağlamda Amerikan yararcılığı, seçkinci bir sinemaya hiçbir olanak tanımamaktaydı. Milyonlarca dolarlık yatırımlar yapılacak film yapım kuruluşlarına...*

<sup>7</sup> Ali Gevgilili, **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yay., Ankara, 1989, s. 23.

*Kapitalist bir sanayi toplumunda, büyük sermaye bir o kadar da büyük kar demektir. Dileyen yapıtlarında sanat'ı da gerçekleştirebilirdi; tek koşulla: Kar ederek... Başka bir deyişle, milyonlarca insanı kendine çekebilecek filmleri yaparak...”<sup>8</sup>*

Böyle bir düzende sinemacılara düşen görevin sistemin sürekliliğini sağlamak olduğu söylenebilir. Ülkenin ve dünyanın yaşadığı büyük olaylara bağlı olarak bu politik tavrın dozu kimi zaman artmış, kimi zamansa azalmıştır. Ekonomik veya siyasi krizlerle birlikte ABD politik yaşantısını ve düşüncesini en çok etkileyen olaylar hiç kuşkusuz ülkenin 20. yüzyıl boyunca dünyanın çeşitli coğrafyalarında sürdürdüğü savaşlardır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Soğuk Savaş, Vietnam ve Irak işgalleri, Amerika için en önemlileridir. Ancak tüm bunlardan önce “tarihsiz” olarak tarif edilen Amerika’nın, kendi halkına tarihini öğretmesi gerekiyordu. Bunun için yedinci sanat en uygun araçtı ve sadece Hollywood'ta değil tüm dünya sinemasında bunu gerçekleştiren ilk büyük sinemacı Griffith’dir.

*“Gerçek bir muhafazakâr olan Griffith, yaşam biçimi tarımsal üretime dayalı püriten bir çevrede yetiştiğinden bireye, kendine güvene, sadakate, özveriye, sabra, çalışkanlığa ve tekniğe çok önem veriyordu. Onun düşünce sisteminde iyilerle kötüler birbirinden net biçimde ayrılmıştı. Geleneksel ahlaki normları ve mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith, film temalarını sağlam ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık vb. üzerine kurdu. Çalışan sınıfın kendi yerini bilmesi gerektiğine ve başkaldırının kötü bir şey olduğuna inanıyordu. Buna karşın zenginler de yoksullara yardım etmeliydi... Griffith, tüm sorunların çözümünü iyi niyette, hoşgörü ve kardeşlikte buluyordu. Bu düşüncelerini ilk günden itibaren filmlerine yansıtmaya başladı ve yepyeni bir araç olan sinemayla ‘eski’ nin savunmasını yapmayı sonuna dek sürdürdü.”<sup>9</sup>*

Usta yönetmen Griffith’in yaptığı “eski” savunmasının en etkili olduğu film, Amerikan İç Savaşı’nı anlatan bir romandan uyarladığı 1915 yapımı *Bir Ulusun Doğuşu* filmidir. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Griffith filmde safını, hem ülkesinin hem kendisinin geçmişinden yana belirlemiştir. Üç bölüm halinde, gerçekten de bir ulusun, Amerikan ulusunun doğuşunu anlatan film;

*“...sinemasal özellikleri kadar politik duruşu ve özellikle siyahlara yönelik tutumu nedeniyle büyük yankılar uyandırdı... Birinci bölümde İç Savaş öncesi ve savaş dönemi; ikinci bölümde Güneyli siyahların Kuzeyli banker ve vurguncular tarafından kışkırtılması; üçüncü bölümdeyse Ku Klux Klan’ın siyahlara karşı başlattığı saldırılar anlatılır. Film roman kadar ırkçılık yapmasa da, siyahların filmin gösterildiği salonlara saldırmalarını haklı çıkaracak kadar yanlıdır. Özellikle ara yazılar slogan olacak nitelikte ve kışkırtıcıdır... Üstelik Griffith’e göre siyahlar çocuk gibiydi; onlara şefkat gösterilmeli, ama*

<sup>8</sup> Gevgilili, a.g.e. s. 23

<sup>9</sup> Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Om Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 100-101.

*kendi başlarına bırakılmamalıydılar. Çünkü tahriklere kapılabilir, yanlış yönlere sapabilirlerdi. Nitekim filmdeki siyah karakterlerin çoğu 'iyi'dir.'*<sup>10</sup>

Nilgün Abisel'in filmin roman kadar ırkçı olmadığı ve siyah karakterlerin "iyi" oldukları tanımlamalarına karşın Ertan Yılmaz, ırkçı yaklaşımın sinema tarihindeki ilk örneği olarak gördüğü *Bir Ulusun Doğuşu* için şunları söylemektedir:

*"... 'iyi' olma bile Griffith tarafından 'beyaz' Amerikalı ideolojisine uygun olarak kodlanmıştır. Beyaz efendilerine sadakatlerini sürdüren siyahlar, siyahların terörüne katılmayı reddetmekte ve bu nedenle yine siyahlar tarafından acımasızca cezalandırılmaktadır. Filmde siyah insanların, beyazlar karşısında özgürleşimi açıkça çarpıtılarak, bu özgürleşim, beyazların köleleşmesine yol açıyor gibi sunulmuştur... Bir Ulusun Doğuşu açık bir biçimde köleci üretim tarzının devamından yana tavır almasa da, bu düzenin egemen zihniyetini ve ideolojisini haklı kılmaktadır. Örneğin filmdeki siyahların büyük bir bölümü kitleler hakkında terör estiren siyahlar olarak tanımlanmıştır."*<sup>11</sup>

"*Tarihsel Bellek, Film ve Vietnam Dönemi*" adlı makalesinde Michael Klein, ABD başkanı tarafından da beğenilmiş film için "siyahları ve radikalleri yasa ve düzene, cinsel ahlaka ve toplumsal dokuya tehdit öğeleri olarak stereotipleştirir; bu film tutucu bir savaş yanlısı ulusal konsensüs temeline dayalı ulusun yeniden tesisini kutsar..."<sup>12</sup> diyerek filmin egemen politik düşüncüyü yansıtmadaki başarısının altını çizmektedir. Nilgün Abisel ise "Griffith'in amacı, seyircinin perdedeki eylemlerin içine çekilmesi, karakterlerle özdeşleşerek üzülüp sevinmesi, ağlayıp gülmesiydi. Böylece, onun doğru bulduğu değerleri seyirci de paylaşacaktı."<sup>13</sup> sözleriyle yönetmenin sinema anlayışını açıklıyor. Buradan yola çıkarak Aristocu katharsis anlayışının, sinema tarihinin ilk büyük yönetmeni tarafından, egemen politik düşüncenin sunumu açısından nasıl kullanıldığını daha net görebiliyoruz. Her ne kadar sinemanın *Bir Ulusun Doğuşu*'yla birlikte bir sanat olarak görüldüğü kabul edilse de James Monaco'ya göre bu durumun, filmin militanca anti-Siyah politik tutumuna ağır basmasına izin verilmemesi gerekiyor.<sup>14</sup>

1940'lı yıllara gelindiğinde ülke İkinci Dünya Savaşı'ndadır ve bu konu Hollywood için yepyeni bir alt türün, savaş filmlerinin egemenliğini simgeler. O döneme kadar Western türünün hâkimiyetinde olan ve "Vahşi Batı"nın düşman Kızılderililerden alınışını resmeden filmlerden sonra, Ertan Yılmaz iki tür arasındaki bu geçişi şöyle anlatıyor:

<sup>10</sup> Abisel, a.g.e s.104-105.

<sup>11</sup> Yılmaz, 1997, s. 42.-43.

<sup>12</sup> Michael Klein'den aktaran, Yılmaz, y.a.g.e s. 42.

<sup>13</sup> Abisel, a.g.e. s. 109.

<sup>14</sup> James Monaco'dan aktaran, Yılmaz, a.g.e. s. 42.

“... Her iki tür içinde de beyaz(Amerikalı)ların zafer kazanmalarına rağmen neden Western'ler artık yapılmamaktadır? Bunun yanıtı: Westernler'in vazgeçilmez motifi 'Vahşi Batı'nın ele geçirilmiş olmasıdır. Şimdi sıra yeni ve başka bölgelerin keşfi ve istilasına gelmiştir. Vahşi Batı'ya 'beyaz' uygarlığın taşınması tamamlanmıştır. Vahşi Batı'nın keşfi ve istilasının tamamlanması Westernler'in popülaritesine büyük darbe indirirken, dünyamızda militarizmin yükselişi sonucu, son derece can alıcı bir konu olmayı sürdüren savaş, bu türden filmlerin popülaritesinin artmasını getirmiştir.”<sup>15</sup>

ABD artık Dünya Savaşında yer alan ve “özgürleştirici” sıfatıyla dünya sistemindeki ağırlığını giderek arttıran bir ülkeye dönüşmüştü ve sinemasının da buna ayak uydurması gerekiyordu. İktidar ve Hollywood, sinemada savaşı anlatmanın önemini 2. Dünya Savaşı'yla birlikte öğrendiler. Öyle ki, ülkenin savaşa girişinin hemen ardından “Sinema Dairesi” adında, başlıca görevi eğlendirme ve bilgilendirmekten öte açık açık propaganda yapmak olan bir birim kurulmuştu.<sup>16</sup> İktidarın politik düşüncesini birebir yansıtan bu propaganda anlayışının dışında Hollywood için 2. Dünya Savaşı en çok konu edilen savaş olmuştur. Savaşta ABD'nin kazanan olması, tüm dünyanın faşist diktatörlerden arındırılmasında öncü devletlerden olması hem Amerikan halkına hem de dünya halklarına sıklıkla hatırlatılmaktadır.

“... savaşın sonucunda yeniden biçimlenen dünyada, ABD kapitalist-emperyalist ülkeler bloğunun birçok bakımdan tartışmasız lideri durumuna yükseltmiştir. Bu liderlik konumu sinemada askeri imgeyi, sinemadaki askeri imge de bu liderlik konumunu desteklemiştir. Savaşın ABD topraklarında geçmemesi de, hem realitede hem de sinemanın düşsel evreninde (Hollywood'da) ABD'ne kurtarıcılık misyonu yüklemiştir. Böylelikle hem Amerikan halkına hem de dünyanın geri kalanına, Amerikalıların demokrasi ve özgürlük adına, ülkelerinden binlerce mil ötede ölme erdemliliği gösterdiği mesajı iletilmiştir...”<sup>17</sup>

Bu sebeplerle birlikte ülke içinde iktidar politikaları ve sisteme kuşkuyla yaklaşılmaya başlandığında, ya da dış ülkelerde anti-Amerikancı düşünceler ivme kazandığında Hollywood 2. Dünya Savaşı'ndan örnekler sunmuştur. Bu bakımdan örneğin Spielberg'in 1998 yapımı *Er Ryan'ı Kurtarmak* adlı filmi veya Michael Bay'in 2001 yapımı *Pearl Harbour* filmlerinin 1940'lı yıllardaki propaganda aracı “Sinema Dairesi”nin üretimlerindeki politik sunumların konvansiyonel sinema anlayışına uygun sunumları olduklarını söyleyebiliriz. Bu filmlerde bırakın savaş karşıtlığının yer almasını, mevcut şiddetin estetize edilmesi gibi daha büyük bir sorunsal vardır. Ertan Yılmaz'a göre bu durum uluslararası ilişkiler şiddete başvurmayı meşrulaştırmakla birlikte sonradan ABD'nin yapacağı askeri operasyonları da

<sup>15</sup> Yılmaz, a.g.e. s. 26-27.

<sup>16</sup> y.a.g.e. s. 57.

<sup>17</sup> y.a.g.e. s. 53.

haklılaştırmaktadır.<sup>18</sup> Nitekim *Pearl Harbour* 11 Eylül saldırılarından hemen sonra, Afganistan ve Irak işgallerinden hemen önce gösterime girmiştir.

Hollywood'da muhalif sesleri duyabilmek için bir başka savaşı ancak bu kez ABD'nin sadece askeri anlamda değil, psikolojik olarak da mağlup olduğu Vietnam savaşını yani 1960'lı ve 1970'li yılları beklemek gerekmiştir. Bu işgal, Hollywood'un tek vücut olduğu 2. Dünya Savaşı'nın aksine, Amerikan politikasına yön veren Demokrat liberal ve Cumhuriyetçi muhafazakâr eğilimlerin, beyazperdede farklı sunumlarda temsil edilmelerine sebep olmuştur. Zamanla çekilen film sayısı olarak başlı başına bir tür sayılabilecek hale gelen Vietnam filmlerini Ertan Yılmaz, Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet*'i, Oliver Stone'un *Müfrezesi*'si ve Stanley Kubrick'in *Full Metal Jacket*'i gibi filmlerle "piyade birliği filmleri" ve Martin Scorsese'nin *Taxi Şoförü*, Alan Parker'ın *Birdy*'si ve Chuck Norris, Sylvester Stallone gibi "yıldız" isimlerin başrollerini paylaştığı *Missing in Action* ve *İlk Kan* gibi filmlerle "veteran(gazi) filmleri" şeklinde olmak üzere ikiye ayırmaktadır.

"... iki kategori içinde, vet filmlerinin birinci alt-kategorisi olan rehabilitasyon filmleri... Vietnam savaşının Amerikalılar'da yarattığı travmayı, ruhsal ve/veya fiziksel açıdan yaralanmış insanlar özelinde ele alarak, soruna liberal açıdan bakmaya çalışan alt kategoriyi; Vietnam'a geri dönüş filmleri ise, zedelenen Amerikan askeri imgesini yeniden onarmak, tazelemek ve yüceltmek adına, Amerika'nın Vietnam'da yürüttüğü politikaları sorgulamak şöyle dursun, sorunu tersinden okuyarak, yenilginin faturasını bürokratlar ve politikacılara çıkararak, 'aslında kazanabilir, komünistlere hak ettikleri dersi verebilirdik' biçiminde mesajlar ileten... yeni muhafazakar söyle sahip alt kategoriyi oluşturmaktadır. Buna karşılık piyade filmleri... hedef şaşırtmakta, Amerika'nın Vietnam'da işlediği suçları gizlemeye çalışmakta, Vietnamlılara muhafazakar söyleme sahip filmler gibi ırkçı bir biçimde yaklaşmakta, Amerikalı askerleri...yapılan savaşlardan muzaffer çıkarmakta, Amerikalı askerlerin ne kadar cesur, erkek, kahraman, gözüpek vs. olduğunu anlatarak, Amerikan askeri imgesinin yükseltmektedir."<sup>19</sup>

Genel olarak tür içindeki bu filmlerde bir savaş karşıtlığını, sistem eleştirisini görmek pek de mümkün değildir. Birçok filmin estetiği eleştiriye tercih ettiği görülür. Örneğin Coppola'nın 1968 yapımı *Kıyamet*'i görsel açıdan tam bir şölen olarak nitelendirilebilecekken, Jean Baudrillard'ın belirttiği gibi "*Filmde savaşa karşı herhangi bilinçli bir 'tavır alma', herhangi bir eleştiri, gerçek savaşla gösterisi arasına konmaya çalışılan herhangi bir mesafe(yabancılaştırma) yoktur.*"<sup>20</sup> Film, tartışmasız sanatsal başarısına karşın Hollywood'un Vietnam sunumlarının klişelerine düşmektedir. "*Vietnamlıları Amerikalıların bakış açılarından görürüz. Saldırı sürerken hızlı bir kurgu içinde yüzlerce*

<sup>18</sup> Yılmaz, a.g.e. s. 64.

<sup>19</sup> y.a.g.e. s. 88.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., Ankara, 2008, s. 90.



*Vietnamlı öldürülür, ama buna karşın yaralanan bir Amerikalı askerin can çekişmesi uzun uzun verilir.*<sup>21</sup> Böylece filmde, özellikle izleyici açısından, ister istemez taraf olunur.

Dünyanın “süper gücü” Amerika’nın sisteminde barınmasına izin verdiği politik düşüncelerin, sineması Hollywood’la hem iktidar söylemi olarak hem de muhalif söylem olarak dönemseller olarak farklılıklar göstermekle birlikte her daim temsil edildiklerini söyleyebiliriz. Kapitalizmin “üretim toplumu”ndan artık “tüketim toplumu” olarak adlandırılan “simülasyon” düzleminde yaşadığı varsayılan ABD sisteminin tek derdinin “sistemin varlığını” ve “gezegen üzerinde egemenliğini” sürdürmek olduğunu düşünürsek Hollywood’un tüm bu sistemi hem temsil kodları olarak hem de birebir yeniden uyarlamalarla tekrar tekrar ürettiğini görebiliriz. Son dönemlerde, hem tür hem öykü bağlamında kendini tekrar eden Hollywood’un her daim Amerikan politik görüşünde baskın olan iki ideolojiyi temsil ettiğini ve “*Hollywood’un sistemin kendisi*”<sup>22</sup> olduğunu var sayarsak, günümüzde yaşanan tıkanıklığın sistemin içinde bulunduğu çıkmazı da temsil ettiğini söyleyebiliriz.

### **1. 1. 2. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Sineması**

Yirminci yüzyılın en önemli siyasi gelişmelerinden biri, hiç şüphesiz, V. İ. Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin 1917’de Rusya’da gerçekleştirdikleri Büyük Ekim Devrimi’dir. Devrim, basit bir iktidar değişiminden öte 19. Yüzyılda Marks ve Engels tarafından kuramsallaştırılan sosyalizmin ilk defa bir ülkede iktidarı bütünüyle ele geçirmesidir. Sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan işçi sınıfı (proletarya), bu sınıfın kuramcıları tarafından, kapitalist/burjuva sistemine karşı, devlet aygıtına son verme idealindeki, sınıfsız bir toplum hedefleyen, emeği ve eşitliği merkez alan bir sistem olarak, Fransız İhtilali’nde tarih sahnesine çıkmış olan Burjuvazinin karşısında konumlanmıştır. 1848’de Fransa’da ve 1905’te Rusya’da iktidarı ele geçirmeye çalışan proletarya ilk büyük zaferini Rusya’da gerçekleştirerek bir anda tüm dünyanın dikkatini üzerine çekmiş, devrim, bir bütün olarak yepyeni bir yaşam tarzını da beraberinde getirmiştir.

*“Marksistlerin devlet erkine sahip olmasıyla, eğlenceye karşı eğitim, geleneksele karşı radikal biçim, dramatik yapıya karşı belgesel, edebi olana karşı görsel iletişim, yabancıya karşı (özellikle Hollywood) yerli modeller, etnik milliyetçiliklere karşı ulusal kültür, dini kültüre karşı seküler kültür, kente karşı kır*

---

<sup>21</sup> Yılmaz, 1997, s. 103.

<sup>22</sup> y.a.g.e. s. 90.

*ve popüler izleyiciye karşı entelektüel yaratıcılar üzerine sorunlar, teorik olmakla birlikte pratik konular olarak da yükselişe geçti.*"<sup>23</sup>

Kitlelerin daha önce tecrübe etmedikleri bu sistemin onlara tanıtılması ve anlatılmasıyla doğası gereği kitlesel olan ve o tarihlerde süratle yükselen sinemanın önemi, SSCB yönetimi tarafından da anlaşılmıştı. "*Sinema bizim için sanatların en önemlisidir*"<sup>24</sup> diyen Lenin, 1907 yılında, Bogdanov'la kitleleri eğitimi ve öğretimi üzerine tartışırken konu sinemaya gelince ilkel tüccarların elinde sinemanın zarar getireceğini ve kitleleri sürekli yozlaştıracağını söyledikten sonra "*Ama kitleler doğal olarak sinemayı ele geçirdiklerinde ve sinemaya sosyalist kültürün gerçek militanları egemen olunca kitlelerin eğitimini en güçlü araçlarından biri olacaktır.*"<sup>25</sup> sözlerini eklemiştir. Sinemanın kitle üzerindeki etkisinin ve propaganda gücünün farkında olan Lenin, Ekim Devrimi sonrası 1919 yılında sinema sanayinin devletleştirilmesini sağlar. Devrimi yayma politikasındaki yeni yönetim için en az Sovyet vatandaşlarına yeni yaşam biçimini aktarmak kadar önemlidir.

*"Lenin'in... konuşmalarında üstünde ısrarla durduğu nokta şudur: ülkenin bütün yurttaşlarının yeniden eğitimi davasını son derece yoğun ve güçlü bir biçimde ve önce proletarya anlayışı içinde sadece Sovyet yönetimi üstlendiğinden ulaşmak zorunda olduğu kültürel bir değeri olan sinema üretimi iddiasında sadece Sovyet yönetimi bulunabilir... ideolojimizden ilginç yaşam dilimleri çarpıcı filmlerle gösterilmelidir ve bu yaşam dilimleri halkın dikkatine sunulmalıdır, en önemli, en cesaret verici gelişmeler, en iyi şeyler hem bizde hem öteki sınıfların ve yabancı ülkelerin yaşamında etkili olmalıdır."*<sup>26</sup>

Sinemaya sanat anlayışından önce politik olarak verilen bu büyük önemle birlikte Sovyet sinemacıları, 1920'li yıllarda dünya sinemasının salt propaganda olmanın ötesinde en önemli eserlerini vermişlerdir. Devrim öncesi oldukça zayıf kalmış ve batılı filmlerin kopyalarından öteye geçememiş sinema sanayisi, başta Lenin olmak üzere Sovyetler yönetimince desteklenip önemli eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

*"Ekim Devrimi coşkusu çok genç sosyalist devletin genç yaratıcıları için ve özellikle genç sinemacılar için bir esin kaynağı oluşturmuştur ve bu sanatçılar bu sayede Lenin'in gösterdiği yolu izlemişlerdir*

---

<sup>23</sup> Chuck Kleinhans, "Marksizm ve Sinema", **The Oxford Guide to Film Studies**, Çev: Mustafa Ürgen, Oxford University Press, 1998, s. 107.

<sup>24</sup> Aleksandr S. Karaganov, "Sinema ve Devrim", **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yay., İstanbul, 2009, s. 82.

<sup>25</sup> y.a.g.e. s. 81.

<sup>26</sup> y.a.g.e. s. 84-85.

*ister istemez. Eğilimlerin ve biçimlerin farklılığı bütünüyle yeni bir dünya, insan ve kaderi vizyonu karşısında önemli değildi.*"<sup>27</sup>

Schnitzer'lerin sözünü ettiği bu ortam sanatçılara sonsuz destek sağlamakla birlikte bizzat Lenin, sanatçıların sınırlarını bir görüşmede şöyle hatırlatmıştır:

*"Her sanatçı, kendini sanatçı kabul eden her insan kendi ideallerine göre, tam bir özgürlük içinde yaratma hakkına sahiptir... Ama doğal olarak biz komünistiz. Ellerimizi kavuşturup oturamayız ve meydana boş bırakıp kaos oluşmasına izin veremeyiz. Bu süreci belli bir plana göre yönlendirmemiz ve sonuçlarını tanımlamamız gerekir."*<sup>28</sup>

Sanatçının özgürlüğüne açıktan yapılan bu müdahaleye rağmen 1920'li yılların genç Sovyet sinemacı kuşağı birçoğunun hali hazırda parti üyesi ya da üye olmasalar bile Marksist olmalarından dolayı herhangi bir sıkıntı çekmemişlerdir. Nilgün Abisel'e göre bu yönetmenleri başlıca etkileyen iki sanat akımı gelecekçilik (fütürizm) ve inşacılık (konstruktivizm)<sup>29</sup> olmuştur. O dönemlerde yepyeni bir sistemi inşa edenlerin, yepyeni bir yaşam biçimini geleceğe taşıyanların ülkesi SSCB'nde yönetmenlerin bu iki "avangard" akımla ilgilenmeleri son derece mantıklıdır. Birçoğu Griffith filmlerini izleyerek sinemayla ilgilenmeye başlayan bu yönetmenlerin sinemaya getirdikleri en önemli yenilik ise "montaj"dır. Montaj, yapılan çekimlerin olay örgüsüne uygun sıralanarak düzenlenmesi, birbirine eklenmesi şeklinde tanımlanan "kurgu"dan farklı olarak, seçilmiş parçaların yan yana gelişyle ortaya çıkan ve parçaların kendi başlarına içerdikleri anlamda farklı olan yeni, özgün bir anlamı, duyguyu ya da düşünceyi yaratmaktadır.<sup>30</sup> Sovyet sineması için tıpkı sosyalist devrimin yeni değerleri gibi, sinemada yepyeni yaratımlar ortaya koymanın yegâne yolu olmuştur montaj. Tam da bu noktada Mike Wayne, Sovyet sanatçılarının montajı nasıl yorumladıklarını şu şekilde açıklıyor:

*"Solcu kültür üreticileri montaj ile toplumsal değişim arasında bir bağlantı gördüler. Montajın anlam ve perspektifin inşasına, aracın malzemesinin düzenlenmesine yaptığı vurgu, dış dünya ile bir benzerliği, bunun fazlasıyla bir inşa, bir birleştirme olduğunu ve toplumsal devrim aracılığıyla yeni çizgiler boyunca yeniden birleştirilebileceğini akla getirdi."*<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Luda ve Jean Schnitzer, "Gerçekliğin Yansıması", **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yay., İstanbul, 2009, s. 150.

<sup>28</sup> Karaganov, 2009, s. 94.

<sup>29</sup> Abisel, 2003, s. 203.

<sup>30</sup> y.a.g.e. s. 258.

<sup>31</sup> Mike Wayne, **Politik Film**, Çev: Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 40.

1920'lerde Sovyet sinemasına yön veren onlarca devrimci sanatçı arasından sadece kendi ülkesini değil tüm dünya sinemasını en çok etkileyen yönetmen Sergey Eisenstein olmuştur. Sanat hayatına tiyatroyla başlayan Eisenstein'in ilk büyük filmi 1925 yapımı *Grev*'dir. Daha sonra "atraksiyon montajı" olarak adlandırılacak montaj tarzını ilk kez bu çalışmasında denemiştir. Sovyet resmi yayın organı Pravda filmi Sovyet sinemasının "*ilk devrimci yarattısı*"<sup>32</sup> olarak tanımlamıştır.

*"Grev'in... müthiş önemi, beyazperde de işçi imgesinin ilk defa görünmesinde yatar. İlk defa bir Sovyet sanatçısı, işçi sınıfının devrimci mücadelesinin muzaffer öyküsünü korkunç bir inandırıcılıkla anlatıyordu. Bu mücadele yüzlerce 'sansasyonel' Alman ya da Amerikan filminden bin kat daha heyecanlıydı. Grev ide daha sonraki Potemkin Zirhlısı gerçekten yenilikçi olan çalışmaların ideal örnekleriydi."*<sup>33</sup>

Sözü edilen *Potemkin Zirhlısı* aynı yıl çekilen ve defalarca "tüm zamanların en iyi filmi" seçilmiş bir başyapıttır. Başarısız olan ancak geleceğin habercisi konumundaki 1905 ayaklanmasının yirminci yıldönümü için yönetimin desteğiyle çekilen film, Potemkin adlı zirhlıda kurtlu yemekleri yemeye maruz bırakılan askerlerin başlattığı isyanı, bir denizcinin öldürülmesini, direnişin Odessa halkına sıçramasını, Çar askerlerinin halkı saray merdivenlerinde katletmesini epizodik bir anlatımla sunduktan sonra sanki gelmekte olan Büyük Ekim Devrimi'ni müjdeleyecek bir sonla noktalanır.

Aynı dönemde öne çıkan bir diğer Sovyet yönetmen ise, diğer büyük sanatçıların aksine filmlerinde montaja, öyküye, kısacası sinemasal hilelere yer vermeyen, tümüyle gerçeğin peşinde olan ve bu bağlamda "Sinema-Göz" tezini geliştiren Dziga Vertov'dur. Vertov, bir bildirisinde "*Devrimci sinemanın gelişme doğrultusu bulunmuştur. Bu yön, tam da aktörlerin başlarının ve stüdyoların çatılarının üzerinden geçip, doğrudan hayata, gerçek dramatik ve dedektif gerçekliği doğru akmaktadır.*"<sup>34</sup> sözleriyle adeta meslektaşlarına meydan okumuştur. Karaganov ise bu yenilikçi üslup hakkında şunları söylemiştir:

*"...böylelikle belgesel imajları bir araya getirmeyi ve bunları heyecan verici ve anlamlı bir birlik içinde birleştirebilmiştir. Öyle ki belgesel sinema şiirin ve siyasal-toplumsal yaşamın dilini konuşmaya*

<sup>32</sup> Aktaran, Abisel, y.a.g.e s. 235.

<sup>33</sup> Sergey Yutkevic, "Devrimin Delikanlı Sanatçıları", **Devrim Sineması**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2003, s. 48.

<sup>34</sup> Dziga Vertov, "Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler Nasıl Doğdu?", **Devrim Sineması**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 114.

*başlamıştır. Basit, olay tespit edici gibi görülen belgesel sinema 'dünyanın komünist gözle açıklanması'nın etkili bir aracına dönüşmüştür.'*<sup>35</sup>

Bu üslubu ve politik sunumu tercih eden Vertov öncelikle *Kino-Pravda* adı verilen kısa haber filmlerini çekmeye başlamıştır. İlk uzun filminiye 1924 yılında *Sine-Göz* adıyla yapmıştır. Yönetmenin sessiz döneme dair son ve kariyerinin en önemli filmi olan *Film Kameralı Adam* ise 1929 yılında çekilmiştir. Moskova'yı bütün bir gün, elinde kamerayla dolaşan bir kameramanın "sine-göz"ünden aktarılan film gelişigüzel kaydedilmiş görüntülerden oluşmaktadır. 1930'lu yıllardaysa Lenin'in yaşamını ve politik düşüncesini anlatmayı hedefleyen Vertov, 1934 yapımı *Lenin'in Üç Şarkısı*'nda ise düzenlenmiş çekimleri kullandığından, sine-göz yönteminden uzaklaşmakla eleştirilmiş, bu eleştirileri 1936 yılındaki bir yazısında şu şekilde yanıtlamıştır:

*"Lenin'in Üç Şarkısı'nı milyonlarca seyircinin seyredip kavramasını genellikle başardım. Ama bunun için, sinematografik dilden vazgeçmek gibi bir bedel ödemedim. Geçmiş süreçleri reddetmek pahasına yapmadım bunu. En önemlisi, biçim ile özün birliğidir. Özün doğal uzantısı olmayan koşulların gerektirmediği bazı hile ya da süreçlerle seyircinin sıkıntıya sokulmasına izin verilemez."*<sup>36</sup>

Üslubu konusundaki bu tavizsiz tavrı neticesinde Vertov, Stalin dönemiyle beraber Sovyet sinemasından soyutlanmış ve film yapma olanakları kısıtlanmıştır.<sup>37</sup> Buna karşın yönetmenin devrimci "sine-göz"ü yıllar sonra Avrupa ve dünya sinemasını sarsmaya devam etmiştir. 1930'lu yıllara gelindiğinde, 1920'li yılların devrimci kuşağının süratle gözden düştüğü görülmektedir. Bunda elbette sesin sinemaya girişi ve bunun yarattığı keskin değişimler etkindir. Fakat bazı yönetmenler, sinema tarihinin en önemli ve yaratıcı dönemi olarak da adlandırılan bu yıllar için ağır eleştirilerde bulunmuşlardır. Örneğin Petrov-Bitov "*Bizde Sovyet Sineması Yoktur*" adlı yazısında yukarıda adı geçen filmleri de sıraladıktan sonra işçi ve köylülerin bu filmlerin arkasından yürüyemeyeceğini söyleyip "*daha basit, içten, anlaşılabilir filmler*" yapılması gerektiğini belirtmektedir.<sup>38</sup> Bununla birlikte değişimdeki bir diğer etken, ülkedeki siyasi çalkantıların Stalin'in kesin zaferi, mutlak iktidarıyla noktalanması ve kültürel/sanatsal yaşamın her alanında hâkim olacak resmi sanat üslubu olarak "*kitlelerin kolayca anlayabileceği ve Hollywood filmlerinde olmayan doğru ideolojik içeriğe sahip filmler yapmak adına*"<sup>39</sup> sosyalist gerçekçiliğin belirlenmesidir.

<sup>35</sup> Karaganov, 2009, s. 88.

<sup>36</sup> Vertov, 2003, s. 120.

<sup>37</sup> Abisel, 2003, s. 221.

<sup>38</sup> Aktaran, Karaganov, 2009, s. 108-109.

<sup>39</sup> Wayne, y.a.g.e. s. 46.

*“Belirli bir sanatsal yaklaşımın resmi olarak benimsenmesi, Sovyet sanatçılarının yenilik arayışlarını ve yaratıcılıklarını büyük ölçüde sınırladı. Zaten ilk günden itibaren, sanatın toplumsal işlevinin devrimi kitlelere yaymak olduğu kabul edilmişti. Şimdi sıra, yerleştirilen sistemin ve kurumların devamlılığını eldeki tüm olanakları kullanarak sağlamaya gelmişti; farklı görüşlerin ve arayışların bu süreci olumsuz yönde etkilemesine olanak tanımamak gerekiyordu... tüm sanatlarda ve sinemada, saptanan kültür-sanat politikalarına uygun, sosyalist gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ürünler verilmesi zorunlu kılındı.”<sup>40</sup>*

Olağanüstü siyasi olayların oluşturduğu yeni bir devletin ve sistemin sineması olan Sovyet sineması, 1991 yılında dağılan SSCB’yle birlikte tarih olmuştur. Ancak özellikle 1920’li kuşağın Sovyet sineması, yedinci sanatın tarihi açısından taşıdığı öneminden öte sinemada politikanın sunumu açısından da örnek oluşturmuştur. Karaganov’un da belirttiği gibi Sovyet sinemasının genel teması, eylemdeki Devrimin kalıcılığı ve Devrimin imajını sanatsal bir biçimde somutlaştırmak olmuştur.<sup>41</sup> Bu konuda özellikle yönetmenlerin kimliklerini filmlerine hem devrimci hem sanatçı olarak yansıtmaları yeni politik düşüncenin inşasında hatırı sayılır bir rol oynamıştır. Ancak bu ahenk ve yaratım ülke tarihinin ilk yılları sonrasında yerini durağan, hantal ve ağır bir yapıya bırakmıştır. Devrim sineması, sistemin devrimciliği dondurmasıyla birlikte devrimciliğini yitirmiştir. *“Devrim sineması, kuramı ve uygulamasıyla, kendi tarihsel ortamının çocuğu”<sup>42</sup>* olduğundan yinelenememiştir. Buna rağmen, tıpkı SSCB’nin dünya politika tarihini her zaman etkilediği ve etkileyeceği gibi Sovyet sineması da hem sinema tarihini hem sinemada politikanın sunumu her zaman etkilemiştir ve etkilemektedir.

### **1. 1. 3. Nazi Almanya’sı Sineması**

Devlet sinema ilişkisi açısından yakından incelenmesi gereken bir diğer örnek Nazi Almanya’sıdır. 1. Dünya Savaşı’nda ağır bir yenilgiye uğramış, sonrasındaysa mecbur bırakıldığı antlaşma koşullarıyla birlikte ekonomik krizlerin, siyasi istikrarsızlıkların toplumu huzursuz, mutsuz ve içten içe öfkeli kıldığı Almanya’da 1933 yılında mutlak iktidar sahibi olan, Adolf Hitler liderliğindeki aşırı sağcı Nazi Partisi, ülkedeki yaşamı bütünüyle değiştiren bir diktatörlük oluşturmuş ve dünyayı bu diktatörlüğe boyun eğdirme amacı güden bir politika izlemiştir. “Üstün Alman ırkı”, aşırı militarist söylemlerle birlikte ülkede başta Yahudiler olmak üzere çeşitli kesimlere (Çingenerler, fiziksel-zihinsel engelliler, eşcinseller, Komünistler vb...) karşı ırkçı yaklaşımlarla topyekûn imha politikası uygulayan Naziler, 2. Dünya

<sup>40</sup> Abisel, a.g.e. s. 208-209.

<sup>41</sup> Karaganov, 2009, s. 108.

<sup>42</sup> Gevgilili, 1989, s. 51.

Savaşı'nı resmi olarak başlatmış ve Avrupa'nın büyük bir bölümünü işgal etmişlerdir. Aşırı yayılcı dış politikaya karşı birleşen müttefiklere (ABD, İngiltere, SSCB) 1945'te boyun eğen ve Alman ulusuna ikinci kez büyük bir yenilgi tattırarak tarih sayfalarında yerini alan, bütün bir toplumu uygulayacağı tüm politikaları kayıtsız şartsız destekleyecek hale getirebilmiş bir iktidar olan Naziler, kuşkusuz bu süratli yükselişlerinde başta sinemayla gelen güçlü bir propagandaya ihtiyaç duymuşlardır. Faşist iktidarın propagandasını açık bir biçimde ortaya koyan Nazi dönemi Alman sineması aynı zamanda Alman toplumun da resmini çizmektedir. Alman sinema tarihçisi Kracauer'in "bir *ulusun filmleri, o ulusun mantalitesini en dolaysız yoldan yansıtan sanatsal araçtır*"<sup>43</sup> tanımı bu döneme bir açıklık getirmektedir. Nazi iktidarıyla faşist bir propaganda aracına dönüşen Alman sinemasını anlamak için öncelikle 1. Dünya Savaşı sonrası yükselen Alman sinemasına eğilmek gerekmektedir.

Ağır bir yenilgiyle gelen ağır antlaşma koşulları beraberinde Alman toplumu üzerine çöken karamsar psikolojinin, sinemada karşılığını bulduğunu söylenebilir. 1920'lerle birlikte içine kapanmış toplumun sesi, sinema aracılığıyla dışavurumcu akımın anlatısında yer bulmuştur. 1920'lerin dışavurumcu Alman sineması aynı zamanda dünya sinemasında insan psikolojisine eğilen ilk akım olarak da adlandırılabilir.

*"Alman sinemacılar 1920'ler boyunca, kendilerini yalnızca estetik duygunun hizmetine adanmış görünüyorlar. Ülkede yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal çalkantıların sonuçlarını fark etmekle birlikte, politikayla doğrudan ilgilenmeksizin, görsel mükemmelliğe ulaşmayı ön plana alan Alman yönetmenler, Fritz Lang'ın kendisi için söylediği gibi, Nazilerin iktidara gelişine dek, bir uyurgezer gibi görüntülerin peşinden koşular, filmlerinin politik etkilerini dikkate almadılar. Ancak yine de bu filmlerde, Almanya'nın bu dönemdeki karamsar ortam, güvensizlik, korku, eziklik açık biçimde yer almaktadır."*<sup>44</sup>

Almanya'da sinema sanayisi 1917 yılında kurulan yapım şirketi UFA'yla birlikte büyük bir atılıma girmiş ve bu şirket ülke sınırlarında sinemayı güçlendirmekle birlikte dünya pazarında da Hollywood'u zorlayan yegâne şirket halini almıştır. Bu durum 1920'lerin sonuna doğru UFA'nın, Almanya'nın içinde bulunduğu maddi sıkıntılarla birlikte pazar kaybına yol açmış; giderek hızlanan düşüş 1930'larda UFA'nın Naziler tarafından devletleştirilmesine neden olmuştur.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Aktaran, Abisel, 2003, s. 197.

<sup>44</sup> Abisel, a.g.e. s. 154-155.

<sup>45</sup> y.a.g.e. s. 163.

Alman sinemasının tüm dünya sinemasını derinden etkileyecek altın çağı, 1919 yılında çekilen, bir cinayet öyküsünü sıra dışı sanat yönetimi ve ışık/gölge kullanımıyla ürkütücü bir o kadar da fantastik bir dille anlatan Robert Wiene'nin yönettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'yle başlamıştır. Entrikalarla, gizlerle dolu senaryonun ve anlatımın sonucunda cinayetlerin sorumlusunun, masumları kendine has yöntemlerle kandırarak cinayete yönlendiren Caligari olduğu açığa çıkar.

*“...Caligari'yi, masumları kandırarak suç işlemeye iten güç, 'Alman otoritaryenizmi'nin bir simgesi olarak görmek mümkündür. Denetlenemeyen çılgın bir otoritenin, akıl tarafından yenilmesi, savaş sonrası dönemin koşullarından kaynaklanan korkuları dile getiren filmin umutla sona ermesini sağlayabilirdi. Bunun yanı sıra filmi yeni biten savaşı çıkarıp yönetenlere karşı anti-militarist bir tepki olarak da kabul edilebilirdi. Ama çerçeve öykü, filme, otoriteye başkaldırmanın çılgınlık olduğu iletilisini yükleyivermişti. Alman Sosyal Demokratlar bile, her şeyi yapan ve yaptırın otorite temasını göz ardı edip filmi, canla başla çalışan doktorlara bir övgü olarak değerlendirdiler. Her şey bir yana Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, yaklaşan Hitler döneminin bir habercisi gibidir.”<sup>46</sup>*

1920'lerin Alman dışavurumcu sinemasının en önemli yönetmeni ise Fritz Lang'dır. İlk önemli filmi sayılan *Yorgun Ölüm*'ü 1921'de yöneten Lang, aşkın Ölüm'le olan mücadelesini, pazarlığını anlattığı bu yapıtta dışavurumcu aydınlatma ve atmosferi sinemasal kanalların tümüyle oluşturarak ürpertici bir anlatım ve klostrofobik bir hava yaratmaktadır. Filmde sevgilisinin hayatını kurtarmak için giriştiği mücadelede Ölüm tarafından Ortadoğu'da, Rönesans İtalya'sında ve Çin'de maceralara atılan kadın zalimin güçlü olduğu bu dünyada kaderine boyun eğer ve sevgilisiyle ancak ölümden, cennette buluşabilir. Genç yaşta gelen bu başarı Fritz Lang'a;

*“...kendisi gibi bir Avusturyalı'nın Adolf Hitler'in de çok sevdiği bir yitik cennetin, Alman efsanelerinin kapısını açtı. 1932'te Niebelungen efsanesinin ilk bölümünü, Siegfried'i çevirmeye başladı... Nazi mitolojisini iyi tanyanlar, bu efsanelerin yeniden ele alınışındaki motifleri çok iyi hatırlayacaklardır. Artık Almanya için bir tek düşün vardı: Üstün insan, üstün ırk düşü. Film, büyüklük peşindeki bir başka ülkede çevrilen ünlü bir üstün yapım, Hoşgörüsüzlük gibi büyük dekorlarla büyük masraflarla gerçekleştirildi... Lang, Amanya'da, Casuslar, Lanetli M., Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi gibi filmler yaptı. Bütün bu filmlerde dışavurumcu akımın ilke ve özelliklerine bağlı kaldı. Akımın temelindeki idealist dünya görüşü, Nazizm'in isteklerine çok değilse bile epeyce uygundu. Nitekim Metropolis'i izleyen Goebbels, Lang'a Nazi rejiminin resmi sinemacısı olmayı teklif etti...”<sup>47</sup>*

Nazilerin propaganda bakanı Goebbels tarafından daha sonra yapılacak bu teklifi geri çevirecek olan Lang, en ünlü filmi olan ve bilimkurgu türünün köşe taşı sayılan *Metropolis*'i

<sup>46</sup> Kracauer'dan aktaran, Abisel, a.g.e. s.165.

<sup>47</sup> Onat Kutlar, **Sinema Bir Şenliktir**, Can Yay., İstanbul, 1991, s. 59.



1927 yılında yönetmiştir. Dev dekorlar ve grafik düzenlemelerle gelecekte geçen bir hikâyeyi anlatan Lang, sermaye/emek ilişkilerine değindiği bu filmde yöneticiler yeryüzünde, çalışanlar ise yeraltında yaşamaktadırlar. Sırf bu tavidan ötürü Hitler ve Goebbels'in favori filmlerinden olan *Metropolis*, işçilerin yanına inen yönetici oğlunun orda bir kıza âşık olması ve yöneticinin bu duruma karşı kızın tıpatıp bir robotunu yaptırarak işçileri karmaşaya sürüklemesini anlatmaktadır. Sonrasında isyana dönüşen ve yöneticinin de kontrolünden çıkan olaylarla şehir sular altında kalır. Yöneticinin oğlunun âşık olduğu kız işçilerin ve yöneticiler arasında anlaşmayı sağlayarak düzeni geri getirir. Nitekim bu mutlu sonla noktalan filmdeki “düzen” filmin başındaki düzenden farksızdır. Nilgün Abisel filmle ilgili şunları söylemektedir:

*“Film, Alman toplumuna, gerçekleşecek herhangi bir işçi hareketinin getireceği varsayılan tehlikeleri sunmakta, üstelik akıllı yönetici sınıfın her zaman bu ayaklanmayı bastırarak ya da ezecek güçte olduğunu, daha ötesinde onları kışkırtabileceğini göstermeye çalışmaktadır... Filmin en ‘kötü’ kişisi, kapısındaki yıldızdan Yahudi olduğu anlaşılan bilim adamıdır. En şeytani ifade onun yüzündedir ve robotu, yöneticinin istemediği denli şiddete yönelik ve denetlenemez biçimde yaratmıştır. 1920’lerin sonlarında iyice su yüzüne çıkmaya başlayan Yahudi düşmanlığı filmde kendini bu şekilde ortaya koyar.”<sup>48</sup>*

Yükselen güç Nazilerin ilgisini çeken yönetmen, Almanya’da çektiği son film olan, 1933 yapımı *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'nde dünyayı ele geçirme planları yapan bir doktorun başarısızlığını anlatmaktadır. Filmde doktor üzerinden Adolf Hitler çağrışımlarını hisseden Naziler filmi yasaklamışlar<sup>49</sup> ve artan baskılar sonucunda Fritz Lang Amerika’ya kaçmak zorunda kalmıştır.

1933 yılında da seçimler ve referandumlar sonucunda Almanya’daki mutlak güce dönüşen Hitler önderliğindeki Nazi Partisi, bu iktidarı sürekli kılmak, ülke içinde ve dışında egemenliğini sağlamak için tüm yollara başvurmuştur. Hitler, başta sinema olmak üzere tüm iletişim kaynaklarıyla yapılacak propaganda konusunda, bakanı ve en büyük yardımcısı Dr. Joseph Goebbels’e güvenmiştir. 1933’te “*politika en yüce ve en kapsamlı sanattır ve modern Alman politikasını biçimlendiren bizler kendimizi sanatçılar gibi hiss ediyoruz... sanatın ve sanatçıların görevi biçimlendirmek, şekil vermek, hastalığı kovmak ve sağlık için özgürlük yaratmaktır*”<sup>50</sup> sözlerini sarfeden Goebbels, aynı yıl sinemacıları toplantıya çağırarak

---

<sup>48</sup> Abisel, 2003, s. 180-181.

<sup>49</sup> y.a.g.e. s. 181.

<sup>50</sup> Aktaran, Susan Sontag, “*Büyüleyen Faşizm*”, **Sinema İdeoloji Politika**, Çev: Ertan Yılmaz, Orient yay., Ankara, 2008, s. 218.

onlardan Alman ulusunun üstün niteliklerini ve Alman ordusunu yücelten filmler yapmalarını istemiştir. Birkaç hafta sonra çıkmasını sağladığı bir yasayla Yahudilerin sinema sanayinden dışlanmasını sağlayan ve tüm olanakları Nazilerin emrine veren Goebbels, sinemayı halkı ölüm kalım savaşına hazırlayabilecek önemli bir etken olarak görmüştür.<sup>51</sup> Ali Gevgilili ise Hitler ve Goebbels'in politik düşüncelerinin Alman sinemasını nasıl değiştirdiğini şöyle anlatmaktadır:

*"Propaganda Bakanı Dr. Goebbels sinema yapımına doğrudan el koymuştu... Fritz Lang, Erich Pommer gibi tanınmış yaratıcılar Almanya'dan uzun süre için ayrılmak zorunda kalırken; Goebbels bu yönetmenlerin insancıl filmlerinin ülkede oynanmasını ve yurt dışına çıkarılmasını yasaklamıştır... Leni Riefenstahl, Luis Trenker başta olmak üzere Nazi dönemi yönetmenlerinin eline verilen Alman sinema sanayisi ise, gösterişçi, hantal bir sinema diliyle, üstün ırk anlayışını yayan bir ideolojinin ortaya konduğu filmler yapmakla görevlendirilmişti. Nazi filmleri, kültür yoluyla özellikle yabancı ülke halklarını Alman emperyalizmi'nin etkisi altında bırakmayı amaç edinmişlerdi."*<sup>52</sup>

İktidar/sinema ilişkileri arasında kuşkusuz en dolaysız ilişki olan bu yeni dönemde yönetmenler, vatanseverliği kutsayan, yabancılara düşman gözüyle bakan, Yahudi ve komünist karşıtlığı yapan, mutlak iktidara ve onun tartışmasız lideri Hitler'e bağlılık içeren ve kutsal bir görev uğruna mücadele veren birey ve yığınları anlatan "halkçı" filmler üretmeye başlamışlardır. Nazi iktidarınca vatan haini ilan edilip ülkeden sürülen komünist sanatçı Bertolt Brecht, "halk" sözcüğünü Nazi önderlerince sürekli dillendirilmesi konusunda şunları söylemektedir:

*"Faşizm, halkçılığa alabildiğine önem verir, bıkip usanmadan seslenir halka, hep halktan söz açar, her şeyi halktan sayar, ona maleder, bir tek şeyi bunun dışında tutar yalnız: halk sayılacak nesne, sayıldığı zaman gerçekten halkı oluşturacak nesne."*<sup>53</sup>

Hitler gibi Avusturya kökenli olan yönetmen Gustav Ucicky Nazi sinemasının en önemli yönetmenlerindedir. Tarihi olaylara destansı ve milliyetçi bir bakışla yaklaşan yönetmen 1930'lu yılların başında çektiği filmlerde özellikle Prusya İmparatorluğu'na özlemi dile getirmiş ve imparatorluk hevesindeki Nazilere ilham kaynağı olmuştur. Prusya Kralı 2. Frederick'le Hitler arasında benzerlikler kuran bu filmin yanı sıra Ucicky, Prusya'nın ezeli düşmanı Napolyon'un saldırılarına karşı direnen Prusyalı vatanseverleri beyazperdeye yansıtmıştır. Yönetmenin en önemli filmi sayılan 1933 yapımı *Şafak* ise daha yakın bir tarihe, Birinci Dünya Savaşı'na eğilerek Alman denizaltısında denizcilerin zafer uğruna kendilerini

<sup>51</sup> Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak Yay., İstanbul, 2005, s. 243.

