

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
ULUSLARARASI İLİŞKİLER BİLİM DALI

**TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASINDA TÜRK SİNEMASININ
ROLÜ-TARİHİ FİLMLER VE CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
Mehmet Ali ÇELİK

İSTANBUL, 2015

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
ULUSLARARASI İLİŞKİLER BİLİM DALI

**TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASINDA TÜRK SİNEMASININ
ROLÜ-TARİHİ FİLMER VE CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:
Mehmet Ali ÇELİK

Öğrenci No:
100771041

Danışman
Prof. Dr. Levent ÜRER

İSTANBUL, 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü - Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 10/09/2015



Mehmet Ali ÇELİK

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

12.09.2015

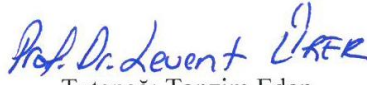
Enstitümüz *Uluslararası İlişkiler* Anabilim dalı *Uluslararası İlişkiler* Programı yüksek lisans öğrencilerinden 100771041 numaralı **Mehmet Ali ÇELİK**'in "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASINDA TÜRK SINEMASININ ROLÜ - TARİHİ FİLMLER VE CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 21.04.2015 tarih ve 2015/16 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (75) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında *oyçokluğu/oybirliği* ile *Kabul/Red* veya *Düzeltilme* kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.


DANIŞMAN
Prof.Dr. Levent ÜRER
(Beykent Üniversitesi)


ÜYE
Prof.Dr. Namık Sinan TURAN
(İstanbul Üniversitesi)


ÜYE
Yrd.Doç.Dr. Armağan GÖZKAMAN
(Beykent Üniversitesi)


Tutanağı Tanzim Eden
Jüri Başkanı


Not 1: Jüri üyeleri söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç 1 ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

Not 2: Tez sınavının tamamlanmasından sonra, jüri tez hakkında salt çoğunlukla (kabul), (red) veya (düzeltme) kararı verir. Bu karar ilgili anabilim dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen 3 gün içinde ilgili Enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç 3 ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur.

Adı ve Soyadı : Mehmet Ali ÇELİK
Danışmanı : Prof. Dr. Levent ÜRER
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans, 2015
Alanı : Uluslararası İlişkiler
Anahtar Kelimeler : Türk Kimliği, Türk Sineması, 1960-1980 Arası Dönem, Yeşilçam, Tarihi Filmler, Cüneyt Arkın.

ÖZ

TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASINDA TÜRK SİNEMASININ ROLÜ – TARİHİ FİLMLER VE CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra, oluşan Türk kimliğinin inşasına, Türk sinemasının ve onun özellikle 1960 ve 1980 arasındaki dönemi olarak adlandırılan Yeşilçam dönemindeki tarihi filmlerinin yine tarihsel bir bakış açısı ışığında etkisi ve katkısı önemlidir.

19. yüzyılda milliyetçiliğin keşfi sinemayı da etkilemiş, sinemacılar filmler aracılığıyla toplumsal gerçeklik öğelerini yansıtmaya başlamış ve 'millilik' de yine çekilen bu filmlerde görülmeye başlanmıştır. Ayrıca 19. yüzyılda sinemanın doğuşu ve Osmanlı'ya girişi ile belgegeçer filmlerin çekilmesiyle başlayan sinemacılık faaliyeti Türk sinemasının dönemlere ayrılması ve bu dönemlerde yapılan filmlerle devam etmiştir. Bu dönemler arasında ise özellikle 1960 ve 1980 arası yılları kapsayan popüler ve genel geçer adıyla Yeşilçam Sineması tarihi filmler furyası millilik açısından bize bir prototip sunar. Dolayısıyla bu çalışmada Türk milliliği ve kimliği yönünden önemli bir durum arz eden Yeşilçam dönemi tarihi filmleri, milliyetçi filmleri ve örnek olarak da bu filmlerde en çok rol alan başrol oyuncusu Cüneyt Arkın'ın oynadığı bu dönem tarihi filmleri incelenerek ve yine örnekler aracılığıyla konuya aydınlık getirilmiştir.

Yine canlı tanıklar olarak Yeşilçam sineması döneminde yapımcı, senarist ve yönetmen olarak görev yapan ve bu filmlerin çevrilmesinde rol almış sinemacılardan, yapımcı ve yönetmen Yılmaz ATADENİZ, Senarist ve Yönetmen Safa ÖNAL, Yapımcı ve Yönetmen Erdal TUŞUNEL ve yine Yapımcı ve Yönetmen İsmail GÜNEŞ ile yapılan mülakatlara ve araştırma konusu gereği çeşitli makalelerle birlikte görselliğe de yer verilmiştir.

Name and Surname : Mehmet Ali ÇELİK
Supervisor : Prof. Dr. Levent ÜRER
Kind and Date : Master, 2015
Major : International Relations
Key Words : Turkish identity, Turkish cinema, The period between the 1960 and 1980, Yesilcam, movies in the historic, Cuneyt Arkin.

ABSTRACT

EFFECTIVE OF TURKISH CINEMA OF THE TURKISH IDENTITY – TURKISH HISTORICAL MOVIES AND POPULARITY OF CUNEYT ARKIN

After the establishment of the Republic of Turkey, consisting the construction of the Turkish identity of Turkish cinema especially between 1960-1980 has an effect of a historical perspective and the light of the movies in the historic period called Yesilcam.

The nationalism in the 19th century has affected to discover cinema. Filmmakers have begun to reflect elements of social reality through movies and nationality was also taken in these films and began to be seen again. Also in the 19th century and the beginning of the birth of cinema activities there are movies separated between Ottoman and Turkish cinema and this continued with films made in this period.

The period between the 1960 and 1980 are the most popular cinema called Yesilcam covering years from cinema. Glut of films gives us a prototype in terms of nationality. In this work, Turkish people are national, identity is an important condition of supply that Yesilcam era historical films in terms of national films and the example is played by the most involved leading players named by Cuneyt Arkin. Again Yesilcam during making live witness, screenwriter and served as director and movies are translated in part. Producer and director Yilmaz Atadeniz, writer and Director Safa Onal, producer and director Erdal Tusunel and also producer and director Ismail Gunes which made interviews and research about various articles.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZ

ABSTRACT

GİRİŞ..... 1

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMLİK

1. KİMLİK NE DEMEKTİR?	8
2. ETNİK KİMLİK KONUSU	11
3. MİLLET, DEVLET VE MİLLİYETÇİLİK KAVRAMLARI	12
4. MİLLİ KİMLİK.....	18
5. TÜRK KİMLİĞİ	23
6. KİMLİĞİN GÖRSEL, İŞİTSEL VE YAZINSAL İLE ETKİLEŞİMİ.....	28
7. MİLLİYETÇİLİK VE KÜLTÜR.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA

1. SİNEMA SANATI.....	35
3. SİNEMA VE MODERNİTE	46
4. SİNEMA VE MEDYA	56
5. SİNEMA, TOPLUM VE İDEOLOJİ	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI

1. TÜRKİYE’DE SİNEMANIN BAŞLANGICI.....	67
2. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GEÇMİŞİ.....	68
3. TÜRK SİNEMASINDA AKIM MESELESİ	94
3.1. Toplumsal Gerçekçilik Kavramı	98
3.2. Halk Sineması Tanımlaması	100
3.3. Ulusal Sinema Düşüncesi	102
3.3.1. Asya Üretim Biçimi	102

3.3.2. Ulusal Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı	103
3.3.3. Milli Sinema Anlayışı	110
3.3.4. Genç-Devrimci Sinema Hareketi	111
4. TÜRK SİNEMASI VE MİLLİ FİGÜRLER.....	114
5. TÜRK SİNEMASI VE TARİHİ FİLMLER.....	117

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ

1. CÜNEYT ARKIN.....	137
2. MÜLAKATLAR.....	151
2.1. Erdal Tuşnel Mülakatı	152
2.2. Yılmaz Atadeniz Mülakatı	154
2.3. İsmail Güneş Mülakatı	156
2.4. Safa Önal Mülakatı.....	159

BEŞİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD VE TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK ÖRNEĞİ

1. HOLLYWOOD SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK.....	168
2. TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK.....	170

ALTINCI BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

1. DEĞERLENDİRME.....	175
2. SONUÇ	175
GÖRSELLER.....	188
KAYNAKÇA.....	188
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı, Uluslararası İlişkiler Bölümü için hazırlamış olduğum ‘Türk Kimliğinin İnşasında Türk Kimliğinin Rolü – Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği’ konulu tez çalışmasının;

Giriş Bölümünde; araştırma yöntem ve teknikleri saptanmış ve bu plan üzere hareket edilmiştir. Öncelikle konunun önsözü ve özeti çıkarılmıştır.

1. Bölümde; kimlik konusuna bir giriş yapılmış, kimliğin farklı şekillerde tanımı yapılarak kimliğin ne anlama geldiği noktası anlaşılmaya çalışılmıştır. Yine bu bölümde etnik kimlik konusu açıklanmaya çalışılmış ve yine kimlikle ilintili olarak millet, devlet ve milliyetçilik tanımları yapılmıştır. Bu bölümde yine yapılan tanımlama ve açıklamalardan sonra milli kimliğe geçiş yapılmış ve milli kimlik kavramı üzerinde durulmuştur. Burada milli kimliğin nasıl oluştuğu, hangi bileşenlerle etkileştiği detaylandırılarak çağlara göre değişen milli kimliğin çeşitli versiyonları ele alınarak bu doğrultuda dini kimlik, cinsel kimlik, ailevi kimlik, ülkesel kimlik modelleri üzerinde durulmuştur. Bu konuda çeşitli akademik literatür irdelenmiş ve akademisyenlerle, yazarların görüşlerine bolca değinilmiştir. Milli kimlik kavramının evrensel boyutu üzerinden Türk kimliğine geçilerek asırlar boyunca gelişen ve değişen koşullarla çeşitli devletler temelinde günümüze ulaşan Türk kimliğinin Türkiyeli olanına Osmanlı’dan hareketle ulaşılmıştır. Ayrıca kimliğin yine birçok bileşeninden hareketle onun görsel, yazınsal ve işitsel formasyonları ele alınarak bunlarla bağı ortaya konmuştur. Yine bu doğrultuda kimliğin edebiyattan, yazıdan, romandan ayrı tutulamayacağı ve görsel sanatlarla ilgisinin bulunduğu ve diğer sanat dallarıyla da değişik şekillerde etkileşime girdiği için bu konu tartışılmıştır. Bu minvalde milliyetçiliğin kültürel boyutuyla hatta kültürle olan ilişkisinin bizi görsel sanatlarla birlikte birtakım belirlemelere götürdüğü anlaşılmıştır ve buradan hareketle onun sinema ile ilişkisine ulaşılmıştır. Bu sebeple sinema konusuna artık bir giriş yapılmıştır.

2. Bölümde; Sinema sanatına yapılan girişten itibaren onun olağanüstü bir sanat dalı olduğu anlatılmaya çalışılmış ve bu doğrultuda onun bir sanat dalı olması dolayısıyla kültür ve estetikle olan bağı anlaşılmaya çalışılmış ve sinema sanatının modernleşme yolunda ortaya çıktığı yüzyıl olan 19. yüzyıldaki doğum sancıları ve modernitesi konusunda bir ışık

yakılmaya çalışılmıştır. Bunlar ele alınırken onun aynı zamanda ilk doğum zamanında dahi nasıl siyasal bir nüfuz alanına sahip olduğu ve politik sinemaya nasıl kaydığı tartışma konularını oluşturmuş ve sinemanın milliliği üzerinden milliyetçilikle bir ilişki kurulmaya çalışılmış ve bu konuda ise zorluk çekilmediği görülmüştür. Yine sinemanın 19. yüzyılda doğumuyla sonraki büyüme yüzyılı olan 20. yüzyıldaki medya ile olan ilişkisi verilmeye çalışılmış ve yine onun toplumla ve toplumsalla olan diyalogu gözler önüne serilmeye çalışılmış, sinemanın sosyolojik bir olgu olmasından ve insan unsurundan dolayı ideolojiden bağımsız olamayacağı görülerek bu konuda bir yol çizilmiş ve ideolojik, siyasal alanla münasebeti yine kimlik üzerinden ve milliyetçilik üzerinden sunulmuştur. Böylece evrensel düzeyde sunulan bu dille milli olana ulaşılmış ve Türk sinemasına geçiş yapılmıştır.

3. Bölümde; Türk sinemasının detaylı bir şekilde incelendiği bu bölümde, Türk sinemasının başlangıcından günümüze bir portresi çizilmiş, bu portre içerisinde ise tarihsel-milli sinema ve milliyetçilik öğelerinin dünya sineması örnekleri ile Türk sinemasına yansımaları karşılaştırmalı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Yine Türk sinemasının tarihsel geçmişi verilerek geçirmiş olduğu deneyimler irdelenmiştir. Türk sinemasının tarihi incelenirken onun devlet eliyle yapılmasından özelleşmesine kadar ve özelleşmeden günümüze kadar yaşadığı ve yaşattığı milli duygular, tarihi sinema ve ulusal boyutuna filmlerden hareketle ayrı bir pencere açılmıştır. Bu sırada ise, tüm dünyada mevcut sinemasal akımlardan karşılaştırma yapılarak Türk sinemasının akım geçmişi ele alınmış ve bir inceleme konusu yapılmıştır. Buna neden olan ise dünyanın akımlarla sinemasal sanatı gerçekleştirmiş olmasından Türk sinemasının da sanatsal boyutunun akımcılar tarafından ele alınmasını gözler önüne sermek gerçeği olduğundan bu akımsal geçmiş başlıklar halinde sunulmuştur. Daha sonra Türk sinemasının milli-tarihi boyutunun akımsal geçmişten soyutlanamayacak bir şekilde incelenmesi sonucunda milli figürlere geçiş yapılmış ve Türk sinemasında milli figürlerin yer aldığı bir dizi tarihi-savaş filmleri ve bunlardaki millilik incelenme konusu yapılmıştır. Başından beri tarihi ve milli filmler üzerinden çizilen profile bu bölümde bir başlıkla kalın bir çerçeve getirilmiş, tarihi filmler yine furya filmlerinden hareketle yoğun ve detaylı bir biçimde incelenmiştir. Bu filmlerdeki milli öğeler ve milliyetçilik sunulmaya çalışılmıştır. Film konuları, senaryosu ve repliği verilerek satır aralarındaki duygular sunulmaya çalışılmıştır. Bu filmler incelenirken geçmişte Yeşilçam adını verdiğimiz sinemasal yapının kahramanlarına ulaşılarak mülakat tekniği yapılmak istenmiş böylelikle de mülakat aşamasına geçilmiştir.

4. Bölümde; Türk sinemasında tarihi film denilince ilk akla gelen isim olan Cüneyt Arkın'a yer verilerek onun düşünce yapısı, söylemleri ve bu filmlerdeki rolü ve gerçek hayattaki yaşayışı arasındaki köprüde düşünsel yapısı verilmeye çalışılmış, onun milliyetçi filmlerdeki rolü konusu irdelenmeye çalışılmıştır. Yine bu bölümde Türk sinemasına emek vermiş olan ve günümüzde de çeşitli yapımlarla çalışmaları devam eden ve önemli konumlarda olan yapımcı-yönetmen ve senaristlerle yapılan mülakatlarla konu detaylandırılmak istenmiş, ayrıca konumuz itibarıyla incelediğimiz dönemin tarihi-millî filmlerine yapımcılık, senaristlik ve yönetmenlik yapmış bu insanların bilgilerinden yararlanılmış, mülakat sorularıyla ve alınan cevaplarla tarihi-millî filmler irdelenmiştir. Bu filmlerin amacı sorulmuş, filmlerin vermek istediği mesajın ve ideolojinin ne olduğu topluma yansımalarının ise ne şekilde olduğu anlamaya çalışılmıştır. Yine Yeşilçam sinemasını ve tarihi filmleri bir de bu filmlerde en çok rol alan başrol oyuncusu Cüneyt Arkın'ı yakından tanımaları vesilesiyle verilen cevaplar daha açıklayıcı olmuştur.

5. Bölümde; Sinemada milliyetçilik örneğinden hareketle evrensel alandan Türk sinemasına bakış açısıyla karşılaştırmalı olarak inceleme yapmak maksadıyla Hollywood sinemasındaki milliyetçilik örneği ile bu sinemadaki millî-milliyetçi-devletçi filmler ile Türk sinemasının özellikle de Yeşilçam döneminden bugüne yansıyan ve Yeni döneme arta kalan Türk sinemasındaki milliyetçi filmler karşılaştırmalı bir şekilde iki makale verilerek ayrı ayrı incelenmiş ve dünya sinemasındaki yükselen milliyetçiliğin örnekleri olarak sunulmuştur.

6. Bölümde; Son olarak değerlendirme ve sonuç başlıkları altında ulaşılan nokta incelenmiş ve elde edilen bilgi-belge ve bulgular değerlendirilerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Sonuç kısmıyla da bitirilmiştir.

Kimlik, ait olma duygusu, belirleyici unsur-öge. Kimlik kavramının, birçok tanımı yapılabilir, ancak kısa ve net olarak bir tanımlama yapmak gerekirse bir şeyin kendisi olma sadece ona has özellikler gösterme, onun özelinde bir durum arz etmedir.

“Kendimden başkası olmak istemiyorum,
Nasıl doğmuşsam öyle
Kim olduğumu bulacağım.”¹

¹ Antony D. Smith, Milli Kimlik, çev. Bahadır Sina Şener(İletişim Yayınları: İstanbul, 2014), s.15.

Smith, bu konuşmanın İ.Ö 429 tarihinde Sophocles tarafından sahneye konan Kral Oedipus adlı oyun'da geçtiğini belirterek bir noktaya işaret etmektedir. Bu işaret, bir aitlik arama hissinin varlığına, kim olduğunu bulmaya, sadece kendine ait olmaya ve kök ihtiyacıdır. Nasıl bitkiler köksüz bir yaşam süremezler ise diğer canlıların da köklerinden bağımsız bir hayatı fizyolojik olarak sürmeleri imkânsızdır. Bu canlıların en önemlisi olan insanın da aynı şekilde ruhsal ve sosyal manada böyle bir kök bağlantısını hayatında her zaman kurmak isteyeceği de aşikârdır. İnsan, doğar, yaşar ve ölür. Bu döngüde insanoğlu doğduğu toplumda hazır bir kültür, gelenek, görenek ve yaşantı bulur. Kimi zaman bu yaşayış kültürüne katkıda bulunurken kimi zaman da ondan istifade eder ve kimi zaman da Sophocles de olduğu gibi o kültürü sorgular. Bu sorgulama sonucunda da farklı kimlikler ortaya çıkar. Bireysel sorgulamalardan toplumsal sorgulamaya geçildiği an ise milli kimlik kavramı ile karşılaşırız.

Türk kimliği bir milli kimliktir. Yüzyıllar boyunca tarihsel, kültürel, sosyolojik ve siyasal açıdan doğduğu toplumda gelişerek kendine has belirleyici özellikler göstererek günümüze ulaşmış milli bir kimliktir. Peki, bu esnada etkileşen öğeler nelerdir? Bunlar çok çeşitli olmakla birlikte, Türk topluluklarının kültüründe etkisi olan göçebe hayat, savaşçı topluluk hayatı, silah sanatı, kamp hayatı vb.dir. Bunlar özellikle Türk toplumu denildiği zaman eskiye dair ilk akla gelenlerdir. Peki ya tümevarım ve tümdengelim yöntemleriyle hareket edersek diğer toplumları etkilerken Türk kimliği ile etkileşim haline giren başka unsurlar da yok mudur?

Sinema, yani sanal olan gerçek olmayan gerçeklik... Peki, gerçek olmayan bir şey nasıl olur da gerçeği etkiler. Bu sığ yoruma bakarak hareket edersek gerçeği de tam olarak algılayamayız ve anlayamayız. Çünkü Sophocles ne demişti, kim olduğumu bulacağım. Daha İ.Ö 429 yılında ortaya konan bir oyun da bu cümlelerin yer alma amacı ne idi. Bu cümleleri söylerken o oyunu izleyenlerde ne etki bıraktı. Bu oyun gerçek olmamasına rağmen gerçeğe ne katkısı oldu. Evet, o tarihlerde bu oyunda toplumsal mesaj verilirken 19. yüzyılda ortaya çıkan sinema ile toplumların dönüştürülmesi ve sinemadan etkilenmesi de bu vesileyle kaçınılmaz olacaktır.

Toplumsal gerçekliğin kurmaca olanda gösterimi de belirli bir amaca hizmet edecektir. Yani bu gerçek olanda yapılamayanın sanal olanda insanların düşünseline hitap ederek gerçekleştirilmesidir. Mustafa Kemal Atatürk'ün bir deyişinde''düşünceler güçle, topla,

tüfekte öldürülemez’’sözü tam olarak buraya nüfuz etmektedir. İşte sinemada bu işlevi görmektedir. Gerçekliği gerçek olmayan da anlatarak ona nüfuz etmek onu dönüştürmek, pekiştirmek veyahut değiştirmek.

Sinema, bu kadar önemli işlevlere gerçekten sahip olabilir mi, kendisine atfedilen bu değeri gerçekten hak ediyor mu, toplumla ve topluma ait olanla ilgisi nedir ve ne ölçüdedir? Türden sorular bu bağlamda akla ilk gelen sorulardır. Bu noktada sinemanın büyüğü bu sorulara cevap verebilir ancak cevabı verdiği anda bu büyü de bozulabilir bu sebepten sinemayı anlama çabaları henüz tam anlamıyla bitmemiştir. Çünkü sinema toplumdur, toplumsa bir değil birden fazla değişkene sahip bir olgudur. Sinema yine devlettir, devletse birden fazla olgudan teşekkül ve durağan olmayan bir olgular üstü gerçeklik ögesidir. Sinema insandır insan ise dünyanın en ilginç varlığı olup onu açıklamaya çalışmak günler, haftalar, aylar, yıllar, değil asırlara bile sığmayan bir çaba olacağından herhalde dünyanın en zor işi olacaktır. Evet, görüldüğü üzere örnekleri ve bağlantısallığı çoğaltılabilecek bir olgu bütünlüğü olan sinemanın açıklanması sanılanın aksine hiç de kolay olmayacaktır.

Sinema ve kimlik arasında bu birbirinden farklı, alakasız gibi görünen iki kavram arasında nasıl bir bağ vardır, birbiri ile ilgisi nedir? Türk kimliğinin inşası sürecinde bu sürece Türk sineması bir katkıda bulunmuş mudur, bulunmuşsa nasıl bir katkı sunmuştur? Türk sinemasının milliyetçilikle ilgisi nedir? Türk kimliğine tarihsel filmlerin etkisi ne olmuştur, tarihsel filmler dışında Türk kimliğine etki eden filmler var mıdır? Sorularına aradığım cevaplar ve son olarak Cüneyt Arkın’ın ve özellikle tarihi filmlerinin milliyetçilik konusundaki yeri tez çalışmamın amacını oluşturmaktadır.

ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ

Araştırma Grubu

Sosyal bilimlerde araştırma yaparken araştırma grubu belirlemek önemli bir iş sayılmaktadır. Çünkü araştırmaya yardımcı olacak öğeleri, kavramları, belgeleri ve kişileri iyi seçersek çalışmamız da o kadar kolaylaşır. Ben de bu düsturdan hareketle milliyetçilik konusunda yapılan bir dizi çalışmayı inceledim ve literatürü tarayarak çalışmama faydası olması için araştırmalarımı bu yönde sürdürdüm. Yine bunun yanında görsel ve yazılı medya, yayın konusunda araştırmalarımı sürdürdüm.

Sinema yani sanal, kurmaca, simge olan sadece izleyicinin gördüğü bir izlen ve eğlence değildir. Onun bir de arka planı vardır bu sebepten sinemaya ikiyüzlü bir iletişim aracıdır diyebiliriz. Buradan kastım, sinemanın görünenin arkasındaki gerçeklik olduğu gibi iki perdelik bir yapısından dolayı perde gerisinin de olmasıdır. Bir, izleyiciye sunulan kısım bir de onun mutfığı yani kamera arkasıdır. İşte buradan hareketle sinema konusu irdelenirken tez konumla ilgili literatür taramasının yanında alanında yetkin ve etkili yönetmenler, yapımcılar ve senaristlerden de yararlanılmıştır.

Yöntem

Çalışmamda niteliksel yöntem kullanılmıştır. Birincil ve ikincil veri kaynaklardan faydalanılarak tez hazırlanmıştır. Birincil kaynaklardan oluşturulmuş veri kaynakları olan akademisyen ve araştırmacıların tez konusuna kaynakça teşkil edecek araştırmacı yazarların yayınlarından elde edilen veriler analiz edilmiştir. Ayrıca nitel araştırma türlerinden mülakat/bireysel görüşme tekniği de kullanılmıştır.

Yine sinema ile olan ilgim ve daha önce bu konuda yapmış olduğum oyunculuk çalışmamı da kullanarak bu alanda söz sahibi insanlarla görüşmelerimin faydalı olduğu kanaatindeyim. Kullandığım ses kayıt tekniği ve görseller de buna yardımcı olur niteliktedir.

Etik

Bilimsel araştırma yöntemlerinde ahlaki olan araştırmacının önce kendine saygı duymasıdır. Yapılacak çalışmada kendi öz saygısını yitiren insan her şeyden önce bilimi ve bilim adamlarını değil kendini kandırır. Yani işlediğim kimlik konusuna atıfta bulunursak kendisi olamayan insan bir başkası olur ki bu çok tehlikelidir ki buna asimilasyon denmektedir. Bunun adına da bilimsel araştırma tekniklerinde kültür asimilasyonu denmektedir.

Bu minvalde kendim olabilmek ve bana ait olan bir çalışma yapabilmek için kendi tezimi oluşturmaya çalışırken literatürü tarayarak, bu literatürden kendi çalışmam ile ilgili istifade ettim. Ayrıca daha önce de belirttiğim gibi sinema sanatına emek vermiş kişilerle mülakatlar yaparak bu yolla da yapanın yaptığına saygı göstererek kendi öz tezimi oluşturmaya çalıştım ve bunu etik bir temele oturtmaya çalıştım.

Amaç

Tez çalışmamı hazırlarken tarafsız olmaya özen göstermeye çalıştım. Bilimsel bir çalışma olmasına gayret ettim. Yaptığım literatür taramalarından sonra mülakat çalışması esnasında sinemacıların görüşlerini aynen aktarmaya çalışmamın sebebi de yine tarafsızlığa hizmet etmektedir.

Simgesel alanda ifade edilen görüngü olarak sinema sadece sanal, kurmaca olarak algılanırsa eksik kalır. Nitekim dünya sineması örnekleri bu tespiti yaptığı çalışmalarla doğrular niteliktedir. Sinema salt bir eğlence aracı değildir. İçerisinde meydana geldiği toplumun duygu, düşünce, kültür, siyasetini barındırmaktadır.

İmgeye ait olan yani toplumsalın bir tezahürü olan kimlik konusu ise milletlerin hafızasında hep var olagelmıştır. Zira millet kavramı milli olandır milli olan ise kimliğe ait olandır kimlik ise kim sorusunun cevabıdır.

Araştırmamda bu iki kavram kimlik ve sinema üzerinde durarak bu ikisi arasında ne gibi bir ilişki olduğunu, genelde bunu sorgularken özelde ise asıl konuya yönelerek Türk kimliğinin inşası sürecinde Türk sinemasının tarihi filmlerinin milliyetçiliğe ve milli kimliğe etkisini inceledim. Amacım bilimsel olarak ortaya konulabilecek böyle bir ilişkinin olup olmadığı eğer varsa ne gibi bir etkileşim olduğu ve bunun örneklerinin neler olduğu ve nasıl meydana geldiği idi. Bu konuda literatürü amacıma uygun olarak taradım ve mülakat/bireysel görüşme tekniğine de başvurarak özgün bir çalışma yapmayı amaçladım.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMLİK

1. KİMLİK NE DEMEKTİR?

Smith kimlik konusunda açıklamalar yaparken İ.Ö 429 tarihinde Sophocles tarafından sahneye konan Kral Oedipus adlı oyununa atıfta bulunur ve bir perdesinde geçen şu konuşmayı aktarır;

“Kendimden başkası olmak istemiyorum,
Nasıl doğmuşsam öyle
Kim olduğumu bulacağım.”²

Kimlik konusu asırlarca insanlar tarafından sorgulanmıştır. Adı belki kimlik olarak adlandırılmamış ama sonuçta kelime kökünde yer alan ‘kim’ sözcüğü ile insanlar sürekli uğraşmışlardır. Ben kimim sorusu düşün dünyasını meşgul ederken bunu özellikle filozoflar gerçekleştirmişlerdir. Ben kimim, nereden geldim, nereye gidiyorum? Gibi sorular hep aynı şeyi sorgulamaktadır. Bu sorular ait olma duygusuna hizmet etmektedir. Ait olmak, kim olduğunu bilmek ve kendine has özellikler göstermek gibi benliğe ait olanların anlamı aslında bir tek sözcükte birleşiyor. Bunun adına ise kimlik diyoruz.

Kimlik kavramını açmak gerekirse bünyesinde birçok anlamı barındırdığı görülecektir. Yani kimlik sözcüğü kavram olarak bazı sınıflandırmalara tabidir. Öyle ki; Smith, Sophocles’in Kral Oedipus’unu yorumlarken, Kendi’nin nasıl çoklu –ailevi, ülkesel, sınıfsal, etnik ve cinsel- kimlik ve rollerden oluştuğunu belirtir. Yine burada kimlik sorununun bütün keskinliği ile ortaya konduğunu bununla birlikte bu kimliklerden her birinin değiştirilebilir veya hatta ilga edilebilir toplumsal sınıflamalara nasıl dayandığını da ortaya serildiğini belirtir.³

Smith, kimliksel sınıflandırmaları şu şekilde açmaktadır;

“En keskin ve temel olanı cinsiyet kategorisidir. Cinsiyete dair sınıflamalar, değişmez olmamakla birlikte, evrensel ve bütüne şamildir. Aynı zamanda öteki farklılık ve tabiiyetlerin

² Antony D. Smith, Milli Kimlik, çev. Bahadır Sina Şener(İletişim Yayınları: İstanbul, 2014), s.15.

³ A.g.e. s.17.

kökeninde de bu tür cinsel sınıflamalar bulunmaktadır. Yaşamdaki fırsat ve ödüllendirmelerden pek çoğunda olduğu gibi gizli ya da açık pek çoğunda olduğu gibi gizli ya da açık pek çok biçimlerde cinsiyetimizle tanımlanırız. Cinsiyet farklılaşmasını, kolektif ayniyet ve hareketlilik bakımından düşük tutunumlu ve nispeten zayıf kılan tam da bu evrenselliği ve bütüne şamil doğasıdır. Belli bazı ülkelerde feminizmin yükselişine rağmen modern dünyada cinsel kimlik yeryüzünün her köşesinde diğer kolektif kimlik türleri karşısında kaçınılmaz olarak daha zayıf kalmakta ve zaten olağan bir durum olarak kabul görmektedir.”⁴

Ülkesel kimlik türünü mekân ya da ülke/toprak kategorisi adı altında açıklayan Smith, bu konuda şöyle der;

“Yerel ve bölgesel kimlik de özellikle modern öncesi devirlerde aynı ölçüde yaygınlık gösterir. Yine yerelcilik ve bölgecilik genelde cinsel farklılaşmanın yoksun olduğu tutunum sağlama niteliğine sahip gibi görünür. Ama görüntü çok zaman yanıltıcıdır. Bölgeler kolaylıkla yerel birimler halinde parçalanabilir, yerel birimlerde farklı yerleşimlere ayrışabilir. Fransız Devrimi döneminin Vendee’inde olduğu gibi güçlü ve asabiyesi yüksek bir bölgesel hareketle karşılaşılması nadir görülen bir durumdur; bu olayda bile hareketin birliğini, ideolojiden ziyade ekolojiden temin etmiş olması daha mümkündür. Başka pek çok olayda da bölgecilik kendi sorun ve dertleri yüzünden halkın hareketliliğini taşımaktan acizdir. Ayrıca bölgeleri coğrafi olarak tanımlamakta güçtür; çoğu durumda tek bir merkezden ve düzenli sınırlardan yoksundurlar.”⁵

Kolektif kimlik türü olarak sosyo-ekonomik toplumsal sınıf kategorisini de ele alan Smith, bu konuda toplumsal sınıf kimliğine değinerek yine kimliği çeşitli sınıflandırmalarla açıklamaya çalışır ama bu sefer dinsel ve üretim ilişkilerinden kaynaklanan ve buna ekonomik kimlik de diyebileceğimiz kimlikleri kıyaslarken kimlik tanımlamalarına devam eder.

“Marx’ın sosyolojisinde sınıf yüce, ya da aslında yegâne önemli kolektif kimlik ve tarihin tek motorudur. Belli toplumsal sınıf türleri –muhtelif aristokrasiler, burjuvaziler, proletaryalar- zaman zaman belirleyici mahiyette siyasi ve askeri bir hareketin temelini oluşturmuşlardır; ama her zaman değil, hatta sık sık da değil, olsa olsa zaman zaman. Dinsel kimlik, toplumsal sınıf kimliklerinden oldukça farklı bir ölçüde dayanır ve son derece farklı beşeri ihtiyaç ve eylem alanlarından doğar. Sınıf kimlikleri üretim ve mübadele alanlarından doğarken dinsel kimlikler iletişim ve toplumsallaşma alanlarından doğar, kültür ile kültürü oluşturan unsurlar –gelenek ve ritüeller içinde kodlanmış değerler, semboller, mitler ve

⁴ A.g.e. s.17.

⁵ A.g.e. s.18.

görenekler- arasında bir hizalanışa dayanırlar. Bu nedenle, gayrişahsi olmanın yanında ampirik olanın daha üstündeki bir gerçekliğe ve seyrek olsa bile özelleşmiş kurumların nişanlarına atıflar da yaparak, belli sembolik kodları, değer sistemlerini, inanç geleneklerini ve ritüelleri müştereken paylaştıklarını düşünenleri, tek bir inananlar topluluğuna katma eğiliminde olmuşlardır.”⁶

Kimlik tanımlaması ve açıklaması yaparken sınıflandırma yoluyla çeşitli kimlik başlıkları arasında karşılaştırma yaparak kimlik türlerini açıklayan ve konunun anlaşılabilirliğini sağlayan Smith’e göre etnik kimlik ve dinsel kimlik arasında aslında sıkı bir bağ olmakla birlikte; “Her ikisi de benzer bir kültürel sınıflama ölçütünden gelirler; çoğu zaman çakışır ve birbirini güçlendirirler; tek tek ya da birlikte güçlü cemaatleri harekete geçirebilir ve besleyebilirler.”⁷ Diyerek dinsel kimlik ile etnik kimlik arasında bir yakınlık kurar. Ayrıca yine açıklayıcı olması bakımından etnik kimlik kavramını da şu şekilde tanımlar; “Bir etnik gruba aidiyet, öznenin özgül durumuna göre değişiklik gösteren, zorunlu olarak gelip geçici ve kararsız tutum, algı ve duygularla ilgili bir meseledir.”⁸

Kimlik konusu buradan hareketle görüldüğü üzere kısaca tanımlanabilecek bir kavram değildir. İçerisinde birtakım sınıflandırmalar ve tanımlar barındırmakla birlikte çeşitlilik arz etmektedir. Bunlar, cinsel kimlik, toplumsal sınıf kimliği, ailevi kimlik, dinsel kimlik, etnik kimlik gibi olmaktadır. Smith’e göre cinsel kimlik, diğer kimlik türlerine göre evrensel bir özellik arz ettiğinden baskın karakter olmamakla birlikte zayıf bir kimlik tarzı göstermektedir. Toplumsal sınıf kimliği yine tüm çağlara hitap eden bir kimlik türü değildir. Nitekim orta çağ’daki sınıfsal bölünme günümüzde yoktur. Yani kendi zamanına hitap etmektedir. Dinsel kimliğe bakıldığında ise toplumsal kimliğe benzemediği sınıf kimliğinin üretim ilişkilerinden doğan yapısından farklı olup toplumdaki gelenek, görenek, ritüellerden ve mistik olandan kaynaklandığı tek bir inananlar kümesinden oluştuğu, etnik kimlik ile benzer ilişkiler kurduğu kitleleri harekete geçirdiği görülür. Ancak bunlar arasında etnik kimliğin ayrı apayrı bir yeri vardır ki bu yadsınamaz bir gerçekliktir. Etnik kimlik hepsinden farklı bir özellik gösterir. Diğer kimliklere benzeyen özellikleri mutlaka vardır ve olacaktır. Örneğin, yukarıda belirtildiği gibi dinsel kimlikle benzerlikleri yadsınamaz ancak buna rağmen dinsel kimlikten de ayrılan farklılıkları vardır. Bu sebeple etnik kimlik konusu ayrı bir inceleme konusudur.

⁶ A.g.e. s.18-21.

⁷ A.g.e. s.23.

⁸ A.g.e. s.40-41.

2. ETNİK KİMLİK KONUSU

“Kelime kökü itibariyle Fransızca adıyla etni’den türeyen etnik kelimesi genellikle ırksal bir temele dayanır. Yani; siyah tenli ve beyaz tenli ayrımı gibi.

Etni’nin altı ana niteliğini şöyle sıralayabiliriz;

- 1.Kolektif bir özel ad
- 2.Ortak bir soy miti
- 3.Paylaşılan tarihi anılar
- 4.Ortak kültürü farklı kılan bir ya da daha fazla unsur
- 5.Özel bir yurtla bağ
- 6.Nüfusun önemli kesimleri arasında dayanışma duygusu.”⁹

Smith’in sınıflandırmasında etnik kimliğin tanımı yapılırken bir tek tanımla yetinilmediği bununla beraber maddeler halinde etnik kimliğin özelliklerine vurgu yapıldığı görülmektedir. Bunlar ortak bir özel adın bulunmasından bir soy bağına, ortak tarihsel maziden tarihi kültür birliğine, bir toprak birliğinden tarihi dayanışma duygusuna kadar varmaktadır. Etnik kimlik konusu neden bu kadar önemlidir veya bunu ayrı başlık altında almanın nedeni nedir etnik kimliği diğerlerinden ayıran unsur nedir? Fransızca etni olan bu sözcük kimliksel manada milletlerin oluşmasında çok önemli ayırıcı yani belirgin bir öneme sahiptir. Bu konuda Smith, bu duruma vurgu yaparak şöyle demektedir; “O halde neden bir milletin kökenlerini, her modern milletin gerisinde etnik bir temel bulamayacağı modern öncesi bağlarda aramak durumundayız? Sanıyorum bunun üç nedeni var. Birincisi şu; tarihsel bakımdan ilk milletler, göreceğimiz gibi, modern öncesi etnik çekirdekler temelinde oluşmuştur ve kültürel açıdan etkili ve güçlü olan bu milletler, sonraları dünyanın başka pek çok yerinde millet kurma/oluşturma süreçlerine örnek teşkil etmişlerdir. İkinci neden, etnik millet modelinin, yalnızca birinci nedenden ötürü değil, aynı zamanda bunu dünyanın pek çok yerinde modern çağa dek varlığını korumuş olan topluluğun modern öncesi demotik* topluluk biçimine oturtmak çok daha kolay olduğu için de giderek popüler ve yaygın bir nitelik kazanmış olmasıdır. Başka bir deyişle etnik model sosyolojik bakımdan bereketlidir. Ve üçüncüsü bir millet-olmakla övünç duyabilecek önemde bir etnik evveliyatın olmadığı ve

⁹ A.g.e. s.42.

(*) Demotik: Halka ait, avami.

etnik bağların bulanık veya uydurma olduğu yerlerde bile eldeki malzemedan tarihi ve kültürü olan bir toplulukla ilgili tutarlı bir mitoloji ve sembolizm yaratma ihtiyacı her yerde milli beka ve birliğin koşulu olarak yüce bir iş haline gelmiştir. Etnik bir köken olmadan millet-olma süreci yarım kalırdı.”¹⁰

Etnisite, mistik olan gibi dogmatik bir sürece tabidir. Ancak ikisi arasında belirgin bir ayırım da söz konusudur. Dini kimlik, doğuştan kazanılıp daha sonradan değişebilmesine rağmen etnik kimlik, doğuştan gelip sonradan değişen bir olgu değildir. Değişen olsa olsa tabi olunan devletin kimliğidir. Etnisite, mistik olan da olduğu gibi kitleleri harekete geçirerek onların duygu ve düşün dünyasını açığa vurup harekete geçme noktasında etkide bulunur. Etnik kimlik daha önce belirtildiği gibi muhtevasında bir organize kültür barındırır bu sebepten tek başına ele alınamayacağı gibi millet, devlet ve milliyetçilik kavramlarından da soyutlanamaz.

3. MİLLET, DEVLET VE MİLLİYETÇİLİK KAVRAMLARI

Millet, ulus kavramı bir toplumsal, tarihsel, kültürel, mekânsal, duygusal, isimsel bir ortaklık ile bu ortak duyguları ve kavramları paylaşarak bir araya gelen ve bunu kendine özgü aidiyeti ile kabul eden topluluklara verilen ad olarak tanımlanabilir. Toplulukların millet adını alabilmesi için çeşitli argümanları içermesi gerekmektedir. Aksi takdirde millet adını alması mümkün değildir. Nitekim toplulukların çeşitli adları olmakla birlikte onun siyasal bir hale gelmesi yani siyasallaşması ile millet adını alması mümkündür.

“Toplumsal nitelikteki topluluklar, başlıca üç bölüme ayrılır: Aile toplulukları, siyasal topluluklar, meslek toplulukları. Bunlar arasında en önemli olanı, siyasal topluluklardır; çünkü, siyasal bir topluluk, kendi başına yaşayan bağımsız bir kuruluştur. Aile topluluklarıyla meslek topluluklarıysa, bu kuruluşların (bütünleyici) parçaları, bölümleri niteliğindedir. Yani siyasal topluluklar birer toplumsal organizmadır, aile toplulukları bu organizmanın hücreleri; meslek toplulukları da, organları niteliğindedir.”¹¹

Smith, milleti tanımlarken; “Tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir

¹⁰ A.g.e. s.72-73.

¹¹ Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Alter Yayıncılık, Ankara, 2014, s.87.

insan topluluğunun adı olarak belirtir.¹² Gellner ise, devlet konusunda; “Düzenin sağlanmasına yönelik yaptırımlar arasında en nihaisi olan güç kullanımı, toplumda ancak tek bir özel, açıkça tanımlanmış ve tümüyle merkezileşmiş, disiplinli bir kurum tarafından kullanılabilir. Bu kurum ya da kurumlar grubu da devlettir.”¹³ Şeklinde görüşlerini belirtir ve devleti tanımlar.

Devlet ve ulus(millet) kavramı iki yönlü bir süreçtir. Bu yüzden birbiriyle bu kadar ilişkili iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez. Gellner, “Her toplum devleti haiz değildir. Öyleyse, ulusçuluk sorunu da devletsiz toplumlarda ortaya çıkmaz. Eğer ortada devlet yoksa açıktır ki sınırlarının ulusun sınırlarıyla çakışıp çakışmaması diye bir sorun da olamaz. Devlet olmayınca, yöneticiler de olmayacağından, yöneticilerin yönetilenlerle aynı ulustan olup olmadıkları da sorulamaz.”¹⁴ Diyerek bu etkileşime ışık tutmaktadır.

Devlet ve ulus kavramları birbiriyle etkileşim halinde olan iki gerçeklik ögesidir. Peki, bu iki öge bir arada olmadan olmaz mı? Bu soruya kolaylıkla ‘hayır olur’ denilebilir. Çünkü dünya sahnesinde birçok devletsiz ulus var olagelmıştır. Peki, ulussuz devlet var mıdır? Bu soruya ise hem evet hem hayır cevabı verilebilir. Federatif yapıda olan Amerika birleşik devletlerinin bir tek milletten oluştuğu söylenemez bu haliyle evet bu devletin bir tek ulusu yoktur diyebiliriz. Burada asıl olan Amerikalılıktır. Gellner, bu konuda şöyle der; “Bir insanın bir burnu ve iki gözü olduğu gibi bir de milliyeti olmalıdır; ancak bunların herhangi birinin eksik olması anlaşılmasız değildir ve zaman zaman da öyle olur; ne var ki bu durum ancak bir felaket sonucunda ortaya çıkar, zaten durumun kendisi de bir tür felakettir. Bu düşünce, malumun ilanı gibi gözükse de aslında doğru değildir. Ancak bu kadar açıkça doğru görünüyorsa olmasının nedeni de aslında ulusçuluk sorununun bir yönüyle, belki de en temel yönüyle ilgilidir. Bir ulusun üyesi olmak insanın doğuştan sahip olduğu bir özellik değildir fakat zamanımızda öyle bir görünüme bürünmüştür.”¹⁵

Etnik kimlik kavramı doğuştan gelen bir kimlik iken bir ulusa tabi olmak ise her ne kadar modern çağda doğuştan gelen bir olgu gibi görülse de Gellner’in de bahsettiği gibi aslında doğuştan olmayıp sonradan gerçekleşebilen bir kavram olabilmektedir. Öyle ki

¹² Antony D. Smith, Milli Kimlik, çev. Bahadır Sina Şener(İletişim Yayınları: İstanbul, 2014), s.75.

¹³ Ernest Gellner, Uluslar ve Ulusçuluk, çev. Büşra Ersanlı - Günay Göksoy Özdoğan (Hil Yayınları: İstanbul, 2013), s.73.

¹⁴ A.g.e. s.74-75.

¹⁵ A.g.e. s.77.

insanın insan olma özelliğinden ötürü seçim hakkı sınırlıdır. Bu sebepten ötürü insanın seçemeyecekleri olduğu kadar seçim hakkına sahip olduğu gerçeklikler de bulunmaktadır. Etnisite ile bir ulusal tabiiyet ve millet olma kültürü arasındaki ayırım da işte tam bu nokta da devreye girmektedir. İnsan siyah veya beyaz olup olmamayı seçemez ancak tarihsel süreçte tabi olduğu ulusal kültür ve haliyle devlet bir seçim sonucu oluşabilir. Örneğin, Amerikalılık, Fransızlık gibi. Devlet ve ulus kavramı arasındaki bağ da bu nokta da önemlidir.

Yukarıda belirtildiği gibi birinin yokluğu halinde bir felaket senaryosu hazırlanması modern çağın ürünüdür. Öyle ki, geçmiş çağlarda da etnik kimlik kavramıyla birlikte diğer kimlikler bulunmaktaydı ancak o dönemlerde modern çağlara uygun tartışmalar yoktu. Bu sebeple etnik kimlik, millet, devlet ve bunlar arasındaki ideolojik ilişki ile milliyetçilik ideolojisi modernite sonrası tartışmalardır diyebiliriz.

“Bütün ideolojiler yaşadıkları çağın olaylarından ve gelişmelerinden etkilenerек oluşurlar. Milliyetçilik de modernliğin bir ideolojisi olarak modern çağın tarihsel ve toplumsal koşulları ve olayların etkisinde ortaya çıkmıştı. Yani, modernliğin nesnel toplumsal koşulları ve değerler dünyası milliyetçilik söylemini üretmiştir.”¹⁶

Milletlerin doğuşu Fransız İhtilali’nden sonraki özgürlükçü ortama denk gelir. Aslında milletler hep mevcut idi. Sadece milletler ile ilgili toplumsal düşünce ve bireysel akılda ön planda değildi. Çünkü sınıf sisteminin üretim ilişkilerine dayandığı, zenginliğin ve güçlülüğün belirleyici olduğu bir dünyada Etnisite ve milliyetçilik ön planda değildi. Fransız İhtilali’nin getirmiş olduğu düşünceler milliyetçiliğin doğmasında etkili oldu. İşte Gellner’in anlatmaya çalıştığı insanın milliyetinin olmamasının felakete sebep olacağı düşüncesi aslında bunun farkında olmadan kendini bilmeden yaşamının felaket olacağı fikri olmakla birlikte aslında felaket gibi görülenin de modern çağda ortaya çıkmış bir düşünce olduğudur yoksa geçmiş çağlarda da insanlar milliyetçiliğin farkında olmamakla birlikte yaşamlarını sürdürebiliyorlardı.

“Bir etnik gruba ait aidiyet bilinci, çok eski zamanlardan beri mitsel ilgilere duyulan kolektif inanca kök salmış görünmektedir. Bu ilgiler, dinsel yan anlamları yüzünden kutsallık kazanırlar. Söz gelimi tanrı tarafından ‘seçilmiş halk’ olma hissiyatı, eşsiz derecede kadim ve saf bir dile sahip olma, göçebe bir altın çağa duyulan ortak özlem vb. Her medeniyet böylece,

¹⁶ Şenol Durgun, Ulus İnşası ve Milliyetçilik, Binyıl Yayınevi, Ankara, 2014, s.123.

önce etnik sonra milliyetçi bir şuuru az çok yükseltebilecek bu mitleri harekete geçirir. Uzun dönem içinde mitsel yapıları meşrulaştıran iktidar, başka mitlerle bağlantı kurarak konumunu sağlamlaştırmakta ve böylece belirli bir siyasal toplumla bütünleşecek kimliği tanımlayan mitsel bir merakı biçimlendirir. Bu mitsel meraklar yabancı güçlere karşı toplumun dayanışmasını arttırarak, farklılık duygusunun önemini güçlendirerek yoğun etkiler üretir. (Özkırımlı,2008;81). Buradan görüldüğü üzere etnik kimlik veya kökenle ilgili duygu ve düşünceler modern öncesi dönemlerde var olmakla beraber, bunların ideolojik bir siyasal hareket ve siyasal bir araç haline gelmesinde modernleşmenin önemli etkisi vardır. Çünkü modern öncesi devletler için günümüzde olduğu üzere milliyetçilik anlayışı söz konusu değildir. Bu dönemde ülkeler genelde kültürel düzlemde ayrılmış grupları farklı yönetim birimleri alanında bir araya getiren imparatorluklardı. Böyle bir yönetim sistemi ise milliyetçilik anlayışına aykırıdır. Milliyetçilik öncesi çağın imparatorluklarında, krallıklarında ve prensliklerinde kültürel heterojenlik bir kural olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişilerin kimlik referansları, toplumsal statüleri, dinlerini şekillendiren yerel bir cemaate aidiyetti. Ulusal kimliklerin şekillenmesi, bu referanslar sisteminin tümüyle altüst olmasıyla mümkündü. Nitekim bu altüst oluşlarla birlikte uyumsuzluğun olduğu yerlerde birlik sağlandı ve sınırlar, kimliklerin üst üste yığıldığı veya süreklilik arz eden mekânlara göre yeniden çizilmiş oldu. Ancak milliyetçilikler öncesi dönemde var olan kimlikler, bu dönüşüm esnasında bütünüyle yok olmadılar, fakat ulusal kimliğe tabi ikincil özellikler olarak yeniden tanımlanarak, biçimlendirildiler (Durgun,2000;112). Oluşan bu yeni toplumsal yapıyla ulus, siyasal ve toplumsal hiyerarşilerden özgürleşmede önemli bir rol oynamıştır. Bu bakımdan demokrasiler de ancak böyle bir toplumsal yapıyla ve ulusal aidiyet hissiyle beraber doğmuştur. Halkın egemenliği Fransız devrimi ile beraber devlette somutlaşmış olurken, aynı anda devletin idari aygıtı da, sınırları dâhilinde ki nüfusu homojenleştirme, halkın ‘milli’ duygularını kuvvetlendirmekte kullanılıyordu. Bu açıdan ulus, devlet ile halkı arasındaki ilişkileri kapsar duruma gelmiştir. Nitekim ulus-devlet kavramı da buradan doğmuştur. Ancak ulus-devlet ile milliyetçiliğe duyulan sadakat birbirine karıştırılmamalıdır. Her ne kadar böyle bir yakınlık olsa da, bu ikisi her zaman birbiriyle örtüşmez. Yani milliyetçilik illa da devlete sadakatle uyuşan bir durum değildir. Diğer bir ifadeyle milliyetçilik devletçilik değildir (Durgun,2006;11). Bu açıdan ulus kuramı, aynı zamanda bir milliyetçilik kuramı değildir. Ulus yüzü devlete dönük kurumsal bir boyuta sahiptir. Milliyetçilik ise çoğu kez kendine bir millet arayan fakat kimi kez bir millettendir- hiç değilse bir ulus-devlet biçiminde örgütlenmiş

bir millettir- yoksun olan ve kendi grubunu diğer gruplara üstün kılmaya çalışan bir ideolojidir.”¹⁷

“Aslında ulus da devlet gibi evrensel bir zorunluluk değil, bir olumsallıktır. Ne uluslar ne de devletler her çağda ve her türlü koşulda var olurlar. Dahası uluslarla devletlerin olumsallığı aynı değildir. Ulusçuluk, ulusla devletin birbirinin nasibi olduğunu, biri olmadan diğerinin eksik kalacağını ve bunun da bir trajedi olduğunu savunur. Ancak birbirine yönelmeden önce, her birinin ortaya çıkması gerekmiştir ve ortaya çıkışları da birbirinden bağımsız ve olumsaldır; yani devlet kesinlikle ulusun yardımı olmadan ortaya çıkmıştır. Bazı uluslar da kesinlikle kendi devletlerinin inayeti olmadan oluşmuştur.”¹⁸

Gellner, ulus ile devletin beraber ortaklaşa meydana gelmediğini anlatırken ulusu da şu şekilde açar; “İki insan, ancak ve ancak aynı kültürü paylaşıyorlarsa aynı ulustan sayılırlar. Burada kültür, bir düşünceler, işaretler ve çağrışımlar, davranış ve iletişim biçimleri sistemi anlamına gelmektedir. İki insan, ancak ve ancak birbirlerini aynı ulusun üyesi olarak kabul ediyorlarsa aynı ulusa mensup demektirler. Bir başka deyişle, ulusları insanlar yaratır; uluslar insanların kendi inanç, sadakat ve dayanışmalarının ürünüdür. Bir grup insan, diyelim ki, bir ülkenin sakinleri ya da belli bir dili konuşan insanlar, ancak aynı gruba mensup olmalarından dolayı birbirlerine karşı bazı ortak hak ve görevleri olduğunu kesinlikle kabul ettikleri takdirde bir ulus olabilirler. Onları ulus yapan birbirlerini bu şekilde aynı grubun üyeleri olarak kabul etmiş olmalarıdır, yoksa kendilerini grubun dışında kalanlardan ayıran bazı ortak özellikler değil.”¹⁹

Ulus (millet), tanımlamalarına baktığımız zaman ortak bir duygu, kültür ve toplumsal paylaşılan değerler etrafında toplanan insanlar grubu olduğu görülecektir. Gellner de ulus açıklamalarında değerler etrafında toplanan insanların bir ulus olduğunu belirtmiş ve bunu bizatihi insanların oluşturduğunu ulusların insanı değil de insanların ulusları meydana getirdiğini açıklamış olup bu insanların ulus inşasında birbirlerine bağlı ve birbirlerine karşı bir takım görevleri olduğunu ve bunun bir zorunluluk olduğunu belirtmiştir.

¹⁷ A.g.e. s.44-46.

¹⁸ Ernest Gellner, Uluslar ve Ulusçuluk, çev. Büşra Ersanlı - Günay Göksu Özdoğan (Hil Yayınları: İstanbul, 2013), s.77-78.

¹⁹ A.g.e. s.78.

Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkan 'milliyetçilik' akımının dolayısıyla, millet fikrinin neden bu tarihlere kadar tartışılmadığı ve 19. yüzyıldan itibaren devletlerin oluşumunda başrol oynadığı konusunda Anderson'un; "Temelde, bir ulusu hayal etmenin, ancak ve ancak her üçü de son derece eski ve insanların zihinleri üzerindeki hükmü aksiyom mertebesinde olan üç kültürel tasarımın etkilerini yitirmeye başladıkları yer ve zamanlarda mümkün olduğunu savundum. Bunlardan birincisi, kendileri de hakikatin ayrılmaz bir parçası olduklarından kutsal yazı dillerinin, ontolojik hakikate ulaşmakta ayrıcalıklı bir konuma sahip oldukları fikriydi. Hristiyanlığın, İslam ümmetinin ve diğerlerinin büyük kıtalar üstü dayanışmalarını var eden bu kutsal yazı anlayışıydı. İkincisi, toplumların yüksek merkezlerin –başka insanlardan ayrı ve farklı olan, kozmolojik (ilahi) bir bağış/buyruktan ötürü hükmeden kralların- altında ve etrafında örgütlendiği inancıydı. Bu inanca göre insani sadakatler zorunlu olarak hiyerarşik ve merkeziyetçiydi. Çünkü tıpkı kutsal yazı gibi yönetici de hem varlığa içkindi, hem de ona ulaşmanın duraklarından biriydi. Üçüncüsü ise, kozmoloji ile tarihin ayırt edilmez, dünyanın ve insanların kökenlerini ise özdeş kılan zaman tasarımıydı. Bir araya geldiklerinde bu inançlar, insanların hayatlarını eşyanın tabiatına sıkı sıkıya bağlamış, varoluşun gündelik dertlerine (her şeyden önce de, ölmek, yitirmek ve köleleşmek) belli bir anlam vermiş ve çeşitli biçimlerde bunlardan bir kurtuluş yolu sunmuş oluyorlardı."²⁰ İfadesi ile aslında açıklamaya çalıştığı insanların bir nevi bir bağlantıya duydukları istek yani ilk önce dini bir ritüel, sonra başka bir inanç dizisi, sonra bir kral bunlara duyulan istek ve ihtiyaç aslında insanların hayatı zorlanmadan yaşayabilmek konusundaki arayışları bir birlikte olma çabalarıdır. Ancak bu çaba çoğu zaman boşuna bir uğraştan öteye gidememiştir. Çünkü insanlar arasındaki ayrımlar çoğu zaman sınıf farklılıklarına sebebiyet vermiş ve bu çoğu zaman hüsrarla sonuçlanmıştır. Cinsiyet, köle-sahip ayrımı, zengin-fakir ayrımı gibi faktörler bu bağlantıyı aksine bağlantısızlıkla sonuçlandırmıştır. Modern çağlar gerisinde yine ayrımlar, işkenceler, savaşlar meydana gelmiştir. Ve sonrasında yepyeni bir farkındalık oluşmuş bunun adı ise milliyetçiliktir. İnsan yaşamında ve fikriyatındaki bu değişim zaten var olan fakat insanların geç sayılabilecek bir tarihte farkına vardıkları milliyetçilik ile milletlerin oluşması ve dolayısıyla milliyetçi devletlerin oluşmasına vesile olmuştur. Milliyetçiliği oluşturan aslında bu farkındalık da değildi. Bu farkındalık sadece modern milletleri ve modern milliyetçi devletleri meydana getiren anlayışın farkındalığı idi. Nitekim Gellner; "Sanayileşmeye geçiş çağı beraberinde ulusçuluk çağını da getirmiştir. Bu çağ, artık kendini ilk kez hissettiren yeni ulusçu zorunluluğu yerine getirmek için siyasal ya da kültürel

²⁰ Benedict Anderson, Hayali Cemaatler, çev. İskender Savaşır (Metis Yayınları: İstanbul, 2014), s.51.

sınırların ya da her ikisinin değışikliğe uğradığı çalkantılı bir yeniden uyarlanma çağıdır.”²¹ Diyerek modern milliyetçiliğin doğuşuna ilişkin görüşlerine ek olarak yine şunları belirtir; “Ulusçuluk hammadde olarak açıkça ulusçuluk öncesi dünyanın kültürel, tarihsel ve öteki miraslarını kullanmakla birlikte, aslında yeni koşullara uygun yeni birimlerin kristalleşmesidir. Yeni iş bölümünün ilkelerine göre inşa edilmiş yeni birimlere doğru yöneliş, gerçekten de çok zorlu olmasına karşın modern dünyanın ne tek ne de tamamen dayanılmaz bir gücüdür. Bu güç, çoğu durumda hâkim olmakta ve daha önemlisi modern dünyada siyasal birimlere meşruiyet kazandıran kuralı belirlemektedir.”²² Aslında yine aynı konuya değinen Gellner, milliyetçiliğin yeni bir olgu olmadığını yeni olanın modernite olduğunu yeni dünya milliyetçiliğinin eski dünyanın kökeninde bulunan kültürel, tarihsel ve sosyolojik miraslarının üzerinde yükseldiğini ifade eder.

“1960’ların ortasında ulusçuluğa başlıca iki yaklaşım vardı: Birincisinde ulusçuluk, ulusal tarihin bir özelliği, ulusla ilintili bir duygu idi. Bu duygu iyi ya da kötü biçimlere bürünebilirdi. Ulusçuluğu anlamamanın en iyi yolu tek tek ulusların geniş tarih anlatıları yoluyla, belki de Batı ve Doğu ulusçuluklarında olduğu gibi bir türlemeye bağlı olarak ele alınmasıydı. İkinci yaklaşımda ulusçuluk, ulusçu duyguları ve hatta ulus-devletleri ortaya çıkaracak kadar yeterli kuvvet edinebilen modern ve akıldışı bir öğretiydi. Ulusçuluğu anlamak fikirlerle ve bu fikirleri dile getiren entelektüellerle başladı, bunların dünyayı nasıl değıştirdikleri ele alınarak sürdürüldü.”²³

Anlatılanlardan hareketle ulusal bir bilinç ve ulusçu kavrayış, tarihsel bir alt yapı ile bu süzgeçten geçerek tek tek milletlerin nevi şahsına münhasır bir şekilde oluşmuştur denilebilir. Yani her milletin kendi tarihinde ve özelinde farklı şekillerde ancak bir tek isim altında tezahür etmiştir. Buna milli kimlik kavramı diyebiliriz.

4. MİLLİ KİMLİK

Ben kimim sorusundan hareketle bir insanın, grubun, topluluğun ve bir cemaatin tarihsel, kültürel, sosyolojik, sınıfsal ve siyasal açıdan kendini ifade etme tarzına milli kimlik adı verilmektedir. Aslında bu sorgulama ilk insanlardan ve insan gruplarından veyahut

²¹ Ernest Gellner, Uluslar ve Ulusçuluk, çev. Büşra Ersanlı - Günay Göksu Özdoğan (Hil Yayınları: İstanbul, 2013), s.118.

²² A.g.e. s.129.

²³ A.g.e. s.25-26.

topluluk ve cemaatlerden günümüze değin süregelmiştir. Eski tip milletler ya da devletler bu şekilde oluşmuştur. 18. Yüzyıla gelindiğinde sanayi devriminin de etkisi ile Fransız İhtilali'nin getirmiş olduğu düşünceler yeni devletlerin ve milletlerin oluşmasına sebep olmuştur. Bu, doktrinsel olarak tarih sahnesine bir kavramı daha sokmuştur. Modern anlamda millet, milliyetçilik ve milli kimlik.

“İmparatorlukların içinde, dil ve kültür bakımından ortak bulunan ‘soplar’ toplumsal olarak birleşip ortak bilinç, ortak ülküye sahip olan bir ulus durumunu alır. Bu ulus, ulusal bilince sahip olduktan sonra, artık uzun süre bağımlı bir durumda kalamaz. Er geç siyasal bağımsızlığını elde ederek bağımsızlığına sahip siyasal bir kuruluş durumuna girer. İşte ancak bu türdeş, birleşmiş ve bağımsız kuruluşa, toplum adı verilebilir. Bu toplumlara, aynı zamanda ulus adı da verilir. Demek ki gerçek toplumlar ancak uluslardır. Bununla birlikte, kavimler birdenbire ulus durumuna giremezler. Önce soplar halinde toplumsal hayatın sanki çocukluk dönemini geçirirler. Sonunda imparatorluğun tanımına katlanamayarak, bağımsız hayatlar yaşamak üzere topluluktan ayrılırlar.”²⁴

Anderson, milliyetçilik hakkında görüşlerini dile getirirken bu konuda şunları söyler; “18. yüzyılın sonlarına doğru milliyetçiliği üreten şeyin dinsel kesinliklerin aşınması olduğunu ya da bu aşınmanın kendisinin karmaşık bir açıklama gerektirmediğini iddia etmiyorum. Ne de milliyetçiliğin tarihsel olarak dini, bir şekilde aştığını iddia ediyorum. İddiam, milliyetçiliğin bilinçli olarak benimsenmiş siyasal ideolojilerle ilişkilendirilerek değil, kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu büyük kültürel sistemlerle ilişkilendirilerek incelenmesi gerektiğidir.”²⁵ Anderson’un temas ettiği konu milliyetçiliğin ya da modern anlamda milliyetçiliğin dinsel veyahut başka bir kimliği aşarak onun üstünde yükseldiği değil de tamamen onun ve diğer kimliklerin etkisi ve faydası ile meydana geldiğidir. Daha önce de belirtildiği gibi dinsel, toplumsal kimlikler belli çağlarda devletleri oluşturmuşlardır. Ancak modern milliyetçilikle birlikte devletleri oluşturma görevi artık tek bir güç tarafından yerine getirilememiştir. Çünkü devlet ve haliyle millet veya milletleri bir arada tutmaya modern çağda ne sadece bir Kral’ın, ne sadece bir dini ritüelin, ne de sadece bir toprak parçasının gücü yetecektir. Bunları söylerken bir gerçeklik ögesi olarak sayılan olgular hafife alınmamalı fakat kozmopolit hale gelen ve modernleşen dünyada insanları bir arada tutmaya yarayan şeyin yalnızca bir tek güç olmadığını da bilmeliyiz. İşte tam burada milli bir kimlik oluşuyor ve devletler bunun etrafında şekilleniyor denilebilir. Milli kimlik ne salt

²⁴ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Alter Yayıncılık, Ankara, 2014, s.87-88.

²⁵ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır (Metis Yayınları: İstanbul, 2014), s.26.

olarak bir dindir, ne bir etnisitedir ne de bir sınıf ayrımıdır. Milli kimlik milli olandır, milli değerlerdir, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü bir motif ve Anderson'un düşüncelerinden de çıkarımla tüm bunlar bir hayali cemaattir. "Milli yurtseverlik gibi çoğu insanın gerçek deneyiminden çok uzak olan bir kavram nasıl ve niçin bu kadar çabuk biçimde böylesine etkili bir politik güç haline gelebilmiştir? Bu konuda, kendilerini bir kolektif ya da topluluk olarak tanımlayan, dolayısıyla başkalarını yabancı sayan gruplara ait olan insanların evrensel deneyimine başvurmak fazla yarar sağlamaz. Önümüzde duran sorunun kaynağı, ya bir devlet olarak ya da bir devlet oluşturma özlemi içindeki insanlar topluluğu olarak modern milletin, insanların tarihin çoğu bölümünde özdeşleştikleri ve değişik taleplerde bulundukları fiili topluluklardan büyüklük, ölçek ve nitelik bakımından farklı olmasıdır. Bu, Benedict Anderson'ın kullanışlı deyişiyle, bir 'hayali cemaat'tir ve kuşkusuz gerçek insan toplulukları ve ilişkiler ağının gevşemesi, çözülüşü ya da ortadan kalkışının doğurduğu duygusal boşluğu doldurabilir. Ama gene de gerçek topluluklarını kaybetmiş olan insanların niçin millet gibi özgül tipte bir ikame varlığı tahayyül ettikleri sorusu gündemden çıkmaz. Bunun nedenlerinden birisi, dünyanın pek çok köşesinde yer alan devletler ile milli hareketlerin, zaten var olan ve sanki potansiyel olarak da modern devletler ve milletlere uygun düşebilecek makro-politik ölçekte etkili olabilen kolektif aidiyet duygularının bazı biçimlerini harekete geçirebilmesi olabilir."²⁶

Smith, "Milletin modernist imgesine göre, milli kimliği oluşturan milliyetçilik tir."²⁷ Der ve bu bağlamda şunları ekler; "Bir ideoloji ve bir dil olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru siyasi arenada ortaya çıkan milliyetçilik görece moderndir. Ama milletler ve milliyetçilik başka bir kültür, toplumsal örgütlenme ya da ideoloji türünden daha fazla icat edilmiş değildir. Milliyetçilik çağın ruhunun bir parçası olduğu kadar aynı ölçüde daha eski motif, tahayyül ve fikirlere de bağlıdır. Zira milliyetçilik dediğimiz şey pek çok düzeyde faaliyet gösterir ve bir siyasi ideoloji ve toplumsal hareket türü olduğu kadar bir kültür biçimi olarak da görülebilir. Ve milliyetçiliğin avdetiyle yeni bir çağ açılırken onun milli kimliğin oluşumu üzerindeki etkisini, modern öncesi etnilerin mevcudiyetine ve batıda milli devletlerin tedrici doğumuna çok fazla şey borçlu olan toplumsal ve kültürel matrisini incelemekten kavramak olanaksızdır."²⁸ Milliyetçilik bir bileşimdir. Bu bileşimi oluşturan kavramlar olmadan eksik bir tanım bizi yanlış açıklamalara sevk eder. Şöyle ki; milliyetçiliğin birkaç biçimde

²⁶ E. J. Hobsbawm, 1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik- Program, Mit, Gerçeklik, çev. Osman Akinhay(Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2014), s.64-65.

²⁷ Antony D. Smith, Milli Kimlik, çev. Bahadır Sina Şener(İletişim Yayınları: İstanbul, 2014), s.117.

²⁸ A.g.e. s.118.

kullanıldığını iddia eden Smith, bu başlıkları şöyle sıralamaktadır; “Milliyetçilik ifadesi şu anlamlara gelecek şekilde birkaç biçimde kullanılmaktadır;

1. Bütün olarak millet ve milli-devletlerin bütün bir kurulma ve kendini idame ettirme süreci,
2. Bir millete ait olma bilinci ve milletin güvenliği ve refahıyla ilgili özlem ve hissiyata sahip olmak,
3. Millet ve rolüne ilişkin bir dil ve sembolizm,
4. Milletler ve milli irade hakkında bir kültürel doktrin ile milli emellerin ve milli iradenin gerçekleşmesine dair reçeteleri de içeren bir ideoloji,
5. Milletin amaçlarına ulaşacak ve milli iradeyi gerçekleştirecek bir toplumsal ve siyasi hareket.”²⁹

Elisabeth Özdalga’da bu konuya ışık tutup, birtakım eklemeler yaparak, ‘Milliyetçilik’ kuramlarının tarihsel dönüşümlerle bütünleştirilmesi gerektiğini aksi takdirde girişimlerin boşa gidebileceğini söylemekte ve devamında “Eğer milliyetçilik, dilsel/etnik/kültürel kimliklerle ve/veya millet ile sınırlandırılırsa yerli yerince anlaşılmaz. Aksine (milliyetçilik) modern toplumda devlet gücünün nasıl bir organizasyona sahip olduğu ile ilgili bir konudur. Modern milliyetçiliğin incelenebileceği bağlam, bir uygarlık anlamında modernitedir. Bir uygarlık olarak modernitenin ayırt edici özellikleri yüksek düzeyde bir işbölümü, sürekli uzayan karşılıklı bağımlılıklar zinciri (yaşamsal kararlar giderek artan ölçüde bireyin uzağında alınıyor), giderek tüm toplumları kuşatan küresel pazar, daha derinlere uzanan ve bürokratik olarak örgütlenen devlet yapısı (ulus-devlet), son derece disiplinli iş rutinleri. Modern toplumda devletin rolü, insanlık tarihindeki önceki devirlere ve/veya uygarlıklara göre farklılık gösterir. Şimdi artık başlıca yaşamsal birim olmuştur. Artık birey için temel yaşamsal birimi oluşturan aile, kabile, ya da köy değil; devlettir. Bireyi bu yaşamsal birime bağlayan ideoloji milliyetçiliktir.”³⁰ İfadesiyle düşüncelerine bu şekilde açıklık getirmektedir. Özdalga’nın açıklamaya çalıştığı milliyetçilik olgusunun satır aralarında karşımıza dikkat çekici bir kelime çıkıyor. ‘Küresel Pazar’, dolayısıyla ‘Küreselleşme’.

Milletlerin, milliyetçiliklerinin modernite ile birlikte eski görünümünde olmadığı bunun da birçok sebebi olduğu açıktır. Bunların en önemlilerinden biri de küreselleşme olgusudur. Bu konuda Hobsbawm; “Küreselleşme hemen her bakımdan, ekonomik, teknolojik

²⁹ A.g.e.s.119.

³⁰ Elisabeth Özdalga, Kimlik Denklemleri, çev. Sevgi Tuncel (İletişim Yayınları: İstanbul, 2014), s.34.

kültürel, hatta dilsel düzeylerde büyük ilerlemeler kaydetmiştir.”³¹ Derken bu konuda Birleşmiş Milletler, Uluslar arası Para Fonu, Dünya Bankası ve Dünya Ticaret örgütü gibi çeşitli teknik ve finansal kurumlar ve bazı uluslararası mahkemeleri küresel aktörler olarak saymaktadır.³² Küreselleşmeyi bu şekilde açıklayan Hobsbawm, küreselleşmeye rağmen siyasal ve askeri bakımdan biricik etkili otoritelerin hala teritoryal devletler olduğunu, dünya yüzünde resmi olarak 200 civarında devlet bulunduğunu da belirtmektedir.³³ Hobsbawm’ın bu düşüncesi bize ulusların ve devletlerin küreselleşmeye rağmen yine de başat aktör olmaya devam edeceğini açıklar niteliktedir. Nitekim Kazgan küreselleşme konusunda fikirlerini açıklarken Hobsbawm’ı doğrular biçimde; ”Küreselleşme, kimilerine göre, 21. yüzyılda bölgesel bloklar arası artan ticaret ve sermaye akımları biçiminde gelişecektir. Kimilerine göre sermaye, özellikle finansal fonlar, biçimindeki sermaye, küreselleşmesini sürdürürken mal ve hizmet ticareti daha çok bölgesel bloklarda yoğunlaşacaktır. Her iki durumda da ulus-devlet, ülke-içi ve ülkelerarası ilişkilerde ana birim olmayı sürdürecektir.”³⁴ Şeklinde görüş belirtir.

“Milliyetçiliğin oluşumunu modernliğin bir ürünü olarak düşünüyorsak, yaşadığımız tarihsel dönem milliyetçiliğini de küreselleşmenin varlığıyla açıklamak durumundayız. Küreselleşmeyle beraber, ulus-devletlerin krizleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Çünkü ulus-devletlerin örgütlendiği modern siyasi koşullar büyük ölçüde değişmektedir. İktisadi üretim, nükleer enerji, çevre gibi sorunlar artık ulusal sınırlar içinde kalınarak çözülemeyecek duruma gelmiştir. Haliyle günümüzde çok sayıda küresel sivil toplum örgütünün ortaya çıkması ve AB, NATO, AGİK, gibi birçok ulus üstü örgütün oluşması, ulus devlet ile çözülmesi mümkün olamayacak sorunların ortaya çıkmasından dolayıdır.”³⁵

“Günümüzde iletişim ağları, standartlaşmış ürünlerin dünya çapında dağıtımını yapsa da bunun söz konusu yapının ulusal kimlikleri de eritebileceğini söylemek zordur. Şayet ‘dünya kültürü’ ifadesinin bir anlamı varsa, bu ifade, tam da bu anlam sebebiyle tarihsel derinlikten yoksundur. Zira ulusal kültürlerden farklı olarak ‘dünya kültürü’ ‘hatırasız’dır.”³⁶

³¹ Eric Hobsbawm, Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm, çev. Osman Akınhay (Agora Yayınları: İstanbul, 2008), s.11.

³² A.g.e.s.11.

³³ A.g.e. s.11.

³⁴ Gülten Kazgan, Küreselleşme ve Ulus Devlet, Yeni Ekonomik Düzen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.193.

³⁵ Şenol Durgun, Ulus İnşası ve Milliyetçilik, Binyıl Yayınevi, Ankara, 2014, s.140.

³⁶ A.g.e. s.52.

“Küreselleşme çağında, iletişimin ulusal sınırları aşması ve bilhassa elektronik medyanın bu sınırları bütünüyle yok sayması dolayısıyla, ulusun kaderinin ne olacağı sorusu gündeme gelse de; dünya çapında ekonomik ve siyasal bütünleşmenin somut örnekleri, küreselleşme ile ne ulus devlet ne de ona eşlik eden milliyetçilikler yok olmaktadır. Ulus-devlet, egemenliğini her geçen gün biraz daha aşındıran küreselleşme ve yerelleşmeden etkilenmekle birlikte, milliyetçilik bunlardan aynı oranda etkilenmiş değildir. Her şeyden önce milli kültürler küreselleşmeye direnmektedirler. Dünya çapında iletişim şebekeleri, hemen her yerde standartlaşmış tüketim modelleri ve göstergeleri yayadursun, bütün bunlar en nihayetinde çoğunlukla gene yerel düzeyde, yerelleştirilerek benimsenmektedirler. Dahası göçler sayesinde siyasal bağlılığı gayet gevşek olan diasporalar ortaya çıkmakla birlikte, bunlardan bazıları melez kültürel biçimleri benimsemiş olsalar da her milliyetçilik gibi öteki ile etkileşimden beslenen yeni bir uzaktan milliyetçilik biçimin icat etmektedirler.”³⁷

Küreselleşme modern çağda önemli bir olgudur. Bu ekonomik, teknolojik, dilsel, kültürel ve sermaye anlamında büyük ilerlemeler kat etmiştir. Çok uluslu şirketler ve aktörler küresel bir pazar meydana getirmiştir. Ancak bu ulusların sonunun gelmesi demek değildir. Yani ulus-devlet anlayışı devam etmektedir. Nitekim bu konuda yine entelektüel camia milliyetçi siyasal ve askeri üstünlüğün hala devletlerde olduğunu belirtmektedir. Milli kimlik, salt bir etnik kimlik değildir veya dinsel kimlik, sınıfsal kimlik, ailevi kimlik, cinsel kimlik bunların tek tek tarifi olmayıp bunların hepsini bünyesinde barındıran ve böyle olduğu gibi küreselleşme yoluyla etkileşen, tarih boyunca şekillenen ancak oluşumu farklılaşarak günümüze ulaşan ve tüm topluluklarda nevi şahsına münhasır bir özellik arz eden kapsayıcı ve bütünleştirici bir kimliktir. Buraya kadar literatürde yer alan ve entelektüellerin çeşitli tanımlamalarıyla millet, milliyetçilik, devlet, küreselleşme ve milli kimlik kavramlarının ne olduğuna yer vermeye ve milli kimliğin oluşma sürecinde nasıl bir etkileşim sürecine dâhil olduğunu açıklamaya çalıştık. Bu minvalde tündengelim yöntemiyle artık ‘Türk Kimliği’ne giriş yapabiliriz.

5. TÜRK KİMLİĞİ

Aslında bu kimliğe Türkiye kimliği başlığı atmak daha belirleyici olacaktır. Zira tez çalışmam konu itibarıyla Osmanlı İmparatorluğunun sona ermesi dolayısıyla Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasıyla Osmanlılıktan Türklüğe geçişte kapsayıcı ve belirleyici olması açısından yeni sayılabilecek ‘Türkiye Türklüğü ve Türk Kimliği’ ve inşası sürecinde

³⁷ A.g.e. s.54-55.

‘Yeşilçam Sineması’nın milli kimlik öğelerinin işlendiği tarihi filmlerinin etkisinin bir incelemesidir. Kısacası ‘Türk kimliğinin inşası sürecinde Türk sinemasının tarihi filmlerinin rolü’ başlığı tez konum olduğundan Türk kimliğinin Türkiyeli olanı bu konu açısından kimlik incelemesinde başlık olarak daha açıklayıcı olacaktır.

“Bugünün bir gerçekliği olan Türk milliyetçiliğinin geçmişi çok gerilere gitmez. Ortaya çıkışı 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındadır. 19. yüzyılın başından itibaren, Osmanlı Devleti’nin de Doğu Avrupa’nın diğer büyük devletleri gibi, ‘milliyetler’ sorunuyla karşı karşıya kalması, Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkış sürecini başlatmıştır. Bu süreç hem Türk ulusal kimliğinin keşfiyle hem de Avrupa hegemonyası ve sömürgeleştirme tehlikesine karşı verdiği tepkiyle kendini şekillendirmiştir.”³⁸

Bilindiği üzere tarihte kurulan birçok Türk devleti bulunmaktadır. Ancak çalışma konum itibarıyla Türkiye’de cumhuriyetin kurulmasından günümüze değin Türklüğün inşasını ele almak gerekirse yeni bir kimlik olarak Türkiye Türklüğü kavramını ve bunu etkileyen kavramları görmek için biraz oluşum tarihine göz atmak gerekecektir.

“Osmanlı Devletinin hukuki ve idari düzeni millet sistemine dayanmaktaydı. Milletlerin belirleyici unsuru yalnızca dini bağlanmaydı. Bir millet içerisinde, imparatorluğun farklı yerlerine dağılmış, çeşitli etnik kökenlerden insanlar bulunmaktaydı. Mesela, Yunanlar, Sırplar, Bulgarlar ve Ortodoks Araplar aynı millete mensuptu. Din ve şariat temelinde ana milletler ise İslam, Rum-Ortodoks, Ermeni ve Yahudi genel ayrımına göre tasnif edilmişti. Millet terimi Tanzimat’la birlikte önce kısmen, sonra da bütünüyle kavim (ethnie)’yi belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak, terim geleneksel anlamında da kullanılmaya devam etmiştir. 1826’da imzalanan Akkerman Konvansiyonu’na yapılan bir ekte Sırp Milleti’nden bahsedilmektedir. Bu tarih Fransız devriminin estirdiği ulusçu düşüncelerin Osmanlı devletinde etkilerini göstermeye başladığı ve dine dayalı millet sisteminden milliyete dayalı ulus sistemine geçişin ivme kazandığı bir zamana rastlar. Ulus anlamında kullanılan milletin tanımından, din ve şariat kalkar ve süreç içinde millet kavramı sayısal insan topluluğunu ifade eder hale gelir. Ancak kavramın dini kökleri öylesine güçlüdür ki, ortak bir inancı paylaşan ve birbirlerine kardeşlik duygularıyla bağlı bir topluluk anlamını seküler bağlam içinde muhteva değiştirerek de olsa devam ettirir. Zaten, milleti ısrarla ulus anlamında kullanmak isteyenler de kavramın bu anlam yükünden yararlanmak istemişlerdir. Ümmet, unsur, cinsiyet, kavmiyet, hatta ırk kelimeleri, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında ulusu karşılamak için

³⁸ A.g.e. s.58.

kullanılmış diğerk bazı kavramlardır. Mehmed Akif’in İstiklal Marşı’nda kullandığı ırk kelimesi, o dönemde ırkın ulus anlamında kullanılmasının bir yansıması olup, genetik anlamda ırki bir topluluğa gönderme yapmamaktadır. Türk kelimesini ilk kullanan şairlerden Mehmed Emin Yurdakul’da, ‘Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur.’mısraında, cins kelimesini ulus anlamında kullanmıştır. Üç Tarz-ı Siyaset’inde ırka dayalı Türkçülüğten bahseden Yusuf Akçura da ırkı ulus anlamında kullanır.”³⁹

Cumhuriyet sonrası Türk kimliğinin inşası sürecine odaklanmak için onun özgeçmişini bilmek gerekmektedir. Bu noktada yukarıda belirtildiği gibi Türk ulusunun oluşması sırasında son dönem Osmanlı Devleti’ndeki gelişmeler referans alınarak Osmanlı devletin de ulus kavramının dini temele dayalı bir kimlikten kaynaklandığı, tebaanın farklı milletlerden oluştuğu, kimlik belirlemesinin din referans alınarak açığa çıktığı, ırki anlamda bir milliyetçiliğin olmadığı görülmektedir. Hatta ‘Kurtuluş Savaşı’ yıllarında Mehmed Akif Ersoy tarafından yazılan İstiklal Marşı’nda kullanılan ırk kelimesinin genetik olarak kullanılmadığı da görülmektedir. Osmanlı devletinde dini temelli kimlikten ‘ulus’ temelli kimliğe geçiş bağımsızlık hareketleri sonrası yaşanan kopmalar ve aynı zamanda da dünya savaşı ve işgallerle birlikte meydana gelen kurtuluş mücadelesi sonrası meydana gelen milliyetçilik hareketleri ile olmuştur. Tabi bu arayışın sonucunda da Osmanlı Devleti yıkılmış yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur.

“Cumhuriyetin oluşumunda 19. yüzyıl Osmanlı ekonomik ve sosyal gelişmeleri olduğu kadar, dinsel alandaki tartışmalar da etkili olmuştur. 19. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu’nda gözlenen Müslüman Türk nüfusun göç hareketlerinde çekim gücünü İslam değil Türklük oluştuyordu. Başka bir deyişle eski cemaat millileşmiş ve Türkleşmiş, ama bu ırk yolu ile değil somut siyasi gelişmeler sonunda ortaya çıkmıştı.”⁴⁰

“Osmanlı 19. yüzyılda geleneksel millet anlayışını bir yana bırakarak, onun yerine Batı’dan gelen ve daha çok toplumun dilini, tarihini, kültürünü esas alan bir millet tanımı kabul etme anlayışını seçmişti. Bu anlayış doğrultusunda 19. yüzyıl ortasına doğru, hem Avrupa’nın hem de İmparatorlukta oluşan kamuoyunun tesiriyle, atalardan miras kalmış veya uğruna kan dökülmüş topraklar vb. türünden bir vatan fikri gelişti. Osmanlıcılığın kullanıma soktuğu vatan, Fransız yurtseverliğinden mülhemdi ve bu yönüyle Osmanlı-İslam geleneği için bütünüyle yeniydi. Çünkü çağdaş ulus, varlığının devamı için ülke toprağına ihtiyaç

³⁹ Ahmet Yıldız, Ulus Devletin Bunalımı, Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2010, s.16-17.

⁴⁰ Şenol Durgun, Ulus İnşası ve Milliyetçilik, Binyıl Yayınevi, Ankara, 2014, s.70.

duymaktadır. Haliyle bir Osmanlı milleti oluşturmaya karar vermiş olan Osmanlı yönetici seçkinleri, millete şimdi vatan olarak adlandırılan toprağa karşı sevgi yaratarak, ona bağımlı kılmayı istediler. Bu nedenle klasik Müslüman fikriyatında vatan hakkında ve belli bir toprak parçasıyla tanımlanmış Müslüman ulusla ilgili herhangi bir anlatı yok iken, 1870’lerden itibaren bu düşünce gelişmeye başlamış ve 19. yüzyılın ortalarına kadar vatan kelimesi yaygın bir şekilde kullanıma kavuşmuş oldu. Osmanlı siyasetine denk düşen Osmanlı vatanseverliği başlangıçta Müslümanların ya da Türklerin tekelinde değildi, ama gayr-i Müslim seçkinler farklı kimlik ve iktidar kutuplarına yöneldikçe giderek sadece Müslümanlarla Türklere has bir akım olarak güçlendi.(Karpat, 2011: 188).”⁴¹

“Hâkim politika haline gelen Türk milliyetçiliğini, gayr-i Müslimlerin ayrılması, akabinde Balkan Savaşları’nın üzüntü veren deneyimleri ile birlikte, 19. yüzyıl boyunca iletişim araçlarındaki gelişmeyle beraber yükselen Türklük vurgusunu şekillendirmiştir. Bu şekillendirme de özellikle intelijensiya anahtar bir role sahip olmuştur. Bir ulus oluşturma misyonu ile yüzleşince Avrupa’daki benzerlerinin oynadığı role benzer bir rol oynayarak, ‘keşif’ ve ‘inşa’ yollarına başvurdular. Osmanlı memleketini Türklere ait bir yer yapmaya odaklandılar ve Türklüğü sadece Anadolu ve Trakya’daki Türk ve Müslümanları kapsayacak şekilde tanımladılar.”⁴²

Ulusçuluğun sanayi öncesi bir olgu olmadığını sanayi toplumunun getirmiş olduğu bir hareket olduğunu belirten Gellner de; “Ulusçuluk, önceden var olan ulusların dile getirdiği bir duygu değildir; daha çok, önceden var olmayan ulusları yaratır.”⁴³ Kuramını savunur.

Türk milli kimliğinin oluşumu da sanayi devriminin getirmiş olduğu ve Gellner’in deyimiyle türdeşleştirici ve standartlaştırıcı dinamiklerin kültürel düzeyde bir yansıması ile ulusçuluk fikrinin oluşması ile olmuştur. Osmanlı Devletinde yaşanan bağımsızlık ve ayrılık hareketleri sonrası dünya savaşının çıkması ve hemen sonrasında kurtuluş mücadelesi ve sonrasında Osmanlı devletinin yıkılması, yerine Türkiye Devleti’nin kurulması ve cumhuriyetin ilanı gibi olaylar Türk milli kimliğinin oluşmasını sağlayan ana sebepler olmuştur. Ulusların da oluşmasını sağlayan yani meydana gelmesini sağlayan bazı araçlar vardır.

⁴¹ A.g.e. s.63.

⁴² A.g.e. s.66-67.

⁴³ Ernest Gellner, Uluslar ve Ulusçuluk, çev. Büşra Ersanlı - Günay Göksu Özdoğan (Hil Yayınları: İstanbul, 2013), s.32.

“Ulus inşa araçları:

a- Bayrak, ulusal marş gibi ulusal kimlik sembollerinin oluşturulması.

Uluslararası rekabette üstünlük kazanan spor takımları, modernliği ve bağımsızlığı simgeleyen ulusal havayolları, il ve ilçelere yeni isimler verilmesi, hatta yeni başkentler bu amacı sağlamaya dönük araçlardır.

b- Eğitim sistemi aracılığıyla bireylerin sosyalleştirilmesi.

Bütün ulusal eğitim sistemleri öğrencilere mensup oldukları ulusun yücelik ve faziletlerini aşılama çalışır.

c- Bütün toplum kesimlerini temsil eden siyasi kurumların tesisi.

Rekabete dayalı seçimler, liberal demokrasilerde böyle bir fonksiyon görür.

d- Merkezi hükümetin takip ettiği politikalarla azınlıkları mali açıdan gözetmeye çalışmaları.

Teşvik politikaları, ulusal gelire olan katkılarından çok daha fazlasının azınlık topluluklara sunulması, bütünleşmeyi sağlama açısından pozitif etkilere sahiptir. Türkiye Cumhuriyeti’nin bir devlet-ulus olarak kuruluşu sürecinde yukarıda belirtilen bütün inisiyatifler uygulanmıştır.”⁴⁴

Kimliğin inşasında bazı siyasal, tarihsel, kültürel ve toplumsal araçlara ihtiyaç duyulmaktadır bu araçlar yukarıda kısmen belirtilse de çoğaltılabilir. Buradan hareketle yeni bir cumhuriyet olan Türkiye Cumhuriyeti, kurulma aşamasında ve sonrasında hatta günümüze gelene kadar bir takım araçları kullanarak kendi milli kimliğini oluşturmaya çalışmıştır diyebiliriz.

Türk kimliği yeni savaştan çıkmış, işgalden kurtulmuş, bünyesinden toprak kopmuş ve yıkılan bir devlet sonrasında kurulan ki egemenliğin millete dayandığı bir coğrafya da oluşmaya başlamıştır. Bu kimlik bir üst kimlik görevi görürken bünyesinde farklı milletleri de barındırmaya devam etmiştir. Zira Lozan’da azınlıkların durumu görüşülmüş olup, ülke içerisinde farklı aidiyetlerden insanlar yaşamaya devam etmiştir. Yeni kurulan devlette milli bir kimlik olarak Türk kimliği adı altında birleştirici ve kapsayıcı bir millilik söz konusu olmuştur.

⁴⁴ Ahmet Yıldız, Ulus Devletin Bunalımı, Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2010, s.35-36

“Türkiye Cumhuriyeti yeni kurulmuş bir devlet olarak, milliyetçi bir anlayış çerçevesinde milli kimliğin oluşturulması ve yerleştirilmesini gerekli görüyordu.”⁴⁵

“Yüzyılın başında Türk olarak nitelenmeyi reddeden Anadolu köylüleri, bugün Türklüğü, ferdi kimliklerinin ana belirleyicisi kabul etmişlerdir.”⁴⁶ Türk kimliğinin inşası süreci yoğun geçen tarihsel bir geçmişe sahiptir. Bu geçmiş Türkiye Cumhuriyeti ile farklı bir hal almıştır. Öyle ki Türk kimliği oluşturulurken kapsayıcı-bütünleştirici-türdeşleştirici bir üst kimlik olarak milli kimlik halini almıştır. Milli kimlik sadece siyasi kimlikten ibaret değildir tabii ki. Milli kimlik salt bir siyasal kimlik olsa idi bugün kimlik inşası sürecinin araçlarından bahsedemezdik ki bunlar birkaç tane ögeyle de sınırlı değildir. Şöyle ki milli kimlik siyasal, sosyal, kültürel, tarihsel birçok kavram, araçtan etkilenmiş ve onlarla etkileşime girmiştir. Dolayısıyla bu etkileşim ve araçlar olmadan milli kimlik eksik kalacaktır.

6. KİMLİĞİN GÖRSEL, İŞİTSEL VE YAZINSAL İLE ETKİLEŞİMİ

Kimliğin inşasında aracı olan öğelerin varlığı yadsınamaz. Türk kimliğinin oluşumunda dil ögesine bir örnek vermek gerekirse, Benedict Anderson, Hans Kohn’dan aktarımla, “Bugünkü Türkiye, İran, Irak ve SSCB sınırlarına dahil edilmiş olan ve Türk dilleri ailelerine mensup dilleri konuşanların durumu özellikle ibret verici. Bir zamanlar Arapça yazı sistemine sahip, derlenebilir ve dolayısıyla karşılıklı olarak anlaşılabilir bir konuşulan diller ailesi oluşturan bu diller, bugün söz konusu birliklerini bilinçli manipülasyonlar sonucu yitirmiş durumdalar. Türk-Türkiye’nin milli bilincini, daha geniş bir İslami kimlik aleyhine yükseltmek için Atatürk, zorunlu Latin alfabesini dayattı.”⁴⁷ Diyen Anderson, Hans Kohn’un hakkını yememek için Kemal’in aynı zamanda bu yolla Türk milliyetçiliğini Batı Avrupa’nın modern, Latin alfabesini benimsemiş medeniyetiyle ilişkilendirmeyi de umduğunu ekliyor.⁴⁸ Şüphesiz Anderson, buradaki yorumunu aktarırken milli kimliğin inşası sürecinde inşa araçlarından dil’in önemini bizlere sunmakta ve Avrupa da yayın dillerinin sabitlik kazanmasından sonra Türkiye’de de bir modernleşme çabalarının olduğunu ifade etmektedir. Daha önce Osmanlı devletinde farklı milletlerden insanların olduğunu ve kimliğin dinsel kimliğe dayandığını belirtmiştik. Yine yazın hayatında matbaa dünyasının etkili olmasından önce milliyetçiliğin ifade şeklini hayali dinsel cemaatlere bağlayan Anderson, böyle bir

⁴⁵ Şenol Durgun, *Ulus İnşası ve Milliyetçilik*, Binyıl Yayınevi, Ankara, 2014, s.91.

⁴⁶ Ahmet Yıldız, *Ulus Devletin Bunalımı, Etkileşim Yayınları*, İstanbul, 2010, s. 43.

⁴⁷ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır (Metis Yayınları: İstanbul, 2014), s.61.

⁴⁸ A.g.e. s.61.

görüşü açıklarken; “Matbaa öncesi çağda hayali dinsel cemaat, gerçekliğini çok köklü bir şekilde, bitmek tükenmek bilmeyen sayısız yolculuklara borçluydu. Batı Hıristiyanlığının altın çağının en çarpıcı görüntüsü, inanan ve arayanların herhangi bir zorlama olmaksızın, manastır hikmetinin ünlü bölgesel merkezlerinden geçerek Roma’ya akmasıdır. Bu kurumlar bugün bizim İrlandalı, Danimarkalı, Portekizli, Alman vesaire diye adlandıracağımız çok sayıda insanı kendilerine çekiyordu ve kutsal anlamları üyelerinin manastır yemekhanesinde böylesi bir kurumun yokluğunda anlamsız gelecek buluşmalarıyla oluşan cemaat sayesinde çözülüyordu.”⁴⁹ Derken, burada da matbaa öncesi çağın dinsel cemaatine dikkat çeker ve milliyetçiliğin bu çağlarda dinsel milliyetçilik şeklinde tezahür ettiğini farklı milletlerden insanların aynı din etrafında toplanarak bu şekilde milli bir dinsel kimlik oluşturduklarını ifade eder. Ayrıca matbaa sonrası çağı bir devrim olarak nitelerken, sanayi toplumunun da etkisiyle milliyetçiliğin de şeklinin değiştiğini ifade ederken yine matbaanın yaygınlaşması ile ilgili olarak şunları söylemektedir; “Matbaa da 18. yüzyıl sırasında bir devrim yaşandı. 1691 ile 1820 arasında en az 2120 gazete yayımlandı ve bunlardan 461’inin ömrü 10 yıldan uzun oldu.”⁵⁰

Modernleşme yolunda dünya sahnesine çeşitli cemaatler hâkim olurken bu cemaatler belli bir zaman sonra etkinliğini yitirerek yerini bir başkasına bırakmıştır. Bir çağda dinsel kimlik etkili olurken onun önemini yitirmesiyle sınıfsal kimlik yerini almış daha sonra bir diğeri kendi öncelinin koltuğuna oturmuştur.

Kimlik konusunda veya kimliğe etki eden yayın dillerinin sabitlik kazanması, matbaa, gazete dışında daha etkili bir silah olarak neyi gösterebiliriz veyahut yazılı basının etki edemediği kitlelere daha kolay nasıl ulaşabiliriz? Şeklinde sorduğumuzda Anderson, şöyle cevap verir; “1895’te icat edilen radyo, basını atlayarak, basılı sayfanın nüfuz edemediği bölgelerde bile hayali topluluğun işitsel bir tasarımının oluşmasını sağladı.”⁵¹ Yine aynı konuya atıfta bulunarak, “Bir kere iletişim teknolojisindeki gelişmeler, özellikle de radyo ve televizyon, yayıncılığa, yüzyıl önce sahip olmadığı müttefikler sağlıyor. Çok dilli radyo-TV yayını, okuryazar olmayanların ve anadili farklı olan halkların gözünde de hayali bir cemaat yaratabilir.”⁵²

⁴⁹ A.g.e. s.71.

⁵⁰ A.g.e.s.78.

⁵¹ A.g.e. s.71.

⁵² A.g.e. s.152.

“1918 sonrası milliyetçilik hakkında başka bir gözlemde daha bulunulmalıdır. Bu çağdaki milli kimlik, kendini modern, şehirleşmiş ve yüksek teknoloji toplumlarda ifade etmek için yeni araçlara başvuruyordu. Değnilmesi gereken iki can alıcı nokta var. Birincisi çok az yorum yapmaya gerek olanı, modern kitlesel medyanın (basın, sinema ve radyo) yükselişiydi. Popüler ideolojiler bu araçlarla hem standartlaşabilir, homojenleşebilir ve dönüştürülebilir, hem de açıkça özel çıkar sahipleri ve devletler tarafından maksatlı propaganda amacına yönelik olarak kullanılabilirdi. (İlk Propaganda ve ‘Halkı Aydınlatma’ Bakanlığı 1933’te Almanya’da yeni Adolf Hitler hükümetince kurulmuştu). Oysa maksatlı propaganda, kitlesel medyanın, milli sembolleri her bireyin yaşamının bir parçasına dönüştürme ve böylece, çoğu yurttaşın yaşamının olağan bir boyutunu oluşturan özel ve yerel alanlar ile kamusal ve milli alanlar arasındaki ayrımları yıkma becerisine kıyasla, neredeyse kesinlikle daha az etkiliydi. Modern kitlesel medya olmasaydı, Britanya kraliyet ailesinin, milli kimliğin hem ev içindeki hem de kamusal alandaki bir ikonuna dönüşmesi imkânsız olurdu. Bunun en incelikli ritüel ifadesi gerçekte özellikle radyo için tasarlanmıştı.(Daha sonra televizyona da uyarlanmıştı): 1932’de başlatılan kraliyet Yılbaşı yayınları.”⁵³

Okuryazar olan-olmayan, anadili aynı veya farklı olan kısaca herkesin, her kesimin etkileneceği ve yayımcılıktan bu yönüyle farklı olan yayıncılığın ortaya çıkması milli kimliğe doğal olarak milliyetçiliğe etki eden bir araçlar kümesi olup, bu haliyle de hayali araçsal bir cemaat haline gelir Radyo-TV. Radyo-TV, bir kısaltmanın tezahürü olmakla birlikte bunun açılımında medya faktörünü ve kitle iletişimini görürüz. Nitekim bu konu modern dünyanın bir konusudur. Öyle ki 17. ve 18. yüzyıldan sonraki yeni dünya eskisine hiç benzememektedir. Avrupa topraklarında meydana gelen Reform ve Rönesans hareketleri, Fransız İhtilali’ nin getirmiş olduğu düşünceler, Sanayi Devrimi ve bunun getirmiş olduğu Aydınlanma Çağı dünyada büyük bir değişikliğe sebep olmuştur. Peki, ama bu yeni dünyada kitle iletişimi ve medya neden bu kadar önem arz etmektedir? Özellikle Orta Çağ Avrupa’sında ve sonraki çağlarda dünyanın diğer bölgelerinde yaşanan aydınlanma eksikliği bunun bir numaralı nedeni sayılabilir diyebiliriz. Çünkü üretim ilişkilerinin sınıfsal bir yapıya dayandığı, demokrasi ve özgürlük düşüncelerinin olmayışı insanın kendini ifade şeklinde büyük yaralara sebep olduğundan insanların sadece insan olma özelliğinin dahi yeteri kadar işe yaramayı ve özellikle o zamanlar karanlık olan Avrupa topraklarında insanların kitle iletişimine ve insanın sosyal ifade tarzlarına izin vermemekteydi. Avrupa da durum böyle iken

⁵³ E. J. Hobsbawm, 1780’den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik- Program, Mit, Gerçeklik, çev. Osman Akınhay(Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2014), s.170.

dünyanın diğer yerlerinde de pek bir farklılık göze çarpmamaktadır. Osmanlı topraklarında bu durum nasıldı? Diye bir soru sorulduğunda burada da bilhassa duraklama ve gerileme dönemlerine girmiş bir devletin karşımıza çıktığını görürüz. Hal böyle olunca modernleşememiş dünyada herhangi bir özgür ortama da rastlayamıyoruz. Nitekim Osmanlı Devleti'nin zirvede olduğu zamanlarda dahi bilimsel çalışmalar yapılmasına rağmen, düşünsel olarak ve iletişim konusunda yönetimin etkisini ve baskın karakterini görebiliriz.

İnsan ilişkilerinin, Avrupa'dan başlayan devrimlerin ve yeniliklerin etkisiyle tüm dünyada özgürlükçü bir ortam oluşturmaya, bağımsızlık hareketlerine ve yeni milletlerin ortaya çıkmasına kadar varan değişimi yeni bir olguyu meydana getirmiştir. 'Kitle İletişimi'. Siyasal, sosyal, ekonomik alanda gelişmekte olan yeni dünya, artık insanı merkeze alarak onun onurunu, haysiyetini, milliyetini önemsemeye başlamıştır. Bu sebeple böyle bir dünya şüphesiz artık kendini daha farklı ifade şekillerine açacaktır. Kitle iletişimi ve medya unsuru da belirtildiği üzere insan ögesini başrole almadan bir başarı gösteremez. Bu sebepten dünyanın varoluş kanununda da insanın rolünün önemli yeri bu kültürün yadsınamaz bir gerçekliğidir.

7. MİLLİYETÇİLİK VE KÜLTÜR

Milliyetçiliğin doğasında kültür vardır. Milliyetçiliğin salt bir siyasetten ibaret olmadığını biliyoruz. Milletlerin doğuşunda etkili olan tarihsel, sosyal, siyasal ve kültürel etkenler milliyetçiliğin de doğuşunda etkilidir. Dolayısıyla Smith'den yararlanarak şunu diyebiliriz; "Önce tamamıyla siyasi bir düzey söz konusudur. Bir ideoloji olarak milliyetçilik, siyasi iktidar birimleri hakkında bir doktrin ve iktidarı elinde bulunduranların doğası hakkında bir hükümler dizisidir. Aynı zamanda da bu birimlerin meşru küresel ilişkilerine dair bir doktrindir. Milliyetçi faaliyetin ekonomik bir düzeyi de vardır. Milliyetçilik ideal olarak kaynaklarda kendine yeterlilik, yaşam tarzında özerklik ve otantiklik taahhüdüne uygun bir saflık buyurur; bu olmadığı takdirde milliyetçiler kendi yurt ve kaynakları üzerinde azami denetimi ele geçirme mücadelesi verirler. Bunun dışında milliyetçilik, halkın seferberliğini, yurttaşlar olarak yasal eşitliklerini ve milli fayda bakımından kamu yaşamına katılımlarını tanzim ederek toplumsal düzeyde etkinlik gösterir. Milleti geniş bir aile ilamı olarak gören

milliyetçilik, milletin fertleri arasında milli bir dayanışma ve kardeşlik ruhu aşlamaya çalışır; bu sayede her bir milletin toplumsal birliğini vaaz eder.”⁵⁴

Smith de diğer teorisyenler gibi milliyetçiliğin tek bir düzeye açıklanamayacağını belirtirken onun aslında karmaşık yapısını da ortaya koymaktadır. Çünkü milliyetçiliğin tanımını yaparken de hep tarihsel, siyasal, sosyal ve kültürel öğelerden bahsederiz. Tabi ki devlet kuran bir ideolojiden bahsetmek kolay olmayacaktır. Öyleyse tek düze bir tanım bu kavramı tanımlamaya yetmeyecektir. Kültürel düzey, milliyetçiliği açıklamamıza yarayacak bir diğer tanımlama alanıdır. Bir toplumun kültürü aslında onun sanatı, tarihi, toplumsallığı, arkeolojik bulguları hatta siyasetidir. Milliyetçilik filizlenirken onu inşa edecek malzemeler gerekecektir. Bu sebeple milliyetçiler bu malzemeleri nereden bulacaktır diye bir soru soracak olursak bu noktada akla gelenler, onun tarihsel geçmişinde yatan siyasi, sanatsal, sosyolojik, kültürel zenginliği olacaktır. Bu zenginlik ne kadar derin ve çok olursa milliyetçiler o kadar mutlu olmaktadır. Çünkü kitleleri, kitlelerle birlikte uluslararası camiayı tatmin etmek bu zenginliğe bağlı olmaktadır. Yani bir toplumun milliyetçilik ideolojisini ifade etmesi onun kökündeki zenginliğe bağlıdır. Bu bağlamda Smith, bize şunları aktarmaktadır; ”En genel düzeyde milliyetçilik, eski dini kültür tarzlarını ve ailevi eğitimi örten ya da onları yerinden eden tarihselci bir kültür ve eğitim biçimi olarak görülmelidir. Milliyetçilik, bir siyasi doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade tınısını yer küreye yaymış bir kültür -bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç- biçimi ve millet de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından önvarsayılan bir kimlik tipidir. Bu anlamda millet ve milli kimlik milliyetçiliğin ve taraftarlarının bir yarattısı olarak görülmelidir. Anlamı ve kutsallığı da milliyetçilerin el emegidir. Bu, sanatların milliyetçilik içindeki rolünü açıklamak için bir yol sunar. Milleti övmek ya da anmak arzusundaki milliyetçiler, zanaatların yanı sıra, resim, heykel, mimari, müzik, opera, bale ve sinema gibi sanatsal araç ve ortamların sunduğu dramatik ve yaratıcı olanakların cezbine kapılırlar. Bu aracı ortamlar eliyle, milletin görüşünü, sesini bütün somut belirliliği içinde ve arkeolojik andırımı yoluyla, doğrudan ya da hatırlamak suretiyle yeniden inşa etme olanağını bulurlar. O nedenle milliyetçiliğin filiz vermekte olduğu 18. yüzyıl sonlarında, Batılı sanatçıların, antik Roma ve Sparta’nın ya da Ortaçağ Fransa’sı, İngiltere’si ve Almanya’sının yeni yaratılmış imgeleriyle ilgili arkeolojik dramalarına ve yeni kuşakların hayranlık duygularını celbedebilmek için geçmişin kamusal meziyetlere sahip simaların tasvirine, bunların ahlaki tarihselci siyasi mesajlarına eğilim duymalarına şaşmamak gerek. Kahraman ve bilge kişilerin idealize edildikleri bu altın çağlar sayesinde, o milletin hem

⁵⁴ Antony D. Smith, Milli Kimlik, çev. Bahadır Sina Şener(İletişim Yayınları; İstanbul, 2014), s.147.

eskiliğini hem de sürekliliğini, soylu mirası ile antik görkemi ve yenilenme kudreti gösteren yaşamın, wie es eigentlich war canlı bir panoramasını yeniden yaratmaları mümkün olabildi. Şairlerden, müzisyenlerden, ressamlardan ve heykeltıraşlardan başka kim, milli ideale hayat verebilir ve onu halkın gönlüne kazıyabilirdi ki? Bu bakımdan bir David, bir Mickiewitz ve bir Sibelius, Peder Jan'ın Turnerschaften'ındaki (beden eğitimi birlikleri) askerlerinden çok daha değerlidir ve yine bir Yeats en az, Gal Birliği'ni oluşturan topluluklar kadar önem taşımaktadır.”⁵⁵

Milliyetçiliğin doğasında bulunan kültürün bir milleti oluşturma yolundaki gücü tartışmasız bir gerçekliktir. Milliyetçilik, ortaya çıktığı yüzyılda yine tarihsel alt yapıda yer alan kültürü kullandı. Bunlardan göze çarpanlar; sanatsal argümanlar, sanatçılar, ressamlar ve bilim insanlarıdır. Milliyetçiler tarihi kültürlerine duydukları güven ile bu ideolojiye sarılmışlar ve bir nevi tarihlerinden yardım alarak ideolojilerini şekillendirmişlerdir. Milliyetçilik ideasına hayat veren ressamlar, müzisyenler, filozoflar genç neslin yol göstericisi konumuna da yükselerek sanatlarının gücünü göstermişlerdir. Bu sanatkârlar kendinden sonraki nesle mürşit olduğu gibi milliyetçi nesil içinde de sanatkârlar milliyetçilik ideolojisinden nasibini almışlardır ve hatta ona yol göstericilik yapmışlardır. Bu konuda Smith'den şunları paylaşalım:

“Madalyonun bir de tersi vardır. Avrupa ve Avrupa dışındaki pek çok sanatçı da milliyetçiliğin dünyasına, dil ve sembolizmine kapıldılar. Bunların arasında besteci olarak Listz, Chopin, Dvorak ve Smetana, Borodin ile Moussorgsky, Kodaly ile Bartok, Elgar ve Vaughan- Williams, Verdi ve Wagner, de Falla, Grieg ve Sibelius'u sayabiliriz; ressam olarak ise, amaçlanmış olmaktan ziyade hatırlatıcı bir üslupla, farkında olmadan manzara resmi yaparak popüler milliyetçiliğe katkıda bulunmuş yığınla ressamın yanında, David ve Ingres, Fuseli ve West, Gros, Hayez, Maclise, Delaroche, Gallen-Kallela, Vasnetsov ve Surikov kendilerini göstermektedir. Milliyetçi dil ve semboller sanatçılara, senfonik şiirler, tarihsel operalar, etnik danslar, tarihsel romanlar, yerel peyzajlar, baladlar, dramatik şiirler, korolar ve benzerlerinde var olan geleneksel ve klasik kalıplardan farklı motif, tema ve biçim arayışlarına yardımcı olmuştur. Noktürnler, şiirsel fanteziler, rapsodiler, baladlar, prelüdlar ve danslarla birlikte bu biçimlere; etnik milliyetçiliğin kavramsal dil ve üslubuna, etnik

⁵⁵ A.g.e. s.148.

tarihselciliğin ana amaçlarından birini oluşturan ‘iç kendi’nin yeniden keşfine son derece uygun düşen anlatım gücü yüksek bir öznellik damgasını vurur.”⁵⁶

Burada iki yönlü bir süreç işlemektedir. Kültürel milliyetçilik ya da milliyetçi kültür şeklinde bir sınıflandırma bu süreci açıklamak için gereklidir. Bu bağlamda kültürel öğeler milli kimliği etkilerken milli kimlik de kültürü etkilemiştir diyebiliriz. Milliyetçi neslin kültürel öğelerden etkilenerek milli kimliklerini oluşturması karşısında kültürel faaliyetlerde milliyetçilikten esinlenerek farkında olarak veya olmayarak eserler ortaya koymuştur. Yani çift yönlü bir süreç işlemiştir. Tüm dünyayı saran milliyetçi akım özellikle Avrupa da etkili olmuş, ancak Avrupa dışında da aynı şekilde dünyaca etkilenilmiştir ve dolayısıyla kaçınılmaz bir şekilde Osmanlı toprakları da bu akımdan etkilenmiştir.

Kültürel öğelerden bahsederken kültürün karmaşık bir yapı arz ettiğini belirttik. Kültürel öğeler veya değerler bir milletin veya topluluğun veyahut bir grubun ve de tek bir insanın dili, dini, bilimi, sanatı vesaire daha birçok sayılabilecek örneklem bütünüdür. Kültür, kısacası yaşam tarzı olarak adlandırılabilir ve onun içerisine, resim, tiyatro, opera, sinema, bale, konuşma sanatı, göçebe veya yerleşik olma gibi örnekleri yerleştirebileceğimiz bir olgudur. Tam da bu sebepten milliyetçiliğin kültürle bağlantısı görmezden gelinemez hatta görmezden gelindiği takdirde milliyetçilik açıklanamaz. Milliyetçilik, içerisinde kültürün ve kültür içerisinde milliyetçiliğin açıklanma çabaları noktasında yine kültürel bir değer olarak sahnede yerini almış olan ve yaşı milliyetçilik ile aynı olan yani yaşıt olan bir kültür örneği olarak sinema sanatının yeri ve önemi nedir? Diye sorduğumuzda bunu açıklamakta tabii ki kolay olmayacaktır. Çünkü sinema sanatı da milliyetçilik gibi büyülü bir olgudur. Ve doğal olarak bu büyüün de çözülmesi kolay bir iş olmayacaktır.

⁵⁶ A.g.e. s. 149.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA

1. SİNEMA SANATI

“Sinema, gözdeki bir parçayla, retinayla, ışığın retinada yarattığı bir yanılsama ile ilgilidir. Bu yanılsamayı örneklerle inceleyelim. Ucu yanan bir kibriti karanlıkta sallarsak, ışık, gözümüze bir çizgi halinde görünür. Kibrit, artık başlangıç noktasında olmamakla birlikte görüntü, retina tabakasında belli bir süreyle muhafaza edilmiştir. Sinemanın çalışma prensibi buna dayanır. Saniyede 24 kare fotoğraf çeken bir fotoğraf makinesi olan film kamerasının çektiği ve bize gösterilen durağan fotoğraflar, retinada bir süre beklediğinden cisimler kesintisiz olarak hareket ediyormuş gibi bir izlenim yaratmaktadırlar.”⁵⁷

Sinema, görsel bir anlatım aracıdır. İmgelemin bir simge olarak ekranda gösterilmesi ve bir yaşamın aletlerle kurgulanmasıdır. Kurgulanmak diyoruz çünkü sanal bir alanda kurgu tekniği ile yapanın yapmakta karar kıldığı bir simgelemeden bahsediyoruz. Yapanın yapmakta karar kılması diyoruz peki ama yapan kimdir? Diye sorduğumuzda bu soruya cevap olarak sinemanın yapımcısı, senaristi, yönetmeni, teknik ekibi, oyuncularını ve hatta ileriye giderek sinemanın içinden çıktığı toplum ve o toplumu yöneten siyaset diyebiliriz.

Salt bir simgesel projeden bahsetmek sinemayı basite indirgemek anlamına geleceği gibi ondan bir şey de elde edemeyiz. Sinema salt bir sanallık ve hayali olan değildir. Sinema yeri gelir toplum olur yeri gelir kurgu olur yeri gelir bir siyaseti anlatan gerçeklik ögesi olur. Ama ne olursa olsun içinde hep insanı barındırır ve içinde hep karşılıklı bir etkileşim olur. Sinema sadece bir eğlence ve oyun aracı da değildir. İçerisinde yepyeni bir hayatı barındırır. Peki, yepyeni bir hayat nedir? İzleyenin kendi hayatından sıyrılarak o hayatın içerisine girmesi ve onunla bütünleşmesidir. Sinema aslında toplumların aynasıdır. Toplumların ne olduğu aslında sinemasında gösterilmeye çalışılır. Onun tarihi, siyaseti, kültürü ve daha birçok şeyi sinema vasıtasıyla o topluma tekrar sunulur ve insanlar da orada kendini görerek kimi zaman mutlu olur, kimi zaman üzülür, kimi zaman da gerilir.

Toplum yaşamını olağan şartlarda normal seyrinde sürüp giderken sinemasal gerçeklik içerisinde zaman zaman barındırdığı olağanüstülük ve aşırılıkla toplumların minimize duygularını maksimize eder. Peki, sinema toplumdaki her türlü duyguyu, ideolojiyi işleyebilir mi? Buna kısmen evet diyebiliriz. Çünkü doğduğu ilk günden beri sinema insan, toplum ve

⁵⁷ Ufuk Güral, Sinema Tarihi, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, s.2.

siyaset ile etkileşim halinde olduğundan ne bunlardan tamamen bağımsız olmuştur ne de tamamen bunlara bağımlı olmuştur. Sinema dediğimiz simge zaman zaman istediğini değil de istenileni yapar bir sanat olagelmıştır.

“Kayıt sanatları var olanlara koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzını içerir. Hayatta olan, duyulabilen ve görüntülenebilen herhangi bir şey filme, diske ya da banda kaydedilebilir. O zaman ‘sinema sanatı’ önceden var olan tayfa rahat bir biçimde uygun gelmekten çok, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurar. Başından itibaren sinema ve fotoğraf tarafsız (neutral) olmuştur. Araç, sanatlardan önce var olmuştur. Sık sık Louis Lumiere’in ‘sinema geleceği olmayan bir keşiftir’ dediği söylenir. Ve gerçekten de onun döneminde böyle olabilirdi. Ama bu devrimci söylem tarzı daha eski sanatlara uygulanırken, kendisi de hayat kazandı. İlk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler ve bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlemeleri ya da işlememeleri giderek açıklığa kavuştu. Kısaca sinema sanatı bir tür kopya süreci içinde gelişti. Sinemanın tarafsız kalıbı roman, resim, drama ve müziğin karmaşık sistemlerini, bu sanatların belirli öğeleri hakkında yeni doğruları açıklığa kavuşturmak için kapladı. Gerçekten de, ilk kayıt süreçlerinin kabalığını bir an için önemsemesek, sanatların öğelerinin çoğunluğu sinemada çok iyi işlemiştir. Aslında son yüz yıldır sanatların tarihi sinemanın meydan okuyuşuyla yakından ilişkilidir. Kayıt sanatları öncellerinden özgürce yararlandığı için resim, müzik, roman sahne draması ve hatta mimari yeni sanatsal dile dayanarak kendilerini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.”⁵⁸

Sinema bir sanat dalı olarak her ne kadar nevi şahsına münhasır bir hal arz etse de kendi başına bağımsız bir sanat dalı değildir. Zaten bağımsız bir sanat dalı olarak kendini ifade etmesi de düşünülemez. Sinema evrensel bütüne şamil olarak dünya sinemasında kendi iç canlılığını sürdürürken dünyadaki diğer sanat dallarıyla da etkileşim halindedir. Dünya müzik sanatı, dünya roman sanatı, dünya drama sanatı ve dünya mimarisi ile iç içedir. Hatta şöyle ki bu sanatlar içerisine medyayı dahi yerleştirebiliriz. Sinema, diğer sanat dalları ile etkileşirken aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun folklorunu da ihtiva etmek zorundadır. Çünkü o toplumun romanı, müziği, mimarisi ve draması, sinemasının içerisinde yer almaz ve ayrık bir hal teşkil ederse sinema eksik ve yarım kalır. Hal böyle olunca yukarıda James Monaco’nun da belirttiği gibi sinemanın bu sanatlardan bağımsız ama bu sanatlarla birleşik, bütünleşik bir durumda aslında bu öğeleri bir araç olarak kullanması kaçınılmaz bir gelecektir.

⁵⁸ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.42.

“Bazin’in o ünlü ‘Sinema nedir?’ sorusuna ‘Sinemada önemli olan nedir?’ ve ‘Sinemasal yaratıcılığı belirleyen öğeler nelerdir?’ gibi daha gelişmiş ancak aynı ölçüde önemli yeni sorular eklenmiştir. Bu soruların cevaplanabilmesi için sinema ve diğer disiplinler arası ilişkiyi sorgulamak gereklidir. Sinema, bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne katkı sağlamasından dolayı, sinema imgelerinden (hareket ve zaman imgesi) yoksun bir düşünce imgesi düşünülemez. Sinema, düşünceyi yansıtan ve harekete geçiren bir sistemdir. Bir disiplin olarak ortaya çıkışı, teknolojik bir yenilikten çok düşünceyi farklı bir yöntemle sunabilme becerisine dayanır. Sinema, kökenini düşüncenin dönüşümüne, içkinlik düzleminin tarihsel olarak kendisini farklı tarzda sunumunda bulmuştur. Tarkovski, bunu şu şekilde açıklar: “Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yapısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir tarzını yansıtmak üzere doğmuştur.” Sinema, tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan bir sanatsal yaratım ve bu yaratıma ulaşıncaya kadar insanın bilinçsel dönüşümüyle biçimlenen bir algısal değişim sonucu ortaya çıkmıştır. İlki fotoğrafın gelişimi, projektörün ortaya çıkması ve kameranın bu imgenin yaratımına olanak sağlaması, ikincisi ise sinemanın görsel işitsel bir yaratım olarak ortaya çıkışında insanın zihinsel olarak uğradığı dönüşümdür.”⁵⁹

“Hareketli görüntüler (moving pictures) yüzeyde resimsel sanatlarla yakın bir paralellik içindedir. Çok yakın zamanlara kadar sinema, resimle yalnızca sınırlı ölçüde doğrudan rekabet edebildi. Renkli film bir araç olarak marjinal açıdan yararlı olmaktan daha fazlası olarak düşünüldüğü bir gelişmişlik düzeyine 1960’ların sonuna dek gelmedi. Bu ciddi sınırlamaya rağmen fotoğrafın ve sinemanın etkisi hemen hissedildi, çünkü teknolojik iletişim araçlarının sınırlı ama hayati bir yönden resme ve çizime üstün olduğu açıkça görüldü; bu araçlar dünyanın görüntülerini doğrudan kaydedebiliyordu. Kübizm, sinemanın gelişimiyle paralel hareket ediyordu. Tuval üzerindeki perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirme çabasındaki Picasso, Braque ve diğerleri, sinemanın karmaşık, sürekli-değişen perspektiflere olanak sağlaması (hatta cesaretlendirmesi) nedeniyle, sinemanın meydan okuyuşuna doğrudan yanıt veriyorlardı. Bu anlamda Merdivenden İnen Çıplak sinemanın çok yönlü perspektifini tuval üzerinde dondurma girişimidir. Geleneksel sanat tarihi, kübizmi en çok Afrika heykelleri olduğunu iddia eder ve Kübistler muhtemelen bu heykelleri, Edwin S. Porter ve Georges Melies’nin filmlerinden daha çok tanıyorlardı ama yapısal olarak sinema

⁵⁹ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.25-27.

ile olan ilişki şaşırtıcı düzeydeydi. Resim ile sinema arasındaki kuramsal ilişkiler bugüne dek sürmüştür. İtalyan Fütürist hareketi sinemanın açık parodilerini üretti. Çağdaş fotografik hiper-gerçekçilik, kamera estetiğinin sonuçları üzerine yorum yapmayı sürdürüyor. Ama iki sanat dalı arasındaki ilişki asla Kübist dönemdeki kadar açık ve keskin olmamıştır. Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağı resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir. Görüntülü anlatımla dilsel anlatım arasındaki farkın yanı sıra iki sanat arasındaki ayrımlar hemen ortaya çıkar. İlk olarak film gerçek zamanda işlendiği için çok sınırlanmıştır. Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler. Film genelde Shakespeare'in 'sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği' dediği olguyla kısıtlanmıştır. Popüler romanlar yıllardır ticari sinema için büyük bir malzeme deposu olmuştur. Film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen, yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir. Yazıya aktarılamayan şeyler görüntüyle verilebilir. Ve burada iki farklı anlatım tarzı arasındaki en özlü ayrıma geliyoruz. Romanlar yazarları tarafından anlatılır. Yalnızca onun bizden duymamızı ve görmemizi istediğini görür ve duyarız. Filmler de bir anlamda yaratıcılarınca anlatılır ama yönetmenin tasarladığından daha fazlasını görür ve duyarız.⁶⁰

“Anlatı ve öykü, iletişimin en eski biçimlerinden birisidir. İlk dönemlerde dünyayı mitler, masallar, ritüeller aracılığıyla tanımlayan insanoğlu, günümüzde bilimsel kavramlar yaratarak dünyayı algılama ve anlatma çabası içindedir. Ancak değişmeyen tek şey, dün olduğu gibi bugün de anlamamanın ve anlatmanın en etkili yolu olan ‘anlatı’nın kullanılmasıdır. Mağara duvarlarındaki resim, giyim biçimimiz, sessizlik, beden dilimiz birer anlatıdır. Söylemde, söylence, fabloda, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır.”⁶¹

“Yüzeyde sinema filmi, sahne dramasına çok yakın görünür. Bu yüzyılın ilk yıllarındaki ticari sinemanın kökleri kesinlikle burada yatar. Ama sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır. Sinema resimsel sanatların canlı, kesin görsel

⁶⁰ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.42-49.

⁶¹ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.70.

potansiyeline sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesi mevcuttur. Sahne dramasıyla filme alınan drama arasındaki en göze çarpan ayrım, düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi, bakış açılarıdır. Bir oyunu istediğimiz kadarıyla izleriz, bir filmi ise yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz. Hatta filmde daha da fazlasını görme potansiyelimiz vardır. Bir sinema oyuncusu yüzünü kullanırken, tiyatro oyuncusunun sesiyle oynadığı herkes tarafından bilinir. Yapısal benzerlikleri nedeniyle tiyatro ve sinema, birbirlerini diğer sanatlardan daha fazla etkilerler. Fransa'daki başarılı romancıların çoğunun sinemacı olduğu (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras) doğruysa da, İngiltere, İtalya, Almanya ve (daha az ölçüde) ABD'de sinemada çalışan insanların kariyerleri çoğunlukla sinemayla tiyatro arasında bölünmüştür. Bu iki sanat dalı arasındaki karşılıklı etkileşim, 20. yüzyılın ortasında yaratıcı enerjinin başlıca kaynaklarından biri olmuştur.”⁶²

“Sinemanın müzikle ilişkisi çok daha karmaşıktır. Soyut olarak film müzik gibi ritim, ezgi ve armoninin aynı olanaklarını sunar. Filmin mekanik doğası, zaman hattının tam denetimine olanak sağlar. Anlatı ezgileri artık kesin olarak denetlenebilir. Çerçeve içinde, olaylar ve imgeler armonik olarak karşıtlık oluşturabilir. Sinemacılar daha en başından itibaren bu yeni sanatın müzikal potansiyeliyle denemeler yapmaya başladılar. Rene Clair'in Perde Arası (Entr'acte, 1924) ve Fernand Leger'in Mekanik Bale'sinden (Ballet Mecanique, 1924-25) bu yana, soyut ve avant-garde sinema, etkilerinin çoğu bakımından müzik kuramına dayandı. Sesin devreye girmesinden önce bile sinemacılar, müzisyenlerle sıkı bir ilişki içinde çalışmaya başladılar. Hans Richter'in Sabah Hayaletleri (Vormittagsspuk, 1928) adlı filminin müziği Hindemith tarafından bestelenmiş ve canlı çalınmıştı. Müzik hemen sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Sessiz film normal olarak canlı müzik eşliğinde gösterildi. Dahası, sessiz sinema döneminin yenilikçi yönetmenleri görüntünün müzikal potansiyelini daha o zaman keşfediyorlardı. 1930'ların sonunda Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky için, notalarını Prokofiev'in yazdığı müzik ile görüntülerin ilişkisini kuran ayrıntılı bir şema yapmıştı. Film normal olarak perdeye saniyede yirmi dört kare oranıyla yansıtıldığından, yönetmen, ritim üzerinde müzisyenden çok daha fazla denetim sahibidir. Batılı nota sistemi içinde yazılabilen en küçük birim olan otuz ikilik nota saniyenin otuz ikide biri kadar sürer ama bu oran içinde nota çalmak imkânsızdır. Sinemanın ortak paydası olan saniyenin 1/24 birimi, Batılı müziğin en hızlı ritmini geçer. Sinema bu nedenle görsel terimlerle tanımlanan müzikal kavramlar dizisinden yararlanır: Ezgi, armoni ve ritim uzun

⁶² James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.50-56.

süredir sinema sanatı içinde yer alan değerlerdir. Sinemanın kendisi, daha eski sanat olan müzik üzerinde özel olarak güçlü bir etkide bulunup müzisyenler için büyük bir Pazar sağladıysa da, müzik üzerinde özel olarak güçlü bir estetik etkisi olmamıştır. Sinemanın ayrılmaz bir ögesi olan ses kaydının aynı zamanda bu yıllarda zayıflamış olması ve eski önemine yeni kavuşmaya başlaması önemlidir. İdeal olarak, ses sinemasal denkleme görüntünün eşiti olmalıdır, yoksa şimdi olduğu gibi ikincil öge değil. Kısacası sinema, müzik sanatının etkisine yanıt vermeye daha yeni başlamıştır.”⁶³

Sinemanın bir sanat olması sebebiyle diğer sanatlarla olan bağı öylesine güçlüdür ki incelendiği zaman bu bağı öyle görmezden gelinecek bir olay olmadığı tespit edilecektir. Nitekim yukarıda da James Monaco’nun anlatmaya çalıştığı sinemanın bir kayıt sanatı olarak az ya da çok diğer sanat dallarıyla girmiş olduğu etkileşimin önemli olduğu ve özellikle roman, resim, müzik, tiyatro gibi sanat dallarıyla şu veya bu şekilde iletişimin sinemanın özünde yattığıdır. Sinema bir anlatı sanatı olduğundan bu anlatı özelliğini diğer sanat dallarıyla girmiş olduğu etkileşim vasıtasıyla sunmaya çalışır. Bu sanat dalları roman, öykü, tiyatro, resim, müzik olurken aralarındaki münasebet zengin bir anlatıyla sinemanın 24 karesinden geçerek karşıya sunulur. Sinemayı kısa bir şekilde özetlemek mümkün değildir. Ne kadar anlatılırsa anlatılsın sinemayı anlatmak hep yarım kalacaktır çünkü sinema hayattır.

2. SİNEMA- KÜLTÜR VE ESTETİK

“Lumiere Kardeşler, film kamerasını teknik ve eksiksiz olarak gerçekliğin aynen yeniden canlandırılmasının bir aracı olarak kullanırlarken, Melies, kameranın ilk kullanım amacından saparak, realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya girişti. Siegfried Kracauer de, Lumiere Kardeşler ile Melies’i karşılaştırarak, birinin katı gerçekçi olduğunu, ötekinin ise sanatsal fantezisine sınır tanımadığını ve Hegelci anlamda tez ile anti tezi oluşturduklarını dile getirmişti. Albersmeier de, Melies’in fantastik filmleri ile gerçekliği filme aynen kaydeden Lumiere’ler arasındaki ‘fantastik’ ve ‘realizm’ ayrımlarının sinema tarihindeki ilk estetik tartışmasını başlattığını öne sürmüştür.”⁶⁴

Güzel üstünde düşünme sanatının adı olan ‘estetik’ ve bu çabayı yerine getirenler tabii ki estetik çabanın sanatla olan diyalogunda sinemayı unutmamış ve bunun üzerine de düşünerek güzeli aramaya koyulmuşlardır. Sinema ve estetik konusu yakından ilişkilidir.

⁶³ A.g.e. 56-61.

⁶⁴ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.83.

Nitekim sinema bir sanat dalı olarak ortaya çıktığı ilk gün estetik ile tanışmış, belki bu tanışıklık bilerek ve isteyerek olmamıştır. Ancak sinemanın estetik ile ilişkisi sinemanın doğumuyla birlikte yukarıda da belirtildiği gibi fantastik ve realist bir ayrımla meydana gelmiştir.

“Bir filmi yapmak için birlikte işlemek zorunda olan değişik faktörleri, hepsi de talepkar olan ekonomik, politik ve teknolojik (tek tek şairlerin, ressamaların ya da müzisyenlerin çok azının göz önünde tutmaları gereken) faktörleri düşündüğümüzde, zorlu film yapım sürecinden geriye ‘sanatın’ kalması mucizedir. Sinema 20. yüzyılda politikamızın ifade edilmesinin öncelikli kanalı olmuş, bu nedenle de estetiğimizin ifadesi için ana alanı sağlamıştır. Böylesine genel bir araç olduğu için sinema bilerek ya da bilmeyerek birlikte nasıl yaşadığımız üzerinedir. Böylesine yaygın, sarmalayıcı olması nedeniyle estetik düşüncelerimiz ve duygularımız için güçlü ve eşsiz olanaklar sunar. Sinema tarihinin biçimlenişini anlamanın bir yolu, gelişiminin her dönemini biçimlediği görülen estetik diyalektiği teşhis etmektir. Bu zarif ikili karşıtlıklar, böylesine zengin ve karmaşık bir dışavurum aracına uygulandığında basit görünebilir ama bunlar uygun araçlar sunar. Bu düşüncelerle kişisel mücadelelerinden ortaya çıkan 20. yüzyılın en tanınmış sanatçıları zengin bir miras yarattılar. Sinema estetiğinin ilk ikiye bölünüşü Lumiere Kardeşler ile George Melies’nin yapıtları arasında olmuştur. Lumiere Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi, Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyüğü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı. Ciotat’taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumiere’lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler bunlar yalın ama çarpıcı ilk filmlerdi. Öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı. Diğer yandan sahne büyücüsü Melies, filmin gerçekliği değiştirme -çarpıcı fanteziler üretme- yeteneğini hemen fark etmişti. Aya Seyahat (La Voyage dans la lune, 1902), Melies’nin sinemasal yanılsama biçiminin en iyi bilinen örneği ve ilk dönemin en özenli filmlerinden biriydi. Melies’nin filmlerinin adlarında ‘kâbus’ ya da ‘düş’ sözcüklerinin olması anlamlıdır. Lumiere’ler ile Melies’nin karşıt yaklaşımlarının ortaya çıkardığı ikiye ayrılma sinema için merkezdir ve farklı görünümüler içinde yıllardır tekrarlanmaktadır. Aynı dönemde Birleşik Amerika’da Thomas Edison’un şirketi, Fransız çağdaşlarının kökleşmiş sinemasal duyumunu nadiren sergileyen daha basit

filmler yapıyordu. Fred Ott's Sneeze ve John Rice –May Irwin Öpüşmesi Edison'un farklı yaklaşımının iki tipik ilk örneğidir.”⁶⁵

Sinemasal çabanın onun doğuşuyla birlikte sanatsal olarak ele alınmaya başlanması onun ideolojik olarak yerellikten ve milliyetçilikten kurtularak evrensel bir çaba şekline bürünmesini sağlamıştır. Nitekim sanat evrenseldir. Evrensel alanda yürütülen çaba da yerel kalıplara dökülemeyeceği gibi bunun estetik bir şekil alması da düşünülemez.

“Sinemanın önemli özelliklerinden biri de ayrımcı toplumsal ve kültürel tabakalanmaları aşması ve bütün toplumsal –kültürel kesimler tarafından meşruiyetinin kabul edilmesidir. Böylece ‘estetik tat’, belirli kentlerin, belirli sosyal tabakaların çevresinde sıkışıp kalmayıp evrensel bir düzeye varmıştır.”⁶⁶

“1920’li yıllar boyunca sinema Amerika’da hızla endüstrileşirken, Avrupa’da sinema, aynı zamanda sanat olarak da görülen bir işti (business). Yönetmenler genellikle Amerikalı meslektaşlarının tersine, yalnızca aynı mekânlarda yaşadıkları için değil, sinema o dönemde kendini yerleştirmiş olan avant garde harekete cazip geldiği için de tanınmış ressam, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla yakın bir işbirliği içinde çalışıyordu. Londra’da sinema sanatını geliştirmek için 1925 yılında Film Society kuruldu. Fransa’da Louis Delluc, ilk önemli sinema estetiği kuramcısı oldu ve Abel Gance, Jean Epstein, Germain Dulac, Rene Clair, Louis Bunuel gibi sinemacılar ile Salvador Dali, Man Ray ile Marcel Duchamp, ticari sinemanın küçük bir değer ürettiği dönemde, sanat olarak sinemanın örneklerini verdiler. Almanya’da UFA bilinçli olarak Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye girişti. Sonuç, sinema tarihindeki önemli yetenek patlamalarından biriydi: Alman Dışavurumculuğu. Alman Dışavurumculuğu dünya çapında bir etki yaratırken, İsveç’le ve Danimarka’da da 1910’lu yıllar ile 20’lerin başlarında ilginç, üretken bir gelenek geliştirdiyordu. 1920’li yıllar Sovyet sinemasının da altın çağıdır. Lev Kuleshov ve Vsevolod Meyerhold ayrı ama koşut kuramlar geliştirdiler. Almanlar yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini araştırırken, Sovyet devrimci sinemacıları da kurgunun güçlü dışavurumcu doğasını keşfediyorlardı.”⁶⁷ Bu dönemde ortaya çıkan akım tartışması sinemanın ileriki yıllarına da damga vurmuştur. Özellikle sinemanın endüstriyel bir çabadan ziyade onun bir sanat dalı olduğunun kısa sürede anlaşılması ve sanatçıların da bu sanat dalı ile uğraşarak ona bir estetik

⁶⁵ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mülmedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.270-272.

⁶⁶ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.17-18.

⁶⁷ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mülmedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.277-279.

kazandırdıkları düşünülürse Batı sinemacılığının gelişimi daha rahat anlaşılacaktır. Amerika'nın ilk etapta bunu endüstriyel bir iş olarak ele alması karşısında o dönemde Almanya, İngiltere, Fransa ve Sovyet sinemasının ise sanatsal bir çaba olarak yaklaşmasıyla Amerika'nın aksine bu ülke sinemalarına başarı kazandırmıştır.