<sup>52</sup> Gevgilili, 1989, s. 271-272.

<sup>53</sup> Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, 1997, s. 100.

feda etmesini anlatmaktadır. Bu filmle birlikte Alman sinemasının tartışmasız Nazi yörüngesine oturduğunu söyleyen Rekin Teksoy, filmin milliyetçi içeriğinin, İngiliz düşmanlığıyla beslendiğini ve Herbest Windth imzalı “*Biz ölsek de Almanya yaşar*” şarkısının seyircileri derinden etkilediğini söylemektedir.<sup>54</sup>

Hitler’in iktidarı, Goebbels’in propaganda aygıtı doğrultusunda faşist söylemlerle bezeli filmlerin peşi sıra çekildiği dönemde Franz Seit ve Hans Westmar komünistleri aşağılayan filmler çekmişlerdir. Özellikle, 1932 yılında parti afişlerini yapıştıran öldürülen Alman genci Herbert Norkus’un yaşamını anlatan kitapla aynı adı taşıyan sinema filmi *Hitler Genci Quex*, Hitler’e özel gösterilmesinin yanı sıra Nazi ideolojisini en iyi yansıtan film olarak değerlendirilmiş ve yeni bir ideoloji, yeni bir yaşam sunulan gençlere sorumluluklarını da hatırlatmıştır.<sup>55</sup> Özellikle çocuklar ve gençlerin üzerine eğilen Nazi politikasının sürekliliği için halk üzerinde belki de en etkili propaganda filmleri bu tarz yapımlar olmuştur. Nazi iktidarının politikasında bir diğer önemli unsur bireyin vatan uğruna kendini feda etmesidir. Bu politikanın sinemada en başarılı sunumunu Nazi ideolojisini benimsediği açıkça dile getiren yönetmen Karl Ritter ortaya koymuştur. 1936 yapımı *İki İyi Arkadaş*, 1937 yapımı *Michael’in Eylemi* ve 1939 yapımı *Deniz Üstünde Dostlar* filmlerinde yönetmen, kendi deyişle “*bireyin toplumsal dava uğruna kendini feda etmesi gerektiği*”nin<sup>56</sup> altını çizmektedir. 2. Dünya Savaşı’nın yaklaşmasıyla birlikte hızından hiçbir şey kaybetmeyen Alman sineması, Goebbels’in direktifleri doğrultusunda daha çok haber filmlerine yönelmesine rağmen Nazi politikasını birebir yansıtmaktan vazgeçmemiştir. Savaşın olağanca yıkımına beraber sonunda Nazi Almanya’sı için hezimete dönüştüğünde bile Goebbels, propaganda filmleri için hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Bu filmler arasında en dikkat çekici olanı Veit Harlan’ın yönettiği 1940 yapımı *Yahudi Süss* ve 1944 yapımı *Büyük Kral*’dır. Nazi politikasının her kareye sindiği bu ideolojik filmlerden özellikle *Yahudi Süss*, Yahudi karşıtlığının doruğa çıktığı filmidir.

“*Süss, şeytan ruhlu bir hahamın etkisiyle, Ari ırktan olanlara işkence uygular, Yahudileri yönetime getirir, bir genç kızın ırzına geçer ve sonunda yakılarak öldürülür... güçlü bir kadroya yer veren film, Almanya’da ve Alman işgali altındaki ülkelerde Yahudi sorununa nasıl bir çözüm getirilmesi gerektiğini gösteren bir film olarak değerlendirildi. Yönetmen, Yahudi karşıtlığını yoğunlaştırmak için Süss’ü, her türlü insancıl duygulardan yoksun bir kimliğe büründürüyordu.*”<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Teksoy, 2005, s. 244.

<sup>55</sup> y.a.g.e. s. 244.

<sup>56</sup> Rekin Teksoy, a.g.e. s. 245.

<sup>57</sup> Rekin Teksoy, a.g.e. s. 247.

Sinemayı birebir etkileyen, Hitler bedeninde vücut bulan ve ata-erkil yaşamı aşırı sağ muhafazakâr bir söylemle savunan faşist iktidarın, bu dönemde sinemadaki en yetkin temsilcisi ise, ne ilginçtir ki, Leni Riefenshtahl adında bir kadın yönetmen olmuştur. Çocukluğundan itibaren başta bale olmak üzere sanat eğitimiyle büyüyen Riefenstahl, sinemaya ilk adımı “dağ filmleri” furyasında oyuncu olarak atmıştır. Yönetmenin ilk filmi olan, 1932 yapımı *Mavi Işık*'ta bu furyanın etkisi görülmektedir. Bir kitaptan uyarılma olan filmde bir köylü kızın dağın zirvesinden gelen mavi ışığı takip ederek tırmanmasını ve çevre halkın kızı cadı olarak görmesi anlatılmaktadır. Viyanalı bir gencin bu ışığın kaynağı olan kristali çalması sonrasında genç kız uçurumdan düşerek ölür. Dönemin diğer filmlerinde olduğu gibi Nazi politik görüşüyle uyumlu “bireyin kendini feda etmesi” gibi bir anlam da barındıran film çok ilgi görmese de Hitler tarafından beğenilmiştir ve Riefenstahl'ın Nazi yönetimiyle birebir ilişkisi bu şekilde başlamıştır. Riefenstahl'ın anlatımına göre Hitler, politikayla ilgilenmeyenlerin bile ilgisini çekecek filmler istemiş<sup>58</sup> ve Riefenstahl'dan Nazi partisinin Nurenberg kongresinin filmini çekmesini istemiştir. 1933 yapımı *İnancın Zaferi* başta Hitler olmak üzere üst düzey Nazi yetkililerin beğenisi kazanmış ve bir sonraki proje olarak partinin bir yıl sonra düzenleyeceği büyük kitlesel gösteriyi filme alması istenmiştir. 1935'te gösterime sunulan *İradenin Zaferi* yalnızca yönetmenin en ünlü filmi olmanın yanı sıra hem Nazi sinemasının hem de dünya sinemasının en “başarılı” çalışmalarından biri olarak anılmaktadır. Belgesel anlatı şeklinde ilerleyen filmde Hitler'in uçakla, adeta tanrı katından gelen “Mesih” şeklinde bulutlar arasından alana inişi, arabayla halkı selamlaması ve miting alanında Nazi liderinin aşırı disiplinle organize Nazi birliklerine ve halka yaptığı konuşmaları görülmektedir. Müthiş bir iktidar desteği ve dönemin en üstün teknolojisiyle çekilen film, başarılı dramatik kurgu ve destansı müziklerle birlikte izleyicide hayranlık uyandırmak için yapılmıştır. Film, töreni seyreden izleyicilerin yakın planları, gamalı haçlı bayrakların, Nazi üniformalarının, makineleşmişcesine düzenli tören kıtalarının görkemli genel planlarıyla ve elbette alt açılardan yüceltilen Adolf Hitler'in heybetli planlarıyla birlikte heyecan duygusunu arttıracak şekilde kurgulanmıştır. Leni Riefenstahl, her ne kadar 1965 yılında Fransız sinema dergisi Cahiers du Cinema'daki röportajında *İradenin Zaferi*'yle ilgili olarak “sinema gerçek” iddiasında bulunup filmde taraflı bir yorum olmadığını, saf tarih olduğunu belirtmiş olsa da 1935 yılında kaleme aldığı kitabında filme için şunları söylemiştir:

---

<sup>58</sup> Rekin Teksoy, a.g.e. s. 248.

*“Nurember mitingi harikulade güzel bir kitle mitingi olarak değil, olağanüstü bir propaganda filmi olarak planlandı... Kutlamalar ve gösteriler, yürüyüşler, alayların planı, grupların aralarındaki boşlukların mimarisi ve stadyum kameralara uygun olarak tasarlandı.”<sup>59</sup>*

Propaganda filmlerinin muhtemelen en başarılı örneği olan *İrade'nin Zaferi* üzerine Susan Sontag, filmde belgelerin/görüntülerin yalnızca gerçekliğin kaydı olmadığını aslında gerçekliğin görüntüye hizmet etmek için oluşturulduğunu<sup>60</sup> söylemektedir. Robin Wood ise, aynı zamanda bir Nazi politikası olan, güç ve iktidarı simgeleyen erkekliğin filmdeki sunumunu şu sözlerle anlatmaktadır:

*“İradenin Zaferi kadınları, işlevi fallik güce hayranlık olan izleyiciye indirger... Film iğrenç olan fallik imgeleminde ısrarcıdır...: bahçıvan belleri, dikilmiş flamalar, Nazi yürüyüşündeki ileriye fırlayan bükülmemiş bacaklar. Hitler'in talebi üzerine bir kadının yaptığı bu filmde başından sonuna erkek egemenliğinin en mükemmel simgesi olarak penis yüceltilir, penisin gücü sapıkça makinenin gücüyle eşitlenir.”<sup>61</sup>*

Nazi Alman sineması, Nazi devletinin 1945 yılında yıkılmasıyla birlikte son bulmuştur. Ancak sinemanın kitleler üzerinde doğrudan iktidar desteğiyle nasıl etkin bir güç olduğunu altının çizilmesi anlamında en önemli örnekler Nazi sineması döneminde olmuş ve bunun ötesinde sinema sanatı üzerindeki etkileri sadece ideolojik olarak kalmamıştır. Örneğin *İrade'nin Zaferi*'nde, Riefenstahl'ın Nazi birliklerini filme aldığı çekim ölçeklerin benzerleri halen birçok yapımda görülebilmektedir. Zaten Robin Wood da bu tekniklerin Nazi sinemasına ya da Riefenstahl'e özgü olmadığını, özellikle günümüzde Amerika'da ve kimi zaman Avrupa'da yaygın olarak kullanıldığını hatırlatmakla birlikte bunların egemenlik ve yönlendirme yan anlamlarından bağımsız okunamayacağını<sup>62</sup> belirtmektedir.

#### **1. 1. 4. 1960'lı ve 1970'li Yıllarda İtalya ve Fransa Sinemaları**

1960'lı yıllarda tüm dünyayı saran ve 1968'de zirveye çıkan muhalif hareketler, İtalya'da politik düşünceyle kültürel yaşamı etkileyecek kadar etkin ve uzun soluklu olmuştur. Hali hazırda sıcak olan dünya siyasetinin üzerine bir de Amerika'nın Vietnam işgali eklendiğinde İtalya'da İşçi sınıfının ve öğrencilerin başı çektiği güçlü bir toplumsal/sol muhalefet can bulmuştur. Toplumu demokratik yollarla dönüştürme amacındaki İtalya Komünist Partisi'nin de kimi zaman başı çektiği kimi zamansa uzaktan izlediği bu muhalif politik düşüncenin İtalyan sinemasında en önemli temsilcilerinden biri Gillo Pontecorvo

<sup>59</sup> Aktaran, Sontag, 2008, s. 211-212.

<sup>60</sup> y.a.g.e. s. 212.

<sup>61</sup> Robin Wood, “Faşizm/Sinema”, **Sinema İdeoloji Politika**, Çev: Ertan Yılmaz, Orient Yay., Ankara, 2008, s. 230.

<sup>62</sup> Wood, a.g.e. s. 234.

olmuştur. Partili bir komünist olan yönetmen, Fransız sömürgesi Cezayir'in kurtuluş savaşına kimi zaman Vertov'u anımsatan sinema-gerçek üslupla kimi zamansa konvansiyonel biçime yakınlaştığı, 1966 yapımı *Cezayir Savaşı*'nda emperyalizme karşı bağımsızlık savaşına vücut verirken, belki de Avrupa'nın Vietnam'ından Vietnam'a mesaj iletmektedir. Yönetmenin politik düşünüşünden ötürü, yakın tarihi anlatma gayesindeki bu filmin tarafsızlığı konusunda yapılan tartışmalara ve eleştirilere değinen Ertan Yılmaz, Pontecorvo'nun mümkün olduğunca nesnel davranmaya çalıştığının altını çizdikten sonra filmi klasik anlatıdaki tekli bakış açısının yerine Cezayir örgütü FLN liderlerinden Ali la Pointe ile Fransız ordusu komutanlarından Albat Mathieu'nun bakış açılarından anlattığını belirtir.<sup>63</sup> Fransız işgaline karşı olan yönetmenin, karşı kuvvet FLN'nin de şiddetine karşı olduğunu, sivil Fransızların ölümüne yol açan bombalama sahnesinde kamerasını sivillere doğrultarak vermesi ve acımasızlığın/yanlışığın altını çizmesiyle vermesi önemlidir. Ertan Yılmaz'a göre:

*"Her ne kadar yönetmen filmde Cezayir halkının mücadelesini haklı olarak sunarsa da, bu duruma uygun olarak (Hollywood'un sık sık yaptığı gibi) FLN'nin liderlerinden biri haline gelen Ali la Pointe'i iyi, Albay Mathieu'yu kötü yönleri ağır basan karakterler olarak sunmaz."<sup>64</sup>*

"Politik Film" adlı kitabında Birinci Sinema(Hollywood) ve İkinci Sinema(Sanat) anlayışlarına karşı Üçüncü Sinemayı inceleyen Mike Wayne, *Cezayir Savaşı*'nın sinematografik açıdan her üç anlatım biçimini de barındırdığını belirttikten sonra filmin övülen nesnellliğini devrimci olarak nitelediği Üçüncü Sinema açısından hatalı bularak tarafgirliklerle dolu bir dünyada tarafsızlığın zamansız olduğunu hatırlatmaktadır.<sup>65</sup> İtalya'da muhalefetin gücünü giderek arttırdığı ve küresel bir kalkışmanın da parçası olan 1968 hareketiyle doğrudan ilgili filmlerden biri Elio Petri'nin yönettiği, 1971 yapımı *İşçi Sınıfı Cennete Gider* yapıtıdır. Filmin ana karakteri Massa, sınıf bilincinden yoksun, salt kendini ve bakmakla yükümlü olduklarını düşünen bir işçiyken, bir kaza sonucu parmağını kaybettikten sonra bilinçlenmeye başlayan, örgütlü düşünceyle tanışan ve Maoçu bir aşırı sol grubun grevini destekler hale gelir. Modernizasyonunu diğer batılı ülkelere nazaran geç gerçekleştiren İtalya'da emekçilerin sınıf bilincini kazanma öyküsünü anlatan film, 1968 yılında ülkedeki farklı tonlardaki muhalif politik düşünceleri de fabrika içerisinde temsil etmektedir.

*"Fabrikada grev dalgasını kıskırtan, radikal Maoçu gruptur. Ancak fabrikada en güçlü sendikal harekete İKP yanlıları hâkimdir ve inisiyatifini ele geçirmek isterler. İKP kontrolündeki sendika iki küçük*

<sup>63</sup> Ertan Yılmaz, **68 ve Sinema**, Hayalet Kitaplığı, İstanbul, 2009, s. 97.

<sup>64</sup> y.a.g.e. s. 99.

<sup>65</sup> Wayne, a.g.e. s. 23.

*sendika (solcu değillerdir) ile anlaşarak parça başına dayanan ücret sisteminin artırılmasını talep ederken, daha radikal tavır alan küçük grup, yine fabrikaya gelen radikal üniversite öğrencileriyle ittifak kurarak parça başı ücrete dayanan sistemin tümünden kaldırılmasını talep eder. Massa ise yeni kimliğiyle dört parmaklı elini havada sallayıp 'buna değmeyeceğini, herkesin sistemin bir kurbanı olduğunu' söyleyerek radikallerden yana tavır alır, ama işçiler arası yapılan oylamayı Komünist sendika kazanır ve işçiler toptan işi bırakma yerine günde iki saat iş bırakmaya karar verirler.'*<sup>66</sup>

Proleter devrimi törpüleme görevi üstlenen İtalya Komünist Partisi eleştirisinin yanında yönetmen Maocu radikalleri de aynı şekilde eleştirmektedir. Örneğin Massa'nın Maoculardan yardım isteği sınıfsal olmadığı için reddedilmektedir. Ertan Yılmaz'a göre yönetmenin amacı işçi sınıfının içinde bulunduğu koşulların ne kadar insanlık dışı olduğunu ve bireyin bu koşullara başkaldırısını göstermektir; ancak bunu yaparken başrol oyuncusuna "kahramanca" bir tavır yüklemeyerek, özdeşleşebileceğimiz bir anlatıya yer vermez.<sup>67</sup> Muhafız İtalyan sinemasında dönemin politik düşünsel yapısını temsil eden bir diğer yönetmen ise özellikle 1973 yapımı *Amarcord* filmiyle Fellini'dir. Her ne kadar kişisel hatta otobiyografik öyküleri beyazperdeye yansıtan bir sanatçı olsa da *Amarcord*'da yönetmen, Mussolini döneminde küçük bir kasabaya ve bir aileye eğilerek oradan tüm kasabayı, ülkeyi ve rejimi taşlamaktadır. Attila Dorsay'a göre Fellini *Amarcord*'da şunlara yer vermektedir:

*"Törene, törenselliğe, bayrama, ortak yaşanan coşkulara düşkün bir toplumda... bu törensellik merakının, faşizmin yeşermesine uygun bir zemini nasıl hazırladığı çok iyi ortaya koyuyor. Yöneticiyi karşılama töreni, çiçeklerden yapılmış dev Mussolini portresi, portreyle konuştuğunu, ondan 'evlenme izni' aldığını düşleyen genç çocuk. İsterik çılgınlıklarla kendinden geçen, Katolik kilisesinin beslediği bir duyarlılığı, 'öndere tapınma' alanına kolayca 'kaydırıveren kadınlar'..."*<sup>68</sup>

Fellini, faşizm diktatörlüğü döneminde Mussolini'nin yükselişine ses çıkartmayan kilisenin ve küçük burjuvazinin halen aynı nüfuzuyla mevcut olduğundan yola çıkarak yaptığı faşizm eleştirisinde "faşizm ile inanılmaz düzeyde alay etmiş, ama alay etmek için de kasabanın ritüellerini alabildiğince kullanmıştır. Sonuçta Fellini faşizmin sorumluluğunu kendisinin de içinde yer aldığı herkese yüklemiştir."<sup>69</sup> Dönemin diğer muhalif filmlerine göre daha kişisel ancak daha katmanlı bir eleştirel yaklaşım ortaya koyan Fellini, J. R. MacBean ve Peter Bondanella'nın ortaya koydukları gibi diğer filmlerin eşcinsellik-faşizm eşleşmesine ve

<sup>66</sup> Yılmaz, a.g.e. s. 102.

<sup>67</sup> y.a.g.e. s. 104.

<sup>68</sup> Attila Dorsay'dan aktaran, Yılmaz, y.a.g.e. s. 108.

<sup>69</sup> Yılmaz, a.g.e. s. 111.

kitleleri faşizmin sorumluluğundan kurtarmalarında görülen geçmişe hatalı bakışı da aşarak<sup>70</sup> muhalif politik düşüncenin en yetkin örneklerini birini vermiştir.

Tarihinde tüm dünya siyasetini kökten değiştiren Fransız İhtilalı ve sol siyasete öncü olan Paris Komünü gibi tecrübelerle sahip Fransa'nın diğer ülkelerin aksine “devrimci” bir geleneğe sahip olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. 1968 döneminde de öne çıkan bu devrimci mücadelenin sinema alanındaki karşılığı bu dönemden önce, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa’ında belirmeye başlamıştır. Bu dönemlerde Fransa’daki kültürel hareketlilik Andre Bazin önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinema* dergisinin yayın hayatına başlaması ve İzmir doğumlu Henri Langlois’nın yönetimindeki *La Cinematheque Française*’nin kurulmasıyla birlikte yoğunlaşmış, bu ekoller yalnız Fransız sinemasının değil dünya sinemasının da en önemli akımlarından Yeni Dalga’yı müjdelemiştir. Sinematek’te film izleyerek ve Cahiers du Cinema’da makaleler kaleme alarak yetişen Yeni Dalga yönetmenleri François Truffaut, Alain Resnais ve Jean-Luc Godard, ucuz teknikler ve doğal oyunculuklarla klasik anlatı kalıplarını kırarak sinemayı özerkleştirmişler ve sinemacıların yalnızca sinema üzerine kafa yormalarına sebep olmuşlardır.

*“Yeni Dalga’nın en önemli özelliği ise siyasal ve toplumsal konulardan uzak durmasıdır. Yeni Gerçekçiliğin tersine, ‘apolitik’ bir sinema olmasıdır. Çinhindi ve Cezayir savaşları gibi ülkeyi sarsan olaylar, General de Gaulle’ün iktidara gelmesine yol açan kurumsal bunalımlar ya da toplumsal çelişkiler, göçmenlerin, emekçilerin sorunları, genellikle bu sinemanın ilgi alanı dışındadır.”*<sup>71</sup>

Buna politika dışı kalmaya rağmen örneğin Truffaut’nun 1959 yapımı *400 Darbe*’sinde toplumsal kurallara bir başkaldırı görülmekte ancak bu, Şiirsel Gerçekçi Jean Vigo’nun 1933 yapımı *Hal ve Gidiş Sıfır* filminde olduğu gibi kitlesel dönüşmemektedir. “Belleğin Sinemacısı” olarak adlandırılan Alain Resnais en ünlü filmi *Hiroşima Sevgilim*’de yalnızca Fransız bir kadın ve Japon bir erkeğin aşkına eğilmekten öte Hiroşima’ya atılan atom bombasını ve Nazi işgali altındaki Fransa’ya yani 2. Dünya Savaşı’na da aşk ve toplumsal/kişisel bellek üzerinden bakmaktadır. Yeni Dalga yönetmenlerinden hem biçimsel olarak hem siyasal olarak en uçta yer alanı hiç kuşkusuz Jean-Luc Godard’dır. Kariyerinin başlangıcından itibaren bağımsız bir sosyalist olarak yapıtlar ortaya koyan yönetmen Fransız Komünist Partisi’nin bile karşı çıkamadığı Cezayir Savaşı’nda sömürgeciliğe ve işgale karşı duruşunu 1960’da yönettiği *Küçük Asker*’le açıkça ortaya koymuş ve film uzun süre gösterim şansı bulamamıştır. Akımın diğer yönetmenlerine göre daha radikal olan ve öykü anlatımına

<sup>70</sup> MacBean ve Bondanella’dan aktaran, Yılmaz, y.a.g.e. 105-106.

<sup>71</sup> Rekin Teksoy, 2005, s. 400.



karşı tavır alan Godard, filmlerinde yabancılaşmayı sonuna kadar kullanarak, kimi zaman kamera arkasını görüntüye ekleyerek izleyiciye bunun bir “sinema filmi” olduğunu sonuna kadar hissettirmiştir.

Kapitalizmin gelir dağılımındaki eşitsizliği daha da körüklemesiyle ivme kazanan işçi muhalefeti, önce Cezayir ardından bu kez Amerika'nın Vietnam işgaline karşı çıkan öğrenci hareketleriyle birleşince 1968 olaylarının en şiddetli yaşandığı ülke Fransa olmuştur. Öyle ki, sistemin çalışamaz hale geldiği ve neredeyse bir “devrim”in yaşandığı tek ülke, 1968 Fransa'sı olmuştur. Sinematek hareketi ve Yeni Dalga sinemacıları da bu süreçte yerini almış ve örneğin Cannes Film Festivali'nin gerçekleştirilmesi engellemiştir. Ancak buna karşın hareket, partisel ya da örgütsel değil, kendiliğinden bir seyir izleyerek eğitim sistemindeki gericiğe karşı öğrencilerin ayaklanmasıyla başlamış, izleyen süreçte ülke sanayisini durduracak kadar geniş bir grev dalgasıyla güçlenerek ülkeyi ele geçirmiş, fakat FKP'nin önderlik yerine adeta tampon görevi görmesiyle olayların yükselişi ve sonlanması aynı hızda olmuştur. Ülke çapında siyaseti ve tüm sistemi tıkayan bu başkaldırı, ordunun müdahalesi ve De Gaulle'nin “birlik” politikasıyla birlikte sonlanmıştır.

Fransa'da politik sahnenin hızla kızışmasına paralel olarak Godard da kamerasını politikleştirmiştir. Ertan Yılmaz, yönetmenin 1968 olayları ile olan ilişkisini anlatırken Godard'ın yalnızca o dönemin siyasal olaylarına değinmekle kalmayıp 1968'in getirdiği toplumsal değişimler projesine sinemada değişimleri eklemlediğini<sup>72</sup> söylemektedir. Yönetmenin en önemli filmlerinden 1967 yapımı *Çinli Kız*, eylem hazırlığındaki Maocu öğrencileri anlatırken sanki 1968'in de öncülüğünü yapmaktadır. Rekin Teksoy, filmin siyasal içeriğinden çok yönetmenin sözcükleri görüntülemeyi amaçlayan anlatımıyla önem kazandığını ve içeriğin kışkırtıcılığından öte biçimin yenilikçiliğinden söz ederek yönetmenin öykü anlatma kaygısının yerini yönetmenin gündeme getirdiği sorunları incelemek ve tartışmanın aldığını<sup>73</sup> söylemektedir.

*“Çinli Kız, Godard sinemasının iki temel özelliğini yani ‘öz-eleştiri’ ve ‘karşıtlıkları’ içererek, yönetmenin 1967'den 1972'ye kadar üzerinde yoğunlaşacağı ‘iki cephede birden mücadele etme’ nosyonunu öne çıkarır. Bu iki cepheden biri toplum diğeri sanattır ve Godard her iki alanda da devrim istemiş ve bu devrimi filmin içinde gerçekleştirerek devrime katkıda bulunmayı ummuştur.”*<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Yılmaz, 2009, s. 115.

<sup>73</sup> Teksoy, 2005, s. 408.

<sup>74</sup> Yılmaz, 2009, s. 119.

Çinli Kız'dan sonra giderek radikalleşen ve militan sinema olarak adlandırılacak filmler ortaya koyan Godard'ın bu dönemini ele alırken, sinemanın ideolojik görevi tartışmasını “*Bir film tarihin belli bir döneminde sınıfsal kavgaın öznel ögesini, yani emekçi sınıfının bilincini etkileyebilecek, sınıf kavgasının örtbas edilmesini, saptanmasını, önlenmesini ya da kızışmasını sağlayabilecektir. İşte sinemanın sınıfsal kavga ile olan ilişkisi bundan ibarettir*”<sup>75</sup> şeklinde özetleyen Jean-Paul Fargier’le paralel olarak, bu süreçte kamerasını adeta devrimci bir silah olarak kullanacağı, Jean-Pierre Gorin öncülüğündeki Dziga Vertov Grubu’na girer ve çoğunluğu 12mm ile çekilecek olan, o ana kadarki sinemanın çekim öncesi hazırlıklarından dağıtımına kadar tüm kalıplarını kırarak militan bir sinema anlayışını benimser. Godard bir söyleşide grubun adının neden Dziga Vertov olduğunu şu şekilde açıklamıştır:

“...Grup adı, bir kişiyi öne çıkarmak için değil, bir bayrağı yükseltmek, bir programa işaret etmektir. Niçin Dziga-Vertov? Çünkü yüzyılın başında o, gerçekten Marksist bir sinemacıydı. Filmler yaparak Rus Devrimi için çalışan bir devrimciydi. Yalnızca bir devrimci de değildi. O, devrime katılmış ilerici bir sanatçıydı ve mücadelenin içinde devrimci bir sanatçı haline gelmişti. Sinemacının –Kinoki- görevi film yapmak değil- aslında Kinoki sinemacı değil, sinema emekçisi demektir-, ama Dünya Proleter Devrimi adına filmler yapmaktır demişti. Bu nedenle aynı dönemin sinemacıları olan ama devrimci olmayan Eisensten ve Pudovkin ile arasında büyük fark vardı.”<sup>76</sup>

Vertov’un belgeci anlatısını da aşmayı deneyen bu öncü grupta Godard “*Burjuva sinemacılar gerçekliğin yansımalarına odaklanırlar. Biz ise bu yansımanın gerçekliği ile ilgileniyoruz*”<sup>77</sup> sözleriyle Fargier’in tanımlamalarıyla da örtüşen Godard ve Dziga-Vertov grubunun en çok ses getiren filmi ise 1972 yapımı *Herşey Yolunda* adlı filmidir. İşçi sınıfı ve tüketim toplumunu, iletişim sektöründe çalışan iki burjuvanın aşkını işleyerek ele alan film, aynı zamanda sendikal ve örgütsel hareketin de eleştirilerini taşıyan muhalif bir politik düşünceyi de taşımaktadır. Filmin ilk bölümünde, çift haber yapma amacıyla bir fabrikadadırlar. İşçilerin işgal ettiği bu fabrikada dönemin Fransız politikasındaki üç sesi de duyarız. Fabrika yöneticilerinin yani egemen sınıfın sesi, sendika temsilcisi ve işgalin sonlanması gerektiğini düşünen partililer yani FKP ve partiye rağmen radikal eyleme kalkan goşistler<sup>78</sup> Godard tarafından sunulmaktadır. Film kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımı

<sup>75</sup> Jean-Paul Fargier, **Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açıdan Tanımlanması Üzerine Bir Deneme**, çev: Yakup Barokas, Yeni Dergi, Ocak 1970, sayı 64, s.50.

<sup>76</sup> Godard’tan aktaran, Yılmaz, a.g.e. s. 125.

<sup>77</sup> Godard’tan aktaran, Yılmaz, y.a.g.e. s. 141.

<sup>78</sup> Yılmaz, a.g.e. s. 131.

üzerinden de işçi sınıfını mercek altına alır. Bu bölümle ilgili olarak Ertan Yılmaz şunları söylemektedir:

*“Fabrika işgalinde yer alan bir kadın, işgali ve geç kalacağını(belki de gece eve gelemeyebileceğini) haber vermek için evini arar. Telefonda konuştuğu kocasına ‘Yemeği kendin ısıtmak zorundasın. Sen grevdeyken, ben de birçok işi kendi kendime yapmıştım!’ der. İşçi kadının kocası, işçi de olsa, bir kadının(karısının) böyle bir eyleme katılmasını anlamakta/kabul etmekte zorluk çeker. Bu da sınıf savaşına katılan ve toplumun dönüşümünü/kurtuluşunu hedefleyen işçi sınıfına mensup bir işçinin(dolayısıyla işçi sınıfının) bilinç düzeyini göstermesi açısından anlamlıdır.”<sup>79</sup>*

Diğer bölümde ise kamerasını bir süpermarkete yerleştiren Godard, sistemin mabedi olarak adlandırılabilir mekânda 1968 Fransa’sının etkin aktörleri FKP ve goşist grupları ele almıştır.

Tüm dünyada politik düşüncüyü sarsan 1968 hareketi kıta Avrupa’sında devrimlere olmasa da reformlara yol açmış ve siyasal-kültürel düşünceleri sarsmıştır. Böyle yoğun bir politik ortamda sinemanın da muhalif hareketleri temsil etmesi ve onların politik dönüşlerini sunması kaçınılmaz olmuştur. Halen devrimci sinema üzerine yapılan tartışmaların da bu dönem üzerinden yürütüldüğü düşünülürse 1960’ların muhalif İtalyan ve Fransız sinemasının sinema-politika ilişkileri açısından ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

### **1. 1. 5. İran İslam Cumhuriyeti Sineması**

20. yüzyılın son sürecine girilirken, doğunun ve dünyanın en sürekli ve en köklü ülkelerinden biri olan İran, 1979 yılında, kimilerinin “devrim” olarak adlandırdığı ancak Sabire Batur’un “Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması” adlı çalışmasında “rejim değişikliği”<sup>80</sup> nitelemesinde bir dönüşüm yaşamıştır. Ayetullah Humeyni önderliğindeki İslamcı güçler ülkedeki Şah egemenliğini sona erdirip 1979 yılında İran İslam Cumhuriyeti’ni kurmuşlardır.

Topraklarındaki doğal kaynaklardan dolayı emperyalist politikalara maruz kalan İran’da, 1979 yılına gelindiğinde ülkede kontrolü tamamen kaybeden Şah yurtdışına kaçmış ve sürgünden dönen Humeyni’nin İran’a ayak basmasıyla birlikte ülke siyasal, kültürel, ekonomik kısacası her alanda büyük bir değişime uğramıştır. Yeni rejim İslam’ı tek doğru

<sup>79</sup> y.a.g.e. s. 132.

<sup>80</sup> Sabire Batur, **Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007, s. 27.

kabul ederek ülke kurumlarının tümüne hâkim olarak bu düzeni yerleştirmeye başlamıştır. Şah'a karşı muhalefette yanında yer alan tüm solcuları ve liberalleri yok eden Humeyni, yıllardır Batı müttefiki olan İran'ı anti-emperyalist çizgiye oturtarak bölgede ve dünyada taşları yerinden oynatmıştır. Yeni rejimi devirmek için Saddam'ın Irak'ını silahlandıran Batılı ülkeler sekiz yıl sürecek olan İran-İrak savaşını tetiklemiş, ancak Humeyni'yi devirmek yerine İslam rejiminin savaşı ve şehitlik mertebesini kullanarak ülke içindeki muhaliflerini rahatlıkla ezmesine ve yeni sistemin, ülkenin ve toplumsal yaşamın her noktasına yerleşmesine sebep olmuşlardır. Ambargolara ve Humeyni'nin ölümüne rağmen iktidarı sürdüren mollalar yönetimindeki İran İslam Cumhuriyeti, şeriat yasasına göre yönetilmekle birlikte seçimlerle işbaşına gelen hükümet ve parlamentoya da sahiptir.

Modernleşme taraftarı iktidarlara muhafazakâr mollaların muhalefeti arasında çalkalanan İran'da sinema, öncelikle saraya sunulmuş, sonraki yıllarda modernleşme hamlesi olarak halkın da izleyebildiği bir seyirlik halini almıştır. Muhafazakâr baskının sonucu olarak ülkede 1933'e kadar çekilebilen tüm filmler azınlıkların elinden çıkmıştır ancak o yıl çekilen *Lor Kızı* İranlı bir yönetmen tarafından çekilmekle birlikte İranlı kadınları da ilk kez perdeye taşıyarak birçok yeniliğe imza atmıştır.<sup>81</sup> Ekonomik krizler ve savaş ortamıyla birlikte yaşanan sıkıntılar ülkedeki sinema sektörünü de 1950'li yıllara kadar duraklamış ve İran'ı adeta yabancı filmlerin istilasına uğratmıştır. O dönemde iktidara gelen Musaddık'ın ulusalcı politikalarının da etkisiyle sinema endüstrisi büyük bir atılım göstermiştir. *“Bu dönemde sinema alanında büyük bir sıçrama ve düzenlemeler yaşanmış, böylece 1950 ortalarından 1960'ların sonlarına kadar hızlı bir büyüme görülmüştür.”*<sup>82</sup> Bu yıllarda Musaddık liderliğinde ülkede etkisini gösteren egemen politik düşünceler de sinemada karşılıklarını bulmuşlardır. Deşabi Hamid bu dönemle ilgili şunları söylemektedir:

*“1950'lerin başlarında, muhtemelen 2. Dünya Savaşı esnasında gerçekleşen müttefik güçler işgaline bir tepki olarak doğan ulusalcılık akımı, İran sinemasında kendisine yer bulmaya başladı. Golam Hüseyin Nakşineh'in Vatansever (1952) adlı filmi, bu akımın ilk örneklerindendi... Böylece savaş sonrası dönemde sinema, giderek büyüyen orta sınıfın zevklerle hitap etmeye ve ulusalcı temaları kullanmaya devam etti... Vatan, ulusal miras, yabancı ve düşman kavramları bu sinemanın en önemli temalarını oluştursa da, filmlerin hepsi Pehlevi monarşisine hizmet etmekteydi.”*<sup>83</sup>

Sözü edilen “monarşizme hizmet” filmleri ulusalcıların darbeyle iktidardan uzaklaştırılmasından sonra daha etkin bir şekilde, Farsi filmler adıyla konuları basit, alt eğitim

<sup>81</sup> Batur, a.g.e. s. 49.

<sup>82</sup> y.a.g.e. s. 52.

<sup>83</sup> Deşabi Hamid'ten aktaran, Batur, a.g.e. s. 52.

seviyesindeki kitlelere hitap eden, izleyiciye bir nevi kaçış sunan yapıtlarla sürmüştür. Entelektüel anlamda ve Şah'a muhalif bir sinemadan söz etmek içinse hem estetik kurallara hem de toplumsal yaşama karşı duyarlı yapıtlarla gelişen İran Yeni Dalga akımını beklemek gerekmiştir. İran'ın köklü edebiyatından ve özellikle şiirinden etkilenen bu akım, ilk meyvelerini 1960'lı yıllarda vermiş ve Yeni İran Sineması'nın başlangıcı olarak görülen film, *İnek* 1969'da çekilmiştir. Köy hayatını sade bir anlatımla aktaran bu yenilikçi film aynı zamanda Pehlevi rejimini eleştiren ilk film olmuş ve Venedik Film Festivali'nde ödül alana dek yasaklı kalmıştır.<sup>84</sup> Özellikle 1970'li yıllarda Abbas Kiyarüstemi, Beyzai, Kimyevi gibi yönetmenlerle etkinleşen akım, siyasal konulara eğilirken Fars şiirinden gelen simgesel anlatımı benimseyerek sansürü kırmayı başarmıştır.

İran İslam Cumhuriyeti'nde hâkim politik düşünceyi sinema filmleri üzerinden takip etmek olasıdır. Farabi Sinema Kurumu'nun kurulduğu yıl Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığına atanan, İslamcı iktidarın ılımlı kanadını temsil eden Hatemi'yle birlikte reformcu eğilimler sinemaya da yansımış ve sinema tekrar bir sanat olarak ele alınmaya başlanmıştır. Hatemi, "*Sinemanın cami olmadığına inanıyorum. Sinemayı tabii konumundan uzaklaştırırsak, uzun süre yaşayamaz. Bir seyircinin sinemaya baskı altında ya da görev duygusuyla girmesine yol açarsak, toplumu deforme etmiş oluruz*"<sup>85</sup> sözleriyle sinemayı katı bürokratik iktidar boyunduruğundan ve sansürden bir nebze de olsa kurtarmakla birlikte muhalif sinemacılara da film yapma imkânı tanımıştır. Nitekim Şah dönemi muhalifleri Humeyni döneminde de film çekmeyi sürdürebilmişlerdir. Genç Sinemacılar Derneği gibi kurumlarla sinema sektörünü sürekli kılmayı da amaçlayan İran'da, ülke içi festivaller film yapımcılarının teşvik edilmesinin yanı sıra yurtdışında ülkeyi temsil edebilecek nitelikte yapımların üretilmesini de mümkün kılmıştır. Emir Naderi'nin 1985 yapımı *Koşucu* filmi yurtdışına İran İslam Cumhuriyeti sinemasını taşıyan ilk film olmuştur. Kadınlarında tüm İslami yasaklarla birlikte perdede boy göstermeye başladığı bu dönemde Irak savaşının noktalanmasıyla birlikte savaşı kutsayan İslami filmlerin yerini örneğin Muhsin Mahmelbaf'ın 1989 yapımı *Kutsanmışların Evliliği* gibi eleştirel muhalif İslami filmler almıştır.

*"Mahmelbaf, Kutsanmışların Evliliği adlı filminde savaşı kullanarak hükümet ve toplum eleştirisinde bulunmuştur. Filmde savaşın allak bullak ettiği bir fotoğrafçı olan kahramanı üzerinden savaşın*

---

<sup>84</sup> y.a.g.e. s. 84.

<sup>85</sup> Aktaran, Batur, y.a.g.e. s. 114.

*toplumsal semptomatolojisi, sebepleri ve çözüme kavuşturulmayı bekleyen pek çok neticesinin izi sürülmüştür.*”<sup>86</sup>

Aynı yıl Humeyni'nin ölümü sanılanın aksine ülkedeki katı İslami yapıyı yumuşatmak yerine mollaların aşırı dinci kanadını güçlendirmiştir ve ülkedeki toplumsal kültürel yaşam daha katı kurallarla şekillendirilmeye başlanmıştır. Siyasal İslami politik düşüncedeki tonlara göre değişim gösteren İran sineması da 1993 yılındaki siyasi kadronun muhafazakârların ağırlıkta olduğu bir görüntüye bürünmesiyle birlikte “dini sinema” arayışları yeniden güç kazanmıştır. Cihan Aktaş, Humeyni'den sonra ülkedeki en güçlü molla, Ayetullah Hamaney'in bu konuyla ilgili sözleri şöyle özetlemektedir:

*“İlkin, o filmde telkin edilen değerler, İslami olmalıdır... İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür... Doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir... Bu değerleri işleyen ve öğreten her film gerçekte İslami bir içeriğe sahiptir...”*<sup>87</sup>

Bu yıllarda sansürün katı kuralları arasında bocalayan İranlı sinemacılar, 1997 yılında yapılan cumhurbaşkanlığı seçimlerinde, sinemaya önceki yıllarda göreceli bir özgürlük ortamı tanıyan Hatemi'ye açık destek vermişlerdir ve Hatemi'nin seçilmesiyle de İran sineması, İslami kurallar altında entelektüel ve muhalif filmler üretmeye tekrar başlamıştır.

*“Bu dönemde özellikle aydın, genç ve kadınlar ortak bir söylemde birleşerek, bireysel özgürlüklerini istemelerine tanıklık edilmiştir. Sinema okullarından yetişen kadın yönetmenler devletten her alanda daha fazla özgürlük istediklerinin, çektikleri filmlerle açıkça dile getirmişlerdir. Bu dönemde hiç olmadığı kadar eleştirel filmler yapılmaya, özgürlük istemleri daha radikal dile getirilmeye başlanmıştır.”*<sup>88</sup>

Rejim değişikliği sonrası İran sinemasında kadının temsili her daim sorunlu olmuş ve kadınlar günlük yaşamlarında türbanlı olmadıkları yerlerde bile başları örtülü gösterilmiş hatta filmde evli bir çifti canlandırarak oyuncuların çekimler süresince evlenmeleri gerekmiştir. İran sinemasının en önemli yönetmeni Kiyarüstemi bu sebeple kadın erkek ilişkilerine eğilmediğini belirtmiştir.<sup>89</sup>

Sonuç olarak 1979 sonrası İran'da sinema, İslami kurallara göre şekillenerek hem iktidar yanlısı hem de muhalifi politik düşünceleri perdeye taşımıştır. Son yıllarda

<sup>86</sup> Hamid Nefisi, “İran'da Film Kültürünün İslamleştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri”, **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Çev: Kemal Sarısözen, Kapı Yay., İstanbul, 2007, s. 62.

<sup>87</sup> Aktaran, Batur, 2007, s. 142.

<sup>88</sup> y.a.g.e. s. 148.

<sup>89</sup> Sabire Batur, **Kar Altındaki Ateş/İran Sinemasında Kadın**, [www.azizm.com](http://www.azizm.com), Mart 2009.

cumhurbaşkanlığına seçilen, radikal kanadın temsilcisi Ahmedinejad liderliğindeki İran'da toplumsal baskı artarken bu durumdan sinema da nasibini almış, Kiyarüstemi'nin son filmi yasaklanmış ve Penahi hapse atılmıştır. Yönetmen Beyzai'nin "*İran sineması hakkında en belirgin nokta İran film endüstrisinin bütünüyle, sinemayı hem içerde hem de uluslararası arenada siyasal bir propaganda aracı olarak kullanan İslam devleti denetimin olduğudur*"<sup>90</sup> sözleri İran'daki sinemanın ülke politikasından ayrı düşünülmemeyeceği gerçeğini özetlemektedir.

## **1. 2. 1960'tan 1980'e Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Temsili**

### **1. 2. 1. Cumhuriyetin Başlangıç Döneminden 1960'a Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu**

Türkiye Cumhuriyeti, 1. Dünya Savaşı'nı kaybeden ve Batı'nın emperyalist güçlerince işgale uğrayan Osmanlı İmparatorluğu'nun teslimiyeti üzerine, Mustafa Kemal önderliğinde, Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı sonucunda 1923 yılında kurulmuş, ardı ardına yapılan devrimlerle kendini Batı'da konumlandırmış bir devlettir. Cumhuriyetçilik, devletçilik, halkçılık, ulusalcılık, devrimcilik ve laiklik ilkeleriyle özetlenebilen Kemalist ideolojiyle kendini yepyeni bir yapılanmanın içinde bulan genç Türkiye Cumhuriyeti'nde sinemanın önemi ve yeri konusunda cumhuriyetin başlangıç yıllarından itibaren tartışmalar meydana gelmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın önderi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk sinemayla ilgili olarak şunları söylemiştir:

*"Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek, barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema, insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklılıklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz."*<sup>91</sup>

Atatürk'ün sinemaya yüklediği öneme karşın, cumhuriyet döneminde diğer sanatların gelişimine bakıldığında sinema, adeta üvey evlat muamelesi görmüştür.

Sinemanın şekillenmesinde öncelikle 1. Dünya Savaşı yıllarında bizzat ordunun etkin olarak yer aldığı görülmektedir. Ordu içinde ayrı bir birim olan ve savaş yıllarında belge ve haber filmleri çeken *Merkez Ordu Sinema Dairesi* 1918 yılında savaşın yenilgiyle

<sup>90</sup> Batur, 2007, s. 138.

<sup>91</sup> Gamze Akdemir, **Ekrandaki Mustafa Kemaller**, Cumhuriyet Gazetesi, Hafta Sonu Eki, 17 Mart 2007, s. 6.

sonuçlanmasıyla tarihe karışırken bu kez Kurtuluş Savaşı sonrasında yeni Türk ordusu içinde *Ordu Film Merkezi* kurulmuştur. Bu kurum, Batı’lı devletlerce desteklenen işgalci Yunan ordusuna karşı kazanılan zaferle birlikte 1922 yılında *İstiklal, İzmir Zaferi* adlı büyük bir belge film gerçekleştirmiştir.<sup>92</sup> Savaşlar sonrası yapılan Lozan Barış Antlaşmasıyla sınırları çizilen Türkiye, yönetim biçimi olarak cumhuriyeti seçmiş ve tek parti olan Cumhuriyet Halk Fırkası’nın öncülüğünde yeni politik düşünceyi kültürden ekonomiye sosyal yaşamın tüm alanlarında uygulamaya başlamıştır. Sinemanın bu konumu hakkında, hükümetin asker kanadından gelen 1923 tarihli bir yazıda “*sinemanın en birinci propaganda aracı*” olduğu belirtilmiştir.<sup>93</sup> Yine aynı dönemde Kurtuluş Savaşı kumandanlarından Kazım Karabekir meclise verdiği bir önergede, “İbret Yerleri” olarak adlandırdığı mekânlarda etkin bir araç olması nedeniyle sinema üzerine eğitim verilmesi ve milletin bilinçlendirilmesi amacıyla sinemacılar yetiştirilmesi teklifinde bulunmuş fakat proje bütçe yetersizliğinden kabul edilmemiştir.<sup>94</sup>

SSCB ve Nazi Almanya’sı örnekleriyle kıyaslandığında yeni kurulan Kemalist Türkiye Cumhuriyeti’nin devrimini ve rejimini tanıtmak için sinemayı yeterince kullanmadığı görülmektedir. Ancak yine de devlet SSCB ve Nazi Almanya’sı sinema deneyimlerine benzer şekilde “*halkı terbiye etme*” amaçlı belge ve kurmaca filmler üzerine çalışmaları bizzat yürütmüştür. Bu amaçla atılan ilk önemli adım, dönemin politik atmosferinde Türkiye’nin anti-emperyalist cephede birlikte yer aldığı ve Kurtuluş Savaşı’na destek olan SSCB’yle 1926 yılında yapılan film değişim anlaşmasıdır. Buna göre propaganda unsuru taşımayan filmler iki ülkede gösterilebilecek ve iktidarlar filmler üzerinde değişiklik yapabilme haklarına sahip olacaklardır. Bu sayede özellikle devletçi kalkınmaya yönelik ve ilerici filmler tercih edilmiş, halka bu konularda yol gösterebileceği düşünülmüştür.<sup>95</sup> Aynı anlaşma kapsamında ve iktidarın politik düşünce sistemi içerisinde Sovyet yönetmenler Türkiye’ye gelmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı’nca da okullarda gösterilmesine karar verilen, Mustafa Kemal’i Sovyet sinemasında Lenin ve Stalin’in temsillerinde kullanılan çekim teknikleriyle tek adam olarak yansıtan *Ankara Türkiye’nin Kalbi* filmi çekilmiştir.<sup>96</sup> Serdar Öztürk’e göre bu anlaşmadaki bir diğer önemli nokta ise genç cumhuriyet için Avrupa kamuoyu üzerinde sinemanın yaratabileceği etkilerdir:

---

<sup>92</sup> Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*, Elips Kitap, Ankara 2005, s. 231.

<sup>93</sup> y.a.g.e. s. 27.

<sup>94</sup> Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Yıllarında Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi ve İbret Yerleri Projesi*, Selçuk İletişim, Cilt 3, Sayı: 3, Temmuz 2004, s. 80-82.

<sup>95</sup> Öztürk, 2005, s. 35-37.

<sup>96</sup> Öztürk, a.g.e. s. 44.