“1940’ların sonu ve 1950’li yıllar boyunca Hollywood’un egemenliğine karşı koyan tek güç televizyon değildi. Diğer ülke sinemaları, faşizm ve savaşın yarattığı felcin sonrasında yeniden organize oluyor, olgunlaşıyor ve daha güçlü bir konuma geliyordu. Savaş boyunca kullanımı mükemmelleşen 16 mm teçhizatı, alternatif dağıtım sistemine olanak sağladı. Bu sistem yavaş yavaş gelişti ve 1960’larda iyice yerleşti. Film festivalleri ve sinema toplulukları ortaya çıkarak, arkasında büyük Hollywood iş gruplarının desteği olmayan yönetmenler için etkili promosyon araçları sağladı. Örneğin filmi bir ihraç malı olarak gören Fransa büyük uluslararası pazar içinde Cannes Film Festivali’ni organize etti ve Unifrance promosyon örgütünü kurdu. Hollywood üretiminin akışı içindeki ilginç gelişmelere ve anaforlara rağmen Amerikan sineması 1950’li yıllarda yavaş ama ciddi bir geri çekiliş yaşadı. Sinemadaki gerçek yenilikler başka yerlerde yaşıyordu. Sanat popüler ve seçkin biçimindeki hiziplere bölünüyor, sayısı giderek artan ‘sanat’ evleri seçkinlere hizmet veriyordu. Dünyadaki izleyiciler ilk kez Asya sinemasını keşfediyordu. Japon sinemasının, Kabuki tiyatrosundan ödünç aldığı bir aygıt olan ‘anlatıcılar’ın aksiyonu açıklamak ve tanımlamak için kullandıkları sessiz sinemanın çok ilginç stillerinden biri de dâhil olmak üzere, uzun bir geleneği vardı. Japonya gibi Hindistan da uzun yıllar boyunca verimli bir sinema endüstrisine sahip olmuştur. Hindistan sinemasının başlıca ürünü, dünya pazarında da hala kabul gören fazlasıyla uzun ve aşırı stilize müzikallerdir. 1950’li yıllarda İngiltere dünya sinemasına çok değerli Alec Guinness komedilerini kazandırdı. Alman sineması Nazizm’in ve savaşın neden olduğu yıkımdan 1970’e kadar kendine gelemedi. 1950’lerde Fransız sinemasına genç eleştirmen François Truffaut’nun aptallaştırıcı bir stile sahip olduğunu düşündüğü ve kendi tanımlamasıyla aşırı derecede edebi olan ‘cinema du papa’(babanın sineması) egemen olmuştur. Kişisel sanat yönünde ilerleyen ve kolektif olarak üretilen türlerden uzaklaşan sinema estetiği, 1950’lerin ortalarında iki çok özel yönetmenin Ingmar Bergman ve Federico Fellini olgunlaşmasıyla zirveye ulaştı. 1950’li yıllarda kariyerinin zirvesinde bulunan Alfred Hitchcock’la birlikte bu iki yönetmen o dönemin sinema estetiğine egemen oldu ve 1960’larda bir istisnadan çok kural haline gelen cinema d’auteur’ün (auteur sineması) yolunu açtı. İlginç bir biçimde bu üç yönetmen şu ya da bu yönden, dönemin popüler türlerini motive eden ve şair W. H. Auden’in çağın başlıca duygusu olduğunu ilan ettiği anksiyeteye

ilgilidir.”⁶⁸ “Sovyetler Birliği’ne gelince, Stalinist dönemin başından itibaren kurumsal hale gelen sanatın devletçe sıkı kontrolü, bir zamanlar dünyanın öncü politik sinemalarından biri olan bu sinemayı tamamen boğmuştur. 1960’lar ve 70’lerde film kültürü ABD, Japonya ve Avrupa’nın sınırlarının ötesine geçerek, yaygın olarak ‘Üçüncü Dünya’ olarak bilinen gelişmekte olan ülkelere yayıldı. Çoğunlukla kaba ve kızgın olan Üçüncü Dünya sineması aynı zamanda renkli ve yaşamın içinde bir sinemadır. Batının kurmaca olmayan film yapan yönetmenleri gibi Üçüncü Dünya yönetmenleri de genel olarak filmi tutkuyla kullandıkları bir araç, güçlü bir iletişim aracı olarak görürler. En üretici Üçüncü Dünya hareketi, 1960’ların başında ortaya çıkmış, Brezilya’daki Yeni Sinema (Cinema Novo) olmuştur ve her ne kadar bu hareket sağcı askeri cuntanın 1964’te iktidara gelmesiyle hızını kaybetmişse de filmlerinin çoğunun simgesel stilizasyonlar kullanması sayesinde kısmen ayakta kalabilmiştir. Brezilya gibi Meksika’da da yılda 50 uzun metrajlı filminden daha fazlası üretilir. 1970’lerin başında, yeni Şili sineması dünya sinemasına kısa süreli de olsa etkide bulundu ama bu sinema 1973 yılında faşist askeri darbe sonucu imha edildi. Küba’da Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Kurumu, aktif ve ilgi çekici bir sinemayı ortaya çıkardı. İngilizce’ye dayalı Kanada sineması her zaman Birleşik Amerika’ya yakın olmanın sıkıntısını çekmiştir. Fransızca’ya dayalı sinema, 1960’lar ve 1970’lerin başında ancak kısmi başarılar sağladı. Kanada’da film işi (ille sanat olması gerekmeseyse de), vergi yasalarının Kanada yapımlarına yatırım yapmayı karlı hale getirdiği 1978 ve 1979’da bir patlama yaşadı. Kamunun ham film satışlarını desteklemesiyle (sanki film yeni bir üretim riskiymiş gibi) Kanadalı yapımcılar 1980’lerde giderek standart işleyiş haline gelen finansman biçiminin öncülüğünü yaptılar. Bu sistem içinde yapılan filmlerin çoğu beklenmedik uluslararası üne sahip oldu. Avustralya sineması 1970’lerin sonunda ortaya çıktı. Avustralya sinemasının onurlu bir geleneği olsa da filmler nadiren Okyanus’u aşabiliyordu (ara sıra da Amerikalılar ve Avrupalılar bu kıtanın doğal harikalarını sömürmek için Avustralya’ya seyahat ediyorlardı). Ancak 1970’lerde kabul edilen etkin bir hükümet programı kısa süre içinde çok sayıda ilgi çekici Avustralyalı yeteneğin önce festivallerde, sonra da ticari dağıtım sisteminde uluslararası çapta dikkat çekmesini sağladı. Afrika sineması şimdiye kadar uluslararası üne sahip en azından bir yönetmen ortaya çıkarmıştır. O da Ousmane Sembene’dir. Onun filmleri düzenli olarak ABD’de ve Avrupa’da gösteriliyor. Japon sineması, 1960’lı ve 70’li yıllar boyunca gelişimini sürdürdü. Güneydoğu Asya sineması 1960’lar ve 1970’lerde gelişti. Amerika’ya ve Avrupa’ya düzenli olarak Kanlı Filipin epik anlatıları ithal edildi. En dikkat çekici olanı, 1960’lı yılların sonu ile 1970’lerde

⁶⁸ A.g.e. s.286-295.

dünya çapında başarı kazanan ve ağırlıklı olarak dövüş sanatları türünü (Karate filmleri) işleyen Hong Kong Sineması olmuştur. Yeni Dalga'nın Fransız sinemasına estetik olduğu kadar pratik bir etkisi de vardı. Godard, Truffaut, Chabrol ve diğerleri ister ticari açıdan geniş bir izleyici topluluğuna, ister bir azınlık grubuna yönelsin, düşük bütçeli filmlerin yapılabileceğini göstermişlerdi.”⁶⁹

Sinemanın bir sanayi gibi görülmesinden ziyade bir sanat alanı olarak görülmesi onun anlatım özelliğini de estetik hale getirmiş ve sinemasal akımların oluşmasını sağlamıştır. Öyle ki sinemanın tüm dünya da aynı çizgide gelişmediği gerçeğinden hareketle yukarıda belirtilen örneklerin de sinemanın endüstriyelliğinden ziyade sanatsal bir çaba olduğundan meydana geldiği aşikârdır. Yine de sinemanın endüstriyelliği ile sanatsallığı tamamen birbirinden ayrılamaz çünkü bir sanat yapıtının dahi gösterime ihtiyacı olduğundan, hele de bu bir görsel kayıt sanatı olan sinema ise bunun endüstriyel bir çabayı da içermesi gerekmektedir.

“1980’li ve 90’lı yıllarla ilgili gerçek, 1970’lerin sinemasına meydan okuyan yeni bir dinamik sinemacılar kuşağının ortaya çıkmamış olmasıdır. 1980’ler ve 90’ların aksiyonu ve özel efektlerinin, paranoyasının ve geçmişe özleminin, sanatsal tutuculuğunun ve kurnaz profesyonel parlaklığının ortasında iki ilişkili eğilim birbirlerine karşıtlık oluşturdular. Hollywood çemberinin dışındaki bağımsız film yapımının süren olanakları ve siyah sinemanın rönesansı. İlginç bir biçimde Cannes Film Festivali 1980’ler boyunca Amerikalı bağımsız yönetmenler için çok önemli bir vitrin işlevi gördü. 1990’larda Sundance festivali çok sayıdaki yeni Amerikalı bağımsız yönetmen için benzer bir kariyer oluşturma işlevi gördü. 1960’lı ve 70’li yıllar boyunca film üretimi, teknolojik gelişmeler sayesinde fiyatlar düşerken önemli ölçüde demokratikleşti. 1990’larda yeniden darboğaza giren dağıtım süreci aynı türden demokratikleşmeyi yaşadı. Bu planlanmamıştı. Gerçekte bu, doyma noktasına varan bir pazarda yeni silahın sömürülmesinin (çok hoş) bir yan etkisinden başka bir şey değildir. Yine de bu olgu, yalnız ABD’de değil, dünyada da sinema tarihindeki önemli bir dönüm noktasına işaret eder. Ekonomik olarak, yönelim daha fazla erişim yönünde ilerlemiştir ve ilerlemeye devam ediyor. Amerikan stüdyoları uluslararası film pazarına hala hâkim durumdadır ama en azından diğer ülkelerin mücadeleye katılmaları için potansiyel vardı. Ama bu Amerikan filmlerini yasaklayarak olmaz, çünkü teknoloji dağıtım sürecini demokratikleştirdiğinden bunu yapmak giderek daha da zorlaşıyor. Amerikan stüdyolarına kendi zeminlerinde meydan okunmalı, kültür ihracının çok yönlü ekonomik etkileri

⁶⁹ A.g.e. s.314-319.

anlaşılmalı, gelişmeye hırsla katılarak ve kendi kültürlerinin gelişimi ve ihracını ilgilendiren kararlar alınarak mücadele edilmelidir. Teknolojik olarak görsel iletişim araçları kendi güçlerini geliştirmeyi sürdürüyor ve yeni sanatçılar grubuna gizemli teknolojik ilerleme yolunu açıyor. Bir zamanlar muazzam olan, büyük sermaye yatırımı gerektiren bir girişim, bugün Alexander Astruc'un 'kamera-kalem' dediği kişisel, esnek iletişim aracı olmaya yaklaşıyor. Aynı zamanda yeni dağıtım teknolojileri daha geniş ve oldukça farklılıklar gösteren bir kamuya giderek artan oranda erişim olanağı veriyor. Estetik olarak bu güçler kalabalığı, sinemasal üretimin çok farklı bir alanını ortaya çıkarıyor. 'Seçkin' kültür ile 'kitle' kültürü arasındaki açıklık kapanmaya devam ediyor. Ve 19. yüzyıl avant garde anlayışı her geçen yıl daha önemsiz bir hale geliyor."⁷⁰

Sinemanın dünyadaki gelişim çizgisi sanat ve kültürle yakından ilişkilidir. Hatta bu ikisi olmadan sinemanın da içi tam olarak doldurulmaz ki zaten sinemanın içini dolduran iki ana öge de bu olmalıdır. Sinemanın sanat ve kültürle bağı güçlü olursa onunla ilgili estetik tartışmalar da kolaylıkla kendine yer bulabilir. Çünkü 'estetik' çaba bir kere sanat ve kültür üzerine eleştirel düşünme çabasıdır ve bunu ifade eder. Yukarıda belirtildiği gibi dünya sineması gelişim tarzları ve yapıları itibariyle ülkeler arası farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar üzerine düşünmek ve eleştiri getirmek de 'estetik' çabanın ilgi alanına girmektedir.

3. SİNEMA VE MODERNİTE

"Kamera hareketleri, ışık, renk, müzik ve film tiplerleri gibi, kentsel dekor da 'sinema dili'nin bir parçasıdır. Bu konuda özellikle 1920'lerin Alman, Fransız, Amerikan ve Sovyet sinemaları, kentsel portreleri neredeyse etnografik detaylarla ve kurmaca-belgesel tarzlarıyla ifade ederek, film kompozisyonuna dair yeni biçimler keşfettiler. Bu kentsel sinematografik keşif neredeyse sinema tarihi boyunca süregelmiştir. Özellikle 1920'lerin kentsel filmleri ile modern sanat biçimleri ve düşünceleri arasında güçlü bir etkileşim vardı. Kentsel konuların sinematografik sunumunun en ilginç ve deneysel örnekleri de yine 1920'lerde gerçekleştirilmişti. İnsanlık, kentle birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmıştı. Sinemanın da kentsel yaşama katılması, kentsel yaşam tarzına yeni bir hayat anlayışı ekledi. Böylece kente 'okuma-yazma' kültürü yanında, görsel spektaküler (temsili) bir kültür de katıldı. Sinema, kitle kültürü toplumunda, kitlesel üretim çağında, kitlesel örgütlenme

⁷⁰ A.g.e. s.338-364.

döneminde ve toplumların kentsel bir hayata hızlı bir biçimde geçtikleri evreye uyan kültürel bir edim olduğu gibi, kentsel gündelik hayatta ihtiyaç duyulan estetik bir araçtır da. Tiyatro, opera, roman vb. kültürel biçimlerin belirli bir yaşam stilinin alışkanlıkları olması gibi, sinemada gündelik yaşam dünyasına dair bir deneyimdir, hem de bütün toplumsal ve kültürel tabakalara ait popüler bir özelliğe sahiptir. Sinema, sadece salonlarla sınırlı olmayıp, sokak ve meydanlara taşan kamusal alanlara da yayılabilmiş bir olgudur. Başka bir deyişle 20. yüzyılın en popüler sanat ve medya forum (biçimi) olarak sinema, modern bir toplumsal ve kültürel aktördür.”⁷¹

“Sinema seyircisi 1910'lara kadar henüz toplumsal kesimlerin tümünü içermiyordu. Bu tarihlere kadar 'üst tabak' sinemaya karşı ilgisizdi. Entelektüel seçkinler, kültür bürokrasisi, memurlar, yüksek rütbeli askerler, aristokratlar ve onun peşinden giden büyük burjuvazi, öğretmenler ve hatta sanatçılar kendilerini sinemadan uzak tutuyordu. Küçük burjuvazi ise, mesafeli bir tutum takınmış, sinemanın 'moda' olmasını bekliyordu. Ama bir yandan da Paris'teki Comedie Française ile Theatre de la Renaissance oyuncularıyla gerçekleştirilen 'Film d'art' türündeki uyarılama yaptılar, 'sinematografik piyes'ler olarak entelektüel ve sanat çevrelerine takdim edilmekteydi.”⁷²

“Mussolini rejimi, sinemayı 'en güçlü silah' olarak tanımlayıp 1937 yılında Roma'da Cinecitta'yı kurduğunda, diktatörün Roma ve sinemaya olan ilgisine rağmen Ettore Scola, 'Özel Bir Gün' filminde Mussolini ve onun peşinden giden kent halkına tepki gösterip rejimi protesto eder. Cinecitta'nın kuruluşundan itibaren Mussolini rejimi aktüel filmlerle ('Cinegiornali Luce') sinemaya yansımıştı. Buna rağmen Cinecitta neorealizmin en büyük İtalyan film sanatçılarına bir kulvar açacaktı. Cinecitta, aynı zamanda kentler yaratan bir 'sine-kent'tir. Fellini'ye 'Hangi kentte yaşamayı seviyorsunuz?' sorusu yöneltildiğinde, 'Cinecitta' cevabını vermişti. 'Çünkü Cinecitta her şeyi içine alabilir. Cinecitta'da Roma, Londra, New York veya Paris'i kurabilirim.' 1937 tarihinde yapılan Cinecitta'dan önce 1905'te Roma'da ilk film stüdyosu kurulmuştu; Lumiere'lerden birkaç yıl sonra ise İtalya'da Lumiere'lerin kamerası biraz daha geliştirilerek gündelik hayat, daha sonra da gezici müzik ve gösteri kumpanyalarının gösterileri filme çekilmişti. Roma'dan başka 1900'lerin başında Torino, Milano ve Napoli gibi büyük kentlerde film stüdyoları kurulurken, sinema salonu

⁷¹ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.11-13.

⁷² A.g.e. s.81.

sayısı da yüzü bulmuştu. Bu verilerden anlaşılabileceği gibi Yeni Gerçekçilik sinema akımının doğması için büyük kentlerde teknik olanaklar mevcuttu.”⁷³

“Sinema Çağı, New York ve Amerika’ya hücum çağıdır. Bu olgu sinemanın muazzam derecede ilgi görmesi, endüstrisinin kurulması ve bütün dünyaya yayılıp kültürel bir hegemonyaya dönüşmesiyle devam etmektedir. 20. yüzyılın başında bütün büyük ve orta büyüklükteki Amerikan kentlerinde sinema salonları açılmıştı. Sinemaya gitmek de kısa bir süre içinde alışkanlık olmuştu. Viyana gibi bir kentte bütün sahne sanatları popülerleşebilmişken, Amerikan kent halkı için özellikle sinema, bir kültürel faaliyet işlevini görüyordu. Avrupa’da seçkin kültür adamlarının hor gördüğü sinema, Amerika’da öyle karşılanmadı. Böylece sinema, ‘seçkin’ kültür ile ‘düşük’ kültür arasındaki ayrımı kısa sürede kırdı ve zamanla bu kültürler arasındaki mesafeyi de azalttı. Amerikan sinema endüstrisi, aynı zamanda film sanatı ve genel olarak kültürel üretim ve yaratılarda bütün dünyaya değişik ölçülerde bir etkide bulunmuştur. Sinema Çağı’na girişte bütün dünyadan New York üzerinden ‘Vahşi Batı’ya, Hollywood ve Amerika’ya hücum olurken, Korku, işsizlik, ırkçılık ve diğer sosyal ayrımcılık yüzünden New York’tan kaçış senaryoları da yapılmıştır. Ne var ki dünyanın başka metropolleri New York’tan daha çekici olabilmiş değildir. Modern bir ‘Faust’ yorumu olan ‘Şeytanın Avukatı’ filminde ise ‘New York artık eski Babil değildir’ dense de, bu şehir çağımızın devasa mitosudur. Hollywood sineması ve Amerikan politikasının paranoyası, 11 Eylül 2001 tarihinde New York’a yapılan terör saldırısıyla gerçeğe dönüştü. ABD’nin ‘sine-gerçek’ politikasındaki Arap, İslam, Siyah, Komünist ve Asyalılarla dolu olan düşmanca film kareleri, ‘televisuel’ olarak kendine döndü. Goethe, çılgınlığa varacak böylesi bir politikanın sonucunu tek bir cümleyle ifade etmişti: ‘Cin’leri çağıran kişi onlardan bir daha kolay kurtulamaz!’, ‘Cin’ler yaratan –kendisine ayaklanan teröristleri Amerika’nın kendisi üretti- Amerikan ‘sine-politika’sını cin çarptı. Artık Afganistan, Irak ve diğer topraklarda İslamiyet, Hristiyanlık ve Musevilik iddialarıyla ‘cin’ler hesaplaşıyor. Ama asıl ‘cin’ler, bir ‘cinlik’ yapıp kendilerini kurtarabiliyor. Tanrı ve dinlerin bu denli aktif görüldüğü ‘Ortadoğu savaşlarında iblislerin zulmünün süreğenliği ya bir yanlışlık –veya günah- ya da Franz Kafka’nın dünyasındaki gibi tanrı ve dinseliliğin yokluğundan olmalı!”⁷⁴

Dünya sinemasının modernleşme yolundaki seyri ülkeler arasındaki sanatsal, politik farklılıklara ve bu sinemaların endüstriyel bakış açıları ve yetkinliklerine göre farklılık gösterebilmektedir. Dünya sinemasında başrol oynayan ülkelerin sinemasal modernleşmesi bu

⁷³ A.g.e. s.199-205.

⁷⁴ A.g.e. s.229-241.

yönde ilerlerken kentlerin modernleşmede çok önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu kentler, ülkelerine göre, New York, Roma, Paris, Londra gibi ülkeler olurken Türk sinemasının modernleşmesinde ve hatta ilk sinemasal örneklerin doğduğu kent olan kimilerine göre zorunlu olarak Osmanlı'nın başkenti olması sebebiyle, kimilerine göre ise tarihi ve sanatsal bir kültür şehri olması sebebiyle İstanbul'un başrolde olduğunu görmekteyiz. Türk sinemasının modernite ile olan bağlantısı böylece bir metropol kent olan İstanbul ile başlayıp sürdüğünden sinema içinde İstanbul'u, İstanbul içinde sinemayı ve tabii sinemanın ülkeye giriş yaptığı dönemi ele almadan geçmemek gerekir.

“Daha başından itibaren sinema da, çelişkili bir siyasi-kültürel seyir izleyen Osmanlı devlet erkinin yörüngesindeydi. Sinemanın yeni bir sanat biçimi olduğu, yani sadece Frenklerin bulduğu komik bir eğlence olmadığı ancak Cumhuriyet rejimiyle birlikte kavranıldı. Aynı tarihlerde ise pek çok ülkede sinemanın alt yapısı kurulmuş, Amerika, Fransa, Almanya, Sovyetler Birliği gibi ülkelerde de film sanatı için belli başlı estetik kompozisyonlar bile geliştirilmişti. Bilim ve teknoloji de, ekonomik ve demokratikleşmede, akıl kullanma ve özgürleşmede olduğu gibi sinema alanında da Osmanlı, bir devri ‘ıskalamıştı.’ Her demokratikleşme, yeni kültürel davranış biçimini ve bunun tüketimini var eder ve yayar. Osmanlı’da modern demokratikleşme ya da özgürleşmeden söz edilemeyeceği için yeni bir kültürel değer olan sinema da, ancak o ölçülerde değer kazanmıştı. Sinema, her şeyden önce zengin olan ‘azınlık’ların mekânlarında, Pera’da gelişti. Başka sözlerle, sinema yerel bir alanla sınırlıydı. Paris’teki ilk film gösterilerini hatırlarsak zenginlerin, entelektüel ve sanatçıların sinemaya akın edeceği sanılmış, oysa sinemaya akın edenler Paris bulvar ve sokaklarının ‘müdavim’leri olan avareler, aylaklar ayrıca işsizler, işçiler, Paris ‘sokak çocukları’ gibi toplumun yoksul kesimleri olmuştu. Oysa Paris’te de, beklentiler doğrultusunda sinema salonunun yeri olarak ekonomik ve kültürel yönden şık bir burjuva mahallesi seçilmişti. 19. yüzyılın sonunda önce saray, daha sonra birahane ve kiraathanelerde gösterilen sinema, İstanbul’da 1950’lerin sonlarına kadar yalnızca zengin ve orta sınıfların, ‘Frenklerin buluşu olan bir eğlence aracı’ olarak takip edildiği gibi, şimdiki adıyla İstiklal Caddesi olan Cadde’i Kebir’de Batılılar gibi giyinmeyenler bazı sinema salonlarına sokulmazlardı. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da sinemaya rastgele seçilmiş kıyafetlerle gitmek adaba aykırı görülmüştü. Kadınlar ise en şık giysileriyle yarı Osmanlı, yarı Avrupai bir tarz ve tavırla sinemaya giderlerdi. Osmanlı İmparatorluğu’nun modernlikten anladığı, Batı şekilciliği idi ve bu yüzden gündelik hayat zaman zaman gülünçleşebiliyordu. Ayrıca 1950 ve 60’lı yıllardaki filmlerin İstanbullu kahramanları da ‘Batı Sinema’ perdelerinden çıkmış

gibidir. Örneğin Ayhan Işık, Clarke Gable gibidir, İstanbullu burjuva karakterler de ‘Batılı’ bir yüze, giyim, yeme, içme, dans etme, oturma şekline göre biçimlendirilmiştir. Kadınlarsa sarışın, beyaz tenlidir ki, bu da Türk erkeklerinin özlem duyduğu bir tiptir. Gerçekte Türk sinemasının estetik başarısı bu filmlerde değil, Türkiye’ye özgü figürleri stilize edebilen yapıtlarda görülebilir. ‘Susuz Yaz’(Metin Erksan), ‘Vesikalı Yârim’(Lütfü Akad), ‘Gelin’(Lütfü Akad), ‘Seyyit Han’(Yılmaz Güney), ‘Sürü’(Yılmaz Güney/Zeki Ökten), ‘Yol’(Yılmaz Güney/Şerif Gören), ‘Umut’(Yılmaz Güney), ‘At’(Ali Özgentürk), ‘Hazal’(Ali Özgentürk), ‘Hakkâri’de Bir Mevsim’(Erden Kıral) gibi filmler. Türkiye’den bir ‘İnsanlık Komedyası’ sunan bu filmlere sadece Türkiye hakkında öğrenilecek sosyolojik belgeler olarak değil, aynı zamanda kendilerine özgü estetik ifade biçimlerine sahip sanat yapıtları gözüyle bakılabilir. İstanbul’da sinemanın tam anlamıyla popülerleşme süreci ve Yeşilçam diye adlandırılan –ki, Yeşilçam da Pera’lıdır- olgunun bütün Türkiye’de etkili olması ise 1950’lere rastlar. 1920’lerin sonunda İstanbul’daki sinema salonu sayısı otuz beş iken, 1940’ların sonunda bu rakam sadece kırka ulaşabilmişti. Fakat İstanbul’da sinemaya gidenlerin sayısı, örneğin 1933 tarihinde üç milyona yaklaşmıştı. Sinemaya giden kesimi de özellikle okumuş kimseler oluşturmuştu. Sinemanın ilk çeyrek yüzyılı, İstanbul’un çalkantılı dönemlerinden birine rastlar. Bu yıllar, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir yandan Batılılaşmasına, diğer yandan yavaş yavaş ya da hızlı hızlı çöküşüne, beri yandan sömürgeciliğin onu parçalamasına, fakat diğer yandan Batıyı kendisine model alan modern bir ulusal devlet kurma girişimlerine denk düşer. Ama modern ulus-devlet anlayışı, kozmopolit kenti zamanla tarihe gömecekti. Oysa romantik şair Gerard de Nerval, İstanbul’da farklı halkların birbirinden nefret etmeden birlikte yaşamalarına tanık olduğunda şaşkına dönmüştü. Leonardo Benevolo ise Konstantinopolis’in, ortaçağ boyunca Caesar’ların ardıllarının yeri ve Akdeniz havzasında en arı sanat ve el sanatı yapıtlarının kaynağı olarak hem Doğu’nun hem de Batı’nın ortak imgelemine egemen olduğunu belirtmektedir. Nerval’dan bir asır sonra ise milliyetçilik ve savaşın yol açtığı nefret ve düşmanlık, Osmanlı kentini darmadağın edecekti. İstanbul’daki Levantenler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler gibi gayrimüslimlerin ve Batıya yönelme eğilimindeki Osmanlı aydınlarının varlığı, bu kentteki kültür-sanat hayatının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Söz konusu sosyal, ulusal ve dinsel toplulukların Galata-Pera arasındaki etkinlikleri bu bölgeyi, İstanbul’un diğer semtlerinden açık bir biçimde ayırmıştı. Haliç, İstanbul’u Galata ve Pera’dan sadece coğrafi olarak değil, aynı zamanda bütün bir yaşam deneyimi olarak da böler. Üstelik bu ayırım iki alanı kültürel çatışma noktasına vardırmıştır ki, bu özellik günümüze değin farklı eğilimlerle devam etmektedir. Muhafazakâr bir yazar olan Peyami Safa’nın ‘Fatih Harbiye’ romanı da bu derin ayrımı ifade

ederken, yazarın gönlü ‘Doğu’yu, Müslümanlığı’ ifade eden Fatih’tedir. Peyami Safa, sinema karşısında da beklenebileceği gibi muhafazakâr kalarak, sinemayı, ‘zekânızın merkezini uyutarak sathını oyalama’ şeklinde tanımlamıştı. Sinemaya bir sanat dalı olarak bakan Cumhuriyet kuşağından N.Yoncaova ise sinemayı şairane bir ‘göz musikisi’ gibi zarif bir biçimde görmüştü. Benzer bir nitelemeyi Thomas Mann da yapmıştı. Film görüntüleri henüz masum ve naif olanlar bile Peyami Safa’nın ufkunun çok ötesindeydi. Safa ve onun Osmanlıcı, modernleşme karşıtı bütün kültürel geleneği, Melies’in kadın güzelliğini gösteren düşsel filmlerini, 1920’lerin Greta Garbol’lu filmlerini ya da Cahide Sonku’nun ve Türkan Şoray’ın filmlerini ‘günah’ sayıp yasaklardı.”⁷⁵

Modernleşme yolunda Türk Sinemasının başrolünde İstanbul vardır. Doğup büyüdüğü, geliştiği ve en güzel eserlerini verdiği kent olan İstanbul’un Türk sinemasındaki yeri çok önemlidir. Daha ilk eserini bu kentte vermiş, ilk oyuncularını bu kentte bulmuş, ilk yönetmenleri bu kentten olmuş daha birçok ilk sayabileceğimiz bir kenttir İstanbul. Gerek tarihi, gerek kültürü, gerek ekonomisi, gerek yaşantısı ve tabi ki bu konuda da daha birçok ekleyebileceğimiz özelliğinden dolayı İstanbul, Türk sinemasına da ev sahipliği yapmıştır ve hala da yapmaktadır.

“Yıllık film üretim sayısının 200-300 arasında olduğu 1960-1980 arasındaki dönemde tamamen İstanbul’a kilitlenen sinemanın gördüğü olağanüstü ilgiye karşın, İstanbul ile sinema arasındaki ilişkiyi tanımlayan literatürün çok cılız olduğu öne sürülebilir. Oysa ne sinema ne de İstanbul bu denli arkaik olmadığı gibi, ‘nostaljik’ boyutlu ‘hatıralar’la da gerektiğince tanımlanamaz. Sürekli büyüyen İstanbul gibi kültürel bir üretim alanının sosyolojik, estetik, sosyal antropolojik, psikolojik, psikanalitik, tarihsel ve politik boyutlarıyla incelenip tanımlanmasına ihtiyaç vardır. Türk sineması, gücünü, güzelliği ve çirkinliğini her zaman çeşitli sinematografik materyallerle dolu olan İstanbul’dan almıştır. Orhan Veli’nin dediği gibi sahiden de, ‘İstanbul’un orta yeri sinema’dır. Eminönü gibi bir alanın ‘havası’ ise sanki Hollandalı Rönesans ressamı Pieter Brueghel ile Hyronymus Bosch’un traji-komik tablolarının sinematografik halidir ve oradaki binlerce ‘lanetli göçmen’, ‘Milano’da Mucize’de katedralin önünde gerçekleştirilen illüzyondaki gibi bu kez camilerin önünden göğe, mutluluğa, ‘cennet’e doğru yükselmeyi bekliyor. Altlarında ise olumsuzlanmayı bekleyen -zira yarının olumlu dünyası bugünün olumsuzlanmasında saklıdır- ‘Büyük sultanlar’ın ihtişamlı ve kudretli tarihi, gündelik hayatın vahşi ticari ilişkileri ve gürültülü

⁷⁵ A.g.e. s.256-261.

patırtılı ‘ıstırap ığlıkl› endüstriyelleşmiş sözde folklorik-arabesk müziği serilidir. Osmanlı saray ve konaklarında başlayan ilk film gösterimlerinden, Cumhuriyet rejiminin 1920 ve 30’lu yıllarına, Türk sinemasının ‘Altın Çağı’ndaki, önce orta sınıfa, sonra daha alt katmanlara yaslanan popüler dönemine, ‘kahramancı’, ‘otoriter’, sado-mazoşist filmlerine ve günümüzün sinemasına kadar İstanbul, stüdyosuz bir ‘Hollywood’ konumundadır. Efsanevi bir şehir olan ve ‘şehirleştikçe köylüleşen’ İstanbul, inşaatçılar gibi, sinemacılar için de büyük bir pazardır.”⁷⁶

“20. yüzyılın ilk çeyreğinde Cadde’i Kebir’de Fransızca adlarla sinema salonları açılmıştı: Pathe (1908), Eclair (1909), Cine Palace (1914), Cine Magique (1914), Electra (1920), Opera (1924) gibi. Fatih yakasındaki sinema isimleri ise ‘Doğu’luydu: ‘Milli Sinema’, ‘Şark Sineması’, ‘Alemdar Sineması’, ‘Ali Efendi Sineması’, ‘Ertuğrul Sineması’ gibi. Türk sinemasından pek çok film, İstanbul’un Batı’ya özlem duyan zengin kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak seyircileri, ‘Batılı İstanbul Hayat›na doğru yönlendirir ve seyirciler özellikle Türk sinemasının popüler olduğu 1960 ve 70’li yıllarda bu ‘hayallerle avutulurdu. Böylece ‘Doğulu’ ve köylü yaşayanlar, ‘Batılı’ ve kentli hikâyeleri izlediler. Bu tür filmleri izleyenler, ‘Keşke ben de orada, İstanbul’da olsam!’ duygusuna kolayca kapılabilir. Genel olanak bir yanda ‘Batıllık’ ve ‘dünyanın zenginliği’, diğer yanda feodal Anadolu’nun cehalet ve yoksulluğu tipik ‘İstanbul manzaraları’ olarak tasvir edilecektir. Hatta bu ikili çatışma pek çok filmin dramaturjisine şekil verecektir. Sinema, John Berger’in öne sürdüğü gibi, ekonomik ve siyasal zorluklardan dolayı ‘Dayatılmış Yolculuklar’ çağı olan 20. yüzyıla uyan bir biçimdir. Sinema, İstanbul’da karşılaşılan güçlüklerle karşı bir çare gibidir. ‘Sinemasal’ sözde bir çare! Ayrıca Hint ve Latin Amerikan kentlerinde olduğu gibi İstanbul’un sinemasal sunumu da devasa bir açık ‘hapishane’yi andırmaktadır. Örneğin ‘Los Olvidados’, ‘Neşe Şehri’, ‘Merkez İstasyonu’, ‘At’ gibi filmler. Ayrıca Yılmaz Güney ve Zeki Ökten’in ‘Sürü’de gösterdiği Ankara ile Güney’in gösterdiği ‘Umut’taki Adana katlanılamaz derecede zordur ve kırsal alandaki hayat gibi çetindir. Yılmaz Güney de, kentlerdeki kapitalizm ile kırsal alanlardaki feodalizm arasında ezilen insanları ‘Sürü’ ve ‘Umut’ filmlerinde bir ‘sine-şair’ gibi tasvir etmiştir. İstanbul’a göç eden insanların modernleşme sürecine katılmalarını mükemmel bir şekilde gösteren ‘Gelin’(1973) filmi ise, Anadolu’dan İstanbul’a taşınan geleneksel hayat› belgelemiştir. Eğilimi modernist olan bu film, feodal alanlardan edinilen kültürel değerlerin, kentteki hayatta değişime

⁷⁶ A.g.e. s.24-26.

uğrayabileceğini ve bazı değerlerin değiştirilmemesi durumunda bunun acı sonuçlara yol açabileceğini söyler.”⁷⁷

Sinemacılar arasındaki Batılı ve Şarkiyatçı ayrım tabii ki onların filmlerine de yansımıştır. Gösterim yapılan sinemasal mekânların adlarından sonra filmlerdeki konulara ve tasvirlerle kadar varan bu ayrım bu sinemacıların ortaya koydukları çeşitli filmlerle taçlanmış. Bu filmlerin bir kısmı milli değerleri savunurken, bir kısmı da batılı anlamda moderniteyi savunarak bu yönde eserler ortaya koymuştur. Bir kısım sinemacılar ise sınıfsal çatışmaları konu edinerek devrimci sinemacılığı tercih etmişlerdir.

“Ertem Göreç’in 1965 yılında gerçekleştirdiği ‘Karanlıkta Uyananlar’da, ekonomik değerlerden hakça pay talep eden işçi kesiminin İstanbul’daki sendikalaşma ve sınıf politikasını dile getiren ilk filmi.”⁷⁸

1970’li yıllardan sonra toplumsal ve siyasal olaylardan yoğun bir şekilde etkilenen Türk sinemasında sinemasal çabanın değişik bir hal alması ve sinemanın bunalıma girmesi ile karışıklıklar sineması dediğimiz bir yanda toplumsal filmler bir yanda da seks filmleri furyasından sonra bir de arabesk kültürü ortaya çıkmıştır. Bunalımlı toplum bu kültürle bunalımını atmaya sevk edilmiş fakat bu bunalımın atılması yerine toplumun bunalımı manipüle edilerek buradan da ticari bir çıkış sağlanmıştır. Zaten bir problem olan göçün etkisi, ekonomik ve sosyal problemlerin etkisi yüzünden bir de uyum problemi yaşayan ancak bir dizi problemle karşılaşan insanlara ilaç olarak sunulan ‘arabesk kültür’ yaraya basılan tuz olmuş ve ağlayan insanı daha da ağlatmıştır. Ancak bu olay ilginç bir şekilde de tutmuştur.

“İstanbul’da ‘köy-kent’i bir arada yaşayan toplumsal kesimin müzik ve film biçimi olarak ortaya çıkan arabesk’in, sado-mazoşist psikolojiyle açıklanabilen bir yanı bulunmaktadır. Orhan Gencebay bu düşünceleri bir beyanında doğrulamıştır: ‘Bizim kültürümüz mazoşist bir kültürdür, ben de onun için böyle müzik yapıyorum.’ Bir zamanların Thomas Mann hayranı olduğunu öne süren gazeteci Ertuğrul Özkök de bu müzikten ‘zevk’ aldığını belirterek Adnan Şenses, Muazzez Abacı gibi şarkıcılardan, televizyon şovmeni Cem Özer’e kadar ‘sanatsal zevk’inin geniş olduğunu ‘itiraf’ edebilmektedir; Sosyolog Meral Özbek de ‘devrimci’ düşünürlerin argümanlarıyla arabeski ‘ideolojik’ saflar içinde estetize etmeye girişmişti. Materyalist estetik uzmanı Murat Belge bile arabeskin öncüsü Orhan Gencebay’ın yenilikçi olduğunu iddia ediyordu: ‘Gencebay gibi arabeskçiler daha genel bir

⁷⁷ A.g.e. s.267-275.

⁷⁸ A.g.e. s.277.

duyarlığa hitap etmeye çalışıyorlar. Bunda başarılı da oluyorlar. Her yaştan olduğu gibi çeşitli sınıflardan insanlarca dinleniyorlar. Gencebay şüphesiz bir yenilikçidir. Ama gelenekle bağını da koparmamıştır. Kendini yepyeni bir hayat içinde bulan, bunun sarsıntısını yaşayan, kişilik arayan insanlara geleneksel kültürden süzdüğü değerleri sunmaya çalışıyor. Mertlik, fedakârlık, vefakârlık gibi değerleri dile getiriyor. ‘Hor görme garibi’ derken, kendi yurdunda bir çeşit gurbet yaşayan insanlara tutunacak bir dal uzatıyor. Yeniyle eskinin kendine göre bir bileşimi. Arabesk, seyirciyi ve dinleyiciyi avlayan tipik bir politik-kültürel ve psikolojik manevradır. Bu ‘sanat’, daha doğrusu, ticaret biçimi, ‘hükümdarın her şey, kulların ise hiçbir şey olduğu’ fikriyle kuşatılmıştır. Bir yandan ‘hiç’, bir yandan ‘kahraman’, bir yandan ‘sado-mazoşist’ duygularla yüklü olan arabeskin Türkiye’de kitlesel bir beğeni kazanması ve kentsel gündelik yaşama hükmetmesi, bu toplumun travmatik, sosyal, cinsel ve siyasal psikolojisiyle ilgilidir.”⁷⁹

Arabesk kültüre aslında ‘Türk Milli Kültürü’ dersek yanılmayız. Çünkü dünyanın hiçbir yerinde toplumsal, siyasal, ekonomik problemlerin üstüne böyle bir kültür oluşmamıştır. Üstelik içerisinde bir gelenekçilik de barındırdığından bu haliyle özgün bir kültürdür. Ve yine dünyanın hiçbir yerinde belki ağlamak bu kadar hoş, bu kadar güzel ve zevkle karşılanmaz. Garip ama sonuçta arabesk, bir milli kültür oluşturmuştur.

“İstanbul’a özgü ve genel olarak kentsel bir olgu gibi görünen arabesk gerçekte modern kentsel bir öze sahip değildir, tersine feodal’dır ve taşralılaştıran İstanbul’un Unkapanı pazarından çıkan ticari bir metadır. ‘Yenilikçi’de değil, aksine modern kentsel yaşamdaki bütün taşralılık nostaljisi gibi gericidir. Arabesk sineması, acı çekenlerin feryatlarını ve kahrılarını canlandırırken romantik ve modern sanattaki Weltschmerz (dünyanın gidişatından duyulan sızı, acı) duygusundan haberdar olmadığı gibi, protest de değildir. ‘Zalim Felek’ten bahsederken arabesk filmleri de, müziği de zulmetmektedir. Hayat karşısında aciz ve kendini belli bir iktidar biçimine teslim eden arabesk, mutluluğa karşı düşmanlık ve çilecilik gevelemektedir. Bu çilecilik, ‘kemer sıkma’ politikacılarıyla –Özal’dan Demirel, Erbakan, Çiller ve Ecevit’e kadar vs. – uyum halindedir. Bu noktada Leo Löwenthal, üzüntü ve keder konularının, yani sado-mazoşizmin, burjuva edebiyatına ait özsel öğeler olduğunu belirtmektedir. Arabesk de Türkiye’deki ‘yeni zengin’ ve burjuvazinin ‘kültür’ü oldu. Bağırان ve çığırtkan bir özelliğe sahip olan arabesk, hem müzik hem sinemada milliyetçi ve İslamcı ekonomik, zihinsel ve ideolojik çevrelerle uyum içindedir. Modern yapıtlar, modernliği

⁷⁹ A.g.e. s.278-280.

anlayabilir, onu ifade edebilir ve onun aşılabılır bir olgu olduğunu kavrarken, -bu konuda ‘Gelin’, ‘At’, ‘Masumiyet’, ‘Uzak’, ‘Duvara Karşı’ ve ‘Sürü’ gibi filmler örnek verilebilir- arabesk müzik ve sinema, özgürleşimci ve mutluluk vaat eden kentsel formasyonun renkli toplumsal kültürel hayatına da katılabilmiş değildir.”⁸⁰

Sinemanın günümüzdeki durumu hiç şüphesiz geçmişe nazaran farklılaşmış ve Türk sinemasının modernleşme yolunda sanatsal ve politik durumunda değişiklikler olmuştur. Türk sinemasının durumu ve modernite serüveni dünyadan farklı olmuş ve toplumların bunalımlı durumlarında yetişip onu kurtaran süper kahramanlar önemini yitirmiş belki de toplumların onların hayali kurtarıcılığından beklentisi kalmamıştır. Ancak yine de bilinçaltında yatan bir kurtarıcı arama içgüdüsü tam olarak sona ermemiş milenyumda da dizi ve filmlerde yer almıştır. Ayrıca sinemanın, medya ve televizyon kültürüyle eskiye nazaran yine teknolojinin de etkisiyle kültürel bir erozyona uğradığı söylenebilir. Televizyon ve video dünyası Türk sinemasının farklı arayışlara girmesine ve çağdaşlarına uymaya, ona adapte olmaya çalışmasına sebep olmuştur.

“Gündelik yaşamın estetize edilmesinde ve sokaklara kamusal bir nitelik katmasında sinemanın gücü oldukça zayıflamıştır. Artık gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğunluğu (% 76) sinemaya ya hiç gitmemekte ya da pek seyrek gitmektedir. Korsan satılan VCD ve DVD’ler ise sinemayı evlere taşıırken bir yandan sinemanın toplumsal rolünü daha da zayıflatıyor ama diğer yandan yoksul kesimin film izleme şansını arttırıyor. Günümüzde Kültür Endüstrisinin onayından geçmeyen bir ürünün kitlelere ulaşması ve kamusal bir özellik kazanması oldukça zor görünmektedir. Kitlel medya, politik tercihlerde olduğu gibi, kültürel beğenilerde de dayatmacı ve totaliter bir politika izliyor. Bu yüzden de ‘renksiz’ ve tek ‘ses’lidir; o tek ‘ses’ de, gürültülü ve çığırkan tonludur. Bir başka nokta da Türk sinemasının, ister arabesk filmleri, ister müzikal melodramları, isterse Cüneyt Arkın ya da Yılmaz Güney’in vurdulu kırdılı, kabadayı, silahlı filmleri olsun bir ‘kahraman’ ideolojisi etrafında örülmüş olmasıdır. ‘Kahramanlık’a dayalı eğilimler ise bir yandan toplumsal bir güçsüzlük ve mutsuzluğu ifade ederken, bir yandan da özgürleşmeden feragat etmeyi ve bunu başkasına devretmeyi dile getirir. Türk sinemasının bu tür filmleri üzerinden 1970 ve 80’li yılların politik karakteri ve kitle psikolojisi de deşifre edilebilir. Çağdaş düşünceler öğretmiştir ki, ne demokrasi ne devrimin bir kahramana ihtiyacı vardır. Modern kentsel hayatın estetik bir gündeliği olarak sinema, kentlilerin hayatına canlı, renkli bir boyut, hem de

⁸⁰ A.g.e. s.281.

gerçekçi ve düşsel boyutlar katmıştır. Sinema, geceleyin yağmurlu ve ışıklı bir kentte dolaşan insanın melankolisi ve rüyasına –aradığı veya yitirdiği rüyasına- uyan bir sanat ve toplumsal bir alandır. Mühendisliğe dayalı bir kentsel alan ve mekanikleşen modern toplumsal hayatta film sanatı, bizi bir süreliğine de olsa bu dünyadan uzaklaştırır ve gördüğümüz manzaralar sayesinde bilinç ve duygularımız renklenebilir. Sinema seyirciyi, ‘Bütün insanların rüyalarından oluşmuş bir dünyanın hayali ne olur?’ ütopyasını düşlemeye yöneltebilir. Charlie Chaplin ve Rene Clair, Vertov ve Dovjenko, Win Wenders ve Jim Jarmusch, De Sica ve Fellini, Marcel Carne ve Godard, Tarkovski ve Antonioni, Visconti ve Ophüls ve şüphesiz Homeros ve onun sitelerinden zuhreden Angelopoulos’un manzaraları bu hayalleri hissettirdi. Popüler ve evrensel bir sanat biçimi olarak sinema, kentsel kriz, toplumsal kırılma, yabancılaşma ve nasyonalist durumları sunmakla kalmaz aynı zamanda bu koşulları aşıp insancıl, kozmopolit ve büyüleyici kentsel manzara ve hayat tarzlarını oluşturmada bir ‘rol’ üstlenebilir.”⁸¹

4. SİNEMA VE MEDYA

Modern ve çağdaş dünya serüveninde hiç kuşkusuz yaşanan teknolojik, bilimsel ve sanatsal gelişmelerden sinema da etkilenmiştir. Sinemanın diğer alanlarla ilgisi anlatılırken modernleşmeden bahsetmek ve onu sinema ile ilişkilendirmemek olamayacağı gibi modernleşmeden bahsederken de onun medya ayağından söz etmemek mümkün değildir. Sinema ve medya iki uçlu bir süreç olup ikisinin de sürekli bir şekilde modern anlamda ilişki halinde bulunması ve etkileşimi bu sürecin bir anahtarıdır.

“Mekanik yeniden üretim çağında kurmacanın daha önce asla görülmemiş bir gücü vardır. Çok yaygın oluşu nedeniyle televizyon, sinemanın halk hikâyesi işlevinin büyük bir bölümünü üzerine almıştır. Medyayla politika arasındaki ilişkinin etkili, hatta göz alıcı bir analizi olan Haskell Wexler’in Medium Cool’unda (1969) bir grup siyah militan bir TV muhabirine ve aralarından biri için şunu isterler: ‘onu 6, 10 ve 12 haberlerinde haber yapın, o zaman o gerçek olur.’ Bir eylemin, kişinin ya da düşüncenin geçerliliğini belirlemede iletişim araçlarının işlevi altmışlardaki radikal politikaların merkezi gerçekliklerinden biriydi ve flaş haber çağında böyle kalmıştır. Sinemanın gerçekliği ‘geçerli kılmadaki’ alışılmamış yeteneği, onun en önemli mimetik politik işlevidir. Örneğin, 1960’ların Black Power (Kara Güç)

⁸¹ A.g.e. s.286-294.

hareketinin getirdiği en etkili toplumsal eleştirilerinden biri, sinema ve televizyonun tüm tarihi boyunca, siyahların maruz kaldığı ırkçı tanımlamaların tarihsel analiziydi. Bu açıdan medya da toplumun değerlerini yansıttı. Ancak onlar da gerçek durumu abarttılar. Genel de sinema siyahları aşağılık rollerde gösterdi. (Bazı istisnalar vardı.) Siyahlar ırkın önemli bir öge olduğu rollerde yalnızca siyahları oynaması için kullanıldılar. 1960’ların siyah hareketinin en büyük başarılarından biri bu engeli parçalamasıydı. Siyah avukatlar, doktorlar, işadamları hatta kahramanlar (yalnızca ara sıra olsa da) artık medya tarafından onaylanıyor. Oyuncu yönetmeninin (casting director) özellikle ‘Siyah’ diye belirtilmeyen bir rolü oynaması için bir Afro-Amerikalıyla anlaşması hala ender görülen bir durumdur. Irkçılık, Amerikan tarihinin temel özelliklerinden biri olduğu için Amerikan sinemasına yayılmış durumdadır. Sinema tarihinin çirkin olaylarından biri, gerçekten ırkçı olmasına rağmen Bir Millet’in Doğuşu’nun genellikle bir klasik olarak selamlanabilmesidir. Ne gösterilen teknik ustalığın ne yatırılan paranın ne de sanatsal sonucun, Bir Millet’in Doğuşu’nun militanca siyah-karşıtı politik tutumuna ağır basmasına izin verilmemelidir.”⁸²

Sinemanın politik olana karşı duruşu çoğu zaman sinemanın politikleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Bunun en bariz sebebi ise oluşan kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisi sinemayı kendi istediği ve arzu ettiği amaçlar için kolaylıkla kullanabilmektedir. Bu amaçlar çoğu zaman politik duruşun bir tezahürü olmakla birlikte sinemanın bir sanatsal faaliyet olmasından öte siyasi bir işe dönüşmesini tetiklemektedir. Amerikan milliyetçiliğinin ‘Siyah’ politikası da modernleşme yolunda teknolojik yenilikler ve medya faktörünün de etkisiyle farklılık arz ederken yine buna sebep olan ise takınılan politik tavır ve unutulmaması gereken ticari isteklerdir.

“Sinema, iş (business) ve teknoloji birleşiminin sıcak merkezinde yer alır. Açık bir biçimde kolektif olarak ‘medya’ adıyla bilinen daha geniş iletişim ve eğlence endüstrisinin bağlamı içinde görülmelidir. Video teknolojisi, sinema sanatı üzerinde kesintisiz ve sürekli artan bir etkide bulunduğu için önemlidir. Televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının tarihi, sinemanın süre giden öyküsü için bir arka plan sağlıyor ve onu karşı konulmaz biçimde geleceğine götürüyor. Hepimiz için baskıyı okumayı öğrenmek, filmi okumayı öğrenmekten daha uzun zaman aldı. 20. yüzyılda elektronik iletişim araçlarının ortaya çıkışının çok daha hızlı olması önemlidir, Çünkü onları anlamak için özel bir yetenek gerekmiyordu. Basılı iletişim araçları 19. yüzyılın ikinci yarısındaki teknolojik ilerlemelerden de yararlandı.

⁸² James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.253-254.

Elektronik devrimin toplumsal ve göstergebilimsel etkilerinin birçoğu 19. yüzyıldaki gazetelerin ve dergilerin altın çağında önceden haber verildi. Büyük bir hızla iletişim araçlarının gerçekliğin yeni versiyonlarını, tarihin bir kaydını ve bazen de alternatif bir gerçekliği sağlayacağı ve bu aracılık işlevinin yaşamın örgütlenmesine köklü bir etkiye bulunacağı açık bir hale geldi. Ekonomik kuruluşlar olarak gazeteler ve dergiler okuyucularına önce enformasyon ve eğlence satmaya başladılar, daha sonra giderek daha karmaşık bir tarza yönelerek, okuyucularla iletişim kurmak isteyen diğer ekonomik kuruluşlara reklam yeri sattılar. Başka bir deyişle, gazetelerin ve dergilerin yayımcıları bir nesne satmaktan bir hizmet satmaya yöneldiler. Kontrol ettikleri bu iletişim aracı reklamcılara genel kamuya ulaşmanın bir aracını sağladı. Günümüzde herkes bir kitap, film kayıt, bant, dergi ya da gazete üretebilir ve bunu damlatan musluğu tamir için gerekenden daha az eğitimle yapabilir. Ancak bu yeni medya yapımcılarının ürünlerini çok sayıda insan okuyabilir, izleyebilir ya da dinleyebilir mi? Bu ürün özel bir amaçla kullanıldığı ve net biçimde odaklanmış okura/izleyene/dinleyene yöneldiği sürece bir sorun yoktur. Ancak çok sayıda insanla iletişim kurmak isteyen yazar, yönetmen, ‘bant üreticisi’ ya da ‘disk üreticisi’ için önemli bir zorluk vardır. Her ne kadar internet, karmaşık medya dağıtımının nasıl telefon etmeye benzer bir rahatlıkla başarılabilindiğini göstermeye başlıyorsa da, dağıtımın demokratikleşmesi uzun sürüyor.”⁸³

“En önemlisi, gerçekliğin hala sinemanın ötesinde, medyanın ötesinde, mültimedyanın ötesinde kalan parçalarının olduğunu anımsamamız gerekiyor.”⁸⁴

5. SİNEMA, TOPLUM VE İDEOLOJİ

Sinemanın toplumdan ayrı bir sanat dalı olamayacağı apaçık ortadadır. Zira sinema doğuşundan itibaren toplumu topluma anlatan bir araç olmakla birlikte ona kimi zaman şekil veren, onu dizayn eden, onu yönlendiren aynı zamanda bir bilim dalı olmuştur. Dünya sinemasında da Türk sinemasında da bu böyledir. Politika toplumları yöneten bir idea olmakla birlikte bu yönetimi sağlarken çeşitli araçları da kullandığından salt bağımsız bir olgu değildir. Sinema, 19. yüzyılda ortaya çıktığında doğum sancısı çekerken bile devletlerin etkili bir propaganda aracı olmuş ve toplumları etkileme yönünde kullanılmıştır. Osmanlı Devleti’nde ilk filmler belge-haber niteliği taşıyan gösterimler olurken savaş yıllarında bazı

⁸³ A.g.e. s.405-416.

⁸⁴ A.g.e. s.531.

filmler toplumu etkileyen ve yönlendiren bir propaganda aracı olmuştur. Fransız işgali zamanında kurtuluş mücadelesi verilirken çekilen ve bir Fransız mürebbiye'nin yaşantısını anlatan 'Mürebbiye' adlı film bunun delilidir. Zira Mürebbiye'nin Fransız olması, erkekleri baştan çıkarması daha sonra çalıştığı konaktan kovulması, bir gün Fransızların da ülkeden kovulabileceği, vatanın işgalden kurtulabileceği fikrini aşlamış ve halkta propaganda etkisi yapmıştır. Hatta Fransızlar işgal altında tuttuğu Anadolu topraklarında filmin gösterimini yasaklamışlardır. Nitekim sinema asla tek başına salt bir hayal dünyası ve sanallık değildir. Sinema toplumdur, sinema politikadır, sinema hayattır.

“Hem sihirli hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici-etkileyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinema, embriyo genetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırıyor. (Morin 2005: 169). Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar. Diğer bir deyişle sinema sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle de toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır. Platon'un insanlığı bir mağarada zincirlenmiş, kendi cehaleti yüzünden kapana kısılmış ve bunun ötesinde bir âleme ulaşma olanağından bihaber olarak tasvir ettiği mağara alegorisiydi. Burada mağara, gerçekler âlemi ve simulakranın ardındaki biçimler karşısında bir imgeler dünyasını, simulakrum ya da gerçek dışılık dünyasını temsil eder. Platon'a göre öznel bu biçimlerin bilgisine sahip olmadıkları sürece, bir ateşin gölgelerinin üzerine düştüğü mağara duvarından başka hiçbir şey göremeyen zincirli esirler gibidirler. Esir/özne, gerçek nesneleri gölgelerden ayırt edemediği için yalnızca yansımaları görmeye ve yankıları duymaya mahkûmdur. Brians'ın (1998), Baudry'nin klasik makalesinin (1974) izinden giderek belirttiği gibi, 'Platon günümüzde yaşasaydı, ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelerin yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirirdi belki de.'Önünde sonunda sinema gerçekliğin kendisinden ziyade yalnızca belli belirsiz bir temsili değil midir? Asıl mesele, bu sorunun iki tür varlık –edimsel (gerçeklik, toplum) ve sanal (kopya, sinematografik imge)- olduğunu varsayması ve ilkinde, yani edimsel olana asli bir nitelik isnat etmesidir. Önce gerçeklik ve ardından da kopyası/temsili. Toplumsalla ilişkisi

bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret eder, bu toplum mevcut değildir. Ama fiili toplumla el ele gider. Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin ‘toplumsallaştırılmasına’, simgesel unsurun ya da imgenin ‘gerçekliğe’ dâhil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekir. Bu anlamda sinema bize toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunar. Yalnızca edimsel ‘toplumsal olgularla’ değil, ampirik alanı aşan sanal kendiliklerle de ilgilenen bir çözümlemedir bu. Bu bakımdan sinema, toplumsal teşhise değerli bir katkıda bulunur, bulunabilir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de (toplumsal) dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve daha yoğun bir şekilde kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla sanal ile ilişki kurma olanağına sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür. Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.”⁸⁵

“Yaşadığımız toplum göstergeler, imgeler ve gösterge sistemleriyle daha da ilgilenir hale gelen, gitgide ‘sinemalaştırılan’ bir toplum. Dolayısıyla gerçeklik gitgide daha çok sahneleniyor, toplumsal üretim ve gündelik deneyimler de sahnelenen sinemasal emsallerine göre değerlendiriliyor.(Denzin 1995:32). Morin’in iddia ettiği üzere, ‘İnsan bir ‘homo sinematografikus’ haline geliyor.’(2005:3). ‘Toplumsallaşmak, bugün büyük ölçüde imgeler oluşturmak ve tüketmek demek. Bugün yapılan filmler, her şeyi –toplumsal ve siyasi yaşam, genel manzara, savaş v.b. –ele geçiren sinema biçiminin gözle görülür alegorilerinden başka bir şey değil, sadece sinema perdesi için senaryolaştırılan koca bir yaşam biçimi. Sinemanın yok olması da şüphesiz bu: gerçekliğin içine girmiş durumda. Gerçeklik sinemanın, sinema da gerçekliğin avuçlarında kayboluyor. Her ikisinin de kendi özgüllüğünü yitirdiği ölümcül bir aktarım bu.’(Baudrillard 2005: 124-5). Sanat/sinema ile toplumsal arasındaki ilişki bir katışıklık ve indirgenemezlik ilişkisidir. Sinemasal ile toplumsal, birlikteliklerinde ayrılan ve ayrılıklarında birleşen ikizlere benzer. Sinemanın ayrıcalıklı bir araştırma konusu olmasının bir nedeni daha var: Bugün toplumsal gerçekliğin kendisinin sinemasal olduğu, yani bir kurmacaya, zorunsuz ve düşünümsel bir şeye dayalı olduğu (her şey başka türlü olabilir) şeklinde yaygın bir anlayış var. Toplum hiçbir zaman olduğu gibi mevcut değildir.

⁸⁵ Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, çev. Sona Ertekin (Metis Yayınları: İstanbul, 2014), s.19-24.

Sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle ‘görülür’. Dolayısıyla gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı ters yüz etmek mümkündür. ‘Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır.’(Zizek 2001a: 77). ‘Sinema hem temsil eder hem de gösterir.’Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde’ yeniden birleştirir.’(Morin 2005:202).⁸⁶

“Kendimizi yansıttığımız kendilik, büyük Öteki (Millet, İsa, Tanrı, vs.) ancak bir ayna yansıması olarak var olabilir, yalnızca imgesel bir bütünlüğe sahip olabilir. Lacan’ın sinema araştırmaları alanında son derece etkili olan ayna evresi çalışmaları, sinema ile onu çevreleyen toplum arasındaki ilişkiyi çözümlemek için bir yöntem sunması açısından bu noktada bizim de ilgimizi çekiyor. Lacan ve Althusser’den faydalanan film teorisi, zihnin/ruhun işleyişi ile sinemasal aygıtlar arasındaki benzerlikleri araştırmaya başlamıştır. Lacan ‘Özne-Ben’in İşlevini Oluşturan Ayna Evresi’ başlıklı çalışmasında, çocuğun ilk 6 aydan 18 aya kadar kendini özerk ve kendine yeten bir varlık olarak gördüğünü savunur. Aynadaki imgesiyle karşılaştığında şu varsayıma dayanarak tepki verir: ‘Aynadaki imge tıpkı benim gibi görünüyor, özerk bir varlık. Çocuk daha sonra kendini anne ve babasının ilgisinde, dil, toplum vb.de yansıtır. Bu nedenle ‘ayna’ aynı zamanda toplumsalı metaforu olarak da kullanılabilir.’Lacan ayna imgesinin evrilmesinin, öznenin olgunlaşması için bir önkoşul olduğunu öne sürer. Henüz olgunlaşmamış olan çocuk anneye/babaya/topluma/dile bağımlı durumdadır. Althusser bu özneleşme modelini ideolojiye bağlar. ‘İdeolojiler içerik açısından farklıdır, ama biçim olarak (genel anlamda ideoloji) daima toplumsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır.’(Althusser 1984:33 vd.), ‘Çünkü ideolojiler ‘bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin temsilleridir’(a.g.y 36). Tıpkı çocuğun annenin bakımına bağımlılığını yanlış algılamasında olduğu gibi, topluma yönelik bu imgesel bakış da öznenin gözlerini toplumsal faktörlerin oynadığı şekillendirici role karşı körleştirir. Lacan’ın izinden giden Althusser, özerklik fikrinin öznenin ideolojik mesajlarla yükümlü hissetmesini sağlayan gerekli bir yanılsama olduğunu öne sürer. Demek ki imgesel ile simgesel arasında daima bir diyalektik söz konusudur. ‘Bütün ideolojileri teşkil eden özne kategorisidir; fakat derhal eklemek isterim ki bütün ideolojilerin özne kategorisinden müteşekkil olmasını sağlayan, bütün ideolojilerin somut bireyleri öznel olarak ‘teşkil etme’ işlevine sahip olmasıdır’(a.g.y. 45). Althusser’in ‘celbetme’ kavramı bu ikili teşekkülü açıklar. ‘Önceden teşkil edilen ‘Ben’

⁸⁶ A.g.e. s.24-28.

yanılsaması, kişinin kendini bir çağrının, örneğin birine hitap eden bir otoritenin muhatabı olarak görmesiyle ortaya çıkar. Özne bu çağrıya özerk bir varlık olarak cevap verdiğini düşünür, oysa bu öznellik aslında çağrı yoluyla üretilir. İdeolojik içeriğin daima gerekli ve doğal görünmesinin de sebebi budur'(a.g.y. 48-9). Celbetme edimi özneyi kör ederek ideolojik mesajın bir sözceleyeni olduğunu görmesini engeller.”⁸⁷

Simgesel ve imgesel olanın diyalektiği aslında bizi sanal ile gerçek arasında bir alışveriş haline sokar. Bu alışveriş toplumsal alanda hayatımıza bir nevi yön veren bir işlev görür. Sinemanın bir ayna görevi görmesi tam olarak bu diyalektiğin sonucudur. Toplumun bir ayna ile kendini görmesi ve hayatında bir takım değişikliklere kadar giden bir propaganda yaşaması sinemanın toplumsalla ilişkisini ortaya koyar. Bu ilişkinin benlik yani ben ve öteki yani öznesel olan ile nesnesel olan ikilemiyle kurgusal bağlantısında da bir propaganda unsuru görülebilir çünkü toplumsalın aynası olan görselimsi kurgu ideolojik bir çağrıyla bu benliğe ve hatta ötekine de bilerek veyahut bilmeyerek hizmet eder. Kişi kurgusala özne olarak muhatap olur ve sinemasal kurguya soru-cevap şeklinde eşlik eder. Sinema kişiyi kendine çağırarak onu kendinde yaşatır ve onun kendini ideolojik bir kurguyla kendisinde görmesine hizmet eder. Sinema kurmaca olma yönü itibarıyla sadece bir kurgudan da ibaret değildir. Aslında onun bu kurgusallığı gerçekliğin bir yansıması olmakla birlikte bahsedildiği üzere ayna görevi görmesi onun bünyesindeki gerçekliğin kurmaca olabileceğidir. Yani gerçekliğin kurmaca yönünü sinema ile görürüz. Sinemanın ideolojiler ile olan bağı da yadsınamaz çünkü bu ideolojiler sinemanın içerisinde yer alarak kendine faaliyet alanı bulurlar ya da daha doğru bir tabirle faaliyet alanını genişletirler. Bu ideolojiler kimi zaman devrimci kimi zaman dinsel kimi zaman da milliyetçi ideolojiler olabilmektedir. Belki de sinemasal gerçeklik içerisinde bu kaçınılmazdır.

“Fanteziden çıkış yoktur, başka bir mekân yoktur, zira fantezinin ötesindeki her şey bir boşluktan ibarettir. Kimlik dediğimiz şey de aslında fantezi aracılığıyla bu boşluğu örtmek, gizlemektir. Bu nedenle fantezinin çözülmesi, fantezinin sürdürdüğü simgesel yapının (dolayısıyla kimliğin) çözülmesini de beraberinde getirir.”⁸⁸

Fantezi ya da fantazyanın kimlikle ilişkisi dolaylı bir ilişki olmakla birlikte farklı şekillerde görünürlük kazanmaktadır. Simgeselin imgeselle olan diyalektiği fantezi aracılığıyla sağlanır çünkü ideolojiler içerisinde bir fantazyaya barındırır bu fantazyaya da

⁸⁷ A.g.e. s. 29-30.

⁸⁸ A.g.e. s. 41.

kendisini dolduracak bir alanla etkinlik kazanır. Yani milliyetçilik, kimlik konuları bir fantazyaya olarak imgelerin simgeye dönüştürülmesi ile yani simgeselde doğal olarak sinemada rahatlıkla tezahür edebilir kendini gerçekleştirebilir. Tam da bu sebepten fantazyadan kaçış yoktur. Yani ideolojilerden kaçılmaz bu ideolojiler de kendisine bir yer ararlar bu arayış yine bir fantazyaya olan sinemada kendine kolaylıkla yer bulabilir.

“Gerçekliği kurmacayla karıştırmamak gerekiyor. Kurmaca olarak deneyimlediğimiz şeyin içinde, Gerçeğin ancak kurgu haline getirerek sürdürebildiğimiz sert çekirdeğini ayırt edebilmeliyiz. Uzun lafın kısıası, gerçekliğin hangi parçasının fantezi aracılığıyla ‘işlev ötesi’(transfunctional) hale getirildiğini ve böylelikle gerçekliğin bir parçası olduğu halde kurmaca gibi algılandığını görebilmemiz gerekir. Gerçekliğin (ya da gerçeklik gibi görünen şeyin) kurmaca olduğunu gözler önüne sermekten çok daha güç bir şey varsa, o da ‘gerçek’ gerçekliğin kurmaca tarafını fark etmektir (Zizek 2002:19). David Fincher’ın hasılat rekorları kıran filmi Dövüş Kulübü, ‘mikro faşizme’ dair önemli soruları gündeme getirir. Siyaset bilim ve toplumsal teorinin –toplum tarafından inkar edilse de- cinsiyetçilik, ırkçılık, holiganlık, terörizm, fundamentalizm ve benzeri ‘tutkulu bağlılıklar’ biçiminde varlığını sürdüren heterojen, yeraltındaki ‘öteki’ siyle ilgili soruları.”⁸⁹

Dövüş Kulübü filmi, aslında şizofreni olan filmin başrol oyuncusunun hayatındaki olağanüstü, aşırı ve saçma değişimi anlatır. Aslında bu değişim onun beyinde başlar hastalığa yakalanır ve sonrasında hastalıktan kurtulmaya çalışırken bu fayda vermez ve farkında olmadan çift karaktere bürünür ve aslında kendisi tarafından hayatındaki değişikliği başka araçlar veya kişiler tarafından yapıyor sanır ve kısa sürede çift ruh hali ve ‘gerçekliği’ ile yaşamaya başlar tabi bu değişimler olağanüstü değişikliklerdir. Tam da bu noktada gerçeklik ile kurmacanın birbirine karıştığını görürüz. Film kahramanının hayatında ve içerisine girdiğimiz ayna da izleyen de bu gerçeklik ile kurmacayı filmin sonuna dek zor ayırır. İşte gerçekliğin kurmaca yönü dediğimiz olay aslında burada görünmektedir. Aslında film bir fantazyadan ibarettir. Ve içerisinde barındırdığı fantazyaya da ideolojilerden oluşmakla simge-imge ikilisinin ortak bir tezahürüdür. Bu filmin hâsılat rekorları kırması da aslında elde edilen ideolojik bir başarıdır. Yani bir nevi sinemanın büyülü dünyasının başarısıdır.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bitmeyeceği gibi bir tek filmle de sınırlı değildir o siyasetin hep içindedir. “11 Eylül’ün hemen ardından Hollywood ve Pentagon arasında kurulan stratejik ittifak bu bakımdan anlamlıdır. Böylece Hollywood yapımcıları gelecekteki

⁸⁹ A.g.e. s.119-123.

terör senaryoları konusunda kafa patlatmaya ve vatanperver filmler yapmaya teşvik edilmiştir.’(Zizek 2002:16). Post politik durumda, estetik olan ile siyasi olanın ortak özelliği, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını etkileme merakları, eleştiri yoluyla mümkün olan dönüştürücü bir kapasiteye sahip olmalarıdır. Bu bakımdan sinemasal aygıt önemli bir ideolojik mücadele alanıdır. Bugün avangart sanat eleştirel niteliğini ve şok etme özelliğini büyük ölçüde yitirmiştir, çoğunluk tarafından tüketilen ana akım filmler ise giderek bir eleştiri alanına dönüşmektedir. Sinema bir gerçekliğin yansımalarından çok daha fazlasıdır. Bu dünyada var olmanın, toplumsal değişime açmanın, dönüşümlerinin koşullarını ve hızını değiştirmenin alternatif yollarını sunar. Sinema bir Olay’dır. Daha doğrusu eleştirel potansiyelini serbest bırakan eleştirel bir okumayla bu hale gelebilir.”⁹⁰

“Godard ve Gorin açıkça sinemacıların pratiği ve çalışmasının yalnızca bir film üretmek değil, aynı zamanda gerçeklik üzerine anlamlar üretmek olduğunu kabul etmişlerdir. Dahası ‘gerçekliğin’ kendisini erkekler, kadınlar ve şeylerle olan toplumsal pratiğimiz ürettiğimiz anlamlardan ayrı olarak hiçbir anlam taşımayan bir şey olarak anlamışlardır. Dolayısıyla bir film yapmak –ve benzer bir şekilde bir film izlemek- anlam üretme yollarıdır. Bunlar anlamlandırma pratikleridir. Ve ‘hakikat’ın kendisi artık şeylere ve varlıklara içkin olarak, sanki orada (Tanrı’nın inayeti gibi) ‘ifşa edilmeyi’ bekleyerek yatıyor biçiminde anlaşılamaz, ‘hakikat’ nihayetinde toplumsal pratik içinde ürettiğimiz anlamlar ve maddi dönüşümlerden başka bir şey değildir. Elbette bu yalnızca ilgi alanımız sinema olduğunda doğrudur. Epistemolojik bir kopuş, izleyici bilmenin tadını gerçekten anlamaya başladığında gerçekleşir.”⁹¹

“Sanatçı kesin olarak ‘iki cephede birden mücadele’ etmekten söz edebilir, çünkü onun için zaten iki cephe vardır: sanat ve toplum. Ama sıradan insanlar için adil olmayan bir dünyaya, özünde çürümüşlüğü olduğu bir dünyaya, şu ya da bu biçimde parçalanması ve daha iyi bir biçimde yeniden düzenlenmesi gereken bir dünyaya karşı açılacak tek bir cephe vardır. Sanatçı kâğıt, tuval ya da film üzerinde yeni ve mükemmel bir dünya yaratabilirken (ve belki de başkalarını gerçek yaşamda yeni bir dünya yaratma girişimi yönünde cesaretlendirebilirken), dışarı çıkıp bu yeni dünyayı yaratmaya yönelik çaba gerektiren görev kaçınılmaz olarak sanatın aracılığı olmaksızın yaşamla doğrudan yüzleşen sıradan bireye düşmektedir. Sıradan birey, ‘kendini adanmış sanat’ın örneği tarafından ne kadar cesaretlendirilirse cesaretlendirilsin, bir filmde atılan mermi sanat olabilirken, gerçekte atılan

⁹⁰ A.g.e. s.207-208.

⁹¹ James Roy MacBean, Sinema ve Devrim, Çev. Ertan Yılmaz (Kabalıcı Yayınevi: İstanbul, 2006), s.15.

merminin bir insan yaşamına son verebilmesinin yükünü taşımak zorundadır. Godard Amerikan Malı ve Öngörü (Öngörü ya da 2000 Yılında Aşk, 1967) adlı kısa filmi hakkında konuşurken, ‘İstedğim, imgenin içine girmektir... Bazı resimlerin insana onlarla birlikte olma, içinde olma ya da izleyiciye dışında kaldığı sürece anlayamayacağı izlenimi vermesi gibi’ diye belirtti. Ancak Godard sıradan izleyicinin Olay Örgüsü’nün anekdotal yapısına yoğunlaşma alışkanlığının bu filmin içine girmesi ve renk, kompozisyon ve ışığın dilini daha iyi anlaması önünde büyük bir engel oluşturduğunun farkındadır. İzleyicinin bu engeli aşmasına yardım etmek her zaman zor bir görevdir.”⁹²

Çoğu zaman sinemada yer alan görüntülerin yerine kendimizi koyarız bu ayna işlevi olmasının yanında büyülü bir dünyası olmasından ötürüdür. Çoğu zaman sinemada vatanperver, kahraman, cesaretli bir savaşçı oluruz. Hatta çoğu zaman bir katil oluruz bir insanı öldürürüz o insan ne kadar karışt, öteki ve kötü olursa olsun yine de onu öldürmekle katil oluruz ancak ışıklar yandığında büyülü dünyadan çıkar gerçekliğin kurmaca halinden sıyrılırız ve kendi kendiliğimize döneriz sanki bir rüyadan uyanmış oluruz. Çünkü o büyülü dünyada ve rüya âleminde her ne kadar gerçekliğin kurmaca yönünü görürsek görelim ve her kadar bir ayna gibi olsa da bu gördüğümüz gerçeklik farklıdır. Gerçekte kötü gördüklerimiz ile aynadaki kötülerin sadece cismi değişmiş olup ruhu bir olsa da biz gerçek dünyada ona karşı yapmış olduklarımızdan sorumlu oluruz. Yani filmde yapmış olduklarımızdan hesaba çekilmezken gerçekte onun kılına dahi dokunamayız. Dokunduğumuz anda ise bundan sorumlu olabiliriz. Film âleminde kahramanlaşırız ancak gerçek hayatta kahramanlık biter belki de bu yönüyle sinema dünyası tatlı gelir ve gerçek hayatın gerçekçi yönü bize acı gelirken o acılı hayatta değil gerçekliğin kurmaca yönünde mutlu oluruz.

Sinemanın siyasetle ve dolayısıyla ideoloji ile bağlantısına değinmiştik. Sinemanın siyaset yönü tamamen onu elinde bulunduranların ideolojisiyle şekillenmiştir. Bu siyaseten bir güçlülük gerektirir. Yani iktidarı elinde bulunduranların gücüyle ilintili bir olgudur. Peki, siyaseten güçlü olan iktidarın bu konuda etkisi söz konusu iken sinemaya etki eden diğer elitler yok mudur? Tabii ki vardır hatta yoğun bir şekilde sinema burjuva ve siyasete hizmet etmiştir diyebiliriz. Onların yönlendirmesi, telkini ve gücüyle sinema kimi zaman istediğini değil istenileni yapmıştır.

⁹² A.g.e. s.32-36.

“Diğer herhangi bir din gibi sanat dini de toplumda var olan gerçek baskının görmezden gelinmesini sağlayan, onu gizleyen bir mistifikasyon aracı ve ‘kitlelerin afyonudur.’ Ve yine sanat dini, diğer herhangi bir din gibi, müesses nizamın elindeki güçlü bir silahtır ve bu nedenle iktidar elitleri dinin bu biçimine yalnızca hoşgörü göstermekle kalmaz, aynı zamanda onu besler.”⁹³

“Sinema ve televizyon, özellikle de geçen birkaç on yıl içinde gerek geniş bir izleyici topluluğuna ulaşmaları gerekse de fotografik iletişim araçları olarak hâkim sınıfın statükoyu gerçekliğin kendisiymiş gibi sunma ihtiyacına hizmet etmek için çok uygun olduklarından son derece yararlı ideolojik silahlar olmuşlardır. Zaten fotoğrafın gerçekliği yansıttığı söylenir. ‘Kamera yalan söylemez’ şeklinde eski bir vecize vardır ve fotografik imgeyle bize gösterilenler –açıkça değiştirilip bozulmadığı takdirde- kendiliğinden ‘gerçeklik’ kademesine yükseltilir.”⁹⁴

Sinemanın toplumla olan ilişkisinde onun toplumsalla bütünleşik, birleşik bir hal arz ettiği görülür. Çünkü sinema sanat için de yapılsa toplum için de yapılsa yine toplumla bir şekilde etkileşim halindedir. Sinemanın aynasal görevi kimi zaman da hâkim kitlenin toplumu yönlendirme kapasitesine göre aynı topluma kendisini farklı bir şekilde göstererek onu istenilen seviyeye taşıma görevi görebilmiştir. Bu yönüyle sinema gerçekliği yansıtmasından öte bir anlam ve misyonla geçmiş veya şimdiki zamanı değil de gelecekte bir günü hayal etmenin bir aracı haline dönüşmüştür. Şöyle ki elitler, siyasiler vb. gruplar kitleleri istedikleri yönde geliştirme görevini sinemaya yüklemişlerdir. Bu minvalde sinema kimi zaman yüklenen ideolojik ve propagandasal misyonla toplumsalın benliğinde dönüşümler oluşturmuştur. Sinema, toplumla bu kadar iç içe geçmiş bir kavramken onun ideoloji ve propaganda yüklü mesajları topluma bu kadar nüfuz ederken kimlik ve milliyetçilik kavramlarının ondan bağımsız olması haliyle düşünülemez bir hal alıyor. Çünkü özne ve öteki, benlik kavramı, aynadaki gerçeklik, hâkim elitler ve siyaset, ideoloji ve propaganda gibi anahtar sözcükler dolayısıyla bize sinemanın kimliğini ve kimlikle olan münasebetinin de sinyallerini veriyor.

⁹³ A.g.e. s.71.

⁹⁴ A.g.e. s.96.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI

1. TÜRKİYE’DE SİNEMANIN BAŞLANGICI

Türk sineması da dünya sinemasına paralel olarak sinematografin keşfi ile başlamıştır. Sinematograf cihazının icadı aynı zamanda sinemanın da icadı anlamına gelmektedir. Öyle ki bu cihaz sayesinde kısa metrajlı da olsa ilk film denemeleri yapılmıştır. Birkaç dakikadan ibaret olan bu filmler sinemanın tohumları da sayılabilir. Avrupa’da olduğu gibi Asya’da ve Amerika’da da sinematograf cihazı kullanılmaya başlanmış ve film denemeleri yapılmıştır. Osmanlı topraklarında da bunun denemeleri dünya çizgisine paralel bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Tabi bu ilk denemelerin takdimi de biraz farklı şekillerde meydana gelmiştir.

“1895 yılından aşağı yukarı 1910’lara kadar sinema, Avrupa kentlerinde ‘küçük insanlar’ın eğlencesi olarak karşılanırken, ‘padişahlar kenti’ İstanbul’da ilkin saray ve konaklarda gösterime girerek ‘büyük adamlar’a takdim edildi. İslamiyet’te resim yasak olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğunda hareketli bir görüntünün saray ve çevrelerinde hemen kabul edilmesi, çökmekte olan bir imparatorluğun girdiği Batılılaşma (‘Tanzimatçılık’) hareket ve hayalleri karşısındaki çelişkili bir ruh halini gösteren işaretlerden biriydi. Aksi halde ‘küçük sokak insanları’nın bir eğlencesi nasıl oluyordu da ‘büyük adamlar’ın da eğlencesi olabiliyordu? Böylece ‘sokak serserileri’nin, Şarlo’ların hikâyeleri bilinçli olsa da, olmasa da ironik bir biçimde padişah ve ‘padişahçılara’, ayrıca Osmanlı rejiminden ekonomik pay sağlayan ‘Ayrıcalıklı Batılılara’ sunuldu. Osmanlı ve Türkiye’nin siyasi tarihi de demokratik ve ekonomik değerlerin paylaşılmasına, genişlemesine sert bir devlet gücüyle müdahalelerde bulunulması ve kültürel olguların tutarsız, zaman zaman da gülünç bir tarzda yaşanması tarihidir. Sınıfsal ayrım çizgisi, hayatın her alanında olduğu gibi, sinema alanında da hemen konmuştu. Aynı zamanda ‘Batılı’ bir olgu, ‘zengin’ ve ‘kibar’ olanla neredeyse özdeşleşmişti.”⁹⁵

“Türkiye’de sinemanın keşfi, ilk film gösterimi ve yapılan ilk yerli filmler üzerine düşünmek Türk sineması üzerine yapılacak bütünsel bir yorum için oldukça önemlidir. Türk sineması tarihi üzerine yapılan çalışmalar, Giovanni Scognamillo, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Agah Özgüç gibi sinema tarihçilerinin çalışmaları sayesinde kronolojik bir dizgeye kavuşmuştur. Sistemli bir arşivleme alışkanlığı kazanamayan Türk sinemasında, ilk

⁹⁵ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.255.

yapımlarla ilgili bilgimiz sinema tarihi kitaplarıyla sınırlı olmak zorunda kalmıştır. Öyle ki ilk yapımın ne olduğu ile ilgili tartışmalar günümüzde dahi sürmektedir. İlk bakışta önemsiz gibi görünen bir tarihsel bilgi aslında Türk sinemasının önemli handikaplarını yansıtmaktadır. Düzenli arşiv sisteminin oluşturulamaması, sinematografin keşfinin yeteri kadar önemsinmemesi ve sinemanın önemli bir anlatı biçimi olmasının keşfedilememesi gibi sorunlar, o yıllardan günümüze dek devam etmiştir. Söz konusu yıllarda Türk sineması ile ilgili yapılan çalışmalardaki hatalar, bilgi yanlışlıkları, bunları referans olarak kabul eden günümüz araştırmacılarına kadar geniş bir kitleyi etkilemiştir. İlk yerli yapımın hangisi olduğu tartışmaları, bugün filmlere ulaşamadığı için bir muammadır. Oysa onları bugün izlemek, sinemanın Türkiye’de yaşadığı serüveni aydınlatmak açısından olduğu kadar, Türk sinemasının anlatısal evrimini incelemek açısından da oldukça önemlidir.”⁹⁶

2. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GEÇMİŞİ

“Movies/film/cinema’nın tarihi, yalnızca yüzyıllık bir zaman dilimini kapsasa da, karmaşık ve zengindir. Sinema tarihi beş ve on yıllık dönemlerle değerlendirilir. Bu kısmen sinemanın hızla yayılmasını sağlayan yapısından kaynaklanır, çünkü bir iletişim aracı olarak geniş kitlelerce kolayca anlaşılmıştı.”⁹⁷

Sinema, büyülu bir sanat, bir yanı gerçeklik öteki yanı hayal olan ve bu ikisinin birleşiminden oluşan bu simgelemin tarihi anlatılırken evrensel bütüne şamil olma özelliği yadsınamayacağından ilk önce dünya sahnesine nasıl çıkmış olduğu bir kere gözden geçirilmelidir. Yani Türk Sineması’nın tarihi, sinemanın dünya tarih sahnesine çıkışından bağımsız değildir. Bu sebeple ilk önce sinemanın geçmişine kısa bir yolculuk yapmak gerekmektedir.

“Sinemanın tarih-öncesi dönemi filme uygulandığında önemli bir etkisi olan diğer sanatların belirli yönlerinin (örneğin Viktorya Dönemi melodramının nitelikleri ya da fotoğrafik portrenin değerleri) evrimi kadar cinematographe’ın bütün habercilerinin de gelişimini içerir. 1896 ile 1912 yılları arasında sinema tam anlamıyla ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde evrim geçirdi. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır. 1913’ten 1927’ye kadar olan dönem sessiz sinema dönemini içerir. 1928-1932 arasında dünya

⁹⁶ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.110.

⁹⁷ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.219.

sineması geçiş dönemindeydi. Bu dönem bizim için estetik açıdan ilginç değilse de, sinema bu dönemde ekonomik ve teknolojik açıdan önemli bir aşama olarak ortaya çıkar. 1932’den 1946’ya kadar ki dönem Hollywood’un ‘Altın ağ’ıydı. Bu süre zarfında filmler çok büyük ekonomik başarılar elde etti. 2. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında sinema, televizyonun meydan okumasıyla karşı karşıya gelmeye başladı. 1947 ile 1959 arasındaki yıllar, artan bir enternasyonalizme tekabül eden bu yanıtla karakterize olur. Ekonomik açıdan değilse de, estetik açıdan Hollywood artık hâkim g  değildi. 1960’lı yılların hemen başında Fransa’da Yeni Dalga’nın ortaya çıkışı, sinema tarihinin yedinci döneminin (1960-1980) başlangıcına işaret eder. Teknolojik yenilikler, filmin ekonomisine yeni yaklaşım ve sinemanın politik ve toplumsal değerinin yeni anlamı Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve hatta Birleşik Amerika ve Batı Avrupa’da birçok ‘Yeni Dalgacılık’ın ortaya çıkmasına yol açtı. 1980, dünya sinema tarihinde ‘Yeni Dalga’ döneminin sonunu ve postmodern sinema diyebileceğimiz bir değerinin başlangıcını belirtmek için yerinde bir tarihtir. şimdi içinde yaşadığımız dönemde filmler, televizyonun bütün biçimlerine egemen olduğu farklı eğlence ve iletişim araçlarının parçası olarak görülür. Radyo, uydu ve kablolu televizyon kadar farklı baskı tiplerini, diskleri, videobantları ve işitsel kayıtları içeren grubun  yesi olarak sinema, artık ekonomik piston görevini eskiden olduğu gibi günümüzde de yapamaz. Filmler hala diğer iletişim biçimleri için prestijli modeller olarak iş görüyorlar ama sinema bu genel bağlam içinde anlaşılmalıdır. Sinema salonlarına yönelik uzun metraj film yapımı, bu iletişim sisteminin birçok yönünden sadece biridir.”⁹⁸

‘Dünya Sinema Tarihi’ tabii ki kısa bir şekilde açıklanamaz. Ancak James Monaco’nun da belirttiği üzere dünya sinema tarihine bakıldığında sinemanın, ‘yüzyıllık koca bir tarihi’nin olduğu görülecektir ve nitekim bu kısa fakat koca tarihi açıklamak kısa cümlelerle mümkün olamayacağından dönemsel olarak incelenmelidir. Bu inceleme yapılırken bazı akımlarla da karşı karşıya kalmak kaçınılmaz olacaktır. Belge-haber filmlerin yapılması, savaş filmlerin yapılması ve daha birçok filmlerin konu edilmesi sırasında kimi zaman bu konuların filmlere yeni bir akım getirmesi veya akımın konuları şekillendirmesi şeklinde iki yönlü bir süreç oluşmuştur. ‘Yeni Dalgacılık’, ‘Postmodern Sinema’ akımları gibi akımların dönemlere ismini vermesi sinemayı açıklarken yadsıyamayacağımız akımlardır. Ayrıca sinemanın açıklanması sırasında onun öncelleri, etkileşenleri de görmezden gelinemez. Bilindiği üzere, fotoğraf olayı sinemanın tarihinden daha eski bir tarihe dayanır tabi resim sanatının tarihi de fotoğraf sanatından daha eskiye gider.

⁹⁸ A.g.e. s.220-221.

“Fotoğrafi hareketlendirme yolundaki çalışmalarda, ipi ilk göğüsleyen kişi Eadweard Muybridge oldu. Muybridge bir bilim adamıydı ve hayvan hareketlerini (ki insanlar da bunlara dâhildi) gözlemleyebilmek için 1878 tarihinde ‘Zoetrope’u (Fotoğraf Tüfeği) mükemmelleştirdi. Zoetrope, aynı zamanda yarışlarda hangi koşu atının kazandığının belirlenmesine de yarıyor, zamanın Photo-Finish’i olarak görev yapıyordu. Zoetrope, birkaç yıl içerisinde mükemmelleşerek saniyede 12 kare fotoğraf çeker hale geldi. Bugünkü sinema makinelerine en benzeyen cihazın, tarihteki Zoetrope olduğu düşünülüyor. Thomas Edison, 19. yüzyıl’ın son günlerinde sinema için gereken cihazların icadına yoğunlaşmış kişiler arasındaydı. Edison, 1892 yılında, icadı Kinetoskop’u piyasaya sürdüğünde, cihazın dezavantajı yalnızca tek bir kişi tarafından izlenebilmesiydi. Bununla birlikte, tarihçiler, sinemanın başlangıcı olarak Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin 21 Mart 1895’te küçük bir kitleye yaptığı deneme gösterisini, ya da halka açık ilk gösteri olan 28 Aralık 1895 tarihli, Paris’de Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de yaptıkları gösteriyi işaret ederler. Lumiere kardeşlerin icat ettiği ‘Cinematograph’ cihazının en önemli özelliği, görüntüyü duvara yansıtabilmesiydi.”⁹⁹

“Bugünkü sinema sanatını ortaya çıkaran, sinema teknolojisinin en ilkel aygıtı, 1895 yılında Fransız Lumiere kardeşler tarafından yaratılan sinematografıdır. Sinematografıdan önce hareketli görüntüyü saptayabilmek için çok çeşitli çalışmalar yapılmış, çok çeşitli aygıtlar geliştirilmiştir. Hatta hareketsiz görüntünün kaydedilip saklanabilmesi için bile asırlar öncesinden başlayan ve çok sayıda düşünen insanın çalışmasıyla ortaya çıkan bir birikim ve süreç gerekmiştir. M.Ö. 4. yüzyıldan başlayarak, M.S. 19. yüzyıl sonuna kadar süren çalışmaların sonucunda, adım adım günümüz sinemasının başlangıcı sayılan sinematografa ulaşılmıştır.”¹⁰⁰

“Sinemanın doğuş dönemine ilişkin önemli bir nokta da, Paris’in aynı zamanda tiyatroyla yaşayan bir kent olması ve kültürel yaşamın teatralleştirilmesi idi. Paris’in sağ yakası tiyatro, opera gibi temsili sanatların zengin alanıydı ki, sinema da bu bölgede doğmuştur. Öte yandan bu dönemin tiyatro anlayışı metinsel olmaktan ziyade oyunculuğa dayalıydı. 1895 yılının son günlerinde hareketli resmin, yani sinematografin icadı, Paris’te bir sansasyon yarattı. Lumiere’lerin filmleri, gerçekliğin yanılsaması değil, ta kendisiydi. İnsanlar ilk kez evlerinin, aile yaşamlarının, yüz ifadelerinin, el kol hareketlerinin, yürümelerinin, bir cafede oturmalarının, kahve içmelerinin vb. şekillerini görme şansı buldular. Paris

⁹⁹ Ufuk Güral, Sinema Tarihi, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, s.2-3.

¹⁰⁰ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.3.

bulvarlarının Flaneur'leri, berduşları, rüzgârda titreyen yapraklar, sigaranın dumanı gibi şeyler, film anlatım dalgalarının mükemmel örnekleriydi. Bu ilk film görüntüleri, kameranın gerçeğin bir parçası olduğunu kanıtlamaktaydı.”¹⁰¹

“Bu dönemde, Lumiere'den çıkan filmler, kısa metrajlı filmlerdi. ‘Bahçıvanı Sulamak’ filminde olduğu gibi kısa bir öykü de içeriyorlardı. Ancak bugünkü anlamda, ilk konulu film Georges Melies’in 1902 yılında gerçekleştirdiği ‘Ay’a Seyahat/Voyage dans la Lune’ filmidir. Paris’deki Houdini Tiyatro’sunun da kurucusu olan Melies, Cinematograph isimli yeni cihaz tarafından büyülenmiş ve kendisi de filmler yapmak için Lumiere’den bir cihaz istemiştir. Lumiere kardeşlerin babaları Antoine Lumiere, ‘Sinemada gelecek olmadığını, oğullarının icadının yalnızca geçici bir atraksiyon olarak görülmesi gerektiğini’ söyleyerek, kendisini reddeder. Bunun üzerine Melies, başka bir kaynaktan kaydedici cihazı bulur, Kodak firmasından da film temin ederek filmlerini çekmeye başlar. 1897’de kendi stüdyosunu kurar. Bu dönemde, George Melies’in yanı sıra, 1900 yılında kurulan Pathe Firması’nın da konulu filmler çevirdiğini görmekteyiz. ABD’de henüz sinema çocuksu iken Pathe, Comedie Française’e (Fransız Devlet Tiyatrosu) ait eserleri filme alıyor, yanı sıra ‘Faust’, ‘Seville Berberi’ gibi üst düzey yapıtları kaydederek halkın beğenisine sunuyordu. Avrupa’da sinemanın yaygınlaştığı ve olumlu eserler verdiği bir başka ülke de İtalya idi. Sessiz Sinemanın bu döneminde İtalya’da gösterişli dekorlarla, kalabalık figüran ordusunu barındıran tarihi filmler yapıldı. Figüranlar ucuz, Roma İmparatorluğu’nun çekildiği mekânlar gerçek ve bedavaydı, kostüm söz konusu olduğunda ise, ülkenin en iyi tasarımcılara sahip oluşu, bu filmlerin gerçekleştirilmesini olanaklı kıldı. İtalyan yapımı epik filmlerin öncüsü olarak nitelenebilecek ve I. Dünya Savaşı’na kadarki dönemde çekilen filmlerin en başarılılarından ilki, Albeni’nin 1905 tarihinde Cines Firması’na yaptığı ‘Roma’nın Düşüşü’dür. Thomas Edison, 1896’da icadı ‘Vitoskop’ ile filmi perdeye yansıtmayı başardığından itibaren, Sinema’yı ABD’de bir sanayi haline getirmiş ve kendisi de bu sanayinin önemli bir figürü olmuştur. Günümüz Amerikan Sineması’nın prestijli firmalarını kuranlar; Warner Kardeşler veya William Fox gibi isimler, o dönemde küçük şehirleri dolaşarak film gösteren seyyar işletmecilerdi. Edison, film üretimiyle gösteriminin (yani dağıtım işinin) tek elden yapılmasını, bir düzene konulmasını istemektedir. Bu nedenle, kendisi gibi önde gelen firmalarla birlikte Motion Picture Parents Company’yi kurar. Bu bir anlamda bağımsızları devre dışı bırakmak için kurulmuş tröstdür. Film sanayi, ABD’de, 1910’lara kadar New York merkezli bir sektördür. Charlie Chaplin gibi bağımsızlar,

¹⁰¹ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.82-83.

büyüklerin oluşturduğu tröstten kurtularak daha rahat çalışabilmek için, ülkenin bir ucuna, Kaliforniya'nın Los Angeles kentine taşınırlar. Sanayi, günümüze kadar sürecektir yuvasını bulmuştur. 'Fox Şirketi'nin sahibi William Fox, Paramount'un sahibi Adolp Zulcar, MGM'in kurucuları, büyüyelemek için henüz bakir olan ve yıl boyu güneşli havasıyla rahat çalışma olanağı veren Hollywood'a yerleşirler.”¹⁰²

Muybridge'in, hayvan ve insan hareketlerini gözlemleyebilmek için 1878 tarihinde 'Zoetrope'ü (Fotoğraf Tüfeği), Edison'un 1892 yılında, icadı Kinetoskop'u, yine Thomas Edison'un 1896'da icadı 'Vitoskop' ve en önemlisi Lumiere kardeşlerin 1895 tarihinde icadı Sinematograf, dünyada sinema perdesini açmış olup, özellikle sinematografin tüm dünyada yaygınlaşması önce Fransa daha sonra ABD ve İtalya'da sinema denen devrimi insan hayatına sokmuştur. Belki de şöyle denilebilir; Zoetrope, Kinetoskop ve Vitoskop sine-masal aygıt sinematografin bir prototipidir. Ayrıca 'Sinema Devrimi' ortaya çıkar çıkmaz bir sanayileşme, endüstrileşme havasına girmeye başlarken, yeni ve sihirli bir ticaret kapısı olduğu ve bir icatlar kümesinden oluşması sebebiyle de bilimsel çalışmalar yapan kişilerce de incelenen bir sanat dalı olmuştur. Sihirlidir, çünkü daha ilk doğum sancısını çekerken baş döndüren bir çabaya dönüşmüştür. Önce Fransa'da sonra Amerika ve İtalya'da daha sonra diğer yerlerde kısa metrajlı da olsa örneklerini vermeye başlamıştır. İtalya'nın tarihsel konumu ve kültürü daha ilk yapıtların Roma kültürü ve tarihi filmleriyle tezahür etmiştir. Evet, sinematografin icadı ile dünya sinema piyasası oluşmaya başlamış ve kısa metrajlı da olsa filmler çekilmeye başlanmıştır. Avrupa ve Amerika topraklarında başlayan bu devrim haliyle Osmanlı topraklarını da etkilemiştir.

“Türkiye’de ilk sinema gösterisi 1896 yılında (ya da Özön’ün ve Scognamillo’nun olasılığına işaret ettiği gibi 1897 yılı başlarında), Yıldız Sarayı’nda, Bertrand adında bir Fransız tarafından, dönemin padişahı İkinci Abdülhamit’e yapılmıştır. Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoglu’nun, ‘Babam Abdülhamit’ adlı kitabından öğrenilen bu ‘ilk’, hakikaten çok ilginçtir. Sinemada tıpkı diğer bütün yenilikler gibi ilk kez saraya girerek adeta bir devlet geleneğine uymuş gözükmetedir.”¹⁰³

Osmanlı Devleti’nin sinemaya ilk bakışı onun bir ilim ve bir bilim dalı gibi görülmesiyle açıklanır. “Osmanlı Devleti’nin sinemaya olumlu baktığının bir diğer delili, 1896 Eylül’ünde hazırlanan sinematografla ilgili resmi rapordur. Bu rapora göre

¹⁰² Ufuk Güral, Sinema Tarihi, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, s.3-5.

¹⁰³ Ertan Tunç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı- (1896-2005), Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.20.

sinematograf, ‘ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç’ olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle, din âlimlerinin olumlu görüşleri sayesinde, (aynı zamanda halife de olan) padişahın öncülüğünde sinema, ‘ilk’leriyle ve ‘yenilik’leriyle günden güne kendine taraftar buluyor, perdeye yansıyan görüntülerle adeta büyülenen insanların ilgisine mazhar oluyordu. İlk gösterimin yapılması, ilk sinema salonunun açılması, gittikçe ağırlaşan sosyal şartların içinde iyice bunalmış olan halk için yeni heyecanlardı.”¹⁰⁴

“Kamuya açık ilk film gösteriminin ilanı Osmanlıca ve Fransızca olarak hazırlanmış ve sinema, reklamda ‘PHOTOGRAPHIE VIVANTE’(CANLI FOTOĞRAF) sözleriyle tanıtılmıştı.”¹⁰⁵

1897’de sinematografin hemen hemen tüm dünya ülkeleriyle aynı zamanda Osmanlı’ya girişiyle birlikte dünyanın birçok yerinde ve Osmanlı topraklarında çekilen belge filmlerin gösterimleri başlamış, önceleri birkaç yerde yapılan bu gösterimler yaygınlaşmış, daha sonra sinema salonları açılarak çeşitli ülkelerin filmleri gösterilmeye başlanmıştır. Bu sırada dünya sineması belge filmlerden sinema anlatımının oluşmaya başladığı kurmaca filmlere geçmiş, hatta 1915 yılına gelindiğinde gerek Amerika gerekse Avrupa’da sinema anlatımının öne çıktığı uzun metrajlı yetkin film örnekleri verilmiştir. Ancak Türk sinemasının gelişimi dünya sinemasıyla aynı çizgide olmamıştır. Türk sineması Osmanlı topraklarında bazı şehirlerde daha yoğun bir şekilde gelişme göstermiş olup hatta denilebilir ki diğer şehirlere ağabeylik yapmıştır. Bu şehirlerin başında ise İstanbul gelmektedir. Bunun sebebi noktasında İstanbul’un geçmişten gelen tarihi ve kültürel hatta sanatsal özelliğini sürekli bünyesinde barındırarak gelecek nesillere aktarması etkili olmuştur denilebilir. Bu özelliği gereği başka hiçbir şehre benzemeyen İstanbul sanatsal faaliyetlerde de başrol oynamıştır.

“Birinci Dünya Savaşı öncesinde imparatorluğun, İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerinde sinema gösterileri yoğun ilgi görmeye başlar. ‘İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinde, sinemanın kaynakları arasında yer alan ‘gölge oyununun’ ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması etkili olmuştur.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Gülşah N. Maraşlı, Türk Sinemasının Dine Bakışı-Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul, 2011, s. 9-10.

¹⁰⁵ Mehmet Öztürk, SİNE-MASAL KENTLER, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.267.

¹⁰⁶ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.111.

“1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasına kadar çekilen belge filmler dışında Türk sinemasında yerli yapım gerçekleştirilmemiş, ancak bu tarihten sonra resmi kuruluşlar eliyle ilk yerli yapımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.”¹⁰⁷

Sinema, en büyük icadı sayılan sinematograf ile Lumiere kardeşler tarafından 19. yüzyılda dünya kültür piyasasına sunulduğunda belki de o dönem icatlarından en önemlisiydi. Çünkü bir nevi hayat makinesi işlevi görecek. Yazılı ve sözlü eserler dünya kamuoyunda önemli bir yere sahipti şimdi bu eserlerin yanına bir kültür yeniliği olarak sinematograf gelmişti.

“Sinematograf aygıtıyla, dünyadaki ilk halka açık gösterimin yapıldığı 22 Aralık 1895 tarihinin hemen ertesinde, 1896 yılında karşılaşmıştır Türk toprakları. Çeşitli sinema tarihi kitaplarından ve Lumiere’lerin operatörlerinden Aleksandre Promio’nun anılarından öğrendiğimize göre İstanbul, Kudüs, Yafa ve İzmir gibi çeşitli Türk kentlerinde kameralarla çekimler yapılmış, görüntüler kaydedilip dünyanın çeşitli yerlerinde gösterilmiştir. Türk Sinema Tarihi kitaplarında ilk film gösterisinin Saray’da yapıldığı, II. Abdülhamid’in kızlarından Ayşe Osmanoglu’nun anılarında yer alan kısa bir bölüme dayandırılarak açıklanmaktadır. Yine, 1995 yılından önce basılan Türk Sinema Tarihi kitaplarında, Türkiye’de halka açık ilk film gösteriminin 1897 yılı başlarında, İstanbul’da, Galatasaray semtindeki Sponeck Birahane’sinde, Sigmund Weinberg adlı bir Polonya yahudisi tarafından yapıldığı yazılmaktaydı. Sözü geçen Sigmund Weinberg, Beyoğlu’nda fotoğraf ve film malzemeleri satmakta, Fransız Pathe firmasının temsilciliğini yapmaktadır. Pathe şirketi, Lumiere’lerden sonra, kendi aygıtlarını üreterek, sinema piyasasını ticari anlamda ele geçiren, sinemanın gelecek vadettiğini görerek dünyaya yayılan şirkettir. İşte bu şirketin temsilciliğini yapan Weinberg’in Sponeck’de düzenlenen ilk film gösterisini yapması düşüncesi, Türk Sinema tarihçilerine uygun gelmiş, bazı anılarda da bu tarzda yanıltıcı bilgilere rastlanınca, bu görüş kabul edilmiştir. İlk gösterimle ilgili gazete ilanlarında ad belirtilmemesine karşın, bu olay Weinberg’e mal edilmiştir. Sinema yazarı ve eleştirmeni Burçak Evren’in, belgeleri daha dikkatli incelemesiyle başka bir ilandan yola çıkarak, Sponeck’deki ilk gösteriyi yapan kişinin D.Hanri adlı bir kişi olduğunu ileri sürmesi daha akla yakındır. Bu ilanda, Sponeck’de yapılan film gösterilerine ilginin büyüklüğünden cesaret alınarak, Ramazan ayı dolayısıyla Şehzadebaşı’ndaki Fevziye Kıraathanesi’nde de film gösterimine başlanacağı duyurulmaktadır. D.Hanri imzasıyla, yine bu ilandan anlaşıldığına göre, film gösterim aygıtı,

¹⁰⁷ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.17.

Amerikan Edision şirketi patentlidir. Pathe firması temsilcisi Weinberg'in Edison aygıtıyla gösterim yapması da pek mantıklı olmasa gerektir. Türkiye'de ilk film gösterimiyle ilgili yeni bir belge ve değişik bir iddia da 1996 yılında ortaya atılmıştır. Prof. Dr. Rauf Beyru ilk film gösteriminin İstanbul'da değil, 1896 yılında İzmir'de gerçekleştirildiğini öne sürmekte ve o yıllarda yayınlanan Ahenk gazetesindeki haberleri kanıt olarak göstermektedir.”¹⁰⁸

Sinematografin tüm dünya ile beraber 19. yüzyılda Osmanlı'ya girmesiyle film gösterimi yapma çabaları görüldüğü üzere Osmanlı topraklarında da meydana gelmiştir. Çeşitli kaynaklara ve alıntılara göre bu Osmanlı tebaası olan fakat Türk olmayan birkaç yabancı kişi tarafından denenmiştir. Kaynakların çeşitliliği sinema tarihinin net bir şekilde anlaşılması açısından önemlidir. Sinemasal örneklerin nerede ve kim tarafından gerçekleştirildiği önemli olmakla birlikte elde edilen kaynaklarla sınırlıdır. Elde edilen kaynaklar da çoğu zaman gerçekçi bilgileri verme konusunda eksik kalabilmektedir. Hâlbuki sinemanın yüz yıllık bir tarihi vardır ancak bu tarih bir kayıt sanatına ait olduğundan her şey kayıtlarla sınırlıdır bu sebepten eldeki kaynakların açıklama çabası da kimi zaman elde edilemeyen kayıtlardan ötürü eksik kalabilmektedir.

“İstanbul'da 1914'e kadar, sinema Beyoğlu'nda merkezileşmiştir, kentin öbür yakasında ise gösteriler azınlıktadır. Sinemalar ve gösteriler çoğalınca programlarda, daha önceki tarihlerde bile, 'ulusal' olmaya çalışmıştır. Henüz bir Türk sineması yoktur, sinema işletmeciliğinin büyük bir kısmı azınlıkların veya yabancı uyrukluların elindedir (ilginçtir ki 'sinematograf' ile ilgilenen, Lumiere'den bilgi isteyen ve sonradan tasarısından vazgeçen İstanbullu Rum fotoğrafçısı Vafiadis oluyor, 1895-1896 yıllarında). Weinberg Türkiye'de tek uzman sinemacıdır, Pathe'den sonra Fransız Gaumont şirketi de temsilcisi Rum Telemakos Spiridis ile Türkiye'ye girmiştir, bir dağıtım şirketi ise (Cine Theatrale d'Orient) Alman ve Danimarka filmlerini işletmektedir. O tarihlerde film gösterilen salonlar çoğalmakta, aygıt ve film yapan her yabancı şirket- Fransız, İngiliz, Amerikan- temsil edilmektedir. (Scognamillo)”¹⁰⁹

“Türk sinemasının gelişimi dünya sineması ile aynı çizgide olmamıştır. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasına kadar çekilen belge filmler dışında Türk

¹⁰⁸ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.4-6.

¹⁰⁹ Ertan Tunç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı- (1896-2005), Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.24.

sinemasında yerli yapım gerçekleştirilmemiş, ancak bu tarihten sonra resmi kuruluşlar eliyle ilk yerli yapımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.”¹¹⁰

“İlk Türk filmi 1914 yılında Osmanlı Ordusunda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından çekilen Ayastefanos’daki Rus Abidesinin Yıkılışı filmidir. Bununla ilgili tartışmalar olsa da bu konu ile ilgili olarak, filmin çekilme hikâyesi ve bu filmin ilk Türk filmi olarak gösterilme sebebi şöyledir; 29 Ekim 1914’de Alman amirali Souchon komutasındaki Osmanlı Donanması, Rus kıyılarını ve gemilerini topa tutunca, Osmanlı devleti de savaşa karışmış oldu. Savaşın resmen ilanı için on gün daha geçti, ama bu on gün içinde savaş karada ve denizde başlamıştı bile. Bu sırada yönetimi ellerinde bulunduranların başlıca kaygısı, birden başlayan bu savaşa halkı alıştırmak, ısındırmaktı. Bunun için bazı gösterişli davranışlara başvuruldu. Bunlardan biri, savaşın resmen ilanından (11 Kasım 1914) üç gün sonra ‘cihad-ı ekber’ ilanıydı. İkinci olay, yine aynı gün, Ayastefanos, yani bugünkü adıyla Yeşilköy’deki Bir Rus anıtının yıkılmasıydı. Bu anıtın Osmanlı devleti için çok acı bir anısı vardı: 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı’nın (93 Harbi) yenilgiyle sonuçlanması üzerine Ruslar, vardıkları en ileri nokta olan Ayastefanos’ta bu anıtı dikmişlerdi. 14 Kasım 1914 Cumartesi günü yıkılan anıt buydu. Bu olayın, sinema tarihimiz yönünden büyük önemi vardı; çünkü bu anıt yıkılırken, ilk kez bir Türk sinemacısı, alıcısını çalıştırarak ilk Türk filmini çevirmişti. Bu sinemacı, yurdumuzda ilk kez sinemayı okula soktuğunu daha önce gördüğümüz Fuat Uzkınay’dı. Uzkınay, 1914 yazında da Şakir ve Kemal Seden kardeşleri Sirkeci’de Ali Efendi Sineması ile Kemal Bey Sinema’sını açmaya yüreklendirmişti. Ayastefanos’daki anıtın yıkılması kararlaştırıldığında, bu iş önce bir Avusturya yapımevi olan Sacha’ya verildi. Ancak son anda, bu filmi mutlaka bir Türk’ün çevirmesi istendi. 2 Ağustos 1914 günü genel seferberlik ilanı sırasında, yedek subay olarak silah altına alınan Uzkınay bu işle görevlendirildi. Ama Uzkınay, göstericiyi çalıştırmasını bildiği halde, alıcıyı çalıştırmasını bilmiyordu. Sacha yapımevinin görevlileri, Uzkınay’a alıcının nasıl çalıştırılacağını gösterdiler. Uzkınay, alıcısını anıtın biraz ötesine yerleştirdi ve ilk Türk filmi olan, 150 metre uzunluğundaki Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Hedmi’ni çevirdi.”¹¹¹

İlk Türk filmi bu şartlarda gerçekleştirildi. Ordu’da görevli bir subay olan Fuat Uzkınay bu filmi çekerken birtakım destek görmüş ve sonucunda bu filmi çekmiştir. Bu film bir savaş sonrası dikilen anıtın daha sonra yıkılmasını konu alıyordu peki ama bunu konu

¹¹⁰ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.17.

¹¹¹ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.9-10.

almasının sebebi ne idi, neden Avusturyalı yapımevi destek verdi? Çünkü bu film daha ilk filmimiz olmasına rağmen bünyesinde toplumsal siyaseti barındırıyordu. Kitleleri etkilemek, savaş döneminde onların algılarına nüfuz edip, onları harekete geçirmektir belki de amacı. Zaten Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filminin mutlaka bir Türk tarafından çevrilmesi isteği de manidar olmakla birlikte sinemanın belki de bu özelliğine işaret etmektedir. Bu onun bünyesinde barındırdığı siyaset olgusudur.

Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı filminin ilk Türk filmi olup olmadığı konusu tartışmalı bir konu demiştik. Çünkü bu filmin hiçbir kopyası arşivlerde olmayıp günümüze yetişememiş olduğundan bu konuda somut bir delil bulunamamıştır. Ancak somut sayılabilecek bir delili şu açıklamalar daha sağlam ve dayanaklı hale getirerek bizlere ilk Türk filminin Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı olduğunu göstermektedir:

“Fuat Uzkınay üzerine ilk ayrıntılı çalışmayı Sayın Nijat Özön yapmıştı. Özön, Türk Sinematek Derneği tarafından 1970 tarihinde yayınlanan 51 sayfalık Fuat Uzkınay kitabında benzer bir kuşkuyu dile getirmişti. Bu kitap o yıllarda K.K Muh. Dairesi Foto Film Merkezi'nin kurucuları arasında bulunan ve Fuat Uzkınay'la aynı kurumda, birlikte uzun yıllar yan yana çalışan Gafuri Akçakın'ın da dikkatini çekmiş ve satır satır okumasını sağlamıştı. Fuat Uzkınay'ın çok yakın dostu Akçakın kitabı okurken, eksik ya da yanlış bulduğu birçok bilgiyi de kitabın sayfalarına el yazısıyla eklemiş. Bu el yazısı eklemelerinden biri de İlk Türk filmi olarak iddia edilen Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışıyla ilgili. Akçakın'ın bu filmle ilgili notu aynen şöyle: ‘Yeşilköy’de ilk çekilen Rus Abidesi filmi, Film Çekme Merkezi'ne girdiğim 1930'da 150 metre kadar civarında idi. Birkaç defa kumandanlara gösterdim. Bu film 1941'de Ankara'ya nakil edilirken ambalaj yapılırken üst üste sarılmasından ötürü diğer arşivdeki filmlere karışmıştır.’ Bu satırlar bu filme ilişkin şimdiye dek bulabildiğimiz ilk ve tek somut belge. En azından bu filmin çekildiğini ve kurumun arşivine girdiğini, ancak bu kurum İstanbul-Ankara'ya nakil edilirken filmin de başka kutuların –filmlerin içine karıştığını ortaya koyuyor. Demek ki bu film çekilmiş ve sonra da kaybolmuştur. (Evren, 2003, s.12-13). Bu belgenin yayınlanmasından sonra biz, ilk Türk filmi olarak, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş olan Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı belge filmini kabul ediyoruz.”¹¹²

¹¹² A.g.e. s. 13.

1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulması ile birinci dünya savaşı yıllarında belge filmler çekilmeye ve gösterilmeye başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın etkili olduğu bu çekimler ve gösterimler devlet-ordu eliyle yapılmış olduğundan dolayısıyla o günkü şartları yansıtmaktadır. Çünkü bu filmler direkt olarak savaşın getirmiş olduğu bir görüş ufku ile belge ve haber niteliği taşıyacaktı diyebiliriz. Nitekim araştırmalar ve arşivler de bunu göstermektedir.

“Türkiye savaşa girip de Almanların yanında yer alınca, askeri ilişkiler artmıştır iki ülke arasında. Harbiye Nazırı ve başkumandan Vekili, İttihat Terakki'nin liderlerinden Enver Paşa'nın Almanya gezisi, yurdumuzda sinema yapımının sürekliliğini sağlamıştır. Enver Paşa, Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görerek sinemanın halk üzerindeki etkisini anlamış ve dönüşünde, Osmanlı ordusunda da bir Sinema Dairesi kurulmasını emretmiştir. Böylece Weinberg'in yönetiminde, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur (1915).”¹¹³ “Merkez Ordusu Sinema Dairesi'nin başında bulunan Romanya uyruklu Sigmund Weinberg, 1916 yılında önce Leblebici Horhor Ağa adlı bir filmin çekimine başlamış, ancak Türk Sinemasının bu ilk öykülü film denemesi filmin oyuncularından birinin ölümüyle yarım kalmış, yine aynı yıl Moliere'den bir uyarlama olan Himmet Ağa'nın İzdivacı adlı tiyatro oyununun çekimine başlanmış, fakat bu filmin bitirilmesi de savaştan sonraya kalmıştır.”¹¹⁴ “Himmet Ağa'nın İzdivacı adlı, bir tiyatro uyarlaması olan bu filmi, daha sonra 1918'de Fuat Uzkınay tamamlamıştır.”¹¹⁵

“1918 yılında savaşın Osmanlı'nın yenilgisiyle bitmesi üzerine, resmi bir kuruluş olan Merkez Ordu Sinema Dairesi feshedilmiş, fakat sinema ile ilgili çalışmalar durmamıştır. Film yapımı ve belge film çekimleri yarı resmi kuruluşlar olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1915) ve Malul Gaziler Cemiyeti (1918) bünyesinde devam etmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema alanındaki ilk faaliyeti belge filmleri çekimidir. Kenan Erginsoy bu cemiyet adına 1915-16 yıllarında belge filmler çekmiştir. Öykülü film çekimleri ise sonradan Sedat Simavi tarafından gerçekleştirilmiştir. Simavi, cemiyet adına, daha önceki öykülü film denemeleri yarım kaldığı için Türk sinemasının ilk öykülü filmleri sayılan Pençe ve Casus (1917) filmlerini çekmiştir.”¹¹⁶

¹¹³ A.g.e. s.14.

¹¹⁴ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.18.

¹¹⁵ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.14.

¹¹⁶ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.18.

Osmanlı devletinde film faaliyetleri hep bir belge ve haber niteliği ile işlenmiş olup, bunun sebebi ise o yıllarda devam eden Kurtuluş Savaşı'nın mücadele şevkini canlı tutmaktır. Çekilen filmlerde bir karakter kötü gösterilir ve kötü gösterilen karakterin milliyeti ise işgal kuvvetleri olur bu yolla filmi izleyenlerde milli bir bilinç oluşturulması amaçlanır. Çünkü film sektörü önce tamamen sonra yarı-resmi bir şekilde devlet eliyle yapılmaktadır. Bu sebeple filmler bir propaganda içermektedir.

“1918 yılında, Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki bütün sinema araç ve gereçleri, işgal kuvvetlerinin eline geçmemesi için Malül Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Bu cemiyet adına tanınmış tiyatro oyuncusu ve yönetmen Ahmet Fehim Efendi, 1919 yılında Mürebbiye ve Binnaz adlı filmleri çekmiştir. Hüseyin rahmi Gürpınar'ın romanından, tiyatroya da uyarlanmış olan Mürebbiye, bir Fransız yosmasının İstanbul'a gelerek, varlıklı evlerde mürebbiyelik yapmasını, bu arada da çalıştığı evlerdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmasını anlatmaktadır. Halk, Fransızları kötülediği ve küçük düşürdüğü biçiminde yorumlayarak filmi büyük bir coşkuyla izlemiştir. Bu coşkuyu, filmdeki Fransız mürebbiyenin foyasının ortaya çıkması üzerine evden kovulmasına, bunun da, işgalci Fransızların da böyle, bir gün ülke topraklarından kovulacağı metaforunu yaratmasına bağlayabiliriz. İzleyicinin bu tepkisi üzerine işgalci kuvvetler Mürebbiye'nin Anadolu'da gösterimini yasaklamıştır. Yine Kurtuluş Savaşı'nın sonunda, Yunanlılar bozguna uğrayıp, Ege kıyılarına doğru kaçmaya başlayınca sinema aygıtları, TBMM Orduları'nın yeni kurulan Ordu Film Alma Dairesi'ne aktarılmıştır (1922). Bu dönemde, çekilen savaş belgeselleri ile 1922'de kurulan ilk özel film şirketi Kemal Film'in çektiği savaş haber filmleri kurgulanarak, İstiklal adlı büyük Kurtuluş Savaşı Belgeseli ortaya çıkarılmıştır.”¹¹⁷

Sinema, 19. yüzyılda doğuşundan itibaren daha ilk günlerinde toplumsal ve siyasal işlemiştir. Bilhassa sinemanın devlet eliyle işlenmesi ise bunu propaganda aracı haline getirmiştir. Bu Osmanlı'da da aynen bu şekilde olmuştur. Bunda etkili olan faktörlerin en başında Osmanlı Devleti'nin Avrupa tarafından hasta adam olarak nitelenmesinin getirdiği bir bunalım halinin olduğu son zamanlarda dünya savaşının patlak vermesi ve bu hastalığın ölümcül bir hastalığa dönüşmesi ve kurtuluş mücadelesinin başlamasıyla 'Bir Millet Uyanıyor' fikrinin canlanması ve sinemanın daha o ilk döneminde mesaj, propaganda aracı olarak kullanılması gelmektedir.

¹¹⁷ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.15-16.

‘Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı’ adlı eserinde, Ertan Tunç’un temas ettiği nokta itibarıyla, Türklerin sinema sanatına geç başlamasının ve dolayısıyla Türk Sineması’nın daha doğum günlerinde sancılanması yaşamış olduğu travmalara bağlıdır. Osmanlı Devleti’nin nüfusu 20. yüzyılın başında yaklaşık 25 milyon iken yaşanan savaşlar sebebiyle yaklaşık 15 milyon’a kadar inmiş ve Osmanlı halkı büyük oranda bu savaşlarda zayıt vermiş ve dolayısıyla en ağır hasarı görmüştür. Sinemanın yabancılar eliyle yapılması da bu savaşların bir getirisiidir. Bu sebeptendir ki sanatsal olarak pahalı bir dal olan sinemada gelişme dünyanın gerisinde kalmıştır. Bu durumun bir göstergesi de Weinberg’in, 1916’da çekmeye çalıştığı Leblebici Horhor Ağa adlı filmi oyuncuların birinin ölümüyle, bir başka çalışması ‘Himmet Ağa’nın İzdivacı’(1916) filmi ise oyuncuların askere alınması nedeniyle yarım kalmıştır. Himmet Ağa’nın İzdivacı filmi ise iki yıl sonra Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır.¹¹⁸

1922’de kurulan ilk özel film şirketi Kemal Film sinemanın farklı bir yapıya kavuşmasına vesile olmuştur. Öyle ki bunun en basit göstergesi, sinemanın dönüşümlerle özelleşme haline gelmiş olmasıdır. Öyle ki başlangıcında resmi bir şekilde işleyen sinemasal aygıtlar daha sonra yarı-resmi bir hal almışken şimdi 1922 yılında özelleşme aşamasının ilk fitilini Kemal Film ile ateşlemiştir. Ayrıca bu dönemin yapısından dolayı Türk Sinemasının ilk dönemine sinemacılar tarafından farklı isimler verilmiştir. Kimileri bu döneme ‘İlk Dönem’, kimileri ‘Özel Yapımevleri Dönemi’ kimileri ise ‘Tiyatrocular Dönemi’ demiştir.

“Türk Sineması’nda 1922 yılından 1949 yılına kadar sivil yapımevleri bazında yapılandırılan döneme ‘Özel Yapımevleri Dönemi’ adı verilmektedir.”¹¹⁹ “Türk sinemasında 1922 yılından 1940 yılına kadar süren dönem ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak adlandırılır. Bunun nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının İstanbul Şehir Tiyatrolarının başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunmasıdır.”¹²⁰ “Tiyatrocular dönemi, 1923 ile 1939 yılları arasına rastlar ve bu dönem Türkiye tarihi açısından son derece önemli değişimlerin (hukuk, eğitim, din vb) yaşandığı bir dönemdir. Dünya sinemasında bu tarz dönemler önemli sanatsal yaratımların, akımların ve kuramların üretilmesine sebep olmuştur ancak Türk sineması söz konusu dönemde toplumsal değişimlerin uzağında hikâyeler anlatmaya devam etmektedir.”¹²¹

¹¹⁸ Ertan Tunç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı- (1896-2005), Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.25.

¹¹⁹ A.g.e. s.44.

¹²⁰ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.21-23.

¹²¹ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.113.

“1922 yılı, sinema tarihimizin önemli dönüm noktalarından biridir. Çünkü o tarihe dek resmi ya da yarı resmi kurumlarca yürütülen sinema çalışmaları, 1922’de Kemal Film’le ilk özel yapımına kavuşmuştur. Bu yapımını, 1914’ten beri İstanbul’un bazı semtlerinde sinema salonları açan Kemal ve Şakir Seden kardeşler kurmuşlardır. Ama onları yapıma yönlendiren ünlü tiyatro oyuncusu Muhsin Ertuğrul olmuştur. Daha önce Almanya’da sinema çalışmalarına katılan Ertuğrul, İstanbul’a dönünce Seden kardeşleri yapımcılığa yüreklendirmiştir. Ertuğrul’un çabasıyla ilk işlik (stüdyo) kurulmuştur. Bu işlik, Birinci Dünya Savaşı’nda orduya giyim eşyası hazırlamak üzere Defterdar Mensucat Fabrikası’ndaki dikimevi pavyonlarından biri kiralanarak sağlanmıştır.(Özön, 1985, s. 344)”¹²²

“Türk sineması devlet eliyle kurulmuş ve ilk özel yapımına olan Kemal Film 1921 yılında faaliyete geçene kadar sinemanın sürekliliği devlet eliyle sağlanmıştır. Kemal Film, Muhsin Ertuğrul ile anlaşarak konulu film yapımına başlamış ve onun yönetmenliğinde 1922 yılında İstanbul’da bir Facia-i Aşk adlı film gerçekleştirilmiştir. Ertuğrul, Kemal Film adına, tiyatro oyuncularından oluşan ekibi ve görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile birlikte Ateşten Gömlek, Boğaziçi Esrarı, Sözde Kızlar, Leblebici Horhor, Kız Kulesinde Bir Facia adlı beş film daha çeker. 1924 yılında Kemal Film’in yerli film yapımını bırakmasından İpekçi ailesinin yerli film yapımına girişine, yani 1929 yılına kadar Türkiye’de film çekimi durur, sadece ithal filmlerin gösterimi devam eder. 1923 yılında Elhamra sinemasını alarak sinema işletmeciliğine başlayan İpekçiler, giderek dönemin en güçlü işletmecisi ve film ithalatçısı durumuna gelmiş ve 1920’lerin sonunda da Muhsin Ertuğrul ile bağlantı kurarak yerli film yapımına girmişlerdir.”¹²³

Türk sinemasında tiyatronun etkisi uzun bir süre devam etmiş olup Osmanlı topraklarına girdiği ilk dönemde dünya’da da haliyle bu böyle bir görünüm sergilemiştir ki zaten tiyatronun eski bir gösterim olması sebebiyle tarihi çok eski çağlara dayanır. Haliyle bu oyun şekli ilk başlarda sinemada etkili olmuş ancak dünya bunun etkisini üzerinden belli bir süre sonra atmış olmasına rağmen Türkiye’de bu biraz daha uzun zaman almıştır. Türkiye’de yıl 1930’ları göstermesine rağmen hala sinemasal bir çalışma özgün olarak yer almamış yer alan çalışmalar hep bir tiyatro kurgusu ile yer almıştır. Tabi bunda ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul’un etkisi çok büyüktür hatta başat bir rol oynamıştır. Çünkü Muhsin Ertuğrul bir tiyatrocusu olmakla birlikte daha ülkeye girer girmez bu sektörde başrol oynayan Ertuğrul, sinemasal çalışmaları kendi tiyatro bilgisi, araçları ve kahramanları ile sinemaya aktarmıştır.

¹²² Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.16.

¹²³ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.20.

Bu haliyle o özel film şirketlerinin kurulmasına öncülük etmiş, onları teşvik etmiş ve özel yapım evleri ile çalışan yegâne yönetmen olduğundan ötürü de bunu hep bir tiyatro kurgusuyla gerçekleştirmiştir.

“1922-1950 döneminde en etkili yönetmen Muhsin Ertuğrul’dur. 17 yıl Türk Sineması’nı tekelinde bulunduran Muhsin Ertuğrul, 1953 yılına dek, tam 29 film yönetir. Alim Şerif Onaran; Muhsin Ertuğrul Sineması’nı ‘Kemal Film Dönemindeki Filmler’, ‘İpek Film Dönemindeki Filmler’, ‘Diğer Kurumlara Yaptığı Filmler’ olarak 3 ana kategoriye ayırarak incelemektedir.”¹²⁴

“1930’lu yılların başında bu arada sinemaya ses girmiş ve diğer ülkelerdeki film seyircisiyle birlikte, İpekçilerin sesli film gösterimi için gerekli aletleri getirmesi sayesinde Türk izleyicisi de sesli filmle tanışmış ve bu filmlere büyük ilgi göstermiştir. Bu ilgiyi dikkate alan İpekçiler de bir sonraki filmlerini sesli olarak çekmeye karar vermişler, ancak sesli film için gereken stüdyo Türkiye’de olmadığından Türk sinemasının ilk sesli filmi olan ‘İstanbul Sokaklarında’nın (1931) çekimi için ekip yurtdışına gitmiştir. Bu filmin başarılı olması üzerine İpekçiler, Nişantaşı’nda sesli bir film stüdyosu kurmuşlar ve Muhsin Ertuğrul, 1932 yılından itibaren filmlerini sesli olarak bu stüdyoda çekmeye başlamıştır. Bir Millet Uyanıyor (1932) bunlardan biridir. İpekçilerin Muhsin Ertuğrul’la kurduğu işbirliği, sinema alanında onlardan ve Ertuğrul’dan başka kimsenin çalışmasına imkân vermeyecek şekilde, İpek Film’in yerli film yapımını durdurduğu 1940 yılına kadar devam etmiştir. Türk Sinema Tarihi içinde Ertuğrul’un tek adamlığının sona erdiği, yeni yönetmenlerin devreye girdiği ve bunların ilki olan Faruk Kenç’in ilk filmi Taş Parçası’nı çektiği 1939 yılından 1950 yılına kadar geçen süreye, Nijat Özön’ün de adlandırdığı gibi biz de ‘Geçiş Dönemi’ diyeceğiz. Çünkü bu dönem, sinemamızda Ertuğrul’un tiyatro etkilerinin silinip, sinemasal etkilerin yerini almaya başladığı dönemdir. Bir anlamda, Türk Sineması’nın tiyatronun gölgesinden sıyrılıp, sinemasal özellikler kazandığı, kişiliğinin oluştuğu ergenlik dönemidir.”¹²⁵

“Geçiş Dönemi Türk sinemasını etkileyen en önemli unsur İkinci Dünya Savaşı’dır. Savaş öncesi yıllarda Avrupa’ya çeşitli dallarda öğrenim görmeye gitmiş olan gençler, savaşın patlamasıyla Türkiye’ye geri dönmüşlerdir. Fotoğraf, grafik ya da sanat eğitimi için giden gençlerin dönüşü sinemayı etkilemiştir. İlk hamleyi yapan da Taş Parçası filmiyle Faruk Kenç olmuştur. Avrupa kıtasını saran savaşın yolları kapatmasıyla salonlarda gösterilecek yabancı

¹²⁴ Ertan Tunç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı- (1896-2005), Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.72.

¹²⁵ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.34.

filmlerin azalması, yerli film gereksinimini doğurmuştur. Ayrıca, 1938 yılında yapılan vergi düzenlemesi de yapım stüdyolarının artışına yardımcı olmuştur. Böylece, savaş nedeniyle yurda dönen gençlere sinemanın kapıları açılmıştır. Sayısı artmaya başlayan film şirketlerinde Avrupa sinemasını tanıyan, tiyatro dışında eğitim görmüş gençler daha özgür ve daha sinemasal filmler yönetmişlerdir. Tiyatro oyuncularıyla birlikte amatör oyuncular da devreye sokarak, dış çekim, hareketli kamera ve hızlı kurguyla acemice de olsa, sinemasal anlatıyı yakalamışlardır. Geçiş Dönemi'nin sinemasal öncülüğünü yapmış olan Faruk Kenç, diğer genç yönetmenlere olumsuz yönde de bir öncülük yapmıştır: filmlerin sessiz olarak çekilip, sonradan seslendirilmesi. Yani, Türk filmlerine de dublaj. Savaş nedeniyle sinema araç-gerecinin ve ham filmin azlığı, bu yüzden doğal olarak da pahalı olması, yapımçı şirket sayısının yetersizliği, İpek Film gibi köklü şirketlerin rekabetten duyduğu rahatsızlık, genç yönetmenlerin yoluna engeller oluşturunca, onlar da çözümlerini üretmişlerdir. Filmlerin sessiz çekilerek, sonradan dublaj yoluyla seslendirilmesi, dönemin koşullarına çok uygun gelince herkes tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Böylece görüntüsü uygun, ama sesi veya diksiyonu kötü olan amatör oyuncuların filmlerde rol alabilmesi mümkün hale gelmiştir. Ayrıca sesli çekimin prova çekimi sayıları azaltılabilmiş, film ve zaman, dolayısıyla para tasarrufu sağlanmıştır. Oyuncuların diyalogları ezberleme zorunluluğu bitmiştir. Bütün bu avantajlar nedeniyle, Kenç'in buluşu olan sessiz çekim-sonra dublaj olayını Türk sineması çok sevmiştir. Yalnız İkinci Dünya Savaşı yıllarında değil, 1980'lerin sonlarına kadar yıllarca kullanmıştır.”¹²⁶

Geçiş dönemi bir bakıma çok önemlidir. Çünkü bu döneme sinemanın yürümeye başladığı dönemde denilebilir. Özel yapım şirketlerinin kurulmasından sonra Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki tekelinin kırıldığı ve Avrupa'da eğitim gören gençlerin yurda dönüp sinemaya girmesi ve bir bakıma sinemaya Avrupai bir tarz katması yine sinemanın bu kısa tarihinde dünyanın ve ülkenin yaşamış olduğu savaşlar, mücadeleler sinemayı da etkilemiş ve aslında yoğun siyasal gündemden kurtulma aracı olarak da sinema insan hayatına giriş yapmıştır.

“Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı gibi önemli tarihsel gelişmeler gerçekleşirken Türk sinemasının başat konuları, operetler ve güldürüler ya da roman uyarlamaları olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un Selma Lögerlof'dan uyarladığı Aysel Bataklı Damın Kızı filmi Anadolu köy gerçekliği ile bağdaşmayan yapısı ve abartılı anlatımıyla

¹²⁶ A.g.e. s.37-42.

dönemin filmsel bakış açısına uygun bir yapı sergiler. Geçiş dönemi, sinemada tekelin kalktığı, yurtdışından gelen yönetmenlerin de film yapmaya başladığı, yeni film şirketlerinin ve sinema salonlarının açıldığı bir dönem olur. Geçiş dönemi filmleri, içerik açısından olmasa bile biçimsel açıdan teknik denemelerin yapılması ve yeni anlatım yöntemlerinin uygulanması bakımından dikkat çekicidir. Bu dönem, anlatısal açıdan bir gelişimden söz edemesek de sinemacılar dönemini hazırlaması bakımından önemlidir.”¹²⁷

“Film şirketi ve çekilen film sayısının eskiye oranla çoğalması, bunların sahipliğinin şahıslara ait olması, üstelik İkinci Dünya Savaşı çevremizdeki pek çok ülkede bütün şiddetiyle sürerken, Türkiye’de de siyasal ve ideolojik baskıların artması ülke yönetimini ister istemez bazı kısıtlamalara, denetleme ve yasaklara yöneltmiştir. İşte bu ortamda içeride çekilen filmlerin de, dışarıdan getirilen filmlerin de denetlenmesini amaçlayan bir nizamname yayınlanmıştır. Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesine bağlı olarak yayınlanan ve 19 Temmuz 1939 tarihinde yürürlüğe giren Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, genellikle sinema yazarlarınca faşist Mussolini İtalyası’nın sansür tüzüğünün çevirisi olarak yazılsa da, bu alanda doktora tezi yazmış olan Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, doğrudan çevirisi olmamakla birlikte aynı anlayışı taşıdığını belirtmektedir. Nitekim ‘Sinematografik Hürriyet’ adlı çalışmasında şöyle yazmıştır: ‘Öncelikle şurasını iyice belirtelim ki, bizdeki Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair mevzuat, tam bir Devlet Sistemi, hem de Polis Devleti sisteminin bir icabıdır. Bu Nizamname, filmlerin ve film senaryolarının kontrolü safhasında olduğu kadar, filmlerin çekim safhasında da, laboratuvar işlemleri safhasında da; hatta bütün bu safhalar tamamlandıktan sonra gösterim safhasında bile (m. 28) tamamen polisin nezaret, murakabe, izin ve gerekince bu iznin her safhada geri alınması tasarruflarından oluşmuş bir polis sistemidir’(Onaran, 1968, s.149). Alim Şerif Onaran Türk Sineması adlı kitabında da bu nizamnamenin iki küçük değişiklikle, 1986 yılına kadar aynen uygulandığını ve özellikle 28. maddesinin sinemacıların başında sallanan ‘Demokles’in kılıcı’ işlevi gördüğünü yazmaktadır.”¹²⁸

Buraya kadar Türk sinemasının başlangıcından sinema dilinin öğrenilmesine ve sinemacılar dönemine kadar geçen evreye tarihsel bir bakış açısıyla eğilmiş olduk. Bu evrede sinemanın doğuşu ve ilk zamanları, daha sonra tiyatrocular dönemi dediğimiz ilk dönemi ele aldık. İkinci döneme geçmeden önce bir ara dönem olan ‘Geçiş Dönemi’ne eğildik. Şimdi ise, Türk sinemasının ikinci dönemi, yani sinema dilinin öğrenilmesi ve bir dizi yenilik ile oluşan

¹²⁷ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.113-116.

¹²⁸ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.42-43.

ve adına da genellikle ‘Sinemacılar Dönemi’ denilen Türk Sinemasının tiyatrocuların etkisinden kurtulduğu ‘Sinemacılar Dönemi’ni ele alıp tarihsel bir bakış açısıyla inceleyelim.

Bu dönem belirtildiği üzere tiyatrocular ve dolayısıyla Muhsin Ertuğrul’un etkisinin sinemada sona erdiği dönemdir. Tiyatrocu bakış açısı ve sinemasının geçiş dönemi boyunca eserlerini verdiğini biliyoruz ancak bu geçiş döneminin etkisiyle Türk sinemasında yeni bir sinemasal perde açılmış ve sinema yapılmaya başlanmıştır.

“Türk Sinemasının Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan ikinci dönemi, yerli film lehine Belediye Eğlence Resminde 1948 yılında yapılan indirimle başlar. Bu indirim, yapımcıların ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açmıştır. Bu dönemin en önemli özelliği ise, 1950’lerde sinema alanına giren yönetmenlerin, tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan filmlerin ilk örneklerini vermeleri, sinema anlatımını Türk sinemasına getirmeleridir. Bu yeni sinemacıların başında Lütfi Ömer Akad gelmektedir. Akad’ın 1952 yılında yaptığı Kanun Namına filmi de, sinema dilinin kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilir.”¹²⁹ “Kanun Namına filmi, dönemin film eleştirmenleri tarafından, içerik olarak Fransız şiirsel gerçekliğine, teknik olarak Amerikan filmlerine benzetilir. Ancak Akad, Fransız şiirsel gerçekliğinden habersiz olduğundan ancak Amerikan sinemasından etkilenmesinin kaçınılmaz olduğundan bahseder. ‘Zaten ne olacak, başka bir şey olamaz ki, En ilerlemiş sinema, Amerikan sineması. Gördüğümüz filmler onlardı. Sonra yıllar sonra kendimize has bir üslup arama endişesi olduğu zaman yeni bir şey getirmeye çalıştık. O da 60’larda başlıyor.’ (Lütfi Ö. Akad). Amerikan sineması, o günlerde film yapan yönetmenlerin çoğunu etkiler. Akad’ın farkı, hikâyenin sinematografik anlatımına önem vermesidir. Akad’ın filmleriyle birlikte kamera, tiyatro oyun düzeninin dışına çıkarak aksiyonun bir parçası olur, bu nedenle Akad’ın filmlerinde mekân, sinemasal anlatımın organik bir parçasına dönüşür. Aksiyonun ve gerilimin paralel kurgu aracılığıyla aktarımı gibi anlatım yöntemleri, zamanın sürekliliğinin aktarımına yardımcı olur. Söz konusu sinematografik yöntemleri başarılı bir şekilde kullanması nedeniyle Akad’ın sineması dönemin diğer yönetmenlerini de etkiler. Bu dönemde Akad’ın etkisiyle film yapmaya başlayan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Memduh Ün gibi yönetmenler ‘yeni bir sinema dili’ arayışı içine girerler.”¹³⁰

¹²⁹ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.26.

¹³⁰ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.118-119.

“Sinema yazarı ve tarihçisi Nijat Özön de bu dönemi şöyle açıklamaktadır:

Ancak 1950-1960 dönemindedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi. Bunun ilk örnekleri verildi. Bu çabalar sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi. Uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük ölçüde sürüp gittiği yine görülmekteydi. Ama 1950-1960 döneminde, hele asıl girişimlerin son beş yılı içinde yer aldığı düşünülürse, bu son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yılda yapılanları kat kat aşmaktaydı. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir.’(1985, s.361). Nijat Özön, sinema dilinin gelişimiyle ilgili bu olumlu yaklaşımından sonra, bu dönemdeki çalkantıların sinemaya yansıyan olumsuzluklarına da değinmektedir: ‘Türkiye’nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sıkıntılar, demokrasi eksikliği ile gerici akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinema’da da ‘Film Enflasyonu’yla kendini gösterdi. Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiler. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama bu dil gereğince yararlı bir biçimde kullanılmadı. Çok partili düzene geçişin, 1960 devrimine dek uzanan ‘yalancı’, ‘sahte’ ya da ‘göstermelik’ demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme, buna olanak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasal güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar, sinemaya da sıçradı; din duygularını sömüren filmler büyük bir artış gösterdi.’(1995, s. 33)”¹³¹

“Toplumsal her katmanını etkileyen düşünce özgürlüğü kısıtlaması, sinemanın kaçış öykülerine yönelmesine neden olur. Memduh Ün’ün Üç Arkadaş (1958), Orhan M. Arıburnu Beklenen Şarkı (1953), Atıf Yılmaz Hıçkırık (1953) filmleri, popüler piyasa romanı uyarlamaları, şarkıcı oyuncu ve 60’larda çok karşımıza çıkacak olan, ‘kör kız’, ‘kör erkek’ metaforlarının ön planda olduğu hastalık filmlerinin habercisi olurlar. Memduh Ün’ün filmi, Beklenen Şarkı ve Hıçkırık gibi melodram olmasa da, melodramatik öğeleri ağır basan bir film olur. Parklarda iğne satarken ünlü olan fakir bir kör kızla, kötü günlerinde ona yardım eden temiz yürekli üç arkadaşın öyküsünün anlatıldığı filmde, diyaloglarda melodramatik etki göze çarpar. ‘Karanlık dünyam benim, her an bir ışık arar. Görmeyen gözlerimde ümitsiz

¹³¹ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.57.

yaşlar akar.'Çaresizlik Gül'ün şarkılarında söze dönüşür. İtalyan yeni gerçekçilik akımından etkilenen filmde, Memduh Ün özgün bir sinema dili yaratma çabası içine girer."¹³²

Sinema toplum yaşamından ayrı bir şey olarak tasavvur edilemez, sinemacılar dönemine bakıldığında tarihsel geçmiş perspektifinde siyasal ve sosyal yaşantıların yani insan yaşamının sinema'da da haliyle tezahür ettiği görülmektedir. 1950-1960'lar sinemasında toplum yaşamının ve siyasal hayatın başrolde olduğu görülmektedir. Tek partili hayattan çok partili hayata geçiş ve bu geçiş sırasında yaşanan sancılar yadsınamayacak bir biçimde sinemasal simgede görüntü halinde kendini açığa vurmuştur. Düşün dünyası sinemayı şekillendiren ana olgulardan olduğu için politikada düşün dünyasını dolayısıyla sinemayı etkilemektedir. 1950-1960 Demokrat Parti iktidarının yani Türk siyasal hayatının çok partili halinin ilkinin 1960'da sona ermesi ile tabii ki sosyal ve içtimai hayat da siyasetten etkilenmiş olup sinema da bu etkileşimden nasibini almıştır. Dolayısıyla 1960 sonrası sinemanın tarihseline göz atmak gerekirse;

"1950'lerde başlayan 'Halk-Sinema Aşkı'nın 1960'larda da sürdüğü gözlenmektedir. Halkın sevdiği konular, halkın sevdiği yıldız oyuncularla, halkın alıştığı kalıplarla çekilmekte, bu filmler genci, yaşlısı, çocuğuyla, erkeği, kadını, ailesiyle bütün halk tarafından coşkuyla izlenmektedir. 1960'ları 1950'lerden ayıran en belirgin fark, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ve eleştirel bakan ürünler yaratabilme serbestliğidir. Gerçi 1939 sansür nizamnamesi kalkmamıştır. Türkiye İşçi Partisi'nin, sansürün 1961 Anayasası'na aykırı olduğunu, dolayısıyla kaldırılması gerektiğini belirterek, Anayasa Mahkemesi'ne açtığı dava reddedilmiştir. Yine de Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın deyişiyle: Bu özgürlükçü Anayasa'nın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmıştır. (1994, s. 103). Nijat Özön de bu ortamın sinemaya etkilerini şöyle dile getirmektedir: 1961 Anayasası'yla toplumda büyük bir umut kapısı aralandı. İlk bölümün sinema çalışmaları da bu yeni bölümde sinema için parlak bir gelecek vaat ediyordu. Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla polis devleti, yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebiliyorlardı. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle

¹³² Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.119-120.