*“Avrupalıların oryantalist bir bakışla görmek istediği Doğu imgesine, bizzat Doğu’dan üretilecek sinema filmleriyle karşı çıkmanın altı çizilmiş, sinemanın bu alandaki katkısı belirtilmişti. Türkiye, bu noktada önemli rol oynayabilirdi. Türkiye, kendisini tanıttak filmler üretebilir veya sinema alanında daha gelişmiş olan Avrupa ile karşıt kutuplarda yer alan SSCB’ye film çektirebilirdi.”<sup>97</sup>*

Bu kapsamda tek parti iktidarı, 1939 yılında Fransız yetkililerden gelen Türk devrimini propaganda filmleriyle anlatma fikrine sıcak bakmış, "*Edebi Şefimiz Atatürk’ün Hayatı*" ve "*Türk İnkılâbı ve Türk Kadını*" adlarıyla çekilmeleri tasarlanan film projeleriyle ilgili bütçe çalışmalarına başlamıştır. Özellikle ikinci filmde, devrimlerle birlikte Türk kadınının sosyal ve kültürel yaşamda değişen, yükselen konumunu, bu haklara erişmemiş bir Müslüman ülke(Tunus) özelinde kıyaslamalar yapılarak gözler önüne sermek ve genel olarak Türk devriminin ilericiliği vurgulanarak propaganda yapmak planlanmışsa da bu projeler, son derece yüksek maliyetleri ve başlaması an meselesi olan 2. Dünya Savaşı nedeniyle rafa kaldırılmıştır.<sup>98</sup> Yaşama geçirilemeyen bu büyük sinema projeleri dışında CHP, devletçi ve milli sermayeye öncelik veren kalkınmasını ve devrimlerini haber/belge filmleri üretip özellikle Halkevleri gibi örgütlerle halka aktarma yolunu denemiştir. Bu bağlamda 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Atatürk ve sonrasında İnönü’nün seyahatleri, Cumhuriyet’in yıldönümü kutlamaları, gelişen kentlerin eskiyle kıyaslanarak yeni görüntüleri, akarsulardan enerji elde edilmesi gibi bilgilendirici belgesel nitelikli propaganda filmlerine yer verilmiştir.<sup>99</sup> Cumhuriyetin başlangıç yıllarında sinema, özellikle Sovyet sineması için Lenin’in öne sürdüğü, yukarıda değindiğimiz "ideolojimizden ilginç yaşam dilimleri çarpıcı filmlerle gösterilmeli ve bu yaşam dilimleri halkın dikkatine sunulmalı" anlayışına benzer şekilde, devrimleri halka seyirlik olarak öğreten etkin bir araç olarak görülmüş ve hatta dönemin milletvekillerinden Süreyya Paşa’ya göre sinema, Harf Devrimi’yle birlikte gelen Latin alfabesini halka öğretme konusunda basına göre daha etkili olmuştur.<sup>100</sup>

Devletin dışında da o dönem özel girişimciler Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasıyla birlikte yapım şirketleri açmaya ve özellikle savaşı işleyen filmler çekmeye başlamışlardır. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Türk politikasında tek parti anlayışı Türk sinemasında “tek adam” anlayışı çerçevesinde tiyatro oyuncusu, yapımcısı ve yönetmeni Muhsin Ertuğrul egemenliğinde ilerlemiştir. Halide Edip’in aynı adlı romanı *Ateşten Gömlek* filmiyle 1923 yılında “*Kurtuluş Savaşı’ni, savaşa katılan genç bir kadının gözünden veren filmin en önemli*

---

<sup>97</sup> y.a.g.e. s. 46.

<sup>98</sup> Öztürk, 2004, s. 77-79.

<sup>99</sup> Öztürk, a.g.e. s. 54.

<sup>100</sup> y.a.g.e. s. 142.

özelliği, ilk kez Türk kadınlarının da bir filmde rol almasıdır".<sup>101</sup>Bu ve 1932 yılında çekeceği *Bir Millet Uyaniyor* gibi filmlerde Ertuğrul, hem yeni Cumhuriyet'in mücadelesine Amerikan sinemasının anlatım biçimlerini neredeyse birebir kopyalayarak beyazperdeden selam vermiş hem de 1953'e kadar uzanacak filmografisinde Batılı değerleri ve kültürü kullanarak "muasır medeniyetler" seviyesini kendisine hedef seçen Kemalist politik düşünceyi de temsil etmiştir. Ancak yönetmenin tiyatro kurallarını sinemaya dayatması ve özgün senaryolar yerine çoğunlukla uyarlama öykülere yönelmesi sinemasal anlamda Türk sinemasının Batı sinemasından geri kalmasına sebep olmuştur. 1940'lı yıllarda ve özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'la başlayan iki kutuplu dünya düzeninde kendisini Batı bloğunda konumlandıran Türkiye Cumhuriyeti, Doğu bloğunda hâkim olan tek parti anlayışının yerini çok partili rejime bırakmış ve bu durum Türk sinemasında da eş zamanlı olarak çok sesliliğin ortaya çıkmasına belli bir ölçüde neden olmuştur. Bu süreçte Türk sinemasında sektörleşme sıkıntısını aşmak adına en önemli oluşumların başında 1946 yılında kurulan *Yerli Film Yapanlar Cemiyeti* gelmektedir.

*"Türk sinemasına büyük emek vermiş yapımcıları bir araya getiren Yerli Film Yapanlar Cemiyeti bağımsız bir kuruluş olarak Türk sinema tarihinde yerini alır. O yıllara kadar uzun süre tiyatro etkisinde kalan ve konuların genel olarak aynı oluşuna dayanan klasik tarzdan çıkılarak yeni arayışlara girilmesi kendini yavaş yavaş gösterecektir. Çeşitli yönetmenler tarafından sinemamıza tiyatro kökenli olmayan oyuncuların girişi, yeni tekniklerin denenmesi, farklı bakış açılarının geliştirilmesi ve en nihayetinde kendi kökenlerini arayan ve bir bakıma ulusal sinema kaygısı taşıyan yapımcı ve yönetmenler YFYC'nin kuruluşuyla bu çabalarının dışa yansımaları netleştirileceklerdir."*<sup>102</sup>

Bu oluşumla birlikte Türk sinemasında tiyatro etkisinden çıkılmaya başlandığını ve özellikle Amerikan ve Mısır filmlerinin doldurduğu salonlara karşı sinemasal anlatının yerleşmesiyle birlikte yerel unsurları/öyküleri içeren filmlerin çekildiği görülmektedir. Yavaş yavaş iktidarın da değişim göstermeye başladığı bu yıllarda Tanju Akerson, Amerikan tipi politikanın Türk politikası içinde mevzi kazanmasını ve gerçek anlamda Türk sinemasının kuruluşunu *"Türk sineması, Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir... Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür... Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın var olma sürecidir..."*<sup>103</sup>sözleriyle açıklamaktadır.

<sup>101</sup> Teksoy, 2005, s. 391.

<sup>102</sup> Selin Süar, *YFYC*, [www.azizm.com](http://www.azizm.com), Ağustos 2009.

<sup>103</sup> Tanju Akerson'dan aktaran, Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 64-65.

Değişen politik atmosfer ve düşünce yapısıyla birlikte 1950 yılında iktidara gelen DP, öncelikle tek partinin kimi zaman artan baskıcı yapısına karşı bir nevi özgürlükçü bir alternatif olarak göze çarpmış ancak iktidarının ilerleyen yıllarında CHP iktidarını aşan uygulamalarla baskı yönetimi oluşturmuştur. Aynı süreçte SSCB ve komünizme karşı Batı bloğunca kurulan NATO'ya üye olan Türkiye'de “komünist avı” olarak nitelendirilebilecek bir baskı ortamında Atatürk devrimleri bile sorgulanmaya başlanmış ve muhalif aydın/sanatçıların üzerindeki baskı tek parti iktidarını bile aşmıştır. Kemalist devrimin toplumsal dayanak olarak işçi ve köylüden çok eşraf ve tutucu bürokrasiye dayandığını, dolayısıyla CHP'nin de bu süreçte devrimleri frenleyen bir hale büründüğünü söyleyen Doğan Avcıoğlu, partinin eşraf kanadının önce Toprak Reformuna engel olduğunu ve DP bünyesinde sürekli iktidarını pekiştirdiğini<sup>104</sup> belirtiyor. Emin Karakuş'a göreyse DP ile çok partili hayata geçildiğini söylemek yanlıştır. Zira iktidara geldikten sonraki tutum ve davranışı tamamen günün koşullarına göre memleketi yönetmek olmuş kısacası kadrolar değişse de ülkenin kaderi değişmemiştir.<sup>105</sup> Bu politikaya karşın, o dönemlerden itibaren *Yeşilçam* olarak da adlandırılan Türk sineması, niteliksiz melodramların ağırlığı altında kalmış ancak gerçek anlamda ilk sinemacı kuşak da yine bu yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. 1950'li yıllarda özellikle çağdaş sinema dilini yakalaması açısından Lütfi Akad öne çıkmış ve değişen değerlerle birlikte şehir yaşamını perdeye taşıdığı 1952 yapımı *Kanun Namına* filmiyle Türk sineması için de bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Dönemin düşünsel ve sanatsal yaşamını etkileyen en önemli akım ise DP tarafından “komünist yuvası” oldukları gerekçesiyle kapatılan Köy Enstitüleri mezunu kuşağın, edebiyatta eserler vermeye başladığı “köycülük” olmuştur. Gerçekçi bir anlatımla köy yaşantısını edebi anlatıya taşıyan Enstitülüler, dönemin sinemacılarını da etkilemiş ve yükselen yönetmenlerden Metin Erksan *Âşık Veysel'in Hayatı*, Fikret Otyam da *Toprak* isimli filmleriyle daha önce İran sinemasında sözünü ettiğimiz köy yaşantısının gerçekçiliğine eğilen filmlerini andıran “köycülük” akımını sinemaya taşımışlardır. Ne var ki bu yapıtlar, 1939 yılında Mussolini İtalya'sından kopyalanan ve dönemin iktidarı DP tarafından aynen sürdürülen sansür yönetmeliğince yasaklamışlardır.

*“Demokrat Parti döneminde sinema endüstrisi üzerindeki baskı, edebiyattan çok daha fazladır. Bu tutum altında Menderes hükümetinin sanata ikircikli bakışını da göstermektedir. Aynı okuma yazma oranının düşük olduğu İtalya'da edebiyatın siyasal dizgeye fazlaca zarar veremeyeceğine inanan*

<sup>104</sup> Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, Cilt 1, s. 242-243.

<sup>105</sup> Emin Karakuş'tan aktaran Şevket Çizmeli, *Menderes Demokrasi Yıldızı?*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2007, s. 134.

*Mussolini gibi, Menderes de yazın alanında katı bir köy gerçekçiliğine göz yumarken, sinemanın 'kütlesel' bir sanat dalı olması onu daha 'tehlikeli' kılmaktadır. Bu baskıcı tutum, 'köycülük' akımının sinemada sağlıklı bir yol bulmasına fazlaca olanak tanımaz ve Yeşilçam'ı, Kahpe'nin Kızı, Yedi Köyün Zeynep'i gibi yumuşak köy melodramları kaplar.*"<sup>106</sup>

Sonuç olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında "birinci propaganda aracı" olarak görülen sinema, 1960'a kadar olan süreçte CHP iktidarında propaganda açısından Sovyet ve Nazi örneklerine kıyasla zayıf kalmıştır. Buna karşın sinema, devrimlerle birlikte yaratılan yeni yaşam biçimini "halkı bilgilendirmek, terbiye etmek" amacıyla kullanılmıştır. Ancak savaşlar sonrası üretim düzeni çökmüş olan Türkiye'de, tüm dünyayı sarsan 1929 Büyük Bunalımı, 1930'lu yıllarla birlikte ödenmeye başlanan Osmanlı Borçları ve 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı kriz ortamında tüm iyi niyetlere karşın sinemaya ayrılacak bütçenin sınırlı olmasına neden olmuştur. Ne yazık ki tek parti dönemi ve sonrasında görece refah sağlayan DP iktidarlarında devletin sinemayla ilişkisi sansürden öteye geçmemiş, dönemin muhalif politik düşünceleri perdeye yansıyamamış ve ülkedeki egemen sinema anlayışı Hollywood tarzı "eğlence"likten öteye geçememiştir.

## **1. 2. 2. 1960'tan 1980'e Türkiye'de Politika ve Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumunda Ana Akımlar**

DP'nin 1950'li yıllar boyunca dozu sürekli artan baskıcı politikası, ülke içinde sol muhalifler başta olmak üzere muhalefeti topyekûn silmeye yönelmiş, benzer şekilde 6-7 Eylül gibi olaylarla da gayrimüslim yurttaşlara karşı yapılan sistematik saldırılar örgütlenmiştir. Ülkeyi, Batı bloğuyla birlikte ırkçılığı bile olumlu gösterecek şekilde sağ politikalara kaydıran<sup>107</sup>, cumhuriyet devrimlerini tartışmaya açan hatta yer yer değiştiren, dış politikada Amerikan bağımlılığını iç politikada "küçük Amerika" idealiyle besleyen DP'nin Vatan Cephesi uygulamasıyla toplumsal kamplaşmanın ilk örneklerini veren ve Tahkikat Komisyonuyla açık açık sivil diktaya dönüşen iktidarı, 27 Mayıs 1960 günü emir-komuta zincirini kıran kimi subay, albay ve hatta yüzbaşılar tarafından örgütlenen Milli Birlik Komitesi'nin müdahalesiyle son bulmuştur. Daha sonra parlamenter demokrasiye zaman zaman müdahale edecek olan Türk ordusunun bu ilk müdahalesi, sonraki müdahalelerin aksine Türkiye'de görece bir özgürlük ortamı yaratmış, ülkeyi tekrar çağdaşlaşma rotasına oturtarak ilerici politikalar üretilmesini sağlamıştır. Doğan Avcıoğlu'na göre 27 Mayıs'ın temelinde, ölçüsüzce yürütülen bir kapitalist gelişmenin yarattığı büyük hoşnutsuzluklar

<sup>106</sup> Daldal, y.a.g.e. s. 68.

<sup>107</sup> Menderes'ten aktaran, Çizmeli, a.g.e. s. 234.

yatmaktadır.<sup>108</sup> İsmail Cem ise 27 Mayıs'ı, sadece rejim meseleleriyle uğraşmamış, ekonomik ve sosyal yenilikler getirmiş ve bu alanda girişilecek mücadelelere elverişli bir anayasayı hazırlayıp görevini tamamlamış, amacının çok ilerisindeki oluşumlara yol açmış bir devrim<sup>109</sup> olarak tanımlamaktadır. Toplumun tüm kesimlerini bir araya getirmeye özen gösteren kurucu meclisin ortaya koyduğu 1961 Anayasası, sendikal haklar, üniversite özerkliği, Anayasa Mahkemesi, Cumhuriyet Senatosu gibi yeni yasalarla Türkiye'de çağdaş bir demokrasinin temellerini atmakla birlikte özellikle siyasal ve sanatsal düşün dünyasında özgürlükçü bir yol izleyerek başta sol politik düşünce olmak üzere önceki dönemlerdeki yasakların aşılmasına vesile olmuştur. İsmail Cem anayasanın bu özgürlükçü yapısıyla ilgili şunları söylemektedir:

*"Çeşitli ekonomik ve sosyal hakları güvence altına alan ve bu haklar uğruna yapılacak mücadeleleri meşru kılan 1961 Anayasası 27 Mayıs devriminin özeti, sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, 27 Mayıs hareketi, çeşitli koşulların bir araya gelmesi sonucunda bir kısım bürokratların ezilen zümrelere, işçi ve köylülere yaptığı tarihsel bir yardım şeklinde belirmektedir... 1961 Anayasası'nın çeşitli ilkeleri, parlamento tarihimizde tüccar-eşraf ikilisinin maddi çıkarına karşı olan ilk büyük hareketi meydana getirmektedir."<sup>110</sup>*

Böyle bir ortamda sol yayınlarla birlikte sol partilerin de önü açılmış, hatta demokratik seçim sistemi sayesinde TİP meclise giren ilk sosyalist parti olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte tarafsız dış politikasını Batı lehine bozan ve 1950'li yıllardan itibaren üretimci/kalkınmacı model yerine dış yardımlarla gelişen bir tüketim düzeni modeline oturtulmak istenen Türk politikası, Atatürk devrimlerinin de yeni yorumlarıyla beraber tekrar 1923 çizgisine çekilmeye başlanmıştır. Müdahalenin mimarlarından Orhan Erkanlı'nın sözleri, 27 Mayıs 1960 müdahalesinin nedenlerini ve her şeyden öte politik düşünce yapısını özetlemektedir:

*"Demokratlar, ekonomik ve toplumsal alanlarda ülkeyi bir felaketin eşiğine getirdiler. On yılda dünyanın en yoksul ülkelerinden biri haline geldik. MBK, toplumsal adaletle uyuşmayan ve herhangi bir beden ya da kafa emeğinin sonucu olmayan her türlü geliri hukuk dışı sayar. 'Her mahallede 15 milyonere karşı 1500 aç insan' nakaratını artık duymak istemiyoruz. Sermaye ve emek arasında mutlaka bir denge kurulmalı"<sup>111</sup>*

Bu görece özgürlük ortamında 1960'lı yılların sonuna doğru yapılan seçimlerde DP'nin devamı olan AP tekrar güçlenmeye başladıysa da, özellikle üniversite gençliği ve işçi sınıfı arasında eşitlikçi, tam bağımsızlıkçı, anti-emperyalist, ulusal ve Marksist sol akımlar,

<sup>108</sup> Doğan Avcioğlu, **Türkiye'nin Düzeni**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, Cilt 2, s. 492.

<sup>109</sup> İsmail Cem, **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2011, s. 336.

<sup>110</sup> Cem, y.a.g.e. s. 337.

<sup>111</sup> Orhan Erkanlı'dan aktaran, Daldal, a.g.e. s. 80.

anayasanın verdiği haklarla da giderek yaygınlaşmaya ve gelişmeye başlamıştır. 1968 yılıyla birlikte tüm dünyayla eş zamanlı olarak sağ iktidar ve sol muhalefet arasındaki toplumsal çatışma giderek alevlenmiş ve devrimci öğrenci liderlerine silahlı saldırılar başlamıştır. Bir çatışma ortamına giren Türkiye’de 1961 Anayasası’nın tam anlamıyla uygulanmasını isteyen muhalefet ile “*bu anayasa bize fazla*” düşüncesindeki AP iktidarı arasındaki gerilim ordunun, bu kez sağ kanadının 12 Mart 1971’deki müdahalesiyle Türkiye’nin tekrar sağa kaymasına neden olmuştur. Sansür ve tutuklamaların üst üste geldiği bu süreçte özgürlükçü anayasa budanmaya başlanmış ve Türk siyasi tarihinin en gerilimli on yılı başlamıştır. Soğuk Savaşın dünya üzerindeki tüm mevzilerde sürdüğü bir ortamda sağ-sol çatışması meclisteki partiler özelinden çıkıp sokağa da taşmış ve ülkede terör atmosferi baş göstermiştir. Kıbrıs’ta yaşanan sorunlar ve Türkiye’nin adaya müdahalesi beraberinde gelen ambargolar ülkenin ekonomik krizlere boğulmasına, “ortanın solunda” yer alan CHP’ye karşı AP önderliğinde MHP ve MSP’nin birleşimiyle kurulan MC hükümetleri ise politik arenada çözümler yerine keskin ayrışmalar ve çatışmalar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1970’li yılların sonuna doğru giderek artan suikastlar ve hatta katliamlarla birlikte siyasilerin ülkedeki ekonomik ve toplumsal bunalıma çözüm bulamamaları, 1980’de gerçekleşecek ve Türkiye politik düşüncesini topyekûn değiştirecek aşırı sağcı askeri müdahaleye de bir anlamda davetiye çıkartmıştır.

Bu çalkantılı yirmi yıl, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti politik tarihinin en çalkantılı ve her anlamda en şiddetli dönemi olmuştur. Buna paralel olarak “*Türk sinemasının 1960-1980 arası dönemi, toplumu tanıma ve tanıtmaya uğraşısının film konularına ideolojik olarak hâkim olduğu bir dönemdir*”<sup>112</sup>. Yeni anayasa ile birlikte gelen özgürlükçü ortamda Türk sineması altın çağını yaşamakta ve çağdaş bir sinema dili ortaya koymaya başlamışken, Yeşilçam’da sabun köpüğü olarak nitelendirilebilecek yüzlerce film çekilmiş ve salonlar doldurulmuştur. “*Sinema 1960 sonrasında kelimenin tam anlamıyla gelişip serpilmeye başlayan kapitalist üretim tarzıyla bütünleştikçe, siyasi aygıttan özerkleşmiştir. Siyasi otoriteden özerkleştikçe siyasi hegemonyanın bir parçası olmuştur*”.<sup>113</sup> Böylece, dönemin yoğun politik atmosferi, bu ortalama filmlerde dahi kendini göstermiştir. Örneğin o yılların en gözde oyuncusu Cüneyt Arkın, bir yandan MC hükümetleriyle yükselen Türk-İslam sentezini *Kara Murat*, *Malkoçoğlu* gibi tarihi filmlerle perdeye taşırken diğer taraftan Ecevit’le yükselen CHP’deki ulusal solcu, anti-emperyalist politik düşüncüyü *Cemil Dönüyor* gibi

<sup>112</sup> Atilla Güney, **Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme**, Doğu Batı Dergisi, Sayı 39: Milliyetçilik 2, 2006-2007, s. 212.

<sup>113</sup> y.a.g.e. s. 218.

filmlerle son derece halkçı bir anlatımla beyazperdeye yansıtılmıştır. Bu yirmi yılda Türkiye'deki politik düşüncenin sinematografik sunumu açısından, sayıları giderek artan ve son derece politik olan sinema dergileri ve Türk Sinematek'i gibi derneklerin yarattığı politik kültürel atmosferde ortaya çıkan dört ana grup/akımdan söz edebiliriz. Bunlar öncelikle *Türk Toplumsal Gerçekçi Sineması*, sonrasında *Ulusal Sinema*, *Milli Sinema* ve son olarak *Devrimci Sinema ve Yılmaz Güney Sineması*dır.

### 1. 2. 3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, 2. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasındaki Yeni Gerçekçilik akımıyla ciddi farklılıklar taşımakla birlikte özellikle ortaya çıkışı ve etki alanı açısından benzerlikler göstermektedir. İtalya'da toplumsal bir kriz sonrası, yani 2. Dünya Savaşı sonrasında, ülkenin yeniden yapılandırılma sürecinde politik tabloda karşıt görüşlere sahip Katolik demokratlarla komünistler koalisyon kurmuş ve Yeni Gerçekçilik de bir akım olarak ülke ve dünya sinemasında öne çıkmıştır. Brecht'in "*toplumun her alanında yaratıcı ve her yönü kucaklayan büyük bir gerçekçilik, ancak yükselen sınıflarla işbirliğine gidilerek sanatta oluşturulabilir*"<sup>114</sup> sözlerini doğrulayan benzer bir durum Türkiye için de geçerlidir. DP iktidarına son veren 27 Mayıs müdahalesiyle birlikte ortaya çıkan iktidar krizi ve ülkenin(politikasıyla birlikte) yeniden yapılandırılma süreci, ordunun ve yeni anayasanın da teşvikiyle süratle seçime gidilmesi ve (belki de hesapta olmayan bir sonuçla) karşıt görüşlerdeki CHP'yle DP'nin devamı olan AP'nin koalisyonuyla çözülmüştür. Tam da bu süreçte Türk sinemasında ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, dönemin Türkiye'sindeki toplumsal kalkınmacı, ilerici politikalarla eş güdümlü ilerlemiştir. Aslı Daldal bu gerçekçilik eğiliminin ortaya çıkış nedenlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

*"... sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşmacı ve 'ilerici' bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde(özellikle savaş, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumu 'yeniden canlandırma' gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında 'gerçekçi' bir eğilimin ortaya çıktığıdır."*<sup>115</sup>

27 Mayıs askeri müdahalesinin yarattığı bu yeni politika ekseninde, ideolojik olarak farklılıklar taşımakla birlikte genel eğilim olarak solcu olarak nitelendirebileceğimiz yönetmenler Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ, Ertem Göreç'le birlikte senarist Vedat Türkali, genel olarak tüm ülke sinemasını etkileyen Toplumsal Gerçekçilik akımında

<sup>114</sup> Brecht, a.g.e. s. 121.

<sup>115</sup> Daldal, 2005, s. 56.

öne çıkan isimler olmuşlardır. Oluşan yeni politik ve sinemasal iklimle ilgili Halit Refiğ şunları söylemektedir:

*“...1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman ‘toplumsal gerçekçilik’ diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı...”<sup>116</sup>*

Akımın ilk örneğini Metin Erksan 1960 yılında *Gecelerin Ötesi* filmiyle vermiştir. Orta halli, şehirli altı gencin hikâyesini anlatan film, DP iktidarının ve politikalarının eleştirisini de içinde barındırmaktadır. Liberalizm ve fırsatçılığın eleştirildiği film hakkında Erksan “... o sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. ‘Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.’ Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir.”<sup>117</sup> diyerek 1950’li yıllarda yapılamayan eleştiriyi 27 Mayıs sonrası yapabildiğini de ortaya koymaktadır. Ancak yönetmenin bir sonraki filmi, köycülük akımının önemli edebi eserlerinden Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarlanan, 1962 yapımı *Yılanların Öcü*, sansür konusunda değişen politik iklime rağmen değişmeyen güçlerin varlığını anımsatmaktadır. Kırsal üzerinden başkalarının haklarını gasp eden zihniyete karşı mücadeleyi, savaşımı anlatan film, sol çevreler arasında yavaş yavaş yüksek sesle de tartışılmaya başlanan özel mülkiyet konusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Filmde muhtar ve kaymakam temsilleri dikkat çekicidir çünkü seçilmiş muhtar haksızın, atanmış kaymakam ise haklının yanındadır. Buradan yola çıkarak rahatlıkla haklarını kötüye kullanan seçilmiş muhtarın DP iktidarı olduğunu söyleyebiliriz ve film bu duruşuyla DP’ye son veren ilerici ordu-aydın sınıfına olumlu mesaj iletmektedir. 27 Mayıs’ın getirdiği özgürlük ortamına karşın film, tıpkı daha önce aynı romandan tiyatroya uyarlanan oyun gibi sansüre uğramıştır. Sansüre uğrama nedeni ise muhtarın vazifesini kötüye kullanması yani kısacası “kötü” olmasıdır.<sup>118</sup> Muhtarın temsili yüzünden sansüre uğrayan ve hatta gösterim şansı bulamayan filme özel izin çıkarılmasını sağlayanın MBK’nin lideri ve dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel Paşa’dan gelmesi değişen ve değişemeyen iktidar olgusuna örnek teşkil etmektedir. Gürsel’in filmle ilgili Metin Erksan’a söyledikleri ilginçtir:

*“Filmi çok beğendim. Memleketin bize kapalı kalmış gerçeklerini çok iyi aksettirmişsiniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek buradakinden çok daha acıdır. Siz bu gerçeği biraz yumuşatmış ve*

<sup>116</sup> Halit Refiğ’den aktaran, Daldal, y.a.g.e. s. 57.

<sup>117</sup> Metin Erksan’dan aktaran, Daldal, y.a.g.e. 97-98.

<sup>118</sup> Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1970, s. 225.



*cilalamışsınız. Bizim memlekette eskiden beri her türlü meselelere, bilhassa köy meselelerine karşı bir münevver taassubu vardır. Bunlar gerçeklerin örtülü kalmasını isterler; gerçekler söylendiği zaman bağırır çağırırlar. Hâlbuki bu gerçekler kapalı kaldığı müddetçe; görülmediği, teşhis edilmediği müddetçe tedavisi de mümkün olmaz... ”<sup>119</sup>*

Yönetmenin toplumsal gerçekçi akımda bir diğer önemli filmi ise yine köy temsiline ve “mülkiyet” sorunsalına eğildiği, 1963 yapımı *Susuz Yaz*’dır. Bu kez mülkiyet sorunu su üzerinden işlenmekte, DP açgözlülüğünün ve ben merkezizliğinin temsilinde ise adeta “şeytanlaştırılmış” Osman karakteri görülmektedir. Filmin asıl ilgi çekici kısmı mülkiyet sorununu ele alış biçimidir.

*“Öncelikle ‘suyun mülkiyeti’, akarsuyu(toprağın kanı) kullanmaya ‘doğal’ hakları olan köylüler ve kendi arazisinden çıkan sudan istediği gibi yararlanmaya ‘kanuni’ hakkı olan Osman arasındaki temel çelişki olarak ortaya konur. Öte yandan, burjuva toplumlarındaki ‘kanunilik’ durumu da sorgulanır. Demokrat Parti döneminin ‘burjuva’ kanunları toplumun yararını(suyu kullanmaya ‘doğal’ hakkı olan köylüleri) değil, bireysel çıkarları savunmaktadır; aslında sorunun kaynağını da bu oluşturur. Sağduyu ve genel yararı gözetmesi gereken kanunlar, Liberal burjuvazinin elinde insanoğlunun vahşi mülkiyet arzusuna hizmet eder hale gelmiştir. Mülkiyet arzusu kadar, DP dönemi kanunları da köylüler arasındaki çatışmadan sorumludur. ”<sup>120</sup>*

Görüldüğü üzere yönetmen “özel mülkiyet” konusunda “devrimci” bir tutum yerine yasalar nezdinde “reformcu” bir çözüm ortaya koymaktadır. Bu da aslında 27 Mayıs’ın köklü bir devrim ve sistem değişikliğinden çok mevcut sistemdeki hataları düzeltip, raydan çıkmış treni raya oturtan reformcu bir müdahale olduğunun altını çizmektedir. Yönetmenin daha bireysel, farklı bir sinema diline evirilmeden önceki son toplumsal gerçekçi yapıtı olarak da tanımlanabilecek 1964 yapımı *Suçlular Aramızda* ise, bu kez yozlaşmış şehir ve zengin sınıfının hayatına eğilen eleştirel bir filmidir. Gerçek bir hırsızlık olayından yola çıkan film DP iktidarıyla türeyen yeni zengin sınıfı bir anlamda hırsız olarak sunarak muhalif politik görüşünü vurgulamaktadır.

Akımın bir diğer önemli temsilcisi ise Türk sinema tarihinin belki de en çok tartışılan yönetmeni Halit Refiğ’dir. Ulusal sol olarak tanımlanabilecek bir siyasi kimliğe sahip olmakla ve Doğan Avcıoğlu önderliğindeki dönemin en önemli Ulusal-Sosyalist düşün dergisi *Yön*’ün bildirisine imza atmakla birlikte, Kemalizm’in yüzünü Batı’ya dönmüş olmasına karşı mesafeli olan Refiğ’in filmlerinde, Batı ve özellikle Batı hayranlığına karşı bir duruş vardır. 1963 yılında dönemin hâkim politik düşüncesiyle paralel olarak gerici toprak ağalarına karşı

<sup>119</sup> Daldal, 2005, s. 100.

<sup>120</sup> y.a.g.e. s. 101.

ilerici orduyu savunduğu *Şafak Bekçileri*'nden sonra aynı yıl çektiği *Şehirdeki Yabancı* filminde Refiğ, Batı'ya karşı mesafeli bakışı ortaya koymaktadır. İlericilik ve gericilik çatışması arasında şekillenen filmin kahramanı Aydın, İngiltere'de eğitim görmüş bir mühendis olarak ülkesine dönmüş ve açgözlü siyasetçi ve müteahhitlere karşı madencilerin, emekçilerin yanında yer almıştır. Ne var ki görünürdeki Batılı eğitim almış Aydın karakteri aynı zamanda kendi halkına yabancılaşmıştır. Yönetmenin aslında, filmin işçilerle Aydın'ı birlikte mutlu gösteren sonu yerine gerçekleştirmek istediği son ise dikkat çekicidir:

*"...filmi, halkıyla yabancılaşan, uğrunda mücadele ettiği işçiler tarafından linç edilen mühendisin ölümüyle bitirebilseydim 'Şehirdeki Yabancı' çok daha sağlam bir film olabilirdi. Nitekim birkaç yıl sonraki Zonguldak olaylarında CHP'li sendikacı ve idarecilere karşı ayaklanan AP taraftarı işçilerin elinden sosyalist temayüllü mühendislerin linç edilmekten güçlükle kurtarılması bunu tarihi bir olay olarak doğrulamaktaydı."*<sup>121</sup>

Filmin politik ve sosyolojik anlamdaki duruşunun çelişmesini Aslı Daldal şu şekilde dile getirmektedir:

*"...Aydın'ın hem devrimci, hem de Batı hayranı bir züppe olarak çizilmesi filmin birbiriyle çelişik anlamlar yüklenmesine yol açar... Refiğ, başkahramanına 'olumlu' bir rol atfetmekten çekinir. Öte yandan Aydın, elbette ki, sahtekar müteahhit, politikacı ya da cahil kitleler ile 'tezat' çizilmiştir."*<sup>122</sup>

Yönetmenin 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* filmi ise hem yönetmenin hem de akımın en önemli filmlerindedir. Maraşlı bir ailenin İstanbul'a göç etmesi ve büyük şehir karşısında parçalanmasını anlatan film İtalyan sinemasının en önemli yönetmenlerinden Visconti'nin, bir ailenin feodal güney İtalya'dan sanayileşmiş kuzeye göçlerini işleyen, 1960 yapımı *Rocco ve Kardeşleri* filmiyle büyük benzerlikler taşımaktadır. Ancak orada göç eden güneyli ailenin sıcaklığına karşılık *Gurbet Kuşları*'ndaki doğulu aile, "*İstanbul'a Şah olacağız*" sözleriyle birlikte bir anlamda yağmacı-işgalci gibi sunulur.

Refiğ'in biraz da tartışmalı ulusal sol duruşuna karşın özellikle Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı, 1965 yapımı *Karanlıkta Uyananlar*'la Ertem Göreç, daha enternasyonal bir sol duruşu temsil etmektedir. İkilinin bir önceki filmi *Otobüs Yolcuları*'nda görüldüğü gibi bu filmde kolektif bir anlatı denenmiş ve sosyalist unsurlar içeren gerçekçi bir film ortaya konulmuştur. İsmi her sabah hava aydınlanmadan, hala karanlıkken uyanmak zorunda olan emekçilerden alan filmde bir fabrikadaki işçiler ve patronun oğlunun fabrikayı ele geçirmeye ve emekçilerin haklarını gasp etmeye çalışan yeni zengin sınıfın temsilcilerine karşı mücadele

<sup>121</sup> Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergâh Yay., İstanbul, 2009, s. 26.

<sup>122</sup> Daldal, 2005, s. 106.

vermeleri ve grev yoluyla haklarını almaları anlatılmaktadır. 1960'lı yılların ilk yarısında gündemdeki politik tartışmaları perdeye taşıyan filmin senaryosunda, darbeye destek veren milli kalkınmacı/ilerici burjuvazi ve DP zihniyetinin taşıyıcısı ticaret burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması işlenmektedir. “*Bu bağlamda film, liberalizme karşı, endüstriyel gelişmeye destek veren, propagandist bir misyon da yüklenir.*”<sup>123</sup>Film genel anlamda işçi sınıfıyla aydın sınıfının birlikteliğini vurgularken kadın-erkek eşitliği temsiline de çitayı yükseltmiş ancak filmdeki kadın karakterlerin sunumlarındaki rahatsız edici unsurlar Türk solunun kadın sorununa bakışındaki gelenekçi-militarist öğelerden arınmadığını kanıtlamıştır.<sup>124</sup>Vedat Türkali, Göreç’le birlikte gerçekleştirdikleri filmleri anlatırken 27 Mayıs’taki konumlanmaları itibarıyla nerede olduklarını da belirtmektedir:

*“Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu... O da Türkiye’nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermektir. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası. Çoğu, benzer ülkelerden benzer yasaların getirilmesi biçiminde oldu. İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum.”*<sup>125</sup>

Akımın bir diğer önemli temsilcisi ise özellikle 1965 yapımı *Bitmeyen Yol* filmiyle yönetmen Duygu Sağıroğlu’dur. Köyden kente göç filmi olarak da tanımlanabilecek filmde Sağıroğlu, popülist bir üslup yerine şehirdeki yozlaşmış/kirlenmiş sosyal yaşam içerisinde iş bulmaya çalışan köylü ve işçilerin saflıklarını ve erdemlerini işlemiştir. Yönetmen karakterlerin iş arama çabalarını o kadar gerçekçi bir teknikle sunmuştur ki filme rahatlıkla belge-gerçekçi tanımlaması da yapılabilir. Filmin uzun süre sansürle boğuşmasının başlıca sebebinin köylüyü ve işçiyi aşırı “sefil” gösteriyor olması ve filmin sansürü aşması için Genelkurmay Başkanlığı sözcülerinin sansür kararına karşı durması<sup>126</sup> ilginçtir. Bu bağlamda Çetin Yetkin’in, 1960’ların Türkiye’inde özgürlükçü anayasaya rağmen devam eden sansürü, iktidar ya da hükümet sansürü yerine “*devlet ve polis sansürü*”<sup>127</sup> olarak nitelmesi dikkat çekicidir. Zira ordunun rejimi 1923 Kemalist politik düşünce hâkimiyetine döndürme amaçlı ve görece özgürlükçü müdahalesine rağmen asıl iktidar taşlarını yerinden oynatamadığı görülmektedir.

<sup>123</sup> Daldal, a.g.e. s. 113.

<sup>124</sup> y.a.g.e. s. 140-143.

<sup>125</sup> Vedat Türkali’den aktaran, Daldal, y.a.g.e. s. 113.

<sup>126</sup> Yetkin, 1970, s. 227.

<sup>127</sup> y.a.g.e. s. 215.

Toplumsal bir kriz sonrası gelen koalisyonla eşgüdümlü gelişen, Kemalist politikanın “faydacı” sanat yaklaşımıyla bir nebze de olsa örtüşen ve İtalyan sinemasının hem Yeni Gerçekçilik akımıyla hem de yine İtalyan sinemasının 1960'lı yıllardaki "işçiye-topluma bilinç kazandırma" amacıyla benzeşen Toplumsal Gerçekçilik akımı, 1965 seçimlerinde AP çatısı altında muhafazakâr/liberal ticaret burjuvazisinin ezici çoğunluk elde edip tek başına iktidar olmasıyla sonlanmış ve sinemasal koalisyonun yerini ayrılıklar ve keskin tartışmalar almıştır.<sup>128</sup> Buna karşın politik temsillerin yanı sıra akım, önemli yapıtlar ortaya koymuş ve sinema dili açısından Türk sinemasında atılım yaratarak çağdaş anlamda bir sinema dili oluşturmuştur.

#### 1. 2. 4. Türk Sinemasında Ulusal Sinema Akımı

1965 seçimleriyle politik uzlaşma dönemi sona ermiş ve sinema çevrelerinde de kendini belli etmiş, kendilerini solda konumlandıran yönetmenlerle yine kendilerini solda konumlandıran Onat Kutlar yönetimindeki *Türk Sinematek Derneği* ve onun çıkardığı *Yeni Sinema* dergisi başta olmak üzere sinema eleştirmenleri arasındaki fikir ayrılıkları çatışmaya dönüşmüştür. Uzlaşımın sona ermesiyle birlikte oluşan süreci Halit Refiğ şöyle anlatmaktadır:

*“Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan ‘toplumsal gerçekçilik’ hareketi, sağcı basın ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960’ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965’te son buluyordu. Üçüncü Antalya Film Festivali’nin ilk gecesi ‘Haremde Dört Kadın’ yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu. İş işten çoktan geçmişti. ‘Yılanların Öcü’nde İrazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket, ‘Haremde Dört Kadın’da tıbbiyeli Jön-Türk’ün, uğruna mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti.”<sup>129</sup>*

Refiğ’in sağcı baskıdan öte yukarıda sözünü ettiğimiz yazar çevresinin tutumuna bağladığı bu kuramsal çözüme, eleştirmenlerin Türk sinemasını topyekûn reddetmesi ve Avrupa sineması özelinde “sanat sinemasını” özendirme karşısında Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Lütfi Akad ve kimi yönetmenlerin kendilerini savunmak ve kuramsal olarak konumlandırmak üzere “*Ulusal Sinema*” akımını ortaya atmalarıyla şekillenmiştir. Özellikle 1966 yılında Sinematek’in düzenlediği konferansta hakarete varan tartışmalar iki kesim arasında köprülerin bir daha asla geri dönülmeyecek şekilde atılmasına sebep olmuştur.

<sup>128</sup> Daldal, 2005, s. 116.

<sup>129</sup> Refiğ, 2009, s. 35.

Tüm dünyada ve özellikle 3. Dünya ülkelerinde tartışılmaya başlanan “Üçüncü bir sinema, ulusal bir sinema mümkün mü” tartışmalarına paralel olarak dernek ve eleştirmenler çevresinin Batılı sinema anlayışı karşısına Batı karşıtı Doğu merkezli bir tavırla konumlanan Ulusal Sinema temsilcileri arasındaki çatışmayı Hakkı Başgüney “*kim daha fazla solun değerlerini temsil ediyor*”<sup>130</sup> şeklinde yorumlarken Aslı Daldal, yönetmenlerin değişen politik yapıdaki sektörel baskılara boyun eğmemek ve “ilerici-aydın” kimliklerini muhafaza edebilmek adına “Asya Tipi Ürerim Tarzı” gibi dönemin moda tartışmalarına yaslanarak Ulusal Sinema fikrini ortaya attıklarını<sup>131</sup> söylemektedir.

Karl Marx’ın Doğu toplumlarının, Batıdan farklı, özgün bir sosyolojik ve ekonomik evrimleri olduğunu söyleyen ATÜT kuramı, özellikle Kemal Tahir, Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu gibi yazarların kitaplarında Osmanlı’nın tipik bir ATÜT toplumu olduğu savlarıyla birlikte 1960’ların Türk düşün dünyasında etkili olmuştur. Buna karşın Doğan Avcioğlu, Marx’ın dönemi itibarıyla kuramsal açıdan hakim olmadığı doğudaki toplumsal yapılara ilişkin tezinin, evrime ve dolayısıyla gelişime kapalı olduğunu belirtirken başta Divitçioğlu olmak üzere bu grubun gerçekleri gözardı etmek pahasına ATÜT’e sarıldıklarını söylemektedir.<sup>132</sup> Batı-Doğu çatışması üzerinden ATÜT’e sahip çıkmakla birlikte senarist kimliğiyle Ulusal Sinema akımı için en önemli kuramcı olan ve Batılılaşmaya karşı konumlanan Kemal Tahir, bir söyleşide şunları söylemektedir:

*“Sanatımız 150 yıldan beri tarihsel özelliklerimize aykırı olarak yürütmeye çalıştığımız Batılılaşmaya koşularak yerlilikten Anadolu Türk halklarının tarihsel özelliklerinden kaçıp bütün değer ölçülerini yabancı sanatların değer ölçülerine uydurabilmek için debelenmektedir... Sanat kollarımızda Tanzimat’tan bu yana sürdürülen Batı kopyacılığı sanatçılarımızı, Batı’dan gelen her şeye kölece kapılan yarı aydın zümrenin yazarları haline getirerek Anadolu halklarımızdan hızla uzaklaştırıyor... Türkiye’deki sosyalist gelişme de ‘esefle söyleyeyim’ tıpkı sanatımız gibi memleketimizin içine düşürüldüğü yanlış Batılılaşma şartlarının etkisinden kurtulamamış, Anadolu Türk halklarına doğru geliyeceğine, onların anlaşma dilini ve ortamını arayacağına dışa dönük teorinin özüne değil, kaba kalıplarına bağlı halktan uzak bir küçük aydın azınlığın ve yarı aydın grubun amatör zanaatı halinde kalmıştır.”<sup>133</sup>*

Batılılaşma karşıtı bu tavrın Türk sinemasında önde gelen temsilcisi, Toplumsal Gerçekçi filmlerinde bile bu anlayışın izlerini taşıyan ve Ulusal Sinema kavramı konusunda duruşunu Kemal Tahir ve kitaplarına borçlu olduğunu söyleyen Halit Refiğ olmuştur. Refiğ

<sup>130</sup> Hakkı Başgüney, **Türk Sinematek Derneği**, Libra Kitap, İstanbul, 2010, s. 101.

<sup>131</sup> Daldal, 2005, s. 121.

<sup>132</sup> Avcioğlu, y.a.g.e. Cilt 1, s. 26.

<sup>133</sup> Aktaran, Başgüney, 2010, s. 54-55.

1965 sonrası yaşadığı dönüşümle birlikte önce Türk sinemasının tanımına eğilmiştir. Refiğ, şunları söylemiştir:

*“Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir ‘halk sinemasıdır’<sup>134</sup>*

Bu tanımlamayla Halit Refiğ, ATÜT örneğiyle özgün bir konuma oturtulmaya çalışılan Türkiye gibi, “halk sineması” kavramıyla Türk sinemasının da özgün bir sinema olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Sinematek’in Batılı bakış açısıyla ağır eleştiriler yönelttiği hatta yer yer yok saydığı Türk sinemasının yönetmenleri bu tavra karşı konumlanmış ve açıklamalarda bulunmuşlardır. Örneğin Lütfi Akad *“Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk... Batıcılık yanlısında sinema yazarları suç ortağımızdı... Biz milli kültür kaynaklarımıza dönmek, kendi halkımızın dokusundan davranarak filmler yapmak istiyoruz.”<sup>135</sup>* sözleriyle halk sineması kavramını derinleştirerek Ulusal Sinema akımının saflarına yaklaşmaktadır. Metin Erksan da konuyla ilgili şunları söylemektedir:

*“Ben eskiden beri, gerek kendi aramızda konuştuğumuz zaman, gerekse yazdığım yazılarda, bütün meselelere bir Türkiyeli gibi, bir Türk açısından bakmak isterim. O zaman özgün, o zaman orijinal, o zaman başka türlü oluyor insan... Biz bütün tarihi olaylara, bütün her şeye bu şekilde bakmak zorundayız... Eğer bu ayrıcalığı gösterebilirsek, bu bakış açısını getirebilirsek, o zaman Ulusal oluyoruz.”<sup>136</sup>*

Akımın en önde gelen sözcüsü Halit Refiğ, Ulusal Sinema kavramının 1966 yılından itibaren kullanılmaya başlandığını ve halk sinemasından farklı olarak tabandan gelen bir hareket yerine başta Metin Erksan ve kendisi gibi yönetmenler ve Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimi olduğunu söylemektedir. Ulusal Sinema’nın hem halk sinemasına hem de Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğduğunu söyleyen Refiğ<sup>137</sup>, kimi akademisyenlerce dünyada anti-emperyalist bir kültür yaratmayı hedefleyen, Latin Amerika, Afrika ve Asya’da 1960’ların sosyal ve kültürel dönüşümlerinin ve karşı kültür mücadelelerinin bir parçası olarak gündeme gelen muhalif Üçüncü Sinema hareketiyle birlikte anılmıştır.<sup>138</sup> Ancak başta Refiğ olmak üzere Ulusal Sinema akımı, filmlerini muhalif olarak nitelemekten öte milliyetçi olarak nitelemek daha

<sup>134</sup> Refiğ, 2009, s. 87.

<sup>135</sup> Lütfi Akad’dan aktaran, Refiğ, y.a.g.e. s. 111.

<sup>136</sup> Metin Erksan’dan aktaran, Yalçın Lüleci, **Türk Sineması ve Din**, Es Yay., İstanbul, 2008, s. 72.

<sup>137</sup> Refiğ, 2009, s. 91-92.

<sup>138</sup> Aktaran, Başgüneş, 2010, s. 90.

doğrudur. Fakat bu milliyetçilik Kemalist ideolojinin anti-emperyalist yönü ve Atatürk'ün başta Batı dünyası olmak üzere tüm dünyayla barış temelli politik yaklaşımından çok farklı olup daha çok Nazi sinemasındaki yabancı düşmanlığıyla beslenen milliyetçiliği anımsatmaktadır.. Konuyla ilgili olarak Atilla Güney'in "*Ulusal kurtuluş hareketi sonrası oluşturulmaya çalışılan milliyetçilik kuramsal olarak Batı milliyetçiliğini model almışken, 1960 sonrasında yabancı düşmanlığı üzerine oturtulmuş bir kitle ideolojisi biçiminde yön değiştirmiştir.*"<sup>139</sup> sözleri farklılığın altını çizmektedir.

Sınırları hiçbir zaman net bir şekilde çizilmemiş olan Ulusal Sinema akımının ilk örneği olarak Lütfi Akad'ın yönettiği, Yılmaz Güney'in senaryo yazarlığını ve başrolünü üstlendiği, 1966 yapımı *Hudutların Kanunu*'nu gösterebiliriz. Suriye sınırında bir köyde geçen film, sınırda kaçakçılık yapan bir grup eşkıyanın mücadelesini anlatmaktadır. Filmde bölgeye gelen subay ve öğretmen bu duruma çare aramaktadırlar. Hıdır adlı eşkıyanın da iyi niyeti ve desteğiyle ağalığa ve feodal yapılara karşı bir duruşu sergileyen film politik açıdan Ulusal Sinema akımından çok Toplumsal Gerçekçiliğe daha yakın durmaktadır. Filmin sonu kişisel bir hesaplaşma biçimine bürünse de genel olarak *Hudutların Kanunu* sinematografik anlatı açısından da oldukça ilerici bir filmidir. Filmin bu özelliğini kabul eden ancak senaryosunu gerçekdışı bulan Halit Refiğ, filmi akım öncesindeki "halk sineması" sınıfına soksa da öncüsü olduğu Ulusal Sinema akımının başlangıcı açısından filmin önemini şu sözlerle vurgulamaktadır:

*"Kökü Rönesans hümanizmasına dayanan bireyci batı sanatı ile kötü ister tanrısal adalet, ister toplumsal adalete dayansın kolektif bir vicdanın eseri olan doğu sanatları arasındaki farkın 'Hudutların Kanunu'nda açıkça belli olması Akad'ın ulusal Türk sinemasının kuruluşunda biçim ve anlatım özellikleri bakımından sağlam adımlar attığını gösteriyor."*<sup>140</sup>

Halit Refiğ'in 1969 yılında çektiği *Bir Türk'e Gönül Verdim* akımın en ünlü filmidir. Çocuğunun babasını aramak için Almanya'dan Kayseri'ye gelen Alman kadının öyküsünde çocuğunun babasının evli olduğunu öğrenen kadın, Müslüman olup başka bir Türk erkeğiyle evlendikten sonra kocasının öldürülmesine rağmen mutluluğu ve huzuru Türkiye kırsalında bularak orda yaşamaya karar verir. Doğu ve ulusal değerlerden öte Müslümanlık ve kırsalın övgüsü olarak da okunabilecek film Batılı değerleri de taşlamaktadır. Yönetmenin ve akımın bir diğer önemli filmi Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanından uyarlanan, 1973 yapımı *Vurun Kahpeye* olmuştur. Daha önce de sinemaya uyarlanan roman, Kurtuluş Savaşı

<sup>139</sup> Güney, 2006-2007, s. 218.

<sup>140</sup> Refiğ, a.g.e. s. 114-115.

döneminde gericilere direnen Kuvayı Milliye yanlısı Aliye öğretmenin hikâyesidir. Çağdaşlaşma/ilericilik ve laiklik vurgusuyla bilinen kitap ve önceki uyarlamalarının aksine Halit Refiğ'in uyarlaması, Türk-İslam vurgusu taşımaktadır. Kemalist kumandan ve Aliye öğretmen arasındaki ilişkiyi Kuran-ı Kerim hediyesi eklemek suretiyle gönül ilişkisinden iman birlikteliğine dönüştüren ve yobaz din adamlarının karşısına gerici olmayan din adamı karakterleri ekleyen Refiğ, yobazlığın dinden değil, cehaletten geldiğini göstermek istemiş ve Mehmed Akif Ersoy'un İstiklal Marşını temel aldığı söyleyerek Kurtuluş ruhunun özünde inanç ve Batı karşıtlığını olduğunu vurgulamıştır.<sup>141</sup>

Doğu-Batı veya ilericilik-gericilik tartışmalarının yönetmenler açısından bile sinemanın önüne geçtiği bu dönemde, sorunun ele alınış biçimini İsmail Cem şu sözlerle eleştirmektedir:

*"Bu gelişme, 'ilericilik-gericilik' diye suni ve temelsiz bir ikiliğin doğmasına, gerçek sömürü nedenlerinin ve sınıf çıkarlarının halktan gizlenebilmesine, dolayısıyla, düzenin hakim zümrelerin gönlünce korunmasına yol açmıştır. Bu karmaşık ortada eşraf, 'Batılı' düşman karşısında halkla aynı safta gözükmektedir... Aslında Batılaşmayı ve Batı'nın özü olan mülkiyet düzenin savunan kişiler, halkın ekonomik ilişkiyi görmemesinden yararlanarak, onun Batılaşmanın yüzeysel belirtilerine karşı olan kinini uyanık tutarken öte yandan Batılaşmanın ekonomik düzenini uygulayacaklardır."*<sup>142</sup>

Giderek sağ politik düşünce temsiline kayan Ulusal Sinema akımına "Batıcılar" olarak yaftalanan eleştirmenler hemen tepki göstermişlerdir. Atilla Dorsay, akıma karşı tavrını şu sözlerle belirtmişti:

*"Birçok Türk filmi çevrilmesine rağmen bir ulusal Türk sineması olup olmadığı de tartışma götürülebilir. Ulusal bir sinema, hiç kuşku yok, o ulusun geçmişteki kültürel birikimine, çeşitli özelliklerine dayanacak, bunlardan esinlenerek, etkilenecek yapılacak bir sinema olacaktır... ama bu sadece çıkış noktasıdır, varış noktası değil... 'halkın beğendiği, istediği sinemayı yapıyoruz... ulusal sinema, halk sineması budur' sözleriyle bugünkü Türk sinemasının ulusal sineması olarak yaftalanmak istenmesi, çok ucuz bir demagoji örneği olmaktan ileri gidemez."*<sup>143</sup>

Türk Sinematek Derneği'nin dergisi Yeni Sinema dergisi de bir önsözünde "Batı üretim tarzına çıkarlarıyla bağlı ancak Batı kültürüne sırt çevirenlerin sineması şüphesiz

---

<sup>141</sup> Lüleci, 2008, s. 78-79.

<sup>142</sup> Cem, y.a.g.e. s. 297.

<sup>143</sup> Atilla Dorsay'dan aktaran, Başgüneş, 2010, s. 92-93.



*ulusal olmayan bir sinemadır. Ulusal olmadığı için Türk sinemasının dünya sinemasında yeri yoktur.*"<sup>144</sup> diyerek Ulusal Sinema akımındaki çelişkinin altını çizmiştir.

### **1. 2. 5. Türk Sinemasında Milli Sinema Akımı**

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin getirdiği görece fikir özgürlüğü ortamında, Soğuk Savaş'ın da etkisiyle daha çok sol politikadaki gelişim ortamı dikkat çekmiştir. Ancak 27 Mayıs'ın getirdiği 1961 Anayasası, sosyalist politikalarla birlikte "siyasal İslam"ı da Türkiye'nin politika sahnesine sokmuştur. İsmail Cem ortaya çıkan bu yeni durumun niteliğini şu sözlerle belirtiyor:

*"1960 devriminden sonra hakim zümreler İslamcı-Doğucu tepkinin kullanılacağı yeni alanlar keşfedeceklerdir: Sol muhalefet ilk defa etkili bir şekilde yapılabilmektedir. Batılaşmanın özüne karşı ilk muhalefet anlamındaki bu hareketin karşısına da, Batılaşmanın özünü fark etmeyip görüntüsüne düşman olan İslamcı-Doğucu halk kitleleri çıkarılacak; hakim zümreler, körebe oyununu bir süre daha sürdürecektir."*<sup>145</sup>

Bu yıllarda kurulan Milli Nizam Partisi kimi zaman açık açık şeriat istemi dile getirmiş ve bu radikal politikasıyla seçimlerde boy göstermeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda pek de varlık gösteremeyen parti, özgürlüklerin "bol gelmesi" üzerine yapılan 12 Mart 1971 askeri müdahalesinde kapatılmıştır. Fakat aynı kadronun bu kez isim değiştirerek kurduğu MSP, 1970'li yıllarda önce beklenmedik bir şekilde, "demokratik sol" politika güden CHP'yle koalisyon kurmuş ve her ne kadar küçük ortak da olsa 1974 yılında, kuruluş ideolojisinin 6 temel ilkesinden biri "laiklik" olan Türkiye Cumhuriyeti'nde siyasal İslam'ı temsil eden parti iktidar ortağı olmuştur. *"Bir başka deyişle, egemenlik kaynağı olma niteliği, Atatürk tarafından elinden alınan din, Atatürk İhtilali tarafından biçimlendirilen toplumda yeni bir siyasal güç kaynağı olarak ortaya çıkıyor ve Atatürk'ün partisi ile ortaklık kuruyordu."*<sup>146</sup> 1970'li yılların ikinci yarısıyla birlikte MSP, AP öncülüğünde CHP'ye ve komünizme karşı kurulan MC hükümetlerinin küçük ortağı olmuş ve böylelikle iktidara ucundan da olsa tutunmayı başarmıştır. Bu ilerleyen yıllarla birlikte MSP ve peşindeki kitlelerin şeriat söylemi de dozunu artırmıştır.

Cumhuriyetin başlangıç döneminde, Tek Parti iktidarının toplumu rasyonel ve pozitivist politikalarla dönüştürme sürecinde sindirilen İslami çevreler, 1950 seçimleriyle nefes almış ve kabuklarından bir daha asla geri dönmek üzere çıkmışlardır. Sinemada

<sup>144</sup> Aktaran, Başgüney, y.a.g.e. s. 125.

<sup>145</sup> Cem, y.a.g.e. s. 313.

<sup>146</sup> Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s. 182.

benzer bir şekilde tek parti CHP’inde kendine yer bulamayan İslami motifler, DP iktidarıyla başlayan kuruluş ilkelerinden sapmalarla paralel olarak sinemada da temsil şansına erişmişlerdir.

Kimi zaman Ulusal Sinema akımının devamı olarak görülen Milli Sinema’nın Ulusal Sinema’dan ayrımını Nijat Özön, Ulusalçıların “ulusalcılıktan” amaçladıklarının “Osmanlıcılık” olduğunu söyledikten sonra şöyle bir açıklama yapmaktadır:

*“Millicilerin ‘millilikten’ amaçladıkları da tümüyle ‘dini’dir. Dini sözcüğünü her zaman, her yerde rahatça kullanamadıkları için ‘milli’ sözcüğü ile örtülemişlerdir. Milli Sinemacılar’ın görüşünde ağırlık, din ve ahlakta olduğu halde, Ulusalçılar’ın görüşünde bu ağırlık yok.”<sup>147</sup>*

1960’larla birlikte politik yelpazede İslami kanadı temsil eden partilerin isimlerinin sırasıyla Milli Nizam ve Milli Selamet olduklarını anımsadığımızda Özön’un ortaya koyduğu ayrım daha da önem kazanmaktadır. Nitekim bu akım ilk kez, üniversitelerde yükselen sol dalgayı dengelemek amacıyla kurulan sağ görüşlü Milli Türk Talebe Birliği’ne bağlı sinema kulübü tarafından 1963 yılında ortaya konmuş ve yönetmen Yücel Çakmaklı başta olmak üzere Mesut Uçakan ve Salih Diriklik tarafından kuramsallaştırma çabaları görülmüştür.<sup>148</sup> Ulusal Sinemacılar için edebiyat dünyasındaki esin kaynağı Kemal Tahir olurken Milli Sinemacılar, cumhuriyetin politik değerleriyle çatışma içinde olan, İslami kültürün önde gelen edebiyatçısı Necip Fazıl Kısakürek’ten etkilenmişlerdir. Milli Sinema çevrelerinde, akımın ilk belirtisi olarak da görülen 1943 tarihli *Büyük Doğu* dergisinde “Beyaz Perde” başlıklı yazısında Necip Fazıl şunları söylemektedir:

*“Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa planı... Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, kötülük nefsleri lif lif cezp etmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece bu (hüdayi nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey...”<sup>149</sup>*

Akımın en önemli yönetmeni Yücel Çakmaklı, 1973 yılında düzenlenen Milli Sinema Açıkoturumu’nda Milli Sinema kavramını ve akımını şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Milli Sinema, Milli Kültür’ün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifte bu, bir Milli bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye tarif edebiliriz... Milli Kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile*

<sup>147</sup> Nijat Özön’dan aktaran, Hilmi Maktav, **1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı Doktora Tezi, İzmir, 1998, s. 284.

<sup>148</sup> Başgüneş, 2010, s. 108.

<sup>149</sup> Necip Fazıl Kısakürek’ten aktaran, Lüleci, 2008, s. 58.

*oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir... Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak Milli Sinema anlayışında yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek(yani kendi Milli kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiselerle, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkmaktadır.”<sup>150</sup>*

1970 yapımı *Kesişen Yollar*, Milli Sinema akımının ilk filmi olarak göze çarpar. Yücel Çakmaklı'nın, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* adlı romanından uyarlayıp yönettiği film, Batılı yaşam tarzını benimsemiş zengin bir kızla fakir ve muhafazakâr görüşlü bir erkeğin, bir iddia sonucu başlayan birlikteliklerinin sevgiye dönüşmesinden sonra modern genç kız “milli ahlaka/değerlere” uygun bir yaşama dönmektedir. Mesut Uçakan filmle ilgili olarak şunları yazmıştır:

*“...Müslüman bir gencin, inançlarıyla alay eden başıboş tipik bir havai kızın(onun şahsında kozmopolit gençliğin) İslam'a yönelişini anlatır. Açık saçık gezen, parti, yaş günü, yılbaşı gibi Batı'dan çalma eğlence şekilleri ile onun bunun erkekleri arasında çılgınca bir hayat süren Feyza, Bilal'in sayesinde kendi Yaraticısı'nı tanıyacak, neden yaratıldığını idrak edecektir... Birleşen Yollar... İslam düşüncesini doğrudan doğruya vermek istemesiyle önemlidir.”<sup>151</sup>*

Oldukça klasik bir hikâyeyi, dogmatik ve didaktik mesajlarla veren *Kesişen Yollar*'dan sonra yönetmen, benzer bir temayı işlediği, 1972 yapımı *Zehra* filmiyle bir kez daha İslam ve moderniteyi karşılaştırarak Batılı değerlere uygun bir eğitim almış zengin kızın tanıştığı erkek sayesinde geleneksel değerlere yani “özüne” dönmesini sağlar. Bir sonraki filmi *Oğlum Osman*'da yönetmen, Almanya üzerinden batılı eğitimi yani Türkiye Cumhuriyeti'ndeki çağdaş ve akılcı eğitimi taşlamaktadır. 1973 yapımı filmde ilgili olarak Mesut Uçakan şunları söylemiştir:

*“küçükken dini terbiye ile büyüyüp, sonradan dejenere olmuş kesimler tarafından(okul, aile çevresi v.s.) yozlaştırılan bir Türk gencini ele alır. Onun şahsında batı kopyası eğitim ve öğretim sistemimizin geçirdiği acı sonuçları sergiler ve yine onun şahsında gerçek ideal düzeni(İslam'ı) müjdelemektedir.”<sup>152</sup>*

Sonraki yıl Necip Fazıl'dan uyarladığı *Diriliş*'i çeken yönetmen aynı yıl *Kızım Ayşe* ve *Memleketim* filmlerini çekmiş ve daha sonra 12 Mart müdahalesiyle özerkliğine son verilen TRT'de, MC hükümetleri döneminde televizyon yönetmeni olarak çalışmalarına devam etmiştir. Özellikle ele aldığı konular bağlamında kendini tekrarlayan yönetmene, Milli Sinema içinden, “İslami motiflerin cami, ezan, namaz gibi göstergeler düzeyinde kalarak bir aşk

<sup>150</sup> Yücel Çakmaklı'dan aktaran, Lüleci, y.a.g.e. s. 86.

<sup>151</sup> Mesut Uçakan'dan aktaran, Lüleci, y.a.g.e. s. 124.

<sup>152</sup> Mesut Uçakan'dan aktaran, Lüleli, y.a.g.e. s. 125.

*hikâyesi içine serpiştirilmesi ve kahramanların hep sosyete çevresinden seçilmesi.”<sup>153</sup>* şeklinde eleştiriler yöneltmiştir.

Milli Sinema akımının önemli filmlerinden bir diğeri ise, Kemalist/ulusal sol çizgisini Ulusal Sinema akımıyla beraber sağa doğru kaydıran Halit Refiğ’in 1972 yılında çektiği *Fatma Bacı* filmidir. Her ne kadar Refiğ bu akımın temsilcisi değilse de *Fatma Bacı*, “*Batılı yaşam tarzını ve Batı özentisini eleştiren, bu özentinin yıkıcılığına karşı çözüm olarak da Allah inancını ve İslam’ı getiren*”<sup>154</sup> bir filmidir ve bu üslup onu Milli Sinema akımına dâhil etmektedir.

Bu yıllarda Milli Türk Talebe Birliği’nden kimi eleştirmenlik, kimi kameramanlık yapan dokuz üniversiteli genç, Akın Grubu ismiyle yayınladıkları bildiriye “*her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacağız*” sözlerinin altına imza atarak Milli Sinemanın daha radikal ve politik kanadında yer almaktadırlar. *Gençlik Köprüsü* filmiyle çıkışlarını yapan Akın Grubu, ekonomik sıkıntılarının üstüne bir de gişede beklediklerini bulamayınca ikinci bir film çekememişlerdir.<sup>155</sup>

Tıpkı Ulusal Sinema akımı gibi Milli Sinema da kuramsal tartışmalarla ve yayınlarla şekillendirilmeye çalışılmış ancak filmsel üretim anlamında oldukça kısır kalmıştır. Dönemin ateşli politik düşün dünyasıyla ve siyasal İslam’la aynı anda yükselişe geçen Milli Sinema, sinematografik açıdan yarattığı etkiden daha fazlasını insanların politik düşünüş biçimleri üzerinde yaratmıştır. Örneğin o yıllarda Yeşilçam’ın “yıldız sistemi” doğrultusunda önde gelen oyuncularından ve akımın kimi çalışmalarında da boy gösteren Ediz Hun şu sözlerle Milli Sinemayı desteklemiştir:

*“... Ahlakımızı ve geleneklerimizi sarsıcı filmler pek fazla. Allah korkusu ve ahlak duygusu olmayan insanlar her meslekte bulunur... Bazı, sola kürek çeken film yapımcıları ile basın mensupları, akliselimden uzaklaşmaktadır. Her şeyden önce Müslüman-Türk sentezinin iyi bilinmesi ve daima esas olarak kabul edilmesi lazımdır. Ben bu hususta kendime düşen görevi yapıyor, ahlak bozucu ve satılmışların filmlerinde oynamaktan sakınıyorum... Sansür heyetinde de dinini, Allah’ını bilen, memleket ve vatan sevgisini her şeyin üstünde tutan kişilerin bulunması, yerli sinemayı aileye hitap edemez halinden kurtaracaktır.”<sup>156</sup>*

<sup>153</sup> Maktav, 1998, s. 286.

<sup>154</sup> y.a.g.e. s. 284-285.

<sup>155</sup> Lüleci, 2008, s. 89-90.

<sup>156</sup> Ediz Hun’dan aktaran, Lüleci, y.a.g.e. s. 75.

Ediz Hun'un sözünü ettiği "aileye hitap edemez" haldeki filmlerin ya da Türk sinemasında erotik film furiasının 1970'li yıllarda, özellikle muhafazakâr/Türk-İslamcı değerlere her fırsatta vurgu yapan MC hükümetleri ve onların denetimindeki sansür kurulları döneminde ortaya çıkıp sinemaları işgal etmesi herhalde manidardır. Sonuç olarak 1970'li yıllarda Türkiye'deki politik düşüncenin sinematografik temsili bağlamında önem arz eden Milli Sinema akımının, Mesut Uçakan'ın da belirttiği gibi "dini tebliğ vazifesini yerine getiren"<sup>157</sup> filmlerinde genel olarak, Atilla Güney'in dikkati çektiği şu unsurlar göze çarpar:

*"Kötü Batılı değerlerle yetişmiş birey ile... geleneksel değerlere bağlı insan arasındaki çatışma muhafazakar ve epik tipler kullanılarak estetize edilmiş bir ahlak felsefesi ile aşılmaya çalışılır. Hayırseverlik ve merhamet gibi insani değerler, 'bize özgü' geleneksel değerler olarak seyirciye sunulur ve bu değerler Batı akılcılığına ve faydacılığına ders verir. Öyle ki, her iki tarafın kahramanları ilahi bir yasayla gelenek lehine uzlaşır, ortak doğruyu bulur."*<sup>158</sup>

Bu unsurlarla özetlenen Milli Sinema akımı, özellikle 1970'li yıllarla birlikte yükselen siyasal İslami düşüncenin sinematografik sunumu açısından öne çıkmıştır.

## **1. 2. 6. Türk Sinemasında Devrimci Sinema akımı ve Yılmaz Güney Sineması**

Devrimci Sinema olarak adlandırılabilir ilk oluşum, solcu yazar ve aydınların kurduğu, çağdaş ve Batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968'de kurduğu Genç Sinema hareketi ve onların aynı adla yayınlanmaya başlayan dergilerdir. Var olan konvansiyonel sinemayı tümünden reddeden Genç Sinemacılar Türkiye'de, tıpkı Fransız sinemasında Dziga Vertov Grubu'nda Godard ve diğer yönetmenlerin sözünü ettiği gibi toplumsal devrimle sinemada devrimi aynı anda gerçekleştirmek istemektedirler. Genç Sinemacıların bildirisinde şu maddeler vardır:

*"1. Sanatın toplum içinde ve onunla birlikte olduğu, toplumdaki ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı, halk kavramı yeniden tanımlanmalı, halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı, halk kavramından amacın emekçi sınıflar demek olduğu belirtilmelidir.*

*2. Genç Sinema var olan bu sinema düzenine karşı çıkar. Onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de manevi yanıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç Sinema bu yüzden bağımsız olmalı, hiçbir koşul ve nedenle temel ilkelerinden ödün vermemelidir.*

*3. Geleneksel kültürün yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir.*

<sup>157</sup> Mesut Uçakan'dan Aktaran, Lüleci, y.a.g.e. s. 103.

<sup>158</sup> Güney, 2006-2007, s. 219.

*Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insan görür ve onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır. Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünülür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.*

*4. Genç sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle el eledir. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.*

*5. Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmeye yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat yapıtlarına yansıtışındaki her türlü bağınazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı yapıtını özgür bir biçimde yaratır.*

*Bu amaçlara yönelmiş bir savaşı verebilmek için bir örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriye de yapıtlar ortaya koyacaktır.”<sup>159</sup>*

Politik ve sinemasal açıdan oldukça radikal olan bu bildiriyle birlikte Genç Sinema hareketi Sovyet sinemasında Vertov'un ve 1968 Fransız sinemasında Godard'ın yaptıklarına benzer bir şekilde ellerinde kameralarla sokaklara çıkmışlar, başta Kanlı Pazar ve 15-16 Haziran işçi eylemleri olmak üzere dönemin politik eylemlerini ve emekçi kitlelerini, hiçbir sinemasal müdahalede bulunmadan filme alarak tümüyle farklı bir sinema olayına girişmişlerdir. Genç Sinema'nın kısa metraj ağırlıklı filmleri Oğuz Makal'ın aynı dönem tanımladığı “siyasal sinema” tanımıyla da uyumaktadır:

*“Siyasal sinema egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan, anti-emperyalist sinemadır. Ticari sinemada görünen, dramatik yapı içindeki olağanüstü kişiler/kahramanlara karşıdır, gerçek kahramanın kitleler olduğunu bilen sinemadır. Siyasal sinema belgedir, olgular bütünlüğü ve yoğunluğuna önem verir.”<sup>160</sup>*

Genç Sinemanın ülkede giderek kabaran sol siyasetle eş güdümlü yükselişi, radikal sol grupları ezen 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle son bulmuş, hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanırken filmlerine de el konulmuştur.<sup>161</sup> Ancak bu müdahaleden sonra hareketin bir daha toparlanamamasının ve kaybolan filmler dâhilinde bile çekilen film sayısının az olmasının sebebini, hareketin önde gelen isimlerinden Artun Yeres “*Genç Sinema hareketinde film yapmaktan çok konuşmayı yeğledik; ortaya bir şey çıkmadı.*”<sup>162</sup> özeleştirisiyle ortaya koymaktadır. Daha önce ele aldığımız akımlarda olduğu gibi Genç Sinemacılar da kuramsal

<sup>159</sup> Aktaran, Başgüney, 2010, s. 105-106.

<sup>160</sup> Oğuz Makal, **Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema**, Gerçek Sinema (Ocak 1974), sayı: 4, s. 8.

<sup>161</sup> Başgüney, 2010, s. 104.

<sup>162</sup> Artun Yeres'ten aktaran, Başgüney, y.a.g.e. s. 108.

tartışmalara verdikleri ağırlığı film üretimine vermemiş ve Türk sinema tarihindeki en devrimci atılım kısa soluklu bir girişim olmaktan öteye gidememiştir.

Türk sinemasında geleneksel anlatının aşılabilirliği ve devrimci olarak nitelendirilebilecek bir sinemanın yöntemleri konusundaki tartışmalar o yıllarda yoğunlaşmış, Üstün Savaşta tartışmaya yeni bir boyut katarak şunları söylemiştir:

*“Devrim için yeni bir sinemanın oluşuma çalışacak olan sinemacılar ülkemiz sinema olayını değerlendirirken, onun çok yönlü olan ilişkilerinin her birini doğru saptamak sorumluluğundadırlar. Zorlanması gereken kapıların hangileri olabileceğini, önlerine sürülmek istenen reçetelere kesinlikle karşı koyarak, yalnızca eylemlerinden ve diyalektik materyalist düşünceden çıkarmak zorundadırlar. Batı örnekleri ile yaşayan burjuva materyalist sinema önerilerinin devrim için yeni bir sinemanın oluşumunda en gizli tuzaklardan biri olduğu kanısındayız.”<sup>163</sup>*

Sinematek yöneticisi Onat Kutlar ise Türk sinemasında böyle bir girişimin zorluklarını ve çıkış yollarını şu sözlerle anlatmaktadır:

*“...Yollar konformist olmak istemeyen, yepyeni bir dünyaya bakış açısını yeni bir anlatım, yeni bir biçim getirmek isteyen sinemacıya kapalıdır. Birinci yolda her şey piyasa kalıplarına bütünüyle boyun eğmekle başlamakta, ikincisinde ise bu kalıplar büyük tavizler pahasına azıcık aralanmaktadır. Öyleyse konformist olmayan sinemacı için piyasa dışında olanaklar aramak zorunludur. Dünya sinemasında teknik ve estetik alandaki son gelişmeler çok ucuz film yapmayı mümkün kılmaktadır. Böylece bu yeni sinema kuşakları yapacakları öncü filmler için sanatsever kapital sahipleri, hatta kendi paralarıyla kısa filmler çevirmek isteklerini gerçekleştirebileceklerdir. Bu girişimler başlangıçta tek tek çıkışlar olarak kalacağından belki yerli sinemayı temsil etmekten uzak kalacaklardır. Ama değerli örnekler verirlerse, sanat adına özenti çukuruna düşmezlerse sinemanın uluslar arası olanaklarından yararlanacaklar ve daha da önemlisi Sinematek'in, Sinema kulüplerinin, basın desteğiyle ülkede bir 'kalite pazarı'nın oluşmasını sağlayacaklar. Bu pazar doğduktan sonra mesele kalmamaktadır. Çünkü bu alanda kazanç gören piyasa yapımcıları yalnızca kazanç amacıyla da olsa böyle filmler yapılmasına imkân tanyacaklardır.”<sup>164</sup>*

Onat Kutlar'ın Türkiye gerçeklerini göz önüne alarak piyasa ve konvansiyonel sinemayla işbirliğiyle doğacağını iddia ettiği devrimci Türk sineması, yine başta Kutlar olmak üzere Sinematek çevresinde büyük bir beğeni ve destekle karşılanan, hayatı boyunca sansürle en çok mücadele etmiş isim, Yılmaz Güney'le hayat bulmuştur. 1960'lı yıllar boyunca ağırlıklı olarak western/gangster türü Yeşilçam filmlerinde boy gösteren ve “Çirkin Kral” lakabıyla zalime karşı mazlumun yanında yer alan tiplemesiyle özellikle halk arasında büyük sempati toplayan Güney, öykücülükle başladığı yazarlığını senaristlikle sürdürmüş ve daha

<sup>163</sup> Üstün Savaşta, **Sinema-Devrim İlişkisi**, Yeni Dergi (Mayıs 1970), sayı:68, s. 381.

<sup>164</sup> Onat Kutlar'dan aktaran, Başgüney, 2010, s. 100-101.

önce de değindiğimiz *Hudutların Kanunu* filmiyle bu alanda ilk büyük çıkışını yapmıştır. Solcu kimliğini 1960'ların sonuna doğru daha da açık biçimde ortaya koyan Güney, ilk büyük yönetmenlik denemesini 1968 yılında *Seyit Han* filmiyle yapmıştır. Filmle ilgili olarak Kemal Tahir şunları söylemektedir:

*“Seyit Han, dünyanın aradığı halk sineması koşullarına son derece uygundur. Sözgelimi, aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeğiyle, sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı belirleyen en iyi sahnedir. Yılmaz Güney, gerçekten halktan yetişmiş, halkın her şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır.”*<sup>165</sup>

*Seyit Han* sonrası 1970’de ise hayatın gerçekliğine biraz daha yaklaşıcağı ve sadece yönetmenlik kariyeri açısından değil aynı zamanda Türk sineması açısından dönüm noktası olacak olan *Umut* filmi çekmiştir. *“Türk sinemasının en ilerici, en çüretli devrimci, eylemci eseri”*<sup>166</sup> olarak nitelendirilen, başta sol çevreler olmak üzere eleştirmenler nezdinde de büyük beğeni toplayan *Umut*, göç ve çarpık kentleşmeyle dönüşüme uğrayan Adana’da süratle yükselen otomobil eğilimine karşın at arabacılığı yapan, 5 çocuğuna, eşine ve annesine bakmakla yükümlü Cabbar’ın, bir arabanın çarpması sonucu atını kaybetmesi, beraberinde geçim sıkıntısının daha da artması ve arkadaşının aklına girmesiyle birlikte bir hocanın peşinden define bulma amacıyla sürüklenmesi ve sonuç olarak umutsuzluk içinde kendini kaybetmesini anlatmaktadır. Atın ölümüne kadar olan bölüm filmin ilk yarısı olarak da görülebilir ve bu bölümde Güney, Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçi akımı da aşacak boyutta “belgeci” ve gerçekçi bir üslup kullanarak hem şehirleşme hem de sosyo-politik anlamda çarpık “gelişmeyi/dönüşümü” gözler önüne sermektedir. Kamerasını yoksulluğun olduğu yerlere taşıyan Güney’in *Umut*’unda *“asker gibi dizilen apartmanlar kapitalizmin kaleleri gibi şehre ayrı bir görüntü verirken, büyüyen şehir ile küçülen kültürler yan yanadır. Otomobilin karşısında at arabasının dayanma gücü, apartman karşısında gecekondunun dayanma gücü kadardır”*.<sup>167</sup> Piyango oyunlarında bir türlü şansı yaver gitmeyen Cabbar, atının ölümü sonrası “umut” arayışlarını meslek erbabı ve esnaf arasında sürdürdükten sonra ağaya başvurmakta ve ondan da olumsuz yanıt almaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı filmlerinden özellikle De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* filmi andıran bu sahneler Halit Refiğ’e göre gerçekçi değildir. Hiçbir ağanın kapısına gelen köylüyü geri çevirmeyeceğini ve kökü ahiliğe dayanan Türk esnafının dayanışmasının filmde yer almadığını belirten Refiğ, filmin Türk toplumsal yapısına hiç de uymayan bir sınıf edebiyatı yaptığını söylemekte ve Anadolu

<sup>165</sup> Kemal Tahir’den aktaran, Agâh Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s. 8.

<sup>166</sup> Salih Gökmen’den aktaran, Lüleci, 2008, s. 81.

<sup>167</sup> Müslüm Yücel, **Türk Sinemasında Kürtler**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 161.



topraklarının tasavvufi inancı yerine Batıcı yaklaşımla Hıristiyan teolojisine yakın bir anlatı içinde olduğunu söylemektedir.<sup>168</sup>

Atın ölümüyle birlikte başlayan ikinci kısımda, Cabbar'ın arkadaşının zengin olma hayali ve hoca efendinin hurafeler yoluyla aklına girmesiyle birlikte define saplantısının *Umut*'a gerçekçilikten uzaklaşarak gerçeküstü bir üslup kattığı görülmektedir. Türkiye'de dinin ve hurafelerin insanlar üzerindeki yarattığı irrasyonel etkinin ve yönlendirmenin eleştirisi olarak da okunabilecek ikinci bölümde ıssız, çorak topraklar, kuru ağaç, sanrısız izlenim yaratan aşırı parlaklık, filmi tıpkı Cabbar'ın gerçeklikten metafiziğe kayması gibi gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Tüm umudunu/kaderini defineye bağlayan Cabbar, definenin bulunamamasıyla birlikte gerçeklikten tümüyle kopar ve hocanın tedavisiyle birlikte gözleri örtülür. Sonrasında ise Cabbar, gözleri bağlanmış bir şekilde aşırı parlak, çorak arazide durmaksızın dönmeye başlar. Müslüm Yücel, "*Emekçi insanlar büyük vaatlerle kandırılmışlardır ve hepsi büyük hayallerinin çukuruna atılarak, kendi gerçekliklerinden kopararak, gözleri bağlanarak yaşamaya mecbur bırakılmıştır*"<sup>169</sup> sözleriyle, Altan Yalçın da filmin "*Yüzyıllardır ezilen, sömürülen bir halkın egemen sınıflar aracılığı ile nasıl şartlandırıldığını, kendi sınıfına yabancılaştırılmış bir emekçinin kurtuluşu metafizik yollarda aramasının boşunallığını vurguladığını*"<sup>170</sup> söyleyerek *Umut*'un sol tavrının altını çizmektedirler. Nebihat Yağız ise Refiğ'in filme getirdiği "Batıcılık" eleştirisine karşın, filmin zihniyet özelinde ve Şamanizm Müslümanlık bileşimi bağlamında Osmanlı-Türk zihniyetine bağlı olduğunu belirterek *Umut*'u "*gerçeklik / inanç + büyü / tasavvuf*" aşamalarına geçişin simgelenişi<sup>171</sup> olarak görmektedir.

*Umut* filmi sonrası yapılan bir röportajda Yılmaz Güney, kendisini memleketin politik ve ekonomik durumuyla yakından ilgili "Devrimci sanatçı" olarak görmekte, ancak yapıtlarını "*direnme ve mücadele bilinci aşıl原因an fakat devrimci film için yeterli olmayan*"<sup>172</sup> filmler olarak nitelendirmektedir. 1971'le birlikte yönetmenlik kariyerine süratle devam eden Güney, *Acı*, *Ağıt*, *Vurguncular* ve *Umutsuzlar* gibi Yeşilçam kalıplarıyla biraz daha barışık ve "Çirkin Kral" günlerini anımsatan filmler çekmiştir. 1971 yılında *Baba*'yı çeken Güney, sonrasında cezaevine girmiş, senaryolarını yazdığı filmleri içeriden direktiflerle yöneterek siyasal söylemi ağır basan *Arkadaş*, *Endişe*, *Bir Gün Mutlaka* ve *Sürü*'yü çekmiştir. Özellikle 1978

<sup>168</sup> Refiğ, 2009, s. 153-155.

<sup>169</sup> Yücel, 2008, s. 161.

<sup>170</sup> Altan Yalçın'dan aktaran, Lüleci, 2008, s. 81.

<sup>171</sup> Nebihat Yağız, "**Umut** Film ve Zihniyet Üzerine Bir Deneme", [www.sinemasal.gen.tr](http://www.sinemasal.gen.tr)

<sup>172</sup> Onat Kutlar, Atilla Dorsay ve Hüseyin Baş, "**Yılmaz Güney ile Söyleşi**", Modern Zamanlar, 2009, sayı:12, s. 21.

yapımı *Sürü*, feodalite ve töre üzerinden otoriteye bağlılığı, değişen sosyo-ekonomik koşulları, bir düzenden diğerine geçişin sancılı sürecini güçlü bir anlatıyla vererek Türk sineması için sadece 1970'lerin değil tüm zamanların en önemli filmlerinden biri olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin politik anlamda en çalkantılı dönemi olan 1960-1980 arasında politik düşüncenin Türk sinemasındaki karşılığı konusunda Yılmaz Güney'in önemini Rekin Teksoy şu şekilde dile getiriyor:

*“Yılmaz Güney'in önemi, dünya görüşü ile sinema sanatını iç içe geçirmesinde, senaryolarını da yazdığı filmlerinde sosyalist dünya görüşünden yola çıkan bir gerçekçilik anlayışını benimsemesinde yatar. Kendisinden önce gerçekçi filmler yapmayı denemiş olan yönetmenlerde bulunmayan bu özellik, Yılmaz Güney'i Türk sinemasının ilk siyasal yönetmeni de yapar.”*<sup>173</sup>

Evrensel anlamda, sinematografik açıdan “devrimci sinemacı” sayılamayacak olan Yılmaz Güney, ele aldığı konular ve onları işleyiş biçimleri açısından, en azından Türk sineması özelinde “devrimci sinemacı” tanımlamasına en yakın yönetmen olagelmıştır.

Genel bir değerlendirmeye 1960–1980 arasındaki Türk sinemasına bakıldığında, film üretimi açısından yukarıda ele alınan akımlara ait filmlerin Türk filmlerinin toplam sayısına oranla oldukça düşük kaldığı görülmektedir. Dönemin yoğun ideolojik çatışma ortamını beyazperdeye taşıma amacındaki yönetmenler, film üretiminden çok kuramsal tartışmalara eğilmiş ve kimi söylemler yalnızca kâğıt üzerinde kalmıştır. Dört akımdan farklı olarak Yılmaz Güney ise kuramsal tartışmalardan göreceli uzak kalarak cezaevinde kaldığı süre dâhil olmak üzere film üretmeye daha çok eğilmiştir. Dünya sinemalarıyla etkileşimler açısından bu akımlardan Toplumsal Gerçekçilik İtalyan sinemasının özellikle 1950-1960 yıllarının örnekleriyle benzeşmekte, Ulusal ve Milli Sinema akımları yabancı düşmanlığı ve birey bazlı öykülere yöneldiklerinden Nazi Almanyası sinemalarına, Devrimci sinema Sovyet sineması ve Godard'la özdeşleşen 1968 Fransız sinemasına, Yılmaz Güney ise özellikle *Umut*'la İtalyan sinemasına yakın durmaktadır. Politik yapının üzerinden silindir gibi geçen 12 Eylül darbesiyle birlikte politik düşüncedeki kısırlaşma ve toplum katmanlarına yayılan apolitiklik, ideolojik tartışmalarla dolu bu akımların devamlılığına olanak vermemiş, yalnızca Milli Sinema akımı temsilcileri 1980'lerle birlikte yükselen siyasal İslam'la paralel olarak bu kez İslami Sinema olarak adlandırılacak yapımlar ortaya koymuşlardır. Toplumsal Gerçekçilik her ne kadar akım olarak sürmemişse de akımın ortaya koyduğu sinemasal anlatı biçimi ilerleyen yıllarda Türk sinemasında hissedilmiştir. Ulusal Sinema arayışları konusunda 1990'lı yılların

---

<sup>173</sup> Teksoy, 2005, s. 748.

sonu ve 2000'ler boyunca dikkat çeken tek isim Derviş Zaim olmuştur. Tabutta Rövaşata ve Cenneti Beklerken gibi filmleri yöneten Zaim, Ulusal Sinema kavramını problemlili bulmakla birlikte konuyla ilgili bir röportajda “*Burada kültürümüzle, geleneklerimizle ve otantik anlayışımızla bize özgü bir sinema yaratabilir miyiz sorusuna cevap olarak elimden geleni yaptığım söylenebilir. Eğer bu anlamda sorulmuş bir soruysa ulusal sinemayı temsil ettiğim söylenebilir...*”<sup>174</sup> sözleriyle Ulusal Sinema akımını bir ölçüde sürdürdüğünü söylemektedir. Devrimci Sinema akımı, devrimci sol siyasetinin topyekûn yok edilmesiyle birlikte sinemasal anlamda da yaşam alanı bulamazken Yılmaz Güney sineması, yönetmenin 1985 yılında ölümüyle son bulsa da 1980'lerde çekilen *Yol* ve *Duvar* politikaya eğilen filmler olarak öne çıkmışlardır. Güney sonrası bu ekolün devam edip etmediği konusunda yapılan bir röportajda yönetmenin birçok filminde oynamış Tarık Akan, Türk sinemasının siyasal açıdan Yılmaz Güney’i aşmadığını söylerken yönetmen Reis Çelik tam tersini söyleyerek Türk sinemasının artık daha belirgin siyasi tartışmalar yapabildiğini ve Güney’i aşmayı başarabildiğini belirtmektedir.<sup>175</sup> Buna karşın sözü edilen siyasi yapımların Yılmaz Güney filmlerinin yarattığı etkinin benzerlerini izleyici ve kitleler üzerinde yaratıp yaratmadığı kuşkuludur.

---

<sup>174</sup> Gökhan Baykal, **Derviş Zaim Röportajı**, [www.azizm.com](http://www.azizm.com), Mayıs 2008.

<sup>175</sup> Zuhâl Aytolun, Alper Turgut, **Siyasi Sinema; Cesur Ama Kafası Karışık**, Cumhuriyet Haftasonu, 22 Kasım 2008, s. 7.

## 2. 1980'den Günümüze Türkiye'deki Politik Düşüncenin Sinematografik Sunumu

### 2. 1. 1980'ler ve Seçilen Filmler Üzerinden Dönemin Politik Düşüncesinin Sinematografik Sunumu

Türkiye'de, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası çok partili rejime geçilmesiyle birlikte hissedilmeye başlanan toplumsal kutuplaşma ortamı, 1950'li yıllarda DP-CHP saflarında şekillenmeye ve şiddetlenmeye başlamış, ordunun 1960'taki müdahalesiyle bir süreliğine durulmuştur. Ancak 1965 seçimleriyle birlikte dozunu arttırarak başlayan kutuplaşma ortamı, Soğuk Savaş'ın dünya üzerinde etkisini arttırmasıyla birlikte politik çatışma ortamına dönüşmüş, Türkiye'de sağ-sol gerilimi tırmanmaya başlamıştır. Sözde bu duruma müdahale etme amacındaki ordunun sağ kanadınca yapılan 1971'deki müdahale ise adeta yangına körükle gitmiş, giderek yükselen sol politikayı dizginlemek için mecliste sağ parti koalisyonları, sokaklarda ise silahlı örgütler kısımlara başlamıştır. 1970'lerin ikinci yarısıyla birlikte tüm ülke adeta savaş alanına dönmüş, bazı şehirlerde “kurtarılmış bölgeler” oluşturulmaya başlanmıştır. Çoğunlukla sol kesimin politikacılarına, gençlik/örgüt liderlerine, sendikacılarına, öğretmenlerine, bilim adamı ve yazarlarına yapılan suikastlar, sağ-sol kutuplaşmasını doruk noktasına çıkartırken, Çorum ve Maraş gibi illerde Alevilere uygulanan kısımlar Sünni-Alevi kutuplaşmasını da tırmandırmıştır. Böyle bir Türkiye'de anarşi olaylarının önüne geçemeyen siyasiler, buna paralel olarak ülkedeki ekonomik krize de çare bulamamışlardır. Böyle bir ortamda 1980'e gelen Türkiye Cumhuriyeti, 12 Eylül'de ordunun, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren önderliğinde gerçekleştirdiği darbeyle yepyeni bir sürece girmiştir. Ülkeyi, siyasetten ekonomiye, sanattan günlük yaşantıyı asla eskisi gibi olmayacak şekilde değiştiren 12 Eylül askeri müdahalesi, Atatürk'ün partisi CHP dâhil tüm siyasi partileri, işçi sendikalarını, dernek ve örgütleri kapatmış ve ülkede tek yetkili güç konumuna erişmiştir. Yurt çapında yüz binlerce kişi tutuklanmış, birçoğu yargılanıp hapse atılmış ve onlarca da idam edilmiştir. İdamlar konusunda “bir sağdan bir soldan” yaklaşımı izlemeye çalışan 12 Eylül, asıl yıkıcılığını sol siyasi yelpaze üzerinde uygulamış, Kemalist'ten Komüniste solun bütün renkleri ezilmiştir. Ağır işkenceye maruz kalan binlerce insanın yanında çok daha fazlası Türkiye'yi terk etmek durumunda kalmışlardır.

Atatürkçülük adına yapıldığı söylenen müdahalede Atatürk'ün vasiyeti çiğnenerek Türk Tarih ve Türk Dil Kurumlarının özerkliğine son verilirken, üniversite özerkliğinin kaldırılmasıyla beraber 12 Eylülcülerin tehlikeli bulduğu öğretim üyeleri okullardan uzaklaştırılmıştır. Böylece “12 Eylül yönetimi, ülkemizin aydınlarının terörize ederek onların

ülke sorunları ile ilgilenmelerini önlemek isterken, bir yandan da Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceğini kendilerine emanet ettiği gençliği bu görevden alıkoymayı (depolitize etmeyi) amaçlamıştır.<sup>176</sup> Böyle bir ortamda yeni bir anayasayı, Kenan Evren'in cumhurbaşkanlığı seçimiyle birlikte referanduma sunan 12 Eylül yönetimi, aleyhte konuşmanın/yazmanın yasak olduğu oylama sürecinde yüzde 92'lik bir oyla iktidarı sağlamlaştırmıştır. "Bu anayasa bize bol" söylemleriyle sağ politikanın 20 yıl boyunca eleştirdiği, Kongar'ın nitelemesiyle "demokrasiyi iktidara karşı korumak için" yazılan 1961 Anayasası tarihe karışarak yerini baskıcı, anti-demokratik(mecliste temsil için yüzde 10 barajı kriteri vb.) ve yine Kongar'ın değimiyle "demokrasiyi muhalefette kalanlara karşı korumak için"<sup>177</sup> yazılan 1982 Anayasası'na bırakmış ve kendilerini dokunulmazlık zırhı ardına alan komutanlar ülkeyi, hangi partinin ya da ismin katılıp katılmayacağını da kendileri belirledikleri 1983 seçimine götürmüşlerdir. 1980 yılında serbest piyasa ekonomisini yaşama geçirmek amacıyla sunulan 24 Ocak kararlarının mimari olarak ilk kez dikkatleri üzerine çeken Turgut Özal'ın, farklı politik geçmişe sahip milletvekilleriyle kurduğu ANAP, yeni baraj sistemiyle birlikte, çoğunluk olmadığı halde tek başına iktidara yerleşmiş ve yeni ekonomi politikasını süratle yaşama geçirmeye başlamıştır. Muhafazakâr-liberal bir parti görünümündeki sağcı ANAP iktidarı, 12 Eylül yönetiminin de desteğiyle Türkiye'nin kurucu ideolojisi olan Kemalizm'in devletçilik ilkesini rafa kaldırarak özelleştirme politikalarına hız vermiş, işçi yerine işverenin haklarını gözetken yeni anayasa ile da her hangi bir toplumsal muhalefetle karşılaşmamıştır. Kongar'a göre "rejimi sivilleştirilen politikacı" olarak taktim edilmesine rağmen Özal, ülkedeki baskı rejimini bizzat çıkarttığı yasalarla ağırlaştırmış böylece iktidar dönemi 12 Eylül'ü yapan askerlerin arzuladığı biçimde darbenin sivil uzantısı olarak gelişmiştir.<sup>178</sup> Basın üzerinde yoğun bir baskının olduğu 1980'li yıllarda Evren-Özal ittifakı, devletin hâkim politik düşünce yapısını büyük oranda değiştirmiş, sakıncalı görülen "ideolojilerin" yerini Türk-İslam sentezi almıştır. Şevket Çizmeli'ye göre temelleri Menderes döneminde atılan Türk-İslam sentezi, Etienne Copeaux'un kitabında şu şekilde tanımlanmaktadır:

*"... Kısmen Batı karşıtı bir tepki olarak tanımlanabilir. İslamın, ideolojileştirilmesinin bir biçimidir ama sadece Kuran'daki değerlere kapanmak yerine Türklerin kendi geçmişleriyle İslamiyet arasındaki sentezin bir ürünü olarak görülen Türk 'millî kültürüne' dönüşü öne çıkarmaktadır. Bu*

<sup>176</sup> Çetin Yetkin, **12 Eylülde İrtica**, Ümit Yay., Ankara, 1994, s. 110.

<sup>177</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 203.

<sup>178</sup> Kongar, a.g.e. s. 219-221.

*görüŖlere göre İslam, Türk kültürlerinden üstündür ve eğer o olmasaydı Türk kültürü yaşamazdı ama Türk kültürü de İslamı korumuŖ ve güçlendirmiŖtir.*"<sup>179</sup>

Bununla birlikte okullarda baŖlatılan zorunlu din dersi ve sayıları artan İmam Hatip Liseleri'yle Kuran kursları, toplumsal-siyasal yapıyı bir dinci yapılanmaya doğru götürmüŖtür. Amerika'nın "*bizim çocuklar baŖardı*" söylemiyle desteklediği, Avrupa'nın olumlu yaklaŖtıđı 12 Eylül egemenliğinde, Türkiye'deki bir diğer dikkat çeken olay ise bağımsız bir Kürt devleti kurma amacıyla bölücü faaliyetlerde bulunan PKK'nın 1984 yılında ilk silahlı saldırısını gerçekleŖtirmesidir.

Ekonomi ve politika sahnesinde bambaŖka bir Türkiye yaratan ve devlet katında köklü dönüşümleri ortaya koyan 12 Eylül ve ANAP iktidarı boyunca 1980'ler de göç, çarpık kentleşme, işsizlik, yoksulluk daha da yükselmiş, böyle bir ortamda örneğin Arabesk gibi kaderci bir kültür anlayışı halk nezdinde yükselen eğilim olmuŖtur. Türk sineması ise 1980'lerle birlikte 1960 ve 1970'lerdeki hem üretim hem nitelik anlamında "Altın Çağ" olarak adlandırılan dönemin tam tersi bir sürece girmiş, televizyon ve videonun yaygınlaşmasının da etkisiyle çekilen film sayısında büyük düşüş yaŖanmıştır. Bununla birlikte baskıcı yönetimin, KurtuluŖ SavaŖı belgeseli dâhil tam 937 filmin yasaklaması<sup>180</sup> sinemacıların hareket alanını daraltmış, film çekmek daha da sıkıntılı bir hal almıştır. Ayrıca 1980'li yılların sonuna doğru Özal'ın Amerika yanlısı siyaseti doğrultusunda Amerikan filmlerine yüksek oranda kota uygulamasıyla birlikte zaten ekonomik ve siyasi olarak baskı altında olan sinemacılar bir de filmlerini oynatacak salon bulmakta sorun yaŖayarak giŖe gelirinden mahrum kalmışlardır. Öyle ki, Oğuz Adanır'ın da vurguladığı gibi "*1988 yılında ithal edilen 98 filmin tamamı vizyona girerken aynı yıl Türkiye'de üretilen 95 filmin yalnızca, 20'si vizyona girebilmiştir.*"<sup>181</sup> 1989'da ise 230 yabancı filme karŖılık, sadece 12 Türk filmi gösterim Ŗansı bulabilmiştir.<sup>182</sup> DİSK'e bağlı Sine-Sen'in de kapatılması sonucunda haklarını arayamayan sinema emekçileri, halkın Türk filmlerinden çok Hollywood yapımlarını izlemesiyle dönüşüme uğrayan seyir algıları konusunda da herhangi bir müdahalede bulunamamışlardır. Sinema sektörünün ciddi bir kriz ortamına sokulduğu bir dönemde, Türk sinemasında kuramlar, politikalar, akımlar dönemi de sona ermiş, örgütlenme karŖıtı devlet aygıtının dağıtığı yönetmenler bir anlamda tek baŖlarına eserlerini ortaya koymuşlardır. Buna karŖın 1980'li yıllarda dönemin politik atmosferini beyazperdeye taşımayı baŖarabilmiş filmler

<sup>179</sup> Copeaux'dan aktaran Çizmeli, y.a.g.e. s. 406-407.

<sup>180</sup> Yönetmen: Mustafa Ünlü, **12 Eylül** (Belgesel), Gala Film, 1998, 3. DVD.

<sup>181</sup> Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, s. 27.

<sup>182</sup> Yücel, 2008, s. 62.

vardır. Bu bölümde incelenecek filmlerden *Faize Hücum*, yeni ekonomi politiğin yarattığı düzenin halk üzerinde etkilerine eğilen 1980'lerin toplumsal güldürü filmleri arasında öne çıktığı için, *Adı Vasfiye*, ideolojilerin geri plana alınmasıyla kendine hareket alanı bulan feminist hareketin Türk sinemasında 1980'lerde yarattığı Kadın filmleri alt türünün en önemli örneklerinden biri olduğu için, *Sis*, yine bu dönemde 12 Eylül'ü ele alma amacı güden ve giderek alt türe 12 Eylül filmleri arasında farklı olarak darbeye giden süreci ele alarak dikkat çektiği için, *Muhsin Bey* ise ülkedeki kültürel hayatı bütünüyle etkileyen arabeskin egemenliğine karşı sinemadan yapılan muhalif filmlerinden en çok ses getireni olduğu için 1980'lerin politik düşüncesinin sinematografik sunumu konusunda işlenecektir. Ele alacağımız ilk film, 12 Eylül ve 1980'ler Türkiye'sinde yalnızca cezaevlerinde değil ülkenin her yeri ve kesiminde yaratılan cezaevi atmosferini perdeye taşıdığı için *Yol*'dur.