1960 öncesi, yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi. (1995, s. 32). Toplumsal gerçekçi diyebileceğimiz bu filmler, her ne kadar sayısal olarak akım oluşturacak denli çok olmasa da ve Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı, ayrıksı bir derinlik yakalayamasa da, sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. 'Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivali'nde büyük ödülü alan Susuz Yaz, Ertem Göreç'in filmi ilk kez grev-sendika-sömürü konusuna eğilen Karanlıkta Uyananlar (1964), petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın Toprağın Kanı (1966) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir.'(Esen, 2000, s.166).¹³³

“1950-1960 döneminde sinemada popüler olan bir diğer olgu, tarihsel ve savaş filmlerinin çoğalmasındır. Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı filmleri, kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı, seyirci reaksiyonunu temel alan yöntemlerle anlatılır. Sinema dilinin oluşturulmaya çalışıldığı bu yıllarda, dünya sinemasına koşturularak, ‘sinema üzerine düşünce üretme pratiği’ gelişir ve Nijat Özön, Atilla İlhan, Burhan Arpad, Metin Erksan, Tunca Yalman, Halit Refiğ, Salah Bırsel, Tarık Dursun Kakinç gibi isimler Türk sineması üzerine sanatsal ve estetik tartışmaların yaratılmasına katkı sunarlar.”¹³⁴

“Çağdaş sinema bir anlamda, bir dönem birinin, başka bir dönem diğerinin sinemasal üsluba egemen olduğu görülen güçlerin bir sentezi olarak görülebilir. Sinema tarihini anlamada en önemli olgu, bu toplumsal, politik, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik faktörlerin birbiriyle nasıl bir dinamik ilişki içinde olduklarını görmektir. Sinema tarihi en iyi biçimde geniş bir karşıtlıklar dizisinin ürünü olarak anlaşılır. Bu en özgül olandan en genel olana kadar her düzeyde görülebilir.”¹³⁵

Bu dönemde özellikle ele alınması gereken kuramlar ön plana çıkmaktadır. Bu kuramlar siyasal düşünce yapısından yola çıkılarak oluşmuş olup bu düşünceye sahip olan yönetmen-yapımcı-senaristler tarafından bu doğrultuda eserler ortaya konarak sahiplenilmiştir. Çünkü sinemanın öğrenilmesi ve sinema yapmaya başlanması ile sinemanın

¹³³ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.71-73.

¹³⁴ Meral Özçınar Eşli, Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.120.

¹³⁵ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.221.

ruhunda olan politika bu düşün dünyasından haliyle etkilenmiştir. Türk sinemasının tarih öyküsünü ele alırken özellikle 1960 sonrası dönemde bu kuramlardan söz etmeden geçmemek gerekir.

“Ulusal Sinemacılar: Öncüsü, daha sonra düşüncelerine uygun bazı filmlere yönetmen olarak da imza atacak olan o dönemin film eleştirmeni Halit Refiğ’dir. Refiğ, Kemal Tahir’in Osmanlı’nın gelişim yapısı ve üretim tarzının Batı’ninkinden farklı olduğunu savunan toplumsal tezlerinden etkilenmiştir. Sinemaya ilişkin tezlerini daha sonra Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabında kaleme alacak olan Refiğ, Türk sinemasının Türk toplumunun değerlerine, köklü geçmişine ve geleneksel sanatlarına dayanması gerektiğini savunmuştur. Haremde Dört Kadın (1965) onun tezine uygun olan en önemli filmidir. Milli Sinemacılar: Türkçe kökenli olan ‘ulusal’ sözcüğünün Arapça söylenişi olan ‘milli’ sözcüğüyle kuramlarını açıklayan Milli Sinemacılar’ın öncüsü yönetmen Yücel Çakmaklı’dır. Türk toplumunun dinsel yapısının göz önüne alınarak film yapılması gereğini savunmaktadırlar. Müslüman kimlik öne çıkarılarak, Müslüman anlayışın yaşamın her alanına sinema aracılığıyla da yerleşmesi öngörülmektedir. Devrimci Sinemacılar: 1965 yılında kurulan Sinematek Derneği çevresinde toplanan, ticari gösterim şansı olmayan dünya ve Avrupa sanat sinemasının özgün örneklerinin gösterimini yapan, sinema ve kapitalist sistem üzerine eleştirel yaklaşımlı toplantılar ve konuşmalar düzenleyen grup, Devrimci Sinema tezini savunmuştur. Yeşilçam ve Hollywood’un uyuşturucu sineması yerine, toplumdaki sınıfsal çatışmaları sergileyen, ezilen sınıfların haklarını savunan, geri kalmışlığın ve yoksulluğun sorgulandığı, gelişmiş bir dil kullanan sinema önermişlerdir. Devrimci Sinemacılar’ın görüşlerine uygun filmler, Seyyit Han (1968) ve Umut filmleriyle başlayan, Yılmaz Güney filmleridir. Ayrıca Devrimci Sinemacılar, belgesel ve kısa filmler çekerek, belgesellerin ve kısa filmlerin toplumsal ve sinemasal işlevleri üzerinde de düşünmüşlerdir.”¹³⁶

1950-1960’lı yıllar sineması tarihsel arka plan ışığında bu düşüncelerle kendini ifade etmiştir. Tek partili hayattan çok partili hayata geçiş sonrasında Demokrat Parti iktidarının politikaları sinemayı etkilerken sonrasında Ordu’nun yönetime el koyması ile yapılan 1961 Anayasası ve bu anayasanın getirmiş olduğu özgürlükçü anlayış, yaşanan toplumsal olaylar Demirel hükümetinin toplumsal olaylara karşı tavrı ve sonrasında yine Ordu tarafından verilen 1971 muhtırası sinemada da farklı bir dönemi meydana getirmiştir.

¹³⁶ Şükran Kuyucak Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Yayınları, İstanbul, 2010, s.73-74

“1970’li yıllar Türk Sineması için ilginç bir dönemdir. Bir yandan Yılmaz Güney’in ve onun izindeki Genç Sinemacılar’ın ortaya çıkardıkları, gerçekçi olmayı amaçlayan, o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmedikleri için, daha doğrusu yapımcı müdahalesiyle karşılaşmak istemedikleri için, yönetmenlerin kendi bulup buluşturdukları paralarla gerçekleştirdikleri, söyleyecek sözü olan filmlerdir. Diğer yandan, sinemanın klasik Yeşilçam seyircisi, yani popüler filmlerin izleyicisi sinemadan uzaklaştığı için, ticari sinemacıların, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları seks filmleri salonları kaplamıştır. Ucuza mal edilen, 16 mm.’lik, kalitesiz seks güldürüleridir bunlar.”¹³⁷

Türk sineması 1970’lere kadar yaşamış olduğu siyasi ve sosyal olaylardan etkilenecek bunlardan bağımsız olamayacağını bu döneme kadar göstermiş ve 70’li yıllara gelindiğinde hem yaşadığı toplumun siyaseti ve toplumsal yaşamı karşısında kendi yerini sağlamlaştırma yolunda çaba sarf etmiştir. Bu çaba sonucunda kimi zaman gülünç durumlara düşmüştür. Bir yandan siyasi ve toplumsal kültüre eleştiri getirmeye çalışmış, bir yandan ona malzeme sağlarken bir yandan da kendi mekânini korumak için bambaşka bir yapıya bürünerek 24 karelik saltanatına bir kare daha ekleyerek kendini seks filmleri furyasına kurban etmiştir.

“1970’ler sinemasını ‘Karşıtlıklar Dönemi Sineması’ olarak adlandırmamızın nedeni, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasındandır. Sinemaya baktığımızda, dönemi, iki zıt anlayışla ortaya çıkan iki zıt sinemasal yapının ağırlığı belirlemektedir: Bir yanda toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen eleştirel siyasal filmler; tam karşı yanda, kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olmayı kabullenmenin sonucu üretilen seks filmleri. Ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, ülke yönetimindeki istikrarsızlıklar, ikiyüzlü ahlak anlayışı, hak ve özgürlük kavramlarının kavranamayışı, sansürün yapısı, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç ve kentleşememe.”¹³⁸ Böylelikle topluma ait olan ve bir ülkede yaşamı etkileyen olaylar ve olgular sinemayı da etkilemiştir. Sinema toplumdan ve siyasetten ayrı tutulamayacağı gibi ondan ayrı da anlatılamaz bir gerçekliktir. Nitekim siyasi olaylar da böylelikle sinema da bir şekilde işlenerek toplum hafızasını etkilemiştir.

“1970’lerin ilk yıllarından başlayarak, salonları dolduran en sevilen güldürü oyuncusu Kemal Sunal’dır. Dönemin sıkıntılı ortamında filmlerde çizdiği saf görünen kurnaz, sakar ama

¹³⁷ A.g.e. s.133-134.

¹³⁸ A.g.e. s.160.

şanslı tipler, kötü ama varlıklı kişilerin paralarını yoksullara dağıtarak sosyal adaleti kişisel yollarla sağlayarak insanları rahatlatmaktadır. Sinema salonlarını terk etmiş olan klasik izleyiciyi, kadınları olmasa da klasik erkek izleyiciyi salonlara döndürme gücünü taşıyan diğer tür, ‘tarihi kostüme avantür’ filmleridir. Bu türün de yıldız oyuncusu Cüneyt Arkın’dır. Ardından ise Kartal Tibet gelmektedir. Kostüme avantür denen tür, Türk popüler sinemasının 1970’li yıllarına özgü, tarihsel fantazy filmidir. Konularını Türk tarihinde yaşandığı varsayılan olaylara, yaşadığı varsayılan kişilere dayandıran, bazen gerçek olay ya da kişilere dayansa bile işleniş biçiminin gerçekle ilişkisi olmayan macera filmleridir. ‘Battal Gazi’ dizileri, ‘Kara Murat’, ‘Malkoçoğlu’, ‘Tarkan’ dizileri, bu tiplerin başlarından geçen maceraların versiyonlarıyla onlarca filmin çekilmesi ve izlenmesini sağlamıştır. Bu filmlerin temel esprisi, Türklük ve Müslümanlık mitolojisine dayanmasıdır. Filmlerin kahramanları yiğit, savaşçı, dürüst, koruyucu, güçlü erkeklerdir. ‘Tarkan’ tipi dışındakiler Müslümanlığın, Tarkan da dâhil tümü Türklüğün temsilcisidirler. Müslümanlığın ve Türklüğün düşmanlarını yok etmekle görevlendirilmiş gibidirler. Güzel ama Hristiyan düşman prenseslerini kendilerine âşık ederek Müslümanlaştırırlar. Yaşanan zaman ve mekânlar belirsiz ama geçmişini temsil eden tarihsel zaman ve mekânlardır. Türklerin Hristiyan düşmanlarına karşı, en çok da Bizans’a karşı masalımsı, tarihsel zaferlerini anlatmaktadırlar. Neden kahramanlık? Neden Türklük, Müslümanlık? Neden tarihsellik? Neden 1970’li yıllarda? Bu soruların yanıtlarını bulduğumuzda, bu filmlerin 1970’li yıllar sinemasındaki işlevleri de anlaşılacaktır. 1970’li yılların koşullarına ve televizyona rağmen, izleyiciyi salonlara çekebilme gücünün nedenleri de ortaya çıkacaktır. Kıbrıs sorununun, kıta sahanlığı ve karasularının genişliğine ilişkin çatışmaların yaşandığı komşumuz Yunanistan, ‘dost ve müttefik’ olduğunu söyleyen ABD ve NATO ülkelerinin silah ambargoları ve ardından ekonomik ambargoları, ülkenin içinde yaşanan sorunlarla birleşince Türk vatandaşlarının kendilerini çaresiz, çözümsüz hissetmelerine yol açmaktadır. Gerçeklerle başa çıkamayacağını düşünen kitlelerin sığınma mekânları rüyalar, ya da benzeri olan düşsel filmlerin sağladığı rahatlatma ortamlarıdır. Gerçekten de, popüler ‘tarihi kostüme avantür’ filmlerinin içerikleri, bizi geçmişe, Türk ve Yunanlıların atalarının dönemine, Bizans-Osmanlı döneminin fantezisine götürmekte, arındırarak rahatlatmaktadır. 1970’ler, Türk sinemasının ‘kriz’ sözcüğüyle tanıştığı dönemdir. 1950’lerin ve 1960’ların, izleyicisine film yetiştirme sorunu yaşadığı anımsandığında, izleyici bulamama yüzünden seks filmlerine yönelmeyi göze alacak konuma düşmesi, Türk sinemasının krizinin derinliğini göstermektedir. Televizyon yayınlarının başlaması bütün ülke sinemalarında sorunlar yaratmış olsa da, oralarda, sinema endüstrisi televizyonla ilişkilerini

düzenleyerek sorunu en aza indirmiştir. Türk sineması ise bir endüstri oluşturmaması, hatta bir özel yasasının bile olmayışı yüzünden sorunlarla başa çıkmakta zorlanmaktadır.”¹³⁹

1970’lerdeki Türk sinema anlayışı çoğunlukla içerisinde bulunduğu siyasi, kültürel ve toplumsal olaylardan ayrı duramamış ve aslında aradığı çıkış yolunu yine soyutlanmış ve arı bir biçimde değil de sanki bataklıktan kurtarılmayı bekleyen ancak çıkmaya çalışırken de daha da batan bir yapıya dönmüştür. Böyle olunca da siyasetten bağımsızlaşamayan sinema daha da siyasallaşarak sine-politik bir hal almıştır. Kıbrıs Harekâtı, ekonomik ve siyasi ambargolar, toplumsal ve siyasi bunalımlar, sokak hareketleri bu yılların sinemasına etki etmiştir. Nitekim bu dönemde çevrilen filmlerin karakteristik yapısı da bu dönemi açıklamaya yetecektir. Tarihi ve milli filmler, devrimci filmler, dönem ve savaş filmleri (Kıbrıs Harekâtını anlatan filmler) ile bunun tam karşısında ne yapacağını şaşırmış bir sinemasal anlayışla ve tam da bu sebepten gerçek sinemacıların sinemadan uzaklaşmasına sebep olan seks filmleri bu dönemin meşhur filmleridir.

“1980’ler sonrası yaşamın da sinemanın da belirleyicisi, biçimlendiricisi 12 Eylül askeri darbesidir. Darbeyle ‘Kültür Emperyalizmi’ne kapılar ardına kadar açılmıştır. Bu darbenin koşullarında yaşarken, film üretme ve izleme koşulları da paralel biçimde oluşmaktadır. 1980’lerde, 1970’li yılların ikinci yarısını kaplayan seks filmleri tamamen ortadan kalkmış, ticari sürekliliği sağlayacak yeni tür olarak, onların yerini ‘arabesk filmler’ almıştır. 1970’lerin Yılmaz Güney’in Umut filmi geleneğinden gelen, toplumcu eleştirel-siyasal filmleri yasaklanmış; yerine, bireysel sorunlara ağırlık veren, özellikle kadının kimlik arayışını ve cinsel özgürlük sorunlarını ya da sanatçının yaratamama bunalımlarını ele alan filmler yapılmıştır. Sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenlerin bireye yönelmesi, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır. Türk sinemasının tip kalıplarının kırılması, özellikle kadın filmlerinde, kalıp-tiplerin yerine, olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insanda toplayarak karakterler yaratılabilmesi başarılmıştır. Siyasal eleştiri yapamamaktan, geleceğe ilişkin düşlerini özgürce paylaşamamaktan, askeri darbenin baskıcı ortamından bunalan aydın ve sanatçıların, bu sıkışmışlıklarının dışavurumu olan bunalım filmleri yaygınlaşmıştır 1980’ler sinemasında. 1980’lerde özgürlük sorunu yaşayan sinemanın, 1970’lerde televizyon ve seks filmleri, vs. yüzünden salonlardan uzaklaşan izleyicisini yeniden salonlara toplayabilmesi pek mümkün olamamaktadır. Bu dönemde izleyicinin salonlara dönüşünü engelleyen başka bir gelişme daha yaşanmıştır: video olayı. Her köşe

¹³⁹ A.g.e. s.160-162.

başına açılan video market ve video kulüpler, ağırlıklı olarak yabancı filmlerin, bu arada video kayıt tekniği kullanılarak ucuza ve özenilmeden çekilmiş Türk arabesk ve güldürü filmlerinin videokasetlerle evlere girmesi, salonların boşluğunun sürmesini sağlamıştır. 1980’lerde sinema adına en büyük başarı, 23 Ocak 1986 tarihli ilk sinema yasası olan, 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu’dur. Bu yasa Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. maddesi uyarınca çıkarılmış olan ve 1939 yılından bu yana uygulanan ‘Sansür Nizamnamesi’ni yürürlükten kaldırmıştır. Böylece iki aşamalı sansür, isteğe bağlı hale gelmiştir. Ve yeni yasanın Denetleme Kurulu’nda sektör temsilcilerine de yer verilmiştir. Yasanın içeriği ve uygulamasının getireceği ilerideki sorunlar ne olursa olsun, sinemaya ait bir yasa çıkmış olması en azından psikolojik etki yapmıştır. Sinema yasasının çıkarıldığı yıl olan 1986’dan başlayarak, çok keskin eleştirileri olmasa da ‘12 Eylül filmleri’ çekilebilmiştir. Bu olumlu hava sürerken, Türk sinema sektörüne ve Türk kültür dünyasına halkın, sinemayla doğrudan ilgisi olmayan aydınların ve öyle ki sinemanın içinde olan yapımcı, yönetmen ve eleştirmenlerin bile farkına varamadığı bir darbe yapılmıştır. Yabancı sermaye mevzuatında yapılan bir değişiklik, sanayi kuruluşları gibi ülkeye girişi desteklenecek yabancı şirketler arasına İngiliz ve Amerikan sinema şirketleri de dâhil edilerek, Türk sinemasına yapılan, ‘1987 Hollywood darbesi’ dediğimiz darbe, bizzat Özal hükümeti eliyle gerçekleştirilmiştir. Onat Kutlar gibi az sayıda sinemacının ve aydının muhalefetine rağmen engel olamadıkları bu olayın etki gücü, ancak 1990’lı yıllarda Türk filmleri çekilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz olunca anlaşılabilmiştir. 1990’lar boyunca ölmek, izleyicisiyle buluşabilmek için türlü yollar deneyen Türk sineması, Avrupa ülkeleri tarafından Hollywood’a karşı oluşturulmuş Eurimage’a üye olarak ayakta kalabilmiştir. 2000’lerde sinemanın sorunlarına, yine günü kurtarma biçiminde, yine bireysel çıkışlarla çözümler üretilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi ‘bağımsız sinemacılar’ Uluslararası Film Festivalleri’ndeki ödül paraları, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimage katkısı, kendilerinin reklam ve dizilerden kazandıkları birikimleri, sponsorluklardan elde edilen katkılarla filmlerini çekmekte, dağıtım ve gösterim konusunda çeşitli yöntemler geliştirmektedirler. Uluslararası tekellerle ve onlarla ortaklığı olan dağıtımcılarla anlaşmakta, ya da kıyı köşedeki salonlara razı olmaktadır. Bazen festivallerde izleyiciyle buluşup, sonra televizyona ve DVD şirketlerine yönelmektedirler. 2008 ve 2009 yıllarında çekilen Türk filmi sayısında bir yükseliş olması, Türk filmi izleyici sayısının yabancı film izleyici sayısını geçmiş olması, sinemacıları yeniden umutlandırmaktadır. Türkiye’de şu anda 2’si yabancı olmak üzere, 18 dağıtımcı şirket bulunuyor. Toplam seyirci sayısının yüzde 75’i UIP, Warner Bros ve Özen Film tarafından karşılanıyor. SE-SAM raporundan öğrenmiş olduğumuza göre,

yabancı dağıtım şirketleri dağıtımını yaptıkları her filmten yüzde 7,5 yüzde 10 komisyon almaktadırlar. Bu paraları kesintisiz olarak ülkelerine göndermektedirler. Bu durumda Türk filmi izlense de yapıma hiçbir maddi katkısı olmayan yabancı dağıtımçı şirketlere, Türk sineması gelirinden yüzde 10'unu dağıtım komisyonu olarak vermektedir. Dağıtımın yüzde 75'ini ikisi yabancı üç şirket üstlendiğine göre, dağıtımdaki aslan payı da yabancılara gitmektedir.”¹⁴⁰

3. TÜRK SİNEMASINDA AKIM MESELESİ

“Sinemanın ekonomisi, onun temel yapılarını –temellerini- ve bundan dolayı da potansiyelini de belirler. Sinemanın politikası, onun yapısını, yani onun dünya ile ilişki kurma tarzını belirler. Filmli anlar, onu yaşar ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Sinemanın ‘sosyopolitik’i filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın ‘psikopolitik’i bizlerin film ile kişisel ve özgül (spesific) olarak nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamaya çalışır. Böylesine yaygın popüler bir olgu olması nedeniyle sinema sosyopolitik olarak modern kültürde çok önemli bir rol oynamıştır. Gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle, psikopolitik olarak izleyiciler üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Kuşkusuz bu iki görünüm birbiriyle yakından ilişkilidir ama yine de ayrıma gitme yararlıdır, çünkü dikkati, filmin genel etkisi ile onun özgül kişisel etkisi arasındaki ayrıma odaklar. Hangi yönden bakarsak bakalım, sinema açıkça politik bir fenomendir. Gerçekten, onun varlığı tamamen devrimcidir.”¹⁴¹

“Sinema sanatı ilk yıllarında toplumlardaki siyasal, sosyal, ekonomik gelişmelerin yanı sıra en çok diğer sanat dallarında meydana gelen gelişmelerden etkilenmiştir. 1910’lu yıllarda sinemanın bir sanat olarak kabul edilmeye başlamasıyla birlikte İtalya’da Fütürizm, Almanya’da Ekspresyonizm, Rusya’da Konstrüktivizm gibi akımlar sinema sanatını doğrudan etkilemiştir. Daha sonraları ise, sinema alanında tüm dünya sinemalarını etkileyen Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, çeşitli ülkelerin deneysel sinemaları gibi birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımları tek tek veya bir bütün olarak

¹⁴⁰ A.g.e. s.185-189.

¹⁴¹ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.249.

incelediğimizde, doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıktıkları toplumun koşullarıyla sıkı bir bağ içinde olduklarını ve ondan etkilenecek veya onu etkileyerek oluştuklarını fark ederiz.”¹⁴²

“1930’ların başında Amerikan sineması, dünya sinemalarına egemen olma konumuna geldi. 1932 ile 1946 yılları arasındaki sinema tarihi, iki istisna hariç Hollywood’un tarihidir. Bu dönemin istisnaları, ‘Şiirsel Gerçekçilik’ adı altında bir dönem için birbirine bağlanan Fransa’daki yönetmenler grubu ile John Grierson ve İngiltere’deki grubuyla birlikte İngiliz belgesel geleneğinin başlamasıdır.”¹⁴³ Amerikan sinemasının egemenlik konumu onun oluşturduğu akım sebebiyledir. Oluşturduğu sinemasal akımdan dolayı dünya sinemalarında söz sahibi olarak filmlerini evrensel anlamda dünya piyasasına sunarak başarı yakalamıştır. Bu başarının sekteye uğraması başka bir akım olan Fransa ve İngiltere’deki ‘Şiirsel Gerçekçilik’ akımıdır. Yani akımlar üzerinden bir hâkimiyet söz konusu olurken bu hakimiyet yine akımın kendi içinde açıklanmasıyla mümkündür.

“Ekspresyonist sanat, otoritenin yoğun baskısında, kapitalizmin geçerli ve önemli kıldığı ilişkilerin etkisi altında yabancılaşmış; kendisine, doğasına, dünyasına yabancılaşmış insana; baktığını, ama göremediğini; ancak, görmesi gerekeni göstermeye çalışıyordu. Sanatın da işlevi çirkinlikleri, kötülükleri de göstererek olsa, yaşamı, gerçekleri görünür kılmak değil midir? Önce resimde başlayan sonra öteki sanat dallarına yansıyan ekspresyonizm, tüm sanatları içinde barındıran, görüntüler yardımıyla mesajları ulaştırabilen sinemada da kendini göstermiştir. Ekspresyonist sinema ben’in derinliklerine inerek, görüneni görünür kılmıştır. Karabasanı, kompleksleri, kötülükleri gösterebilmiştir. Bu alanda yapılmış filmlerin sayısı çok olmasa bile dünya kötülükleri ve kötülükleri öğrenmiştir.”¹⁴⁴ Alman dışa vurumculuğunun sinemasal tezahürü yine akım olarak ekspresyonizmin sinemaya ayna görevini hatırlatmasıyla açığa çıkmıştır. Bir başka akım olan Yeni Gerçekçilik’ de ise İtalyan sinemasının içinde bulunduğu durum etkili olurken onun endüstriyel özelliği bu akımın doğuş sebebidir.

“1945’te İtalyan film endüstrisi sıkıntıya düştü. Bu kaosun dışında etkili film hareketi, Yeni Gerçekçilik doğdu. Sadece gerçeği yeniden incelemeyi vurgulayan bir film yapımı türü mümkündü, çünkü geleneksel yapım sallantıdaydı. Fakat bu aynı zamanda bir politik ve sosyal heyecan dönemi idi. Yeni Gerçekçiliğin radikal hamlesi, İtalyan yeraltında çarpışan ve savaştan sonra İtalyan milli devletinin yeniden doğuşunu görmek isteyenlerce kucaklandı.

¹⁴² Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.7-8.

¹⁴³ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.279.

¹⁴⁴ Esra Biryıldız, Sinemada Akımlar, Beta Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.55.

Yeni Gerçekçi filmler her zaman sadece İtalyan sektörünün küçük bir bölümünü temsil ediyorlardı. Eleştiriler keskin biçimde Yeni Gerçekçilerin ulus için konuşuyoruz lafını geri çevirdiler. Fakat film dünyasında Yeni Gerçekçilik, film yapımında heyecanlı yeni bir yol ve İtalyan sinemasının yeniden doğuşunu sembolize etti.”¹⁴⁵

Fransız Yeni Dalga’sı 2. Dünya Savaşından sonra oluşan atmosferde sinemacıların Fransız sinemasına yeni bir perspektifle bakmaları sonucu oluşmuştur.

“Fransız Yeni Dalga Akımı, II. Dünya Savaşı sonrası varolan Fransız film yapımı kurumuna karşı bir tepki olarak başlamıştır. Klasik Hollywood sineması, seyircinin bir film seyrettiğini unutması için anlamlı ve cilalı bir görünümü vurgulamıştır. Fransız Yeni Dalga’sı, doğaçlama ve kaygan bir görünümü vurgulayarak bundan kaçınmıştır. Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood yüzeyselliği dediklerinden kaçınmışlardır. Yeni Dalga, Klasik Hollywood Öykülemesi’nden farklı bir stilde hikâyeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman sonra ne olacağını bilemez. Örneğin komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama, can alıcıdır. Yeni Dalga filmleri çok az net kapanışa ererler; sadece biterler. Klasik Hollywood sinemasında hikayenin tüm öğeleri sonuçta beraber çözülmelidir.”¹⁴⁶

“Aynı şekilde, Türkiye’de de sinema anlatımının 1950’li yıllardan itibaren gelişmesi ve o zamana kadarki sinema örneklerinin aksine olgun örneklerin verilmesiyle birlikte, özellikle 1960’lı yıllardaki siyasal ve toplumsal durumun yarattığı hareketlerle birlikte sinema alanında da bazı oluşumlar ortaya çıkmıştır. Ancak bu hareketlerin sinema alanını etkilemesi söz konusuysa da, bu etki ne yazık ki diğer ülkelerde gördüğümüz ve ‘akım’ olarak adlandırılan oluşumların ortaya çıkmasını sağlayamamıştır. Bu dönem ve daha sonraki dönemlerde Türkiye’de yapılan filmleri tanımlamak için ‘Toplumsal Gerçekçilik’, ‘Halk Sineması’, ‘Ulusal Sinema’, ‘Milli Sinema’, ‘Devrimci Sinema’ gibi birtakım kavramlar öne sürülerek, adlandırmalar yapılmıştır. Ama yapılan filmleri incelediğimizde bu kavramların daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atıldığını, diğer ülkelerde ortaya çıkan ve çıktığı her alanda biçim ve öz olarak bir yenilik getiren, eskinin reddedilmesini ve başka arayışlara yönelimi ifade eden, çoğunlukla düşünsel anlamda bir ideoloji taşıyan ve diğer sanat dallarını etkilediği gibi toplumun gidişatında da söz sahibi olan akımlar gibi olmadığını fark ederiz. Alman Ekspresyonizmi, Rus Toplumsal Gerçekliği, Fransız Yeni Dalgası ya da

¹⁴⁵ A.g.e. s.69.

¹⁴⁶ A.g.e. s.89-97.

İngiliz Özgür Sineması, dünya sanatında ve sinema tarihinde bir akım olarak kabul ediliyorsa bunun nedeni biçim ve özü birbirinden ayırmadan yeni bir anlayış ve anlatım biçimi geliştirmiş olmalarıdır. Dünya sanatında ortaya çıkan ve gerek üslup gerekse akım olarak nitelenen oluşumların hepsinin de ortak bir özelliği vardır: Hepsi de geçmişin geleneklerini, anlayışını, tekniğini reddederek yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu hemen hemen tüm üslup ve akımlar için söz konusudur. Empresyonizm, kendinden öncekilerin doğayı betimleme biçimlerini reddederek resimlerin yapıldığı yerde bitirilmesini, anlık izlenimlerin tuvale geçirilmesini savunur. Bunun için parlak renkler ve savruk, gelişigüzel izlenimi uyandıran fırça darbeleri kullanır. Kübistler bir nesnenin insan beyninde bir bütün olarak değil, parçalar halinde hatırlandığını öne sürerek nesneyi geometrik biçimler kullanarak betimler. Sinema sanatında da durum aynıdır. Ortaya atılan düşünce yeni bir anlatım biçimiyle birlikte verilir. Türk sineması bazı açılardan Amerikan sinemasıyla benzerlikler gösterir. Türk sinemasında da genelde yönetmenlerin kişisel tavırları ön plana çıkar. Yönetmenler arasında ortak bir davranış pek yoktur. Türkiye’de uzun bir dönem Yeşilçam dışında film yapmak mümkün olmamıştır. Yapıldığında ise sinemacılar dağıtım ve salon sorunu yaşamışlar, ayrıca da Yeşilçam’dan dışlanmak gibi bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durum özellikle 1960 ortalarından itibaren söz konusu olmuştur. Ayrıca, bu yönetmenlerin yaptığı bazı filmler halk tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış, hatta sinemaların yakılması gibi olaylar meydana gelmiştir. Yani Yeşilçam da Amerikan sinema endüstrisi gibi kendi içinde farklı yaklaşımların oluşmasına izin vermemiştir. Türk sinemasında bir akım oluşamamasının bir başka nedeni de, Türkiye’nin kültürel yapısıdır. Gerçi Amerika’nın tersine Türk kültürü uzun bir tarihe dayanır, ama cumhuriyetin kuruluşundan itibaren ülke kültürel alanda tam bir karmaşa yaşamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla birlikte, Osmanlının özellikle İslamiyet ve Doğu kültürünün bir harmanlaması olan kültürel mirası reddedilerek, Türklerin eski gelenek ve göreneklerine dayanan bir kültürel yapıya dayanılmaya çalışılmış, bu o zaman için Türkiye toplumunu birleştirici bir unsur olarak düşünülmüştür. Ancak bir yandan da, daha 1800’lerde Batı kültürünün kimi özellikleri Osmanlıya girmiş, öykü, roman, tiyatro gibi sanat dallarında ilk örnekler verilmeye başlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da Atatürk harf ve dil devrimleri, şapka devrimi, kılık kıyafet devrimi gibi büyük toplumsal değişiklikler getiren devrimlerin yanında, Batı müziğinin, resminin, operasının, tiyatrosunun Türkiye’de yerleşmesi ve gelişmesi için her türlü imkânı yaratmaya çalışmıştır. Bu dönemde bu sanatların gelişmesi için imkânlar yaratılırken sinemanın gelişmesinin teşvik edilmemesinin nedeni olarak genelde Türk sinemasının o dönemde henüz oluşmamış olduğu ileri sürülebilir. Yani bir yandan birleştirici unsur olarak Türklerin eski gelenek ve görenekleri ön plana

çıkarılırken, bir yandan da Batı kültürünün gelişmesi teşvik edilmiştir. 1950’lerden itibaren Türk sinemasının sinema dilini oturtması ve 1960’lardan itibaren de dönemin siyasi ve toplumsal gelişmelerinden etkilenecek birtakım oluşumlar içine girmesi üzerine ortaya atılan kavramların bir akım yaratamaması, bir anlamda Türk kültüründeki bu karmaşadan kaynaklanır.”¹⁴⁷

Türk sinemasının bir akım oluşturmamasının yukarıda belirtildiği üzere sebepleri birden fazladır. Bunlar biçim ve özü birbirinden ayırarak film yapılması, geçmişin geleneklerinden kurtulamama, kendi özgün sinema dilini oturtamama, Türk sinemasının oluşmaya başladığı dönemde kompleks kültürel bir kimlik arayışı yani Osmanlı gelenekleri reddedilirken, eski çağlardaki Türk geleneklerine dönüş ve bununla birlikte yapılan inkılaplar ile çağdaşlaşma yolunda batı adet ve geleneklerinin olduğu gibi kabul edilerek bir kültürel karmaşa oluşturmaktır. Hal böyle olunca Türk sinemasında özgün bir sinema dili ve akımı oluşturulamamış olup bu konudaki uğraşlar da evrensel bir anlam ifade edememiş ve Türk sinemasının dünya sahnesinde etkinliğe ve söz sahibi olamamasına sebep olmuştur. Tabi bu konuda yani özgün, evrensel bir sinemasal akıma sahip olamayışın birçok nedeni vardır ama en önemli sebepleri yukarıda sayılanlardır. Akım konusunda dünya sinemasını örnek almaya çalışan Türk sineması özellikle sinemacılar dönemi ile başlamış olup bu akımlar ise Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinemacılık gibi akımlardır.

3.1. Toplumsal Gerçekçilik Kavramı

Sinemadaki sansür nizamnamesi yüzünden ve dönemsel olarak sinemanın ve düşüncenin önündeki siyasi engeller, sinemasal örneklerin kendi içerisinde belli kalıplarda, amacı sadece film çekmek ve onu izletmek yönünde ticari bir kaygı halinde gerçekleşen ve herhangi bir düşünsel akım oluşturmamayan ve sinemanın gelişmesi adına da herhangi bir çabadan söz edilemeyen bir hal almasına sebebiyet vermiştir. Bilindiği üzere Türkiye Cumhuriyeti’nin en özgürlükçü ‘Anayasası’, ‘1961 Anayasası’dır. Bu anayasanın getirmiş olduğu özgürlükçü tavır sinemaya da yansımış ve bir önceki dönemde yansıtılamayan toplum gerçekliği bu dönemden sonra yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak bu dönemde kısa sürmüş ve ‘Toplumsal Gerçekçilik’ diye adlandırılan akım uzun soluklu hayat bulamamıştır.

“Sinemamızda 27 Mayıs usulü toplumsal gerçekçilik akımının ilk habercisi Metin Erksan’ın ‘Gecelerin Ötesi’ adlı filmiyse, akımın yolunu açan gene Erksan’ın ‘Yılanların

¹⁴⁷ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.8-15.

Öcü' olmuştur. Bu beş yıllık tarihimizin düşünce ve duyuş atmosferini en iyi yansıtan filmler arasında ayrıca Ertem Göreç'in 'Kızgın Delikanlı'sı, Atıf Yılmaz'ın 'Yarın Bizimdir'i sayılabilir. Benim filmlerimden özellikle 'Şafak Bekçileri' ve 'Şehirdeki Yabancı' politik tutumları ve toplumsal gerçeklere yaklaşma açılarıyla bu akımın tipik örnekleridir.”¹⁴⁸

“1960 yılında DP'nin askeri bir darbeye iktidardan indirilmesi üzerine başlayan yeni dönemin ilk zamanlarında toplumun her kesiminde görülen özgürlükçü havanın sinemaya da yansması üzerine, daha önce Türkiye'nin birtakım sorunlarına eğilmeye değindiğimiz nedenler yüzünden olanak bulamayan yönetmenler, bu sorunları filmleri yoluyla dile getirmeye çalışmışlardır. 1960'lı yılların ortalarına kadar devam eden sinemadaki bu ilk gerçekçi çabalar bazı kişilerce 'Toplumsal Gerçekçilik Akımı' olarak nitelenmiş ve bu tanımlamada ne yazık ki yaygın olarak kabul görmüştür. 1960'lı yıllarda yapılan filmlerde ağırlıklı olarak görülmeye başlayan gerçekçilik çabalarının kökleri aslında bir önceki dönemde mevcuttur. Metin Erksan daha ilk filmi 'Aşık Veysel'in Hayatı'nda gerçekçi bir yaklaşım sergiler. Atıf Yılmaz'ın kasaba çevresini anlattığı filmlerinde, Akad'ın Amerikan polisiye filmlerinden izler taşıyan filmlerinde de böyle bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Ama bu filmlerdeki gerçekçilik, 1960'tan sonra ülkede oluşan siyasal ve ekonomik olaylarla birlikte düşünüldüğünde bir değer kazanır. Bir önceki dönemin siyasi ve toplumsal ortamı nasıl gerçeklerden kaçış diyebileceğimiz iyimser bir hava yansıtan filmler yapılmasına neden olmuşsa 1960'tan sonraki umut havası da, bazı yönetmenlere toplumsal gerçeklere yönelme konusunda güç vermiştir. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'larda işe başlayan yönetmenlerin çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi. (Nijat Özön) Toplumsal gerçekçilik kapsamında olduğu düşünülen filmler arasında Metin Eksan'ın Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963); Atıf Yılmaz'ın Dolandırıcılar Şahı (1961), Yarın Bizimdir (1963), Murat'ın Türküsü (1965); Halit Refiğ'in Şehirdeki Yabancı (1963), Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964); Ertem Göreç'in Otobüs yolcuları (1961), Karanlıkta Uyananlar (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) filmleri yer alır. Ayrıca Refiğ'in Haremde Dört Kadın (1965) filmi de önce bu

¹⁴⁸ Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Dergah Yayınları, İstanbul, 2013, s.52-53.

kategoride değerlendirilmiş sonra ise kendi tarafından bir Ulusal Sinema örneği sayılmıştır. Bu filmler her kesimi etkisi altına alan ve 1965 yıllarına kadar devam eden dönemin özgürlükçü havasında yapılmış, birtakım gerçekleri göstermeye çalışan iyi niyetli çabalar, ‘moda’lardır. Ama kesinlikle bir ‘akım’ değildir. Hiçbir kuramsal temele dayanmadığı gibi, anlatım biçimi olarak da bir yenilik getirmemiş, çoğu Yeşilçam sineması kalıplarında yapılmış filmlerdir. Nitekim ilk yapılan filmlerden bazıları ticari başarı kazanmamış olsalardı belki de bir iki örnekten ileri hiç gidemeyeceklerdi. Ayrıca o yıllarda dünya sinemasında görülen hareketlenmenin Türk sinemasını etkilediği de bir gerçektir. Fransa’da Yeni Dalga, İngiltere’de Özgür Sinema akımı ortaya çıkmıştır. Amerika da deneysel sinema çalışmalarının yanı sıra Amerikan Gerçekçi Sineması ya da Hollywood Rönesansı olarak adlandırılan akımların doğması söz konusudur.”¹⁴⁹

“Türk sinemasının 1960-1965 arasındaki beş yıllık macerası da aslında sosyoloji araştırmacıları için çok ilgi çekici ipuçları vermektedir. Gerçek burjuvazinin en belirli vasıflarından biri milliyetçi karakteridir. Türkiye’de burjuva davranışı gösterme gayretinde şehirlerde birikmiş, Batı etkisindeki küçük zümre, sinemada burjuva sanatı yapmaya çalışan kendi vatandaşları yerine Batı’nın gerçek burjuva sanatlarını tercih etmiş, sinema alanında bile komprador tabiatını göstermeden duramamıştır. 1960-65 arasında sinemamızdaki 27 Mayıs usulü toplumsal gerçekçi akımın sonunda uğradığı başarısızlığın sınıfsal sebebi budur.”¹⁵⁰

3.2. Halk Sineması Tanımlaması

Türk sinemasında akım oluşturmak bir yana bunu akım olarak adlandırmak dahi uluslararası anlamda mümkün olmamıştır. Nitekim tam olarak bu sebepten ya akım yerine ‘tanımlama’ denilmiş ya da ‘hareket’ olarak adlandırılmıştır. Bu konuda tanımlamayı veya hareketi de yönetmenler ve senaristler oluşturmuş olup çekilen filmlerle bir furya haline gelerek daha sonra bu yönde oluşturulan görüş ve düşünceler Türk sinemasının kendi içerisinde ‘akım’ı olmuştur.

“Halit Refiğ, 1965 yılında önce ‘Halk Sineması’ kavramını, daha sonra da onu geliştirerek ‘Ulusal Sinema’ kavramını ortaya atmıştır. Bu kavramlara kuramsal açıdan bir destek sağlamak için de Prof. Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir’in ‘Asya Üretim Biçimi’ kuramından yararlanır. ‘Halk Sineması’ kavramının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik

¹⁴⁹ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.34-48.

¹⁵⁰ Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Dergah Yayınları, İstanbul, 2013, s.55.

yapısıdır. Refiğ'e göre, 'Türk sineması doğrudan halkın parasıyla finanse edildiği için bir 'Halk Sineması'dır. 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 Sineması'dır. Bugün Türk sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracağı kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar olarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına dayanmaktadırlar. Halk bu kredisini kestiği anda (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye'de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner.' Halk sineması kavramının ilk dayanağı, Türk sinemasının ekonomik yapısıdır. İkinci dayanağı ise, Refiğ'in söylediğine göre, onun Türk halk sanatlarını yaratan Anadolu toplumunun sanat alanındaki duyuş ve deyişlerini yansıtmasıdır. 'Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı, onun ister istemez gene kökü kendi kendine yeterli kapalı köy ekonomisine dayanan (Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, orta oyunu ve karagöz gibi) Türk halk sanatlarıyla benzer bir duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. Bu bakımdan, Türk sinemasını yok saymanın öbür Türk halk sanatlarını yok saymaktan farkı yoktur'(Halit Refiğ). 'Yeşilçam sinemasını en iyi temsil edenler, başta Fuat Rutkay'ın Halk Filmi olmak üzere bu sokakta toplanmış derme çatma film yazıhaneleri, Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Özönük, Nuri Akıncı gibi rejisörlerdi. Yeşilçam sinemasının en tipik örneklerini ise hiç şüphesiz Muharrem Gürses meydana getirmekteydi. Muharrem Gürses en kaba ve en ilkel biçimde de olsa Türk insanının duyuş ve davranışlarını, geleneksel Türk temaşa sanatlarına uygun bir biçimde ortaya koyan bir sinemacı, Türk sinema sanatının ilk primitiflerinden en dikkati çekeniydi'(Halit Refiğ). Halit Refiğ daha da ileri giderek, 1950'li yıllarda sinemayı Ertuğrul'un etkisinden kurtarmaya, sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin, batılı tiyatro etkilerinin yerine batılı sinema etkilerini geçirdiklerini, Türk sinemasının asıl yaratıcılarının Yeşilçam sinemacıları olduğunu ileri sürer. Muhsin Ertuğrul sinemasına asıl tepki, Beyoğlu'nda Yeşilçam Sokağı'nda yuvarlanmaya başlayan, ne tiyatro ile ne de Batı sineması ile ilgilenen, sermayeleri ve teknik imkânları çok kıt birtakım film yapımcılarından geldi. 'Bunların ortaya koydukları hiçbir sanat iddiası olmayan, sadece ticari amaçlarla çevrilen filmler, teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olmalarına rağmen, geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktaydılar. Tek parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul

sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizdeki ileri ve olumlu bir adımdır'(Halit Refiğ). 'Yeşilçam'da yapılan yerli filmler sinemayı Türk seyircisine sevdirmiş, halkın çoğunlukla yerli yapımlara gitmesini sağlamış, bu durum sinemacılığın bir meslek haline gelmesini sağladığı gibi, ileride ortaya çıkacak Halk sinemasına ve Ulusal sinemaya da bir temel teşkil etmiştir'(Halit Refiğ). Türkiye'deki sinema izleyicisinin yerli filmleri sevdiği, bu yüzden onları para vererek izlediği düşüncesine Nijat Özön, bunun yalnız Türkiye'ye özgü bir durum olmadığı, dünyanın her tarafındaki sinema seyircisinin genelde kendi ülkesinin filmlerini daha çok izlediği cevabını verir ve bu durumdan bir Halk Sineması kuramı çıkarmanın doğru olmayacağını ifade eder. 'Sinema tarihi göstermiştir ki, belli bir dili konuşan kalabalık yığınlar varsa, bunların gereksinmesini karşılayacak film yapımı da er geç doğar. Hatta film sayısı yönünden, çok gelişmiş, aşırı endüstrileşmiş, daha köklü sinema geleneği olan ülkeleri bile aşar. Büyük dil topluluklarına yönelen Japonya, Hindistan, Hong Kong, Filipin, Kore, Mısır gibi ülkelerin, dünyanın en çok film çeviren ülkeleri arasında yer alması, içlerinden çoğunun Amerika'yı, Sovyetler Birliği'ni, Fransa'yı, İtalya'yı sayıca geride bırakması bundandır. Ama yine bu sinemaların ürünlerinin ezici çoğunluğu, hala Hollywood özentisi ürünlerdir, kimsenin bir halk sinemasından, ulusal sinemadan söz açmaya dili varmaz'(Nijat Özön). Halk sineması kavramını Halit Refiğ ortaya atmış, ona kuramsal bir temel bulmaya çalışmıştır. Ondan başka Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de bu düşünce içinde yer alırlar. Ama Yeşilçam sineması örnekleri dışında Halk Sineması ürünleri olarak sayabileceğimiz örnekler yoktur. Ayrıca bu yönetmenler kısa bir zaman sonra bu düşünceden vazgeçerek 'Ulusal Sinema' kavramını ortaya atmış ve onu, Kemal Tahir'in de desteğini alarak, Sencer Divitçioğlu'nun Osmanlı toplum yapısının 'Asya Üretim Tarzı'na girdiği düşüncesine dayandırmaya çalışmışlardır."¹⁵¹

3.3. Ulusal Sinema Düşüncesi

3.3.1. Asya Üretim Biçimi

"1965'li yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu, Marx'ın Doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batıdakinden farklı olduğu yolundaki savına dayanarak, Osmanlı toplumundaki üretim tarzının 'Asya Üretim Biçimi'ne girdiği yönünde bir tez ileri sürmüşlerdi. Kemal Tahir'in de desteğiyle Ulusal Sinemacılar, önce 'Halk Sineması' daha

¹⁵¹ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.50-56.

sonra da ‘Ulusal Sinema’ düşüncelerine kuramsal bir dayanak sağlamak amacıyla bu tezleri kullandılar. ‘Asya Tipi’nin temelini, coğrafi nedenlerden dolayı toprak mülkiyetinin devlete ait olması oluşturmaktadır. Bu sistem içinde birey topluluktan bağımsız olamıyor, tarım ile zanaatkârlık bütünleşiyor, üretim topluluğun kendi içinde devrediyor. Sonuç olarak da ticaret, sanayi ve sermaye birikimi gelişmiyor, sistem ancak dışarıdan, Batı kapitalizminin zorlamasıyla yıkılabiliyor. Kemal Tahir’in ve Ulusal Sinemacıların savı ise, bu üretim ilişkilerinden dolayı Osmanlı toplumunun sınıfsız bir yapıya sahip olduğudur. Onlara göre, Osmanlıda sınıflar olmadığı için Türk halk sanatları Batı sanatlarından farklıdır. Batıdaki feodal düzen, özel mülkiyetin kişilere ait olmasından dolayı sınıflı bir toplum ve bireye dayalı bir sanat yaratmıştır. Oysa Osmanlının sınıfsız toplumu, kamusal bilincin ön planda olduğu, kişilerin ancak toplumun temsilci tipleri olarak yer aldığı bir sanat yaratmıştır. Türk sineması da, Ulusal bir sinema olabilmek için, kamusal bilincin ön planda olduğu bu Türk halk sanatlarına dayanmak zorundadır.”¹⁵²

3.3.2. Ulusal Sinema Düşüncesinin Ortaya Çıkışı

“Ulusal Sinema kavramı Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad gibi yönetmenlerce de desteklenmiş bir kavramdır. Ulusal Sinema kavramı, öncelikle aynı yönetmenler tarafından daha önce ortaya atılan Halk Sineması kavramının yanlışlarının temelinden yola çıkılarak oluşturulur. Batı sineması hayranlığına karşı oluş, bu sinema düşüncesinin diğer ayağıdır. Kaynağı ise, Türk temaşa sanatlarıdır. Türk temaşa sanatlarının Batı sanatının özündeki bireysellikten farklı olarak bir kamu bilinci taşıdığı söylenerek, bu sanatın aslında, Avrupa’daki özel mülkiyete dayalı feodaliteden ayrı olarak Osmanlı toplum yapısının üretim ilişkilerinin sınıfsız yapısından kaynaklandığı vurgulanır. Halk sinemasının en büyük özelliklerinden biri yıldız kişilikleri yüzünden hikâyelerde bir kalıplaşmaya varılması ve dış tesirlere fazlaca açılarak ulusal özelliklerini (tamamen değilse bile) büyük ölçüde kaybetmesi oldu. Yabancı filmlerden adapte, kopya konuların ortalığı sarması bu devrenin özelliklerindedir. Ulusal Sinema ise, 1966-67 yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Bu, Halk Sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir. ‘Ulusal Sinema kavramı bir yandan ‘Halk Sinema’sına bir yandan da Batı Sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur’(Halit Refiğ). Halit Refiğ bu kavramı ortaya

¹⁵² A.g.e. s.56-58.

atarken, ‘Bizim insanımızı meydana getiren, milli karakterimizi teşekkül ettiren özellikler nelerdir? Bizim insanımızdaki özellikleri meydana getiren, gerek tarihsel şartlar, gerek sosyal şartlar nelerdir? Bu, bizim insanımızın kendine mahsus düşünme şeklini, hissiyat şeklini, davranış şeklini meydana getiren sosyal ve tarihsel şartların, diğer memleketlerin sosyal ve tarihsel şartlarından farkları nelerdir? Bu farklar hangi farklardır ki, Türk insanını, belli noktalarda diğer toplumların insanlarından farklı şekilde düşünmeye, farklı şekilde hissetmeye ve davranmaya götürür. Ulusal sinemadan amacının, ‘Bizim, cemiyet olarak diğer cemiyetlerden ayrı özelliklerimizi tespit etmek, bizi yarına hazırlamak, toplumumuzun varlığını yarın da devam ettirmek için, bu özellikleri araştırmak, insanımızın bu özelliklere göre ayrı davranışlarını ortaya koymak’ olduğunu ifade eder.”¹⁵³

"Türkiye'nin bugünkü tarihsel koşulları içinde, ulusal düşünce ve sanat akımlarına sarılmamız tek varolma yolumuzdur. Bu dün böyle değildi, yarın da böyle olmayabilir, ama bugün böyledir. Bu gerçeği görmemekte ısrar etmek, evrensellik savunucularını süper devletlerin ajanları durumuna düşürür. Ulusal Türk sineması bu tarihsel çabada ulusal Türk düşüncesi ve sanatlarının bir parçası olarak üzerine düşeni yapmakla yükümlüdür. Ulusal akımlar Türk düşünce ve sanatlarında ne kadar gelişip güçlenirse Türk sinemasını da bu yolda o kadar olumlu bir biçimde etkileyip besler. Türkiye'nin bugünkü tarihsel koşullarında, ulusal sanatların gerekliliği konusunda Türk sinemacılarının bilinçlenenleri, öbür sanat kollarından ve düşünce akımlarından yardım görsünler veya görmesinler, ‘çağdaş’, ‘yeni’, ‘özgür’ gibi yaftalar altında süper devletlerin sızma ve yayılma stratejisi olan ‘evrensel sanat’ akımlarına yetenekleri ve olanakları oranınca karşı koyan ‘ulusal Türk sineması’ için çalışacaklardır.”¹⁵⁴

Halk sineması anlatısının yabancı kapıların tesirine açılması ile ulusal özelliklerini yitirmesini ve batı hayranlığını gerekçe göstererek ortaya atılan ulusal sinema düşüncesini; yukarıdaki ifade tarzıyla, bizim insanımız, milli karakterimiz, bize ait olanı meydana getiren tarihi ve sosyal şartlar, bize özel hususiyet, hissiyat ve bunların diğerlerinden farkı şeklinde kodlayan ve buradan amacın bizi diğerlerinden farklı kılan özelliklerin tespit edilerek buna uygun, özgün davranışlar ortaya koymak olarak adlandırılan ulusal sinemacılık, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sinemacılar tarafından dillendirilmiştir. Burada dikkat çeken nokta ulusal sinemacıların biz ve diğerleri söylemi ile sinemadaki milli düşünceye dem vurması hatta milliyetçi söylemi savunmasıdır.

¹⁵³ A.g.e. s.59-60.

¹⁵⁴ Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Dergah Yayınları, İstanbul, 2013, s.96.

“Batı sinemasının en büyük kaynağı hiç şüphesiz Batı tiyatrosu, edebiyatı ve plastik sanatlarıdır. Batı sanatlarını Türk sanatlarından topyekûn ayıran en önemli temel mesele ferdiyet meselesidir. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında (yani ister halk, ister saray sanatı olsun) fert önemli bir rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bir bilinçtir. Türk filmleri geleneksel temaşa sanatları dâhil bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içerdiği sürece ulusal olmak değerini kazanabilir. Yoksa bu temel üzerine oturmadan geleneksel temaşa sanatlarını taklit, müzik, raks gibi özelliklerinden gelişigüzel sinemada yararlanmaya kalkmak sahte bir ulusallıktan öteye geçemez.”(Halit Refiğ). Aslında Refiğ’e göre asıl mesele, filmin özünde, genel yapı ve karakterinde ulusal olabilmektir. ‘Bugün Türk halkı yerli üretimden çok yabancı üretim kaynaklarına bel bağladığından; Türk ekonomisi büyük ölçüde Almanya’ya çalışmaya giden işçilere, Amerikan yardımına ve yabancı sermaye yatırımlarına dayandığından, ulusal bir sinema için ne halktan böyle bir destek, ne de devletten resmi bir teşvik yoktur. Bu bakımdan Ulusal Sinema örnekleri Haremde Dört Kadın, Sevmek Zamanı, Kuyu ve Bir Türk’e Gönül Verdim gibi birkaç filmi pek aşmamaktadır.’(Halit Refiğ). Halit Refiğ, kendi yaptığı filmler arasında Ulusal Sinema düşüncesine en yakın bulduğu filmlerin Haremde Dört Kadın (1965) ve Bir Türk’e Gönül Verdim (1969) olduğunu söyler. Bunlardan başka Fatma Bacı da Ulusal Sinema örneği sayılmaktadır. Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı (1966) ve Kuyu (1969); Duygu Sağıroğlu’nun Bitmeyen Yol (1965), Ben Öldükçe Yaşarım, Vatan ve Namık Kemal; Atıf Yılmaz’ın Yedi Kocalı Hürmüz, Kozanoğlu, Köroğlu; Lütfi Akad’ın Kızılırmak-Karakoyun (1967), Irmak (1972), Gökçe Çiçek (1973) gibi filmleri Ulusal Sinema düşüncesi içerisinde yer alan filmler olarak gösterilir. Haremde Dört Kadın filmi önce toplumsal Gerçekçi bir film olarak sunulmuş, fakat daha sonra Halit Refiğ tarafından bir Ulusal Sinema örneği olarak gösterilmiştir. Filmin gerçekçi bir yapıya sahip bir çağ filmi olduğunu söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Ulusal Sinema olduğunu öne sürmek ise, tartışma götürür bir çıkarımdır. Nitekim daha sonra Kemal Tahir’in kendisi bu filmin teorilerine uymadığını söylemiş ve onu reddetmiştir. ‘Çünkü orada Abdülhamit düzenini yerme, Jön Türkleri övme vardı. Tabi bu da Kemal Tahir’in ve Osmanlıcının işine gelmeyen bir şey’(Nijat Özön). Nijat Özön, Haremde Dört Kadın filminin aslında Ulusal Sinema örneği olmadığını, Refiğ’in iddia ettiği savlara ters düştüğünü söyler. Ama Halit kendi kuramına saygı göstermek istiyorsa yadsıması gerekirken, başarılı filmlerinden biri olduğundan, ona toz kondurmaz Refiğ’in Bir Türk’e Gönül Verdim filmi basit bir sinema yapısı içinde Türk toplumunun yapısını, bu yapının Türk insanında meydana getirdiği ahlak anlayışını, insanlık anlayışını ve yabancı insanın cemiyete girdiği zaman kendi toplumundan getirdiği farkları, bu toplum ile arasındaki

tezatları ve toplumun kendi şartlarına uymak şartlarıyla yabancı unsurları kendi bünyesi içinde nasıl mesyedebileceğini, hangi şartlar içinde mesyedebileceğini (eriteceğini) anlatmaya çalışan bir film. Film, bazı eleştirmenlerce çağdışı bulunmuş, yabancıların ancak benliklerini kaybetmek şartıyla Türkler tarafından kabul edilecekleri yolunda mesajlar vermesi eleştirilmiştir.”¹⁵⁵

“Ulusal Sinema anlayışı içinde yer alan ikinci yönetmen Metin Erksan’dır. Erksan’a göre, ‘Türk toplumunu oluşturan ekonomik, politik, sosyal ve dini etkenler var. Bu etkenleri iyice bilerek, Türk toplumu içinde oluşan Türk insanının yapısını iyice bilerek, bu oluşumun içinde’ Ulusal Sinemaya ulaşılacaktır. Onun Ulusal Sinema düşüncesi içinde özellikle üzerinde durduğu konu, sınıfsız bir toplum meselesidir. Ona göre Türk toplumu sınıfsız bir toplumdur ve bu yüzden de Türk sineması sınıfsız bir toplumu anlatmalıdır. Oysa Refiğ tarafından tam bir Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen Sevmek Zamanı’nda, ‘surete aşık olma’ meselesinin yanında bir ‘sınıf çatışması’ da vardır. Refiğ, Sevmek Zamanı’nın dış yapısında hiç fark edilmese bile özünde tam bir Ulusal Sinema örneği olduğunu söyler. ‘Sevmek Zamanı bence, milli bir sanat eserinin en iyi örneklerinden biri. Sevmek Zamanı öyle bir film ki, Sevmek Zamanı’nın içinde ilk bakışta katıyen bir toplumsal dram yok. Fakat Sevmek Zamanı’nda çok başka bir şey var. Onu diğer filmlerin çok üstünde tutuşumuzun sebebi, ondaki duyusun, düşünüşün, kısaca Sevmek Zamanı’nın ruhunun milli olması. Bizi Ulusal Sinema konusunda aldatan en büyük yanlışlardan birisi de, dış görünüşteki milli unsurlarla, dibinde yatan yabancılığın çatışmasını gözden kaçırmak. Öyle filmler var ki, dış yüzlerinde müthiş milliler. Yerlerinde çekilmiş, yerlerinde insanlar kullanılmıştır. Kılıklar, kıyafetler son derece gerçek gibi gözükür. Bazı örf ve adetler izlenilmiş, o örf ve adetler doğruya yakın biçimde sinemaya yansıtılmaya çalışılmıştır. Dış yüzünden baktığımız zaman her şey tamammış gibi gözükür. Fakat filmin derinine girince, biraz dışından görünen şeyleri aşp içine doğru girmeye çalışınca, bu sefer oradaki insan münasebetlerinin, oradaki dünyaya bakış açısının katıyen bize uygun olmadığını bir müddet sonra fark ediyorsunuz. Böylelikle bazı filmler var ki, dış yüzünde son derece yerli gözükürken, iç yapısıyla korkunç yabancı filmler oluyor. Sevmek Zamanı’nı benim birinci derecede örnek alışımin sebebi, dış yüzünde belli bir gerçekçilik, yerlilik olup da, iç yüzünde katıyen milli ve yerli olmayan sinema eserlerinin tam aksi kutupta bir film olması, dışından bakıldığı zaman hiçbir milli unsur yokmuş gibi görünmesi. Çünkü insanları özel milli kıyafetler giymiş değil. İnsanların kılık kıyafetleri son derece olağan kıyafetler. Olay katıyen milli özellikler gösteren yerlerde

¹⁵⁵ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.61-66.

çekilmemiş. Tabiat, sokaklar, herhangi bir yerde, herhangi bir memlekette geçebilecek gibi. Fakat filmdeki duygu, filmdeki insan münasebetine bakış, yaşayış ve ölüm konularında rejisörün davranışı; bunlar başka bir milletin sanatçısının bakamayacağı, getiremeyeceği belli bir duygu ve heyecanı getirmiş oluyor.’ Film hakkında yapılan eleştiriler ise, onun tamamıyla Batı sineması özentisi olduğu yönündedir. Fransız sinemasından Resnais ve İtalyan sinemasından Antonioni, Viskoni, Fellini gibi yönetmenlerden izler taşımakta olduğu, Batıdan biçim aktarmaları yaptığı ifade edilmiştir. Bu tür eleştiriler yüzünden de Refiğ’in, biçim ve içeriği ayırarak, ‘Biçimde Batılı, içerikte Ulusal olunabilir’ ifadesini kullandığı ileri sürülmüştür. Bunun nedeni, Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen filmlerin bir tek film dışında (Atıf Yılmaz’ın Yedi Kocalı Hürmüz filmi) hepsinin Batılı anlatım teknikleri kullanılarak yapılmış olmasıdır. Zaten Ulusal Sinemanın ve Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen filmlerin en zayıf noktası budur. Bu yüzden de dayandıkları teoriye ters düşerler.”¹⁵⁶

Bu noktadan hareket edilirse biçim ve öz’ün birbirinden ayrıldığı sinemasal örneklerden sonra herhangi bir akımdan bahsetmek anlamsız hale geldiğinden geleceğe dönük olarak Türk sinemasında bir akımdan söz etmek de mümkün gözükmemektedir.

“Ulusal Sinema düşüncesi içinde yer alan üçüncü yönetmen Duygu Sağıroğlu’dur. Ona göre, Ulusal Sinemanın ‘çağımızdaki Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir sinema olması gerekiyor’dur ve bu dünya görüşü elbette tarihimizden, elbette geleneklerimizden, elbette bu tarih sırası içinde insanımızın durmadan yaşadığı çeşitli olayların birikimi sonucunda oluşmuş bir dünya görüşü olacaktır. Bugün, bu görüşe kapı aralamak için başvuracağımız sonsuz olanaklar var. Önce elbette sanatımız ve kült ürümüz var. Duygu Sağıroğlu, Bitmeyen Yol ve Ben Öldükçe Yaşarım filmlerini, 1973 yılında yapılan Milli Sinema konulu bir açık oturumda Ulusal Sinema örnekleri olarak gösterir. Bitmeyen Yol filmi önce Toplumsal Gerçekçi film örneği olmuş, sonra Yeni Dalga tarzında olduğu söylenmiş, daha sonra da Ulusal Sinema örneği olarak gösterilmiştir. Bu yönetmenlerden başka Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz da Ulusal Sinema düşüncesi içinde yer alan yönetmenlerdir. Ancak onlar bazı bakımlardan diğerlerinden ayrılır. Bunun nedeni, diğerleri filmin içeriğini ön planda tutarken, onların biçime ağırlık vermesidir. Lütfi Akad, ‘Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk. Batıcılık yanlışında sinema yazarları suç ortağımızdı.’ diyerek, Ulusal Sinema düşüncesine nasıl vardığını açıklar ve bundan sonra ‘Biz

¹⁵⁶ A.g.e. s.66-71.

milli kültür kaynaklarımıza dönmek, kendi halkımızın dokusundan davranarak filmler yapmak istiyoruz' der.(Halit Refiğ). Ama yaptığı Kızılırmak-Karakoyun, Irmak, Gökçe Çiçek gibi filmler, Ulusal Sinema örnekleri olmaktan çok Türk sinemasında yeni bir gerçekçi yönelimin başlangıcı olarak kabul edilir. Atıf Yılmaz, Ulusal Sinemayı, 'Bence öncelikle yerli bir temanın işlendiği, bize has bir hikâyeyi gene bize has özgün bir biçimle ve ritimle anlatabilmek, bize özgü bir sinema dili oluşturmak' olarak tanımlar ve ulusal bir üslup arayışlarının sebebinin 'geçmiş kültürümüzle bağlarımızın koparılmış olmasından, ulusal bir kimliğimiz olmamasından' kaynaklandığını söyler. Bu düşüncenin başarılı olamamasının, tutmamasının ona göre en büyük sebebi de, eski kültürümüzle bağlarımızın koparılması, ancak çok yeni bir cumhuriyet kültürüne sahip olmamızdır. 'Türkiyeli sanatçılar, 70 yıllık yapay bir cumhuriyet kültürüyle sanat yapmaya uğraşıyorlar. Batı sanatlarını ne kadar iyi taklit edersek o kadar başarılı olacağımızı söyleyen bir kültür anlayışıyla. Kültür alınıp satılabilen bir şeymiş, bir ülkenin binlerce yıllık kültürü elli altmış yılda özümsedebilirmiş gibi. İşte, benim ve arkadaşlarımla ulusal bir sinema dili arayışımız bu eksikliği fark etmemizden doğdu. Ama biz de, öteki Türkiyeli sanatçılar gibi, bu fikri gerçekleştirebilecek, hayata geçirebilecek kültür birikimine sahip değildik. Biz de öteki sanatçı arkadaşlarımız gibi, Batı kültürüyle yetişmiş birer cumhuriyet çocuğuyduk.' (Atıf Yılmaz).¹⁵⁷

Atıf Yılmaz, Ulusal Sinema konusunda yukarıdaki şekilde görüşlerini dile getirirken, kültürden dem vurarak kültürümüzün batıdan kaynaklı bir kültür olduğunu ve cumhuriyet kültürüne dönüşerek aslında kendi kültürümüzü ve bize ait değerleri unuttuğumuzu ve aslında kültürün alınıp satılan bir şey olmadığını, binlerce yıllık kültürü unutup son 70 yılın kültürüyle kültürlendiğimizi ve bu eksiklikten dolayı da Ulusal Sinema düşüncesine meyledildiğini ifade eder.

"Türk sineması halktan gelen ve halka dayanan bir sinema olduğu için, en kaba, en salaş, en ilkel filmlerde bile, devletin kendi bindiği dalı kesen yöneticilerine rağmen halkın daha devletçi düşünüş ve davranışını yansıtmaktadır. Halkı günün maddi gerçekleri ile karşı karşıya getirmek 'ulusal Türk sineması'nın ödevidir. Bu sinemayı desteklemek ve geliştirmek, mülklerini kaybetme tehlikesi karşısında bulunan sınıflar teşekkül etmediği sürece devlete düşer. Bu da ancak devletin, daha doğrusu devlet yöneticilerinin, belli bir ulusal bilince sahip olmasıyla mümkündür. Yoksa Türkiye'yi Avrupa'nın bir taşra eyaleti haline getirmekle işin içinden sıyrılıp, cebindeki yüzde ile savuşacağını hesaplayan idarecilerle olacak iş değildir.

¹⁵⁷ A.g.e. s.72-76.

Zaman zaman bazı Türk sinemacılarının türlü müşküller içinde, şahsi çabalarıyla elde ettikleri küçücük imkânları bu yolda kullanmaya gayret ederek ulusal sinema örnekleri ortaya koymaya çalıştıkları bozkırda gelişmeden kavrulup kalan çekirdekler olmaktan öte bir sonuç veremez. Metin Erksan'ın adeta iğne ile kazdığı 'Kuyu' filmi gibi, benim yaptığım 'Bir Türke Gönül Verdim' de arkası gelmeyen bu çeşit ulusal sinema çabalarından biridir.”¹⁵⁸

Sinemada akım konusu da sinemanın kendisi gibi siyasi ve sosyal konjonktürden etkilenmiştir. Söylemler, düşünceler, siyasal durumlar ve sosyolojik durumlar değiştikçe sinemadaki bakış açısı da değişmekte ve kendine şekil vermektedir. Sinemacılar dönemi ile başlayan akım meselesi daha önce bahsedildiği gibi çeşitli anlatı ve hareketlerle kendine yer bulmuş ancak batı sinemacılığında olduğu şekliyle bir akım halini almamıştır.

“Kısacası, Ulusal Sinema düşüncesi bir akım haline gelememiştir. Bunun birçok sebebi vardır. Yönetmenlerin aralarında tam bir görüş birliğine varamamış olmaları, biçim ve öz birlikteliğine sahip yeni bir anlatım tarzı geliştirememiş olmaları, yapılan filmlerin hiçbirinin, bir tanesi hariç (Yedi Kocalı Hüzmüz), ortaya attıkları görüşlere uygun olmaması, filmlerin sayılarının az olması gibi nedenler Ulusal Sinema düşüncesinin bir akım olmadığını kanıtlamak için yeterlidir. Daha da önemlisi, böyle bir düşüncenin yapay olarak ortaya çıkmış olması, bazı yönetmenler tarafından günün 'moda' düşüncesine ayak uydurmak amacıyla ortaya atılmış olmasıdır. O yıllarda 1960'ların başlarındaki özgürlük havası yerini anarşiye bırakmaya ve Türkiye'ye genel olarak bir kaos ortamı hakim olmaya başlamıştı. Bu dönemde radikal değişim isteklerinin karşısına ülkücü düşünceler çıkarılacak ve 70'lere doğru ülkedeki gerilim son haddine ulaşacaktı. Türkiye'ye hâkim olan bu havadan elbette sinema da etkilenecek ve 60'larla birlikte başlayan gerçekçi yönelimlerden uzaklaşarak milliyetçi söylemler ağırlık kazanmaya başlayacaktı. Hatta 70'lerle birlikte sinema alanında dinsel temalı filmler ağırlık kazandı ve bu tür filmleri tanımlamak için Milli Sinema olarak adlandırılan bir kavram ortaya atıldı. 70'lerde Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal durumun bir ayağı radikal sağ düşüncelerin hız kazanması ise, diğer ayağı sol düşüncelerin gittikçe radikalleşerek eylemci bir nitelik almasıdır. Bunun sinemadaki yansıması ise, yine 70'lere doğru ortaya çıkan Genç Sinema hareketidir.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Dergah Yayınları, İstanbul, 2013, s.139-140.

¹⁵⁹ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.76-77.