## 2. 1. 1. Hapishaneleşen Türkiye ve Yol

Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve hapishaneden direktiflerle yönlendirdiği, yönetmenliğini ise Şerif Gören'in üstlendiği 1981 yapımı *Yol*, 12 Eylül'ün hemen ardından çekilmiştir. Yarı açık cezaevinde hükümlü altı mahkûmun bir haftalık izinleri sırasında yaşadıkları olayları aktaran filmde Seyit Ali, karısını ve oğlunu görmek üzere köyüne döndüğünde karısının onu aldattığını, bu yüzden karısının ailesi tarafından Siirt'e götürüldüğünü öğrenir ve namusunu temizlemek üzere yola çıkar. Mehmet Salih, karısı ve iki çocuğunu görmek için Diyarbakır'a gider ancak geçmişte yaşanmış bir olay yüzünden eşinin ailesi tarafından hoş karşılanmaz. Mevlüt ise nişanlısını görmek için Gaziantep'e gider ancak töre baskısı ve çarşafli kadınlar özelinde temsil edilen dinsel baskı yüzünden bu pek de mümkün olamaz. Durmadan içki içen Süleyman ailesine kavuşmak için Adana'ya hareket ederken Yusuf öldüğü kendisinden saklanan eşini görmek üzere yola çıkar fakat izin kâğıdını kaybettiği gerekçesiyle tutuklanır. Son olarak Ömer Urfa'daki köyüne döndüğünde kaçakçılar ve jandarma arasında süren çatışmalar artmaktadır. Töre gereği öldürülen kardeşinin eşiyle evlenmesi gerekecektir.

Oğuz Demiralp'e göre Yılmaz Güney'in, olayları ve sahneleri dramatize eden yönetimine karşın film, Şerif Gören'in üslubuna uygun olarak kuvvetli tempoya dayanmakta ve bu da filmi Şerif Gören'in filmi yapmaktadır.<sup>183</sup> Gerçekten de film altı farklı öyküyü dinamik bir anlatıyla aktarmakta ve belgencilik andıran gerçek görüntülerin yanı sıra kurmaca anlamında da güçlü bir üsluba yer vermektedir. Dönemi yansıtma açısından film, kimlik

---

<sup>183</sup> Demiralp, 2009, s. 56-57.

kontrolleri, sıkıyönetimin aramalarda ve sorgulamalarda kendini belli etmesi açısından önemli olup 12 Eylül'ün "Atatürk Yılı" ilan ettiği 1981'in bu özelliğinin de vurgulanmasıyla, Atatürk'ün kurduğu özgür/bağımsız cumhuriyetin ne hale getirildiğini göstermektedir. Filmi bir başka noktadan, Ömer karakteri özelinde, yine Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Hudutların Kanunu* filmiyle kıyaslayan Müslüm Yücel, *Yol*'un çok daha sert ve gerçekçi olduğunu söylemektedir. Yücel filmin, *Hudutların Kanunu*'ndaki gibi idealist asker/öğretmen karakterlerine başvurmadan, Ömer'in ayağını mayına basarak kaybeden babası, jandarmayla çarpışan kardeşi gibi karakterler ve devlet korkusundan ölüsüne bile sahip çıkamayan yöre insanı gibi temsillerle güneydoğuyu bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdiğini, gerçekliğin filmde hiçbir ideolojik kitabın, hiçbir kişinin veya partinin istediği gibi değil, olduğu gibi sergilendiğini<sup>184</sup> söylemektedir.

Bunların da ötesinde *Yol*, bir yol filmi olmaktan öte hapishane filmidir. 1981 yılı özelinde Türkiye'de göz altılarının, tutuklamaların, mahkûmiyetlerin sayıları toplam nüfusa oranla o kadar yüksek ve buna paralel olarak gözaltına alınma ihtimali de bir o kadar yüksektir ki ülke bir anlamda açık cezaevine dönüşmüştür. Filmde, 12 Eylül'ün yarattığı bu baskı ortamında, altı mahkûmun hapishaneden ayrılıp bir hafta da olsa özgürlüklerini yaşamak adına yola çıktıkları ancak gerek askerden, gerekse töre ve dinden gelen baskılarla "tutsak" olmaya devam ettikleri görülmektedir. "*Umut'ta, Sürü'de olduğu gibi Yol'da da filmi klasik anlamda 'politik' kılan tek bir sloganla, tek bir 'politik mesajla' karşılaşmıyoruz*"<sup>185</sup> ancak film didaktik bir anlatımla politika yapmanın ötesinde bir bütün olarak, dönemin politikasını tüm gerçeklikleriyle ortaya koyan bir yapıdır. Bu durum, *Yol* üzerinden o döneme özgü "siyasi sinema" tartışmalarında filmi "üçüncü dünya-üçüncü sinema" anlayışına yaklaştırmaktadır. Oğuz Adanır'ın, sinemanın geleceği olarak gördüğü "üçüncü dünya"<sup>186</sup> yaklaşımı, Yılmaz Güney'in hapisten firar edip gittiği Fransa'da 1985 yılında çektiği *Duvar* filmiyle üzerinde daha çok konuşulur bir hal almıştır. Fikir babalığını Arjantinli Fernando Solanas ve İspanyol Faustino Gettino'nun yaptığı, 1960'lı yıllarda ortaya atılan ve 1970'li yıllarda şekillenen "Üçüncü Sinema", birinci sinema olarak adlandırdığı kar amaçlayan sermayenin ihtiyaçlarına ve beklentilerine yanıt veren Hollywood ve ikinci sinema olarak adlandırılan Avrupa'nın küçük burjuvasının dünyasını nihilist yaklaşımlarla aktaran film dünyasına bir tepki olarak doğmuştur. Üçüncü Sinema belli estetik kalıplar önermekten öte sorgulayıcı, araştırmacı, toplumsal anlatımı temsil etmektedir. Yer yer ulusal yer yer devrimci

<sup>184</sup> Yücel, 2008, s. 157-158.

<sup>185</sup> Ulus Baker, **Şok ve Beyin**, Modern Zamanlar, 2009, sayı:12, s. 45.

<sup>186</sup> Adanır, 2006, s. 53.



bazen her ikisi bir arada anlatımı önemser. İlerleyen süreçte Üçüncü Sinema'da Rocha'nın "Açlığın Estetiği" ve Espinoza'nın "Kusurlu Sinema" şeklinde kodlandırabilecek iki biçim ortaya çıkar. Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha "Açlığın Estetiğini" şu sözlerle açıklar: "Aç insanları anlatıyorum... Aç bırakılmanın şiddetiyle tanışan, şiddetten başka seçeneği olmayan bir dünyayı anlatıyorum. Açlığın estetiği budur, çünkü şiddet dışında onu anlatmanın bir estetiği yoktur." Öte yandan Kübalı yönetmen Julio Garcia Espinoza "Kusurlu Sinema"yı düşük bütçenin yol açtığı teknik sınırlılıklar sineması olarak tanımlayarak, kusurlu, estetik dışı film yapımını adeta olumlar.<sup>187</sup> Yine 1981, yani Atatürk Yılı'nda, hapishanede geçen *Duvar*'da Güney, bu kez kadınlar, devrimciler ve gençler olmak üzere toplumun tüm kesimlerinin yani bir anlamda tüm geleceğinin hapse atıldığını vurgulamaktadır. Yılmaz Güney'in *Umut*, *Sürü* gibi önemli filmlerinde olduğu gibi *Duvar*'da da oynayan Tuncel Kurtiz, ortaya koydukları sinemanın dünya sinema örnekleriyle farklarına ilişkin olarak şunları söylemektedir:

*"Biz Üçüncü Dünya Sineması yapıyoruz. Bu ne Hollywood gibi bir popüler eğlence sineması, ne Avrupa Sineması gibi burjuvalara özgü anlaşılabilir ve soyut bir sinema, ne de SSCB'deki gibi belli bir bürokratik zümrenin çıkarlarına hizmet eden bir sinema."*<sup>188</sup>

Üçüncü sinemanın kuramcıları Solanas ve Gettino, manifestolarında üçüncü sinemanın tarihsel ve politik olarak devrim öncesi sinema olduğunu belirtmektedir.<sup>189</sup> Bu açıdan baktığımızda 1960'tan 1980'e uzanan politik atmosferde devrim beklentisinin gerçeklik kazanamadığı Türkiye'de "en devrimci sinemacı" Yılmaz Güney'in, özellikle *Yol* ve *Duvar*'la ortaya koyduğu sinemanın devrim öncesi sinemaya yani üçüncü sinemaya daha yakın durduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Ulus Baker ise başka bir tanımla Güney'in sinemasının eski politik sinemanın, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir 'yumruk sineması'ndan çok Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şoklar bağlamında bir tür ortaya koyduğunu söylemektedir.<sup>190</sup>

*"Bu sinemayı ne abartabilirsiniz ne de küçük görebilirsiniz... tek bir büyük şok yerine küçük şoklarla işleyen, bununla muazzam bir ajitasyon gücünü harekete geçiren, bunu yaparken kendisinden ve sinemadan başka hiçbir şeyi temsil etmeye yanaşmayan bir sinemadır... Bu beyne verilen yeni bir şok*

<sup>187</sup> **Duvar ve Üçüncü Sinema** [www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)

<sup>188</sup> a.g.e. [www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)

<sup>189</sup> Aktaran, Zahit Atam, **Üçüncü Dünyanın Büyük İsyancısı**, Modern Zamanlar, 2009, sayı:12, s. 35.

<sup>190</sup> Ulus Baker, 2009, s. 44.

*türüydü... politikayı mesajlar ve sloganlar aracılığıyla işlettiğinde bile 'buradaki esas mesela bu değil, bambaşka bir şey' dedirtecek bir kuvvetti bu.*"<sup>191</sup>

İster "üçüncü dünya sineması" ister "şok sineması" olarak tanımlayalım, şu bir gerçek ki yönetmen, senarist veya oyuncu olarak Yılmaz Güney, Türk sinemasında politik anlamda en dikkat çekici yapımları üreten isim olmuştur ve bu gerçeklik depolitizasyonun en yoğun, sinema üzerindeki baskının en yüksek olduğu 12 Eylül döneminde bile *Yol* gibi politik düşünce ve süreci sinematografik açıdan ustaca ortaya koyan bir filmde kendini gösterebilmiştir.

## 2. 1. 2. Faize Hücum ve Yeni Ekonomi Politikası

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde, Kemalizm'in devletçilik ilkesi, uygulanmakta olan ekonomik model için belirleyici olmuştur. Devlet gözetimindeki özel sektörle birlikte karma ekonomik modelle ilerleyen Türkiye'de, 1950'lerle birlikte özel girişimci lehine değişikliklerle devletin ekonomideki ağırlığı azaltılmaya çalışılmış ancak 27 Mayıs müdahalesiyle birlikte devletçilik tekrar hâkim bir konuma gelmiştir. 1960–1980 arasındaki dönem ise "*Cumhuriyet tarihi boyunca sürdürdüğü iddia edilen bürokrat, teknokrat kesimler ile özel sermaye kesimleri arasında, 12 Eylül 1980 sonrasında özel kesim lehine sonuçlanacak bir mücadelenin izlerini taşımaktadır.*"<sup>192</sup> 1980'li yıllarla birlikte Özal-Evren iktidarı, Kemalizm'le gelen devletçiliği ve 27 Mayıs'la gelen sosyal devlet anlayışını rafa kaldırarak dönemin Batı bloğunda hâkim olan ve 12 Eylül'ü destekleyen Amerika ve İngiltere başkanları Reagan ve Thatcher ikilisinin uyguladığı neo-liberal ve neo-muhafazakâr politikayı Türkiye'de de uygulamaya koymuşlardır. Kongar'a göreyse Özal'ın serbest piyasacı görünüşü aldatıcıdır çünkü Özal ekonomiye devlet eliyle etkin bir biçimde müdahale ederek aldığı bazı kararlarda "adam / firma kayırmış" ve ekonomik miras olarak, devlet gücünün rekabetçi ekonominin kuralları hiçe sayılarak bireylerin zengin edilmesinde kullanılmasını bırakmıştır.<sup>193</sup>

*"12 Eylül'ün iddiası Türkiye'yi adam etmek, devletine ve geleneklerine bağlı yeni bir Türk insanı yaratmak idi. Gel gör ki, evdeki bu yanlış hesap çarşıya uymadı. Türkiye'ye özgü bir serbest Pazar ekonomisi kendi insanını yaratmaya koyuldu. Bazı yorumculara göre 24 Ocak 1980 önlemleriyle başladığı varsayılan ekonomik değişme 12 Eylül olmasaydı gerçekleşmezdi. Bunun doğru olup*

<sup>191</sup> y.a.g.e. s. 46.

<sup>192</sup> Başgüney, 2010, s. 57.

<sup>193</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 414-415.

olmadığı daha çok tartışılacak. Ancak şu kesin: Ekonomik düzen ile ahlaki bozulma arasındaki neden-sonuç ilişkisi 12 Eylül döneminde yoğunlaşmıştır.”<sup>194</sup>

İdeolojik görüşlerin baskı altına alındığı ve doğal olarak 1960–1980 arası olduğu gibi doğrudan politik içerikli film yapmanın zorlaştığı bir dönemde “1980 sonrası Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşümün ekonomik boyutlarını en açık şekilde yansıtan filmler toplumsal güldürü filmleri olmuştur. Konusunu, yeni ekonomik zihniyet karşısında ayakta durmaya çalışan dar gelirli insanlardan alan bu filmlerin 1980’lerin ekonomik ve siyasi gündemiyle koşutluk içinde olduğunu görürüz.”<sup>195</sup> Dönemin değişime uğrayan yaşantısını ele alan ilk önemli film, yönetmenliğini Zeki Ökten’in yaptığı, 1982 tarihli *Faize Hücum*’dur. Kurmaca da olsa gerçek olaylara dayanan film, dönemin yüklesen değeri bankerlik olgusuna eğilmektedir. Para üzerinden para kazananların çoğaldığı yıllarda üç çocuklu bir ailenin, emekli memur babası Kamil Bey, evlendirdiği büyük kızının solcu eşinin hapiste olması nedeniyle, eşinin sıklıkla vurguladığı geçim sıkıntısına karşı çözüm olarak bankerleri görmüş ve tek malvarlıkları evlerini satarak bankerlere vermiştir. Kızlarının karşı çıkışlarına karşın “Baban neden bir gün olsun şöyle doyasıya kafa çekemedi? Para hükmediyor şimdi. Bir milyona beş emekli maaşı veriyorlar” sözleriyle kendini savunmakta ancak birkaç ay rahatlıktan sonra bankerciliğin iflasıyla birlikte tüm mal varlığını kaybederek, Demiralp’in deyimiyle tarih çöplüğüne atılmayı bekleyen torba gibi köşesine büzülüp kalmaktadır.<sup>196</sup> Filmin banker gerçekliğiyle birlikte değindiği bir diğer toplumsal sorun ise serbest piyasa ekonomisiyle birlikte giderek artan işsizlik sorunu ve buna ek olarak üniversite mezunu yani diplomalı işsizler gerçeğidir. 1980’li yıllarla başlayan ve günümüzde daha da büyük bir boyuta ulaşan diplomalı işsizler, *Faize Hücum*’da Kamil Bey’in kızı Nesrin’in İş ve İşçi Bulma Kurumu’na gitmesi ve orada artık işsizlerin diplomalı, diplomasız olarak ikiye ayrılmasını görmesiyle verilmektedir. Atıf Yılmaz’ın aynı yıl çektiği ve bu konuya değinen bir diğer toplumsal güldürü filmi *Dolap Beygiri*’nde ise İktisat Fakültesi’ni bitirmiş iş bulamamaktan ötürü salatalık satmaya başlayan Ali, mahallesinde manavlık yapmak durumunda kalmış bir mimardan esinlenerek diplomasını seyyar arabasının önüne yerleştirerek “diplomalı hıyarcı” diye satış yapmaktadır.

Dönemin ekonomi-politiği üzerinde en az bankerlik kadar dikkat çekici bir diğer olgu ise televizyon ve özellikle reklâm üzerinden yükselmekte olan medyanın başta orta sınıf olmak üzere halk üzerinde etkisidir. Bu durumu beyazperdeye taşıyan en dikkat çekici film

<sup>194</sup> Demiralp, 2009, s. 141.

<sup>195</sup> Maktav, 1998, s. 110.

<sup>196</sup> Demiralp, a.g.e. s. 142.

yönetmenliğini Başar Sabuncu'nun üstlendiği, 1985 yapımı *Çıplak Vatandaş* filmidir. Gece gündüz farklı işlerde çalışmasına rağmen bir türlü geçinemeyen İbrahim, televizyonda Turgut Özal'ı temsil eden politikacının “milli beraberlik içinde çalışıp, tasarruf edelim” sözlerinden sonra televizyonunu camdan dışarı atar ve sinir krizi eşliğinde giysilerini çıkararak sokağa fırlar. Yazılı basında “yılın gazetecilik olayı” şeklinde vurgulanan çıplak vatandaş vakası siyasilerle birlikte reklâm sektörünün dikkatini çeker ve İbrahim bir reklam yıldızı olur. Hilmi Maktav bu ve benzeri durumlara eğilen filmlerle ilgili olarak şunları söylemektedir:

*“Toplumsal güldürü filmlerinde bankerlerin, gazetelerin, reklam sektörünün, televizyonun kahramanların kaderini değiştiren bir etkinliğe sahip olması 1980'ler Türkiye'sinde toplumun nasıl bir rotaya sokulduğunun göstergesidir. Kapitalizm 80'lerden itibaren Türkiye'de daha sistemli bir yapılanma içine girmiş ve tüketim arzularını kamçılaman bu yeni yapılanma içinde bireylerin mentalitesi ve toplumla kurduğu ilişki de büyük bir değişime uğramıştır. İktisadi bakış açısının hayatın bütün alanlarını egemenliği altına aldığı bu dönemde 'özgürlük' de 'ekonomik özgürlük' olarak algılanır. Düşünce ve ifade özgürlüğü alabildiğine kısıtlanırken, iktisadi özgürlük yüceltilmiş, 'iktisadi statü' ise bireyin toplumsallaşmasının temel koşulu haline getirilmiştir.”<sup>197</sup>*

Turgut Özal'ın başbakan olarak dile getirdiği “ben zengini severim”, “bir koyup üç almak”, “benim memurum işini bilir” gibi sözler 1980'lerle birlikte Türk halkında “köşeyi dönme”, “yırtma” şeklinde karşılığını bulmuş ve Ünsal Oskay'ın da belirttiği gibi bu düzen “çalışmak, öğrenmek, sabırla sermaye ve bilgi birikimi edinmek düsturu ile hareket eden insanların yerine, toplumun ürettiklerinden açık göz lülük yaparak (Özal döneminin deyişiyle köşeyi dönmeye bakmak), pay yapmayı yeğleyen ve çalışıp üretene horlayan, asalak ve türedi servet transferleriyle zenginleşmiş kesimlerin oluşmasına neden olmuştur.”<sup>198</sup> Türk sineması, bu politik düşünceyi temsil etmek içinse *Faize Hücum*'da görüldüğü gibi güldürüyü tercih etmiştir.

### 2.1. 3. Adı Vasfiye ve Kadın Filmleri

Atatürk devrimleriyle birlikte Avrupalı hemcinslerinden bile önce seçme/seçilme hakkına ve toplumsal yaşamda eşit statüye sahip olan kadınlar, Kemalist rejimin çağdaşlığını ortaya koyma propagandası söz konusu olduğunda önde gelen figürler olarak cumhuriyetin başlangıç döneminde iktidar politikası açısından önem arz etmekteydiler. Buna karşın devrimlerin toplumsal tabana yayılması tam olarak başaramadığından, kadınlara verilen bu hakların birçoğu göstermelik olmuş ya da küçük bir zümre dışında uygulama alanı

<sup>197</sup> Maktav, 1998, s. 115-116.

<sup>198</sup> Ünsal Oskay'dan aktaran, Maktav, a.g.e. s. 111.

bulamamıştır. Başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada kadın hareketlerinin ve daha radikal olarak feminist gruplarının yükselişe geçtiği 1960'lı yıllarda ise Türkiye dönemin tüm akımlarından etkilendiği halde bu durumdan etkilenmemiş, özellikle sol kesimlerde ataerkil davranış/yaşam biçimleri devam etmiştir. Maktav konuyla ilgili şunları söylemektedir:

*“1980’li yıllara dek ‘Kadın Sorunu’ Türkiye Solu’nun gündemine özel bir sorun olarak girmemiş, sınıf sorununa bağlı bir konu olarak görüldüğünden devrim sonrası kurulacak sosyalist düzende kadın sorununu da zaten kendiliğinden çözümleneceği düşünülmüştür. Bu anlayışa göre, kadınların ezilmesi Türkiye’nin geri kalmış bir ülke olmasından, feodal yapıdan ve kapitalist düzenden kaynaklanmaktadır.”*<sup>199</sup>

Aynı şekilde 1970’li yıllarda kurulan sol görüşün hâkim olduğu İlerici Kadınlar Derneği, geniş bir kitleye sahip olmasına karşın feminist yaklaşımlardan öte sorunun ideolojik olduğunu ve çözümün devrimle geleceğini savunmuştur. Ancak 12 Eylül’le birlikte devrim yerine darbe geldiğinde tüm bu dernekler kapatılıp bağlı oldukları ideolojiler yasaklanınca feminizm, Türkiye’de hareket alanı bulmuş ve yasaklı siyasetin sıfırlanmasıyla rejime muhalefeti de devralmıştır. 1980’li yıllarla birlikte aydın çevreler arasında, özellikle yazın çevresinde kadın sorununa eğilen kitapların çevrilmesiyle feminizm yükselişe geçmiş ve başta *Kadının Adı Yok* adlı romanıyla Duygu Asena ve Latife Tekin gibi yazarların romanlarıyla akım, kadınlar arasında yaygınlaşmıştır. Hatta Yazarlar ve Çevirmenler Kooperatifi’ndeki “Kadın Dizisi” grubu, böyle bir mücadele için henüz gerekli zeminin Türkiye’de oluşmadığını söyleyerek 1982 yılında ilk feminist manifestoyu yayınlamış ve feminizmin varolan tüm rejimler altındaki ataerkil düzene karşı çıktığını ve kadınların bu düzen içinde sadece kadın olmaktan doğan özgün sorunları olduğunu vurgulamıştır.<sup>200</sup>

Böyle bir toplumsal / politik atmosferde, Türk sinemasının da kadın sorununa eğilmeye başlamasıyla birlikte “Kadın Filmleri” olarak adlandırılan filmler çekilmeye başlanmış ve özellikle kadın temsilinde ciddi değişiklikler görülmüştür.

*“O güne kadar birkaç istisna dışında sinemamızın kadın tipleri iki kesin kalıp içinde boy gösterirlerdi: ‘iyi kadınlar’ ve ‘kötü kadınlar’. Sinemada kadının ‘melek’ veya ‘şeytan’ olarak ayrılması feodal ideolojinin tipik bir yansımasıydı. Kadın, erkeğin erdemini, gücünü(bazen de zaafını) anlatmakta kullanılan bir araç, bir nesne gibiydi; erkek merkezli, ‘maço’ bir sinema anlayışı egemendi.”*<sup>201</sup>

<sup>199</sup> y.a.g.e. s. 197.

<sup>200</sup> Aktaran, Maktav, a.g.e. s. 201.

<sup>201</sup> Thema Larousse, 1993-1994, cilt no: 6, s. 431.

Birçok yönetmenin kadını hikâyesinin merkezine yerleştirdiği bu dönemin filmlerinde senaryo açısından edebiyat uyarlamaları, yönetmen olarak da Atıf Yılmaz öne çıkmaktadır. 1982’de çektiği *Mine*’yle “Kadın Filmleri”ni başlatan yönetmen, 1980’li yıllarda *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, *Dul Bir Kadın*, *Düş Gezginleri*, *Kadının Adı Yok* gibi filmler çekmiş ve birçoğunda adeta fetiş oyuncusu olarak nitelendirebileceğimiz Müjde Ar’la birlikte çalışmıştır.

Atıf Yılmaz’ın 1985 yılında Necati Cumalı’nın öykülerinden uyarlayıp yönettiği, Müjde Ar’ın başrolünü oynadığı *Adı Vasfiye*, konu sıkıntısı çeken bir yazarın, afişlerde gördüğü pavyon sanatçısı Sevim Suna’nın hikâyesinin peşine düşmesi ve gerçek adının Vasfiye olduğunu öğrendiği kadının dört farklı erkeğin gözünden kim olduğunu öğrenmesini anlatmaktadır. Şoför Emin’in çocukluk aşkı ve eşi, iğneci Rüstem’in kaçamaklar yaşadığı, taşralı Hamza’nın sevip evlendiği, Doktor Fuat’ın ise adeta çarpıldığı sevgilisi olarak anlattığı Vasfiye, film boyunca dört farklı erkeğin kalıplaşmış değer yargılarıyla resmettiği ve kendince sahiplendiği, hayal mi gerçek mi belli olmayan bir kadındır. Kasaba yaşantısına yani muhafazakârlığın hâkim olduğu bir yerleşkede geçen öyküde kadına karşı adeta sapıkça duygular besleyen ve elde edebilmek için iftira atmaktan çekinmeyen erkek figürleri vardır. Filmde bunu daha en baştan gözler önüne seren, Vasfiye’nin çocukluğunu anlatan Emin’in hikâyesinde babalarının “*utanmak kancık kısmının işi*”, “*bıldırıcın tattın mı*” gibi sözleri ve Vasfiye’nin annesiyle olan gayri resmi ilişkisi erkek egemen feodal yapının vurgulandığı sahnelerdir. Ancak Vasfiye’nin çocukken Emin’le oynadığı ilk evcilik oyunu olmak üzere film, Vasfiye’yi oldukça cesur, özgür göstermekte ve oldukça cüretkâr sahnelere yer vermektedir. Bunun yanı sıra, filmde kadınlar arasındaki bel altı sohbetler, cinsellik üzerine fanteziler ve arzular(Vasfiye’nin sevişmeyi bir türlü beceremeyen ikinci eşi Hamza yüzünden bir nevi arayışta olması) filmde cinselliğin erkek tekelinde olmadığını göstergeleridir. Filmde dikkat çeken bir diğer öge ise aynaların kullanımınıdır. Hayal ve gerçek arasında gidip gelen filmde aynalar genellikle dört farklı erkeğin Vasfiye üzerine hikâyeleri anlattığı yerlerde kullanılmıştır. Yansımanın gerçeklikten farklı olduğunu, yansıtılanın her zaman doğru olmadığını görsel olarak da belirtmek amacıyla kullanıldığını söyleyebileceğimiz ayna, filmin sonunda jeneriğin, kırılan aynaya benzetilen görüntüden sonra gelmesi ise aslında tüm filmde yansıtılanın gerçeklikten farklı bir boyutta olduğunu vurgular niteliktedir. Filmin son sahnesinde yazar, sonunda yüz yüze geldiği Vasfiye’ye “*artık sen anlat, bu senin hayatın*” demekte ve Türkiye’de kadının sesinin de adı gibi olmadığını altını çizmektedir. Vasfiye’nin filmde erkeklerin gözüyle anlatılan dört farklı hikâyesinde ortak olan tek nokta, Vasfiye’nin

bir şekilde yolunu bulup, sorunların üstesinden geldiği ancak bunu mutlaka yanında bir erkekle yaptığıdır. Burçak Evren, Atif Yılmaz'ın kadın filmlerinde görülen bu durumu şöyle anlatmaktadır:

*"...Atif Yılmaz'ın filmlerinde kadın için başka seçenek yoktur toplumumuzda. Ya katlanacak, ya da bir başka erkeğin kollarında bağımlılığın tadına varacaktır. Tek başına direnmek, kendisini ve çevresini yenmek için savaşıma girişmek Atif Yılmaz'ın(ve tüm Yeşilçam filmlerinin) kadınlar için düşten de öte bir şeydir."*<sup>202</sup>

Kadın filmleri, 1980'li yılların Türkiye'sindeki toplumsal ve politik atmosferden beslenmiş ve bunu bir nebze de olsa temsil edebilmişlerdir.

*"1980 sonrası Türkiye'de feminist hareketin gelişi kadınlar için bir dönüm noktasıdır. Cumhuriyet'in kurucu kadroları tarafından erkek bakış açısıyla tanımlanarak modernleştirilmeye çalışılan ama kamusal hayattaki kazanımlarına rağmen özel yaşamında ikincil konumda kalmaktan kurtulamayan, cinselliği göz ardı edilen kadınların durumu feministler tarafından yeniden sorgulanmış ve 'kadınların sadece kadın oldukları için karşılaştıkları sorunlar' gündeme getirilmiştir... 1980'lerde adı konulan, politikleştirilen ve kamuoyunda bir yankı bulan bu sorunlar sinemayı da etkiler. Dayanaklarını erkek egemen kültürden alan bir ahlak anlayışını temsil eden, 'sadakati, anneliği ve ev kadınlığı' esas alınarak tanımlanan kadın kahramanlar 1980'li yıllarda yerini göreceli olarak daha özgür karakterlere bırakmış ve sinemada kadın sorunu daha eleştirel bir bakışla ele alınmaya başlanmıştır."*<sup>203</sup>

Her ne kadar kadın filmleri, feminist akımın ortaya koyduğu radikal mücadeleleri sunamamış ve kadınların tümünü temsil edememişse de *Adı Vasfiye* ve dönemin diğer filmleri, kadınları erkekleştirmeye ihtiyaç duymadan hikâyelerin merkezine oturarak Türk sineması özelinde sinematografik açıdan belli kalıpları kırmış ve yeni üsluplar kazandırmıştır.

#### **2.1.4. Arabesk Kültürü ve Muhsin Bey**

1960'lı yılların sonunda, Orhan Gencebay'ın şarkılarıyla birlikte anılmaya başlanan Arabesk, 1970'li yıllarla birlikte giderek artan göç dalgasının kentlere getirdiği kırsal kesimin "kent hukuku dışında gelişen yapı" olarak adlandırılan gecekondu mahallelerinde beğeni toplamış ve özellikle bu bölgelere ulaşımı sağlayan dolmuşlarda yaygınlaşmıştır. Kongar'a göre "arabeskleşme" denilen bu süreç:

*"... feodal değerler sistemine dayalı tarım kültürününün kırsal alanlarda egemen olan geleneklerini reddeden, fakat sanayi toplumunun değerler sistemine sahip kentsel bir kültürü de benimsemeyen, geçici gibi görülen, melez (ve yoz) garip bir kültürü yansıtmaktadır. Bu kültürde en yüce değer paradır."*

<sup>202</sup> Burçak Evren'den aktaran, Maktav, 1998, s. 221-222.

<sup>203</sup> y.a.g.e. s. 254-255.

*Bu kültürde her ne pahasına olursa olsun iktidara yakın olmak, olanaklı ise onu paylaşmaktır. Bu anlamda, iktidar ve para, birbirini doğuran ve birbiri için istenen amaçlardır. Siyaset, hem iktidara hem de iktidar aracılığıyla paraya ulaşmanın meşru yolu olduğu için, bu kültür açısından esas etkinlik alanlarından biridir.*<sup>204</sup>

1971’de Lütfi Akad’ın yönettiği ve Orhan Gencebay’ın oynadığı *Bir Teselli Ver* filmiyle birlikte Arabesk, sinemaya adım atmış ve sonraki süreçte giderek yükselen bir eğilimle, yapımcıların türü gişede garanti olarak görmelerinden dolayı, Türk sinemasında hâkimiyetini ilan etmiştir. Öyle ki, 1980 yılına gelindiğinde üretilen 68 filmin 27’si arabesk filmlerdir.<sup>205</sup> Gencebay’ın yanı sıra Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses ve Ümit Besen gibi arabesk şarkıcıların oynadığı hatta daha sonra yönetip oynadığı arabesk türünün en belirgin özellikleri şöyle açıklanmaktadır:

*“Acı, hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü kader, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık, kadercilik gibi öğelerin en uç noktalarda ve bir arada kullanmasıydı. Mutluluk ve sevinç de vardı bu filmlerde, ama saman alevlerinden farksızdı; ardından gelecek felaketin habercisi gibiydi. Filmdeki olaylar zinciri de, bu motiflerin sırayla ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak biçimde düzenleniyordu. Kişiler arasındaki sevgi gerçekleşmesi olanaksız bir çizgideydi.”*<sup>206</sup>

Oğuz Demiralp ise arabesk kültürün Türkiye’de adeta bir kültürel, ideolojik hesaplaşma olduğunu belirttiğinden sonra şunları söylemektedir:

*“Arabesk kültür, bu açıdan bakıldığında, köylülüğün kentlilikten, şarkın garptan intikam alması olarak tanımlanabilir. Hem de ne intikam! Yüzeysellik, zevksizlik, şatafatlı zenginlik iç içe... Teknolojinin ve kapitalizmin imkânları, yani Batı’dan alınanlar seviyesiz bir kültürün eline geçiyor.”*<sup>207</sup>

TRT gibi kurumlar tarafından belli bir oranda mesafeli davranılan arabesk, 12 Eylül’le yapılandırılan “yeni devletin” sivil lideri Turgut Özal tarafından beğeniyle karşılanmış ve daha da artan göç dalgasıyla birlikte tür, kültürel yaşantıda daha da hâkim konuma gelmiştir. Bunca hiç kuşkusuz Özal’ın 1983 ve 1984 yıllarında çıkardığı üç yasayla gecekondulara af getirmesi ve kent hukuku dışında gelişen bu yapıları meşrulaştırmasının da payı vardır.<sup>208</sup> “Böylece zaman zaman bütün siyasetçilerin ve siyasal iktidarların hem destek aradığı hem destek verdiği ‘gecekondulaşma’ süreci, yeni ve yoz bir arabesk kültürün cemaatlerle bütünleşmesi sonunda, tepeden de aldığı siyasal ve kültürel destekle, tüm ülkenin yazgısını

<sup>204</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 579.

<sup>205</sup> Teksoy, 2005, s. 756.

<sup>206</sup> Thema Larousse, 1993-1994, cilt no: 6, s. 429.

<sup>207</sup> Demiralp, 2009, s. 77-78.

<sup>208</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 567.



*belirleyici bir nitelik kazanmıştır.*"<sup>209</sup> Bununla birlikte 1980'lerde yeni kuşak arabesk şarkıcıların da eklenmesiyle birlikte artan arabesk film furyası, doğası gereği türü eleştiren ve ülkede hâkim kılınan kültüre muhalif filmleri de doğurmuştur. Örneğin, Zeki Ökten'in 1988 yılında yönettiği *Düştürü Dünya*, Özal'ın "işini bilen memuru" tanımlamasını hak eden bir memurun, zengin olmak hatta "yırtmak" için kaset çıkartmayı düşünmesi hâkimiyet alanı yükselen arabesk müziğin eleştirisi olarak okunabilir. Yeşilçam'ın güldürü ustası Ertem Eğilmez'in 1988 yılında çektiği son filmi *Arabesk'te* bir yandan kalıplaşmış Yeşilçam melodramları kara bir güldürüyle eleştirilirken, hem müzik hem sinema açısından yani bir kültür olan arabesk taşlanmaktadır. Bu eleştiri noktasında dönemin en önemli filmi olarak Yavuz Turgul'un yönettiği 1987 yapımı *Muhsin Bey*'i görmekteyiz. "*Toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönemde, yok olan değerlerle bunların yerini almaya aday yozluklar arasındaki çelişkiyi gündeme getiren*"<sup>210</sup> film, arabeske direnen ve ekonomik olarak sıkıntıda olan klasik Türk müziği yapımcısı Muhsin Bey'in, doğudan göç etmiş Ali Nazik'e kol kanat gemesi ve ona kaset çıkartma çabalarını anlatmaktadır. Gelgelelim, arabeske yatkın olan ve kısa yoldan zengin olmanın hayallerini kuran Ali Nazik'i bir ses sanatçısı olarak yetiştirmek hiç de kolay değildir. Yitip gitmekte olan değerlere sarılmaktadır Muhsin Bey, filmin açılışında gördüğümüz Hamiyet Yüceses'in dumanlar arasında, arkasında orkestrayla sahne aldığı günler tıpkı filmdeki sunum biçimi gibi puslu bir hayalden ibarettir. Zira Muhsin Bey, sanatçıyı bir akıl hastanesinde ziyaret etmektedir. Bir devir kapanmak üzeredir. Filmde aynı zamanda göçler öncesi eski kent kültürü ve eski İstanbul özlemi de melankolik anlatımlarla vurgulanmaktadır.

*"...bu yeni âlemde Muhsin Bey'in aradığı inceliklere yer yoktur. Muhsin Bey'in çiçeklerini sularken onlara söylediği sözlerde, söyleyiş biçiminde görülen inceliklerdir bunlar. Kibar ve zarif İstanbulluların kültürüdür Muhsin Bey'in özlemini duyduğu günlerin kültürü. Köyden kasabadan insanların akın akın İstanbul'a gelmeye başlamadığı, İstanbul'un henüz taşralaşmamış olduğu günlerdir bunlar."*<sup>211</sup>

Ne var ki, filmde Ali Nazik, Muhsin Bey'in eğitimine rağmen arabeski seçmiş ve pavyonda yanık arabesk şarkıları söylemeye başlamış, yozlaşmış kültürün düğmeleri sonuna kadar açık gömlekleri ve altın kolyeleriyle yeni Türkiye resmini oluşturmuştur. Muhsin Bey'in âşık olduğu kadını da yanına almış olması ise yeni düzen ve değerler kümesinin ahlaksızlığını ve vefasızlığını vurgulamaktadır. Filmin sonunda Muhsin Bey, Ali Nazik'le yüz yüze gelip âşık olduğu kadını, kızıyla birlikte geri almıştır ve bu aslında "iyi" bir sondur.

<sup>209</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 593.

<sup>210</sup> Teksoy, 2005, s. 760.

<sup>211</sup> Demiralp, 2009, s. 93.

Fakat bu iyi son, izleyicide rahatlama hissi yaratmaz aksine yitip giden değerlerin son nefesini duyumsatan bu sahnelerle film, “eskiye” duyulan melankoli yüklü bir özlemin ötesinde melankolinin zamanla ilişkilerini çağrıştırmaktadır.

*"İki türlü melankolik zaman algısı vardır. Biri geçmişe dönüktür, geçip gitmiş zamanla ilişkilidir... günbegün daha çok uzaklaşır. Ötekiyse, işbaşındaki zamanı, yıkıcı zamanı içselleştirerek, her varlık ve nesnede yaklaşan sonu görür. Bu yüzden melankolik zamanın işaret ettiği şey ölümdür."*<sup>212</sup>

Demiralp'in belirttiği üzere Muhsin Bey, “sevdiği kadını geri alır ve toplumun marjındaki dünyasına ricat eder. Özlemlerden ve kırılan saksılardaki çiçeklerden oluşan küçücük bir köşedir burası. Sempatikle bakarız bu köşeye, tarihe karşı daha ne kadar ve nasıl direnebileceğini bilmeden.”<sup>213</sup> Çünkü yeni Türkiye’de yükselen değer, Muhsin Bey gibilerinin değil Ali Nazik ve benzerleri gibi her ne olursa olsun kazananların değerleridir.

### 2.1.5. 12 Eylül Filmleri ve Sis

Ülkede yarattığı yıkımla birlikte topyekûn bir dönüşüm başlatan 12 Eylül’ün, dönemin Türk sinemasında ele alınması oldukça olağandır. Özellikle 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren Türk sineması darbeye eğilmeye başlamış ve günümüze kadar 12 Eylül’ü işleyen onlarca film çekilmiştir. Ancak toplumun bütün kesimlerini etkilemiş politik bir olayı ele alan bu filmlerde, 1980 öncesindeki, politikayı öne çıkartan sinema akımlarında kimi zaman görüldüğü gibi toplumcu bir anlayış yerine, yeni düzenin bireyci liberal politik düşüncesiyle karşılaşmaktadır. Yönetmen Erden Kıral bu filmler için, “*ideolojik temelden yoksun, daha çok 12 Eylül’ün insan üstünde yaptığı tahribatlar anlatıldı.*”<sup>214</sup> demektedir. Filmlerde çoğunlukla tek bir kişi üzerinden, kurmaca hikâyelerle ele alınan 12 Eylül, özellikle işkence teması üzerinden işlenmektedir. Zeki Ökten’in 1986 yapımı *Ses* filmi, Şerif Gören’in aynı yıl çektiği *Sen Türkülerini Söyle* ve Mehduh Ün’ün 1989’da çektiği *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmleri buna verilecek örneklerden bir kaç olup işkenceye maruz kalmış karakterlerin hapisten çıktıktan sonra dönüşüme uğramış Türkiye ve Türk halkı karşısındaki bocalamaları vurgulanmıştır. İşkencenin önceki dönemlere nazaran daha sistematikleştiği bu yıllarda doğal olarak işkence özelinde darbeyi işleyen filmlerin işkenceyi sunuş biçimleri de son derece önemlidir. Murat Belge konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

<sup>212</sup> Helene Prigent, **Melankoli**, Çev: Belirtilmemiş, Yapı Kredi Yay., Genel Kültür Dizisi, Basım yeri ve yılı belirtilmemiş, s. 142.

<sup>213</sup> Demiralp, a.g.e. s. 93.

<sup>214</sup> Aktaran, Pelin Kunduracioğlu, “1980–1990” Yılları Arasında Türkiye ve Türk Sinemasında Üç Tema: Kadın-Göç–12 Eylül Filmleri, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998, s. 92

*“İşkencenin 12 Eylül’de kıyaslanamayacak kadar yoğunlaştığını biliyoruz. Bu yoğunlaşmanın nedenleri olmalı ve bunlar incelemeye değer ama bir olgu olarak, açıklama gerektirmeyecek bir olgu olarak duruyor. Birçok insanda genel sorunlara kayıtsızlık ve umursamazlık tavrının geliştiğini biliyoruz. Bunun da nedenleri olmalı, fakat sinema bu olguları işlemiyor.”<sup>215</sup>*

Ertuğrul Kürkçü de, *“Yönetmenlerin bize sunduğu, devrimci/sosyalist birey imgesi, onun var oluşsal, psikolojik ya da siyasal kurgusu, toplumsal tarihsel bakış açısından anlamsızlaşır. O yüzden bütün bu filmlerde 12 Eylül, toplumla ilişkisi belirsiz bir takvim tarihi olarak kalakalır.”<sup>216</sup>* sözleriyle 12 Eylül’le birlikte en büyük darbeyi alan ve sistematik olarak işkenceye maruz kalan sol kesimlerce çekilen bu filmleri eleştirmektedir. Öte yandan, 12 Eylül’e politikanın sağ kanadından bakan Mesut Uçakan’ın 1984’te çektiği *Öç* filmi devrimcilerin İslam’a dönüşünü anlatırken, Sinan Çetin’in 1986’da çektiği *Prences* filmi, 12 Eylül öncesindeki çalkantılı politik ortama eğilip sol politik düşünceyi eleştirme amacını güden fakat Hilmi Maktav’ın betimlemesiyle *“sola nefretle bakan bir filmidir”* Maktav şöyle devam eder:

*“Bir örgüt evinin ürkütücü görüntüleriyle betimlenen ve karikatürize edilmiş militan karakterlerle özdeşleştirilen sol mücadele, sol ideoloji bu demekmiş gibi çarpık bir zihniyetle sunulmuş ve böylece 1980’lerde doruk noktasına çıkan solu lanetleme politikalarına da destek olunmuştur.”<sup>217</sup>*

Zülfü Livaneli’nin 1988’de çektiği *Sis*, tıpkı *Prences*’te olduğu gibi darbe öncesine eğilmiş ve 12 Eylül’ü hazırlayan koşulları aktarmayı denemiştir. 27 Mayıs’ta çocuk yaşta olan iki kardeşin 12 Eylül’e uzanan hikâyelerini anlatan film, karşıt görüşlerde yer alan kardeşlerden birinin öldürülmesiyle başlar. *Sis*, 27 Mayıs’ı desteklemesinden anladığımız kadarıyla Kemalist ideolojiye yakın olan babalarının hayatta kalan tek oğlunu, karşıt örgütün intikamından korumasını ve ülke gerçekleriyle yüzleşmesini anlatmaktadır. Cihan Altınay’ın *“Sis filmi temel konusu itibarıyla iyi bir filmidir. Egemen sistem gücü, etkinliği ve acımasızlığını, yok ediciliği, siyasal ön plana çıkarılmadan, büyük laflardan irak son derece başarılı verilmiştir.”<sup>218</sup>* sözleriyle övdüğü film, darbeyi destekleyerek durmaksızın *“Taksimde sallandırıcaksın bunları bak nasıl çözüüyor her şey”* sözlerini yineleyen dede, beyninin yıkanmış olduğunun vurgulanması için abartılı bir oyunculukla şekillendirilen ülkücü, şüpheli ve aşırı duygusuz resmedilen solcu militanlar gibi karakterle didaktik ve duygusuz bir seyirlik ortaya koymaktadır. Zira ne oğlunu kaybeden babada ne abisini kaybeden kardeşte ne de

<sup>215</sup> Murat Belge, **12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı**, Beyaz Perde, 12 Eylül Filmleri, Sayı:11, Eylül 1990, s. 4.

<sup>216</sup> Ertuğrul Kürkçü, y.a.g.e. s. 9.

<sup>217</sup> Maktav, 1998, s. 69.

<sup>218</sup> Cihan Altınay, **“Sis Filmi Üzerine Sesli Düşünceler”**, Beyaz Perde, Sayı:2, Aralık 1989, s.45.

sevgilisini kaybeden genç kızda üzüntü yoktur. Oldukça donuk seyreden film başta baba, Ali Fuat olmak üzere karakterlerin çaresizliğini ve ülkede dönen dolaplara anlam verememelerini gözler önüne sermektedir. Filmin sonunda Ali Fuat'ın oğluna söylediği “*Bağışla, bir gölge düştü üstümüze*” sözleri ülkedeki politik ve toplumsal havanın sis altında olduğunu vurgulamakta ve filmin adının amaçladığı anlam ortaya çıkmaktadır. Filmini Ali Fırat'ın, yani bir anlamda cumhuriyet ideolojisinin, yenilgisi olarak gören Zülfü Livaneli şunları söylemektedir:

*“...Türkiye'nin gerçekliğini fark ettiği anda yeniliyor. Victor Hugo'nun o sözüne geliyorum; 'yanardağların taşları fırlattığı gibi, sosyal hareketler de insanları fırlatır'. Bu fırlamış, parçalanmış insanları anlatmak istedim. Bir aile içindeki parçalanma ve ezilen insanlar... Neyin kendilerini ezdiğini bile anlayamadan ezilen insanlar, parçalanmış kişilikler... Örneğin Kafka'nın Şato'sunda bir şato vardır ve ne olduğu bilinmeyen, ezen bir güç vardır. Orada davranan insanlar vardır. Sis'te de böyle. Bir sis var, insanları ezen bir şey var. Ama ne? Ve sonunda, bunun sistem olduğu ortaya çıkıyor. Benim anlatmak istediğim 'sistem' ve bu sistem içinde insanların birbirine düşmesi.”<sup>219</sup>*

Buna karşı çıkan ve filmi, 1980'ler Türkiye'sinin baskın politikasını sonucu apolitik/bireyci zihniyetin uzantısı olarak gören Hilmi Maktav ise *Sis*'le ilgili olarak şunları söylemektedir:

*“Kendilerini neyin ezmiş olduğunu anlamayan sadece filmin kahramanları değildir. Seyirci de *Sis*'i seyrettikten sonra kendisini neyin ezdiğini, adalet sisteminin ve devleti neye hizmet ediyor olduğunu, ülkenin niçin 12 Eylül'e sürüklendiğini ve niçin 12 Eylül rejiminin baskısı altında yaşamak zorunda kaldığını anlayamaz. *Sis* bütün sebepleri Kafka'nın Şato'su imgesine dönüştürerek, mücadeleyi anlamsızlaştırmış ve *Sis* 'siyasa'yı dışlayan bakış açısıyla ideolojisini çok net biçimde yansıtmıştır.”<sup>220</sup>*

*Sis* ve adı geçen diğer 12 Eylül filmlerinin hemen hepsi, siyasi görüşleri ne olursa olsun darbeye muhalif yaklaşmış ve darbenin yarattığı yıkımla dönüştürdüğü yeni Türkiye'ye eleştirel yaklaşmışlardır. Ancak bunu yaparken 12 Eylül iktidarıyla gelen hâkim politik düşünceler, neo-liberalizme ve bireyciliğe bilerek ya da bilmeyerek yaslanmışlar ve askeri müdahale ve sonrasında Özal'la gelen sivil dönüşümün geniş tabanlı toplumsal süreç ve sonuçlarına yeterince ışık tutamamışlardır.

Genel olarak bakıldığında bu beş yapımın ortak özelliği muhalif filmler olmalarıdır. *Yol*, devlet eliyle oluşturulan baskıya, *Fize Hücum* yeni ekonomik düzene, *Adı Vasfiye* toplumsal yaşamın her katmanına yayılmış ataerkil yapıya, *Muhsin Bey* kültürel yaşamı ele

<sup>219</sup> Aktaran, Maktav, 1998, s. 62.

<sup>220</sup> y.a.g.e. s. 63.

geçiren arabesk türüne, *Sis* ise 12 Eylül ve o süreci yaratanlara ve sisteme karşı muhaliftir. 12 Eylül'ün baskıcı ve sanat anlamında yasakçı zihniyetine rağmen bu filmlerde görülen muhalif politik düşünce, iktidara karşı başta aydınlar olmak üzere belli bir muhalefetin oluştuğunu kanıtlamaktadır. Fakat 1980'lerde topyekûn eleştirilen yeni düzene karşı halktan kitlesel bir muhalefetin gelmemesi filmlerin toplumsal bir karşılıklarının da olmadığını göstermektedir. Bunun ötesinde filmlerin ortaya koydukları muhalif politik düşünceler, sunum anlamında güldürü unsuruyla iç içe verilmiş ve bununla birlikte güldürü ögesi eleştirinin önüne geçmiştir. İran İslam Cumhuriyeti'nde benzer hatta daha katı sansüre maruz kalan İran sineması ise şeriat devletine muhalif siyasi filmlerini, ülkemiz yönetmenlerine nazaran daha güçlü bir sinematografik anlatı ve politik açılımlarla verebilmeyi başarabilmiştir. Bu filmler üzerinden dikkat çeken bir diğer durum ise 1980'lerin Türk sinemasında yeni egemen politikanın yansıtılmamış olmasıdır. Türkiye'de iktidarların sinemaya gerektiği kadar önem vermeme geleneğinin cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu gibi cumhuriyeti dönüştüren 12 Eylül döneminde de devam ettiği görülmektedir.

## **2.2. 1990'lar ve Seçilen Filmler Üzerinden Dönemin Politik Düşüncesinin Sinematografik Sunumu**

1990'lı yıllara girilirken Türkiye'nin politik yapısını en çok etkileyen iç gelişme, yapılan referandum sonrası 12 Eylül'ün yasak getirdiği siyasetçilerin tekrar politikaya dönmeleridir. AP'nin devamı niteliğindeki DYP, CHP'nin yerine kurulan SHP'nin yeniden açılan CHP'yle birleşmesi, eski CHP lideri Ecevit'in DSP'yi kurması, yeniden açılan MHP ve MSP yerine açılan RP'yle birlikte 1980'li yılların tek partisi konumundaki ANAP'ın politik rakipleri çoğalmış ve 1990'lı yıllarda “koalisyon hükümetleri dönemi” olarak adlandırılan bir iktidar yapısı ortaya çıkmıştır. Ancak bundan da öte, Türkiye ve dünya politikasını en çok etkileyen olay, hiç kuşkusuz SSCB'nin ve Doğu Bloğunun çökmesiyle birlikte Soğuk Savaş döneminin sona ermesidir. Amerika önderliğinde NATO ve Batı Bloğunun zaferiyle sonuçlanan ideolojik savaşta komünizm yenilmiş ve tüm dünyada sol akımlar gerilemeye başlamışlardır. “Savaşların ve ideolojilerin bittiği” söylemleri arasında Türk politikasında ise, bu söylemlerin aksine çoğalan siyasi mücadeleler, kimi zaman 1980 öncesini hatırlatmakla birlikte çatışmalara bile dönüşebilmiştir. Sovyet egemenliğinin bittiği ülkelerde ve NATO üyesi Türkiye'de olduğu gibi Sovyetlerin tehdit olarak algılandığı ülkelerde milliyetçilik ve muhafazakâr akımlar öne çıkan politik eğilimler olmuşlardır. Türkiye'de solun boşalttığı hareket alanlarını ve “ezilenler” siyasetini ele geçiren muhafazakâr, hatta İslamcı sağ, Refah Partisi önderliğinde her seçimde yükselen bir oy eğilimi sonucunda hükümet ortağı olmayı

başarmış ve Kemalizm'in kurduğu laik Türkiye Cumhuriyeti'nde ilk kez açık açık laiklik karşıtı siyaset izleyen bir parti başbakanlık koltuğuna oturabilecek kadar güçlenmiştir. Tuşalp, bu süreci "*Özal'ın ölümünden sonra, ANAP'ın bağrında beslediği ve dolayısıyla, ANAP hükümetleri sırasında gelişmesine ve serpilmesine yardımcı olarak, 12 Eylül yönetiminin verdiği devlet desteğini sürdürdüğü "siyasal İslam", ülkede bir rejim bunalımı yaratacak ve demokrasiyi tehdit edecek boyutlara ulaşacaktı*"<sup>221</sup> sözleriyle açıklamaktadır. Yine 1990'lı yıllarda bununla paralel olarak Kemalist, sol ve Alevi kesimlere saldırılar artmış, Uğur Mumcu, Ahmet Taner Kışlalı, Metin Göktepe ve daha birçok Kemalist ya da daha solda yer alan gazeteciler öldürülmüş, 1993 Sivas olaylarında Alevi ve sol aydınlar katliama uğramıştır. Sürekli yükselen İslami dalga milliyetçiliği bile aşmış ve ülkedeki sosyal yaşam biçimleri İslami yönde değişime uğramaya başlamıştır. 1997 yılına gelindiğinde ise ordu Refah Partisi iktidarına karşı bir kez daha siyasete müdahale etmiş ve kimi anti demokratik kararlarla birlikte ilköğretimi 8 yıla çıkararak İslami kesimin arka bahçesi olarak gözüken İmam Hatip Liselerinin ortaöğretim kısımlarını kapatmıştır. Bunun yanı sıra üniversitelerde türban yasağını getiren müdahale radikal İslam'ın yükselişine de set çekmiştir. 1990'lı yıllarda bir diğer önemli olay ise kuşkusuz 1997 yılında devlet-mafya-siyaset üçgenini ayyuka çıkartan Susurluk kazasıdır. Devletin emniyet yetkililerinden üst düzey bir görevli, aranmakta olan aşırı sağcı bir mafya lideri ve siyaset yapan bir aşiret mensubunun bulunduğu arabanın yaptığı kazayla ortaya çıkan bu görüntü özellikle 12 Eylül öncesi şiddet ortamından ve sağcı terörden sorumlu tutulan "derin devlet" yapılanmasını apaçık gözler önüne sermiş ve bir süreliğine de olsa kitlesel bir muhalefetin oluşmasına neden olmuştur. Bu yılların bir diğer önemli gelişmesiyse bölücü terör örgütü PKK'yla yapılan çatışmaların en şiddetli dönemini yaşaması, 1999 yılındaysa örgüt liderinin yakalanmasıyla çatışmaların durulması, ancak daha da önemlisi Kürt sorununun ilk kez meclis gündeminde yer almasıdır.

Bu alabildiğine çalkantılı politik atmosferde Türk sineması ise 12 Eylül sonrası döneminde en düşük üretim seviyesine inmiştir. Yapımcıların sinemayla ilişkileri yok denilecek seviyeye inmiş ve çekilebilen filmler Amerikan filmlerinin gayri resmi ambargosu karşısında gösterim yapacak salon bulmakta sıkıntı çekmiş, seyircinin de ilgisizliği sonucu Türk sineması 1990'ların ilk yarısında ciddi sıkıntıya girmiştir. 1995 yılıyla birlikte bu çıkmazı aşmak amacıyla yapımcılığını Sinema Vakfı'nın üstlendiği "On Yönetmen İki Film" projesi harekete geçirilmiş ve ilk etapta başarısız gibi görülen bu girişim<sup>222</sup> reklâm şirketlerini

<sup>221</sup> Tuşalp'ten aktaran Kongar, y.a.g.e. s. 225.

<sup>222</sup> Rıza Kıracı, **Doksanlı Yıllarda Sinema**, [www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)

ve yönetmenlerini harekete geçirmeye başlamış, 1996 yılına gelindiğindeyse Yavuz Turgul'un *Eşkîya*'sı iki milyonu aşan seyircisiyle halkı tekrar Türk filmlerine döndürmeyi başarmıştır. Bağımsız Türk sinemasındaysa aynı yıl Derviş Zaim'in çektiği *Tabutta Rövaşata* yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda ödül almış ve Türk sinemasının sinematografik açıdan da erişebileceği noktayı belirlemiştir. 1990'ların sonuna doğru Türk filmleri, gişe ve ödül başarılarına bu boyutta yaklaşmasa da, gerek film üretimi gerekse salon ve gişe açısından Türk sineması yükselme eğilimine girmiştir. Ancak bu süreçte politikaya eğilme amacı güden filmlerde politik gelişmeler ilk bakışta gözlemlenememiş ve değişen güç dengeleriyle birlikte politikalarında ve uygulamalarında dönüşüm yaşayan Türk sinemacıları bocalama dönemine girmişlerdir.<sup>223</sup>Yine de politik anlamda değişen dünya ve Türk siyasetinde bocalayan siyasiler gibi filmlerde bu bocalamanın ve yeni koşulların politik düşüncesini aktarmayı bir nebze de olsa başarmışlardır. Bu bölümde incelenecek filmlerden *Eşkîya* dönüşüme uğramış toplumsal düzeni, arka fonda göç ve güneydoğu sorunu gibi konularla beraber ele alıp tüm bunları geniş bir izleyici kitleleriyle buluştururken *Hoşçakal Yarın*, yakın tarihin gerçek olaylarından yola çıkarak bu yıllarda pek görülmemiş ve daha önce pek işlenmemiş tarihi olayları ele alan siyasi bir yapım olarak dikkat çekmektedir. *Güneşe Yolculuk* yükselen milliyetçilikle şiddeti artan güneydoğu sorununa o döneme kadar pek görülmemiş bir cesaret ve sinematografik ustalıklı eğilirken *Propaganda* ise Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle birlikte daha çok sorgulanır hale gelen ulus devlet yapısını beyazperdeden tartışmaya açan az sayıda filminden biridir. 1990'lı yılların politik düşüncesinin sinematografik temsilinin inceleneceği bu bölümde ilk olarak, yükselen siyasal İslam'ı sinemada güncel olaylar üzerinden temsil eden ve benzerleriyle birlikte gişede beklenmeyen bir başarı elde eden İslami filmler arasında sert politik mesajlarıyla öne çıkan *Yalnız Değilsiniz* adlı film ele alınacaktır.

### 2.2.1. İslami Sinema ve Yalnız Değilsiniz

1990'lı yılların Türkiye'sinde, "ideolojilerin ölmesiyle" birlikte giderek yükselen politik düşünce siyasal İslam olmuştur. Serter'e bu yükselen eğilimi "*Özellikle 'İmam-Hatip' okullarının, ülkenin imam ve hatip gereksinmesini çok aşan bir biçimde mezun verecek ölçülerde yaygınlaşması, hem ideolojik olarak 'siyasal İslamın' hem de parti olarak Refah'ın güçlenmesi sonucunu doğuruyordu*"<sup>224</sup> sözleriyle açıklamaktadır. Bu politikayı yürüten RP'nin seçimlerde başarı elde etmesi ve iktidar olmasıyla giderek yaygınlaşan İslami politik düşünce, bu yıllarda sinemada da güçlenmekte ve bu doğrultuda ardı ardına filmler

<sup>223</sup> y.a.g.e.

<sup>224</sup> Serter'den aktaran Kongar, y.a.g.e. s. 225.

çekilmektedir. Rıza Kır a  sinemadaki İslami eğilimi ve bu eğilimin oluşum sürecini şoy­le açıklamaktadır:

“Özal döneminde yükselen değerlerin başında Milliyetçi-Muhafazak ar politikalar geliyordu bu politikalar radikal unsurları da zaman içinde beslemeye başlayınca sinemada da dertlerini anlatmak isteyen milliyetçi, muhafazak ar, hatta İslami yönüyle daha fazla ne çıkan filmler çekilmeye başlandı. Bir tür olarak İslami filmlere 12 Eylül öncesinde de rastlamak mümkün, ancak 1990’lı yıllarla birlikte bu filmlerin söylemindeki radikalizm, muhalefet biçimi farklı bir yere denk düşüyordu, iktidara giden bir politik g le bir dönem önemli sayıda seyirciyi sinemaya çekmeye başardı... 1990’dan sonra İslami filmlerde artık ‘hidayete ermenin’ ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hâkim olmaya başladı. Bu politik söylem Türkiye’de İslamiyet’teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek var olan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece ‘muhafazak ar’, kimi zaman da ‘liberal’ bir ‘muhafazak arlık’ koyuyordu.”<sup>225</sup>

Dönemin İslami sinemacıları, 1970’li yıllardaki Milli Sinema akımında yer almış yönetmenler olup, artık bu tanıma rağbet etmemektedirler. Örneğin Mesut Uçakan, “*Milli Sinema ile geleneksel değerler üzerine temellenmiş irk mantığına uygun filmler kastediliyor. Milli Sinema anlayışı bugün yapay ve zoraki kaçıyor... Sonra kesin çizgilerle gitmek, insanları sınıflara ayırır gibi yaftalamak da artık rahatsız ediyor.*”<sup>226</sup> diyerek tanıma karşı çıkmakta, Hilmi Maktav ise 1990’lı yılların İslami yönetmenlerinin Milli Sinemayı reddetmek yerine, akımın İslami motiflerini yan unsurlar olarak sunan üslubunu geliştirip, ideolojik açıdan İslam’ı filmin merkezine oturttarak çok daha radikal bir tarz benimsediklerini<sup>227</sup> söylemektedir. Bu tarzda çekilen filmler arasında ne  ıkanlar, Yücel  akmaklı’nın Batı’yla işbirliği içindeki Mısır hkmetine karşı İslami bir mücadele veren *Minyeli Abdullah* ve devam filmi *Minyeli Abdullah 2* adlı yapıtları, Mehmet Tanrısever’in İslami yaşam tarzı yüzünden sürülen bir ğretmeni anlattığı *Sürgün*, İbrahim Sadri’nin ailelerin yanlış tavırları nedeniyle İslamiyet’ten uzaklaşan ve bunalıma düşen gençleri anlattığı *Anne-Baba Biz Su luyuz* gibi filmlerdir. Ayrıca resmi ideolojinin tarihteki uygulamalarını, İslami bakış açısından eleştiren, şapka kanununa karşı geldiği için asılan bir mmini anlatan, Uçakan’ın yönettiği *İskilipli Atıf Hoca* ve İsmail Güneş’in yönettiği Arapça ezan yasağını taşlayan * izme* gibi filmler de 1990’lı yıllarda çekilmiştir.

Mesut Uçakan’ın 1990’da çektiği *Yalnız Değilsiniz*, hem güncel bir tartışmayı ele alması hem de İslam’ın toplum içinde konumunu sinematografik açıdan anlatma tarzı

<sup>225</sup> Kır a , a.g.e.

<sup>226</sup> Aktaran, Maktav, 1998, s. 287.

<sup>227</sup> y.a.g.e. s. 288.



açısından dönemin İslami politikasını en iyi yansıtan filmlerendir. O dönemki filmlerini propaganda değil, siyasi koşulların yarattığı hikâyeler olarak gören ve kendisini küfredilen inançlarını dillendirmeye çalışan “öz kültür savaşçısı” olarak nitelendiren<sup>228</sup> Uçakan, filmde Batılı bir ailenin üniversitede okuyan kızının, anneannesi sayesinde İslamiyet’i öğrenmesini ve gerçek bir Müslüman olarak başını örtmesi sonucunda ailesi ve çevresiyle olan şiddetli çatışmasını anlatmaktadır. Üniversitelerde türbanın yasaklanacağı 28 Şubat 1997 askeri müdahalesinden yedi yıl önce çekilen filmde bu sorunun üzerine gidilmiş ve İslam’ın mevzi kazanmasıyla birlikte tedirginleşen modern kesimlerin başörtüsüne karşı hoşgörüsüzlüğü vurgulanmıştır. Atatürk döneminde tesettürün yasaklanmasına muhalif seslerin, 1990’larla birlikte iyice yükselmesinin de bir anlamda birebir yansımasıdır film. Daha açılış jeneriğinde asfaltı kırıp yeşeren bir çiçekle başlayan film, baskıya rağmen İslamiyet’in filizleneceğini simgeledikten sonra ramazan ayı olduğunu öğrendiğimiz bir zamanda içki ve iç çamaşırı reklamlarını göstererek bir anlamda dininden uzaklaşıp yozlaşmış toplumu gözler önüne sermektedir. Filmin ana karakteri Serpil’in aile ve arkadaş çevresi, partilerde kumar, uyuşturucu ve alkol sefalarını sürdürmekte, “Happy Birthday” nidalarıyla doğum günleri kutlamakta ve filmde benzeri görüntülere sıkça başvurularak batılı yaşam tarzının izleyici üzerinde rahatsız edici bir etki bırakması amaçlanmaktadır. Yine bu çevreden bir aile dostu yazar, oldukça didaktik sözlerle Amerika ve Batıyı övmekte, Doğuyu ise yerin dibine sokmaktadır. Yaptığı telefon görüşmelerinden “Yahudi dostu” olduğunu da öğrendiğimiz yazar, tıpkı Nazi sineması örneklerinde gördüğümüz gibi filmin belki de en dikkat çekici kötü adamıdır. Bu anlatım üsluplarını, Hilmi Maktav, şu sözlerle değerlendirmektedir:

*“...Batı ahlakının göstergesi olarak vurgulanan davranış biçimlerinin ‘çatışmanın temel unsuru’ olması itibarıyla sık sık yinelenmesi belki filmin tansiyonunu yükseltecek, dramatik örgüyü güçlendirecek yöntem olarak kullanılmıştır. Ama bunun başarılı bir yöntem olduğu söylenemez. Çünkü karşı çıkılan davranışlar/düşünceler sadece kara semboller ve klişelerle betimlenmiş burjuvazi ve kapitalizm eleştirisinde sinemasal olarak, Yeşilçam melodramlarında gördüğümüz zenginlik-fakirlik betimlemelerinden, iyi-kötü çatışmalarından öteye gidilememiştir.”<sup>229</sup>*

Filmde ailenin kızlarındaki dönüşüme karşı direnişi ise politik bir içeriğe sahip olmaktan çok “sosyete çevresine rezil olmak” şeklindedir. Serpil’in Paris’ten gelen kuzeni ise feminist dernek kurma derdindedir ve filmde Serpil’in yeni arkadaş çevresince kötü olmayan bir tip olarak karşılanır. Ancak onun kötü olmaması feminizmin filmde taşlanmaması demek değildir, zira Serpil feminizmi kadın-erkek arasındaki nefreti körüklemekle suçlar. Zaten

<sup>228</sup> Aktaran, Lüleci, 2008, s. 107.

<sup>229</sup> Maktav, 1998, s. 310.

kuzen de filmin sonunda Serpil'in muhafazakâr çevresinde yerini almaktadır. Filmin bir diğer karakteri şifalı ilaçlarla tıp bilimi arasında bağ olduğunu iddia eden, tabiat kurallarına müdahale etmeye çalıştığını iddia ettiği Batı bilimini ise yanlış olarak nitelendiren Doktor Murtaza'dır. İnançlı bir kadının tamamlanmak için başını örtmesi gerektiğini Serpil'in ve arkadaşının ağzından sıkça yineleyen filmde Murtaza ise kadınlarla hakkında “*Kadın bir hazinedir. Bu hazinenin örtüsünü açtığımız zaman, ortada sadece et parçası kalır*” diyerek bu düşünceye vurgu yapmaktadır. Ötekileştirilmeden yakınan İslami kesimin, filmlerinde rahatsız olduğu üslubu kullanması dikkat çekicidir. Bununla ilgili olarak Maktav şunları söyler:

*“...İslami hareket, sinemada kendini tanımlarken sıklıkla karşıt ideolojileri kullanmış, ‘ben ve öteki’ söylemi üzerine inşa edilmiş hikâye ve karakterler İslami Sinema’nın belki de en belirgin unsuru olmuştur. Burjuva yaşam biçimi, Kemalist sekülerleşme politikaları, sekülerist aydınlar, solcular, feministler ve pozitivist dünya görüşü, İslami yönetmenler tarafından ‘ben ve öteki’ karşıtlığı içinde hikâyeye dâhil edilmiş, olay örgüsü de hep bu karşıtlıklar üzerine geliştirilmiş/kurulmuştur.”<sup>230</sup>*

“Öteki”ni kaba hatlarla sunan, “ben”lerini yani tesettürlü Serap’ıysa, Kemalistlerin onları çağdışı olarak tanımlamalarına inat kusursuzlaştırıp güzelleştirerek sunan *Yalnız Değilsiniz* filmi, durumu abartıp filmin dini vurgusuna da ters düşecek şekilde Serpil’in ağır makyajına tesettürlüken bile dokunmayıp yakın çekimlere sıkça başvurarak Serpil’in “güzelliği” izleyicinin gözleri önüne getirmiştir. Burçak Evren’e göreyse filmin amacı şöyledir:

*“Amaç; film yapmak değil, aksine seslerini duyuramayan ya da kısırılmış, inançlarından dolayı dışlanmış ve kimi hakları elinden alınmış gibi gözüken kitleye kimi mesajları iletmek, altını çizmek ve ‘asla yalnız olmadıklarını’ kanıtlamak isteyen dinsel, siyasal içerikli bir mesaj olmuştur.”<sup>231</sup>*

Filmde, dindar ve tesettürlü kadınların toplu dua ettikleri sahnede dile getirilen oldukça sert sözler tümüyle siyasi bir mesaj olmanın ötesinde belli oranda tehdit içermektedir denilebilir. Ancak tüm bunların ötesinde filmin genel dokusu, Serpil’in aşırı naifliği ve sıkça başvurulan oldukça hüznü müzik kullanımı, *Yalnız Değilsiniz* ve dönemin tüm İslami filmlerinde görülen “ezilen-mazlum” biçimine birebir uymaktadır. Tam da bu noktada Türkiye'deki islami filmler İran sinemasında görülen İslami filmlerden ayrılmaktadır zira İran'da egemen politik düşünce olan İslam, Türkiye'de "muhalif"tir ve beyazperdede sunumları bu açıdan farklılıklar taşımaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere "ben ve öteki"

<sup>230</sup> y.a.g.e. s. 309.

<sup>231</sup> Aktaran, Lüleci, 2008, s. 131.

üzerinden ideolojik konumunu vurgulayan, ezilenlerin sesi olma konusuna odaklanan İslami sinemacılar, RP'nin iktidar olduğunu ve siyasal İslam'ın toplum nezninde egemenliğini ortaya koymaya başladığı yıllarla birlikte sessizliğe bürünerek film üretmekten uzaklaşmışlardır.

### 2.2.2. Eşkîya ve Yeni Toplumsal Düzen

Yavuz Turgul'un 1996 yılında çektiği *Eşkîya*, 35 yıl sonra hapisten çıkan doğulu bir eşkıyanın, ona ihanet eden eski dostunun ve âşık olduğu kadının peşinden İstanbul'a uzanan hikâyesini anlatmaktadır. Amerikan filmlerine alışmış Türk izleyiciye, Amerikan tipi aksiyon ve kurguyu, yerel bir öyküyle sunan film, iki milyonun üzerinde izleyiciye ulaşarak Türk sinemasının yeniden doğuşunu da müjdelemiştir. *Eşkîya*'nın konusu ise Türkiye'nin ve halkın tüm kesimlerinin içinde bulunduğu dönüşüme dikkat çekmektedir. Demiralp filmle ilgili şunları söylemektedir:

*"...bu filmde de özellikle toplumun değerlerindeki yozlaşma anlatılmaktadır. Ancak bu kez kaderini kabul etmeyen ve isyan eden bir kahraman vardır. Eşkîya! Gençliğinden başlayarak aşkı ve adaleti savunmuş, doğru bildiğini yapmak üzere hapse düşmüş ancak olumsuz değerlere hiçbir zaman teslim olmamış yarı mitik bir kahramandır Eşkîya. Bu filmin son on yılların en çok seyredilen filmi olması rastlantı değildir. Türkiye'deki hızlı ve kaotik toplumsal değişimlerin getirdiği olumsuzluklara, değerlerdeki sarsıntıya duyulan tepkiyi dile getirmektedir."*<sup>232</sup>

Yaşamını hapiste geçirmiş ve bütün bu değişimlerden bihaber olan eşkıya Baran'ın hikâyesinin anlatıldığı film, PKK ve genel olarak devletin ilgisizliği sonucunda kaderine terk edilmiş doğunun kayboluşunu da gözler önüne sermektedir. Hapisten çıktığı gibi köyüne dönen Baran, doğup büyüdüğü köyün baraj yapımı nedeniyle sular altında kaldığını görür ve orada kalan tek kişi olan köyün delisinden "*ezilenler ezildi, düzen değişti*" sözlerini duyar. Mike Wayne'e göre buradaki baraj, yıkıcı modernleşmeyi temsil eder ve yukarıdan dayatılan değişim kırsal kesim insanların aşırı kalabalık ve yoksulluktan geçilmeyen kentlere göçünü doğurur.<sup>233</sup> Tüm bunların üstüne bir de dostu Berfo'nun ihanetini ve aşkı olan Keje'nin Berfo tarafından alıkonulduğunu öğrenen, kısacası doğudaki her şeyi kaybeden Baran intikamını almak üzere İstanbul'a doğru yola çıkar. Trende karşılaştığı Cumali tarafından "*bir sen eksiktin*" nitelemesiyle İstanbul'a gelen Baran, Cumali'nin başını beladan kurtarması sonrası onun yardımıyla Keje'yi aramaya başlar. Cumali, yeni Türkiye'nin şartlarını genç yaşında öğrenmiş, sokağın jargonuyla kendini yetiştirmiştir. Babasının Yılmaz Güney'e olan hayranlığından ötürü adının Cumali olduğunu öğrendiğimiz genç, maço görünümünün altında

<sup>232</sup> Demiralp, 2009, s. 93-94.

<sup>233</sup> Wayne, y.a.g.e. s. 109

naif, yaralı ve iyilik peşinde bir karakteri barındırır. Mafyayla ilişki içinde olması, uyuşturucu ticaretine bulaşmasının tek sebebi âşık olduğu kadının abisini hapisten kurtarmak ve aşkını mutlu etmek içindir. Ancak “*orospu şehir*” olarak nitelediği İstanbul’da hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Benzer şekilde Baran’ın “*bu şehir hayvan ölüsü gibi kokuyor, mahpus gibi*” sözleriyle nitelediği İstanbul’da, Berfo’yu bulduğunda onun sadece eşkıya mertliğini değil ismini de değiştirdiğini, koruma orduları, bahçıvanlar, hizmetçilerle dolu bir holding ve malikânenin patronu olduğunu görür. Berfo’yla hiç konuşmayan Keje ise Baran’la konuşmuştur. Baran da Keje de birbirlerini beklemişlerdir, çünkü onlar “söz”ün değerli olduğu zamanın insanlarıdır. Baran “*söz adamıdır, sözün gücüne ve sözün büyümesine inanır, onu yaşatan verdiği ve aldığı sözlerdir.*”<sup>234</sup> ve bu yüzden Cumali’nin çalıştığı mafyanın lideri Demircan ve Berfo’nun sözlerini tutmamaları Cumali’nin ölümüne sebep olduğunda Baran, onları gözünü kırpmadan öldürür.

Toplumsal dönüşümü, çözülmeyi *Muhsin Bey*’de zamanın melankoliyle ilişkisini de yaslanarak müzik piyasası ve kültür üzerinden yürüten Yavuz Turgul, *Eşkîya*’da ise özellikle mafya-eşkîya kıyaslamasını gözler önüne sermektedir. Türkiye’de giderek yükselen mafya, devletle de ilişki içinde gizli saklı işlerin yürüdüğü, kimseden dost olmayacağı gibi herkesin düşman olabileceği bir düzenin kanundışı yapılanmasıyken eşkıyalık, mertlik, adalet gibi kavramları da benimsemiş, ancak kanun dışılığı nedeniyle devletle çarpışan ve yine bu yüzden devletten yarar yerine zarar görmüş kesimin sempatisini kazanmış bir gelenektir. Buna karşın Wayne, filmin Berfo karakteri üzerinden giriştiği sistem eleştirisini eksik bulmaktadır. Wayne şu sözlerle devam eder:

*“... Berfo'nun suç içeren faaliyetleri haberlerde yalnızca ima edilir ve film Berfo'nun iş etkinliklerini daha fazla incelemez. Belki de bu, büyük iş dünyası, yasa ve yasadışılığın arasındaki kirliliğin, filmdeki suç faaliyetlerinin diğer her alanından daha fazla olarak, dikkati kapitalizmin toplumsal ve tarihsel özelliğine çekeceği içindir. Berfo'nun iş ilişkilerinin incelenmeyip yalnızca ima edilmesi nedeniyle Berfo herkesin bir ölçüye kadar arzuladığı bir dünyada yerini alır: Bir kez daha yaşamın özel bir bileşeni genel bir insanlık durumuna, ama o durumdaki toplumsal ve tarihsel belinlenmelere bakmadan, yükseltilir.”*<sup>235</sup>

Baran’ı küçük gören Mafya lideri Demircan’ın “*Kaldı mı dağlarda Eşkîya emmi? Eşkîya artık şehirde*” sözleri filmin bu karşılaştırma üzerinde yürüdüğüne işaret eder. Film ayrıca Cumali ve arkadaşları üzerinden, yeni kuşakların çalışmak ve alın teri dökmek gibi

---

<sup>234</sup> Yücel, 2008, s. 229.

<sup>235</sup> Wayne, y.a.g.e. s. 113.

emeğin yüceliğini vurgulayan değerleri küçük gördüğünün ve kısa yoldan paraya, güce ulaşmanın yükselen eğilim olduğunun altını çizmektedir. Yeni hâkim politik düzenin eleştirisi boşaltılan köyler, göç gibi olgularla da destekleyen film bir televizyon haberinde “*Güneydoğu sorununu ele alan ilk film*” sözleriyle de bir nevi kendine gönderme yapmaktadır. Ancak filmin güneydoğu veya Kürt sorununa eğilişi, polislerin şüpheli oldukları gerekçesiyle Baran ve Cumali’yi sorgulamalarında Cumali’nin “*biz terörist değiliz, vatanına milletine bağlı yüzde yüz Türk insanıyız*” sözleriyle özetlenebilecek kadar yüzeysel kalmıştır. *Eşkîya*’da dikkat çeken bir diğer nokta ise ana karakterlerin kaldığı ve içinde merkez sol ve merkez sağ temsil eden ve artık sonlanmış Soğuk Savaş’ın jargonuyla konuşan iki yaşlının yaşadığı Cumhuriyet Oteli’dir. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte politik düşünceye yön veren iki siyasi görüş artık sonlanmakta, Cumali’nin “*gitti bitti bu işler*” olarak nitelediği politikalar, yaşlılardan birinin intiharıyla fiziksel anlamda da sona ermektedir.

Yönetmenin deyimiyle “*bir yanıyla masal olan, öbür taraftan da masalın kendi gerçekliğini içinde taşıyan*”<sup>236</sup> filmde, mutlu son olmamasına rağmen “*Günümüz Türkiyesi’nin olumsuzluklarını eleştirilmiş, olumsuzluklara meydan okunmuş ve imgesel olarak olumsuzluklar aşılmıştır*”<sup>237</sup> ve bu sayede ülkenin sürüklendiği yeni politik iklime karşı koyamayan halk, burada bir anlamda meydan okumaktadır. Hobsbawn’ın sözünü ettiği “*halkın tarafını tutanların yenilemez oluşuna yönelik arzuyu ifade eder*”<sup>238</sup> açıklaması bir anlamda *Eşkîya*’nın izleyiciyle ilişkisini özetlemektedir.

### **2.2.3. Hoşçakal Yarın ve 12 Mart’la Geç Kalmış Bir Hesaplaşma**

Türk siyasal hayatını en çok etkileyen kurum hiç şüphesiz, parlamenter sisteme birden fazla müdahalede bulunan ordudur. Özellikle politik konulara eğilme amacındaki Türk sineması, 12 Eylül askeri müdahalesine birçok filmde değinmiş ve “*12 Eylül Filmleri*” şeklinde bir alt tür meydana getirmişse de, 27 Mayıs ve 12 Mart müdahaleleri üzerine filmlere rastlanmamıştır. 1990’lı yıllarda ise bir nevi hesaplaşma veya yüzleşme bağlamında 12 Mart’a değinilmiş, Reis Çelik’in 1998’de yönettiği *Hoşçakal Yarın* filmi 12 Mart’ı, müdahalenin idam ettiği 1968 kuşağının devrimci önderleri Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’ın gerçek hikâyeleri üzerinden ele almış ve tartışmaya açmıştır.

<sup>236</sup> Aktaran, Teksoy, 2005, s. 760.

<sup>237</sup> Demiralp, 2009, s. 94.

<sup>238</sup> Hobsbawn’dan aktaran Wayne, y.a.g.e. s. 115.

Günümüzde, bir gecekondu yıkımı sırasında yoksul halk ile belediye görevlileri arasında geçen arbedeyle başlayan film, bir evin duvarında Deniz Gezmiş ve 68 kuşağı hakkında yapılmış bir duvar resminin ortaya çıkması ve belediye görevlisinin o duvara dokunulmamasını emretmesiyle birlikte 1971 tarihine döner. Bundan sonra *Hoşçakal Yarın*, Deniz Gezmiş'in Gemerek'te yakalanışı, 12 Mart'ın işçileri bakanının karşısına çıkarılışı, devrimcilerin yargılanma süreçleri, avukatlarıyla ilişkileri ve idamlarını göstererek gerçek olayları birebir yansıtmıştır. Bu belgesel tarzı üslubun gerçekçilik hissini daha da pekiştirmek için filmde sıkça Deniz Gezmiş önderliğinde 68 kuşağının eylemlerine ve mücadelelerine dair gerçek görüntüler kullanılmıştır. Başta Amerikan 6. Filosuna karşı yapılan protestolar ve "Samsun'dan Ankara'ya Tam Bağımsız Türkiye için Mustafa Kemal Yürüyüşü" olmak üzere üniversite boykotları, devrimcilerin cenaze görüntüleri, mahkeme görüntüleri belgeci bir anlatıyla kullanılmış, dört Amerikan askerinin kaçırılışı gibi kimi olaylarda da canlandırmaya başvurulmuştur. Film, 12 Mart yönetiminin adalet anlayışının ne denli hukuk dışı olduğunu vurgularken, 27 Mayıs ve beraberinde gelen 1961 Anayasası'nı da bir anlamda övmektedir. Zira Deniz Gezmiş ve arkadaşları anayasayı ihlal değil, tam tersine anayasanın gerçekten uygulanması adına mücadele verdikleri için suçlanırlar. 1968 kuşağının anti-emperyalist ve Amerikan karşıtı görüşleri filmin politik merkezini oluşturmaktadır. O kadarki, filmde başta AP olmak üzere siyasiler ve polis teşkilatı Amerikan güdümünde olmakla sık sık taşlanırken ilginç bir şekilde 12 Mart müdahalesini yapan ordu, Amerikancılık yaftasına maruz kalmamaktadır. Örneğin Deniz Gezmiş, teslim olurken polise değil askere teslim olmak istediğini belirtip "Bu ordu anti-emperyalist birinci Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştiren ordudur" der. Mahkeme savunmasındaysa Lozan Antlaşması'nı kabul etmeyen Amerikan heyetinden bir yetkilinin Atatürk için söylediği aşağılayıcı sözleri gözler önüne serdikten sonra kendilerine "eşkıya" nitelemesinde bulunanlara karşı, Osmanlı'ya göre Mustafa Kemal'in de "eşkıya" olarak görüldüğünü söyleyerek Mustafa Kemal'le arasındaki devrimci bağı vurgular. Gerçekten de, filmde görüldüğü üzere Türkiye Cumhuriyeti'ni temsilen dava açan mahkeme, iddiasına Türklüğün fetih geleneğinden söz ederek başlamış ve "Viyana kapılarına dayanan Osmanlı" vurgusuyla 1950'lerde başlayan yeni Osmanlıcılık politikasının hâkimiyet alanının ne denli genişlediğini ortaya koymuştur.

12 Mart eleştirisi açısından, özellikle avukatlara uygulanan psikolojik baskıyı gözler önüne koyan film darbeye birlikte sol kesimlere uygulanan sistematik işkenceden söz etmemektedir. Dönemin politik atmosferini betimlemek açısından, askerlerin mahkemeye ilgili aldıkları gizli kararları kapkaranlık bir odada sunan ve yine askerlerin ellerine

geçirdikleri olağanüstü gücü vurgulamak için sadece şapkalarını çıkartıp askeri üniformalarının üzerine cüppe giydiklerini defalarca gözler önüne seren film yine de Askeri darbeden çok sağ politikanın sivil siyasetçilerini suçlamaktadır. Bu açıdan Rıza Kıracı *Hoşçakal Yarın*'ı “*Bonapartist rejime methiye düzen*”<sup>239</sup> bir film olarak eleştirmekte ancak Türk solunun uzun yıllar benimsediği ihtilalcı geleneği göz ardı etmektedir. Zira 68 kuşağında güçlü olan Ulusal Sol akımların dışında Marksist-Leninistler de Kemalizm'i reddetmemiş, aksine çıkış noktası olarak almışlardır. Ancak yine de film, Atatürkçülük/Kemalizm vurgusunu gereğinden fazla yapmakta ve Deniz Gezmiş'in son sözlerinde yer alan “*Yaşasın Marksizm-Leninizm'in yüce ideolojisi*” sözlerine yer vermeyerek Marksist olduğunu her fırsatta vurgulayan gençleri Kemalizm'e daha yakın yere oturtmaktadır. 1990'lı yıllarda ardı ardına öldürülen Kemalist aydınların da etkisiyle, ülkedeki hâkim politikaya karşı muhalif bir konumda yer alan Kemalist refleksi, *Hoşçakal Yarın*'ı da etkilemiştir.

Daha önce hiç işlenmemiş 12 Mart'ı ve Deniz Gezmiş'i ele alarak cesur bir iş ortaya koyan film, ne yazık ki sinemasal açıdan belli bir atmosferden yoksun kalmış, tiyatro mizansenlerini andıran sahnelerle de devrimcileri destansı olarak aktarma amacı taşımasına karşın canlandırma hissinden öteye geçememiştir. Yönetmenin kimsenin para yatırmamasından dolayı tümüyle kendi imkânlarıyla çektiğini belirttiği film<sup>240</sup> teknik açıdan sıkıntıları olmasından öte, tıpkı 12 Eylül öncesi sağcı militanlarca öldürülen Atatürkçü yazar Abdi İpekçi suikastını işleyen, 1991 yapımı, Oğuzhan Tercan'ın yönettiği *Uzlaşma*'da da görüldüğü gibi belgesel üslubundan öteye geçememiş ve politik bakış açısından yoksun bir yapımlı olmuştur.

### 2.1.1. Güneşe Yolculuk ve Toplumsal Ayrışma

1990'lı yılların başında, meclisteki vekillerin Kürtçe yemin etme eylemi, PKK'nın giderek artan şiddet olayları, daha sonra CHP olacak olan SHP'nin “Güneydoğu Raporu” gibi çalışmalar ülkenin politik gündemine Güneydoğu bölgesini ve oradaki Kürt nüfusunu getirmiştir. Bu gündemle paralel olarak 1991 yılında, Kürt destanlarından yola çıkılarak Şahin Gök'ün yönettiği *Siyabend ü Xece* ve Ümit Elçi'nin yönettiği *Mem ü Zin* filmleri çekilmiş, sıradan aşk hikâyeleri gibi sunulmuş olsalar da, Kürt kültürünün Türk sinemasında ilk eserleri olmuşlardır. İlerleyen yıllarda Reis Çelik'in yönettiği, 1996 yapımı *Işıklar Sönmesin*, güneydoğudaki savaş ortamına eğilerek, bir asker ve bir PKK'lı arasındaki iletişimi/ilişkiyi,

<sup>239</sup> Kıracı, a.g.e.

<sup>240</sup> Aktaran, Yücel, 2008, s. 238.

yer yer Kürtçe diyaloglara da yer vererek işlemiştir. Yeşim Ustaoglu'nun 1999'da yönettiği *Güneşe Yolculuk* ise güneydoğu ya da Kürt sorununa, güncel olayları da birebir ekleyerek değinen, belki de en önemli çalışmadır.

Irak sınırındaki Zorlu köyünde doğmuş, babası bir gün alınıp götürülmüş, İstanbul'a gelerek seyyar satıcılıktan, otobüs muaviniğine kadar çeşitli küçük işler yapmış ve aynı zamanda yasadışı sol örgüt üyesi olan Berzan ile İstanbul'a İzmir yakınlarındaki Tire'den gelmiş, su işlerinde çalışan Mehmet'in yolları bir milli maç sonrası çıkan kavgada kesişir. "1990'lı yılların başında tavana vuran milliyetçi söylemin spor müsabakaları ve asker uğurlamalarında sıkça rastlanan, bilinen bir linç etme teşebbüsüyle"<sup>241</sup> birlikte galibiyet sonrası korna çalmadığı için şiddete uğrayan birine yardım eden Mehmet aynı şiddete maruz kalmış ve Berzan'ın yardımıyla oradan kaçıp kurtulmayı başarmışlardır. Bu şekilde başlayan arkadaşlıkları Mehmet'in, bir kimlik kontrolü sırasında polis tarafından gözaltına alınmasıyla birlikte başka bir boyuta geçmeye başlar. Mehmet'in koyu renk saçları ve teni, polis için onun terörist olduğunun kanıtıdır. Kimse onun Tire'li ya da kendi deyişiyle "*İzmir, Türkiye'nin batısından*" geldiğine inanmaz. İşkence sonrası serbest bırakıldığında artık yoksul ev arkadaşları onu yanlarında istemez ve su işlerindeki işini de kaybeder. Sonrasında Berzan, Mehmet'i şehir dışındaki gecekondu mahallesine davet eder ve ona bir otoparkta iş bulur. Mehmet'in sevgilisinin de arkadaşlıklarına ortak olması sonucu giderek pekişen dostlukları, bir örgüt eylemi sonrası çelik kuvvetin güç kullanması sonrası Berzan'ın ölümüyle bambaşka bir boyuta evrilir. Kimsesiz olduğu için sahip çıkılmayan cesede Mehmet ve sevgilisi sahip çıkar, Mehmet bir arabaya el koyarak dostunun tabutunu güneşin doğduğu yere, Zorlu köyüne götürmeye karar verir. Bu arada, önyargılarla beslenen milliyetçi şiddete maruz kalmamak için saçlarını sarıya boyayan Mehmet, doğuya ilerledikçe rahatsız olduğu "*Doğulu/kıro*" yanılması aşmaya başlamış ve saçlarını tekrar siyah yaparak çıktığı yolculuğun son kısmında, "*Zorlu musun?*" sorusuna "*evet*" demiştir; hem de bu kez soruyu soran askerlik görevini doğuda yapmak üzere yola çıkmış Tire'li bir gençtir. Mehmet Zorlu'a vardığıdaysa köyün boşaltıldığını ve sular altında kaldığını görür ve tabutu sulara, güneşin doğuşuna bırakır.

Sistem ve devlet aygıtı altında ezilen, kuponla televizyon almak gibi küçük hayalleri olan küçük bireylerin filmi olan *Güneşe Yolculuk*, sinematografik açıdan toplumsal gerçekçiliğe yakın durmakta, İstanbul'da gerek Mehmet'in gerekse Berzan'ın kaldığı yerler

---

<sup>241</sup> y.a.g.e. s. 83.



olsun, yoksulluğu tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Mehmet'in doğuya yolculuğundaysa mevsimlik işçiler, boşaltılmış köyler, Türkçe bilmediği halde İstanbul'a göç etmeye hazırlanan Kürtler eşliğinde Kürt yaşantısının ve doğunun gerçekliğinin tespiti niteliğinde görüntülere yer verilir. Ayrıca Berzan'ın öldürüldüğü eylem sahnelerinde haber/belge niteliğinde siyah beyaz çekilerek kullanılan görüntülere ve Mehmet'in doğuda otel odasından izlediği, Olağanüstü Hal izlenimi veren tankların görüntülerinde yine haber kameramanlığı gibi gerçek görüntülere yer verilmiştir. Ana mekân olarak İstanbul'un seçilmesi, şehrin kozmopolit yapısının vurgulanması açısından önemlidir. Türkiye'nin batısından, doğusundan, her etnik kökenden insanların birada ve eşit yoksullukta olduğu, mini etek giyenlerin tesettürlülerle aynı tramvaya bindiği, doğu Avrupalı turistlerle, yine doğu Avrupalı hayat kadınlarının yaşadıkları yerdir İstanbul. Fakat bu şehir, filmde adeta polis devletinin kenti gibidir. Her köşede polisler ve yol başlarında kimlik kontrolleri vardır. Artık İstanbul değişmekte ve "ötekileştirdiklerine" karşı sert davranmaktadır. Filmde Kürtlerin yaşadığı ve çalıştığı yerlere çizilen, kırmızı çarpı işaretleri ise Rekin Teksoy'un belirttiği gibi gerçeklikle bağdaşmamakta<sup>242</sup> ancak bu sahneler, belki de DP iktidarı dönemindeki 6-7 Eylül olaylarında, gayri Müslim yurttaşlara yapılan planlı şiddet eylemleri öncesi aşırı milliyetçilerin kapılara çizdiği işaretlere atıfta bulunmakta ve Kürtleri de benzer olayların beklediğini ön görmektedir. Buna ek olarak Kongar da, 21. yüzyıla doğru ilerleyen Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri olarak gördüğü "insan hakları sorunu"nu terörün varlığına rağmen demokratik rejimin temel hak ve özgürlükleri geliştirerek aşması gerektiğini ancak yanlış uygulamalarla bunun tam ters yönde sonuçlar ortaya koyduğunu belirtmektedir.<sup>243</sup> Filmde bir diğer dikkat çeken sahne dolmuşta birbirlerinin omzuna yaslanmış Berzan ve Mehmet'in, dolmuştaki Türk bayrağı armalı dikiz aynasından göründükleri sahnedir. Türk ve Kürt'ün kardeşliği, onları "gözetleyen Türk devletinin" bakışları altında gerçekleşmektedir.

Bayrampaşa cezaevindeki tutukluların koşullarının düzeltilmesi için yapılan ölüm orucu eylemleri gibi gündemi işgal eden gerçek olayları da fonda işleyen, Kürtçeyi hem filmin müziğinde hem de hâkim olarak diyaloglarda kullanan *Güneşe Yolculuk*, genel olarak yağmurlu ve karanlık bir atmosferde ilerlemekte ancak doğuya yapılan yolculukla birlikte filmin rengi daha da kararmaktadır. Film, *Economist* dergisi tarafından "...Türklerle Kürtler arasında gruplar arası şiddetin neredeyse hiç olmayışı, Bayan Ustaoglu'nun

---

<sup>242</sup> Teksoy, 2005, s. 762.

<sup>243</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 646.

vurgulayamadığı, eksik bıraktığı can alıcı noktadır”<sup>244</sup> sözleriyle eleştirilse de, doğudaki yaşamın ve doğu insanının ülkedeki önyargı ve ötekileştirmeden doğan sıkıntılı, karanlıkta bırakılan yaşantısını ustaca işlemekte, güneydoğu/Kürt sorununa ideolojilerden öte hümanist bir üslupla yaklaşmaktadır.

### 2.1.2. Yeni Devlet Şeklinin Propaganda'sı

12 Eylül’le birlikte rafa kaldırılan ve yerini serbest piyasa ekonomisine bırakan, Kemalist ideolojinin altı ilkesinden biri olan devletçilik, SSCB’nin yıkılmasıyla beraber Türkiye’de özelleştirmeciliğin hâkim politika haline gelmesi sonucunda mevzi kaybetmiş hatta tüm dünyayla eş güdümlü olarak ulus-devlet olgusu da sorgulanır hale gelmiştir. Bunun yanı sıra, ulus-devlet yapısının sonunu müjdeleyen küreselleşmeci anlayış giderek Türkiye’de etkin olmaya başlarken, “*Kendi doğruları, istekleri ve seçimleri paralelinde davranabilme hakkına sahip hür birey anlayışını esas alan ve temelinde sınırlı ve sorumlu bir kategorik devlet zihniyeti yatan*”<sup>245</sup> liberalizm, devletçilik ilkesine karşı durmuştur. 1990’ların Türkiye’sinde giderek yaygınlaşan küreselleşmeci-liberal politikanın Türk sinemasındaki izdüşümü Sinan Çetin’in, 1999 yılında yönettiği *Propaganda* filmidir.

1948 Türkiye’sinde geçen film, Ankara’dan gümrük memuru olarak atanan Mehdi’nin, güneydoğu sınırındaki köyüne dönüp, belirsiz olan sınıra, dikenli tel ve gümrük kapısı yerleştirerek köyü ikiye bölmeye sonucunda yaşanan trajik-komik olayları aktarmaktadır. Birlikte, Kurtuluş Savaşı’nda omuz omuza çarpıştığı, çocukluk arkadaşı Rahim’in de sınırın ötesinde kalmasıyla birlikte kendisini ve yetkilerini sorgulamaya başlayan Mehdi, öğrencileri öğretmenlerinden, dostları, aileleri ve oğlu Âdem’le sevgilisi Filiz gibi âşıkları birbirinden ayıran sınır karşısında kendini kaybedip oğlunu, “*sınır ihlali*” gerekçesiyle vuracak hale gelmiştir. Bundan sonra devlet büyüklerinden de tebrik alan Mehdi, tüm sevdiklerinin sınırın ötesinde kamyona doluşup başka memleketlere gittiğini gördüğünde ise üniformasını ve yetkilerini bir kenara bırakıp kamyonda sevdikleriyle buluştuktan sonra, elinde, o sahne için neye hizmet ettiği belli olmayan, Türk bayrağıyla gümrük kapısını yıkmış ve film köy halkının birleşmesiyle noktalanmıştır.

*Propaganda*, yaklaşmakta olan trenle birlikte Mehdi’nin üniformasının düğmelerine, yakasına, omuzlarına ve Türkiye Cumhuriyeti armalı askeri şapkasına yapılan yakın

<sup>244</sup> Aktaran, Demiralp, 2009, s. 61.

<sup>245</sup> Aktaran, Murat Soydan, *Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi: Sinan Çetin Örneği*, Küresel İletişim Dergisi, 2006, Sayı 1, s. 2.