3.3.3. Milli Sinema Anlayışı

“Milli Sinema kavramı, 1960’lı yılların sonunda Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmış, kavrama Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanc gibi isimlerden yola çıkılarak kuramsal bir temel kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak esas olarak bu düşüncüyü ortaya atan ve yaptığı filmlerle desteklemeye çalışan kişi Yücel Çakmaklı’dır. Çakmaklı’nın tanımıyla, ‘Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Burada kastettiği milli kültür ise, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Ona göre bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Ve aynı zamanda bu değer hükümleri Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında oluşan değer hükümleridir. Tanımı bu şekilde yapılan Milli Sinemanın bir başka ayağı ise, yabancı kültür ile şartlanmadan, yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmektir.’ Yani Çakmaklı’nın açıkladığı Milli Sinema anlayışının temelini Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında görülen İslamiyet’le bütünleşmiş bir yaşama şekli oluşturur ve bu anlayışın bir diğer uzantısı da Batı karşıtlığıdır. Çakmaklı bu düşüncelerini yaptığı filmlerle desteklemeye çalışır. 1970 yılında yaptığı Birleşen Yollar filmi, Milli Sinema anlayışının ilk örneği olarak kabul edilir. Daha sonra Çile (1972), Zehra (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973), Diriliş (1974), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974), Memleketim (1974) gibi filmler yapan Çakmaklı, her filminde Milli Sinema anlayışını yansıtmaya çalışır. Ancak onun kendi milli görüşünü en çok yansıtan filmleri Oğlum Osman, Diriliş, Kızım Ayşe, Memleketim filmleridir. İlk filmi Birleşen Yollar ve sonraki filmlerinde ticari sinemanın kalıplarına ve öykü anlayışına bağlı kalan Çakmaklı’yı Yeşilçam sinemasından ayıran tek şey, filmlerinde yansıtmaya çalıştığı milli değerlerdir. İnsanın başkası yoluyla milli değerlere dönmesi, İslami yaşam tarzını benimsemesi Çakmaklı’nın filmlerinin özüdür. Ancak, bu öz Yeşilçam kalıplarında verilir. Bu durum hitap ettiği çevre tarafından dahi eleştirilmesine neden olmuştur. Ticari sinemanın anlatım kalıplarını benimsemesi yanında, Çakmaklı’nın yaptığı filmlerin Milli Sinemayı ne kadar yansıttığı sorusu da yine aynı çevrelerde tartışma yaratmıştır. Çakmaklı dışında Mesut Uçakan ve Salih Diriklik de Milli Sinema anlayışı doğrultusunda ürünler vermişse de, yine bunlar da dinsel yanı ağır basan, Yeşilçam kalıpları içinde kalan ürünler olmaktan öteye gidememişlerdir.”¹⁶⁰

“Atilla Dorsay, bu akım için şöyle demektedir: Kendisine İslamcı adını takan bu tür sinemadan kendi adıma hiçbir zaman rahatsızlık duymadım. 1973-1974’ten başlayarak çeşitli yazı, eleştiri ve konuşmalarımın (gerek benimle yapılan konuşmalar, gerekse benim örneğin

¹⁶⁰ A.g.e. s.78-80.

Yücel Çakmaklı ile yaptığım konuşmalar) tanıklık edeceği gibi, bu tür sinemayı hep hoşgörüyü karşıladım. Hollywood Tevrat’a da, İncil’e de az yatırım yapmamıştı. Onca yıl izleyip durduğumuz hacı seferleri, Evamir-i Aşere (sonradan on Emir), Ben Hur, Zincirli Köle, Peygamber Tarihi, The Bible vb. filmlerde, dinlerin kutsal kitapları, inançları ve propagandaları, bu parlak üstün yapımların dokusuna ustalıkla yerleştirilmişti. İslam niçin aynı şeyi yapmasın ki?¹⁶¹

Milli Sinemacılık hareketinin öncüsü Yücel Çakmaklı yukarıda da bahsedildiği üzere, Osmanlı ve Selçuklu değerlerinden hareket ederek, Batı karşıtı ve milli olanın sinemasal dille anlatılması gerektiğini savunur. Şule Yüksel Şenler’in ‘Huzur Sokağı’ adlı romanından uyarlama ‘Birleşen Yollar’ filmi bu konunun ilk örneğidir. Filmde batılı, çağdaş olarak görülen ancak Türk milli değerlerine aykırı ve İslami anlayıştan uzak olan kültür ve değerler ile mücadele edilir ve milli kültür, sinema dili ile aktarılırken bu yine Yeşilçam film kalıbından kurtulamaz. Ancak yine de Milli Sinemacılar, milli kültür, değer ve Türk, Osmanlı, Selçuklu motiflerinden iyi yararlanarak, milli kimliğe ve dini kimliğe yeteri kadar yer ayırarak hatta onu başrolde oynatarak milliyetçi bir şekilde davranırlar.

3.3.4. Genç-Devrimci Sinema Hareketi

“Devrimci sinemacılar toplumsal gerçekçi akıma göre daha uç bir noktada duruyorlar.”¹⁶² “Kendilerini ‘Genç Sinemacılar’ olarak adlandıran bir grup dünyadaki, özellikle de Güney Amerika’daki devrimci hareketlerden etkilenerek kuramlar oluşturup filmler yapmaya, devrimci bir düşüncüyü sinema alanına taşımaya çalışır. Genç Sinemacıların özellikle Güney Amerika ülkelerindeki Yeni Sinema akımından etkilenmeleri söz konusudur ve Yılmaz Güney devrimci sinemanın temsilcisi olarak kabul edilir. Onun 1970 yılında yaptığı Umut filmi devrimci sinemanın başlangıç filmi sayılsa da, Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları aslında 1960’lı yılların ortalarında başlamıştır. 1965 yılında Onat Kutlar’ın başkanlığında Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla başlayan bu hareketin özünde Türkiye’de Yeşilçam dışında ulusal ve devrimci bir sinema oluşturma isteği yatar. Bu istek Sinematek Derneği’nin yayın organı Yeni Sinema dergisinde 70’lere kadar dillendirilir ve bu yönelimin başlangıcı olarak kısa film yapımı özendirilmeye çalışılır. Ancak Sinematek’in bu

¹⁶¹ Gülşah N. Maraşlı, Türk Sinemasının Dine Bakışı-Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24.

¹⁶² A.g.e. s.23.

abası kuramsal düzeyde kalmış ve çekilen kısa filmlerin sayısının az olması, bunun halka gösteriminin yapılamaması gibi durumlar bu düşüncenin ileri gitmesine engel olmuştur. Diğerk bir etken de, Sinematek Derneği’ni kuran kimseler arasında ortaya çıkan fikir ayrılıklarıdır. 1968 yılına gelindiğinde Sinematek’ten ayrılan bir grup kendi devrimci sinema anlayışını daha rahat ifade edebilmek için Genç Sinema dergisini çıkarmaya başlar. Genç Sinemacılar, Ekim 1968 yılında çıkardıkları Genç Sinema dergisinin ilk sayısında bir bildiri yayımlayarak yeni, devrimci bir sinema anlayışını hedef aldıklarını açıklarlar. Genç Sinemacıların amacı, halk olarak tanımını yaptıkları emekçi sınıfları bilinçlendirmeyi, onların sorunlarını yansıtmayı amaçlayan halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır. Bu yeni sinema, yeryüzündeki bütün Yeşilamlara karşıdır. Ona göre yeryüzünün neresinde olursa olsun bir tek düşman vardır. Ve bu açıdan bakıldığında evrensellik düşüncesi ulusallıkla i içedir. Bu sinema, sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapıtın kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır. Bu sinemaya göre, sinemacı kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlüdür. Ama bu gerçekler sanat eserine her türlü bağnazlık ve dogmatizmden uzak biçimde yansıtılmalıdır. Sanati eserini zgr biçimde yaratır. Güçlü kuramsal temellerle yola çıkan Genç Sinemacıların yaptığı birkaç kısa film onların devrimci söylemlerini destekleyecek gte değildir. Filmlerin çoğunluğu, özellikle de Yılmaz Güney’in filmleri, Yeşilçam kalıpları içinde yapılmış ve çoğu kez iletisinin ne olduğu anlaşılamayan filmler olarak kalır. Nitekim filmlere yöneltilen eleştirilerin odak noktası da budur. Yılmaz Güney demagoji yapmakla suçlanmış ve filmlerinin daha önce çektiği ağır melodram öğeleri taşıyan filmlerden ancak konu açısından ayrıldığı vurgulanmıştır. Güney’in filmlerinde toplumsal adaletsizliklere ve rahatsızlıklara dair güçlü vurgular varsa da, Güney bu toplumsal adaletsizliğin neyle, hangi yöntemlerle giderileceğine dair bir göndermede bulunmaz. Sosyalizme doğrudan bir gönderme yoktur filmlerinde. Yılmaz Güney’in yaptığı ve devrimci sinema rneği olduğu oldukça tartışılır birkaç film dışında Genç Sinema rneği olarak gösterebileceğimiz filmler yoktur ve bu yüzden de Türkiye’de devrimci sinema oluşumu daha çok kuramsal düzeyde kalmış, 70’lerde yapılan birkaç filmin böyle bir söylemi desteklemesi mümkün olmamıştır. Bu yüzden Türkiye’de devrimci bir sinemadan söz edemeyeceğimiz gibi, ‘Genç Sinema Akımı’ olarak adlandırabileceğimiz bir akım da söz konusu değildir. 60’lar ve 70’lerde yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar Türkiye toplumunu son derece enerjik ve çalkantılı bir sürece sokmuştur. Ama ne yazık ki sinemamız bu dönemlerde gelişimini tam olarak tamamlayamadığı, diğerk ülke sinemalarına göre oldukça geride kaldığı için bu toplumsal gelişmeler Türk sinemasında tam olarak yankısını bulamamıştır. Ve bu nedenlerle de tüm çabalara karşın Türkiye’de

devrimci bir sinema akımının yeşermesi mümkün olmamıştır. Diğer yandan, sinemamızın sonraki yıllarına baktığımızda apolitik filmlerin yanında politik bir sinema anlayışının yeşermeye başladığını, bazı yönetmenlerin Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlara, baskıcı ortama karşı toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilmeye çalıştığını görürüz. Ömer Kavur, Şerif Gören, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Erden Kıral, gibi yönetmenlerin yaptığı filmleri politik sinema kalıpları içinde değerlendirmek mümkündür.”¹⁶³

Devrimci Sinema Hareketi olarak görülen ancak devrimci de sayılamayan Genç Sinema Hareketi temsilcileri de klasik Yeşilçam kalıbından kendilerini soyutlayamamış ve haliyle filmlerde de özellikle Yılmaz Güney demagoji yapmakla suçlanmış ve bir çözüm yolu da sunamadığından devrimci sinemacılar olarak görülememişlerdir. Hâlbuki “Sinema, en azından çok etkili olduğu ülkelerde, kültürel olarak neyin hoş görülebilir/izin verilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde yardım eder. Sinema toplumun ortak deneyimidir. Sinemanın rol modelleri psikolojik olarak öylesine güçlüdür ki, model yaratmayan rolleri toplumun tek tek üyelerinin anlaması bile çok zordur. Halk hikâyeleri gibi filmler de tabuları ifade eder ve bunların ortadan kalkmasına yardım eder. Neden-sonuç ilişkisi, daha önce belirttiğimiz gibi net değildir ama Amerika'daki 1960'ların sözde devrimci davranış modellerinin, ikisi de dikkate değer ölçüde isyankar olan 1950'lerin iki ana star kişiliği- Marlon Brando ve James Dean- tarafından beş yıldan fazla süre önceden haber verildiğini belirtmek ilginçtir. Daha özel bir örnek olarak Nanterre Üniversitesi'nde bir grup devrimci öğrenciyi anlatan Jean-Luc Godard'ın Çinli Kız filmi tam bir yıl önceden Mayıs-Haziran 1968'i haber verdi ve gerçekten de tıpkı Çinli Kız'daki kurmaca isyandaki gibi, Nanterreli öğrenciler gerçek devrimin başarısızlığa uğraması sırasında ön saflarda yer aldılar.”¹⁶⁴ Devrimci filmler olarak yapmaya çalışılan ile dünya sineması kıyaslandığında işte yapılmaya çalışılan ve yapılan arasındaki fark gözler önüne serilmiş oluyor. Biri demagoji ile suçlanırken diğeri devrimi haber vermekle ödüllendiriliyor. Her ne kadar Genç Sinema Hareketi'de bir akım oluşturamamış olsa da burada dikkat çeken bir detay vardır. Ve burada da ‘sinemacı kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlüdür.’ Fikri bir ulusallıkla beraber içerisinde kendi tabirleriyle ifade edildiği gibi dogmatizmden ve bağınazlıktan uzak olarak bir milliliği barındırmaktadır.

¹⁶³ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.80-86.

¹⁶⁴ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, (Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 2013), s.253.

“Elbette bu akımlar bugün devam etmemektedir. Tıpkı Yeşilçam müessesesinin devam edemediği gibi. Özellikle 2000’lerden sonra verilen örneklerde gerek Milli Sinema gerek Ulusal Sinema kaygısı bulunmamakta, yapımcılar, yönetmenler, senaristler, kendilerini bu akımların içinde değerlendirmemektedirler.”¹⁶⁵ “Sonuç olarak, Türk sineması sinema dilini oturtmaya başladığı 1960’lardan günümüze gelene kadar ne yazık ki bir akım yaratacak denli güçlü bir endüstriye, sanatsal tavra ve söyleme sahip olamamıştır.”¹⁶⁶

4. TÜRK SİNEMASI VE MİLLİ FİGÜRLER

Türk sinemasında milli figür dediğimiz zaman ilk akla gelen şey malum olduğu üzere asker-millet olgusudur. Türk milletin yapısından kaynaklanan bu kavram yeni bir şey olmadığı gibi asırlar boyunca da değişmemiştir. Bu tarihsel kimlik Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda da etkin rol oynayarak ona şekil vermiştir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu da çoğu devletin kuruluşu gibi sancılı geçen bir sürecin sonucudur. Bu sürecin sancıları Osmanlı Devleti’nin yıkılış emareleri göstermesi, tam bu sırada dünya savaşının patlak vermesi ve kurtuluş mücadelesinin başlaması ile doruğa ulaşmış ve büyük bir patlama olarak Osmanlı Devleti’nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile sona ermiştir. Aslında bu sona eriş bilindik bir sona eriş değil bir sonun başlangıcıdır. Yani Türk Milli Devleti’nin başlangıcıdır. Ve aslında yaşanan sancılar bitmemiş bununla birlikte farklı şekillerde tezahür etmeye başlamıştır. Toplumsal ve siyasal alanda yeni kurulan devlet yeni bir devlet olmasının yanında eski tarihi ve kültürel bağlarından da kopmuş değildir. Bu yeni devlet şekillenme aşamasında bu kez modernliğin sıkıntısını çekmekte ve modern dünyaya ayak uydurmaya çalışmaktadır. Bu dönemde modern anlamda devletleşme çabaları ile yenilik çalışmaları yapılıyor ve cumhuriyetçi, batılı inkılâplar meydana getiriliyordu. İşte bu noktada devletin savaşlar ve mücadeleler sonucu kurulmuş olması, tarihsel kültürün devam etmesi ve bir vatan ve asker kültürünün devletin temel taşı olması ona bir kimlik kazandırıyordu. Türk milli kimliğinin inşası ki bu kimlik inşası hiç şüphesiz milli olmak zorundaydı fakat bu millilik içerisinde de moderniteyi barındırmak zorundaydı. Çünkü çağdaş dünya bunu gerektiriyordu. Zira çağdaş medeniyetlerin gerisinde kalmamak gerekliydi bu sebepten bütün inşa malzemeleri eksiksiz kullanılmaktaydı. Bu malzemeler yazıdan resime, kanundan adetlere, kurumlardan mimariye kadar modernleşme yolunda kullanılıyordu. Peki, sanatsal faaliyetler bunun neresindeydi yani

¹⁶⁵ Gülşah N. Maraşlı, Türk Sinemasının Dine Bakışı-Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam, Ufuk Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24.

¹⁶⁶ Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.87.

milli kimlik inşasında sanatın yeri ne idi? Aslında soruyu şu şekilde sormak gerekli sinema bunun neresinde? Şimdiye kadar sinemanın siyasi, toplumsal, sanatsal boyutunu incelemeye çalıştık ve sinemanın modernite konusunda ne işlev gördüğünü ve onun büyüdü dünyasının ne anlatmaya çalıştığını irdeledik. Şimdi ise Türk milli kimliği ve inşasında sinemanın aslında daha önce konular içerisinde satır aralarında vermeye çalıştığımız sinemanın milli figür olabilme özelliği ve özelinde ise Türk sinemasının milli figür olabilme özelliğini irdeleyelim.

Türkiye Cumhuriyeti'ne doğru giden yolda daha önce belirttiğimiz gibi Osmanlı topraklarına tüm dünya ile birlikte giren sinematograf cihazının etkisiyle sinema faaliyeti belge ve haber şeklinde kısa metrajlı filmler şeklinde başlayarak ilk önce resmi daha sonra yarı resmi bir halde devam etmiştir. Daha sonra ise 1922 yılında ilk özel film şirketi kurularak çalışmalarını sürdürmüştür. 1919 yılında Mürebbiye isimli romandan uyarlanarak çekilen film milli bir propaganda filmi haline dönüşerek o zamanlar Fransız işgalinde bulunan yerlerin de bir gün kurtarılabilceği fikrini aşlamış ve hatta Fransız işgali altında bulunan bazı Anadolu topraklarında Fransızlar tarafından yasaklanmıştır. Daha ilk zamanlarda bile yani sinemanın doğum sancısı çektiği bu topraklarda bir yıkılışın, savaşın ve kuruluşun vuku bulduğu bir ülkede sinema da bundan nasibini alarak bu süreçleri yaşamıştır. Kimi zaman bu süreçten etkilenmiş kimi zaman da bu sürece aktif olarak katılarak onu etkileyenleri de etkileyerek topluma propaganda sunmuştur. Mürebbiye'de olduğu gibi.

Türk sinemasının ilk filmini 1914 yılında bir Osmanlı zabiti Fuat Uzkınay'ın Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı ile meydana getirmesi ve Osmanlı Devleti'nin birinci dünya savaşına girmesi sürecinde bu özelliği itibariyle propaganda mahiyeti taşıması ve daha sonra sinemanın bu propagandasını keşfeden Enver Paşa tarafından verilen talimatla 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulması sinemanın devlet eliyle ya da daha sağlıklı ifadesiyle ordu eliyle yürütülmesine vesile olmuş ve dolayısıyla savaş ve mücadele çağında belge-haber filmlerin ve de askeri filmlerin çekilmesini sağlamıştır. Bu tarz ulusal propaganda filmleri Cumhuriyet'in kurulmasıyla da devam etmiş olup yine bu dönemde özel film şirketleri kurulmaya başlanmış ve film çalışmaları yoğun bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne girilirken milli bir devlet olma ve milli, kapsayıcı bir Türk Kimliği oluşturma yolunda bir dizi inkılâp gerçekleşirken sinema da boş durmamış bu milli figür ve karaktere yer vermiştir. Cumhuriyet dönemi ve ilk sinemacılık dönemi böyle devam ederken özel şirketlerin çoğalması ile sinemadaki milli figür ve karakterler de ilerleyen yıllarda filmlerde devam etmiştir. 1950'li yıllarda Kore Savaşı'na giden Türk askerinin etkisiyle Kore filmleri, 1960'lı yıllarda Kıbrıs meselesinin açtığı yaradan

ve sonrasında Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan ötürü Kıbrıs Meselesi'ni ve Kıbrıs Savaşı'nı konu alan filmler çevrilmiştir. Bu filmler o döneme damga vurmuş ve çoğu insan tarafından da izlenmiştir. Bu filmler incelendiği zaman konu itibariyle hep Türklüğe ve Türk askerine vurguda bulunularak milli kimliğin ön plana çıkarıldığı görülecektir. Türk kimliğinin öne çıkarıldığı bu savaş ve askerlik filmlerinin sorgulamasını yaptığımızda bu filmlerin toplumumuza Osmanlı topraklarının işgal edildiği kurtuluş mücadelesi yıllarında oluşan atmosfer ve yeni kimlik inşa sürecinin etkisiyle dâhil olduğu görülecektir. Bu inşa süreci devam ederken sinema da bu şekilde bir nevi üzerine düşeni propaganda unsuru olarak bilinçli veya bilinçsiz yerine getiriyordu. Dünya sinemasında olduğu gibi.

Dünyanın çeşitli yerlerinde sinematografin kullanılmaya başlanmasıyla meydana getirilen filmlerin milli bir görünüm arz etmesi ve bu filmlerin milletlerin oluşması ve milliyetçilik olgusunun canlanmasına tekabül etmesiyle tarihsel manada bir paralellik taşıdığı söz konusu edilebilir. Öyle ki sinematografin ortaya çıkması 1895 yılında olmuştur. Milliyetçilik olgusunun yattığı uykudan uyanması ve canlılık kazanmasıyla yeni, bağımsız, milli devletlerin ortaya çıkması da 19. yüzyılda meydana gelen bir devrimdir bu tesadüften ibaret tarihsel bir gerçeklik olabilir fakat bu ikisi arasında bir bağ kurma noktasında milliyetçiliğin sinemada işlenen bir konu olması ve sinemanın milli bir kimliğe kolaylıkla bürünebilmesi akla bu ikisi yani Milliyetçilik ve Sinema birbirini etkileyebilir mi? Sorusunu getiriyor. Buna ilk bakışta evet demek kolaycılık olacağından ve araştıranın araştırdığına veya araştırma konusuna basit bir gözle bakmak anlamına geleceğinden dünya sinemasını incelemekten karar vermemek gerekmektedir. Bu sebepten sinema ve milliyetçilik konusu açıklanırken dikkat edilirse bu konuya uluslararası manada bakılmış ve sinemanın ve milliyetçiliğin dünya ile bağı ve tündengelim yöntemiyle yerel bir versiyonu sayılan Türk sineması incelenmiştir. Zira şunu da biliyoruz ki sinematografin icadı ile dünya sinemasında başlayan hareketlilik ile kısa metrajlı filmler çekilmeye başlanmış ve bu sırada İtalya'da tarihsel, mekânsal, kültürel durumundan kaynaklı kolaylıkla rahat bir şekilde daha sinemanın keşfinin ilk günlerinde Roma İmparatorluğu'nu anlatan tarihi-kostüme avantür tarzda filmler yapılmıştır. Bu filmlerdeki amacın ne olduğunu söylemek kolay olmamakla birlikte yoğun bir şekilde 'milli' figürlerin işlendiği gözden kaçırılmayacak bir gerçekliktir. Nitekim literatürden buna ulaşabiliyoruz. Örneğin; 1910'lı yıllarda balkanlardaki hareketlilik ve ayrılıkçı bağımsızlık hareketleri ve devletleşme, millileşme çabaları ve bunun o ülke sinemasındaki tezahürü de bunun örnekleridir. Türk sinemasında da savaş ve asker filmleri ile 'milli'olan

işlenerek örnekler sunmuş olup, tarihi-kostüme avantür film kuşağı ile de Türklük, Müslümanlık ve milli değerler övülerek bu konuda eserler ortaya konmuştur.

5. TÜRK SİNEMASI VE TARİHİ FİLMLER

“Tarihi filmler’in ‘sessiz dönemde’ bir tür olarak İtalya dışında, Amerika ve Fransa örneğinde olduğu gibi endüstri, izleyici ve sinema yazarlarının uzlaşımıyla kabul ettiği ‘destanlar’ arasında yer aldığı saptanır. Diğer türler ise, komedi, dedektif, fantezi-serüven, gangster, dehşet, melodram, müzikal, gerilim, western, bilim kurgudur. Belki, Fransız sinemacı Jean Renoir’ın westernler için söylediği gibi tarihi filmlerin de hep aynı film olmadığı gerçeğinden hareket edilirse, bu filmleri bir tür olarak göstermek yerine, sinemada tarihin görüntüsü kavramını tercih etmek daha doğru olacaktır. Ve ilk kez sinema sayesinde ‘tarih ve geçmiş bu denli kökten ve bütüncül bir biçimde’ ve yaygın olarak gösteride iç içe geçecektir. Tarihsel filmlerin çoğu kez beklenmedik işlevler gördükleri bir gerçektir. Örneğin resmi tarihin bir parçası-efsane haline gelmiş, Çarlık Rusya’sında 1905 yılında bir savaş gemisinde yaşama koşullarından bezmiş mürettebatın başlattığı bir ayaklanma ve gemiyi ele geçirme olayını yansıtan Potemkin Zırhlısı filminin yapılması gibi (1925). Kaldı ki, tarihle ilgilenen bir sinemanın İdeoloji/bir temsil (representation) sistemi; gerçekliğin bir temsili olmayıp tam tersine bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla ilişkilerinin hayali (imgesel) bir temsili ideolojiyle/birey ile bireyin dünyası arasındaki ilişkinin ifadesiyle (Althusser, 1970: 51) ilgisi olduğu, hatta bazen beklenenden çok etki yarattığı bilinir.”¹⁶⁷

Türk sinemasının tarihle bağlantısı önemli bir argümandır. İlk filmin çevrilmesinden günümüze kadar geçen sürede Türk sinemasında tarihi olaylar hep işlene gelmiştir. İlk filmin de tarihi bir savaşa ait olan Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Yıkılışı ile hayata geçirilmesi sinemanın tarihle bağlantısının kopmaz bir gerçeklik unsuru olduğunu gösteriyor. Bu ilk filmin de tarihsel bir savaşa yani Osmanlı-Rus savaşına ait bir olayı sinemada işlemesi ve sonrasında savaşın ve kurtuluş mücadelesinin etkisiyle yeni bir milli kimlik ve milli devlet inşası sürecinde tarihi filmler ve olaylar ile günün koşullarına uygun, özellikle milli mücadele dönemine ait filmler milli bir uyanış ve bilinci oluşturma yolunda tarihi olaylardan dem vura gelmiştir. Zaman içerisinde tarihsel olaylar sinemada daha çok işlenen bir olay haline gelmeye başlayınca bunu işleyen sinemacılar diğer sinemacılara örnek olmuş ve tarihi olaylar sinemada daha çok kullanılmaya başlanmıştır. İşte bu sebepten 1960’lı yıllara gelindiğinde

¹⁶⁷ Oğuz Makal, Sinemada Tarihin Görüntüsü, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.18-20.

Türk sinemasında tarihi-fantastik filmler kuşağı doğmuştur. Bu dönemde yapılan çizgi romanlar bu tarihsel fantazyaya malzeme sağlamış ve bu filmlerin çekilmesini sağlamıştır.

“Sinema izleyicisinin tarihsel filmlerle ilişkisi sinemanın başlangıç tarihine ‘bir görüntüyü perdeye yansıtma yeteneğine sahip Büyülü Fener’in (laterna magica) tarihi 18. yüzyıla kadar’ gider. (Monaco, 2002: 74). Amerika’da Edison’un, Fransa’daki Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler’in ilgi çeken teknik bir buluş olmaktan başka özelliği olmadığını düşündükleri, kısa filmlerle görüntüyü yansıtma merakını giderdikleri coşkulu günler hızla geride kalacaktır. Ve sinema gerçeğin değil, teatral görüntüyü sunan Melies’in kurmacalarının yolunu seçecek, öykü anlatmanın, mit, fantazyaya, düşler yaratmanın bir aracı olacaktır.”¹⁶⁸

“Tarih elbette bir ‘fantazyaya’ değil, belgelere ve bilgilere dayanan bir bilimdir, ama bazen sanat söz konusu olduğunda, edebiyat, resim, tiyatro ya da sinema da ‘fantazyaya’ haline gelebiliyordu. İster Abdullah Ziya Kozanoğlu ya da Alexandre Dumas’nın romanlarında, ister bir zamanların popüler Anne ve Serge Golon ikilisinin Angelique (Anjelik) dizisinde, isterse özellikle İtalyan sessiz sinemasının ve daha sonra Hollywood sinemasının görkemli ‘kostümlü’ yapımlarında olsun. Yeşilçam sineması da bu yaklaşımdan uzak kalmayarak, 1960’ların filmlerinden başlayıp İstanbul Kanatlarımın Altında’ya (Mustafa Altıoklar, 1995) kadar açılan bir yelpaze içinde tarihi olayları, dönemleri ve bunların içine yerleştirdiği- büyük bölümü çizgi romanlardan gelip diziler oluşturan- kahramanları (Karaoğlu, Kara Murat, Malkoçoğlu, Tarkan vb) tecimsel sinemanın kalıplarını kullanarak ve daima bir ‘gösteri’ anlayışı içinde değerlendirmeye çalışmıştır. Türk ve dünya sinemalarında tarihi filmler genellikle, ele aldığı dönem hangisi olursa olsun her şeyden önce milliyetçidir. Kahramanımızın mücadele ettiği ‘düşman’ ister Viking olsun ister Çin’den gelmiş, isterse ‘kahpe’ Bizans’tan çıkmış olsun her defasında kapkaradır, barbardır, gözü dönmüştür ve kesinlikle, nedenli ya da nedensiz bir şekilde ‘Türk Düşmanı’dır. Böyle bir çerçevenin içinde gerçekler veya gerçeklere dayanan yorumlar aramak tümünden boş bir uğraştır. Amaç tarih ya da seçilen düşmanın neden ‘düşman’ olduğu değildir. Bu filmlerde temellendirme aranmaz, gerekli olan şey kahramanın mücadele edebileceği kesin şablonlar ve imgelerdir. Bu fantastik tarihi filmlerin büyük bölümünde kahraman çizgi romanlardan gelmedir. Bir kişiliği ve ünü vardır, geniş bir izleyiciye ve bir meraklılar kitlesine sahiptir. Fazla derine inmek gerekmez basında veya albümlerde onları izlemiş olan hayranları için benzerlik yeterlidir, gerisi zaten bilinmektedir. Ayrıntılı tarihi veya coğrafi bilgilerde gerekmemektedir, çünkü karşımızda

¹⁶⁸ A.g.e. s.17.

canlanan olay en nihayetinde iyiliğin ve kötülüğün mücadelesidir. Kötünün neden kötü olduğu sorulmaz, sorulursa da yanıt bulunmaz. Yeşilçam sinemasında 1950’lerden 70’lere dek Bizans, bazen kesintisiz, bazen de kesintili olarak ‘kahramanlık’ ve ‘Milli Duygularla’ dolup taşan, ‘macera’ anlayışını Hollywood sinemasından esinlenen bir dizi filmle beyazperdeye aktarılmıştır. Açılış 1950’lerde yapılırken asıl ağırlık 1960’lı ve 70’li yıllarda kendini belli edecekti. Daha sonra tarihi filmler furyası dindiğindeyse diğer ‘popüler’ aksesuarla birlikte ‘Bizans’ da rafa kaldırılıyordu. 1997 yılına gelindiğinde Ersin Pertan’ın Kuşatma Altında Aşk filminde sergilenen farklı yaklaşım ve değerlendirmeye gerçekliği yüzünden şaşırtan bir Bizans ile karşılaşırız. Yeşilçam dönemi Türk sinemasındaki Bizans (kahpe Bizans) her şeyden önce bir hedef, bir dekordur, destansal ve kurgusal kahramanların at koşturduğu bir ‘platform’dur. Yazılan senaryoların, çekilen filmlerin, canlandırılan kahramanların (Battal Gazi, Karaoğlan, Kara Murat vb) gerçek bir tarihsel değerlendirmeye hiçbir ilişkileri yoktur. Bir simge (kahraman), başka bir simgeyle (düşman) karşılaşır ve kahramanlığa yakışır bir şekilde olumlu olan olumsuz olanı ortadan kaldırır. Tarihle bağlantılı tek unsur Osmanlının Bizans’ı fethetmesidir; geri kalan her şey bu gerçek üzerine çoğaltılan çeşitlemeler ve ona uyarlanan kalıplardır.”¹⁶⁹

Türk sineması konusunda kitapları bulunan ve Türk filmlerinde oyunculuk da yapmış olan (bu filmlerden biri olan ve tarihi bir film olan ‘İstanbul Kanatlarımın Altında’ filmidir.) sinema tarihçisi ve yazarı Giovanni Scognamillo, yukarıda bahsedildiği gibi tarihsel film kuşağı hakkında bu filmlerin milliyetçi olduğunu ve milli duyguları yansıttığını söylerken aynı zamanda bu filmlerin tarihsel bir fantazyaya olduğunu belirterek tarihsel olaylarla gerçeklik bağlamında bir ilgisinin olmadığını birkaç tarihi nokta dışında tarihi bağlantının kurgudan ibaret olduğunu ifade eder. Ve Scognamillo’dan anladığımız kadarıyla bu filmlerde önemli olanın karşıt ve öteki bir düşman oluşturmak ve onunla savaştırmaktır. Bu ötekinin kim olduğu önemli olmamakla birlikte bu Çinli, Vikingli, Bizanslı olabilirdi bu öteki ise filmlerde kötü, ayyaş, barbar gösterilmekle onunla savaşılar ve zafer kazanılırdı. Yani onun milliyeti önemli değildi zaten herhangi bir milliyete de savaş açılmıyordu savaş açılan ‘düşman’, ‘öteki’ydi ve bu filmlerde önemli olan biz ve karşı taraftaki düşman olmaktaydı. Bu haliyle de olsa yine de bu filmler milliyetçi idi, çünkü milli değerleri işleyerek onu savunmuş ve milli olan yüceltilerek milliyetçilik ortaya konmuştu.

¹⁶⁹ Giovanni Scognamillo-Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 139-141.

Türk sineması her ülke sineması gibi millidir. Milli olmak da zorundadır çünkü her ülke yaygın bir şekilde önce kendi topraklarında ve kendi insanına hitap etmekte ve onun milli değerlerine, milli duygularına nüfuz etmektedir. Sinema milli olanı işlerken asıl amacı milliyetçilik de olmayabilir, hatta milliyetçiliği işlerken bile basit bir şekilde amaç eğlence, ticaret olabilir. Yani sinemadaki amacımızı filmleri katı milliyetçilik sınırları içerisinde görmeye çalışmak olarak belirlersek hataya düşebiliriz. Ama amacımız çok doğal bir şekilde şu olabilir; Türk sineması milli değerleri savunmuş mudur, bu filmler hangileridir, en fazla hangi tür filmlerde bu unsurlar kullanılmıştır? Şüphesiz bu tür sorulara cevap vermek daha kolay olacaktır. Evet, tarihi fantastik filmler bu tür filmler olarak ilk başta karşımıza çıkıp milli film örneklerini vermiştir diyebiliriz. Bu türden Türk filmleri tarihsel bir bakış açısı ışığında Yeşilçam sinemasında milli olan filmlere örnek teşkil ederken bizi bu araştırma konusuna sevk eden konudur. Sinemanın bir eğlence ve ticaret unsuru olması onun mesaj kabiliyetini engelleyen bir şey değildir. Sinema çok doğal bir şekilde bünyesinde milliyetçilik de dâhil diğer ideolojik tüm mesajları barındırarak onları işleyebilir hatta bütün amaç bu dahi olabilir. Türk sineması da millidir ve bu milliliği içerisinde ve de filmlerinde işlemiştir. Belki amaç milliyetçilik değildir ama öyle ya da böyle işlenmiştir. Bu filmlerden filmlere bile farklılık göstermektedir. Yani bir film salt milliyetçilik için yapılabilirken diğer bir film milliyetçiliği ticaretine alet edebilmiştir. Bunu nereden biliyoruz peki? Film örneklerine baktığımızda film de işlenen öge ile onu yapan, meydana getiren ve onun yapılmasına neden olan amaçsal bağ arasındaki tezatlıklar bize bunun ipucunu vermektedir.

“İstanbul’un Fethi (Aydın Arakon, 1951) o dönem için çok geniş sayılan olanakları kullanarak çöken Bizans’ın iç yüzüne, saray entrikalarına ve fetih öncesi çatışmalara mesafeli bir yaklaşım sergiler. Hamasilik sonradan gelmedir ve bu hamasilik, aslında tecimsel bir reçeteye dayanmaktadır: Bizans, Türk’ün düşmanı, Hristiyanlık da İslam’ın düşmanıdır. Filmlerin ağırlığı dinsel çatışmalara verilmiyor olsa bile tüm filmlerde önemli bir yer işgal eden papaz karakteri, dönen dolapların başlıca icraatçısıdır. Bizans konulu filmlerdeki konuşmalara dikkat edildiğinde Bizanslı ‘kefere’dir ve başka bir şey de olamaz, bütün koşuşmalar, kaçıp kovalamalar, vuruşmalar, atlayıp zıplamalar arasında bu ‘kefere’nin tüm küstahlığına rağmen aslında ne denli gaddar ve çaresiz olduğu meydana çıkmaktadır. Yeşilçam dönemi ‘popüler’ Türk filmlerinde tarihsel süreçleri ve gerçekleri aramak hiç kuşkusuz boşunadır. Aranılan ve izleyiciye sunulmak istenen şey bunlar değildir. Yapılan şey aslında tarihe dayalı bir sinema bile değildir, kabaca çizile bir dönem içine yerleştirilmiş ‘maceralar’dır yalnızca. Yılmaz Güney’in senaryolarını yazıp başrollerinde oynadığı, Yedi

Dağın Aslanı (Yılmaz Atadeniz, 1966) ve Aslanların Dönüşü (Yılmaz Atadeniz, 1966) aynı teknik ekip ve aynı oyuncu kadrosuyla çevrilen ve bir tür Bizans'ta geçen 'kostümlü' westernlerdir. Buradaki beş kahramanımız Vahşi Batı'nın toprak ağalarına karşı değil de Türk köylerinden haraç alan, onları haksızca vergilendiren Bizanslılara karşı mücadele etmektedir. Bunlar formülleşmiş örneklerdir.”¹⁷⁰ “Bizans bir dekordur, üstelik oldukça kısıtlı gösterilir, çünkü olası yapım olanakları içinde Bizans, genellikle surlar ve kaleler, saraylar, zindanlar ve kavgaların yer aldığı meyhaneler demektir. Fetih Rumeli Hisarında gerçekleşir. Kara Murat Fatih'in Fedaisi'nde (1972) Ulubatlı Hasan onarımdan geçirilmiş bir sancağı diker. Saraylar hep görkemli olur, ama Bizans havasını asla vermezler, vermek niyetinde de değillerdir; amaç 'kitch' olmaktır sanki. Bizans dekoru içinde her şey olasıdır: Karaoğlan Bizans'a gelip babası Baybora'yı arar (Baybora'nın oğlu, Suat Yalaz, 1966); Sancakbeyi Kara Murat gizli görevle Bizans'a gönderilir (Kara Murat Fatih'in Fedaisi, Natuk Baytan, 1972); Battal Gazi Bizanslı bir komutan tarafından öldürülen babasının intikamını almak üzere Bizans yolunu tutar (Battal Gazi'nin Oğlu, Natuk Baytan, 1974); Karaoğlan Bizans'a yeniden döner ve zevk düşkünü, gladyatör tutkunu Manuel Vasileas ile mücadele eder (Bizanslı Zorba, Suat Yalaz, 1967); cengâver kılıklı Atilla Gürses de başka bir maceranın peşinden Bizans'a gelir (Bizans'ı Titreten Yiğit, Muharrem Gürses, 1967); Hun cengâveri Baybars Bizans'a ulaşamazsa bile Bizanslıları rahatça kırıp geçer (Baybars, Asyanın Tek Atlısı, Kemal Kan, 1971). Acaba nedir bu Bizans, kimdir bu Bizanslılar, neler oluyor Bizans'ın hükmettiği topraklarda? Tecimsel – ve bir kısım dar bütçeli – sinema bu sorulara yanıt vermez, çünkü bu sorular zaten sorulmaz ve sorulmasının da gereği yoktur. Beyazperdede dizi dizi görüntüler akar: Bizanslılar Kılıç Aslan'ın ellerini asitle yakar. (Kılıç Aslan, Natuk Baytan, 1975); Battal Gazi'nin eşini öldürüp oğlunu kaçırlar. (Battal Gazi'nin İntikamı, Natuk Baytan, 1972); haraç alır, köy basar, yaşlıları kılıçtan geçirir, kızlara, kadınlara tecavüz eder, zindandaki tutsak Türklere işkence yaparlar. Bizans askerleriyse meyhanelerde sarhoş olup olay çıkartır, ta ki kahramanımız tarafından bertaraf edilene kadar. Bizans=kefere=Türk düşmanı. Tüm bu Yeşilçam damgalı filmlerde çökmüş, çürümüş, zorba, gaddar bir Bizans ile karşılaşırız. Hatlar kesindir, alternatif sunulmaz, ama bu, başka 'düşmanlar' için de geçerlidir. Alternatif yok mu? Alternatifi muhakkak vardır, ama o alternatif, ne hikmetse kalıplara uymadığı için 'fantazya'ya kaçmadığı için geçerli görülmez. Kuşatma Altında Aşk (Ersin Pertan, 1997). Geniş bir yaklaşım içinde Türk sinemasındaki tarihi fantazyanın başlangıcını Aydın Arakon'un 1952'de yönettiği Kızıl Tuğ'a bağlayabiliriz. Tam bir prototip değilse bile ileriki

¹⁷⁰ A.g.e. s.141-143.

dönemlerde çoğalıp dizilere dönüşecek olan tarihi kahramanlık filmlerinde karşımıza çıkacak unsurların bir prototipidir. Bir giriş olan Kızıl Tuğ'dan sonra aynı dönemin örneklerinden olan ve 'tiyatrocular'dan –yani tiyatro kökenli sinemacılardan- Sami Ayanoglu'nun yönettiği Battal Gazi Geliyor (1955) ise atraksiyonlara pek yer vermeden daha 'ciddi' ve dramatik olma amacını taşımaktadır. Atraksiyonlar ve akrobatik gösteriler Cüneyt Arkın ve izleyicilerinin dönemine aittir. Filmden filme geçecek ve zamanla kalıp haline gelecek olan bir yapı oluşmaktadır: Bir kahraman, sevgilisi, arkadaşı, düşman soylu, kötüler, girip çıkılan bir kale, kadın ya da kız kaçırmalar, dövüşler, hesaplaşmalar, alınan intikamlar. Kısaca söylemek gerekirse Kızıl Tuğ bir giriş, Battal Gazi Geliyor ve benzerleri birer alternatiftir. Ama senaryosunu Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı adlı romanından yola çıkarak Suat Yalaz'ın yazdığı ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği Cengiz Han'ın Hazinelele (1962) ise tarihsel fantazyaya bir prototip olarak yerleşecektir. Sonraki yıllarda bir film dizisi yaratacak olan Karaoğlan karakteri Cengiz Han'ın Hazinelele'yle beyazperdede ilk kez görülür. Cengiz Han'ın Hazinelele bir tür başlangıçtır; üç yıl sonra Suat Yalaz'ın yapımcı, yönetmen ve senaryo yazarı olarak gerçekleştireceği Karaoğlan dizisinin habercisidir.”¹⁷¹

Karaoğlan, Tarkan, Kara Murat, Malkoçoğlu bu seri filmler hep bir çizgi romandan kaynaklanan ve uyarlanan filmlerdir. Tarihi fantazyaya türünün örnekleri olan bu filmlerde gerçekliğin bir yansıması değil de yansımanın gerçekliğı işlenmektedir. Daha açık bir ifadeyle tarihsel gerçeklik işlenmez bu filmlerde sadece bir simgesel sanat dalı olan sinemada bir özne ve öteki gösterilir. Yani bunlar Türk ve düşmanlarıdır. Yansımanın gerçekliğinden kasıt gerçek hayattan sinemaya yansıyan bazı duyguların gerçekmiş gibi gösterimidir. Bu filmlerde Türk kimliğı hep ön plana çıkarılır ve hep bir düşman türetilir, düşmanlar hep barbar, işkenceci, kural tanımaz olarak gösterilir. Aslında Batı'nın Türk tasviri ile paralel yürür bu kavrayışlar, öyle ki Batı'nın hafızasında gerçek hayatta yer alan Barbar Türk terimi, bu filmlerde ters yüz edilerek aslında bu tabir aynı şekilde Türk karşısındaki ötekine yöneltilir, düşman hep tecavüzcü, gasp eden, talan eden, insanlıktan uzak olarak gösterilir. Bu düşman kimi zaman Bizans olur, kimi zaman Viking olur, kimi zaman ise Çinli olur ama hep bir Türk ve ötekisi yani düşmanları türetilir.

“1960'lı yılların ikinci yarısından 70'li yılların ortasına kadar Yeşilçam, süper kahramanlar furyasına paralel olarak bir tarihi kahraman furyası da yaşamıştır ki, aslında bu kahramanlar da çağa uygun giysileri içinde birer süper kahraman sayılmalıdır. 1965 yılında

¹⁷¹ A.g.e. s.143-152.

Natuk Baytan, yapımcı Recep Ekicigil'in bir senaryosundan Horasan'dan Gelen Bahadır'ı çeker. Adından da belli olduğu gibi film Horasan'da Emeviler döneminde geçiyor. Üç yıl sonra bu filmin seçilmiş bölümleriyle yine Natuk Baytan imzasını taşıyan, ama temelde başarısız bir kurgu filmi olan Gökbayrak (1968) çekilir. Tarihi fantazyaya çeşitlemelere kavuşup çağdan çağa gezinir, ama şaşmaz formüllere dayanıp sürekli olarak hep aynı şeyleri anlatmaya çalışmaktadır. Hakanların Savaşı'nda (Mehmet Aslan, 1968); Oğuz Han (Tamer Yiğit), Kubilay (Erol Taş) ile cenk eder, Timuçin'in (Kadir Savun) hayatını kurtarır. Bir meyhanede kımız içmekteyken kavgaya tutuşan Toygar (Yılmaz Köksal) ile tanışır. İkisi yola çıkıp bir mağara da kurt başlı sancağı bulurlar, tutsak düşen Timuçin'i kafesinden kurtarırlar. Oğuz Han bir obanın başında olan Aybanu'ya âşık olur, Türkler ve Moğollar Çinlilere karşı birleşir, Timuçin Cengiz Han olur, savaşlar birbirini izler. Ve Köroğlu, yine Cüneyt Arkın'ın yorumuyla Bolu Beyi'yle mücadelesini sürdürecektir: Köroğlu (Atıf Yılmaz, 1968). Artık tarihten ve destandan ne denli söz edilebileceği belirsiz olsa da 'fantazyaya' başını alıp gitmektedir. Bu tür çağ kahramanlarının bir kısmı Orta Asya'dan ve Türk mitolojisinden çıkmıştır. Genelde bu filmlerin çoğu –dizi haline getirilenler hariç- dar olanaklı, kısa sürede çevrilen, dekor ve giysileri en kolay şekilde çözümlenen (kostümcü ve sanat yönetmeni Niyazi Er'in gardrobu bu vesileyle aksesuarlarla birlikte setten sete dolaşır) yapımlardır. Bu yüzden fazla eleştirel davranmak bizi hiçbir yere götürmez. Üstelik bunlar ister geniş ister dar bütçeli olsun, belirli bir izleyici kitlesine seslenen ve belirli gösterim bölgelerinde kar getiren, ama her şeye rağmen ilgi gören filmlerdir. Bir kez daha vurgulayalım: Bu tür yapımlarda önemli olan ne inandırıcılık ne de gerçekliktir. Önemli olan izleyicinin tuttuğu bir oyuncunun kahraman kılığına girip bize 'düşman' olan kötülerini tepelemesidir. Bu filmlerde başka bir şey aranılmamıştır. Örneğin, Bülent Oran'ın senaryosundan Süreyya Duru'nun çektiği Selahattin Eyyubi'nin (1970) başında Haçlıların gaddarlığını anlatarak Haçlı seferlerinin Kudüs'ü kurtarmak için değil de ortalığı talan etmek için yapıldığını açıklıyordu. Ancak 'Arkın' Eyyubi olmuyor, Eyyubi 'Arkın'laşıyor; zaten formül de bunu gerektiriyordu. Eğer konu şu ya da bu şekilde tarihiyse (kesin tarihler her defasında belirtilmez) ve özellikle de uyarlamalarda her şey meşrudur. Cengiz Han'ın Fedaisi (Yücel Uçanoğlu, 1973) bizi yeniden Orta Asya'ya götürecektir. Aynı yıl beyazperdeye aktarılan Kara Pençe adlı kahramansa 17. Yüzyılda Tuna boylarında derebeyleri ve voyvodalara karşı savaşıp intikamını alır. Kara Pençe, Yücel Uçanoğlu, 1973; Kara Pençe'nin İntikamı, Yücel Uçanoğlu, 1973). Behçet Nacar'ın tarihe soyunmasıysa bizi 15. yüzyıla götürür. (Kara Şeytan, Yavuz Figenli, 1973), ya da Kazıklı Voyvoda'nın kanlı vahşetleriyle karşı karşıya bırakır. (Kara Boğa, Yavuz Figenli, 1974), ya da altın bir eyer peşinde geçen bir macerayı anlatır. (Kara Şahin, Yavuz Figenli,

1975). Bülent Oran'ın senaryosu sayesinde Kara Şahin'de dar bütçeli bir yapımın çerçevesinde aksiyonu, saray entrikalarını, aşk maceralarını ve milli duyguları bir arada bulmak mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı prensliklerden biri padişaha gönderilmek üzere yüklü miktarda altın, zümrüt ve yakuttan oluşan bir hazine hazırlamıştır. Hazineyi çapulculardan korumak üzere altınlar eritilerek bir eyer haline getirilmiş, zümrüt ve yakutlar da işlenerek üzerine kakılmıştır. Eyeri padişaha götürmek görevi Kara Şahin (Behçet Nacar) adlı bir Türk akıncısına verilir.¹⁷²

“Tarihi filmlerin büyük bölümünde yaşanan çağ yaklaşık olarak bellidir. Belirsiz, çok eski ve vahşi bir çağda geçen tek filmimiz Remzi Jöntürk'ün ‘Altar’ıdır (1985). ‘Altar’ kendine örnek olarak ‘Conan’ filmlerini seçmiştir. Filmin öyküsü, çok çok eski zamanlarda belirsiz bir ülkede geçer (bir iki kez Urartu adı geçiyorsa da bağlantı yoktur). Altar, karanlık çağların kahramanıdır, daha önce karşılaştığımız Battal Gazi ise destanlara dayanır ve oldukça uzun bir diziyi oluşturur: Battal Gazi, Muharrem Gürses, 1966; Battal Gazi Destanı, Atıf Yılmaz, 1971; Battal Gazi'nin İntikamı, Natuk Baytan, 1972; Savulun Battal Gazi Geliyor, Natuk Baytan, 1973; Battal Gazi'nin Oğlu, Natuk Baytan, 1974. Savulun Battal Gazi Geliyor'da Malatya serdarı Battal Gazi (Cüneyt Arkın) yaşlandığı için serdarlığını ve kılıcını oğlu Seyyit Battal'a (Cüneyt Arkın) teslim etmek istemektedir. Bununla birlikte törelere göre ok atmada ve kılıç kullanmada en yetenekli olan kişi serdar olabilmektedir. Bütün yiğitler yarışa katılır, ama Seyyit Battal hepsini yener, kılıcı alır ve serdar olur. Hristiyanlığın sadık bir hizmetçisi olan Kara Şövalye (Kazım Kartal), Malatya Serdarlığı'nın tecrübesiz bir gence geçtiğini duyunca ümitlenir ve haince planlar yapmaya koyulur. Hristiyanlığın en güçlü şövalyelerini kutsal Haçlı bayrağı altında toplamak için Azize Maria'dan (Birsen Ayda) yardım ister. Azize Maria, Kara Şövalye'ye tek bir şartla yardım edebileceğini söyler: Kuzeni Alfonso, Kara Şövalye'nin kız kardeşi İsabella (Zuhal Aktan) ile evlenmeli ve kurulacak olan Anadolu Krallığı onlara düğün hediyesi olarak verilmelidir. Kara Şövalye önce buna karşı çıksa da Azize Maria tarafından ikna edilir. İkisi bir araya gelip acımasız bir şövalye ordusu kurarlar. Bu şövalyelerin hepsi kanlı birer katildir. Türk köylerini basıp masum insanları öldürür ve bir terör havası estirirler. Şövalyeler yaşlı Battal Gazi'nin de köyünü yakıp yıkar ve onu esir almayı başarır, Seyyit Battal'ın kız kardeşine tecavüz edip Çarmıha gererler. Şövalyelerden sonra köye gelen Seyyit karşılaştığı manzara karşısında çılgına döner ve intikam yemini eder. Kız kardeşi Senem ölmeden önce onu Kızıl Kale'de beklediklerini söyler. Bu arada Kara Şövalye ve adamları yaşlı Battal'ı zincire vurup köy köy dolaştırıp haç

¹⁷² A.g.e. s.153-163.

öptürerek küçük düşürmeye çalışırlar, ama Battal Gazi haçı öpmeyi. Köylüleri Hristiyan olmaya zorlayan Kara Şövalye bunu başaramayınca hepsini öldürür. Prens Alfonso (Kayhan Yıldızoğlu) Müslümanlığı seçmiş olan Hristiyan köylüler tarafından öldürülünce yerini Seyyit alır ve Kızıl Kale'ye girer. Battal Gazi'nin oğlu da Duygu Sağıroğlu'nun başka bir senaryosundan, benzer bir formül üzerine kurulmuştur ve olaylar zinciri pek bir farklılık göstermeden uzayıp gider. 'Düşmanlar', yani Bizanslılar Battal Gazi'yi (Cüneyt Arkın) yaralayıp arkadaşlarını şehit ederler. Battal Gazi Malatya kalesine gelip herkesi uyarır, kadınları ve çocukları kaleden çıkartır, kendisini elinde kılıcıyla kale kapısına bağlatır, oğlunu eşine emanet eder. Düşman Malatya kapılarına dayanır. Komutan Antuan (Bilal İnci) Battal'ın öldürülmesini kale kapısının açılmasını ister. Battal direnince mızraklanır, ama gökyüzüne fırlattığı kılıç kalenin girişinde bir taşla saplanır ve onu kimse oradan çıkartamaz. Bir kehanete göre sadece Battal'ın oğlu o kılıcı yerinden çıkaracak ve Komutan Antuan'ı öldürecektir. Bu arada Antuan'ın eşi Maria biri kız diğeri erkek ikiz doğurur. Antuan kıza aldırılmaz, erkek çocuğuyla böbürlenir. Malatya civarlarında Haçlı askerleri Battal'ın karısını ararken bütün Müslümanların erkek çocuklarını da katlederler. Battal'ın kaçan karısı bebeğini nehir kenarında bulduğu bir çamaşır sepetine koyup salar. Hz. Musa'nın öyküsü burada bir kez daha tekrarlanır: Nehir kenarında bulunan Maria ikizlerden erkek olanının sepetinde olmadığını görür ve paniğe kapılır. Birden nehir yönünden bir bebek sesi duyar ve Battal'ın oğlunu bulur. Çocuklar böylece yer değiştirir. Küçük Battal bir Hristiyan olarak yetiştirilirken Antuan'ın oğlusa köyde Müslüman olur. Battal'ın karısı da süt anne olarak seçilir. Yıllar geçer, çocuklar büyür, Antuan kendi oğlu sandığı Battal'ı (Cüneyt Arkın) şövalye ilan eder, bir Türk gibi yetiştirilen gerçek oğlusa (Yavuz Selekman) diğer Türk esirlerle birlikte zincire vurulur"¹⁷³

Kımız, kurt başlı sancak, tutsaklık, oba hayatı, Türkler ve Moğolların Çinlilere karşı birleşmesi ve savaşların birbirini izlemesi, tarihsel ve destansı olaylar ve figürler, çağ kahramanlarının bir kısmının Orta Asya'dan ve Türk mitolojisinden çıkması, Haçlıların gaddarlığını anlatarak Haçlı seferlerinin Kudüs'ü kurtarmak için değil de ortalığı talan etmek için yapıldığını açıklamak, Tuna boylarında derebeyleri ve voyvodalara karşı savaşmak, saray entrikalarını, aşk maceralarını ve milli duyguları bir arada bulmak, Türk akıncıların kahramanlıkları, törelere göre ok atmada ve kılıç kullanmada en yetenekli olan kişinin serdar olabilmesi, kutsal Haçlı bayrağı altında toplama senaryoları, Türk köylerinin basılıp masum insanların öldürülmesi, Köylülerin Hristiyan olmaya zorlanması, Müslümanlığı seçmiş olan

¹⁷³ A.g.e. s.165-172.

Hristiyan köylüler, Müslüman erkek çocuklarının katledilmesi, Hz. Musa'nın öyküsünün canlandırılması, Türk esirlerin zincire vurulması gibi konular ve olaylar tarihi Türk filmlerinde geniş bir şekilde işlenmiş olmakla birlikte görüldüğü üzere bu konuların çağrıştırdığı bir tek olgu ortaya çıkmaktadır. Türk kimliği ve Türk milliyetçiliği.

‘Milli Kimlik’ ve ‘Milliyetçilik’ konusu bu tarihi filmlerde yer alırken bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde olsun milli olanı işlemiştir. Aslına bakılırsa bu konuların ve değerlerin bilinçsiz bir şekilde işlenmesi de mümkün gözükmemektedir. Daha önce de belirtildiği üzere her ülke sineması gibi Türk sineması da millidir ve belki de milli olmak zorundadır hele yukarıda belirtmiş olduğumuz değerleri bir arada toplayan ve onları işleyen bir sinemanın millilikten uzak olması ve milliyetçi olmaması düşünülemez. Bu minvalde Türk sineması millidir ve milliyetçiliği de asıl amaç olarak gütmese de filmlerinde işlemiştir diyebiliriz.

“Yeşilçam’ın tarihi kahramanları uzun bir liste oluştursa da yaşadıkları maceralar pek değişmeyen şablonlara dayanır. Bu kahramanlardan kimi bir dizi yaratırken kimi de tek bir filmde sonra ortadan kaybolmaktadır. 1970’li yıllardan sonra başka türlerle birlikte tarihi fantazyaya da Türk sinemasındaki devrini kapatmış görünmektedir. 1980’lerdeki tek bir örnek (Altar) dışında, ama 1990’ların ortasında amacı çok daha farklı olan bir çalışmayla (İstanbul Kanatlarımın Altında, Mustafa Altıoklar, 1995) birlikte yeniden gündeme gelecektir. İstanbul Kanatlarımın Altında’nın çıkış noktası kendiliğinden bir hayli fantastiktir. Filmin tarihsel yaklaşımı Alexandre Dumas’ın Üç Silahşörler’ini anımsatır. Eskinin referansları üzerine kurulu güncel göndermeler (saray, sultan, yasaklar, dinsel baskı) filme kostümlü fantazyanın ötesinde mizahi bir eleştirel boyut da kazandırmıştır.”¹⁷⁴

“Yabancı çizgi romanlardan süper kahramanlar ve cesur kovboyalar çıkmıştır, ama tarihi fantazyaya maceralarıyla renk katan isimler tamamen yerli ürünlerdir. Karaoğlan’ın Yeşilçam’a bir gelenek getirdiği kuşkusuzdur ve belki de her şey Karaoğlan’la başlamıştır. Suat Yalaz’ın Karaoğlan isimli çizgi romanı önce Akşam gazetesinde tefrika edilir (1962); bir yıl sonraysa haftalık dergi olarak yayımlanmaya başlanmıştır. Beyazperdeye geçmesiyle 1965 yılında Akşam’da ilan edilen bir oyuncu yarışmasıyla gerçekleşecektir. Yarışmayı Kartal Tibet kazanır, ama Tibet zaten Suat Yalaz’ın düşündüğü oyuncudur. Yalaz’ın senaryosunu yazıp yönettiği ve yapımcılığını (Olca Prodüksiyon) üstlendiği ilk Karaoğlan filmi Karaoğlan Altaydan Gelen Yiğit’tir. (1965) Film çizgi romanın okurlarını harekete getirerek gişede büyük bir hâsılat elde edince, bu ilk başarının ardından bir yıl sonra Suat Yalaz iki

¹⁷⁴ A.g.e. s.173.

macera daha ekler: Baybora'nın Oğlu (1966) ve Camoka'nın İntikamı (1966). Karaoğlan 1972 yılında Karaoğlan Geliyor ile beyazperdeye bu kez renkli olarak geri dönecekti.”¹⁷⁵

“1965 yılında Ayhan Başoğlu, Malkoçoğlu adlı çizgi romanı Cumhuriyet gazetesinde yayımlamaya başlamıştı ve bir yıl sonra senaryosunu Ayhan Başoğlu'nun yazıp yönetmenliğini Süreyya Duru'nun üstlendiği, başrolünüyse Cüneyt Arkın'ın oynadığı Malkoçoğlu (1966) filmi çekiliyordu. Böylece Karaoğlan'ın dışında beyazperdede at koşturan en önemli kahraman Malkoçoğlu oluyor ve zamanla rakipsiz hale gelirken Tarkan ve Kara Murat sırada bekliyordu. Karaoğlan dizisinin fazla geniş olmayan yapım olanaklarına karşılık Malkoçoğlu dizisi daha görkemli gözükür. İlk Malkoçoğlu filmini kahramanımızı Kazıklı Voyvoda ile karşı karşıya getiren Malkoçoğlu Krallara Karşı (Süreyya Duru, 1967) izler. Malkoçoğlu Kara Korsan'da (Süreyya Duru, 1968) yalnızca korsan kılığına girmekle yetinmeyip Engizisyon'a da savaş açar. Engizisyon Avrupa'nın birçok kentinde baskı ve zulmünü sürdürmektedir. Osmanlı himayesindeki Enez kenti de bunlardan biridir. Burada Engizisyon temsilcisi Demir Bilek Lucio olarak bilinen bir prenstir (Tanju Gürsu), adamlarını Osmanlı padişahı II. Beyazıt'a karşı koz olarak kullanmak için kardeşi Cem Sultan'ın şehzadesi Osman'ı kaçırmakla görevlendirir. Lucio'nun adamları gelmeden önce, bir grup Türk tarafından Avalonya'da Selami Dede adlı birinin yanına götürülen Şehzade Osman güvenlik altına alınmıştır. Demir Bilek'in adamları '1500 Müslüman, 2000 Hıristiyan' esir alarak her yeri yakıp yıkar. Olaya çok üzülen Sultan II. Beyazıt Malkoçoğlu'nu (Cüneyt Arkın) çağırarak ona Şehzade Osman'ı kurtarma ve Lucio'dan olanların hesabını sorma görevi verir. Bir sonraki yıl Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor'da (Süreyya Duru, 1969) bir Macar Prensesine gönül veren kahramanımız bir sonraki macerası olan Malkoçoğlu Cem Sultan'da (Remzi Jöntürk, 1969) yeniden Osmanlı hanedanını kurtarır. Malkoçoğlu Cem Sultan Beyazıt'ın döneminde geçerken onu izleyen Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (Süreyya Duru, 1971) Fatih Sultan Mehmet dönemine geri döner. Bir Türk-İran ortak yapımı olan bu filmde Sırp Kralı Mirkoviç, Papa'ya verdiği sözü tutarak kızı Elza'yı (Leyla Selimi) drahome olarak ayırdığı altınlarla birlikte Prens Arnold'a vermeye hazırlanmaktadır. Ne var ki Fatih Sultan Mehmet de elçilerini krala gönderip böyle bir evliliğin Osmanlı-Sırp ilişkilerini bozacağını bildirir. Arnold, prensesle birlikte drahome olarak alacağı bir araba dolusu altınla daha da güçlenerek Osmanlı'ya karşı yürüttüğü hain planlarını kolayca gerçekleştirebilecektir. Osmanlı elçisinin sözleri orada bulunan Arnold'un adamı Kastillas (Aydın Tezel) tarafından tepkiyle karşılanırsa da Kral Mirkoviç elçilerin sözlerine önem verir. Duruma Prenses Elza'da

¹⁷⁵ A.g.e. s.252-257.

çok kızar. Zira o da Arnold ile evlenmek istemekte ve Osmanlılardan pek hoşlanmamaktadır. Gece vakti Kastillas ve adamları namaz kılmakta olan Osmanlı elçilerini katleder, bununla da yetinmeyip Sırp nöbetçilerini öldürür, odasına girdikleri Kralı da öldürmelerinden sonra Prenses Elza'ya sarayı Osmanlıların bastığını ve babasını öldürdüklerini söylerler. Ardından Prensesi, küçük kardeşi Enrico'yu ve nedimesini (Oya Peri) alıp bir arabaya bindirerek Arnold'un sarayına doğru yola çıkarlar. Olayları öğrenen Fatih Sultan Mehmet durumu aydınlatıp Prensesi kurtarması için Malkoçoğlu'nu (Cüneyt Arkın) görevlendirir. Bu filmin bir yerinde Prenses Elza Malkoçoğlu ve Fedailerini görünce paniğe kapılır ve bütün Türkleri kötü bildiği için intihara teşebbüs eder, ama Malkoçoğlu onu engeller, filmin sonuna doğru ise Elza artık Türkler hakkındaki fikrini değiştirmiştir. Cüneyt Arkın'ın canlandırdığı Malkoçoğlu dizisi bu son bölümle noktalanmış olsa da bir yıl sonra Süreyya Duru, bu kez başrolü Serdar Gökhan'a vererek Malkoçoğlu Kurt Bey'i (1972) çekmiştir. Ama bu film 1361'de Sazlıdere Savaşında şehit düşen serhat beyi Kurt Bey'in öyküsüdür.¹⁷⁶

Tarihi filmlere maceralarıyla renk katan isimlerin tamamen yerli ürünler olması, Osmanlı himayesinde bulunan kentlerin de dâhil olduğu Avrupa'nın birçok kentinde baskı ve zulmünü sürdürmekte olan Engizisyon'a savaş açılması, Osmanlı padişahlarının, özellikle de Fatih Sultan Mehmet'in konu edilmesi ve bu padişahların akıncılara ve kahramana yapılanların hesabını sorma görevi vermesi, Osmanlı hanedanının kurtarılması, Osmanlı-Batı ve Osmanlı-Doğu ilişkileri, Osmanlı'ya karşı yürütülen hain planlar, Osmanlı elçilerinin her defasında esir edilmesi ve katledilmesi, bütün Türklerin kötü ve barbar bilinmesi, Türklerin kahramanlıkları ve insanlıkları sonucunda Türkler hakkındaki fikirlerin değişmesi, tarihi savaşlar ve bu savaşlarda şehit düşenlerin hayatı gibi olaylar bu tarz filmlerin konularını oluşturmakla birlikte, bu filmlerin kimliğini bize rahatça sunmaktadır. Bu kimliğin Türk kimliği olmadığını iddia etmek ve tarihle olan bağlantısını görmezden gelmek gerçekçi bir yaklaşım değildir. Bu tarz filmler dönemin fantazyasıdır ve sadece uyarlamadan ibaret olup bir kurgu çalışmalarıdır tarihi olayların gerçekliğini de sunmaz fakat bu filmlerin sunmuş olduğu gerçeklik başka bir gerçeklik olup bu ise ancak ve ancak tarihle olan övüncün, gururun ve milli değerlerin gerçekliğidir. Hollywood filmlerinde olduğu gibi bu filmlerde saf bir milliyetçilik yoktur ve yapılmaz da aslında amaç da bu değildir. Sinema da birinci amaç para kazanmak, eğlenmek olabilir ama sinemanın ideolojik amaçlarla kullanılması bu amaca engel değildir. Yani sinemasal karenin asıl amacı verilmek istenen mesaj olabilmektedir. Türk sinemasının tarihsel fantazyasının Türk tarihi ve kimliğinden dem vurması, savaşları konu

¹⁷⁶ A.g.e. s. 257-271.

edinmesi, kahramanların hayatını işlemesi ve bunu yaparken de Osmanlı soyundan geldiğini unutmayıp filmlerde işlemesi her ne kadar kesin tarihi gerçeklikten uzak bir şekilde de yapılsa bir milli Türk kimliğine atıftır ve kendi içerisinde milliyetçidir. Bu filmlerde işlenen bir Türk dünyaya bedeldir fikri olmakla beraber karşıdakinin ise kim olduğu önemli olmamakla birlikte o düşmandır. Türk ve düşman, biz ve öteki-karşıtlık fikri ve dolayısıyla ‘Milliyetçiliği’.

“Günlük gazetelerde tefrika edilen tarihi kahramanların her biri, bütün bu dönem boyunca kendilerine has özelliklerini sergileyerek kendilerini gazete sayfalarından izleyenleri sinema salonlarına çekmiş ve bazen çizgi romanlardaki maceraları aynen yaşayıp bazen de özgün öykülerde boy göstererek teker teker beyazperdeye geçmiştir. Sezgin Burak’ın yarattığı Hun İmparatoru Atilla’nın yiğit akıncısı Tarkan, ilk kez 1967’de Hürriyet gazetesinde ortaya çıkmıştı ve iki yıl sonra, cinselliğe de yer veren renkli ve bol hareketli maceralarını Karaoğlan’dan transfer edilen Kartal Tibet’in varlığıyla birlikte beyazperdede yaşamaya başlarken ardı sıra taklitlerini de getirecekti. Senaryosunu Sezgin Burak’ın yazdığı, Tunç Başaran’ın yönettiği Tarkan’da (1969) herkesin peşinden koştuğu şey Mars’ın kılıcıdır. Atilla kılıcı bulma görevini Tarkan’a verir. İlk filmle birlikte temelini çizgi romanlarda bulan bir formül ortaya konmuş ve sonraki filmlerde de az çok değişikliklerle uygulanmıştır. Tarkan bir şey bulmakla görevlendirilir, bu görevi yerine getirirken bir dizi düşmanla karşılaşır, tuzaklardan kurtulup karşısına çıkan kadınlarla sevişir, konakladığı hanlarda dövüşür, esir düşer, ama kurtulur, en sonunda görevini yerine getirir. Tarkan filminin eriştiği hasılat başarısı taklitlerinin bir anda ortaya çıkmasına yol açmıştır: Tarkan Camoka’ya Karşı (T.Fikret Uçak, 1969) ve Tarkan Canavarlı Kule (Cavit Yörüklü, 1969). Bir yıl sonra geri dönen gerçek Tarkan’ın ise Tarkan Gümüş Eyer (Mehmet Aslan, 1970) filmiyle yer yer daha belirgin bir fantastiğe kaydığı görülüyordu. Tarkan’ın babası Altar bir Hun kalesinin beyi ve Atilla’nın ona hediye ettiği gümüş bir eyerin sahibidir. Amacı hem Hunlardan kurtulmak hem de değerli eyeri ele geçirmek olan Kostok, Akadya prensesi büyücü Gosha ile birlikte Altar’ın kalesine gelir ve Gosha bir madalyon yardımıyla Altar’ın oğlu Tan’ı büyüleyip kendine bağlar. Tarkan dizisinin belki de en renklisi, Hunları, Vikingleri ve Çinlileri bir araya getiren, Mehmet Aslan’ın yönettiği, senaryosunu Sadık Şendil’in yazdığı Tarkan Viking Kanı’dır (1971). Tarkan Altın Madalyon (Mehmet Aslan, 1972) yine Sadık Şendil’in bir senaryosundan yararlanarak aynı formüle başvurur. Dizinin son bölümü olan Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı’daysa (Mehmet Aslan, 1973) cengâverimiz daha güncelleşip gösterilerine bu kez Uzakdoğu’dan esintiler de katar. Çizgi roman bir mitos

yaratma sanatıysa -ki öyledir- sinema da onunla birleştğinde mitosları katlayarak kendi katkısını ekler. Bir mitos yaşlanınca yenilenir veya karşısına başka ve daha güncel bir mitos konulur. Bu karşılaştırma bazen bir yüceltme işlemine bile dönüşebilir ve ‘bizim’ mitos ‘onların’ mitosunu döver. Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı filminde Hun İmparatoru Atilla, toprakları için stratejik önem taşıyan ‘Altın Kılıç’a sahip olmak istemektedir. Hun İmparatorluğu’nun doğusunda bulunan ve önemli bir sorun teşkil eden Çin ülkesinin denetimi bu kılıca sahip olmaya bağlıdır, ama Altın Kılıcı Atilla’dan başka isteyenler de vardır. Çin ülkesinin yönetiminde söz sahibi olmak isteyen Wang Yu (Hakkı Koşar) da bunlardan biridir. Atilla’nın Altın Kılıcı bulması için görevlendirdiği Tarkan (Kartal Tibet) sadık dostu Kurt ile birlikte kılıcın peşinde Çin yolunu tutar. Filmin sonunda Tarkan mitos (yerli mitos) Wang Yu mitosunu (yabancı mitos) yener, ama yenebilmesi için Wang Yu’nun kişilik değiştirmesi gerekmiştir. Jimmy Wang Yu’nun Hong Kong sinemasında canlandırdığı Kolsuz Kahraman (One Armed Boxer) karakteri, bu filmde tüm kahramanlıklarından vazgeçerek yöneldiği ‘kötü’lüğü yüzünden yenilmeyi hak edecektir.”¹⁷⁷

Tarihi filmler furiasının önemli karakterlerinden ‘Tarkan’ serisinde, Müslümanlık simgelenmez belki ama Müslümanlık öncesi kültürel Türk kimliği ortaya konarak ona ait değerler hiç kuşkusuz verilmeye çalışılır. Tarkan, yiğit, savaşçı, aman dileyene kılıcı kalkmayan, mazlumun yanında yer alan bir kurtarıcı olarak Türklüğe ait değerleri işlemeye çalışır. Müslüman bir kimlik yoktur belki Tarkan’da ama bir Türk kimliği ve öteki kimlik kavramı vardır. Tarkan Hun İmparatoru Atilla’nın yiğit bir akıncısı, Tarkan’ın babası Altar ise, bir Hun kalesinin beyidir. Amacı Hunlardan kurtulmak olan bir düşman daima vardır, çünkü bu filmlerde dünya Türkler ve düşmandan ibarettir sanki ve Hunların karşısında kimi zaman Vikingler ve Çinliler de sanki tek bir düşman olup bir araya gelirler, Çizgi romanlarla bir mitos meydana gelir ve bu mitos sinema da tezahür ederek bir yüce iş haline gelir daha sonra biz ve karşıt olan savaşır ve bu savaş tabii ki Türkler kazanır. Bu filmlerde Hun İmparatoru Atilla, toprakları için stratejik önem taşıyan ‘Altın Kılıç’a sahip olmak istemekte; Hun İmparatorluğu’nun doğusunda bulunan ve önemli bir sorun teşkil eden Çin ülkesinin denetimi bu kılıca sahip olmaya bağlı olabilmekte, ama Altın Kılıcı Atilla’dan başka isteyenler de olabilmekteyken; Çin ülkesinin yönetiminde söz sahibi olmak isteyenlerle Atilla’nın Altın Kılıcı bulması için görevlendirdiği Tarkan arasında bir savaş başlar ve Çin’e doğru sefer yapılır. Filmin sonunda Tarkan, yani yerli kahraman, Türk mitos, düşmanı yener, ancak filmde düşman tüm kahramanlıklarından vazgeçerek yöneldiği ‘kötü’lüğü yüzünden

¹⁷⁷ A.g.e. s.271-282.

yenilmeyi de zaten hak edecektir. Çünkü Türkler iyi, düşman kötü olmak zorundadır. Aslında Türk kimliği altında iyi ile kötünün bir savaşıdır bu. Böylelikle filmlerde verilmek istenen bir başka mesajı da alırız ‘iyi olan kazanır’. Zaten izlediğimiz tüm filmlerde de böyle değil midir gerçek hayatta ideolojik ve stratejik düşmanımız yapılan filmlerde gözümüzden silinir onun yabancı, düşman olduğunu unuturuz ve filmde iyi olan o olduğundan, kahraman olarak başrolde o yer aldığından biz onun safını tutarız. Bu Türk filmlerinde olunca daha da zevk alırız iyi olanın iki kere kazanmasını isteriz çünkü o Türk’tür yani bizdir. Mutluluğumuz ikiye katlanmakla kalmaz aynı zamanda göğsümüz ve ‘kimliğimiz’ kabarı.

“Tarkan bunca renkli maceranın ardından sahneden çekilerek yerini başka bir ‘Cüneyt Arkın Klasığı’ne bırakır: Rahmi Turan’ın (Muratoğlu takma soyadıyla) yazdığı ve Abdullah Turhan’ın çizgileriyle ilk kez Günaydın gazetesinde 1971’de yayımlanan Kara Murat. Fatih Sultan Mehmet döneminde yaşayan bir akıncı olan Kara Murat’ın ilk beyazperde macerası Kara Murat Fatih’in Fedaisi, Natuk Baytan’ın yönetmenliği altında 1972’de çekilir. Filmin gişelerde çok büyük bir ilgiyle karşılanması üzerine bir yıl sonra başka bir macerada ve yine Natuk Baytan’ın yönetmenliğiyle kahramanlıklarını sürdürecektir: Kara Murat Fatih’in Fermanı, 1973. Yeni dizinin tek ve konusunda uzman yönetmeni olan Natuk Baytan’ın çektiği Kara Murat Ölüm Emri’ndeysen (1974) Bizanslılara büyük sempati duyan Osmanlı şehzadesi Orhan hasta olan II. Murat’ın ölümünden sonra tahta geçmek istemektedir, oysa II. Murat’ın veliahtı Manisa’da bulunan II. Mehmet’tir. Bu yüzden Şehzade Orhan, Bizanslılarla işbirliği yapmak için Konstantin’in sarayına gelip planlarına yardım etmelerini istemiştir. Orhan Bey tahta geçtiğinde Osmanlı tahtına Bizanslılar da ortak olacaklardır. Kosta Kanelli- Kara Murat, Barbayanu-Türk Akıncı Beyi Sinan ve iki yeniçeri II. Mehmet’e yapılacak suikasti önlemek için Bizans’tan kaçarlar. Yolda önce Cafer, sonra da Ömer ve Sinan şehit düşer. Tek kalan Kara Murat son anda yetişip II. Mehmet’i kurtarır, hainler cezalarını bulur ve II. Mehmet tahta geçer. Kara Murat Kara Şövalye’ye Karşı (Natuk Baytan, 1975) filmindeki Akıncı Ömer Bey, Osmanlı ordusunun ön saflarında kahramanca savaşın zaferler kazanmış biridir. Bir savaş sırasında tek kolunu kestiği Prens Carlos’u (Turgut Özatay) aman dilediği için sağ bırakır; ama Carlos intikam almak için adamlarıyla birlikte Ömer Bey’in köyünü basıp onu acımasızca oklatacak ve Ömer Bey’in iki çocuğundan biri olan Mehmet’i (Cüneyt Arkın) kaçırp bir Hristiyan şövalyesi gibi yetiştirecektir. Ömer Bey’in ikinci oğlu Kara Murat (Cüneyt Arkın) ise annesi tarafından yetiştirilir, babasının intikamını almak ve kardeşini kurtarmak için kılıç kullanmayı, ok atmayı, ata binmeyi öğrenir. Bir süre sonra Mark adını alan Mehmet Türk köylerine baskınlar, acımasız katliamlar yapmaya başlar. Filmin sonuna

doğru Carlos ve adamları Kara Murat'ın köyünü basıp annesine işkence yapar. Buna tanık olan Mark birden geçmişini hatırlayıp müdahale eder. Ama Carlos'un adamları tarafından yaralanırken annesi de öldürülür. Mehmet adını alan Mark, kelime-i şahadet getirerek kardeşi Kara Murat'ın kollarında can verir. Kara Murat bir mızrak darbesiyle Carlos'u öldürüp intikamını alır. Natuk Baytan'ın yönetiminde 1976 yılında İtalyanlarla çekilen bir ortak yapım olan Kara Murat Denizler Hâkimi'nde kahramanımız bir korsanlık macerasına atılmaktadır. Filmin başındaki bir yazı, anlatılan öykünün tarihi gerçeklerle herhangi bir bağlantısının, bir ilişkisinin olmadığını belirtir. Yapılan bu açıklama bu film için doğru olduğu gibi, dizinin diğer bölümleri ve genelde burada sözü edilen çoğu film için de geçerlidir aslında. Kara Murat dizisi izleyici tarafından çok tutulmasına rağmen bir süre sonra ömrünü doldurmaktadır. Türün kendisi de, en azından artık daha büyük bütçeler söz konusu olduğu için eskisi kadar tatmin edici olmamaya başlar. Bu yüzden de kostümlü film esprisi içinde konuları ve kişileri değiştirmekte yarar görülür. Böylece Kara Murat bu kez macera/tarihsel sinemanın bir zamanlar çok tutulan bir türü olan korsan filminde boy göstermektedir. Bu sefer ki düşmanı sessiz sinemadan beri birçok filme konu olan ünlü Kara Korsan (Peter Fabian), sağ kolu Vargas (Hüseyin Baradan) ve kadın korsan Maria'dır (Sevda Karaca). Bu üçlü, doğal olarak acımasız ve kana susamış birer Türk düşmanıdır (Maria'nın ailesini Türkler öldürmüştür); sahil köylerini basıp katliamlar yaparlar. Vergi toplamakta olan Kaptan-ı Derya (Turgut Özatay) Kara Korsan'ın eline düşünce Fatih Sultan Mehmet (Bora Ayanoğlu) onu kurtarma görevini Kara Murat'a verir. Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı'dan (1976) sonra gelen Kara Murat dizisinin son filmi, yine Natuk Baytan'ın yönetiminde çekilen ve Kara Murat'ın Mora'daki maceralarını anlatan Kara Murat Devler Savaşıyor (1978) olur. Filmin sonuna doğru Mora Kumandanı Davut Türkleri haksız bir şekilde yargılayıp kırbaç cezasına mahkûm eder. Tam o sırada yüzü maskeli Kara Murat yetişir ve Türk esirlerini kurtarır. Kara Murat Türkleri eğiterek savaşa hazırlarken Davut bir grup Türk'ü esir aldırıp saraya getirtir. Onlara Kara Murat'ın kim olduğunu itiraf etmelerini yoksa hepsini kazığa oturtacağını söyler. Türk esirler bir ağızdan 'Kara Murat benim!' diye bağırarak öne çıkarlar. Davut bütün erkeklerin kazığa oturtulmasını emrederken ortaya Kara Murat çıkar, yakalanır ve işkence görür. Yetişen Zeynep ve iki Türk kılık değiştirip Kara Murat'ı kurtarır. Kara Murat damlarda geçen bir kılıç düellosunun sonunda Davut'u öldürür ve Mora özgürlüğüne kavuşur!"¹⁷⁸

¹⁷⁸ A.g.e. s.282-292.

Osmanlı ordusunun kahramanlıklarını ve özellikle de Fatih Sultan Mehmet dönemini anlatan ‘Kara Murat’ serisinde kahraman Kara Murat, Osmanlı ordusunun ön saflarında kahramanca savaşır zaferler kazanmış ve özellikle casusluk yaparak Bizans’ın içine girip Bizans’ı dize getirmiş biridir. Bu seride de aman dilenene kılıç kalkmaz ve sağ bırakılan düşman buna rağmen hainlik yapar ve kaçırdığı çocuğu Müslüman-Türk kimliğinden uzaklaştırarak, Hristiyan-Bizanslı olarak yetiştirir ve Türklerin üzerine yollayarak onlara karşı kullanır, Müslüman Türklere işkence yaptırır, onu kurtarmak için film kahramanı kılıç kullanmayı, ok atmayı, ata binmeyi öğrenir. Daha sonra Müslüman Türk kimliği elinden alından ve Hristiyan olan şövalye gerçeğin farkına varır ve bu duygusal sahneler de sanki içten gelen bir duygu devinimi ile olur, birinin söylemesine gerek yoktur o zaten Müslüman ve Türk’tür ve sonunda kelime-i şahadet getirir. Bu filmlerde de Türkler esir hayatı yaşarlar, elçiler tutsak edilir, daha sonra Kara Murat Türkleri eğitir, savaşa hazırlar ve esir halkı kurtarmak isterken Bizans tarafından yakalanmaya çalışılır bu sırada ise esir Türkler ‘Kara Murat’ benim diyerek kendilerini feda ederler Bizanslı komutan ise hepsini kazığa oturtma talimatı verir ve Kara Murat gelip hepsini kurtarır. Yine bu filmlerde Kara Murat’ın rakipleri hep bir Türk düşmanıdır ve acımasızdır da çünkü karşıdaki düşmanın ailesini savaşta Türkler öldürmüştür bu sebepten tüm Türkler kötüdür ve düşmandır bu yüzden Türk köyleri basılır, yakılır ve taş üstünde taş konmaz. Kara Murat ise Türklerin aslında barbar, kötü olmadığını, aman dileyene kılıç kaldırmadığını ve Türklerin üstün bir ırk olduğunu sanki benimsetmeye çalışırcasına kahramanca, yiğitçe ve insanca savaşır ve bunu da başarır.

“Yeşilçam’da tarihi fantazyaya, değişik çeşitlemelerin dâhilinde temelini Karaoğlan, Tarkan, Malkoçoğlu ve Kara Murat gibi kahramanların hareketli maceralarında bulmuştur ki bu dört karakter başkalarını da etkileyerek çeşitli kopyalara ya da esinlemelere yol açmıştır. Şahap Ayhan’ın yarattığı Kara Orkun da 1973 yılında Yücel Uçanoğlu’nun yönetimi, Safa Önal - Duygu Sağıroğlu – Memduh Ün – Yücel Uçanoğlu dörtlüsünün senaryosu ve Serdar Gökhan’ın yorumuyla beyazperdeye geçecektir. Kara Orkun. Öte yandan, gazeteci-yazar Yener Çakmak’a göre Tarkan’ın başlangıcını Mehmet Aslan’ın Bozkırlar Şahini Targan/Tarkhan (1968) filminde bulmak mümkündür. Abdullah Turhan’ın çizgilerinden çıkma Tolga karakteri de bir kez bile olsa Mehmet Aslan’ın yönetmenliği, İrfan Atasoy ve Aytekin Akkaya’nın oyunculuğuyla hayat bulur: Tolga (1975). Tarihi fantazyanın çizgi romanlardan aktarılan kahramanları ve kahramanlıkları beyazperdede dönemlerini kapatmalarının ardından doğal olarak televizyona geçeceklerdir en azından bir süre için. Böylece Cem Ertürk’ün

Kurtoğlu'su ilkin Yücel Çakmaklı sonradan Cem Ertürk tarafından yönetilir; Gürbüz Azak'ın Deli Balta'sınıysa Tolgay Ziyal çeker.”¹⁷⁹

“Karaoğlan'da bütün bu karakterler belki de Orta Asya Türklerinin göçer olması yüzünden bir yere bağlı yaşayamazlar, günlük işler yaparak ya da kervanlarda kılavuz görevini üstlenerek hayatlarını sürdürürler. Cengiz Han'ın ordusunda iyi yerde bulunabilecekken onlar halktan birileri olmayı seçer. Baybora zaman zaman toprağa bağlı bir hayat kurmaya çalışsa da bir türlü beceremez. Suat Yalaz, Karaoğlan'daki bütün kişileri aslında şu anda içimizde yaşayan birileri ya da yaşaması gereken karakterler olarak tasarlamıştır.(Arslan Eroğlu)”¹⁸⁰

Karaoğlan serisinin mucidi Suat Yalaz, Orta Asya Türklerini anlattığı ‘Kaan’ hikâyesinden sonra ‘Karaoğlan’ serisini filme çekme macerasını anlatırken; Kartal Tibet ismini, tam bir Asya kokuyordu şeklinde tarif ederek, çekeceği ilk Karaoğlan filminin Altaydan Gelen Yiğit olacağını ve bunun heyecanı ile adını sanki kendisi uydurmuş gibi olduğunu, ‘Karaoğlan’ın kendi folklorumuzdan çıkmış simgesel bir kahraman olduğunu ve bir moda olamayacağını, kültürümüzün de bir parçası olduğunu, Türk halkının bu tür konulara aç olduğunu keşfettiğini ve Karaoğlan’ı yazıp çizdiği dönemde ilginin müthiş olduğunu ve sonunda haftalık bir dergiye dönüşerek haftalık 25 bin adet sattığını o zamanlarda Hürriyet gazetesinin bile 75 bin satmakta olduğunu ve Karaoğlan’ın filme çekilme zamanının kendince bu şekilde gelmiş olduğunu hatta birçok yapımcının tarihi filmlerin tutmayacağını kendisine söylediğini ancak yine de bu işe giriştiğini ve Karaoğlan filmlerinin meydana geldiğini ifade ettiği röportajında bu konuyu ayrıntılı olarak şu şekilde dile getirmiştir:

“Sinemaya başka bir yerden de giriş yapabilmek için Yıldız dergisinin açtığı Artist Yarışması'na girdim. Ekrem Bora ile beraber finale kaldık. Aynı dönemde İkizler çiftliği adlı çizgi romanımı yaptım. Nedim Otyam filme çekecekti, olmadı. 1959'da Akşam gazetesinde çizmeye başladım. Orta Asya Türklerini anlatan ve hikâyesini Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yazdığı, benim de resimlediğim Kaan ortaya çıktı. Resimlerim karikatürden gelmiş olmalarına rağmen çok tuttu. Türk halkı bu tür konulara açtı. Bu arada bunu keşfettim. Bir yıl sonra Kaan'a göre ayakları yere basan ve mantıklı bir tip olan Karaoğlan'ı yazıp çizmeye başladım. Karaoğlan'a ilgi müthiş oldu. Sonunda haftalık bir dergiye dönüştü. Haftalık 25 bin adet satıyordu ki o zamanlar Hürriyet gazetesi bile 75 bin satıyordu. Karaoğlan'ı kendi elimle

¹⁷⁹ A.g.e. s.292-294.

¹⁸⁰ A.g.e. s.300.

filme çekmenin zamanı gelmişti. Birçok yapımcı ‘Tarihi filmler tutmaz’ dediler. Kötü komşu insanı ev sahibi yapar, derler. Yeşilçam da beni yapımcı yaptı. ‘Karaoğlan Jürisi’ oluşturuldu. Ayhan Işık oynamak istedi ‘Suatçığım, Ayhan kardeşini unutmazsın değil mi?’dedi. Akademiden, Babiâli’den arkadaşımdı. ‘Ayhancığım sen bıyığını kesmezsin yahu Karaoğlan için’ dedim. ‘Ne demek Suatçığım ben koşan ata biniyorum, dört nala giden ata atlıyorum’ dedi. Ayhan çok dil döktü. Yılmaz Güney de ‘Benden daha iyi Karaoğlan mı bulacaksın’ diyerek oynamak istedi. Cüneyt Arkın ise Tarık Dursun Kakıncı’ı gönderdi: ‘Cüneyt tam sizin aradığınız adam, gür saçları var, atletik vücutlu, akrobat gibi, kanlı canlı bir adam.’ Ben de ona ‘Olmaz kardeşim, tanınmış bir oyuncu istemiyorum, isimsiz birini bulacağım’ dedim. Eğer aradığım yüzü bulursam bomba gibi patlayacak. Karaoğlan’ın şöhreti zaten var. Filmin ne ‘star’a ne Ayhan’a ne Cüneyt’e ihtiyacı var. Yeşilçam da o sıralarda ‘star sistemi’ önemli. Benim işletmelerden avans alabilmem için tanınmış oyuncularla film yapmam lazım. Ayhan, Cüneyt, Yılmaz Güney tanınmış, aranan adamlar. Ama dedim, Karaoğlan’ı oynayacak oyuncu birden star olacak. Yeşilçam’da her firmanın bir starı vardı: Türkan Şoray falancanın, Cüneyt Arkın Türker İnanoğlu’nun, bir başkası Memduh Ün’ün. Bu starlar müesseselerin sigortalarıydı. Eğer ben Cüneyt’i oynatsaydım ‘Suat, Cüneyt’le bir film yaptı iyi para topladı. Cüneyt, Suat Yalaz’ı ihya etti’ denecekti. Karaoğlan’ın başarısı görünmeyecekti. ‘Karaoğlan Aranıyor’ kampanyasından gelen resimlerden jüriye sunabileceğimiz ve Karaoğlan olabilecek denli iyi resim çıkmadı. Sanatçı çevremden Tijen Par, Ankara Meydan Sahnesi’nde tiyatrocu bir gençten bahsetti. Tanıyan başka kişiler de ‘Evet, olur. Tam aradığın tipte’ dediler. Adı Kartal Tibet’ti. Öncelikle ismiyle tam Asya kokuyordu. Bizim de çekeceğimiz ilk Karaoğlan filmi Altaydan Gelen Yiğit olacaktı. Adını sanki ben uydurmuşum gibi. Karaoğlan kendi folklorumuzdan çıkmış simgesel bir kahramandır. Şimdi Karaoğlan bir moda olamaz, kültürümüzün bir parçasıdır. Kartal, Karaoğlan okuyucusu değil, macera filmleri meraklısı değil. Mesela Cüneyt Arkın bunun tam tersidir, Cüneyt’te o nosyon var. Cüneyt’e ‘Şöyle dayıca gir, şöyle etrafına bakacaksın’ demene gerek yok. Cüneyt içeri girer, bakar. Biraz da abartır, o ayrı. Ben Cüneyt’le çalışsaydım devamlı işim gücüm Cüneyt’i denetlemek olacaktı, tıraşlamak olacaktı. O kadar da değil, o kadar da değil diye. Kartal Tibet’e gelince, onu ‘Hadi Kartal, hadi Kartal’cığım biraz daha dayıca’ falan gibi sözlerle oynattım. Karaoğlan o kadar geniş haritada at koşturuyor ki. İlk filmde Orta Asya’da, ikincisinde Bizans’a geliyor, dördüncüsünde tekrar Orta Asya’ya dönüyor, beşincisinde Çin’e gidiyor, sonunda Arabistan’da dolaşıyor. Dünyanın yarısı. Şimdi şöyle ele alırsak dönemi itibariyle bu o kadar olanaklı ki. Türkler, Selçuklular, Bizans, Arabistan; ortada Harzemler, doğuda Cengiz İmparatorluğu. Maceracı bir Uygur genci bu alanda rahatlıkla at koşturabilir. Şimdi film

yapacak olsam kesinlikle Bozkaşı oyunlarının içinde bir Karaoğlan filmi yapardım. Kazakistan’da, Afganistan’da, Orta Asya’da. Şimdi bu olanaklar fazlasıyla var. Mor Kahküllü Şehzade adlı Karaoğlan macerası bu iş için ilk düşündüğümdür(Suat Yalaz).”¹⁸¹

Tarihsel filmler bir fantazyaya olarak görülebilir. Buna rağmen bu fantazyanın içerisini doldurmak gerektiğinden bunu ne ile yapmak gerekir diye sorduğumuzda karşımıza Türk kültürü, gelenekleri, adetleri ve doğal olarak tarihi gelmektedir. Karaoğlan’ın Orta Asya’dan başlayıp dünyayı dolaşması ve diğer Türk kahramanlarının da onun peşinden gitmesi bu filmlerde Türk insanına kendi kültüründen bir şeyler sunmuştur. Göçebe hayat, oba kültürü, savaşçı topluluk, kahramanlık destanları ile başlayan Orta Asya’dan Osmanlı’ya ve haliyle diğer Türk coğrafyaları ile beraber Türkiye Cumhuriyeti topraklarında bir kimliğin inşası tabi ki kolay olmamıştır ve bu şekillenme de sürmeye devam edecektir. Türk kimliğinin inşası sürerken Yeşilçam’ın tarihi filmlerinin nosyonu da bu kültüre az ya da çok bir şekilde katkı sunmuştur. Belki bu katkı somut olarak tezahür etmemiş olabilir ama sinemanın büyüğü dünyasında ve onun sihirli değneğiyle gerçekliğin bir yansıması veya kurmacanın gerçekliği şeklinde sunulmuştur diyebiliriz. Tarihi filmlerin popüler olduğu zaman sorgulandığında ise bunun bir modaya dönüştüğü de görülecek olup seyircinin bu filmleri sevmesi ve izlemek istemesi de sinema da bu filmlerin farklı bir havaya girmesine yol açmıştır. Nitekim Çetin İnanç, “Furya filmleri moda idi birçok insan ekmek yedi bu furyalardan. Sinema ve televizyon modaya uymazsa yok olur gider.”¹⁸² Diyerek bu konunun modaya dönüşmüş olduğunu ve yok olmamak adına popüler filmlerin yapılmaya devam ettiğini ve seyircinin istemesinin de bu konuda etkili olduğunu ifade ederken bu gerçekliği doğrular. Yine, “Tarihin akışında rol alan ya da izleyicilerin gerçeklerle ilgili düşüncelerini yönlendirebilecek filmler var mıdır? James Monaco’nun da altını çizdiği gibi ‘bir yandan filmin biçimi devrimcidir, diğer yandan içerik, çok sık olarak geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir. İkincisi, sinemanın politikası ile reel yaşamın politikası öylesine birbirine geçmiştir ki genel olarak neyin neden, neyin sonuç olduğunu ayırt etmek olanaksızdır’(Monaco, 2002: 223). Monaco’nun açıklaması yukarıdaki sorunun yanıtını saptamayı zorlaştırsa da, tarihsel olayları konu edinen birçok filmin izleyiciyi etkilediğine pek çok örnek gösterilebilir.”¹⁸³ Burada da tarihi filmlerin devrimci olmakla birlikte gelenekçi yönünden bahsedilerek aslında dünya sinemasında örnekleri olduğu söylenmiştir. Türk sinemasındaki tarihi filmleri devrimci olarak belki gösteremeyiz ancak gelenekçi bir tavırdan söz edebiliriz.

¹⁸¹ A.g.e. s.321-333.

¹⁸² A.g.e. s.368-369.

¹⁸³ Oğuz Makal, Sinemada Tarihin Görüntüsü, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.30.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CÜNEYT ARKIN ÖRNEĞİ

‘Türk kimliğinin inşasında Türk sinemasının rolü-tarihi filmler ve Cüneyt Arkin örneği’ konulu tez çalışmam da Cüneyt Arkin ismine ayrı bir yer açılmasının sebebi; Türk kimliğinin inşası ile ilgili olarak Türk sineması ve tarihi filmler üzerinden yapılacak bir çalışma söz konusu olduğunda ilk akla gelen kişinin Cüneyt Arkin olmasıdır. Çünkü Cüneyt Arkin, özellikle 1960 ve 1980 arası dönemde yoğun bir şekilde yer alan tarihi film furasına en çok başrol oyunculuğu yaparak bu konuda hemen her yerde tek isim olarak anılmaktadır. Onun milli olarak adlandırılan tarihi filmlerinden başka yine milli olarak gösterilebilecek filmleri de mevcuttur. ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ filmi de bunlara bir örnek teşkil etmektedir. Aslında Cüneyt Arkin’ın çoğu filminde bu millilik az çok göze çarpar. Millilikten kasıt salt bir etnik milliyetçilik olarak adlandırılmamakla birlikte, bir milletin kültürü, yaşayışı kısacası kendisini diğerlerinden ayıran ve kendine has olan özellikleridir. Bu yüzden Arkin’ın filmlerinde milli bir duruştan söz edilebilir. Nitekim Arkin’ın kimi söylemlerinde de kullanmış olduğu ifadelerle bakıldığında filmlerin etkisi rahatlıkla görülmektedir. Örneğin; benim ülkem, benim insanım, Anadolu insanı ile başlayan cümlelerden sonraki yüceltmeler bunun delilidir.

Cüneyt Arkin’ın, Malkoçoğlu ile başlayıp, Battal Gazi ve Kara Murat ile devam eden tarihi film serileri ve bu filmler arasında yer alan tarihi filmlerde yer alan sahneler ve replikleri daha önce vermiştik. Bu sahnelerde Türk ve Müslüman öğelerin ön plana çıkarılması, bir kahraman modelinin sunulması ve bunun ise Türkiye siyasetinin çalkantılı dönemlerde sinemada gösterimi elbette Türk halkı üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Öyle ki ekonomik bunalım halleri ve siyasi istikrarsızlıklar halk üzerinde bir kahraman ihtiyacı doğmasına sebep olmuş ve bir kurtarıcının ülkeyi kötü durumdan kurtarması beklenilmiştir. Kurtarıcıya olan hasret bu filmler yoluyla bir kahraman furasına dönüşerek halk üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur. Öyle ki bu filmler o dönemde yoğun bir şekilde izlenmiş ve bu filmlerle büyüyen nesillerin hafızası bu filmlerdeki kahramanları unutamamıştır. Bu filmlerdeki tarihi kahramanların özellikle tarihte önemli bir yeri olması da bu filmlerin inandırıcılığını arttırmıştır. Örneğin bir Fatih Sultan Mehmet, Akıncılar figürü halkın duyduğu kurtarıcıya olan isteği karşılamıştır. Bu filmlerin etkilerinden biri de yine çocukların çocuk hafızasıyla, bu filmlerden etkilenip kılıç, kalkan oyunu oynayarak belirli bir dışavurumu sağlamalarıdır.

Cüneyt Arkın'ın tarihi film furyasında öne çıkmasının sebepleri noktasında Yeşilçam camiasının hemfikir olduğu başlıca özellikleri; onun güçlü ve dayanıklı bir fizik yapısına sahip olması, spora yatkın bir kişiliğinin olması, bu filmlerde hakkıyla oynayabilmek adına sirkte eğitim almış olması, Ata binmeyi öğrenmesi ve sevmesi, dövüş sanatlarını öğrenmesi ve her şeyden evvel iyi bir oyuncu olmasıdır.

Cüneyt Arkın ya da gerçek adıyla Fahrettin Cüreklîbatur, 1937 yılında Eskişehir'de doğarak, çocukluk yıllarında çiftçilikle uğraştıktan sonra, tıp fakültesini bitirerek kısa bir süre doktorluk yapan ve sonrasında askerlik yaptığı sırada sinema dünyası ile tanışan ve oyunculuğa adım atan bir aktördür. Cüneyt Arkın hakkında bu kısa bilgiler tabii yeterli olmayacaktır. Çünkü Türk sinemasında en çok film yapan ve özellikle tarihi film furyasıyla Türk halkının kahramanı olan bu aktörü kısa bir şekilde anlatmak mümkün değildir.

“Bir yerlerde Steve Arkın, diğer yerde George Arkın, başka bir yerde Fahrettin, çok uzaklarda Lee Arkın, yakında Cüneyt Arkın.”¹⁸⁴ İsim değişikliğini bu şekilde ifade eden Cüneyt Arkın, filmlerinin gösteriminin yapıldığı ülkelerde anıldığı isimleri sıralayarak kendisine bu isimlerin takıldığını ve o ülkelerde bu şekilde tanındığını ifade etmektedir.

Cüneyt Arkın'ı, yine bir Cüneyt Arkın eseri olan ‘Adını Unutan Adam’ kitabında Cemal Süreya şöyle anlatıyor: “Cüneyt Arkın'ı adı henüz Fahrettin Cüreklîbatur’ken tanıdım 1957’de. Eskişehir’de Vergi Dairesi’ni teftiş ediyordum. Edebiyat ve şiir meraklısı arkadaşlarıyla gelip beni bulmuşlardı. Dostluğumuz daha sonra İstanbul’da sürdü. 1937 doğumlu, Hekim, öyküler yazan ve tiyatroyla ilgilenmek isteyen bir delikanlı. Ama yazgısı sinemaya götürdü onu. Tıptan da kopardı onu. Hava Kuvvetleri’nde yedek subaylığını yaparken Halit Refiğ’in dikkatini çekti. Halit Refiğ Şafak Bekçileri adlı filmini gerçekleştirirken bu yakışıklı Asteğmen’den de yararlanmak istedi. Ancak yönetmelikler izin vermiyordu buna. Bir süre sonra, yani Fahrettin terhis olduktan sonra gidip Halit Refiğ’i bulacak ve onun Gurbet Kuşları adlı yapıtında rol alacak. Fahrettin adının Cüneyt’e nasıl dönüştüğünü de dostu Halit Refiğ’den öğrendim. Gazeteci Vecdi Benderli bulmuş bu adı. ‘Cüneyt’, Cüneyt Gökçer’in adından, ‘Arkın’ da Ramazan Arkın’inkinden alınmış. Böylece genç Fahrettin’deki, tiyatro ve edebiyat tutkusu sinemada bir araya getirilmek istenmiş. Önce duygusal filmlerde boy gösterdi. Tango duygusu... 60’lı yılların sonlarında vurdulu kırdılı kurdelelerde, serüven filmlerinde görünmeye başladı. Malkoçoğlu dizisi, söz gelimi. Tango duygusallığı içinde yetiştirilmek istenen gençteki bu değişimi nasıl tanımlayabiliriz? Önce

¹⁸⁴ Cüneyt Arkın, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s.18.

tam anlayamamıştım. Sonra öğrendim, Cüneyt Arkın bir ara Medrano Sirki'ne girmiş. Bedava çalışmış bir süre orada. Ağları, ipleri kaldırma işini üstlenmiş. Bu arada parende atmayı, hareket olayını öğrenmiş ve geliştirmiş. Ben Jean Marais'in Fantoma dizisindeki ortada görünüşüne benzetiyorum. Hali ise başka şey diyor: 'İlk filmlerinde Alain Delon'a benziyordu; ama vurdulu kırdılılardan sonra onu Avrupalılar Burt Lancaster'a benzettiler.' Galiba bunların hepsi doğru. İşaret dile yöneldi. İpek Yolundaki Süpermen, böyle diyorum. Jean Marais dedim, ne var ki öykünmeci bir sanatçı değil Arkın. Benzer, ama taklit etmez. Yineleme kötü. Ama zorunluysa yinelemede iyi yanlar da vardır. Yineliyorum: Ulyseus'un Doğudaki karşılığı Denizci Sinbad'dır. Ya da Denizci Sinbad'ın Akdeniz'deki karşılığı Ulyseus. Sinbad'ın daha çok akrobasi planında var olduğunu belirlemek istemişim. Bir çeşit karacı Sinbad oldu Cüneyt Arkın. Evet, Medrano Sirki'nde bir yaz bedava çalıştı. Ata da en iyi binen, binmesini bilen sinema oyuncusu. O karateyi, hareket niteliğini öyle kolay bulmadı. Öz olmadan o iş olmaz. Sağ'a kaymış göründü. Biraz öyle. Ama tam da öyle değil. A.Dorsay'ın da belirttiği gibi Maden gibi filmlerde toplumsal eleştiriye de girdi. Son yıllarda yönetmenliği de denedi. Reklam filmlerinde görüldüğü için eleştiriliyor. Bence bir sinema sanatçısı için büyük bir kusur değil bu. Gök Bayrak adlı romanda bir Can Bey vardı. Bence o kitabın bir ikinci cildi yazılmış olsaydı Cüneyt, Can Bey'i kim bilir nerelere götürürdü!"¹⁸⁵

Cemal Süreya, işte bu şekilde anlatıyor Cüneyt Arkın'ı. Onun önce bir tıp öğrencisi, sonra bir hekim, sonra askerlik hizmetini ifa eden Asteğmen iken Halit Refiğ ile tanışması sonucunda oyunculuğa adım attığını söylerken, daha sonra Arkın'ın, isim hikayesini anlatıyor. Cüneyt Arkın isminin Gazeteci Vecdi Benderli tarafından verildiğini, bu ismin kurulmasının ise, o dönem Yeşilçam oyuncusu olan Cüneyt Gökçer'in ismi, ve edebiyatçı, aynı zamanda Arkın Kitabevi'nin sahibi olan Ramazan Arkın'ın soyadının, birleştirilmesi yoluyla oluştuğunu belirtir. Ve Cemal Süreya, böylelikle edebiyata ve sanata tutkun olan Cüneyt Arkın'ın, bu ismi almasının isabet olduğunu ifade eder.

Yine Süreya, Cüneyt Arkın'ın, 60'lı yılların sonunda vurdulu, kırdılı ve serüven filmlerine geçiş yaptığını, önceki duygusal filmlerinin aksine bu filmlerde oynarken Sirk'te eğitim gördüğü, ata binmeyi iyi bildiği, karateyi çalıştığı ve uzun uğraşlar verdiğini ifade eder. Yani Cüneyt Arkın'ın, bu filmler uğruna çeşitli zahmetlere katlandığını ifade eder. Süreya, Cüneyt Arkın'ı, birçok yabancı ünlü oyuncuya benzetirken, onun bir Süpermen, bir Sinbad gibi süper kahraman olduğunu da benzetme yoluyla belirtir. Bunları söylerken de yine

¹⁸⁵ A.g.e. s.237-239.

Cüneyt Arkın'ın, iyi bir sinema oyuncusu olduğunu ve tüm bu başarıları sağlarken onun, özünde bir yeteneğin bulunduğunu ifade eder.

Cemal Süreya, Arkın'ın, görüş ve düşünce olarak biraz Sağ'a kaydığını ancak tam olarak Sağcı olmadığını, nitekim sol görünümlü filmler aracılığıyla da görüş belirttiğini ifade eder.

Cüneyt Arkın'ın düşünce yapısı, oyunculuk yeteneği, isim hikâyesi, Cemal Süreya tarafından bu şekilde belirtilirken, onun tarihi-serüven filmleri uğruna sarfettiği çaba ve yetenekleri ile oyunculuk karizması onun bu filmlerdeki başarısının bir anahtarı olarak gösterilmiştir.

Cüneyt Arkın'ın düşünce yapısı konusunda Cemal Süreya fikrini belirtirken, yine bir Cüneyt Arkın eseri olan Fakir Gencin Hikâyesi kitabında Arkın, şunları söylemektedir; “1975’ten sonra, başta Yıkılmayan Adam ve diğer iki filmim yüzünden meşhur 141-142 ceza maddeleriyle 15 yıl ağır mahkûmiyetle Devlet Güvenlik Mahkemesi’nde yargılanırken aklıma gelmişti: savunduğum, inandığım düşüncelerimde ne kadar samimim ve dürüsttüm? Bu düşünceleri neler uğruna savunabilirdim? Mesela hapse girmeyi göze alabilir miydim? Varımı yoğumu kaybetmeyi, sürgünlere gitmeyi, hatta ölmeyi... Bu can yakıcı son, bende sabit bir kaygı haline geldi. Filmlerimde ezen zalimin karşısında ezilen yoksulun, hakkı yenenin yanındaydım. Güçlü, yiğit, cesurdum. Emegin, alın terinin yanındaydım. İnsanı, insan şerefini savunuyordum. Polis Cemil’de olduğu gibi baskı, tehdit, zorbalıklara karşı yiğitçe direniyordum. Başıma gelecek belaları umursamadan, bahtsız, kaderine terk edilmiş, durmadan horlanan, ezilen, hakkı yenen, hakkını arayamayan halkımın acılarını paylaşıyor, yenilmez görünen zalim büyük güçlerle, ölümü göze alarak savaşıyordum. Yılmaz, cesur bir savaşçıydım. Ordular bozuyor, kaleler fethediyordum. Peki, filmlerimde böyleydim de özel hayatımda aynı doğrucu, halkını, yurdunu seven insan mıydım? Halkıma ne kadar dürüst davrandım? Hayatım boyunca kendime hep bunları sorarak, kendimle hesaplaştım durdum. Mesleğimin, en zor, en kahrılı, hatta en çok incindiğim, kırıldığım o uzun dönemlerinde sizlere bir tek yalan söylemedim.”¹⁸⁶

Cüneyt Arkın'ın, kitabında anlatmış olduklarına göre onun gerçekleştirdiği filmlerden etkilendiği ve filmlerini de etkilediği görülmektedir. Arkın, filmlerinde gerçekleştirdiği kahraman karakteri sorgulayarak, gerçek hayatta da filmlerinde ki karakteristik özelliğin

¹⁸⁶ Cüneyt Arkın, Fakir Gencin Hikâyesi, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.7-8.

devam ettiğini yukarıda da belirtildiği gibi şu cümleyle teyit etmektedir. ‘Mesleğimin, en zor, en kahrılı, hatta en çok incindiğim, kırıldığım o uzun dönemlerinde sizlere bir tek yalan söylemedim.’

“1980’lere doğru Türkiye bir cehenneme dönmüştü. Gençler sokaklarda acımasızca birbirlerini öldürüyorlardı. Korku, baskı her yanı kaplamıştı. Bazı partilerin faşist çeteleri vardı. Türkiye karanlık bir yok oluşa sürükleniyordu. Eşkıyalar hükümdar olmuştu. Her yerde gözyaşı, kan vardı. İşte o günlerde hain bakışlı, karanlık, silahlı gruplar evime gelerek beni ziyaret etmeye başladılar. Bunlar ziyaret değil, korkutucu tehditlerdi. Baskıydı. Manevi kuşatmaydı, zulümdü. Kendi ideolojileri doğrultusunda filmler yapmamı istiyorlardı. Bu iş onlar için çok önemliydi. Çünkü onlar için yapacağım bir film Cüneyt Arkın dâhil, Cüneyt Arkın sevdalısı, hayranı milyonlarca gencin onların eylemlerini onaylaması anlamına geleceği gibi bu gençlerin çoğu da onların saflarına katılacaktı. Aşırı sağ, sol gruplar ve diğer gruplar için bu film yapma işi hayati önem taşıyordu. Beni ikna etmek için kanlı, kansız her şeyi göze almışlardı. Gereği gibi hepsine hayır dedim. Bir akşam Topağacı’nda oturan bir film yapımcısı çok önemli gerekçesiyle beni çağırdı. Gittim. İçeri girdim. Salon, o karanlık, soğuk yüzlü gençlerle doluydu. Ağır, otomatik silahlarını ölümcül bir tehdit gibi masa üzerlerine görünecek yerlere bırakmışlardı. Kamplarda eğitim gördükleri belli olan komando tavırlı gençlerin lideri önce çok nazik teklifi yineledi. ‘Bize film yap.’, ‘Hayır, imkânsız’ dedim. Yüzü, sesi birden değişti. Gürledi. ‘O zaman buradan sağ çıkamazsın.’ Her gün sokaklarda onlarca gencin öldürüldüğü, sorgusuz sualsiz cinayetlerin işlendiği bu yıllarda Cüneyt Arkın’ın bir kaza kurşununa kurban gitmesi sorun bile olmazdı. Korkmuştum. Belli etmedim. Ama gencin ses tonu, el hareketleri beni daha çok öfkelenmişti. Ev sahibine baktım. Sessiz duruyordu. ‘Bu evden çıkıncaya kadar hayatımdan sen sorumlusun. Bu bir Türk geleneğidir. Türkçü olduğunuza göre bunu çok iyi bilirsiniz.’ Dedim. ‘Evden çıktıktan sonra kaderimizde ne yazılmışsa o olur.’ Sakin başını salladı. Diğerleri tetikte bekliyorlardı. Çok sakın yürüdüm. Kapıyı açtım. Çıktım. Sonraki günler, eve çocuklarıma hediyeler gelmeye başladı. İlkini karım açtı. Gözyaşlarına boğuldu. Paketin içinde 9 mm’lik bir kurşun vardı. Karımın ailesi Avrupa’ya gidip, izimizi kaybettirmemiz için çok yalvardı. Kabul etmedim. Ancak çocuklar dedelerinin yanına taşındılar. Ailece çok zor günler geçirdik. Zaman geçti. 1980’li yılların çetelerinin döküntüleri mafyalar olarak ortaya çıkmaya başladı. Biri benimle film yapmak istedi. ‘Hayır’ dedim. Atıf Yılmaz’ın yönettiği ‘Deli Yusuf’ setinde ayağımdan kurşunlandım. Tetiği çeken yakalandı. Garibanın tekiydi. Azmettiren döküntü mafya lideriydi. Polis onu arıyordu. Ama asıl patron, Eskişehir’de tanıştığım eski Savcı Kemal Beyefendi. Bir gün

Hilton Otelı'nin en üst katında lüks dairede karşı karşıya geldik. Hesaplaştık. Yarım saat sonra ikimiz de kanlar içinde otelin lobisine düştük. Savcı şikâyetçi olmadı. Mekânı basma suçu işlemiştim. Baştan bu yana faşist baskılara boyun eğmemiştim. Kendi hayatımın önemi yoktu. Ama çocuklarımın hayatını tehlikeye atmıştım. Onları her an öldürebilirlerdi. Bu dayanılmaz, çok ağır sorumluluğu nasıl yüklenmişim? Çok cesur bir insan mıydım? Yoksa her iyi insanda var olan hain, alçak zorbalığa karşı normal bir karşı koyma mıydı? Karar sizin.”¹⁸⁷

Cüneyt Arkın, 1980'li yıllara doğru Türkiye'deki siyasi durumdan bahsederken o dönem aldığı tehditlerden hatta vurulmasından bahsediyor. Yine bu tehditlerin sağ-sol çatışmasının olduğu dönemde kendisine bu tarz ideolojik filmlerde oynaması ve propaganda yapması için yapıldığını ifade ediyor. Tarihi filmlerin başrolünde en çok yer alan oyuncu olarak Cüneyt Arkın yine kitabında bu filmleriyle ilgili birçok kaza geçirdiğini ifade ederken bu kazalara yapımcıların önlem almak isteyen yapımcıların dublör kararı aldıklarını ifade eder ancak dublörlerin daha sonra rolü beceremediğini belirtir. “Özellikle tarihi filmlerde öyle çok kaza geçirdim ki, sonunda oturup patronlar bir karar aldılar. Cüneyt Arkın her kaza geçirdiğinde işler aksıyor, çekimler duruyor. Bu yüzden maddi kayıplarımız çok yüksek oluyor. Bundan sonra yüksekte atlama, düşme gibi fazla beceri gerektirmeyen tehlikeli sahnelerde dublör kullanılacaktır.”¹⁸⁸

“Yıllar önce bir reklam filmi teklifi gelmişti. Malkoçoğlu o beyaz yiğit atıyla cenk kıyafetlerini giymiş, tarihin içinden çıkıp gelecek bir ürünle dövüşecek ve onu yenemeyecekti. Hayal bile edilemez çok büyük paralar teklif ettiler. Hayatımın sonuna kadar krallar gibi yaşadım. Bir an bile düşünmeden ‘hayır’ dedim. Çünkü Malkoçoğlu, Türk gençliğinin tarihiydi. Onun kahramanıydı. Ona aitti. Ben de bir savaşçıydım. Şimdi akla gelen soru şu: İnandıkları uğruna faşist kurşunlarla ölümü göze alan, seks filmi çekmemek için ebediyen sakat kalıp, yatakta çürüyüp yok olma ihtimalini bile düşünmeden ‘hayır’ diyen Malkoçoğlu'na kıyamayıp tonlarca paraya kıyan Cüneyt Arkın, Coca Cola ve ilaç reklamına neden ‘evet’ dedi? Cevap, sonraki yıllarda yaşanan büyük Cüneyt Arkın trajedisinde saklıydı. Yaş yetmişe vurmuştu. Ama çalışmak zorundaydım. Asıl şimdi Cüneyt Arkın'ın o büyük, yakıcı, acıklı trajedisini yaşıyordum. Baştan aşağı perişan, lime lime dökülen ruhu, ölmüş, yüreği bezgin, yaşlı, bitip tükenen, ölürcesine yorgun, eskimiş, yıpranmış, sararıp solmuş, artık bakılma gereği duyulmayan, bu yüzden buruşturulup çöp tenekesine atılan eski bir resim

¹⁸⁷ A.g.e. s.13-16.

¹⁸⁸ A.g.e. s.25.

gibiydım. Nasıl yeniden ayağa kalkacak, yeni savaşlara korkusuzca atılacaktım? O cesareti nereden bulacaktım? Parmağımı kıpırdatacak halim kalmamıştı. Öylesine bitmiştim. Gelecek kaygısıyla ölüp ölüp diriliyordum. Çocukluğumun, gençliğimin perişan, yoksul, aç günleri rüyalarımaya gırıyordu. Benim kuşağım şöhret ve parayı bilememişti. Bu yüzden hiçbirimizin gelecek için birikmiş parası yoktu. Benim tehlikeli filmleri yüz elli bin liraya çektiğim dönemlerde Arabeskçiler milyonlar alıyordu. Cüneyt Arkın'ın enkazını yaşarken, bir ilçe belediyesinin İstanbul'un fethi dolayısıyla düzenleyeceği şenlikte beyaz atın üstünde şehre giren Fatih'i canlandırmam istendi. At küçük de olsa bir umut, bir gayretti. Beyaz ata binip kalabalığın önünde şehre girdim. İşte o gün yeniden savaşçı ruhumu kazandım. Çoluk çocuk, kucağında bebeleri, anneler, genç kızlar, yaşlılar, dedeler, nineler, herkes Cüneyt Arkın'a öylesine eşsiz, insanı ağlatacak derecede duygu dolu, sevgi saygı, vefa, samimi bağlılık, sımsıcak ilgi gösterdiler ki, solmuş eski resimlerde kalmadığımı, halkın o cömert yüreklerinde hala yenilmez bir savaşçı olarak yaşadığımı gördüm. Tarifsiz bahtiyar oldum. Sonra gençliğe alkol, uyuşturucu konusunda bilgiler vermek, yenik, çaresiz, haksızlığa uğrayan kişilerin yanında olmak adına ülkeyi karış karış dolaşmaya başladım. Genç, yaşlı, işte bu halkla yeniden yiğit. Cesur, korkusuz birer savaşçı gibi haksızlığa, adaletsizliğe, açlığa, işsizliğe, zorluklara karşı çıktık. Mutlu, güzel günlere at koşturuyorduk. Türk halkından bilgeliği, yaşama inadını, zora yenilmeme gayretini, minnet, şükran, merhameti ve yaşama sevincini öğrendim. Artık insandım.”¹⁸⁹

Tarihi filmlerin Cüneyt Arkın'a, onun yaşayışına, ruh dünyasına, kimliğine etkisi yine kendisi tarafından bu sözlerle ifade edilirken, yine onun filmleriyle vermek istediği mesajı gerçek hayatta da korumaya çalıştığı ve bu mesaj uğruna katlandığı zorluklar görölmektedir. Yine bu filmlerin, Cüneyt Arkın'ın, özellikle tarihi-serüven filmlerinin kendisinde ve Türk halkı üzerindeki etkisi de kendisi tarafından açıklanırken, Türk halkına olan samimiyetini de yine kendi ağzından ifade etmektedir. Özellikle tarihi filmlere konu olan ve Türk kimliğine sıkı sıkıya bağlı olan bazı değerler onun filmlerinde yoğun olarak yer alırken Cüneyt Arkın'ın ve Türk halkının da bundan hem filmlerde hem de gerçek hayatta etkilendiği Arkın'ın ifadeleriyle görölmektedir.

Yine bu etkiye örnek olarak Cüneyt Arkın'dan şu ifadelere yer verebiliriz: “Dikkat ettiniz mi bilmem yazılarımda ‘Anadolu’ kelimesini çok kullanırım. ‘Anadolu’ bir kelimedir ama uçsuz bucaksız büyük manalar ifade eder. ‘Anadolu’ topraktır. Bereketlidir. Tarlalar,

¹⁸⁹ A.g.e. s.58-65.

buğdaylar, arpalar verir. İnsanları, her türlü meyve ve sebzeleriyle bütün memlekete tat, koku, lezzet dağıtır. Çiçekleriyle süsler. ‘Anadolu’ masallar, destanlar, menkıbeler, ninniler, türküler üretmiştir. Bunlarla insanlar arasında değerler yaratıp bir ulusun temelleri olmuştur. Anadolu bir tarih bilincidir. Anadolu nice felaketler, acılar, kıyımlar, afetler, istilalar yaşamış ama yenilmemiştir. Anadolu insanı başka bir türdür. Anadolu’nun tarihidir. Vefalı, merhametli, dayanıklı, yenilmeyen, inatçı, misafirperver, çalışkandır. Anadolu’yu sevmek toprağı sevmek, toprağı sevmek vatani sevmektir. Son zamanlarda kötü şeyler yaşamaktır. Topraktan, vatandan haberi olmayanların, aymazlıkları, onu topraksız, tohumusuz, yardımsız bırakmıştır. Ama yenilmeyecektir. Anadolu yenilmez. Anadolu muazzam devletleri, onların markası Yunanlıları, aç, çıplak, silahsız, ekmeksiz, yurt, yurttaş, tarih bilinciyle yenmiş, darmadağın etmiş, sürüp denize dökmüştür. Anadolu bir destandır. Anadolu’yu sevmeyen vatanını sevemez.”¹⁹⁰

Görüldüğü üzere, mertlik, yiğitlik, tarih, savaş, toprak, ulus, Anadolu gibi sözcükleri sıkça kullanan Cüneyt Arkın, gerçek hayatta ve filmlerinde bu değerler üzerinden hareket etmiş, özellikle tarihi filmlerinde ortaya koyduğu Türklüğe ait değerler onun söylemlerinde de etkili olmuştur. Yine düşmanların yurttan kovulması, denize dökülmesi, ulus bilinci ve vatan sevgisi onun için filmlerinde verdiği bir duygu olmakla birlikte kendisi ve Anadolu insanı için önemli bir yer tutmaktadır.

Cüneyt Arkın, yine kitapta vatan konulu yazısında şöyle diyor; “Türkiye’de bir aydın ve dahi bir büyük özel üniversitede hoca, hafif sakallı, kafası küçük, gözleri kısık ve saklı, parmakları incecik, avuçlarında nasır yok, koltuğuna yayılmış, ‘Türkiye’de bir şey olursa Rodos’a kaçırım’ diyor. Giderim değil kaçırım. Vatan’ı terk ediyor. Üstelik aydın mı aydın, tarihçi ve saygıdeğer. Hasan Pulur Anadolu toprağı gibi acılı, kederli o günkü köşe yazısında soruyor. ‘Vatanı bırakıp, nereye gidiyorsun? Geride bıraktıkların bir gün sormazlar mı?’ İşte o geride bıraktıklarından biri... Anadolu çocuğu... Hülyalı gözlerinde bir inat haykırıyor. ‘İleri arkadaşlar, vatan sağ olsun. Kanımız kefenimizle bayrak olsun.’ Çanakkale’den bu yana dokuz cephede ecdadını şehit vermiş Mülazım-ı Evvel Selami. İleri atılan kılıcında güneş, Anadolu, Kurtuluş Savaşı’nda bir süvari. Bir halk ihtilali gibi mutlu gülümsüyor. Düşmanın ateş ve ölüm kusan makinelerinin üzerine seller gibi akıyorlar. Mehmetçik baştan aşağı kan ve zafer, sonra Sakarya’yı geçti Mehmetçik, düşman kaçıyor. Tepede durdu Mülazım-ı Evvel Selami. Yanlarından sel gibi akıp geçerken Mehmetçikler. Düşman deliler gibi atış kusarken.

¹⁹⁰ A.g.e. s.83-84.

Durup geriye baktı. İşte o an, hain bir kurşun yiğit göğsünü deldi, sırtından geçip. O hala geriye, arkasına bakıyordu. Sonra usulca düştü vatan toprağına, düşman önünde böyle kaçarken. Mülazım-ı Evvel Selami tepede durup neden arkasına bakmıştı? Sakın, geride arkada bıraktığı vatan hainlerini bir an düşünmüş olmasın? Gideceksin elbet yoluna, eğer bir yol gösterenin varsa...¹⁹¹

Tarihi filmler denilince Türkiye’de en çok akla gelen ve haklı bir yere sahip olan, bu filmlerde en çok başrol oyuncululuğı yapan, bu konuda da üstün gayretleri bulunan Cüneyt Arkın ismi örnek olarak alınmıştır. Cüneyt Arkın ile ilgili olarak da onun düşünce yapısı, isim hikayesi, sinemaya başladığı dönem, tarihi filmlere geçişi ve savunduğı değerler kendi kitabından aktarımla verilmeye çalışılmıştır. Aslında onun tarihi filmlerinden başka özellikle Türk sinema tarihinin ender sayılabilecek şekilde milliyetçi olan bir filmi bulunmaktadır. Bu film Güneş Ne Zaman Doğacak isimli filmidir. Öyle ki film 2. Dünya Savaşı yıllarında Sovyet Rusya’nın zulmünden Türkiye’ye kaçan Türklerin daha sonra Sovyet Rusya’ya teslim edilmesi ve sınırda Rus askerleri tarafından öldürölmesi olayını konu edinmekte olup, filmin son sahnesinde de bir yazı ile bu teyit edilmektedir. Filmin çekim hikâyeleri, yaşanan olaylar oldukça ilginç olmakla birlikte o dönem Türkiye’sinin içinde bulunduğı siyasi ve sosyal durum ve bunalımlardan dolayı zamanın en çok konuşulan filmi olmuş hatta günümüzde dahi konuşulmaya devam etmiştir. Öyle ki bu filmin Türkiye’yi ‘12 Eylül Darbesi’ne götüren olaylardan biri sayılan Maraş Olayları’nı da tetiklediğı söylenmektedir. Türkiye’de sağ-sol çatışmasının yaşandığı o dönemde sağ-milliyetçi bir film olan bu filmin öncesinde ve sonrasında yaşananlar filmin etkisini daha net göstermektedir. Ve sinema bombalama olayından başlayarak, Maraş Olayları’nın meydana gelmesi ve sonrası ile Cüneyt Arkın’ın bu filmde başrol oyuncusu olması bu filmi milliyetçilik üzerinden incelemeyi gerektirmektedir.

Güneş Ne Zaman Doğacak filmi 1977 yılında çekilerek 1978 yılında vizyona giren bir Türk filmidir. Filmin yönetmeni ve yapımcısı Mehmet Kılıç, senaristi ise Tufan Güner’dir. Başrol oyuncularını ise, Cüneyt Arkın, Oya Aydoğan ve Baki Tamer’dir. Filmin künyesinden çok bizi ilgilendiren, filmin konusu, çekildiğı dönem ve filmin etkisidir. Zira film milliyetçi bir film olmakla birlikte, çekildiğı dönem itibariyle siyasi ve sosyal çalkantıların olduğı, ideolojik düşüncelerin keskin hatlarla belirlendiğı Türkiye resmini de sunmaktadır. Filmin en önemli etkisi çekildiğı dönemin sağ-sol olaylarının etkisiyle bu filmin gösterime girdiğı 1978 yılında tam da bu filmin gösterildiğı sinemalarda bombalama olaylarının yaşanmaya

¹⁹¹ A.g.e. s.129-130.

başlaması ve son olarak aynı yıl Aralık ayı içerisinde Kahramanmaraş'ta Çiçek sinemasında bu filmin gösteriminin yapıldığı sırada sinemanın bombalanması ve sonrasında gelişen olaylar ve nihayetinde Maraş Olayları Vakası'dır.

“1978’de 19-26 Aralık günleri arasında yaşanan olaylarda; Savcılığa göre katliama karışanların sayısı 1350 kişiydi. Bunların 752’si ilk etapta tutuklandı. Davalar 23 yıl sürdü. 22 kişi idam, 7 kişi müebbet hapis, 321 kişi de 1-24 yıl arasında ceza aldı. 1991’de çıkan TMK ile ceza alanların bir kısmının yattığı yıllara sayılarak ertelendi, diğerleri serbest kaldı. Katliamda birinci dereceden rol aldığı belirtilen 68 kişiye ise hiç ulaşılamadı.”¹⁹²

“Mehmet Kılıç’ın 1977’de yönetmen koltuğunda oturduğu ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ adlı film, 1945’te sosyalist ülkeye iade edilirken öldürülen 150 Türk’ün anısına çekilir. 19 Aralık 1978 Salı günü saat 20.45’de Kahramanmaraş’ta bu film perdeye yansırken Çiçek Sineması’na bomba atılır. Bombanın tahrip gücü olmadığı için sinema salonunda ölen olmaz. Fakat saldırıyla birlikte şehirde ‘Maraş Olayları’nın fitili de ateşlenmiş olur. Günlerce süren yürüyüşler, bombalamalar, çatışmalar sonucunda 111 kişi ölür ve yüzlerce kişi yaralanır. Şehir savaş alanına döner. Olayların ardından 13 ilde sıkıyönetim ilan edilir. Birçok kişiye göre yaşananlar, 12 Eylül darbesine gerekçe amacıyla hazırlanmıştır.”¹⁹³

Türkiye’nin o dönem içinde bulunduğu siyasi durum ve sağ-sol çatışması sonucunda kutuplaşmalar ve bunun neticesinde de yine yaşanan Maraş Olayları ve bu olayların da bir film salonuna bomba atılmasıyla gerçekleşmesi bize o dönemin resmini net bir şekilde sunmakta iken aynı zamanda bir kıvılcımın dahi yangın çıkarabildiğini göstermektedir. Bu olaylar ise ülkeyi 12 Eylül dönemine taşımıştır. Nitekim ülkenin hassas bir terazi üzerinde bulunduğu bu dönemde Türk sinemasının milliyetçi argüman taşıyan tarihi filmlerinden sonra özellikle Güneş Ne Zaman Doğacak filmi halk üzerinde etkili bir propaganda oluşturmuş ve sağ-sol kesimler arasındaki gerilimi tırmandırarak Maraş Olayları’na doğru giden yolda etkili olmuştur.

“Kahramanmaraş’ta bunlar cereyan ederken filmin yönetmeni Mehmet Kılıç İstanbul’dadır. Durumdan haberdar olduğunda çok üzülür. Ülkücü kimliği nedeniyle o güne kadar tehditler almıştır; fakat Kahramanmaraş’ta yaşananlardan sonra üzerindeki baskı artar. Onun için tek çare yurtdışına gitmektir. Böylece hayatındaki büyük kırılmayı yaşar. Bu

¹⁹² http://www.radikal.com.tr/turkiye/maras_katliami_mit_planiydi-1073231 29.06.2015 tarihinde erişildi.

¹⁹³ <http://www.aksyon.com.tr/tuba-ozden-deniz/megeer-hakikat-cebimizdeymis-515704> 29.06.2015 tarihinde erişildi.

sarsıntı hem fiziksel hem de manevi olarak, bulunduğu noktadan çok uzaklara taşıyacaktı onu.”¹⁹⁴

Bir film, yönetmeninden, yapımcısından, senaristinden ve oyuncusundan soyutlanamayacağından Güneş Ne Zaman Doğacak filminin hikayesini anlatırken onu meydana getirenin hikayesi anlaşılmadan filmin anlaşılması eksik kalacaktır. Zira Sinema’da gerçekleşen yapımların nasıl bir fikir hayatının tezahürü bilinmelidir ki etkisi kolayca anlaşılabilir. Bu minvalde Filmin yönetmeni ve yapımcısı olan Mehmet Kılıç ile Güneş Ne Zaman Doğacak filmi ve Maraş Olayları hakkında 2008 yılında yapılan bir röportaj bu konuda ışık tutmaktadır.

“Kayseri’nin köklü bir ailesine mensup Mehmet Kılıç İstanbul’da büyür. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde eğitim görür. Aynı dönemde Millî Türk Talebe Birliği’ne (MTTB) de gidip gelmektedir. Burada 7-8 arkadaş bir sinema kulübü kurarlar. Başlarında Yücel ağabeyleri (Çakmaklı) vardır. Halit Refiğ, Metin Erksan ile irtibatlar sağlanır ve Yeşilçam’ın birikiminden de istifade edilir. O dönemde siyasal ortam oldukça hararetlidir ve herkesin bir safı vardır. Mehmet Kılıç politikayı sevmez; fakat vatansever-milliyetçi-Müslüman sıfatıyla Türkeş’i kendine yakın görür. Aynı dönemde Yılmaz Güney sol cemahta güçlü sinema filmleri çekmektedir. Kılıç ve arkadaşları da ilgi duydukları sinema alanında kendilerini ifade etmek isterler ve ilk girişimde bulunurlar. Salih Diriklik’in yönetmenliğini yaptığı ‘Gençlik Köprüsü’ böyle vücut bulur. Bu ilk çalışmanın ardından grup içinde çatallaşma yaşanır. Bir bölümü Erbakan’ı kendine yakın görürken diğerleri Türkeş’in peşinden gitmek ister. Kılıç ikincisinden yana tavrını sergiler. Böylece ilk projeleri için arkadaşlarıyla kolları sıvarlar. Ülkücü derneklerin kapısını çalarak destek ister ve en çok katkıyı Almanya’daki Türk vatandaşlarından alırlar. ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ın senaryosu iki senede yazılır. En güzelini yapmak niyetiyle yola çıkmıştır ve bu sebeple dönemin ünlü aktörleri Cüneyt Arkın ve Oya Aydoğan’la çalışma kararı alınır. Filmde kendi doğrularını dile getireceklerdir şüphesiz; fakat asıl amaçları herkesi ortak bir zeminde buluşturmadır. ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ ilk gösterime girdiği andan itibaren yoğun ilgi görür. ‘Film o yıllarda çok takdir edildi, solcular da şaşırdılar bu kadar iyi film çekmemize. O yüzden tepkileri de arttı. Ortam çok politikti ve film gösterildiği andan itibaren tepkiyi de doğurdu.’ diyor yönetmen Kılıç. O yıllarda sokaklara taşmıştır çatışmalar. Milliyet gazetesi her gün sağdan ve soldan şu kadar insan öldü diye çetele yayımlar. Tahammülsüz ve antidemokratik atmosferde

¹⁹⁴ <http://www.aksiyon.com.tr/tuba-ozden-deniz/mejer-hakikat-cebimizdeymis-515704> 29.06.2015 tarihinde erişildi.

filme ilk büyük tepki Bahçelievler Sineması'nda gerçekleşir. Sinema bombalanır. Anadolu'da da benzer reaksiyonlar görülür. Birçok şehirde tehditlere, afişlerinin indirilmesine rağmen film gösterilir. İzleyicinin yoğun teveccühü sinema sahiplerinin caymasına da mânidir. Fakat en büyük çatışma Kahramanmaraş'ta yaşanacaktır. 'Film Kahramanmaraş'ta gösterildiğinde ben İstanbul'daydım. Aslında filmin içeriğinde hiçbir tahrik unsuru yoktu; sadece Rusya'yı eleştiriyordu. Biz işin estetik kaygısındaydık. Fakat ortam o kadar gergindi ki patlama için küçük bir fitil yeterliydi. Maraş Olayı genel gidişattan bağımsız değildi. İstanbul'da semt semt kampaşma vardı aynı dönemde; bir bölümü solcuların, diğerleri ülkücülerindi. Her gün cenaze kalkıyordu. Sinema olayı basit bir şeydi ama genel ortam korkunçtu. Her şey en zirve noktadaydı.' diyen Kılıç, buna rağmen filminin böyle bir olaydaki 'ilk kıvılcım' olmasından çok üzgündür. Bir yarbay arkadaşıyla 'Ben kendimi suçlamalı mıyım?' diye dertleştiğinde şu cümleleri duyacaktır: 'Filmin gösterilmese de bir bahaneyle olaylar çıkacaktı. Sen güzel bir çiçek sunuyorsun ama kurşuna maruz kalıyor. Yaşananlara sen mâni olamazdın.' Mehmet Kılıç, Kahramanmaraş olaylarına dönüp baktığında, 'Biz o zaman da güzeli görüp göstermeye çalıştık, hayır için yola çıktık; ama benim dışımda ilerledi olaylar ve şerle sonuçlandı.' diyor.¹⁹⁵

Filmin yönetmeni ve yapımcısı o dönemi ve film sürecini bu şekilde anlatmıştır. Filmin yönetmen asistanı ve daha sonra ünlü bir yönetmen olan İsmail Güneş ile 2008 yılında yapılan bir röportajdan film hakkında bilgi edinilmektedir. "Filmde 1945 Rusya'sı anlatılıyor. Yönetmen Mehmet Kılıç, prodüksiyon amiri olan Mustafa Doğan'a 'Bana illa o dönemin Rus askeri kıyafetlerini bul.' diyor. Çünkü o yıllarda Yunan da olsa Bulgar da olsa hep aynı asker kıyafetleri kullanılıyor sinemada. Mustafa Doğan da her tarafa bakıyor, bulamıyor. Son çare olarak yönetmene haber vermeden Beyoğlu'ndaki Sovyet Rus konsoloslughuna gidiyor. 'Biz Stalin zulmünden kaçan Kırım Türklerini anlatan bir film çekeceğiz. Bize sizin askerlerin kıyafetlerinden lazım' diyor. Adresini falan bırakıyor.' İsmail Güneş, prodüksiyon amirinin bu görüşmesinin hemen ardından Beyoğlu Sakızağacı Caddesi'nde bulunan ofislerinin 15 gün boyunca yaklaşık 50 kişilik kalpaklı kişiler tarafından ziyaret edildiğini anlatıyor. Türkçe konuşan ve Sovyet Konsoloslughu'ndan gelen kalpaklılar, yönetmen Kılıç'tan filmi çekmemesini istemiş ısrarla. Hatta 'Biz sana yardımcı olalım, Sovyet Türk halklarının kardeşliğini anlatan bir film çekelim.' teklifinde bile bulunmuşlar. Tüm tartışmalara rağmen Mehmet Kılıç filmi çekmekten vazgeçmemiş. Bu arada kalpaklıların ziyareti birdenbire

¹⁹⁵ <http://www.aksiyon.com.tr/tuba-ozden-deniz/meğer-hakikat-cebimizdeymis-515704> 29.06.2015 tarihinde erişildi.

kesilmiş. Film çekimleri başlamış. Her şey yolunda giderken İsmail Güneş'in 'ilk operasyon' dediği stüdyo baskını yaşanmış bu arada. Çekimlerin bitmesine az bir zaman kala, filmin negatiflerinin yıkıldığı Bomonti'deki Lale Stüdyosu üç kişi tarafından basılmış. Fakat bu baskın ilginç bir şekilde amacına ulaşmamış. Bunun sebebini yönetmen Güneş, şöyle anlatıyor: 'Filmleri kamera asistanı Cem Molvan teslim ediyor stüdyoya. Bir minibüs var ve her gün set sonrası çalışanları tek tek evlerine bırakıyor. En son stüdyoya uğruyor. Bu arkadaş stüdyoya negatifleri bırakıyor. Kutuların üzerine filmin adını yazması gerekiyor tabii. Fakat aklına gelmiyor filmin adı. 'Güneş Ne Zaman Doğacak' yerine 'Bir Yolcu' diye yazıyor kutunun üzerine. Üç kişi gelip stüdyoyu basıyorlar filmin negatiflerini yakmak için. Meseleyi kökünden çözecekler böylece. O zaman stüdyonun müdürlüğünü yapan Ender Teker diye biri. Stüdyonun duvarlarında da Yılmaz Güney'in fotoğrafları falan var. 'Çocuklar ayıp ediyorsunuz, biz öyle bir filmi yıkamayız.' diyerek ikna etmeye çalışıyor adamları. Tabii adamlar tüm kutuları kontrol ediyorlar ama isim farklı yazıldığı için bizim filmi bulamıyorlar.' Bu baskından sağ salim kurtulan filmin çekimleri kısa bir süre sonra tamamlanmış. Fakat sansür kurulundan geçememiş. Bu noktada devreye giren filmin oyuncularından Oya Aydoğan'ın bir yakını olan Cumhuriyet Halk Partili bir senatörün yardımıyla filmin üzerindeki yasak kalkmış. Böylece sinema gösterimleri başlamış. Bu sırada ilk sinema baskını Karagümrük'te yaşanmış. Sinemayı basan saldırganlar, filmin kopyasını dışarı çıkarıp üzerine benzin dökerek yakmış. Bir diğer saldırı da Beşiktaş'taki Mıstık sinemasında yaşanmış. Yine gösterim sırasında sinemayı basan saldırganlar, filmin kopyasını yakmış. Hatta camı çerçeveyi indirip sinemayı birbirine katmış. Bu olaylar yaşanırken Eskişehir valisi, şehrinde Güneş Ne Zaman Doğacak'ın gösterilmesini yasaklamış. Yasağı kaldırmak için uzun süre uğraşan yapımcı firma Orhun Film, son çare olarak dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'e mektup yazmış. Olumlu cevap almışlar. Böylece Cumhurbaşkanlığı emriyle Eskişehir'deki yasak kalkmış. Eskişehir'deki galaya filmin oyuncularından Turgut Özatay'la gittiklerini belirten İsmail Güneş, büyük bir ilgiyle karşılaştıklarını ifade ediyor. Bu arada Karadeniz'de ve Erzurum bölgesinde filmin büyük bir ilgiyle takip edildiğini de sözlerine ekliyor. Sadece Adana bölgesinde bir sorun yaşanmış o günlerde. Bu bölgede filmleri gösteren şirketle yönetmen Mehmet Kılıç arasında bir tartışma yaşanmış çünkü. Bu nedenle Kahramanmaraş'ın da içinde bulunduğu bölgeye filmleri kendileri götürmek zorunda kalmış. Film Adana bölgesine İbrahim adlı bir arkadaşının götürdüğünü söyleyen İsmail Güneş, şöyle devam ediyor: 'İbrahim Maraş'a gidiyor. Film oynamaya başlıyor. Sinemaya bomba koyuyorlar. Bombadan ben iki ölü hatırlıyorum. Gerçi o zaman öyle alışmıştık ki ölüm haberlerine. Bunun üzerine kontra bir durum oldu. İki kişinin

cenaze töreninde iki ölü, üç tabut var. Üçüncü tabutta silah var. Meydana gelindiğinde camilere, minarelere ateş açılıyor, insanlar öldürülüyor. Bir kaos ortamı. O zamanki Sovyetler Birliği bu filmi oynatmamak için elinden geleni yapmıştır. Sonunda Maraş'ı birbirine katmıştır. Alevi-Sünni çatışmasıydı, sağdı soldu demeye gerek yok. Sovyetlerin sinema filmine tahammül edememesidir tüm bunlar. Çünkü her tür film gösterilmiştir bizde. Bu olaylardan sonra iş çığırından çıktı zaten. Sürü filmine bomba attılar. Karşılıklı saldırılar başladı. Sinemalara bomba atma modası başlamış oldu.¹⁹⁶

Filmin hikâyesini bu şekilde aktaran İsmail Güneş ise Maraş Olayları'nın arkasındaki gücün filmin çekilmesini istemeyen, çekimi ve gösterimi sırasında yoğun bir şekilde filmi engellemeye çalışan ve filmde eleştiri konusu edilen Sovyet Rusya olduğunu ifade ediyor. O dönem Türkiye'deki mevcut çatışma durumunu Sovyet Rusya'nın kullandığını belirten Güneş, her tür filmin gösteriminin yapıldığını ancak Güneş Ne Zaman Doğacak filminin gösteriminde atılan bombadan ve Maraş Olayları'ndan sonra işin çığırından çıktığını ve sol film diye bilinen Sürü filmine de bomba atıldığını, karşılıklı saldırıların olduğunu ifade eder.