çekimlerle başlamakta ve alt aç çekimleriyle Mehdi bedeninde devlete ezici bir güç vermektedir. Garda toplanmış köylü halk da bayraklar ve marşlar eşliğinde treni ve Mehdi'yi beklemektedirler. Rahim ise arkadaşına bir at hediye etmekte, isimsiz olan bu ata Mehdi, Fransız ulus-devletini baskıcı bir güç haline getiren Napolyon'un adını vermektedir. Ata verilen isimden başlayarak film, halkın dilinden konuşamayan bürokrat, Âdem'in sevgilisi Filiz'e sulanan bir nevi filmin kötü adamının İsmet İnönü'yle bağlantısı olduğunun yinelenmesi, sınırdaki hata konusunda “*Koskoca başşehir yanlış yapacak değil ya*”, “*Devlet hepimizin babası son sözü o söyler*” sözleri, Mehdi'yi görene kadar Kürtçe konuşan ancak üniforma korkusundan “*Güzel Ankara*” marşını söyleyen yerel halka kadar hemen her sahnede devleti ve devletçiliği taşlamaktadır. Oğuz Demiralp, filmin politik düşüncedeki konumlanışı üzerine şunları söylemektedir:

*“Filme olan bu tartışmalar aslında günümüzde Türkiye’de devlet kavramı üzerine yapılan tartışmaların bir yansımasıdır. Birçok kesimin on yıllarca dokunulmaz saydığı birçok kavram Türkiye’de tartışmaya açılmıştır. Film bir bakıma Türkiye’deki bu liberal eğilimin temsilcisidir.”*<sup>246</sup>

Bu liberal eğilim, filmde özellikle iki noktada kendini belli etmektedir. İlkinde radyodan, SSCB'nin Batı'dan gelen Marshall Yardım planına karşı koyacağını ve sosyalist rejimin tüm baskılara rağmen Berlin'in özgürlüğünü tanımayacağı duyulur. Sosyalizmi “*nifak ideolojisi*”<sup>247</sup> olarak niteleyen Çetin, devletçilik ilkesini yürüten Sovyetlerin, Berlin Duvarının yıkılışıyla gelen çöküşüne de dikkat çekmekte ve eleştirisini kuvvetlendirmektedir. Diğeri ise Mehdi'nin ağzından dökülen sözlerdeki dönüşümdür. Başta “*Her isteyen böyle gelip geçip, gelecek mi buraya, mallar böyle gelecek, böyle çıkacak, biz neciyiz ulan! Gümrük neci? Öyle serbest serbest dolaşamazsınız, bir serbestliktir tutturmuşlar. Gümrük çok önemlidir, gümrük milletlerarası zenginliği korur. Serbestlik neymiş? Serbestlikle olmaz, biz serbest bırakmayız arkadaş!*” sözlerini söyleyerek Mehdi'nin üzerinden devletçi anlayışı somutlaştıran yönetmen, ilerleyen bölümlerdeyse “*Napolyon devletin, ben devletimim. Geriye ne kaldı? Hiç?*” sözlerini yine Mehdi'ye söyleterek karakterin dönüşümü üzerinden devletçiliğin de sınırlar gibi insanın doğasına aykırı olduğunu vurgulamak istemektedir. Filmin sınırlar ve ulus-devlet karşıtı tutumunda vücut bulması beklenen küreselleşmeci düşünce, Âdem'in Filiz'i Colorado'ya kaçırmak istemesi ve köylüler tarafından radyoda çalan Amerikan şarkılarının sevilerek dinlenmesi gibi sahnelerle gösterilmiş, bireylerin sınırlarla birbirlerinden koparılsalar bile

<sup>246</sup> Demiralp, 2009, s. 85.

<sup>247</sup> Aktaran, Soydan, 2006, s. 15.

küresel olarak ortak beğenilerde buluşabilecekleri belirtilmek istenmişse de bu mesajlar oldukça yüzeysel kalmıştır.

Murat Soydan'ın “*bireysel varoluşunun yanında, liberalizmin diğer boyutuna, sınırlı devlete ve bürokrasiye vurgu yapmış ve toplumun üstünde, varlığı kendinden menkul ve aşkın bir varlık olarak kurgulanmak istenen devlet anlayışını eleştirmiştir*”<sup>248</sup> sözleriyle övdüğü film, Hekimoğlu tarafından, “*Anarşizmden farklı olarak devlete değil, ideolojik anlamda devletçiliğe karşı*”<sup>249</sup> olarak tanımlanan liberalizmden uzaklaşarak, devletçiliğin ötesinde devletin ta kendisini taşlamaktadır. Zaten bir röportajda “*...hınç almayacaksam film yapmam... Birey devletten önemlidir. İnsanlar zaten ceberut devletten, iş görmez bürokrasiden, bireyin yokluğundan sıkılmışlardı. Ben de bunlara tercüman oldum*”<sup>250</sup> diyen yönetmen, filmin sonunda, Mehdi'nin açılıştaki çekim açılarının aynılığıyla üniformasından arınması ve Ankara yani Türkiye Cumhuriyeti'yle özdeşleşen Mehdi'nin yardımcısı, filmin asıl kötü adamı Mahmut'un “*Ankara'ya bildireceğim*” tehditlerinin onu dinlemeyen asker tarafından “*Ankara'ya söyle o kâğıtları g.tüne soksun*” sözleriyle noktalandığı sahnelerde eleştirisini şiddetlendirmiştir. Bu eleştirileri yaparken film, güldürü biçimi altında da olsa güneydoğuda çok eşliliği ve halkın cehaletini sempatik bir temsille sunmakta, Kemalist devletin halktan kopukluğunu vurgulamak için kullanılan yerel dillerde adeta karikatürü andıran tiplere başvurmakta ve eleştirisini şoven bir üslupla yaparak gerçekten de “hınç almaktadır”.

Seçilen beş film üzerinden bakıldığında 1990'lı yılların Türkiye'sindeki oldukça şiddet yüklü görünen mevcut politik yaşantının örneğin siyasi baskının çok daha fazla olduğu 1980'li yıllara göre Türk sinemasında karşılığını pek de bulmadığını söyleyebiliriz. Güncel ve cesur konulara değinme iddiasındaki yapımlar, politik bir eleştiri yapmaktan uzak yalnızca durum tespiti niteliğinde filmler olmuşlardır. Bu filmler arasında politik düşüncesini en açık biçimde ortaya koyan film ise *Yalnız Değilsiniz*'dir. Buradaki tezat, siyasal İslam'ın ülkedeki en büyük güç olarak ortaya çıktığı 1990'larda dahi bu siyasete yakın yönetmenlerin filmlerinde İslami çevrelerin muhalif/mazlum olarak sunulmalarıdır. Bir diğer dikkat çeken durum 12 Eylül'le birlikte kuruluş felsefesini terk eden yeni Türkiye'nin, *Propaganda* filmiyle eski düzenin taşlaması üzerinden övülmesidir. Bu durum 1980'lerde övgüye ihtiyaç duymayan yeni egemen politik düşüncenin 1990'lı yıllarda çeşitlenen ve kimi zamanlarda toplumsal refleks

<sup>248</sup> y.a.g.e. s. 11.

<sup>249</sup> Aktaran, Soydan, y.a.g.e. s. 2

<sup>250</sup> Aktaran, Soydan, y.a.g.e. s. 16.

de gösterebilen muhalefete karşı sinemadan da karşı duruş ortaya koyma gayesini göstermektedir. İlginç olansa, *Propaganda* filminde görüldüğü üzere egemen politik yapının sinematografik sunumunda dahi sanki iktidarda değilmişçesine muhalif bir sunumla yer almasıdır. Herkes devlet aygıtına hâkim sisteme muhalif olduğunda bir diğer bakış açısından kimsenin devletin sistemine muhalif olmadığı ortaya çıkmaktadır. Genel olarak 1990'ların Türk sinemasında yukarıda değinilen 5 filme bakıldığında 1980'lerdeki filmlerde görülen ortak muhalefet, daha önce Vietnam özelinde Hollywood'un farklı politik tutumların çatıştığı bir sahneye dönüşü gibi, 1990'larda iktidar-muhalefet çatışmasına dönüşmüş bu bağlamda 1990'ların çok partili politik mücadele ortamıyla uyumlu bir durum oluşmuştur.

### **2. 3. 2000'ler ve Seçilen Filmler Üzerinden Dönemin Politik Düşüncesinin Sinematografik Sunumu**

21. yüzyıla girerken Türkiye, önce 1999 yılında Marmara depreminin yarattığı maddi/manevi büyük yıkımı, ardından 2001 yılında DSP-MHP-ANAP koalisyon hükümetinin sonunu getiren büyük ekonomik krizi yaşamış ve bu istikrarsız süreçler sonunda 2002 seçimleri, 1990'larla başlayan koalisyon dönemlerinin de sonunu getirmiş, AKP tek başına iktidara gelmiştir. 28 Şubat 1997 askeri müdahalesinin iktidardan indirdiği RP'nin içinden doğan ve RP'nin aksine muhafazakâr siyasetinde Amerika karşıtı gözükmeyen, liberal ekonomiyi benimseyen AKP, 2000'li yıllar boyunca tek başına iktidarda kalarak cumhurbaşkanlığı dâhil devlet erkinin tüm mevkilerinde egemenlik kurmuştur. "*Bilinç ve eğitim konusunu, solun kendi içindeki ideoloji çatışmalarına ve devletin 1950'lerden sonra gittikçe etkisizleşen 'normal' eğitimine karşı en iyi kullanan grup 'siyasal İslam' olmuş ve İmam-Hatip okulları aracılığı ile, 21. yüzyıla giderken Türkiye'de kendisine geniş bir taban yaratabilmiştir*".<sup>251</sup> Siyasal İslam'ı serbest piyasa ekonomisiyle birleştiren AKP iktidarı boyunca Türkiye'de, başını Atatürk'ün partisi CHP'nin çektiği muhalefetle rejim tartışması yaşanmış, özellikle laiklik ve türban sorunu gibi konularda gerilim iyice artmıştır. MSP-RP ekolünün İslamcı "*Milli Görüş*" politikasını reddetmeyen AKP'nin tek başına iktidar olması "*siyasal İslam*" terimini de ülke gündeminin birinci maddesi haline getirmiştir. Siyaset bilimciler siyasal İslam'ın iktidar sürecini şöyle dile getirmektedirler:

*"Siyasal İslam genellikle tabandan tavana, devlet ve statükoya meydan okuyan bir hareket olarak işlemektedir, ancak onun devlete meşruiyet kazandıracak biçimde tam tersi bir rol üstlenmesi*

---

<sup>251</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 647.

*mümkündür. Bir uçtan bir uca İslam dünyasında hemen hemen bütün siyasi liderler kendilerini meşrulaştırma çabalarında İslam'ı kullanırlar.*<sup>252</sup>

Laik rejimin tasfiyesi anlamına gelen siyasal İslam'ın devlet egemen olmasının yarattığı gerginlik sonucunda çeşitli saldırılar meydana gelmiş, 12 Eylül'ün Türk-İslam sentezinin mutlak hâkimiyeti sonucunda yazar Hrant Dink'in öldürülmesi başta olmak üzere gayrimüslim yurttaşlara suikastlar gerçekleşmiştir. Basın ve diğer medya üzerinde giderek artan AKP baskısı, askerinin iktidarı indirme planları iddialarıyla, 2007 yılında açılan Ergenekon davasıyla daha da artmış, dava vesilesiyle muhalif yazar, akademisyen ve siyasiler "darbeci" tanımlanmasıyla cezaevlerine gönderilmişlerdir. 2000'li yıllarda dünya siyasetini ve beraberinde Türkiye'yi etkileyen en önemli olay ise 2001 yılında ABD'nin New York kentinde düzenlenen terörist eylemlerdir. Binlerce kişinin öldüğü bu saldırılar sonucunda ABD, Samuel Huntington'ın Soğuk Savaş sonrası şekillenen yeni mücadele sahasını anlatan "*Medeniyetler Çatışması*" tezini siyasi doktrin olarak ele almış ve saldırıdan sorumlu tuttuğu aşırı dinci terör örgütü El Kaide'yle savaş adı altında Afganistan ve Irak'ı işgal etmiştir. AKP hükümetinin özellikle Irak işgalinde ABD yanında yer alması sonucunda El Kaide İstanbul'da terör eylemlerine başvurmuş ve yüzlerce kişi hayatını kaybetmiştir. ABD'nin yeni savaş politikası ve Türk dış politikasının yeni konumuyla beraber, 1999 yılında liderinin yakalanmasıyla birlikte sessizliğe bürünen PKK tekrar güç kazanmış ve AKP iktidarı süresince saldırılarını sistematik olarak arttırarak 1990'lı yılların yoğun çatışma ortamını güneydoğu Anadolu'ya yeniden getirmiştir. PKK terörüyle eş güdümlü olarak yükselen Kürt siyaseti, DTP(daha sonra BDP) bünyesinde meclise gelmiş ve Kürt nüfusuna bir takım haklar verilmesi gerektiği doğrultusunda mücadele vermiştir. AKP'nin Kürtçe devlet televizyonu açması gibi bir takım gelişmeler ortaya çıkmış ve 2009 yılında iktidarın "*Demokratik Açılım*", muhaliflerinse "*Kürt Açılımı*" adını verdiği siyasi paket gündeme oturmuştur. Somut bir atılım ortaya koyamayan bu açılım, PKK kamplarından gelen kimi militanların alkışlarla karşılanması sonucunda gerilimlere sebebiyet vermiş ve yükselen milliyetçilikle birlikte ülke çapında şiddet ortamı meydana getirmiştir. Sonuç olarak 2000'li yıllar laik-dinci, Türk-Kürt olmak üzere toplumsal kamplaşmaların meydana geldiği, politik açıdan da oldukça çalkantılı ve gerilimli bir dönem olmuştur.

2000'li yıllarda Türk sineması, 1990'ların sonunda yakaladığı olumlu ivmeyi sürdürmüş, çekilen film sayısı neredeyse her yıl artarak 30 film üzerine çıkmış, bundan da önemlisi izleyiciler yıllar sonra ilk kez Türk filmlerine Amerikan filmlerinden daha çok ilgi

---

<sup>252</sup> Aktaran, Batur, 2007, s. 40.

göstererek gişede 4 milyon izleyiciyi aşan yerli yapımlar görülmüştür. Gişede tekrar izleyicisine kavuşan Türk sineması, bir yandan da başta Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu olmak üzere bağımsız sinemacılarla yurt içi ve yurt dışında büyük ödüllere uzanmış ve Türk sineması yıllar sonra tekrar gündeme gelebilmiştir. Ancak buna karşın 2000'lerin Türk sineması, Hollywood'un eğlence sinemasını ve İran'ın Farsi filmlerini anımsatacak şekilde çoğunlukla yüzeysel güldürü filmlerinin ve televizyon dizilerinin devamı niteliğindeki filmlerin egemenliğinde kalmış, dönemin yoğun politik ortamı sinemaya düşük bir oranda yansımıştır. Yine de dönemin politik düşüncesinin temsil edildiği filmler çekilmiştir. Bunlar arasında ele alacağımız filmlerden *Yazı Tura*, çok katmanlı konusuyla farklı örnekler üzerinden güncel siyaseti belirleyen milliyetçiliğe, ötekileştirmeye muhalif açıdan değinmekte, *Kurtlar Vadisi Irak*, yükselen Amerikan karşıtlığını aşırı milliyetçi-muhafazakar siyaseti egemen politik düşünce tarafından beyazperdeye birebir yansıtmaktadır. *Takva*, yeni politik düzene, egemenliğini pekiştiren İslami çevreleri ilk kez ezilen değil ezen olarak ele alan muhalif bir anlatıyla yaklaşmakta, *Nefes* ise Kürt sorununayla güncel tartışmalara, yakın geçmişte yaşanmış ve hala süregelen savaş ve çatışmalar üzerinden eğilmektedir. Bu bölümde ele alacağımız ilk film ise, egemen politik düşünceye 12 Eylül'e kadar uzanıp toplumsalın her kesimi üzerinden ilerleyerek eleştiriler yönelten *Dokuz* adlı yapımıdır.

### **2.3.1. Dokuz ve Mahallenin Sonu**

12 Eylül ve 1982 Anayasası, bireyi ezen, hak ve özgürlükler bağlamında yasakçı olarak nitelendirilebilecek bir metindir. Bu darbeyle birlikte süratli bir değişime giren, piyasa dışında serbestliğe pek de imkân vermeyen Türkiye'de iktidarın yeni politik düşüncesi, 2000'li yıllarda da yarattığı yeni insan modeli üzerinden ele alınmış ve eleştirilmiştir. Ümit Ünal'ın 2002 yılında çektiği *Dokuz*, bir mahalle üzerinden, değişime uğramış yeni Türkiye'nin resmini ortaya koymaktadır. Eleştiri için seçilen yapının mahalle olması, bu toplumsal yapının Türk insanı için önem arz eden ve yeni yaşam biçimleri sonrası "özlenen" bir hal almasından kaynaklı olabilir. Oğuz Demiralp, mahallenin Türk toplum yaşantısı için önemini şu şekilde anlatmaktadır:

*"Mahalle klasik Osmanlı toplumunda sosyal dokunun temel birimidir. Cami ve çarşı çevresinde örgütlenmiş kendi içinde tutarlı bir sosyal ilişkiler bütünüdür mahalle... herkesin birbirini üç aşağı beş yukarı tanıdığı, uyulacak sosyal ve ahlaki kuralların pek değişmeden kuşaktan kuşağa aktarıldığı,*

*biyeyin kendini dış dünyaya ve geleceğe karşı güven içinde hissettiği, dünü ve yarını birbirine benzeyen hayatın huzur içinde aktığı ortamdır. İstanbullunun toplumsal kimliğinin ilk maddesi mahallesidir.*"<sup>253</sup>

Film, İstanbul'da bir mahallede, evsiz ve yabancı olarak addedilen bir genç kızın öldürülmesi sonrası, mahalle sakinlerinin polis merkezinde ifadelerini vermeleri üzerine oturtulmuştur. Toplumun değişik katmanlarından, ancak aynı mahalleden gelen bu kişiler, film boyunca polisin sorularına cevap vermekte ve başta birbiriyle uyum içinde gözükken genci, yaşlısı, esnafı, muhafazakârı, solcusu tüm mahalleli, giderek kendileri ve birbirleriyle çelişmekte ve çatışmaktadır. Sorgulanan karakterlerden birinin ağzından dökülen "*Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, bu tozlu sokakların altından kızgın bir lav tabakası akar*" sözleri Dokuz'un özeti gibidir. Zira hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, katil tipine en uygun milliyetçi, maço görünümlü genç masum ve belki eşcinsel, mahallede fotoğraflarıyla gerçeği yakalayan fotoğrafçı gerçekleri en çok saklayan kişi, muhafazakâr kadın gayri resmi çocuk sahibi ve hümanist görünümüyle filmde en akli başında gözükken karakteri eski devrimci, çocuğuna sahip çıkmayan bir babadır. Filmin sonunda aslında polisin işlediğini anladığımız cinayette suç muhafazakâr kadın ve devrimcinin oğullarının üzerine atılır ve onunla birlikte hapse atılan aynı zamanda bir ülkenin geleceği, hatta umududur.

Filmde diyaloglar yerine karakterlerin kameraya, izleyiciye bakarak polisin sorularına verdikleri cevapları görürüz ve buradan yola çıkarak filmin "*polis devleti*" yani baskıcı, gözetleyen devlet modeline dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Aksiyonu olaylar yerine söze bağlayan filmin eleştirileri konusunda Ümit Ünal'ın bir röportajda verdiği yanıt önemlidir:

*"...Türkiye'de ataerkil toplum anlayışının ve yapısının hayatımızın birçok alanını zehirlediğini düşünüyorum. Buna karşı bir nefretim var. Bunun için bu anlayışla alay etme, onun foyalarını ortaya çıkarma gibi bir tavır oluştu bende zaman içerisinde... Burası İsveç değil, otoriteyi çok yoğun bir şekilde hissettiğimiz bir ülke. Ve hayatımızı aşırı şekillendiren, mahveden devlet otoritesi veya gizli devlet otoritesi var başımızda."*<sup>254</sup>

Sözü edilen bu otorite, farklılığa, çeşitliliğe tahammülü olmayan bir politik düşünceye sahiptir ve ötekileştirmeyi sistematik olarak gerçekleştirmektedir. Filmde, "*Boynunda Davut Yıldızı (Magen David) kolyesini taşıyan, harabe bir sinagogda, mahallelinin getirdiği yiyeceklerle yaşamını sürdüren ve Türkçe bilmeyen kızın ölümü*"<sup>255</sup> polisin elinden olmakta ve ötekileştirilmiş azınlık, mahalleden silinmektedir. Ancak otoritenin temizliği bununla da

<sup>253</sup> Demiralp, 2009, s. 88.

<sup>254</sup> Olkan Özyurt, **Ümit Ünal Röportajı**, Empire, Mart 2008, sayı 3, s. 95.

<sup>255</sup> **9'dan Asayiş Güvenliğe, Polis-Toplum Elele**, [www.azizm.com](http://www.azizm.com), Ocak 2009.



sınırlı kalmayıp suç mahallenin en akıllı genci olarak nitelendirilen Kaya'nın üzerine atılmakta ve bir mahallenin, bir ülkenin parlak geleceği sistem tarafından karartılmaktadır. Ancak *Dokuz*, eleştirilerini yalnızca polis ve polis üzerinden otoriteye yöneltmemektedir. Bunun ötesinde film, Rekin Teksoy'un belirttiği gibi, "sıradan insanların gündelik ilişkilerindeki faşizmi vurgulayan"<sup>256</sup> bir yapıdır. Türk toplumundaki "kol kırılır yen içinde kalır" sözünü hatırlatan muhafazakârlık ve şoven milliyetçilik filmde hem eleştirilmekte hem de yönetmenin yukarıda belirttiği üzere alaya maruz kalmaktadır. Örneğin Kaya'nın arkadaşı sorulara verdiği her cevapta milliyetçi, vatansever vurgusunu gerekli gereksiz kullanmakta, abisinin Türklük aşkını vurgulamak istediğindeyse Türkçü abisinin yurtdışında yaşadığı ortaya çıkmaktadır. Böylece yönetmen, 12 Eylül sonrası toplum üzerinde egemen politik düşünce haline getirilmek istenen Türk-İslam sentezinin Türklük kısmının tutarsızlığının da altını çizmektedir. İslami kısımdaysa filmde Kaya'nın annesini görürüz. Her soruya din vurgusuyla cevaplar vermekte olan kadın, sürekli suçladığı eski solcuyla yasak aşk yaşadığı ve benzeri gerçekler açığa çıktıkça başörtüsünü açmakta ve yönetmen toplumdaki hâkim muhafazakârlığın da eleştirisini yapmaktadır. Kongar'ın "Özal modeli" olarak adlandırdığı yeni insan tipi Çiller ve sonrasında da sürdürülmüş ve "bu 'depolitize' ve 'aşırı bireyci' model, pek doğal olarak, gençliğin toplumsallaştırma sürecini, 'siyasal İslam' gibi, 'milliyetçilik' gibi 'sert ideolojik modellerin' değerler sisteminin denetimine bırakmıştır".<sup>257</sup>

2000'li yıllarda 12 Eylül'ü ve otoriteyi eleştirme amacıyla çekilen tarihi filmlerde görülemeyen ideolojik eleştiri, *Dokuz* filminde güçlü bir şekilde ortaya konmaktadır. Demiralp, değişen düzenle birlikte mahalleden geriye sadece mitinin kaldığını söyledikten sonra bu filmle birlikte o mitin de yok olduğunu<sup>258</sup> belirtmektedir. Film bunun da ötesine geçerek sıradan insanları ve olağan bir mahalleyi masaya yatırarak salt polis devletini ya da 12 Eylül'ü değil bütün olarak toplumsal yapıyı ve bireyi ezen sistemi/otoriteyi eleştirmektedir. 2009'da İnan Temelkuran'ın yönettiği *Bornova Bornova* filminin de, benzer çıkış noktasıyla, bakkal önünde zaman öldüren apolitik ve işsiz gençlerin içlerinde barındırdıkları bastırılmış öfkenin/faşizmin açığa çıkışını 12 Eylül ve sistemle bağdaştırması, Türk sinemasında yeni Türkiye düzenine ve hâkim politik düşünceye muhalefetin devamlılığını göstermesi açısından önemlidir.

---

<sup>256</sup> Teksoy, 2005, s. 764.

<sup>257</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 333.

<sup>258</sup> Demiralp, 2009, s. 88-89.

### 2.3.2. Yazı Tura ve Milliyetçiliğin Ötekiyle İmtihanı

2000'lerin başlarında, güneydoğuda silahların susması ve PKK'nın eylemlerini sürdüremez hale gelmesi, beraberinde konunun dokunulmazlığını bir ölçüde kaldırmış ve Türk sineması güneydoğu/Kürt sorununa bir ölçüde eğilmeye başlamıştır. 2001 yılında Kazım Öz'ün yönettiği *Fotoğraf*, Diyarbakır'a giden otobüste, biri asker olacak biri de dağa çıkacak, iki gencin iletişimini gözler önüne sererken aynı yıl Handan İpekçi'nin çektiği *Büyük Adam Küçük Aşk* emekli bir Cumhuriyet aydınının, ailesi öldürülen küçük bir Kürt kızına zoraki sahip çıkışının zamanla devlet ideolojisini terk etmesiyle birlikte farklı bir dostluğa dönüşmesini işlemektedir. Uğur Yücel'in 2003 yılında çektiği, konusu 1999 yılında geçen *Yazı Tura* ise hem savaş ve güneydoğu gerçeğine hem de Marmara depreminin yarattığı büyük yıkıma ve bu yıkımın yol açtığı olaylara eğilmektedir.

Film, Nevşehirli “Şeytan” Rıdvan ve İstanbullu “Hayalet” Cevher'in hikâyelerini ayrı ayrı anlatmaktadır. İki arkadaşın ortak noktaları ise güneydoğuda birlikte savaşmış olmaları ve mayın patlaması sonucu hayatlarındaki büyük kırılmadır. Futbolcu olma hayalleri kuran ve bu yüzden Fenerbahçe'nin “Şeytan” lakaplı futbolcusu Rıdvan'dan ötürü bu lakapla anılan Rıdvan mayın patlamasında bacağını kaybederek annesinin yanına, köyüne döner. Köy halkının ona yaklaşımında farklılık sezmektedir, evleneceği Şefika da ona soğuk ve mesafeli davranmaktadır. Rıdvan sesler duyduğunu söylemekte ve evlerde hayaletlerin olduğunu iddia etmektedir. Kimse inanmasa da Rıdvan ilaçların ve esrarın etkisiyle gerçekten sesler duymaktadır. Bir süre sonra Rıdvan'ın lise aşkı Elif'in PKK'ya katıldığını ve “ölene dek saklayacağım” dediği fotoğrafın Rıdvan'ın elinde olduğunu gördüğümüzde Elif'i Rıdvan'ın öldürdüğünü ve mayına doğru koşmasının da bu sinir patlamasıyla gerçekleştiğini öğreniriz. Geceleri Elif'i gören ve sesini duyan Rıdvan, en yakın arkadaşı Sencer'in Şefika'yı kaçırmayı sonucunda tümüyle çözümler ve intihar eder. Aynı mayın patlamasında Rıdvan'ı kurtarmanın derdinde olan Cevher'in bir kulağı duyma yetisini kaybetmiştir. Ülkücü bıyıkları olan Cevher “Gazi Büfe”yi açmanın derdindedir ancak bunun ötesinde ufak çaplı haraç işlerine girmiştir. Sert mizacını biran olsun elinden bırakmayan Cevher güçlü, kuvvetli, savaş görmüş bir delikanlı edasıyla sevdiği kadınla bile savaşırçasına sevişmektedir.<sup>259</sup> Kendince kurduğu tüm düzen büyük deprem sonrası büfesinin yıkılması, amcasının ölmesi, babasının enkaz altından son anda kurtarılmasıyla sarsılmışken bir de bunun üstüne Yunanistan'dan üvey annesi ve eşcinsel abisinin yıllar sonra geri dönmeleriyle tamamen yerle bir olur. Başlangıçta abisini

---

<sup>259</sup> Yücel, 2008, s. 247.

reddeden Cevher zamanla çözülür ve abisinin başının belaya girdiğini görünce yardımına koşup onu kurtarmak adına gözünü kırpmadan cinayet işler. Cevher'in sonu hapishanedir.

Türkiye'yi “*kendi gerçekliğinden kaçan bir ülke*”<sup>260</sup> olarak nitelendiren Uğur Yücel, filmde birden çok toplumsal gerçeğe parmak basmaktadır ancak bunlardan ilk dikkat çeken Türk sinemasının pek eğilmediği bir konu olan, askerlik sonrası gazilerin yaşadıkları sarsıntılardır. Askerde bacağına kaybedip dönen Rıdvan, kahvedeki insanların vurdumduymazlığı, hiçbir şey yokmuş gibi günlük oyun ve sohbetlerine devam etmeleri karşısında şaşkındır. Bir de bacağına kaybetmesi konusunda arkasından yapılan asılsız dedikodular genci çıldırtır ve Rıdvan masaları devirerek “*Ben sizin için savaştım*” diye bağırmaya başlar. Benzer bir ilgisizlik ve vurdumduymazlıkla karşılaşan, milliyetçiliği bıyıklarından ve odasında asılı “*Milli Gurur*” Naim Süleymanoğlu posterinden belli olan Cevher ise abisine saldıranları öldürdükten sonra polis tarafından yakalandığında “*Gaziyim lan ben, bu vatan için savaştım*” sözlerini sarf etmektedir.

“...savaştan sonra, kahramanların ‘biz bu vatan için savaştık’ demelerinin ikili bir anlamı bulunmaktadır. Birincisi, kendi inandıkları-inandırıldıkları bir söylemin dışı vurumudur bu; ikincisi ise her ikisinin de söyleniş yeri ve biçimi anlamında bir serzeniş vardır.”<sup>261</sup>

Askerliğin kutsal sayıldığı, şehitler üzerinden milliyetçi söylemin yeniden üretildiği bir ülkede gazilerin kişisel sarsıntılarının üzerine bir de onları davullarla zurnalarla askere yollayan kitlelerin vurdumduymazlığı, filmde özellikle gözler önüne serilmiştir. Bunun yanı sıra Yücel, “*kardeşin kardeşi vurması*” olarak nitelenen çatışma ortamına “*âşıkların birbirini vurmasını*” eklemektedir. Ufuk filmle ilgili şunları söylemektedir:

“...savaşın doğruluğu-yanlışlığı üzerinde durmuyor, durması da gerekmiyor; ancak ortaya serdiği durum birçok yalın gerçeği ve yargıyı içinde barındırıyor: Bir iç savaşta, karşınızda düşman olarak göreceğiniz, bir süre önce birlikte yaşadıklarınız, hatta dostunuz-sevgiliniz de olabilir. Çünkü bir iç savaşta düşman kavramı belirsizdir ve egemen söyleme/ideolojiye indirgenmiştir.”<sup>262</sup>

Elif'in dağa çıkışının nedenleri olarak arka fona köylerin boşaltılmasını ve fakirliği katan filmde Rıdvan'ın, Elif'in ayrılış öncesi son sözleri “*Biz Kürt'üz*”e “*EE napalım*” şeklinde cevap vermesi ayrıştırılmanın yapaylığı üzerine söylenmiş bir söz gibidir. Doğudaki “kardeş” Kürtlerle yapılan ayrıştırmaya batıda Cevher üzerinden “kardeş” Yunan gerçekliğini ekleyen film, deprem sonrası Yunan kurtarma ekiplerinin Türkiye'ye yardıma gelmesiyle

<sup>260</sup> Ceyda Aşar, **Uğur Yücel Röportajı**, Empire, Aralık 2006, sayı 1, s. 85.

<sup>261</sup> A. Ufuk, **Yazı Tura: “Hepimizin Hayalleri Vardı”**, Yeni Film, Ekim-Aralık 2004, sayı 7, s. 6.

<sup>262</sup> y.a.g.e. s. 7.

birlikte göreceli de olsa ısınan iki ülke ilişkileri gerçekliği üzerinden yola çıkmaktadır. Cevher'in babasının büyük aşkı olduğunu öğrendiğimiz Tasula ve oğulları Teoman'ın yıllar önce Kıbrıs olayları patlak verdiğinde kovulduklarını öğrenirken milliyetçi ve egemen ideolojinin yarattığı trajik ayrışmayı bir kez daha yaşarız. Maço görünümlü Cevher'in öz abisinin hem Rum hem de eşcinsel olması, buna karşın hem arkadaşları hem de Tasula tarafından birbirlerine benzetilmeleri Cevher'in çözülüşünü hızlandırır. Teoman'ın tüm bunları Cevher'in yüzüne vurması ve “*Sen Türkoğlu Türk, ben Rum, sen erkek ben ibne öyle mi? Hadi ulan sen adam mısın?*” sözleri sonrası Cevher aynayı tutup hiçbir şekilde benzemediklerini iddia eder. “*Her an yenilme ve ölme korkusu taşıyan bu genç, akış içinde boyun eğeceğini anladığı an saldırıya geçer*”<sup>263</sup> ancak ilerleyen bölümlerde bir eşcinsel barında hayat hikâyesini anlatan Teoman, rujlu dudaklarıyla Cevher'i öpüp aynayı gösterdiğinde artık iki kardeş birbirlerine benzemektedir. Daha önce İtalyan Sinemasında Fellini filmlerinde gördüğümüz faşizm-eşcinsellik çatışması *Yazı Tura*'da da görülmektedir. Cevher'in “*onunla bir 'gay bar'da yaptığı konuşma ve sonrasında bardan kaçıışı, yalnız bir şekilde sokaklarda dolaşması, 'ötekileştirdiklerini' daha yakından tanınması ve kendi gerçekliğinin de bir parçası olduğunun farkına varmasından kaynaklanıyor. Egemen ideoloji söylemi, bu noktada onun için yıkılıyor ve varlık koşulları şüpheli olmaya başlıyor*”<sup>264</sup> ve Tasula'nın Cevher'e söylediği “Hiç birimizin günahı yok” sözü Cevher için de anlam kazanmaya başlıyor.

Film boyunca puslu, grenli, net olmayan görüntüler ve sallanan kamera çekimlerini kullanan Yücel, karakterlerinin huzursuzluğunu, kasvetli bir ortamla vermiştir. Özellikle Rıdvan'ın hikâyesinde amatör oyunculara ve Yılmaz Güney'i andıran gerçekçi görüntülere başvuran yönetmen, filmin gerçeklik hissini arttırmıştır. Bir yandan eski, çok kültürlü İstanbul'un özlemini yaşatan film öte yandan doğu ve batıdaki kardeş halklarla yaratılan yapay nefret ortamını ve ötekileştirmeyi eleştirmektedir. Filmin sonunda Cevher'in “*Askerlik sonrası çiçek dükkânı açacağım, hayat mis gibi kokacak*” ve Rıdvan'ın “*Fenerbahçe olur mu? Olur, kısmet. Bizim de kendimize göre hayallerimiz var*” sözleri ise bir ülkenin gençliğinin, geleceğinin nasıl yitip gittiğini, hâkim politik görüşün yarattığı nefret ve ayrıştırmanın genç hayatlara nasıl el koyduğunu vurgulamaktadır. Askerlik ve güneydoğu soruna ustaca eğilen film deprem üzerinden Türk-Yunan ilişkilerine eğilmekte ve buralardan yola çıkarak “öteki” kavramını masaya yatırmaktadır. Aynı dönemde çekilen askerlik, deprem, Türk-Yunan

---

<sup>263</sup> Yücel, 2008, s. 247.

<sup>264</sup> A. Ufuk, 2004, s. 9.

ilişkilerine eğilen *O Şimdi Asker* ve benzeri yapımlara nazaran politik bir duruşu olan *Yazı Tura* 2000'li yılların Türkiye'sine de gerçekçi bir dille eğilmektedir.

### 2.3.3. Kurtlar Vadisi Irak ve Türk-İslam Faşizminin Egemenliği

2000'li yıllarda devlet-mafya-terör ilişkilerine eğilen televizyon dizileri oldukça ilgi çekmiş ve bu diziler birer sinema filmine dönüştürülmüştür. Güneydoğudaki ortamı arka fonun yaslayan, 2001 yapımı *Deliyürek Bumerang Cehennemi*, bu furyanın ilk temsilcisidir. Yükselen milliyetçi, mukaddesatçı duyguları okşayan bu diziyi ve filmi takiben 2003 yılında “*Bu bir mafya dizisidir*” sloganıyla *Kurtlar Vadisi* yayın hayatına başlamış ve kısa sürede büyük ilgi toplayarak devlet-mafya ilişkilerine eğilmeye başlamıştır. Bu büyük ilginin sebeplerinden biri de filmin kurmaca adı altında gerçek olayların iç yüzünü araştıran bir yanılısına yaratmasıdır. Bir anlamda dizi Türkiye’de “*halka derin devleti öğretene*” yayın işlevini üzerine almıştır denilebilir. Bu ilgi ve dizinin kendine yüklediği özel görev sonrası, 2006 yılında Serdar Akar’ın yönettiği *Kurtlar Vadisi Irak* ortaya çıkmış, Amerika’nın 2003 Irak işgali ve bu işgal sonrasında yaşananlara, Türk kamuoyunda fazlasıyla yer alan “*çuval olayı*” merkeze koyularak yaklaşmıştır. ABD yanlısı dış politika yürüten AKP hükümetinin, işgal sırasınca güneydoğuda Amerikan ordusunun konuşlanabileceği bir bölge açmak için meclise getirdiği tezkere, 1 Mart 2003’te reddedilmiş ve birkaç ay sonra Temmuz 2003’te Irak’ın Süleymaniye kentinde Amerikan askerlerinin orada görevli Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi “*tezkere reddinin intikamı*” olarak okunmuştur.

*“1 Mart tezkere krizi ve ardından Süleymaniye’de Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi yarım asırlık Türk-Amerikan askeri ilişkilerine önemli darbe indirmişti. Türkiye’nin Kore Savaşı’na katılması ve ardından gelen NATO üyeliği sonrasında on yıllarca süren bu ‘özel’ ilişki, en ağır hasarı tezkere oylamasından sonra aldı... ‘Çuval’ olayının TSK’nin tepeden turnağa tüm kadrolarında bıraktığı büyük hasar da bu durumu pekiştirdi.”<sup>265</sup>*

Bu hasar durumunu birebir yaşamış, zira Süleymaniye olayında başına çuval geçiren subaylardan biri olan Türk askerinin intiharı ve Kurtlar Vadisi dizisinin ana karakteri, devlet adına çalışan mafya lideri(filmde mafyayı çökerten olarak addedilir) Polat Alemdar’a yazdığı veda mektubuyla açılan film, Polat ve ekibinin intikam için Irak’a gitmesini anlatır. Irak’taki Amerikan birliklerinin lideri komutanı konumundaki Sam Marshall, çuval olayının da sorumlusu olduğundan Polat asıl onun peşindedir. Filmde ABD’nin Irak’ta uyguladığı şiddet, işkencelerdeki(özellikle Ebu Garip Cezaevinde uygulanan ve mahkûmların çıplak şekilde üst

<sup>265</sup> Utku Çakırözer, “*Çuval*”ın Silinen İzleri ve Referandum Sandığı, Cumhuriyet, 12 Temmuz 2010, s. 8.

üste yığılmaları gibi) basına yansıyan olayların birebir yansımaları, keyfi olarak halkın terörist oldukları gerekçesiyle tutuklanmaları gibi olaylar, filmde, birer örnekle geçirilmiştir. Filmin bir diğer karakteri Leyla ise çok önemli ve soylu bir din adamı olan Şeyh Kerkuki'nin evlatlığı olup düğününün ABD askerleri tarafından basılmasıyla başta kocası olmak üzere yakınlarını kaybetmiş, bu yüzden Sam'i öldürmeye yemin etmiş Iraklı bir kadındır. Çokça silahlı çatışma ve patlama sahnesine yer veren film, Leyla'nın da yardımları ve fedakârlığıyla Polat'ın Sam'i öldürmesi sonucuyla noktalanır. Oldukça milliyetçi hatta Amerika karşıtı olan film, karşıtlığını ideolojik temellerden çok şoven öğelerle sunarak, Uygur Şirin'in de "*İlkel bir anti-Amerikancılığa soyunan film, yapısal özelliklerinden kültürel kodlamalarına kadar her öğesiyle, Amerikan sinemasının (hadi daraltalım, bir tür olarak Hollywood aksiyonunun) araçlarını kullanıyor.*"<sup>266</sup>sözleriyle belirttiği üzere sinematografik açıdan Amerikan sinemasını birebir kopyalamaktadır.

Öyle ki, Amerikan sağının yükselişe geçtiği 1980'lerde çekilen Vietnam filmlerinin bir benzeri olan filmin tek farkı kahramanın Türk olmasıdır. Yabancı yada öteki düşmanlığında Nazi dönemi Alman filmlerinde gördüğümüz örneklere iyice yaklaşan filmde kahraman Türklere karşılık, Sam ve katliamcı askerleri özelinde Amerikalılar aşağılık, Kürtler çıkarıcı ve hain, Araplar ise aciz ve mazlumdur. Hatta Amerikan otelinde pahalı yemekler yiyen Yahudi ve başta insan ölümlerine karşı olduğu hissi verilen ancak daha sonra insanları canlı istemesinin nedeninin organ ticareti olduğunu öğrendiğimiz Yahudi doktor tipleri üzerinden tıpkı yine Alman sinemasında gördüğümüz *Metropolis* ve *Yahudi Süss* filmlerindeki gibi şoven bir şekilde Yahudilik ve İsraililer de kötülenmektedir. Filmin milliyetçi ve sağ Amerikan filmlerine benzeyen bir diğer özelliği ise herkesin aynı dili, buradaki örnekte Türkçe konuşmalarıdır. Ama yine Hollywood filmlerinde olduğu gibi ötekileştirmenin, düşmanlaştırmanın en yoğun olduğu gruptakiler kendi dillerinde konuşurlar. *Kurtlar Vadisi*'nde Amerikalılardan Araplara herkes Türkçe dublajlı konuşurken sadece Kürtler kendi dillerinde hem de altyazısız konuşmakta ve "*böylece filmi yapanlara göre kimin gerçekten yabancı olduğu*"<sup>267</sup> anlaşılmaktadır. Filmde belki de bu algıları kırmak amacıyla birer adet kötü olmayan Amerikalı ve Kürt yer almakta ancak bunlar filmde 1-2 sahneden fazla görünmemektedirler. Burada dikkati çeken bir nokta Polat'ın adamlarından Abdülhey'in Kürt olmasıdır. Ancak Abdülhey, Polat'ın sağ kolu Memati'nin "*Sen başkasın Abdülhey*" dediği gibi "başka", bir diğer tabirle Türk-İslam ideolojisi için zararlı olmayan bir Kürt'tür. Filmin

<sup>266</sup> Uygur Şirin, *Kurtlar Vadisi*, Sinema, Mart 2006, s. 24.

<sup>267</sup> y.a.g.e. s. 24.

oldukça didaktik olan diyalogları arasında Sam ve Polat'ın otel restoranındaki konuşmaları dikkat çekicidir. Sam Türkiye'nin 1946'dan beri süregelen ABD yanlısı politikalarını ve kendi iç dinamikleriyle şekillenen kırmızıçizgilerini özetleyerek şunları söyler: *“Kırmızıçizgilerinizi sildik, Irak politikanızın içine ettik. Buna alınmadınız da başınıza geçen iki çuvala mı alındınız? Donunuzun lastiğini, parayı, silahı, Komünistlerden kurtulmak için yardımı bizden aldınız.”* Bu sözler filmin savunduğu hâkim politik görüşün geçmişini gözler önüne sermekte ancak Polat bunları dikkate almadan ya da umursamaz bir edayla tek derdinin Sam'in başına çuval geçirmek olduğunu söylemektedir. Elif Genco'nun belirttiği gibi film, ABD'nin neden Irak'ta olduğunu sorgulamamaktadır.<sup>268</sup>

*Kurtlar Vadisi'*nde dikkat çeken bir diğer karakter, intihar bombacıları ve şiddet eylemlerine başvuran El Kaide ve benzeri İslami örgütleri eleştiren Şeyh Kerkuki'dir. Film boyunca Kerkuki, başta Leyla'nın canlı bomba olma isteğine karşı çıkarak sık sık dini vaazlar vermekte, İslam'ı terörle birlikte göstermeye çabalayan Batı politikasına cevap niteliğinde konuşmalar yapmaktadır. Zalimin yolunun izlenmemesi gerektiğini sıkça yineleyen Kerkuki, şiddete karşı çıkarak bir anlamda 2000'lerin ABD politikası olan ve AKP iktidarı döneminde *“Türkiye'ye giydirilmek istenen kılıf”* olarak nitelendirilen ılımlı İslam'ı ortaya koyup, radikallerle arasına set çekerek gerçek İslam'ın ne olduğunu ders veren öğretmen görünümündedir. Cem Yaşın, bu noktada filmle ilgili şunları söylemektedir:

*“Şeyh konuşmasında, tavsiye edilen şiddet eylemlerinden uzak durarak sabretmeyi önermektedir. Müslümanlara önerisi ile bir Pentagon fantezisi olan ‘ılımlı İslam’ kavramına yaklaşmaktadır. Müslümanların bir olamayışı ile ilgili kavramsallaştırması ise kimliği ulus-devlet düzeninde algılamadığını göstermektedir. Ama dünya düzenini inanç kimlikleri ile kavramsallaştırmaktadır. Dünya düzeni Müslüman olan ve olmayan olarak tanımlanmaktadır.”*<sup>269</sup>

Filmdeki şoven milliyetçiliğin, çuval olayı özelinde *“Bu eylem bize yönelik değil Türk milletine yönelik”* benzeri diyalogların kullanımına rağmen, dönemin ulus-devlet karşıtı politik düşüncesi burada da kendine yer bulmakta ve filmde *“Atalarımız bu topraklarda zulmetmeyen tek iktidardı”* gibi sözlerle Osmanlı, yani ümmet övgüsü yapılmaktadır. Din merkezli dünya görüşünün filmdeki asıl düşman ise, tüm karakter özellikleriyle şeytanlaştırılan Sam'in Hıristiyan kimliğidir. Sıkça dua eden, odasında İsa heykeli dışında *İsa'nın Son Akşam Yemeği* tablosunu bulduran Sam, dönemin ABD başkanı Bush'un *“Bu bir Haçlı seferi”* olarak nitelediği ve *“Tanrı yıldızların ötesinden seslenerek bunu istedi”*

<sup>268</sup> Elif Genco, *Milliyetçi Bir Katharsis Olarak Kurtlar Vadisi*, Yeni Film, Nisan 2006, sayı 11, s. 15.

<sup>269</sup> Aktaran, Lüleci, 2008, s. 154.

diyerek dini yanını vurguladığı işgali hemen hemen aynı cümlelerle nitelemekte, kendisini de Tanrının oğlu olarak görerek filmin Hıristiyanlığın baba-oğul-kutsal ruh inancıyla alay etmesine önyak olmaktadır. Zaten Sam'in sonunu getiren hançerin, Kudüs'ü Hıristiyanlardan geri alan ve Haçlı ordularına karşı Müslümanları koruyan Selahaddin Eyyubi'nin hançeri olması rastlantı değildir.

Sonuçta *Kurtlar Vadisi Irak*, tıpkı 1980'lerin Amerika'sında Vietnam sonrası Hollywood'un üstlendiği, yenilgiyi sinemasal zafere çevirme politikasını andıran, başına çuval geçirilmiş ve bu sebeple kendini ezilmiş, yenilmiş hisseden kitlelere beyazperdede zaferi getirerek Aristocu arınmayı sonuna kadar gerçekleştirmiştir. Filmin kuzey Irak için kurtuluşu, Polat Alemdar'ın Türklüğü ile tarikat şeyhi Kerkuki'nin İslamcılığında gördüğünü söyleyen Genco ise, *Kurtlar Vadisi*'nde ABD'nin emperyalist politikalarına ve Irak işgaline karşı eleştiri yerine ABD ve onun Türkiye dâhil tüm müttefiklerinin orta doğudaki rollerini meşrulaştıran bir tavır olduğunu söylemektedir.<sup>270</sup> Gerçekten de film, Irak'ta en büyük haksızlığa uğrayan halkın Türkler olduğunu iddia eden bir anlatı izlemekte, Sam'in Irak liderleriyle yemek yediği sahnedeki sözleriyle güneydoğudaki tüm sorunların ABD temelli olduğunu vurgulamakta ve 12 Eylül'le gelen Türk-İslam sentezinin, 2000'li yıllarla birlikte ağırlık kazanan İslami kanadının yükselen egemen politikasını sinematografik olarak sunmaktadır.

#### **2.3.4. Cemaatlerin Hakimiyeti ve Takva**

Türk sinema tarihinde İslami temelli politikalar yürüten partilerin yükselişlerine paralel olarak dini filmler görülmüş, 1950'lerde DP'nin muhafazakâr siyaseti sonrası filmlerde motifler düzeyinde yer almaya başlayan din olgusu, 1970'lerde MSP'nin iktidar ortağı olmasıyla birlikte Milli Sinema akımı ortaya çıkmış, 1990'larda ise RP döneminde İslami filmler öne çıkmaya başlamıştır. 2000'lerde ise bu siyasetin bir nevi devamı olan AKP, iktidarı tümüyle ele geçirmiş, fakat Türk sinemasında Milli ya da İslami olarak adlandırabilecek filmler neredeyse hiç görülmemiştir. Bu çelişkiyi Burçak Evren şu sözlerle dile getirmiştir:

*“...bu tür sinemanın düşüncelerinin kristalize edildiği siyasi parti güç kazandıkça bu sinema güç yitirmiş, iktidara oynadıkça da sesini alçaltarak derin bir suskunluğa girişmiştir. Görünüşte çelişkili bir tavır olarak gözükmeye karşılık, aslında bu düşüş, sessizliğe bürünüş çok doğaldır. Dün karşı çıktıkları konuların hiçbirinin çözüme uğraması şöyle dursun, aksine çözümsüzlük içine itildiği,*

---

<sup>270</sup> Genco, 2006, s. 15-17.



*gündemden kaldırılıp dondurulduğu bu dönemde, gerek bu düşünceleri savunan siyasi partinin ve gerekse bu partinin düşünce kapsamına giren yönetmenlerin sus pus olmaları muhalefetteki özgürlüklerinin ve kışkırtıcılıklarının iktidar olduktan sonra anlaşılmaz eski bir deyimle, idare-i maslahatçılığa dönüşmesinden başka bir şey değildir.”<sup>271</sup>*

Gerçekten de bu dönem çekilen din temalı filmler, Milli ve İslami sinema örneklerindeki gibi siyasi birer görev üstlenmek ve egemen politikaya ideolojik eleştiriler yönelterek bir nevi tebliğ işlevi yürütmek yerine günlük yaşantının vazgeçilmezi haline gelmiş dini hikâyenin arka fonuna yerleştirmeye başlamışlardır.<sup>272</sup> Artık toplumsal yaşamda dinin yadsınamaz egemenliği, 2005 yapımı *The İmam*'da, İmam Hatip Lisesi mezunu ancak modern yaşama ayak uydurmuş bir gencin, gittiği köyde sofuluğu da aşarak çağdaş Türkiye ve dünyayla uzlaşması üzerinden verilirken, 2009 yapımı *Büşra*'da türbanlı bir kızın önyargılara karşın batılı değerleri benimsemesi ve bu değerlerin sahipleriyle yaşadığı uzlaşma verilmiştir. Buna karşın filmlerde ortaya konan uzlaşma, 2000'lerin Türkiye'sinin çalkantılı politik ortamıyla bağdaşmamakta zira İmam Hatip ve türban sorunları şiddetli tartışmalar eşliğinde çözümsüz halde durmaktadırlar. Özer Kızıltan'ın 2006 yılında çektiği *Takva* ise, bu bağlamda İslam'ın egemenlik ve iktidar sorunsalına ve bu yapının çekirdeğini oluşturan tarikatlarla eğilmekte ve gerçekçi bir öyküyü işlemektedir. Kongar, 12 Eylül sonrası tarikatların yükselen gücünü ve toplumsalla giderek kuvvetlenen bağını "*12 Eylül'den sonra siyasal partiler kapatılınca, bu işlev, tarikatlar ve cemaatler tarafından yerine getirilmeye başlıyor. İnsanlar, devletle ilişkilerinde ve toplumsal işlevlerinin yerine getirilmesinde, siyasal partiler yerine, tarikatlar ve cemaatlere sığınıyor*"<sup>273</sup> sözleriyle açıklıyor. Film, kendi halinde, tek başına, mütevazı bir hayat süren, birlikte büyüdüğü halıcı-çuvalcı Ali Beyin yanında çirak olarak çalışan ve namazında niyazında olan Muharrem'in, bağlı olduğu şeyhin kendisini saflığı, imanda kusur etmemesi gibi özelliklerinden ötürü dergâhın tahsilât işleriyle görevlendirmesi sonucunda iç dünyasında yaşadığı çelişkileri anlatmaktadır. Rüyalarında bir kadınla ilişkiye girmesinin zaten şaşkına çevirdiği Muharrem, tarikatın dünyevi zevklere olan düşkünlüğünü, parayı aşırı önemsemesini ve en sonunda rüyasında gördüğü kadının tesettürlü olmasına rağmen pahalı bir mücevher alıp bir de o kadının kutsal saydığı şeyhinin kızı olduğunu öğrendiğinde tamamıyla çözümler ve akli dengesini kaybeder. Ancak bu halin tarikat çevresince açıklanması Muharrem'in "ermiş" olduğu yönündedir. Film bu şekilde noktalanır.

<sup>271</sup> Aktaran, Lüleci, 2008, s. 95.

<sup>272</sup> Aktaran, Lüleci, a.g.e. s. 136.

<sup>273</sup> Kongar, y.a.g.e. s. 233.

Sözcük anlamı olarak, dinin yasakladıklarını yapmama, Allah korkusuyla dünyadan el etek çekme kendini ibadete adama olarak özetlenebilecek *Takva*, filmin senaristi Önder Çakar'ın “*Kapitalist bir sistemde Müslüman olmak, Ortaçağ'dan kalma bir felsefeyi uygulamaya çalışmak, olağanüstü zor*”<sup>274</sup> sözleriyle özetlediği üzere, Muharrem özelinde, bu inancın modern dünyada yaşadığı çelişkiyi ve ikiyüzlülüğü ortaya koymaktadır. Ezanla açılan ve dualar, abdest almalar gibi İslami gereklilikleri olduğu gibi gösteren filmde, şeyhin görüşünün geniş açıyla verilerek bir nevi ufkunun genişliğinin vurgulandığı ve karşısındaki her şeyin olduğundan da küçük görüldüğü sinematografik anlatımında öne çıkan sahneler ise zikir sahneleridir. Bu sahnelerde ayrıntılı çekim ve kurgu teknikleriyle görsele döken yönetmen, zikrin hızıyla aynı oranda tempoyu arttırmakta ve izleyiciyi yavaş yavaş avucunun içine alarak etkisini kuvvetlendirmektedir. İslam'ın ağır ağır yükselişinin özeti olarak da okunabilecek bu anlatımla zirve yapan film, eleştirel yönlerine karşın muhafazakâr çevrelerce de beğeni toplamıştır. Ömer Turan *Takva*'yla ilgili şunları söylemektedir:

*“Takva her türlü 'laikçi' önyargıdan uzak durmayı beceriyor. Sadece 'laikçi' önyargılar değil, Takva gerek Türkiye'de gerekse Batı'da İslam'a bakışı belirli ölçüde belirleyen oryantalist önyargılara da prim vermiyor. Bu tür önyargılar İslam'ı akıl/iman, Aydınlanma/gelenek ya da birey/kulluk gibi zıtlıklar çerçevesinde anlamayı önerirken, genel olarak insanın kendi tercihi olan doğrularına uygun bir hayat sürmesinin kapitalist-modern dünyada ne derece mümkün olduğu sorunsalının üzerine giden Takva ise, dininin gereklerini en iyi şekilde yerine getirmek isteyen bir Müslüman'ın öyküsünü anlatarak, bu tür oryantalist zıtlıkların anlamsızlığını vurguluyor.”*<sup>275</sup>

Bu övgülere karşın film, Türkiye'de İslami örgütlenmeyi olduğu gibi gözler önüne sermekte ve eleştirisini dışarıdan değil içeriden yapmaktadır. “*Her fiil Allah için yapılır*” sözleriyle Muharrem'i teşvik eden şeyhin bu sözlerinden sonra Muharrem tahsilât işlerine başlar. Plazalardan, lüks dairelere, gecekondulardan, arsalara kadar onlarca mülkün kiralalarını toplayan Muharrem'in ilk duraklaması ise cami altındaki alışveriş merkezinden aldığı kira sonrası olur. Alt açıdan verilen bu planda alışveriş merkezinin görüntüsü, arkasında yükselen camiyle birlikte kudretli bir hal almaktadır. İç çamaşırı mağazalarına utana sıkıla giden Muharrem ilk şokunu rakı içtiği fakat kirasını zamanında veren adamın tarikat yönetimi tarafından hoş karşılandığını, buna karşın dini bütün bir hayat sürdürdükleri halde kirayı ödeyemeyen fakir ailenin kötü karşılandığını gördüğünde yaşar. Hemen ardından “*neden bankadan bu işleri halletmiyoruz*” sorusuna “*banka faiz uygular, günah işler, haram paradır*” yanıtını alan Muharrem'in kafası iyice karışır. Kendisine verilen lüks araba, saat, cep telefonu

<sup>274</sup> Aktaran, Emrah Kolukısa, *Takva*, Empire, Aralık 2006, sayı 1, s. 44.

<sup>275</sup> Aktaran, Lüleci, 2008, s. 159.

vb malları ilk başta yadırgayan Muharrem, zaman içinde güç sahibi olmaya başladıkça hoşgörüsüzleşmeye ve öfkeli tavırlar sergilemeye başlar. Ali Bey'in yanına alınan Kosova göçmeni çocuğu uzun saçlı ve daha da önemlisi Kosova'daki mücadele için topladığı para için azarlar. “*Sen orada olanları bilmiyorsun ağabey*” diyen genci, “*Ben her gece sizin için dua ettim, dua edeceksiniz*” sözleriyle azarlar ve gencin ona duayla bu işin olmayacağını çünkü orada dua eden Müslümanları, Allah'ın katliamdan kurtarmadığını söylemesiyle çileden çıkarak şiddet uygular. Sonra özür dileyerek uzun bir konuşma yapar. Aslında bu konuşma Kosovalı gençten öte izleyiciye yapılan bir konuşmadır. Dini yaşamındaki sürecini anlatan ve bir yerden sonra soru sormayı bıraktığını söyleyen Muharrem, “*Ben sadece iyi bir insan olmak istedim*” diyerek karakterini özetlemektedir. Muharrem'in şeyhin kızıyla gördüğü cinsel rüyalar da, öncelikle yoğun zikir sahnesi sonrası ve ikinci olarak dergâhtaki uyku sırasında olmuş, keskin geçişlerle belki de bir anlamda insanın, doğaya, insan doğasına karşı gelemeyeceğini vurgulanmaktadır. Rüyalarını danışmak üzere şeyhin kapısına gittiği sahne Muharrem'in çöküşünü simgeler, zira kamera yavaş yavaş yükselmekte ve volta atan Muharrem, planın sonunda duvar dibine çökmüş bir şekilde görülmektedir. Muharrem'i sona götüren süreç, yaptığı bir hesapta yüksek kazanç sağlamış olmasına Ali Bey'in, “*Müslümanlıkta fırsatları değerlendireceksin*” sözleriyle olumlu yaklaşmasıyla başlar. “*Allah rızası için*” para isteyen dilencinin yanından hışımla geçen ve gerçeklikten kopmaya başlayan Muharrem “*Üst üste ne çok yalan söyledim, ne çok insan aldattım ve bundan herkes memnun*” diyerek tarikatın “ermiş” olarak niteleyeceği akli denge kaybına doğru ilerler.

Film, İslami çevrelerin güçlenmeleri ve iktidara, güce kavuşmaları sırasında inandıkları değerleri yitirmelerini vurgulamakta ve bu açıdan bakıldığında dinin politikaya alet edilmesi ya da iktidara ulaşma amacıyla dinin kullanılmasının yine din açısından doğuracağı sakıncaları gözler önüne sermektedir. Patrick Haenni, koşullara ayak uydurarak dönüşen İslam'ı, “*Serbest Pazar İslam'ı müstaz'afların dinsel ifadesi değildir. Sosyal adalet ve belirli bir Müslüman gelenekçiliğine atfedilen kanaatkâr yaşama biçimine değer verilmesi ideallerinin yerini din aidiyeti, zenginlik ve kozmopolitizmin aldığı bir burjuva dünyasının içine yerleşmiştir serbest piyasa İslam'ı.*”<sup>276</sup> sözleriyle nitelemektedir. Buradan yola çıkarak *Takva*'nın, İran sinemasında egemen politikaya karşı durup dini filmlerinde dine eleştirel yaklaşan filmlerine bir ölçüde yaklaşarak, benzer şekilde 2000'lerin Türkiye'sinde hem siyasal hem toplumsal hem de ekonomik egemenliğe erişen İslam'ın fotoğrafını çeken, bu yeni İslam'ın eleştirisini yapan bir film olduğu söylenebilir.

<sup>276</sup> Aktaran, Demiralp, 2009, s. 149-150.

### 2.3.5. Nefes ve Türkiye'deki Savaş Psikolojisi

2000'li yılların sonlarına doğru ülkede siyasetin gündemi belirleyen konu, PKK'nin terör eylemlerini yeniden arttırması ve AKP'nin güneydoğu/Kürt sorununa çözüm bulma amacıyla ortaya koyduğu “*Demokratik Açılım*” politikasıdır. Muhalefet tarafından “*Kürt açılımı*” olarak anılan bu politikayla birlikte Kürtçe eğitim ve benzeri tartışmalar açılmış ancak açılımın program anlamında içeriğinin ne olduğu bir türlü tam olarak anlaşılamamıştır. Bu süreçte konuyu merkezine alan filmler çekilmiş, 2009 yılında çekilen *Güneşi Gördüm* doğudaki savaşı ve göçü merkeze almış ancak fazlasıyla yüzeysel bir dil kullanarak sorunu tarihsel bağlamından kopartmıştır. Aynı yıl çekilen *İki Dil Bir Bavul* ise belgesel anlatıyla anadilde eğitim sorununa eğilmiş, sinematografik açıdan belki zayıf ancak cesur bir film olmuştur. Yine 2009'da çekilen ve yönetmenliğini Levent Semerci'nin üstlendiği *Nefes*, “*Demokratik Açılımın*” ilan edildiği ve peşi sıra PKK saldırılarının arttığı bir dönemde gösterime girerek büyük ses getirmiştir.

Hem milliyetçileri hem liberalleri memnun edip aynı zamanda yine bu kesimlerin tepkisini toplayan film, terörün en yoğun ve şiddetli olduğu 1993 yılında, güneydoğuda bir sınır karakolundaki jandarma birliğinin yaşantısına eğilmektedir. Oldukça zorlu bir coğrafyada, bulutların da üzerinde yer alan bu karakola, yakın arkadaşı Orhan'ı daha yeni kaybetmiş olan ve arkadaşının ölümünden sorumlu tuttuğu, doktor lakaplı PKK liderini öldürüp intikam alma gayesi güden bir yüzbaşı gelmiştir. Genel olarak film, karakoldaki askerlerin tümünü izleyiciye eşit mesafede sunmuş, hiçbirinin öne çıkmasına ve izleyicinin ağırlıklı olarak bir karakterle özdeşleşmesine izin vermeyen bir üslupla işlenmiştir. Saldırı bekleyişiyle süren film boyunca askerlerin yaşamlarına, acılarına, sevinçlerine, gülüşlerine izleyiciyi ortak eden *Nefes*, özellikle askerlerin aileleriyle konuştuğu sahnede “bütün bir ulus” çağrışımı yapmayı hedeflemiştir. Doğulu-batılı, Türk-Kürt-Arap, zengin-fakir, dindar-laik kısacası toplumun tüm katmanlarından gelen askerlerin hikâyelerini gözler önüne seren film, izleyen herkesin kendini yakın hissedebileceği bir anlatımı yeğlemiştir. Yakın plan çekimlerle verilen bu telefon sahneleri, izleyicinin askerlerin her biriyle yakınlaşmasını hatta özdeşleşmesini sağlamakta, Enver Gülşen'e göreyse *Nefes*, “*Güneydoğu'da hepimizin ailesinden, yakınından genç insanların çektiği acılardan bir propaganda malzemesi*”<sup>277</sup> çıkarmaktadır. Doktorun telefon tacizlerinden bunalan yüzbaşının kurduğu pusu sonrasında daha sonra doktorun sevgilisi olduğunu öğreneceğimiz kadın militan yaralı ele

<sup>277</sup> Enver Gülşen, *Nefes Filmiyle Kürt Sorununa Bakmak*, [www.derindusunce.org](http://www.derindusunce.org)

geçirilmekte ve karakolda tedavisi için uğraşan Türk askerinin engelleme çabalarına rağmen yüzbaşı kadına şiddet uygulamaktadır. Bu noktadan sonra film yüzbaşı özeline inmiş ve beklenen saldırının gelmesiyle birlikte şiddetli çatışmalar sonucu doktorla yüzbaşı kozlarını paylaşmış, ikisi dâhil hemen herkes ölmüştür.

Sıklıkla Türk bayrağının ve Atatürk büstünün gösterildiği filmin politik açılımı ise başarılı sinematografik anlatının ve şiddetli savaş sahnesinin ötesinde yüzbaşı ve doktorun telsizlerdeki atışmalarıdır. Yüzbaşının “*O bayrak için sen de savaştın*” sözüne karşı doktor, “*Bunu unutan sizsiniz. O bayrakta benim halkımın da kanı var*” diyerek etnik ayrışmayı yaratanın resmi politikanın Türk milliyetçiliği olduğu öne sürmektedir. Bir diğer diyalogda ise doktorun tıp eğitimini yarıda kesip dağa çıkmış bir PKK’lı olduğu gerçeği üzerine yüzbaşı ona dağdan inip okulunu bitirmesini ve köyde doktor olmasını tavsiye eder. Türkiye’de hemen her iktidarca zaman zaman gündeme gelen “*dağdakilere af*” politikasının söylemi olan bu cümlelere doktor “*Bırak bu propagandaları. Senin okulunda olmaktansa kendi dağlarımda özgürce dolaşırım*” der. Son atışmalarında ise karşılıklı köy basan PKK, köy boşaltan TSK suçlamaları ardından doktor “*Yoksulluğu halkıma kader yaptınız*” derken yüzbaşı “*Her yoksul dağa mı çıkıyor? Bu toprak hepimizin*” diyerek cevaplar. Bu tartışmalarda egemen ideolojinin argümanlarını görmenin yanında dönemin TV programlarında tartışmalardaki dayanakların birebir sunumlarını görürüz, “*bu vatan için birlikte savaştık*” ve “*bizi yoksul bıraktınız*” söylemleri Türk ve Kürt politikacılarca sıklıkla yinelenen söylemlerdir. Yüzbaşının filmin sonlarına doğru ağzından dökülen “*Savaşta haklı yoktur. Ben savaşın böyle kazanılamayacağını bilmiyor muyum sanıyorsun?*” sözleri *Nefes*’in savaş karşıtı, anti militarist bir film olduğu yanılması doğurmaktadır. Doğan Yılmaz bu konuda şunları söylemektedir:

*“Savaşın anlamsızlığı, yanlışlığı, gayri insaniliği üzerine bir şey söylemekten çok askerlerin içinde buldukları ruhsal duruma odaklanır film... Bu, yönetmenin açık politik bir tutumunun olmamasından, ülkenin doğusunda olanları tarihsel ve toplumsal bir bağlam içene yerleştirememesinden kaynaklanır.”*<sup>278</sup>

*Nefes*’te ortaya çıkan bir başka ikilem, iki tarafın ürettiği beylik söylemlere yer verilerek tarafsızlık amacı güderken, tüm filmin tek bir bakış açısı doğrultusunda ilerlemesidir. Kötüleme anlamında dahi olsa PKK tarafı gösterilmemekte, doktorun sesi dışında da hiçbir konuşma yer almamaktadır. Buna rağmen Murat Belge’nin doktorun

<sup>278</sup> Doğan Yılmaz, *Kişisel Öç Duygusuyla Alınan Nefes*, Yeni Film, Ocak-Mart 2010, sayı 19, s. 19.

konuşmalarına yer verilmesinden yola çıkarak nesnel bulduğu film<sup>279</sup> yalnızca Türk askerinin bakış açısıyla sunulmasından ötürü taraflı bir anlatıma sahiptir. Gülşen'e göreyse bu yanlılık yüzbaşı imgesinde vücut bulan ve hemen her görüntüde yer alan Atatürk büstünün temsil ettiği ideolojidir.<sup>280</sup> Özellikle filmin sonunda hayatta kalan birkaç askerin yerdeki büstü kucaklaması, yaralı PKK'lının vurulmaması(gerçekçilikten alabildiğine uzak ama verilmek istenen mesaj anlamında gerekli olan) ve karakoldan geriye kalan son görüntünün ölü PKK'lı, arkasında Atatürk büstü ve Türk bayrağıyla birlikte “*Ne Mutlu Türküm Diyene*” sözü olması bu görüşü doğrular niteliktedir. Sonuç olarak *Nefes* hamasi söylem ve şoven milliyetçiliğe yer vermeyen anlatısı, şehitler üzerinden yürütülen propagandanın yüzeyselliğini gözler önüne sermesi açısından dikkat çekicidir. Filmin konumuz açısından asıl önemiye, 2000'li yıllarda Türk toplumunun, Kürt sorununa bakış açısındaki egemen politik düşüncenin, yani tarihsel ve toplumsal bağlarından koparılmış ve salt PKK'la mücadeleye indirgenmiş yaklaşımın<sup>281</sup>, sinematografik açıdan taraflı ve çatışma merkezli verilerek birebir sunulmuş olmasıdır. Bu durum, tıpkı Hollywood'un savaş filmleri örneklerinde gördüğümüz gibi *Nefes*'in de açık bir savaş karşıtı mesaj taşımamasına ve örneğin İtalyan sinemasında ele aldığımız *Cezayir Savaşı*'ndaki gibi sorunu nesnel biçimde ele alamamak bir yana, politik olarak tutarlı bir duruş sergileyememesine sebep olmuştur.

Yukarıda değinilen beş film üzerinden genel bir değerlendirme yapılacak olursa 2000'li yılların politik düşüncesinin, ülkedeki yoğun politik çatışma ortamını sinematografik açıdan sunmakta eksik ve sıkıntılı olduğunu ancak 1980'li ve 1990'lı yıllara kıyaslandığında güncel olayların ve tartışmaların beyazperdede daha dolaysız yer aldıkları görülmektedir. Örnek olarak tek bir güncel olay, çuval hadisesi, *Kurtlar Vadisi Irak*'ta, ülke gündemini uzun süre meşgul eden demokratik açılım politikasıysa *Nefes* filminde konu olmaktadır. Ancak her iki örnek de ele aldığı olayları tarihsel ve politik uzantılarından arındırarak kısmen yüzeysel şekilde ele almışlardır. Öte yandan var olan egemen politikaya karşı muhalif duruşlarını, güncel veya gerçek olaylardan yola çıkarak ele alma yöntemini kullanmadan, toplumun bütününe ve zihniyetine yayan *Dokuz ve Yazı Tura*, 1980 öncesi Toplumsal Gerçekçi akım ve Yılmaz Güney sinemasında görüldüğü gibi politik sinema anlayışına uygun nitelikli çalışmalar olarak öne çıkmaktadırlar. Dikkat çeken bir diğer durumsa ülkede egemen politikaya dönüşen siyasal İslam'ın, önceki dönemlerde Türk sinemasında görüldüğü gibi Milli Sinema akımı ya da İslami filmler gibi unsurlara ihtiyacının kalmamasıdır. Egemenlik

<sup>279</sup> Murat Belge, “*Nefes*” Üzerine, Taraf, 16 Şubat, 2010.

<sup>280</sup> Gülşen, a.g.e.

<sup>281</sup> Yılmaz, 2010, s. 20.

kazanan, iktidar olan politik düşüncenin sinemada sunulmaması 2000'lerde de sürmüş ve İslam'ın konu olduğu filmler, *Takva* örneğinde olduğu gibi bu yaşam biçimine ve politikaya muhalif yapımlar olmuşlardır. 1980'li ve 1990'lı yıllara göre üzerlerindeki baskı ve sansür görece daha az olan sinemacılar, yine önceki on yıllara göre politikayı sinematografik açıdan daha fazla ele almayarak bir bakıma sansürün yerini otosansürün aldığını ve Türkiye'de zaten genele göre azınlıkta kalan politik düşüncelerle film yapma geleneğinin azalma eğiliminde olduğunu kanıtlamaktadırlar.

## SONUÇ

Politikanın sanatla ilişkisi, giriş bölümünde de belirtildiği üzere ulus-devlet inşasıyla birlikte görülmeye başlamıştır. Tüm dünya ölçeğinde iktidarların yavaş yavaş ulus-devlet biçimlerini almaya başladığı 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve doğası gereği, kitlesel bir seyirlik sunan sinema sanatında siyasetin izleri, bir tabloda, heykelde, mimaride ya da bestede görülebileceğinden çok daha açık ve nettir.<sup>282</sup> Öyle ki, “*Siyasetten uzak duran, en ‘masum’ film bile, bir dünya görüşünün, bir değer ölçüleri hiyerarşisinin ürünüdür. Belli bir sistemi, bir bakış açısını, bir yaşam biçimini savunur, önerir, yüceltir ya da yok sayar, karşı çıkar*”<sup>283</sup>. Bu sebeple sinema ve politikayı birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır.

Sinemanın bu politik işlevinin ilk büyük örneği, ABD’li yönetmen Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* adlı filmidir. Gerçekten de Amerikan ulusunun sinemasal anlamda doğuşunu simgeleyen film, ideolojilerin sıcak ve soğuk çarpışmalarına sahne olan 20. yüzyılın, Kapitalist-burjuva politikası güden Batı sinemasının da üslubunu çizmiştir. Kitlelere politik görüşünü aşılarken “*eğlence*” tarzından vazgeçmeyen bu anlayışa karşı diğer kutbun sineması ise Ekim Devrimi sonrası Rusya’da iktidara gelen Bolşeviklerin sosyalist politikasını halka yayma amacıyla birlikte “*öğretici, bilgilendirici*” bir üsluba sahiptir. İkinci Dünya Savaşı’nda iki kutbun zoraki müttefikliğe yöneldiği Nazi Almanya’sı ve Faşist İtalya, politikalarını halka benimsetmek ve propaganda yapmak amacıyla sinemaya başvurmuşlardır. Faşist İtalya’nın, muhafazakâr-burjuva yaşantısını sinemasal türler içerisinde sanatsal bir üslupla sunmasına karşın Nazi Almanya’sı, ideolojik aygıtını ve politik düşüncesini açık bir biçimde kitlelere dayatmak amacıyla, sinematografinin tüm biçimlerini kullanmıştır.

Biri eğlendirici bir paket içinde ötekisiyse açık ve net bir biçimde politika yapan bu iki egemen anlayışa karşı yıllar içinde kendi ülkelerinde ve “*küreselleşen*” dünyada muhalif sesler çıkmaya başlamış ve “*düzeni, sistemi değiştirmek*” amacı güden muhalifler de politik filmler üretmişlerdir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda, 1968 özelinde adlandırılan kuşağın tüm dünyayı saran ve sarsan sol-muhalif etkisi sinemada da karşılığını bulmuştur. Özellikle Batı sinemasında kendini belli eden ve toplumsal muhalefetin sisteme yönelik itirazlarını resmeden filmler, Amerika’da reformist bir üslup benimserken, muhalefetin bütün olarak sistemi değiştirmeyi değiştirmeyi amaçladığı Fransa’da ise sinema geleneksel sinemasal kalıplarını kırmaya yönelik radikal bir biçime sahip olmuştur.

<sup>282</sup> Yılmaz, 2009, s. 8

<sup>283</sup> Zeynep Oral, *Irak’sız Irak İşgali*, Cumhuriyet, 26 Mart 2010, s. 19.



İki ideolojik kutbun yaşamın her alanında yarattığı savaş psikolojisinin, 20. yüzyılın sonunda SSCB'yle birlikte komünist bloğun yıkılıp sona ermesi, “*ideolojiler bitti*” çılgınlıklarını beraberinde getirirken kültürlerin ve “*medeniyetlerin çatışması*” tezi yeni eğilim haline gelmiş, milliyetçilik ve din temelli politikaların yükselişi sinemada da etkisini göstermiştir. Özellikle İran'ın 1979 yılında yaşadığı rejim değişikliği, beraberinde siyasal İslam'ın diktatörlüğünü getirmiş, bu politika muhalefeti sinemada da yaratmanın ötesinde İslami sinema örneklerini, ülkede egemen ideoloji paralelinde vererek yedinci sanatın politikayla ilişkisinde yeni bir süreç başlatmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti, politik çatışmanın çalkantılı ve sancılı bir süreçte ilerlediği 20. yüzyılda savaş ve devrimlerle birlikte çağdaş bir ulus-devlet inşasına başlamıştır. Kurucu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün ve cumhuriyetin önde gelen isimlerinden Kazım Karabekir'in sinemaya olan ilgileri ve sinemaya verdikleri öneme karşın yedinci sanat, Cumhuriyetin başlangıç döneminde ülkedeki diğer gelişmeler göz önüne alındığında oldukça geri planda kalmıştır. Yine de girişimler olmuş ve devlet aygıtı dışında özel yapımcılarla da sinema filmleri üretilmiştir. Bu yıllarda politikanın sinemaya yaklaşımı tek parti siyasetinin benzerliğiyle birlikte sosyalist blokta görüldüğü gibi “öğretici, bilgilendirici” şekilde olmuş belge filmlerle birlikte sinemanın propaganda gücünün altı çizilmiştir. Hatta bu dönem “dost” olarak görülen SSCB'yle propaganda niteliğindeki filmlerin takası üzerine anlaşmalar da yapılmıştır. Ancak 1946 yılıyla birlikte Soğuk Savaş'ta Batı bloğunda yer alan Türkiye, hem çok partili rejime geçmiş hem de sinemasal olarak Amerikan üslubuna yönelmeye başlamıştır. Sinemada çoksesliliğin olması ve tek parti zamanında egemen olan tiyatrocu anlayışın sinemacılarla değişmesi, 1950'li yıllarda dikkat çeken gelişmedir.

Türkiye'de sinemanın evrensel değerlere sahip çıkma çabaları ve politikanın filmlerde yüksek sesle dillendirilmesi 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve onun 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlük ortamında olmuş, sinemacıların “*anayasayı halka aktarma*” amacıyla *Karanlıkta Uyananlar* ve *Bitmeyen Yol* gibi filmleriyle birlikte, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır. Anayasanın yol açtığı yeni toplumsal ortam ve ideolojik açıdan kızıışan dünyaya paralel olarak politize olan Türk halkı da, 1960'lı ve 1970'li yıllarda, tıpkı Batı Bloğundaki diğer ülkelerde görüldüğü gibi özellikle sol muhalefetin sesini yükseltmesini sağlamıştır. Bunun sinemasal karşılığı ise Toplumsal Gerçekçilik sonrası *Bir Türk'e Gönül Verdim* gibi filmlerle ulusal solda yer aldığı iddiasındaki milliyetçi Ulusal Sinema akımı ve daha radikal bir muhalefetle hem siyasal hem sinemasal düzeni değiştirme amacındaki Devrimci Sinema akımı olmuştur. Türkiye tarihinin siyasi açıdan en çalkantılı ve

şiddetli dönemi olan bu yirmi yılda Türk sineması sabun köpüğü olarak adlandırılan filmlerinde dahi sağ veya sol kesime hitap etmiştir. Ancak bu dönem siyaseti sinemaya hem politik hem de güncel açıdan yansıtmayı başaran en önemli isim *Umut, Arkadaş, Sürü* gibi filmleriyle Yılmaz Güney olmuştur. Toplumun her kesiminin siyasallaştığı bu dönem, 12 Eylül 1980'de ordunun müdahalesiyle kesilmiş ve Cumhuriyetin Atatürk'le gelen kuruluş ideolojisi olan Kemalizm, yerini ekonomik olarak serbest piyasacı, kültürel-toplumsal olarak da Türk-İslamcı politik düşünceye bırakmıştır. Kitleleri topyekûn olarak apolitikleştiren bu müdahalenin toplumda yarattığı sarsıcı dönüşümler Türk sinemasına siyasi olarak da yansımış ancak 1960–1980 arasında olduğu gibi ideolojik temelli akımların dönemi kapanmış, 1980'den günümüze toplumsala karşı bireyin pompalanması sonucunda *Yol, Güneşe Yolculuk, Yazı Tura* ve *Dokuz* gibi tek tük yapımlar, siyasal sinema anlamında öne çıkmışlardır.

Genel olarak bakıldığında Türkiye'de her daim yoğun olmuş politik gündemin sinemaya yansımalarının oldukça kısıtlı olduğu görülmektedir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde sinemaya verilen önemin yetersizliğiyle başlayan bu durumda ağır sansürün etkisi yadsınamaz. Ancak yine de örneğin toplumun tüm kesimlerini yoğun biçimde saran politik atmosferin hâkim olduğu 1960'lı ve 1970'li yıllarda bile Türk sinemasında ideolojik akımların boy göstermesi kuramsal tartışmalar düzeyinden filmsel üretim safhasına geçememiş, tüm sinemacılar enerjilerini ve politik düşüncelerini kameradan çok sözle anlatmışlardır. Buna karşın “1980'li yıllarda *ideolojiler öldü*” söyleminin gördüğü büyük ilgiye rağmen, *sanatçılar sahip oldukları ideolojiyi eserlerine aktarmaya*”<sup>284</sup> devam etmişler ve o tarihten günümüze kadar “*az laf çok iş*” yaklaşımını andıran bir şekilde ideolojik tartışmaları yalnız sinemada vermeye çalışmışlardır. Ancak Adanır'ın tabiriyle “*dışavurum özgürlüğü doğuştan hadım edilmiş*”<sup>285</sup> Türk insanının, salt 1980 sonrası değil öncesinde de politik düşüncesini sinemayla sunma gayesi aynı konuda dünya sinemasıyla kıyaslandığında oldukça yetersizdir.

Yine de salt Türk filmlerine bakıldığında hangi politik düşüncenin hangi dönem güçlü ve yaygın olduğunu veya olmaya çabaladığını görebiliriz. Örneğin, 1961 Anayasası'yla görece özgürlüğüne kavuşan sol, özellikle iktidara oynadığı 1970'li yıllarda hem radikal hem reformist renkleriyle toplumsal tabanını genişlettiğinde Türk sinemasında da sol eğilimli hatta devrimci filmler çoğalmış fakat solu ezen 12 Eylül'le birlikte parçalanan sol politik görüş o gün bugündür Türk sinemasında ancak “*kaybedilmiş bir mücadelenin ağıtını*” yakabilmiştir. Türkiye'deki siyasal İslam için de benzer bir süreci izleyebiliriz. Din ve devlet işlerinin

---

<sup>284</sup> Maktav, 1998, s. 289.

<sup>285</sup> Adanır, 2006, s. 16.

ayrılması temelinde laiklik ilkesi egemen kılınan cumhuriyette, İslami çevrelerin imtiyazları ellerinden alınmış ve bu kesimler uzun bir süre kabuklarından çıkmamışlardır. Ne zamanki kuruluş ilkelerini tartışmaya açan iktidarlar ortaya çıkmış o zaman siyasallaşmış İslam da kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu açıdan Türkiye’de siyasal İslam’ın politika arenasındaki serüvenini sinemadan okumak mümkündür. Dine dair hiçbir olgunun olmadığı hatta çağdaşlık-gericilik vurgusuyla çekilen filmlere bakıldığında eleştirildiğini gördüğümüz İslam, DP iktidarının politikaları sonucu yavaş yavaş ortaya çıktığında filmlerde ezan, namaz vb dini motifler görülmeye başlamıştır. 1970’lerle birlikte ülkedeki sağcı iktidarların küçük ortağı konumundaki siyasal İslam, toplumda da mevzi kazanmış, bunun sinematografik temsili de muhafazakâr değerleri perdeye yansıtan *Kesişen Yollar* gibi filmlerle Milli Sinema akımı olmuştur. 1980 sonrası ise önce toplumsal alanda egemenlik sağlayan siyasal İslam, iktidarı da hedeflemeye başlayarak kuvvet kazanmış ve 1990’larda koalisyonun büyük ortağı olarak laik Türkiye’de başbakanlık koltuğuna oturmuştur. Bu süreçte eski Milli Sinemacılar, daha radikal söylemler ortaya koyarak *Yalnız Değilsiniz* gibi yapımlarla siyasal İslam’ın iktidara yürüyüşünü sinema filmleriyle müjdelemişlerdir. 2000’li yıllarda ise siyasal İslam Türkiye’de iktidarın mutlak hâkimi konumuna erişmiş ve artık İslami konulara eğilen yapımlar *Takva* gibi bu politik görüşe muhalif olan filmler olmuştur.

Aslında bu durum Türkiye’de sinemanın iktidarlar açısından öncelikli bir yere sahip olmamasından kaynaklanmaktadır. Devrimle ülkeyi kuran Kemalist düşünce, yarattığı yeni Türk insanını toplumsallaştırma hamlelerinde sinemaya gereken önemi vermemiştir. Bu politik görüşün her daim çarpıştığı siyasal İslam ise 2000’lerdeki iktidarına kadar sinema filmlerinde kendine yer bulmuş ancak İran’da iktidarla gelen İslami sinema örneğinin tersine Türkiye’de İslami sinema bu mutlak iktidarla birlikte kaybolmuştur. Bu durumun Türkiye özelinde ortaya koyduğu gerçeklik ise, Türk sinemasının politik düşünceyle ilişkisinin ağırlıklı olarak muhalefetteki siyasi görüş tarafından şekillendirilmesi ve muhalif sinemacıların tüm uğraşlarına karşın Türk halkının sinemayı ağırlıklı olarak “*eğlence/illüzyon*” biçiminde algılamasıdır.



## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün; **Sessiz Sinema**, İkinci Baskı, Om yay., İstanbul, 2003, 327 s.

ADANIR, Oğuz; **Kültür, Politika ve Sinema**, İkinci Baskı, +1 Kitap, İstanbul, Kasım, 2006, 86 s.

AVCIOĞLU, Doğan; **Türkiye'nin Düzeni Cilt 1-2**, Bilgi Yayınevi, Dördüncü Baskı, Ankara, Aralık, 1969, 769 s.

BAŞGÜNEY, Hakkı; **Türk Sinematek Derneği**, Libra Kitap, İstanbul, 2010, 197 s.

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dördüncü Baskı, Doğu Batı yay., Ankara, Eylül, 2008, 221 s.

BRECHT, Bertolt; **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, Kasım, 1997, 240 s.

CEM, İsmail; **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, Türkiye İş Bankası yay., Dördüncü Baskı, İstanbul, Haziran, 2011, 476 s.

ÇİZMELİ, Şevket; **Menderes Demokrasi Yıldızı?**, Arkadaş Yayınevi, İkinci Baskı, Ankara, 2007, 799 s.

DALDAL, Aslı; **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, 168 s.

DEMİRALP, Oğuz; **Sinemasının Aynasında Türkiye**, Yapı Kredi yay., İstanbul, Eylül, 2009, 165 s.

GEVGİLİLİ, Ali; **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam yay., Ankara, Mayıs, 1989

KARAGANOV, Aleksandr S.; "Sinema ve Devrim", **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, Çev: İsmail Yerguz, Sel yay., İstanbul, Nisan, 2009, 207 s.

KLEINHANS, Chuck; "Marksizm ve Sinema", **The Oxford Guide to Film Studies**, Çev: Mustafa Ürgen, Osford University Press, 1998

KONGAR, Emre; **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İkinci Baskı, İstanbul, Nisan, 1998, 725 s.

KREFT, Lev; "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", **Sanat/Siyaset**, Çev: Elçin Gen, Der: Ali Artun, İletişim yay., İstanbul, 2008, 315 s.

KUTLAR, Onat; **Sinema Bir Şenliktir**, İkinci Baskı, Can yay., İstanbul, 1991, 192 s.

LÜLECİ, Yalçın; **Türk Sineması ve Din**, Es yay., İstanbul, Ağustos, 2008, 220 s.

NEFİSİ, Hamid; “İran’da Film Kültürünün İslamleştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri”, **Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik**, Çev: Kemal Sarısözen, Der: Richard Tapper, Kapı yay., İstanbul, 2007

ÖZGÜÇ, Agâh; **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, Agora Kitaplığı, İstanbul, Eylül, 2005, 379 s.

ÖZTÜRK, Serdar; **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset**, Elips Kitap, Ankara, Haziran, 2005, 265 s.

PRIGENT, Helene; **Melankoli**, Çev: Belirtilmemiş, Yapı Kredi Yay., Genel Kültür Dizisi, Basım yeri ve yılı belirtilmemiş, 159 s.

REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, İkinci Baskı, Dergah yay., İstanbul, Haziran, 2009, 162 s.

RYAN, Michael ve Kellner Douglas; **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı yay., İstanbul, Eylül, 1997, 474 s.

SCHNITZER, Luda ve Jean; “Gerçekliğin Yansıması”, **Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin**, Çev: İsmail Yerguz, Sel yay., İstanbul, Nisan, 2009, 207 s.

SONTAG, Susan; “Büyüleyen Faşizm”, **Sinema İdeoloji Politika**, Çev: Ertan Yılmaz, Der: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, Orient yay., Ankara, Mayıs, 2008, 412 s.

TEKSOY, Rekin; **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak yay., İstanbul, 2005, 1022 s.

VERTOV, Dziga; “Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler Nasıl Doğdu?”, **Devrim Sineması**, Çev: Osman Akınhay, Der: L.-J. Schnitzer ve Marcel Martin, Agora Kitaplığı, İstanbul, Ekim, 2003, 292 s.

WAYNE, Mike; **Politik Film**, Çev: Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, Nisan, 2011, 192 s.

WOOD, Robin; “Faşizm/Sinema”, **Sinema İdeoloji Politika**, Çev: Ertan Yılmaz, Der: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, Orient yay., Ankara, Mayıs, 2008, 412 s.

YETKİN, Çetin; **12 Eylülde İrtica**, Ümit yay., Ankara, 1994

YETKİN, Çetin; **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi yay., Ankara, Kasım, 1970

YILMAZ, Ertan; **Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri**, Antrakt Sinema Kitapları, İstanbul, Eylül, 1997

YILMAZ, Ertan; **68 ve Sinema**, Hayalet Kitaplığı, İstanbul, Kasım, 2009, 149 s.

YUTKEVIC, Sergey; “Devrimin Delikanlı Sanatçıları”, **Devrim Sineması**, Çev: Osman Akınhay, Der: L.-J. Schnitzer ve Marcel Martin, Agora Kitaplığı, İstanbul, Ekim, 2003, 292 s.

YÜCEL, Müslüm; **Türk Sinemasında Kürtler**, Agora Kitaplığı, İstanbul, Temmuz, 2008, 261 s.

ZİZEK, Slavoj; **Kırılğan Temas**, Çev: Tuncay Birkan, İkinci Baskı, Metis yay., İstanbul, Mayıs, 2006, 310 s.

## MAKALELER

ALTINAY, Cihan; “Sis Filmi Üzerine Sesli Düşünceler”, **Beyaz Perde**, Sayı: 2, 1989

AŞAR, Ceyda; “Uğur Yücel ile Söyleşi”, **Empire**, Sayı: 1, 2006

ATAM, Zahit; “Üçüncü Dünyanın Büyük İsyancısı”, **Modern Zamanlar**, Sayı: 12, 2009

BAKER, Ulus; “Şok ve Beyin”, **Modern Zamanlar**, Sayı: 12, 2009

BELGE, Murat; “12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı”, **Beyaz Perde**, Sayı: 11, 1990

FARGİER, Jean-Paul; “Sinema Politika İlişkinin Kuramsal Açından Tanımlanması Üzerine Bir Deneme”, Çev: Yakup Barokas, **Yeni Dergi**, Sayı: 64, 1970

GÜNEY, Atilla; “Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme”, **Doğu Batı**, Sayı: 39, 2006-2007

GENCO, Elif; “Milliyetçi Bir Katharsis Olarak Kurtlar Vadisi”, **Yeni Film**, Sayı: 11, 2006

KOLUKISA, Emrah; “Takva”, **Empire**, Sayı: 1, 2006

KUTLAR, Onat, Atilla Dorsay ve Hüseyin Baş; “Yılmaz Güney ile Söyleşi”, **Modern Zamanlar**, Sayı: 12, 2009

KÜRKCÜ, Ertuğrul; “12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı”, **Beyaz Perde**, Sayı: 11, 1990

MAKAL, Oğuz; “Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema”, **Gerçek Sinema**, Sayı: 4, 1974

ÖZTÜRK, Serdar; “Erken Cumhuriyet Yıllarında Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi ve İbret Yerleri Projesi”, **Selçuk İletişim**, Sayı: 3, 2004

ÖZYURT, Olkan; “Ümit Ünal ile Söyleşi”, **Empire**, Sayı: 3, 2008

SAVAŞTA, Üstün; “Sinema-Devrim İlişkisi”, **Yeni Dergi**, Sayı: 68, 1970

SOYDAN, Murat; “Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi: Sinan Çetin Örneği”, **Küresel İletişim Dergisi**, Sayı: 1, 2006

ŞİRİN, Uygur; “Kurtlar Vadisi”, **Sinema**, Sayı: 3, 2006

UFUK, A.; “Yazı Tura: “Hepimizin Hayalleri Vardı”, **Yeni Film**, Sayı: 7, 2004

YILMAZ, Doğan; “Kişisel Öç Duygusuyla Alınan Nefes”, **Yeni Film**, Sayı: 19, 2010

## YAYINLANMAMIŞ TEZLER

BATUR, Sabire; “Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007

KUNDURACIOĞLU, Pelin; “1980–1990 Yılları Arasında Türkiye ve Türk Sinemasında Üç Tema: Kadın-Göç–12 Eylül Filmleri”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998

MAKTAV, Hilmi; “1980 Sonrasında Türkiye’de yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998

## GAZETELER

AKDEMİR, Gamze; “Ekrandaki Mustafa Kemaller”, **Cumhuriyet Haftasonu**, 17 Mart 2007

AYTOLUN Zuhâl ve Turgut Alper, “Siyasi Sinema; Cesur Ama Kafası Karışık”, **Cumhuriyet Haftasonu**, 22 Kasım 2008

BELGE, Murat; “Nefes Üzerine”, **Taraf Gazetesi**, 16 Şubat 2010

ÇAKIRÖZER, Utku; “Çuval’ın Silinen İzleri ve Referandum Sandığı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 12 Temmuz 2010

ORAL, Zeynep; “İrak’sız Irak İşgali”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 26 Mart 2010

## ANSİKLOPEDİLER

Thema Larousse, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1993-1994, Cilt: 6

## İNTERNET ADRESLERİ

“9’ dan Asayiş Güvenliğe, Polis-Toplum Elele”, [www.azizm.com](http://www.azizm.com)

BATUR, Sabire; “Kar Altındaki Ateş/İran Sinemasında Kadın”, [www.azizm.com](http://www.azizm.com)

BAYKAL, Gökhan; “Derviş Zaim Röportajı”, [www.azizm.com](http://www.azizm.com)

“Duvar ve Üçüncü Sinema”, [www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)

GÜLŞEN, Enver; “Nefes Filmiyle Kürt Sorununa Bakmak”, [www.derindusunce.org](http://www.derindusunce.org)

KIRAÇ, Rıza; “Doksanlı Yıllarda Sinema”, [www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)



SÜAR, Selin; “YFYC”, [www.azizm.com](http://www.azizm.com)

YAĞIZ, Nebihat; “Umut Filmi ve Zihniyet Üzerine Bir Deneme”, [www.sinemasal.gen.tr](http://www.sinemasal.gen.tr)

## **DVD**

12 Eylül(Belgesel), Yönetmen: Mustafa Ünlü, Gala Film, 1998, 3. DVD.

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad- Soyad:** Onur KEŞAPLI

**Doğum Yeri ve Yılı:** İzmir, 26.03.1986

**Yabancı Dil:** İngilizce

### **Eğitim**

**Lisans:** 2008 - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

**Lise:** 2004- Özel İzmir Amerikan Koleji

### **İş Tecrübesi**

- İzmir Nazım Kültürevi: Sinema Atölyesi Eğitmeni (2011- )
- Shift İzmir: Basın Danışmanı, Müşteri Temsilcisi (2011)
- 1. Çeşme Film Festivali: Festival Komitesi ve Seçici Kurul Üyesi (2011)
- Millward Brown/İvme Araştırma: Saha Araştırmacısı (2010-2011)
- Filmpark - "USTA" Sinema Filmi: Yapım Asistanı, Stajyer (2008)
- Selay Prodüksiyon: Stajyer (2007)

### **Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri**

Azizm Sanat Örgütü / [www.azizm.com](http://www.azizm.com) : Kurucu Üye, Yönetmen, Editör, Yazar (2007- )

### **Alınan Burs ve Ödüller**

- Özgür (kısa film) : Yönetmen, Yapımcı, Öykü (2010) **Anatolia Film Festival Finalist 2011, Uluslararası 2. El Kısa Film Festivali Gösterim 2011, Okan Üniversitesi Öğrenci**

**Filmleri Festivali Finalist 2011, Nazım Hikmet Kültür Merkezi Gösterim 2011, 6. Uluslararası Mardin Film Festivali Gösterim 2011**

- Umut (kısa film) : Yardımcı Yönetmen, Yapımcı (2010) **Uluslararası Vicdan Filmleri Festivali Kazanan 2010, Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali Finalist 2010, 30. Uluslararası İstanbul Film Festivali Gösterim 2011, Anatolia Film Festival Finalist 2011, Gaziantep Onat Kutlar Film Festivali Gösterim 2011, Nazım Hikmet Kültür Merkezi Gösterim 2011, Dersim İnsan Hakları Film Festivali Gösterim 2011, 1. Çeşme Film Festivali Gösterim 2011**
- Creations From A Raven's Tale (belgesel): Yönetmen (2008) **NTV Haber Kuşağı Gösterim 2008, Sunay Akın-Hayat Deyince Programı TV8 Gösterim 2008, Kanal 24 Haber Kuşağı Gösterim 2009, Kültür-Sanat Programı TRT2 Gösterim 2009, Zafer Bilgin-Sanat Hayatı Programı Ulusal Kanal Gösterim 2010, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Gösterim 2010**
- Terminator 2 The Judgement Day Parody (kısa film): Yönetmen, Oyuncu (2007) **DVDartı Dergisi Benim Sahnem Kısa Film Yarışması Finalisti 2007**

#### **Yayınları**

- Ermeni Yönetmen **Gor BAGHDASARYAN** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Ocak 2012)
- Yazar, Sunucu, Seslendirme Sanatçısı **Yekta KOPAN** Röportajı - **Ceride-i Mülkiye Gazetesi**, [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Kasım 2011)
- Baran'dan Metin'e Uzanan Eşkıyalık - **Sol Kültür** (Haziran 2011)
- Tiyatro Sanatçısı **Altan GÖRDÜM** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Haziran 2011)
- "Hoşçakal Yarın" ve Denizler - **Sol Kültür** (Mayıs 2011)
- Dünyaca Ünlü Video Performans Sanatçısı **Şükran MORAL** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Mart 2011) , [www.haberte.com](http://www.haberte.com) (Nisan 2011)
- Türk Sinemasında Devrimci Sinema ve Yılmaz Güney – **Sol Kültür** (Eylül 2010)

- Orhan Kemal Roman Ödüllü Yazar **Talip APAYDIN** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Eylül 2009)
- Seçimlerimizle Yüzleşmek – **Cumhuriyet Gazetesi** (11 Nisan 2009)
- Orhan Kemal Roman Ödüllü Yazar **Adnan BİNYAZAR** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Nisan 2009)
- Full Metal Jacket’in İçinde – **Arkadaş Dergisi** (Mart-Nisan 2009)
- Bir “Eğlence” Olarak Sanat ve Postmodern Sinema – **AdımİZİ Dergisi** (Ocak-Şubat 2009)
- Altın Portakal Ödüllü Görüntü Yönetmeni **Mirsad HEROVIC** Röportajı - [www.azizm.com](http://www.azizm.com) (Eylül 2008)
- Savaş Tanrısı’nın Mabedi – **AdımİZİ Dergisi** (Mayıs 2008)
- Fantastik Öğelerle Bezeli Faşizm Labirenti – **AdımİZİ Dergisi** (Nisan 2008)