Güneş Ne Zaman Doğacak filminin bu çekim aşaması, gösterimi ve sonrası birçok olayın yaşanmasına sahne olmuştur. Hatta yukarıda İsmail Güneş tarafından belirtildiği üzere filmin gösteriminin yasaklanması için gösterilen çabalar sonucu filmin Eskişehir'de yasaklanması, siyasetçilerin devreye girmesi ve hatta Cumhurbaşkanının müdahil olması dönem sinemasının, filmin etkisinin, ideolojik ve sosyal konjonktürün bir göstergesidir. Öyle ki sinemanın, siyaset ve toplumla olan etkileşiminin de milliyetçilik üzerinden bir örneğidir.

Cüneyt Arkın, 2010 yılında Güneş Ne Zaman Doğacak filmi ile ilgili olarak telefonla bağlanmış olduğu ve Maraş Olayları'nın konuşulduğu BeşNbirK isimli televizyon programında film ile ilgili olarak bilgiler vererek, o dönem bu filmi çekerken kostümlerin Sovyet Rusya Konsolosluğu'ndan alındığını, bu yolla Rusların filmde haberdar olduklarını, stüdyolarını defalarca bastıklarını ve filmin gösteriminin yine Ruslar tarafından engellendiğini ve filmin çekiminin durdurulması için para teklif edildiğini, ancak kabul etmeyerek filmi çektiklerini ifade etmiş, bundan sonra Rusların gizli servislerinin bu filmin gösterimini yasaklamak için ellerinden geleni yaptıklarını ve nihayetinde sinemada bombalama hadisesinin yaşandığını söyleyerek, Maraş Olayları ile ilgili olarak, herkesin bir şeyler konuştuğunu ancak en doğrusunu oradaki tanıkların bilebileceğini ve Kahramanmaraş'ta

¹⁹⁶ http://www.zaman.com.tr/pazar_maras-olaylarinin-arkasinda-sovyet-parmagi-var_769972.html 29.06.2015 tarihinde erişildi.

Çiçek Sinemasının bombalanması hadisesinden dolayı o dönem, olayın sanığı olan Ökkeş Kenger'in (Şendiller) o dönem ve daha sonra milliyetçi olduğunu ve niçin milliyetçi bir filmin gösterimi sırasında bombalama hadisesine karışsın diyerek bunun müsebbibinin dış servisler, özellikle Rus gizli servisleri ve onun içerideki işbirlikçileri olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁷

Daha önce belirttiğimiz üzere, Cemal Süreya; Cüneyt Arkın için, 'düşünce yapısı itibariyle biraz sağa yakın ancak tam değil, sol görünümlü filmlerde de görüşlerini belirtmiştir.' Şeklinde anlatırken, sinema camiası da onun sağcı olmadığını ifade eder. Nitekim Cüneyt Arkın ile beraber çalışan ve onun oynadığı filmlerde yönetmen, senarist, yapımcı olan isimlerle yapmış olduğumuz mülakatlarda milliyetçilik üzerinden Türk sinemasının etkisi, tarihi filmlerin rolü, Cüneyt Arkın'ın fikri yapısı ve çevirdiği filmlerdeki etkisi sinemacıların bakış açısından görülecektir.

2. MÜLAKATLAR

Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı yüksek lisans tez çalışmam olan 'Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü-Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği' konusu ile ilgili olarak hazırlamış olduğum sorulara cevap vermenizi rica ediyorum. Yapacağımız mülakat tez çalışmam için önem arz etmektedir.

Teşekkür ederim.

Mülakat Yapılan: Erdal Tuşunel (TESİYAP Başkanı-Yapımcı), Yılmaz Atadeniz (SESAM Başkanı-Senarist-Yönetmen), İsmail Güneş (Yapımcı-Yönetmen), Safa Önal (Senarist-Yönetmen).

Mülakat Soruları

1-Sinema sizin için ne anlama geliyor?

2-Türk Sineması ve Türk Milliyetçiliği size neyi çağırıştırıyor?

3-Türk sinemasında tarihi filmleri milliyetçi olarak görüyor musunuz?

¹⁹⁷ <http://www.videoizle.co/video/23936/cuneyt-arkin-maras-katliami-gunes-ne-zaman-dogacak> 29.06.2015 tarihinde erişildi.

4-1960-1980 arası dönemde yoğun bir şekilde tarihi ve milli filmlerin çekilmesinin sebebi nedir?

5-Tarihi film denilince ilk akla gelen oyuncu olan Cüneyt Arkın hakkında ne düşünüyorsunuz? Neden tarihi-milli filmlerde yoğun bir şekilde Cüneyt Arkın ismini başrolde görüyoruz?

2.1. ERDAL TUŞUNEL MÜLAKATI

Mehmet Ali Çelik: Sinema sizin için ne anlama geliyor?

Erdal Tuşunel: Sinema ‘Soft Power’dır. Aynı zamanda çok büyük bir akıllı güçtür. Sinema da saniye de 24 kare geçer bu 24 karenin içinde birçok şey vardır. Seks vs. gibi yani insanların manipüle edilen duygularını yansıtır, saldırganlık, cinsellik gibi. Savaş tarzı filmler saldırganlık etkisi yaparken, aynı zamanda bir seks endüstrisi de duyguların manipüle edilişi ile doğar. Bu yüzden masum film çekmek zordur, hiçbir film de masum değildir.

‘Planlı sinema anlayışı mesaj niteliği taşır’. Bu yüzden sinema da aynı konuyu işleyen filmler birbiri ardına belli kalıplar halinde çekilmiştir. Örneğin; Hollywood sinemasında birbiri ardına çekilen filmlerde siyahî başkan gösterildikten sonra Obama başkan olmuştur, kapitalist güçler Obama’yı getirmiştir başa, bu yüzden Obama güçlüyse kapitalizm de güçlüdür diyebiliriz. Aslında kapitalizm bir dindir hatta son dindir, kapitalizm karşısında sosyalizm-komünizm birer hizmetkârdır. Bu haliyle sinemanın arkasında da dış güçler vardır diyebiliriz. Mesela, Hindistan’da bir sinema endüstrisi oluşmuştur. Öyle ki Bollywood’da yılda 1000 film çekilebilmektedir.

Mehmet Ali Çelik: Türk Sineması ve Türk Milliyetçiliği size neyi çağırıştırıyor?

Erdal Tuşunel: Sinema millidir ama milliyetçi değildir. Bir kere siyasetler sinema üzerinden görüş belirtir. Mesela Cannes’i Fransa Milli Eğitim Bakanlığı kurmuştur. Sinema ilk önce eğlence, entertainment olarak doğmuştur. Sinemanın manipüle edilişi ve propaganda olarak kullanılışı görülünce ‘endüstriyel ve egemen güçler’ sinemaya misyon yüklemiştir. Yani sinema milli olarak görülür, çünkü bir kere içinden çıktığı ülkesini korur. Örneğin: Türk sineması böyledir, İran Sineması böyledir, diğerleri de böyledir. Ama sinema dışarıdan böyle görünürken içeride toplumları kategorize eder ve aslında milliyetçi bir argümanı anti milliyetçi bir etki olarak çağırıştırır yani içeride milliyetçi değildir sinema bir kere milliyetçi düşünceleri eleştirir çünkü sinemanın yapısından dolayı o ‘aykırı’ olanı işlemek zorundadır.

Bu yüzden ben sinemanın milliyetçi olduğunu düşünmüyorum. Ancak sinemada özgün eserlerin oluşması toplumsal travmalara bağlıdır. Çünkü sinema sosyolojik refleksi yansıtır. Mesela Türk Sineması ve Edebiyatı, Rus Sineması ve Edebiyatı, İran Sineması ve Edebiyatı gelişmiş örneklerdir sebebi ise bu toplumların yaşamış olduğu travmalardır. Kısaca şunu diyebiliriz; milli sinema o ülkenin sinemasıdır ve o ülkenin çıkarlarını korur.

Mehmet Ali Çelik: Türk sinemasında tarihi filmleri milliyetçi olarak görüyor musunuz?

Erdal Tuşnel: Sinemaya ‘Soft Power’ demiştik. Öncelikle sinemayı yapacaksın, eğlence olduğunu kabul edeceksin sonra ise mesajları yedireceksin yani öncelik sinemadır. Sinema sosyolojik bir hadisedir. Örneğin; çok güzel bir film bile dolmayabilir. Ancak şunu unutmamalıyız bir film ticari olmak zorundadır sanat filmi gişe filmi ayrımı yoktur. Sosyal bir film de olsa ticari olabilir.

Gelelim Türk sineması ve tarihi filmlere, Türk sineması bir kere pragmatik gelişti. Türk sinemasından ekmek, su istendi o ise çorba verdi. Tarihi ve milli film çekilmesinin sebebi, Türk insanının acılar çekmiş olmasıdır. Bu sebepten bu acılara karşı bu filmler çekildi. Hani demiştik ya sinema sosyolojik refleksi yansıtır diye. Baskıların içinde bir toplum vardı ve tarihi filmler çekildi. Kahramanlık duygusu ile ilgili bu boşluk dolduruldu. Mesela erkek-kadın ilişkilerinin rahat olmadığı dönemde de arabesk filmleri çekildi ve bu boşluk da öyle dolduruldu.

Mehmet Ali Çelik: 1960-1980 arası dönemde yoğun bir şekilde tarihi ve milli filmlerin çekilmesinin sebebi nedir?

Erdal Tuşnel: Şunu iyi bilmek gerekir. Geri kalmış toplumlar otomatikman milliyetçi ve dindar olur. Açtır-yer-doyar-bırakır, bir dönem yapar ve tutar. Tarihi filmlerle aslında saldırganlık duygusu manipüle edilmiştir, bu filmlerden sonra çocukların sokağa çıkması ve kılıç oyunu oynamaları saldırganlığın dışı vurumudur. İnsanlar gençken fenomen yaratır. Tarihi ve milliyetçi dediğimiz filmlerin çekildiği dönemde Türkiye’de sağ-sol çatışması vardı sinemaya da sol sahip olduğundan ve halk da aykırı olanı sevdiğinden halka olmayanı verip milliyetçi-tarihi filmler çekildi ve bu boşluk dolduruldu. Örneğin; Kıbrıs harekâtı o dönem filmlerde de etkili olmuştur. Milli duygu kullanılmıştır. Kahramanlık boşluğu doldurulmuştur.

Mehmet Ali Çelik: Tarihi film denilince ilk akla gelen oyuncu Cüneyt Arkın hakkında ne düşünüyorsunuz? Neden tarihi-milli filmlerde yoğun bir şekilde Cüneyt Arkın ismini başrolde görüyoruz?

Erdal Tuşunel: Cüneyt Arkın aslında marjinaldir. O günkü konjonktür ve siyasetin etkisiyle tarihi ve milli görünen filmlerde oynamıştır. O ulusalcıdır ve aslında milliyetçi filmlerde oynaması kimliği ile ilgili değildir ki bu filmlerde sonuçta ticaridir. Bir dönem solcu, bir dönem ulusalcı olmuştur. Yani kısaca Cüneyt Arkın sinemada o dönem zirve oyuncuydu bu yüzden bu filmlere seçildi. Ayrıca yine tercih sebebi yetenekli olması, tekvando, karate bilmesidir. Mesela ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ filmi gerçek bir hikâyedir. Ruslara ve İsmet İnönü’ye bir tepki filmidir. Ve bu film milliyetçi-milli bir filmidir. Cüneyt Arkın bu filmde filmin sağ-milliyetçi olması sebebiyle oynamak istememiştir. O dönem ikna ettik sonra oynadı.

Mehmet Ali Çelik: Çok teşekkür ederim.

Erdal Tuşunel: Rica ederim. Kolay gelsin.¹⁹⁸

2.2. YILMAZ ATADENİZ MÜLAKATI

Mehmet Ali Çelik: Sinema sizin için ne anlama geliyor?

Yılmaz Atadeniz: Almanya ve Japonya şu anda en büyük iki devlet, 2. Dünya savaşıdan yenik ayrıldılar, sonra muazzam bir şekilde büyüdüler sebebini sorduklarında yöneticiler; ‘Biz savaşta bile tiyatrolarımızı kapatmadık’ dediler. Biz de filmlerimizde toplumun eksik olan yönünü tamamladık. Biz de herkesin içinde kahraman yatar biz bunu yansıttık sinemaya. Toplumumuzda haksızlıklara karşı bir düşünce vardır. Filmler bunu yansıtır. Gıda gibidir filmler. Örneğin; kahramanlıklar. Kısaca benim için sinema bu anlama gelir.

Mehmet Ali Çelik: Türk Sineması ve Türk Milliyetçiliği size neyi çağırıyor?

Yılmaz Atadeniz: Bakın şimdi bizim ecdadımız Orta Asya’dan gelmiştir ve Asla barbar değildir. Türk milleti Avrupa’nın dediği gibi hiç değildir. Bu yüzden sinema bunu yani bir toplumun, bizim toplumumuzun kültürünü yansıtmalıdır. Osmanlıların en büyük hususiyeti Akıncılardır. Bunlar 18-20 yaşında, Macaristan’a kadar gelmiş ve buraları

¹⁹⁸ Mülakat, 13.01.2015 tarihinde saat:19.00-21.00 arasında İstanbul-Taksim’de yapılmıştır.

fethetmişlerdir. Mesela akıncıların elbisesi şu an Belçika’da sergileniyor, oraya kadar gitmiş yani. Biz bu kahramanlıkları sinemaya yansıttığımızdan övgü aldık. Ancak Türk sinemasında hala çok eksik var, mesela Türkiye’deki yapıların fotoğraflarını Hollywood’da görürsünüz yani yansıtır. Biz ise tam anlamıyla daha bunları yansıtamadık. Milli değerlerimize sahip çıkmalıyız, bu değerleri gösteren filmler yetersiz, biz tarihi filmler yaptık ama bunlar çok yetersiz. Mesela Mehmet Ali Bey, ben Orhun kitabelerini anlatan bir film çekmeyi çok istiyorum. Şimdi bakın Avrupa, Hun devletini vahşi, kültürsüz, barbar görüyor ama yapılan kazılarda mükemmel şeylere ulaşıyorlar, utandıklarından açıklamıyorlar onlar bizim atalarımızdır bunun farkında olmamız lazım.

Şimdi Hollywood hala fantastik filmler çekiyor ve toplum da seviyor. Mesela ben Levent Vadisi-Malatya ile ilgili film yapalım dedim kimse yanaşmadı. Bakın burası Arizona, Colorado vadilerinden daha güzeldir. Milli bir değerdir. Gençler bizi tanıtan dünyaya gösteren belgeseller yapmalıdır. Turgut Özakman, istiklal mücadelesini, kurtuluş savaşını yazar biz tam olarak bunları sinemada anlatamadık. Bunlarla ilgili tek film yetmez, tek filmle anlatılamaz bunlar. Tarihi filmler çok önemlidir bu noktada, bu filmlerimiz toplumun istediğini bir nebze göstermiştir ve bu filmlerde milliyetçi duyguların olmaması imkânsız. Tarihimizi ön plana çıkaran olgular vardır. Biz milli olanı işledik filmlerimizde.

Mehmet Ali Çelik: Türk sinemasında tarihi filmleri milliyetçi olarak görüyor musunuz?

Yılmaz Atadeniz: O filmler gıda gibidir, bu toplumun ihtiyacıdır. Her toplum kendisini idare edenlerin hatasını yaşadığından tarihsel filmler çekilmiş ve bu boşluk doldurulmuştur. Evet, tarihi filmlerimiz milliyetçidir.

Mehmet Ali Çelik: 1960-1980 arası dönemde yoğun bir şekilde tarihi ve milli filmlerin çekilmesinin sebebi nedir?

Yılmaz Atadeniz: Bak ben size bir şey söyledim; Turgut Özakman, istiklal mücadelesini, kurtuluş savaşını anlatır biz tam olarak bunları sinemada daha anlatamadık. Bunlarla ilgili tek film yetmez, tek filmle anlatılamaz bunlar. Tarihi filmler çok önemlidir bu noktada, bu filmlerimiz toplumun istediğini bir nebze gösterdi. Bu sebepten o dönem bu filmlerin yoğun bir şekilde yapılması toplumun isteğiyle oluşmuştur yani.

Mehmet Ali Çelik: Tarihi film denilince ilk akla gelen oyuncu olan Cüneyt Arkın hakkında ne düşünüyorsunuz? Neden tarihi-milli filmlerde yoğun bir şekilde Cüneyt Arkın ismini başrolde görüyoruz?

Yılmaz Atadeniz: Cüneyt Arkın, tarihi filmlerinde en basit adamın kahraman olduğunu gösterdi. O tarihi filmlerde tipi-hareketleri dolayısıyla, yüzde yüz aranan adam olmuştur. Bunları da başaran tek oyuncudur. Tek yönlü değil çok yönlü bir oyuncudur. Ata güzel binerdi ve atla hareket yapabilen tek adamdı. Akıncılar, Kaniye Kalesi, Yüzbaşı Kemal'de beraber çalıştık. O filmler onsuz bir şeye benzemezdi diye düşünüyorum. O tarihi filmler için çalışırdı, hazırlık yapardı, tekmeleri, yumrukları her zaman ayarlardı. Onla çalışmak bize avantaj sağlardı. Cüneyt Arkın için at önemli bir figürdü. Ona mükemmel bir uyum gösterirdi. Onun tarihi filmlerde tehlikeli hareketlerden dolayı kemikleri kırıldı, ben buna bizzat şahit oldum, bütün bunlardan dolayı şimdi cezasını ödüyor ve ne yazık ki yürüyemiyor. Cüneyt Arkın, tarihi filmlerde adeta hayatıyla oynardı, bir halatla bütün tehlikeli hareketleri yapardı. Ayrıca Natuk Baytan ismi bu filmlerde çok önemlidir onu unutmamak lazım. Cüneyt gibi avantürel tarzda filmler yapıp, bunu yurtdışına açan başka bir aktör yoktur. O adeta Hollywood oyuncusu gibidir ve tarihi filmler için bir sirkte çalışıp, ata binmesini öğrenen tek adam olmakla birlikte trambolinle atlayarak türlü hareketler yapabilen de yine tek adamdır.

Mehmet Ali Çelik: Çok teşekkür ederim.

Yılmaz Atadeniz: Rica ederim. İyi çalışmalar.¹⁹⁹

2.3. İSMAİL GÜNEŞ MÜLAKATI

Mehmet Ali Çelik: Sinema sizin için ne anlama geliyor?

İsmail Güneş: Biz sinema da toplumun isteğine karşılık vermeliyiz, çünkü bizim işimiz sanat üretmek, kendi dünya görüşümüzü üretmek değildir. Drama sanatının böyle bir özelliği vardır; mesela biz Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza'sını okuduğumuzda orada sevdiğimiz adamın kurtulmasını isteriz. Filmde de tuttuğumuz adamın kaybetmemesini arzu ederiz, kaybettiğinde de üzülürüz.

¹⁹⁹ Mülakat, 14.01.2015 tarihinde saat: 15.00-17.00 arasında İstanbul-Pangaltı-SESAM'da yapılmıştır.

Mehmet Ali Çelik: Türk Sineması ve Türk Milliyetçiliği size neyi çağırıyor?

İsmail Güneş: Ortalama Türk halkının neredeyse yüzde yetmişine varan hatta seksenine varan kesimi milli değerleri muhafaza etme etmek konusunda içgüdüsel bir koda sahiptir. Milliyetçilik konusunda en nihayetinde CHP'nin ilkeleri arasında da milliyetçilik vardır milliyetçilik bir partinin veya bir kesimin malı olamayacağı gibi sonuç itibarıyla bu coğrafya da kim yaşıyorsa yaşasın hangi dünya görüşüne sahip olursa olsun mesela milli takımımız galip geldiğinde sevinir. Yani şunu demeyiz kötü oynuyoruz kimin hakkıysa o kazansın kötü bile oynasak son saniye golü attığımızda ne kadar iyi bir milli takımımız var deriz bu içeride tuttuğumuz takım için de geçerlidir. Yani o milliyetçilik meselesi mahalle takımından sonra GS, FB gibi takımla şekillenir ve bütün bunların birleşmesinden milli takım çıkar. Yurtdışında GS, FB, BJK başka bir takımla oynadığında karşı takımı tutan aşırıları varsa da bu yerel milliyetçiliğe örnektir. Bu öbür ötekini değil de kendi yerel ötekisini daha öteki bulduğundandır. Yani sinemada da bu milliyetçilik tabii ki işlenebilir.

Mehmet Ali Çelik: Türk sinemasında tarihi filmleri milliyetçi olarak görüyor musunuz?

İsmail Güneş: Tarihi filmlerin birinci amacı milliyetçilik değildir. Orada bir yapı vardır ve onunla mücadele edilir. Mesela bu filmleri izleyen çocuklar, koreografi şeklinde sokakta hareket ederler. O çocuklar Bruce Lee'yi seyrederken de onu tutarlar, mesela biz de kovboy filmlerini seyrettiğimizde iyi kovboyları tuttuk. Onlar da o zaman milliyetçi işler olur ki o kendi ülkelerinin milliyetçiliği olur. Drama sanatının şöyle bir özelliği var demiştik; Biz Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını okuduğumuzda orada sevdiğimiz adamın kurtulmasını isteriz. Böylece filmde de tuttuğumuz adamın kaybetmemesini arzu ederiz, kaybettiğinde de üzülürüz. Bunun milliyetle ilgisi yoktur insanlıkla ilgili bir şeydir bu arada onun milliyetini unuturuz izlediğimiz filmde, keza bu tarihi filmlerde de böyledir, kod adı tarihi film olan filmlere aslında kostüme film demek daha doğru bir tanımdır, o zaman da öyle derlerdi kostüme film. Normal filmlerde oyuncuların kendi film kostümleri ile çekilirdi. Ama kostüme filmlerde kostüm kiralardınız. Mesela bu konuda kostümcü ve sanat yönetmeni Niyazi Er vardı kostümleri de ondan kiralardınız.

Mehmet Ali Çelik: 1960-1980 arası dönemde yoğun bir şekilde tarihi ve milli filmlerin çekilmesinin sebebi nedir?

İsmail Güneş: Toplumda karşılıkları vardı. Her zaman bir öteki vardır. Bugün karşılığı olmasa o ötekinin ben size söyleyeyim o filmlerin tutma şansı yoktur. Mesela Hz. Muhammed'in (s.a.v) Çağrı filminde karşısındakilerin bir karşılığı olmasaydı o filmde tutulmazdı. Bugün de varlar, ama Ebu Cehil, Ebu Süfyan olmaları gerekmiyor, insanoğlu hep bir ötekisini oluşturmuştur. Modern toplumların ötekilerinde karşı tarafı dövmemiz kesmemiz gerekmiyor, orada da yenmemiz önemli, mesela güreş yaparız, basket oynarız, sanat yaptığımızda bizim ürünlerimizin öne geçmesi, şarkılarımızın öne geçmesi, ekonomimizin öne geçmesi gibi. Bütün bunlar öteki meselesinin vücuda gelmesidir. Ötekilik illa ki dinler ve ırklar arasında olmaz mesela Müslümanlar neden birbirini boğazlıyor çünkü orada bile bir öteki vardır ve hayat bu çatışma üzerine devam eder iyi insan olmanın yolu da bu ötekiden vazgeçmekten geçiyor. Dünyadaki imtihanımız da bu herhalde. Mesela bu dönemde tarihi ve milliyetçi filmleri yapanların içinde milliyetçi olanlar vardı. Mesela Natuk Baytan, Battal Gazi filmlerinin yönetmeni benim de hocam olur. Kendisi milliyetçidir. Hatta Hüseyin Nihal Atsız'ın da öğrencisiymiş. Lisedeyken onun tarih veya edebiyat derslerine gelirmiş, bundan bana bahsetti. Ama örneğin Atıf Yılmaz da Battal Gazi çekti. Remzi Jöntürk ağabeyimiz de bu tarz tarihi filmler çekti, yönetmenliğini yaptı. Ama kendisi sosyal hayatta solcu hatta aşırı solcu denebilecek bir dünya görüşünü barındırıyordu. O zamanın sanırım modasıydı, onlar bir tane film yaptılar ve o film ticari olarak başarıya ulaştı bu film de sanırım Karaoğlan'dı ondan sonra devam etti gitti. Bu filmde ise Müslüman Türk daha çok Türk, biraz çünkü şaman değerlerde taşır. Orada biraz Orta Asya havası da vardır. Kahramanlıklar anlatılır gider. Şimdi oradaki öteki kimlik o zamanın ötekisi olmakla birlikte baktığımızda aslında bu zamanın da ötekisine tekabül eder. Bugün seyrediliyorsa ve oradaki milliyetçi söylem; oradaki kötü adam yenilmesi gereken güç, bugün de aslında milliyetçi bir söylem ve seyircinin kafasında yenilmesi gereken güçtür. Bu illa ki Bizans-Rus olmayabilir bu güçlü olanlara, dünyayı idare edenlere karşı bir duruştur. Diğerlerinin yapısı da böyledir Karaoğlan, Tarkan hepsi böyledir. Tarkan da mesela din kavramı hiç yoktur. Çünkü Tarkan bizim anladığımız gibi Müslüman değildir Hunları anlatır. Ama orada da karşı tarafta yine Türk olmayanlar ötekidir. Dolayısıyla Irklar arası bir çatışma hep olmuştur.

Mehmet Ali Çelik: Tarihi film denilince ilk akla gelen oyuncu Cüneyt Arkın hakkında ne düşünüyorsunuz? Neden tarihi-milli filmlerde yoğun bir şekilde Cüneyt Arkın ismini başrolde görüyoruz?

İsmail Güneş: Cüneyt Arkın tarihi-milliyetçi filmleri milliyetçi olduğu için değil bu filmler ona yakıştığı için yapmıştır. Mesela kulağıma çalınan Tarkan'ı oynaması söz konusu olmuş ve Ertem Eğilmez galiba bundan bir şey olmaz deyince o ahdediyor, ata biniyor, akrobasi yapıyor, sirklerde çalışıyor, bir inat uğruna o tarz filmlerin bir numarası oluyor. Ama biz şunu da biliyoruz ki Yılmaz Güney'de o tarz filmler yapmış, oyuncular hep inandıkları filmleri mi yapar, hayır tabii ki.

Cüneyt Arkın bu filmlere biraz ticari gözle bakmış, kendini daha fazla seyrettirme meselesinin önemli birer hikâyeleridir bunlar, toplumda karşılıkları vardır, bu da onu bu filmleri yapmak konusunda uzmanlaştırmıştır. Mesela atı vardır, hatta kendi kavgacıları vardı o dönem onları istihdam ederdi. Ama dünya görüşü itibariyle Cüneyt ağabey, bildiğimiz manada milliyetçi değildir. Halk Partili bir ailenin çocuğudur. Sosyal demokrattır. Uzun süre Cemil, Cemil Dönüyor gibi sosyal hakları savunan filmlerde de oynamıştır. Onlarda da oynarken toplumda bir karşılığı vardı ve oynuyordu. Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu filmlerinde de oynuyordu ve toplumda bir karşılığı vardı. Sonuçta Biz toplumun isteğine karşılık vermeliyiz, çünkü bizim işimiz sanat üretmek, kendi dünya görüşümüzü üretmek değildir.

Mehmet Ali Çelik: Çok teşekkür ederim.

İsmail Güneş: Peki, Rica ederim.²⁰⁰

2.4. SAFA ÖNAL MÜLAKATI

Mehmet Ali Çelik: Sinema sizin için ne anlama geliyor?

Safa Önal: Bu kadar kısa bir soruyu doğrusu kısa bir cevapla atlatmaya imkân yoktur. Sinema keşfinden bu tarafa dünyayı en ön yerlere umulmaz yüksekliklere bilimi, artık sınırları zorlamaya kadar iten bir kaynak oldu. Sinemaya film meselesi değil sinema meselesi diyelim bu röntgen filmini getirdi, derken bütün hastalıkların çarelerini aramak için bu sinemadan başlayan yani negatifle başlayan bir olay, insanın incecik kalbine bir pil takılmasına, bir solunum borusunun içine bir kamera indirmesine kadar gitti, yani meseleye bir de buradan yanaşmak lazım. Sinema birtakım insanın işte kadın-erkek veya erkek-erkek ya da bozkırda tek başına bir ağaç hikâyesini anlatmanın dışında bir olaydır. Sinema bizim düşündüğümüzün,

²⁰⁰ Mülakat, 15.01.2015 tarihinde saat: 14.00-15.00 arasında İstanbul-Gümüşsuyu-35MM Film Şirketinde yapılmıştır.

bizim düşünebileceğimizin çok üstünde bir şey olup başka yerlere kayan, giden bir şeydir. Yani mesela siz şimdi buradasınız ama bir gösterim esnasında bir teknikle bir başka ülkenin beyaz perdesinde diyaloglara girebiliyorsunuz, soru cevaplara girebiliyorsunuz.

Sinema bana göre insanın yarattığı en büyük mucizedir. Çünkü sinema sadece sinema salonunu dolduran sinema filmlerinden ibaret bir şey değildir. Öylesine geniş bir alanı kaplar ki, bugün sinema aldı bizi bir yerlere götürdü mesela ben Madrid'e gitmedim ama oradaki müzede bulunan resimleri de görmekteyim sinema sayesinde sinema, beni Atlas'lara götürmekte, kutuplara götürmekte ve bana tüm dünyayı gezdirmektedir. Yani sinemanın mucizesinin üzerine çıkabilecek bir insan akli, fikri, zekâsı yoktur gibi gelmekte çünkü bütün buluşmalar hep o düzenin içinden geçmektedir. Yani biliyorsunuz negatifi de kaldırdılar ortadan doğrudan doğruya cep telefonu ile film çeker hale geldiniz şimdi, hepsinin dibinde ise sinemanın keşfi yatıyor. Sinemayı sadece film çekiminden ibaret sananlar varsa çok yanılıyorlar. Sinema her şeyin başlangıcı oldu. Bütün devrimlerin ve ilmin, bilimin en önde giden unsuru haline geldi ve arkasından bütün insanlığı sürükledi nereye giderseniz sizi öyle karşıyorlar hastanelerden pastanelere kadar uçaklarda bile size filmler seyrettiriyorlar. Bir de şöyle bir kolaylık getiriyor sinema; benim ülkemde insanlar okumayı pek sevmiyor, tembellik ediyor, görsel onlara çok kolay geliyor. Belki dünyanın başka ülkelerinde de vardır. Bu öyle olunca insanlar en önemli eserlerini, romanlarını, tiyatrolarını, balelerini rahatlıkla seyredebiliyor, bir kamera karşısında en iyi konserleri dinleyebiliyor, en iyi futbol maçlarını izleyebiliyor. Nereden bakarsanız bakın yani anlatılır gibi bir iş değildir. Sinema, benim en büyük hayretimdir.

Mehmet Ali Çelik: Türk Sineması ve Türk Milliyetçiliği size neyi çağırıyor?

Safa Önal: Şimdi bu siyasi sinema anlamına gelen bir olaydır. Siyasal sinemayı ya tercih edersiniz yaparsınız ya yapmazsınız. Siyasal sinema Türk milliyetçiliği meselesini aşıyor dünyanın her yerinde bir milliyetçilik duygusu vardır; bir kendi sınırları, kendi dili içinde, kendi yaşam biçimi, kendi vatani içinde yaşayanların kendi kavgalarını anlattıkları pek çok filmler yapılmaktadır. Şimdi her türlü filmin yapılması gibi ben milliyetçi filmlerin yapılmasından da yanayım. Ayrıca milliyetçi filmlerin karşılığında kendi fikirlerini rahatça söyleyebilecek aykırı, milliyetçiliğin karşısındaki fikirlerin de sineması yapılmalıdır. Yani aslında kararı halk vermelidir.

Biz sansürden çok çeken bir sinemacı grubuyuz. Ben senede 10-12 film yapılan bir sinemaya girdim ve senede 10-12 film yapılan bir sinemadan ayda 25, senede 300 film yapılan bir yere vardım. Ben bu altın çağı yaşadım ve o dönemde bir de üstümüzde düşünün bütün bu üretime rağmen bir de sansür derdi negatifimiz de yoktu, tabi o zaman negatife çekilmek zorundaydı. Negatif için başvurduğumuz zaman görevli bakan, çok haklı olarak ben hastanede yatan hastama röntgen filmi için döviz bulamazken senin sinema filmini ne yapayım diyordu ve bu zorluklar içinde biraz da kaçak bir şekilde dışarıdan negatif getirerek filmler çekiyorduk. Çok az metre yakarak, çok az metreyle çok iş yaparak mesela tahmini 2600 metre film yapacaksınız, 120 metre de fragman yapacaksınız, 120 metre fragman şimdi indi 3 metreye, 2 metre ile 4 metre arasında oynuyor tabi yaşam değişmekte.

Mehmet Ali Çelik: Türk sinemasında tarihi filmleri milliyetçi olarak görüyor musunuz?

Safa Önal: Benim tarihim, benim bozkırım, her şeyden evvel bir imparatorluk varisiyim ben. Koskoca bir imparatorluk yani. Benim saltanatım, yalnızca askeri güçle değil, mimariden, mutfağa, müziğe, şiire, romana kadar insan ilişkilerini gittikçe yükselten bir genişlemeye kadar uzayan, büyük ve muhteşem bir tarihtir. O tarihin filmlerini yapmayı bu yeni nesle bu filmleri aktarmayı bir ödev saymalıyız ama bu ödev sayma meselesi de o kadar kolay değil Mehmet Ali Bey. Sizin bir tarihi film çekebilme gücünüz bir yapımcı firma olarak imkânsızdır. En çok yapabileceğiniz, işte bu sene oynayan Kanuni hikâyesi gibi ancak dâhili mekânlarda, haremde, selamlıkta geçer. Hâlbuki bu iş korkunç bir devlet desteği ister. Aslında devlet bunu çok istemekte ama nasıl yapılması konusunda hiçbirimizi çağırmamakta ve paraya kıymamaktadır. Bu iş mutlaka ve mutlaka paraya dayanır. Yani o dekorları o kıyafetleri o insanları o mekânları bir de o dili eskice bir dil gibi o zamanın dili gibi bugünün Türkçesiyle anlatmak gerekir onu bugünün insanına yani kime çekiyorsan ona anlatabilmek gerekir ve zaten onun dilini de kullanmakla yükümlüsün. Hedef kitlen seyircin kimdir? Eğitimi nedir? Ev içinde veya mahallede konuştuğu dil hangi dildir, hangi Türkçedir, hangi sözcüktür? Onlara yakın, onların anlayacağı bir dille yapmalısın. Bu iş son derece zor son derece devlet himayesi, koruması isteyen bir iş ama bu konuda ses soluk çıkmamakta, çok istemekte hükümetlerimiz bunları ama bu konuda yani harekete geçmek için artık düğmeye basmak gerekmektedir.

Bu dil meselesi de biliyorsunuz yeniden ortaya çıktı. Osmanlıca meselesini diyorum, bakın bu çok önemli bir olaydır. Tabi bugünkü sözcükleri de kullanacağız bize ait gibi gelen ama dünkü sözcüklerin de cümle yapısı içinde yeri yurdu varsa, orada da kullanacağız. Ben İTÜ’de iki sene evvel ‘Sinema-Edebiyat İlişkileri’ ile ilgili ‘Senaryo Atölyesi’ yapmıştım, burada bir öykü çalışıyorduk. 38 tane tabanca gibi, bilgili genç kız ve genç erkek vardı; çelik köprüler yapan, göğe çıkan, denizin altına inen, tüneller açan falan. Benim teklif ettiğim onların da seçtiği 6 hikâyeden birini bulmuştuk, onu çalışıyorduk ve o hikâyede ölüm tehlikesi ile baş başa olan bir kadın anlatılıyordu, ancak hikâyeci büyük bir zekâ ile ölüm sözcüğünü kullanmamıştı. Ben de girdiğim zaman bu atölyeye ilk 15-20 dakikayı biraz şiire, biraz gerekirse benim meslek anıma, set ya da senaryo çatışması anıma, sonra mutlaka dünya edebiyatından veya bizim edebiyatımızdan beni çok etkilemiş bir romanın ya da öykünün özetini anlatmaya ayırıyordum. Sonra mutlaka şiir okuyordum, takip ediyordum sonra hava onlara da bana da ısıniyordu, ondan sonra başlıyordum. Bir gün dedim ki bu öyküde ölüm sözcüğü geçmemekte, ben de size Yahya Kemal’den bir beyit okuyacağım, burada da ölüm sözcüğü yoktur, fakat ölümü anlatır ve ölümü hatırlatır diye, onlar da meraklandılar ve onlara şunu okudum;

Teşrinlerin bu hüznü işler ta iliklere,
Anlar ki yolcu yol görünür selviliklere.

Hiçbir tepkileri olmadı, bir daha okudum, yine hiçbir tepki yok ve biraz bozuldum tabi dedim ki çocuklar beğenmemekte, yerden göğe kadar haklılar. Sonra şöyle söyledim; beğenmek zorunda değilsiniz, ama tepkisizliğinizin nedeni nedir? Üçü, beşi sözleşmiş gibi hepsi bir ağızdan iyi de hocam, o teşrin sözcüğü ne anlama geliyor dediler. Daha dün Yahya Bey, Kandilli’de şöyle dememiş miydi; ?

Artık ne gelen ne beklenen var,
Tenha yolun ortasında rüzgâr teşrin yapraklarıyla oynar.

Bunları nereye atacağız, bunları kullanmak zorundayız, bunlar bizim, biz bunlara sahip çıkmalıyız, biz bunların üstüne titremeliyiz, bunun için ayrı bir bakanlık, olmadı müsteşarlık veya genel müdürlük kurulmalıdır. Bizi çağırılmalılar gitmeliyiz bunları anlatmalıyız yani artık düğmeye basmak lazım gelir. Milliyetçi filmler diyorsunuz yapalım yazmaya hazırım ben Ömer Seyfettin hayranım her şeyden evvel. En son İstanbul Kültür Daire Başkanlığı için Mimar Sinan Belgeseli çıktım. Yani ben çok hazırım, benim arkadaşlarım da hazır, işte bu konuda TRT’de bir hareketlilik var, yönetim değişikliğinin getirmiş olduğu bir canlılık var,

ama işte o yeter mi, bir tek TRT tek başına bu konuda bir iki tane dizi yapar tek başına bununla bitmeli midir? Bu iş yani bir çağrı olmalıdır bir kere, Akil Adamlar Meclisi gibi bu tarafta da bir sinemacılar grubunu çağırmalılar, yalan yanlış da söylesek bizi dinlemeliler, yani bir rampa olmalıyız biz onlara, onların sıçramaları için. Üzülmekteyim mesela şimdi aklıma geldi de, biz bir Ömer Seyfettin'i ne kadar anıyoruz, ne kadar farkındayız? 1915'lerde ta o zamanlarda taze, dinamik, canlı bir Türkçe, o benim dilime nasıl sahip çıkmış ve bana tarihimi, dünümü ne güzel anlatmış Pembe İncili Kaftan'dan başlayarak.

1952-1953 yıllarında hafta dergisinde yazılar yazıyorum, hastalık şeklinde Türk romanları okuyorum. Türk tarih romanları, Savcı Bey'den başlıyor, böyle bir sırayla Fatih Feneri'ne kadar yürüyor. Mesela Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun romanları her biri şu anda tek başına yapılması gerekendir. Bütün Abdullah Ziya romanları, bende serisi var, nasıl okumuşum büyük bir hevesle, büyük bir iştahla öğrenmeye çalışarak, kapısına gitmişim, tanışmak istemişim. O zamanki Hafta dergisine resim yapan, benim hikâyelerimi de resimleyen, Galip arkadaşımın kapısını çalmışız, açmış, niyetimizi söylemişiz, gülmüş, çok çabuk konuşuyordu, bir şeyler söyledi ve anlayamadık, kapı kapandı. Ama romanları yeterdi, onun bana kapıyı kapaması önemli değil. Ancak yazdıkları şimdi nerede, bir otsakarcı nerede, şimdi niçin yazılmamakta ve canlandırılmamakta, niye bir Nihal Atsız romanları şimdi yeniden elden geçirilmemektedir söyler misiniz bana?

Mehmet Ali Çelik: 1960-1980 arası dönemde yoğun bir şekilde tarihi ve milli filmlerin çekilmesinin sebebi nedir?

Safa Önal: Şimdi bir kere bunu seyirci istiyor. Seyirci istemezse bu filmleri nasıl yaparsınız. Yoksul yapımcı o zamanlar kendi imkânlarıyla bölge işletmecilerinden gelen senetleri kırdırarak bu tarihi filmleri yapıyor, işte Rumeli Hisarı'nı kullanıyor, harici sahnelerde dörtlü atlar koşturuyor ve bunların içerisinde de Cüneyt inanılmazdır. Dublör de hiç kullanmamıştır, onun acısını da şimdi çekiyor ve boynunda minerva vardır.

Ben sinemanın 100. Yılı için bir belgesel yaptım yine İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür Dairesi Başkanlığı'na, bu 7 saat 5 dakikalık bir çalışmadır, yani canım çıkmıştır, çok film seyretmişimdir bu konu için. Geceleri yattığımda artık gözümün önünde film kareleri uçuşuyordu sabaha kadar. Mesela o filmlerde Cüneyt'in nasıl bir at kullandığını, bir ayağı yerde, bir ayağı atın eyerinde, üç adımda bir de ayağını yere vurarak bize doğru bir gelişi vardır, bir Rumeli Hisarı kulesine ağır bir iple kendisinin tırmanışı vardır, görmeye değer. Mesela çok güzel bir senaryodur ki Natuk Baytan çekmişti galiba, kör gözleriyle kılıçla

çarpmışır, ne kadar güzel bir şeydir. Kör bir adam ve yener, bitirir bütün bunlar seyircinin iştahını kabartmaktadır. Ben bir tane yazabildim bu konuda maalesef denk gelmedi, onu da Tunç çekti Fatihin Fedaisi diye, çektik ve orada kaldı. O iş hevesim de, kursağımda kalmıştır.

Mehmet Ali Çelik: Hocam, bildiğim kadarıyla ‘Kara Orkun’(Serdar Gökhan-1973) ve Refik Halit Karay’ın romanından uyarlama ‘İki bin Yılın Sevgilisi’ filmlerini de siz çekmiştiniz. Bunlar da tarihi-milli denilebilecek filmlerdir. Bunların senaryoları da size ait değil mi?

Safa Önal: Evet evet onlar da bana ait, ben çektim.

Mehmet Ali Çelik: Peki hocam, bunları çekerken yani toplumsal-tarihi ve milli filmlerden bahsediyorum. Bu filmleri seyirci istediği için; mesela bazı değerleri özlediği için, buna aç kaldığı için mi yoksa sosyal ve siyasal ortamdan dolayı mı çekiyordunuz? Veyahut bunların hiçbirisi değil de bir fantastik macera yaşatmak uğruna, fantezi için mi çekiyordunuz?

Safa Önal: Fantezi ile uğraşmaz seyirci o ekmeğinin peşindedir. Bakın Mehmet Ali Bey, sinemaya gitmek bir kültür işidir bir kere orada anlaşılm. Evinden çıkacaksın bir defa ya bir taşıtla ya da piyade, yürüyerek gideceksin yani, gişeye gireceksin, para vereceksin, oradan geçeceksin, idollerin olan kadın ve erkek starların büyük fotoğraflarına bakacaksın, oradan, eskiden frigo şimdi patlamış mısır ve içecek alıp, orada ışıklandırılmış vitrinler var, gelecek program ve çok yakında şeklinde onlara bakacaksın, sonra kapılar açılacak, sizleri alacaklar, içeriye girdiğiniz zaman ya yerinizi gösteren biri olacak, (bizim zamanımızda öyleydi 25 kuruş para verirdik yerimize oturturdu) ya da siz bulacaksınız ve yerinize oturacaksınız, salon dolacak, makine dairesinden bir zil sesi gelecek, o zil sesiyle salon çok az kararacak, ikinci zil sesiyle salon biraz daha kararırken, sinemanın geniş, büyük, ağır perdesi açılacak ve sizin o ana kadar görmediğiniz perde yakınında bir saat ışıklanacak, üçüncü zil sesiyle salon kararacak, bembeyaz perdede bir görüntü başlayacak, siz de o görüntünün içine yuvarlanıp gideceksiniz ve film seyredeceksiniz. Şimdi, burada büyük bir hüner var, bu bir kültür meselesidir. Bugün öyle değil, bugün o filmlerin pek çoğunu beğenmiyor seyirci. Evinde, oturuyor, pijama altı, ayak parmaklarının arasını kaşıyarak, televizyon seyrediyor, bir de üstelik bin emekle yapılmış o filmleri de televizyonda beğenmeyip, daima kanal değiştiriyor. Burada şimdi sinemaya giden seyircinin önünde eğilmek ve şapka çıkartmak lazım gelir. Ben Altın Koza’da, Altın Portakal’da, Ankara Sinema Günleri’nde çok sayıda ya jüri başkanlığı ya jüri üyeliği yaptım, öyle bir an oldu ki on film gelemey olmuştü önümüze neredeyse iptal edilecekti festival, ama sevindiğim bir şey var, bugün yeniden 70-80 filme

çıktı, bu ilk otuzu için bir ön jüri yapılmakta, yeniden sinema canlanmakta ve seyirci gitmektedir. Yani kısacası, seyircinin öyle fantezi ile işi olmaz. Ha, fantezinin şimdi şu tarafı sinemayı kötiledi diyebiliriz; seyirci küfrü sever hale geldi. Biz sansür kalksın diyorduk ama en büyük sansür seyirci oldu. Bu hale geldi maalesef seyirci, artık küfürleri alkışlıyor. Mesela biz yazarken, üretirken hayal gücümüzü sansür yüzünden dondururduk. O sahneyi ben duyardım, hayal ederdim, ama bu sansürden çıkmaz diye yazamazdım yani bize yapılan kötülük öyle az buz değildi. Şimdi bugün ise küfür seviliyor o beni biraz düşündürmektedir. Bu bana bir eğitim eksikliği gibi geliyor. Ama buna rağmen çok da iyi filmler yapılıyor. Mesela bir Kelebeğin Ömrü'nü nereye koymalıyız. Bir kere ben, geldim ve gidiyorum ama benim gördüğüm özel sermayenin sinemaya hiç yanaşmadığıdır. Özel sermaye, sinemaya para koymamıştır, nedense koymaz, neden koymaz bilmiyorum. Sen, kendi mesleğinin içinde dünya devleriyle kapışmaya çalışıyorsun, diyorum ki bana da yardım et, ben de kendi mesleğim içinde, kendi sinemam içinde, aynı savaşı vermekteyim ama benim akçem yok, ben zayıf kalmaktayım, elimde senaryo senedi, dolaş götür bilmem neciye kırdır, falan filan ama yok. Özel teşebbüs bu konuda bir tek sanıyorum; Yapı Kredi Bankası, 'Halıcı Kız' için para vermiştir ve film çekirmiştir. O Halıcı Kız'ı da seyretmişimdir ve hiç de beğenmemişimdir. Yani biraz devletçi gibi mi bakıyorum, bilmiyorum ama sinemaya bir kudret, parası olan bir güç, şart sinemayı bir araya toplayacak projelerin başlıklarını seçecek ve ilk etapta neler yapılmalıdır diye. Mesela bu iş İstanbul gibi bir yerde olacak ve zaten bu iş büyük bir plato ister Amerikaların Hollywood'u gibi. Orada at da, kılıç da, miğfer de bulunacak yani her şey bulunacak şehirler, kasabalar kurulacak, bozulacak ama böyle bir ortam bir türlü gerçekleşmiyor, gerçekleşmeyince de işte Türk sineması bir ileri, iki geri halinde endüstri haline gelemiyor.

Mehmet Ali Çelik: Tarihi film denilince ilk akla gelen oyuncu Cüneyt Arkın hakkında ne düşünüyorsunuz? Neden tarihi-milli filmlerde yoğun bir şekilde Cüneyt Arkın ismini başrolde görüyoruz?

Safa Önal: Cüneyt Arkın büyük bir stardı. Seyircisi, müşterisi hazırды, onun aşk filmleri kadar, tarihi filmleri de seyirci çekiyordu. Çok yakışıklıydı, doktordu yani eğitimliydi, duyguları güzel, fikri güzel, eğitilmiş bir adamdı. Bu tür rollere fiziği de dâhil çok yakışmaktaydı, öyle olunca oynamaması için hiçbir neden yoktu. Biz de bu tür tarihi filmlerde başka oynayanlar da vardır ama Cüneyt, inanılmaz oyun gücü ile bir defa gözünü budaktan sakınmayan, kavgacılarını kendi seçen, kavgacı planlarını kendi yapandı. Evinde spor aletleri vardı ve çok çalışırdı. Zıplar, kalkar, iner, tekrar kalkar, dikilir hiç durmayan biriydi. Bir de

kılıç eline çok yakışıyordu. Zaten, bu tür tarihi filmleri sevdirmek istiyorsanız kadınının, erkeğini, yıldızlarını çok sevilen, çok yeteneklilerden seçmek zorundasınız. Cüneyt Arkın çok yetenekliydi, yani kılıç tutmak, sahte dahi olsa o kılıcı tutmak, sallamak, öyle kolay bir iş değildir. Fiziki müsaitti bir kere ve iyi yazılıyordu rolleri, bir kurtarıcı gibi duruyordu, bizim insanımızın sıkıştığı zor zamanlarda olayın içine giriyordu, bunun için seyirciyi çok okşamıştır, seyirci de onu çok sevmiş ve bağrına basmıştır.

Ben size bu filmlerle ilgili bir anımdan bahsedeyim; 50’li yıllarda sinemada, izlediğim Niğbolu tarihi filminden sonra, şahit olduğum kadarıyla seyirci soluk almıyordu. Bunları yapacak insanlar var, bir defa tarihi kaynağımız olağanüstü, yani Osmanlı’ya yanaşmak için müthiş bir dönem en basitinden seyirci öyle susamış ki bu filmlere. Mesela dostum, Mustafa Altıoklar’ın ‘İstanbul Kanatlarımın Altında’ filmini müthiş bir hevesle seyrettim. Kendi daracık imkânlarıyla çekmiş, ona rağmen gözümüzü hiç rahatsız etmeyen zenginliği de yerli yerine koymuş bir film ortaya çıkarmıştır. Bunlar, yapımcıların bireysel olarak tek başına altından kalkabileceği işler değildir Mehmet Ali Bey. Bu iş bir kompozisyon işidir, bir akordeon işidir, bir araya geleceksiniz, beraber olacaksınız, paralar sizden çıkacak ve bu işte parayı veren eski dilde amiri ita, evvela tabii ki kendi taraftarlarını, yakınlarını işe alacaktır, öbürleri yavaş yavaş dışta kalacaktır, kendi düşüncelerini söyleyecektir ki, zaten bu tehlikeden biz hiçbir zaman kurtulamayız. Ben bu konuda da zaten ümit beslemiyorum. Mesela, şu karşı taraftaki adam sol düşünüyor, şu rol ona münasip değil, oynasın ne olur. Ama olmaz kendi yakınlarını ve kendi düşüncesinden olanları mutlaka kayıracaklar, ne yazık ki bundan bir türlü vazgeçemiyoruz ve gittikçe de bu yayılıyor, ben de buna çok üzülmekteyim.

Mehmet Ali Çelik: Cüneyt Arkın’da da bu böyle olmuş mudur hocam? Mesela Cüneyt Arkın’ı sol görüşlü olarak biliyoruz ama sağ olarak adlandırılan filmlerde de oynamıştır. Örneğin; ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ filminde de oynamıştır. Yani milliyetçi-muhafazakâr filmlerde de oynamıştır. Bu konuda ne diyorsunuz.

Safa Önal: Sol filmlerde de oynamıştır ama mesela, ‘Cemil’, ‘Cemil Dönüyor’, ‘Vatandaş Rıza’ gibi. Her ne kadar yine benim yazdığım, ‘Vatandaş Rıza’ sol sayılmasa da bunlarda da oynamıştır. ‘Vatandaş Rıza’da, küstah ve alçakça davranan bir adama karşı yapacak bir şeyi olmayınca karısını çocuğunu alıp Taksim’deki Atatürk heykelinin dibine oturan sessiz bir adam anlatılır. Ben severim bu çalışmamı yalnız bazı sinema eleştirmenleri, bu filme, yurt bilgisi kitabı gibi demişlerdir. Ne alakası var kederli bir adam, yoksul bir çocuğu, karısı var elinden hiçbir şey gelmiyor, dövüyorlar o da gidip orada oturuyor ve hak

arıyor diğerleri de, ona bakıyorlar niye katılmıyorsun ona, niçin biraz fakirden, fukaradan yana olmuyorsun. Ben insanın zenginlerini severim lafına yokum arkadaş, kabul etmiyorum. İnsan insandır, itikadım içerisinde de baktığım zaman, Allah'ın yarattıklarıyız biz bunun arasına tefrik koyamazsın. Fakir ne hali varsa görsün, zengini severim böyle şey olmaz bunlar yanlış ve yıllarca yanlış yaptılar bize.

Cüneyt, bir sinema aktörü ve mesleği sinemacılık olan biri, yani filmin jönüdür. Tarihi filmler önüne geldiği zaman hiçbirine hayır dememiştir. O da bu memleketin çocuğu, o da bu vatanın çocuğu, kendisine karşı gelse bu şeyler oynamazdı herhalde. Eskişehirli, orta şekerli bir aileden gelmiş, zar zor tıp okumuş, 6 sene okumak kolay bir şey mi ne kadar farkındayız üniversitelilerin neler çektiğinin, hangi hayalleri, hangi umutları ve umutsuzlukları yaşadıklarını düşünebiliyor musunuz? Benim ülkemin insanı çok pırıltılı, çok iyi niyetli bunun için ben 'Cemil'de oynadım kardeşim 'Fatihin Fedaisi'nde oynamam tavrı takınsaydı bu bizim için ağır olurdu, uzaklaştırdık ondan, ama o öyle bakmadı bu meseleye. Yani Cüneyt, o filmlerin motoruydu diyebilirim.

Mehmet Ali Çelik: Çok teşekkür ederim hocam.

Safa Önal: Estağfurullah, rica ederim.²⁰¹

²⁰¹ Mülakat, 14.03.2015 tarihinde saat: 14.30-16.30 arasında İstanbul-Taksim-The Marmara Otel'inde yapılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD VE TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK ÖRNEĞİ

1. HOLLYWOOD SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK

Neden Hollywood ve Türk sinemasında milliyetçilik örneğini veriyoruz, neden tüm dünya sineması Hollywood ile kıyaslanır? Hollywood'dan başka bir sinema ile kendi sinemamızı kıyaslamamız mümkün olamaz mı? Türünden soruları sorduğumuzda aynı şekilde hatta daha güçlü bir tonda bu sorulara cevaplar alabiliriz. Sinemanın sihirli değneği, dünyaya değdiği andan itibaren bu işi ciddiye alıp bu konuda en kapsamlı çalışmayı yapanların başında Amerika, Fransa ve İtalya'nın gelmesi belki de ilk cevap olacaktır. Sinematografin 1895 yılında icadı ile başlayan bu serüven daha sonra birçok bilim adamını bile ilgilendirmiş ve bu bilim adamlarından bir tanesi de hiç kuşkusuz Thomas Edison olmuştur. Amerika'da sinemasal çalışmaların tohumunu eken Edison, ardıllarına öncülük etmiş ve sinemanın Hollywood adını almasında büyük katkılar sağlamıştır. Sinemayı ciddiye almak demiştik. Evet, sinema çok ciddi bir iştir. Bu işi ciddiye alanların ve sinemasal imkânlarla sahip olanların bugün geldiği nokta ortadadır. Hollywood'un bugünkü durumu şüphesiz sahip olduğu bu imkânları kullanması ve sinemaya olan devletsel katkının bir gerçekliğidir. Siyasal sinema konusunda elinden geleni yapan Hollywood Amerikan devlet gücünü arkasına aldığından bu konuda daha da başarılıdır diyebiliriz. Amerikan milliyetçiliğinin doruğa ulaştığı Hollywood, filmlerinde bu milliyetçiliği gizli ya da aşikâr birçok dekor, motif ve filmleriyle süsler. Milliyetçi filmler dediğimiz zaman ilk aklımıza Hollywood ve Amerikan yapımı filmler gelir. İlk sırayı kimseye kaptırmayan ABD sineması bu gücünü de siyasi olarak tüm dünyaya dikte ettiği gibi evrensel sinemacılık konusunda da başarılı olduğundan tüm dünyaya filmlerini izlettirir ve bu şekilde kendi propagandasını yapar. Böylelikle dünya bu filmler yoluyla Amerikalılaştırılmaya çalışılır. Peki, neden Amerikalılaştırılmaya çalışılır veya neden kimse Amerika'ya sesini dahi çıkaramaz? İşte, sahip olduğu kudretler Amerika'nın tüm dünyaya hükmetmesine neden olur. Sinema da bu kudretlerden sadece biri olmakla birlikte en sihirli, büyülü, gizemli olandır. Amerikan sinemacılığı ve Hollywood konusuyla ilgili olarak T. Sağcan, 'Amerikan Milliyetçiliği Sinemalarda' makalesinde bu konuya şöyle değinmektedir;

“Aslında sinemalarda tarihi ve dini filmler işlenebildiği gibi pek tabi, ülkelerin milli görüşlerini veya kendi milli hassasiyetlerini perdeye yansıtmada bir sakınca yok. Sonuç olarak her ülkenin kendine ait bir sineması olması dahi incelendiğinde milliyetçi bir çabanın

varlığından söz edilmelidir (Örn: Fransız Sineması, Alman Sineması, Türk Sineması). Kompleks bir yapıya sahip olan Amerikan sinemasının milliyetçilik konusundaki ilk, belirgin ve tamamıyla dışarıdan algılanabilen yapımı Rambo serileridir. John Rambo, Vietnam'dan dönmüş, 'Özel Birlik' mensubu bir Amerikan askeridir. Film ülkedeki savaş karşıtlarına bir cevap olsun diye düşünülmüş, aynı zamanda Vietnam sendromunu savaş alanında atlatamamış olsa dahi, beyaz perdede bir adım öne geçmiş bir filmidir. Tabii bu serinin devamında askerimiz bu sendromu daha da kaşıyacak, Vietnam'daki askerleri kurtarmaya giderken dönemin soğuk savaş düşmanı Sovyetler Birliği'nin el altından düşmana yardım ettiği tezi ve Rambo gibi kendinden geçmiş, özel yetiştirilmiş bir askerin bir Sovyetlere bedel olduğu düşünceleri geliştirilmiştir. Rambo, bu filmde tam 57 kişi öldürerek beyazperdenin en çok adam öldüren karakteri unvanını kazanacaktı. Rambo, bu uğurda helikopter düşürecek bir orduyu eritecekti. Ancak Amerika'nın bu filmler süresince cevap veremediği tek gerçek Amerika'nın o tarihte o topraklarda ne işi olduğuydu. Sinema ise bu güzelim propagandaya sessiz bir şekilde yardım etmekten başka bir şey yapamayacaktı. Amerikan Milliyetçiliği Hollywood'un çektiği bütün savaş filmlerinde orta şiddetten yüksek şiddete kadar vurgulanmıştır. Tabii ki tarafsız bir savaş filmi çekmek, hem büyük cesaret, hem de iyi bilgi sahibi olmayı gerektirir. Yazık ki, savaşı bitirmek için girdikleri İkinci Dünya Savaşı da dâhil her savaştan onlarca film çıkartabilecek bir endüstriden bahsediyoruz. Şu an gözlerimizi kapatıp saymaya başlasak, Amerikan milliyetçiliğinin vurgulandığı onlarca film sayabiliriz: Er Ryan'ı kurtarmak, Rüzgârla Konuşanlar, Bir Zamanlar Askerdik, Vatansever, Atalarımızın Bayrakları, Casus Oyunu, Büyük Baskın, vs. saymaya başladığınızda eminim çok daha fazlasını bulacaksınız. Biraz evvel belirttiğim gibi, kendi tarihini anlatan savaşları vurgularken milliyetçi öğelerin kullanılmasının önüne geçilmesi zordur. Fakat Hollywood'da yükselen milliyetçilik akımına sebep olan yıllardır süregelen savaş filmleri değildir. Başka türde filmlerle yapılan milliyetçilik, bazen hem sinsice hem de, yoğun alt mesajlarla donatılmış büyük bir propagandayı gözler önüne sermekte. Macera ve aksiyon filmlerinde, gerek çekim teknikleri, gerek efektlerin kullanımı açısından olsun üstün bir endüstri olan Hollywood, son dönemde milliyetçi anlayışını bu filmlere kaydırmaya başlamıştır. Bunun en bilindik ve popüler örneği Zor Ölüm 4 filminde izleyiciye yaşatıldı. İyi bir araştırmacıysanız, bugüne kadar hayatınıza giren süper kahramanların elbiselerinde ki, Kırmızı mavi yoğunluğunun ne anlama geldiğini öğrenebilirsiniz. Süpermen'in üniformasının zaman içinde nasıl değişikliğe uğradığını, Kaptan Amerika, Örümcek Adam, Fantastik Dörtlü gibi

örneklerin renk seçimini o zaman anlayabilirsiniz. Yani kahramanlar üzerinden vurgulanan bu bilinçaltı mesajı, onların kıyafetlerine kodlanmış durumda.(T.Sağcan)”²⁰²

Hollywood sinemasında milliyetçi filmlerin yoğun bir yer teşkil ettiğini belirten yazar, bu konuda Amerika’nın dünyada ön saflarda olduğunu ve milliyetçi öğelerin Amerikan sinemasında film içerisinde hem açık hem de kodlanmış bir şekilde yer aldığını ifade eder.

2. GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK

Ülkelerin milli görüşlerini veya kendi milli hassasiyetlerini perdeye yansıtmasında bir sakınca olmadığını sonuçta her ülkenin kendine ait bir sineması olması gerektiğinin ve ülke sinemaları incelendiğinde milliyetçi bir çabanın varlığının görüleceğini belirten Sağcan, örnek olarak Fransız sineması, Alman sineması ve Türk sinemasını verirken Hollywood sinemasının bu yapıyı yaparken işi biraz abarttığını ve bu duyguları dünyanın gözüne sokarcasına işlediğini belirtir. Yine Amerikan milliyetçiliğinin Hollywood’un çektiği bütün savaş filmlerinde orta şiddetten yüksek şiddete kadar vurgulandığını da ifade eder. Sağcan, Amerikan milliyetçiliğinin vurgulandığı birçok film sayabileceğini, bazı filmlerle yapılan milliyetçiliğin bazen hem sinsice hem de, yoğun alt mesajlarla donatılmış büyük bir propagandayı gözler önüne sermekte olduğunu, kahramanlar üzerinden vurgulanan bilinçaltı mesajın, onların kıyafetlerine kodlanmış durumda olduğunu da belirtir. Bu tarz sinemasal örneklerin çoğaltılabileceğini belirten Sağcan, bunun sinemada gösteriminin milli bir kaygıyı anlatmaktan öte bir şey olduğunu, sinemada propaganda şeklinde gösterildiğini ifade eder.

Hollywood sinemasında bu durum sinemanın keşfinden günümüze değin az ya da çok bir şekilde filmlerde izlediğimiz kadarıyla işlene gelmiştir. Bu konuda sinemacılar da hemfikir olduğundan siyasal sinema konusunda Amerikan sinemasının milliyetçi tavrından, Türk sinemasına geçebiliriz.

Türk kimliğinin inşası süresince Türk sinemasının katkısı konusunda bir inceleme yapmak gerektiği zaman akla ilk önce tarihi filmlerin gelmesi şaşılacak bir durum değildir. Çünkü bu filmlerde kullanılan Türklüğe ve Türk kimliğine, Türk değerlerine, geleneklerine, adetlerine ait figürler yoğun olarak kullanıldığından bunlar millilikle değerlendirilebilir. Daha

²⁰² <http://www.sinemalar.com/haber/175/amerikan-milliyetciligi-sinemalarda> 05.03.15 tarihinde erişildi.

önce de belirtildiği üzere, bu filmlerin haricinde milli değerlere atıfta bulunan ve milliyetçi sayılabilecek filmler de mevcuttur. Örneğin; ‘Güneş Ne Zaman Doğacak’ filmi bilinen manada tarihi-fantastik bir film olmamakla birlikte milliyetçidir. Tarihi filmler genellikle Yeşilçam dönemi sinemasına ait olup bu dönemden sonra birkaç örnek dışında çok yapılmamıştır. Ancak yine de ‘Yeni Türk Sineması’nda da bunun örneklerini bulmak mümkündür. Örneğin; ‘İstanbul Kanatlarımın Altında’, ‘Kuşatma Altında Aşk’, ‘Son Osmanlı Yandım Ali’ filmleri ‘Yeni Türk Sineması’nın milli sayılabilecek tarihi film örnekleridir. Bu konuda, yani ‘Yeni Türk Sineması’nda Milliyetçilik konusuyla ilgili olarak, Radikal gazetesindeki ‘Vatanperver Türk Sineması’ isimli makalesinde O. Özyurt şunları söylemektedir;

“Anadolu yakasının önemli sinemalarından, altı salonlu REXX’in bir salonunda komedi filmi ‘Maskeli Beşler-Irak’ diğerinde ‘Amerikalılar Karadeniz’de 2’ oynuyor. ‘Emret Komutanım:Şah Mat’ ile tarihi film ‘Son Osmanlı-Yandım Ali’de diğer salonlarda gösteriliyor. Aslında Türkiye’deki pek çok sinemada durum pek farklı değil. Popüler Türk filmleri hemen hemen her sinemada fazlasıyla kendine yer buluyor. Bu filmlerin ortak yanı, 15-25 yaş grubu ‘tipik sinema izleyicisi’ni hedeflemeleri ve ‘kahramanlık’ üzerine kurulu, militarizmi öven, milliyetçi filmler olması. Askerler cirit atıyor, silahlar patlıyor, Türklüğe ve askerliğe övgüler yağdırılıyor. Ve tabii Türkiye’nin düşmanlarıyla mücadele ediliyor. Eleştirmenler şaşkın! Her hafta aynı vurgular yapılıyor. Ortak kanı filmlerin kötü olduğu ve yükselen milliyetçiliğe karşı Türk sinemasının yangına körükle gittiği. Peki, ‘ne oldu da birden bire bu tür milliyetçi filmleri arka arkaya izler olduk’ dersiniz cevabı yakın geçmişte bulursunuz. Yıl 2001. Yönetmen Osman Sınav, aynı adlı televizyon dizisinden ‘Deliyürek: Bumerang Cehennemi’ adlı bir film çekiyor. Milliyetçi olduğunu dile getiren Sınav, filmde dizinin kahramanı Yusuf Miroğlu’nun gözünden Güneydoğu’da yaşanan ‘terör’ olaylarının perde arkasını anlatma iddiasında. Seyirciden bol bol alkış alan ‘Bu ülkenin ekmeğini yiyip bu ülkeye ihanet edenler, bu ülkenin ekmeğini yedikleri yerden kurşun da yerler’ repliği yapımın siyasal tavrını da ortaya koyuyordu ve yaklaşık 1 milyon seyirci çekti. Yıl 2006. Filmin adı bu sefer ‘Kurtlar Vadisi-Irak’. ABD ile Türkiye arasındaki ilişkilerin yara almasına sebep olan ‘çuval hadisesinin’ beyazperdede intikamını almaya çalışan istihbarat görevlisi Polat Alemdar var karşımızda. Aslında Miroğlu’ndan pek farkı yok onun. Özünde o da Osman Sınav’ın yarattığı bir dizi kahramanı. Maço, ülke için canını vermeye hazır. Farkı Miroğlu Güneydoğu’da operasyon düzenlerken, Polat Alemdar konjonktüre uygun olarak Kuzey Irak’a gidiyor. ‘Ben Türküm ve bir Türk’ün başına çuval geçirecek adamın dünyasını başına

yıkarım' diyerek Amerikalı yetkiliyle mücadeleye girişiyor. Film, 4 milyondan fazla seyirciyi sinemaya çekti. İşte bu iki filmin çok izlenmesi, milliyetçiliğin dünyada ve Türkiye'de yükselişte olması kimi yapımcıları da harekete geçirdi. Seyircinin en fazla sinemaya gitme eğiliminde olduğu bir dönemde (aralık-şubat) gösterilecek kahramanlık temalı popüler yapımlar üretildi. Filmlerin içine de illa Türk bayrağına, vatan toprağına ya da askerliğin kutsallığına vurgu yapan diyaloglar ve görsel ayrıntılar sıkıştırılıyor. Replikler anlatıyor her şeyi; mesela, işgal altındaki İstanbul'da İngilizlerin ve azınlıkların Türk karşıtı tavrından etkilenen kabadayı Yandım Ali'nin milli mücadeleye katılma öyküsünü anlatan 'Son Osmanlı-Yandım Ali'de, Türk bayrağını indirmek isteyen İngilizler 'Onu indirmeye kimsenin gücü yetmez' diyen Ali'den iyi bir dayak yiyor. Komedi filmi 'Amerikalılar Karadeniz'de 2'de bir askerin 'Askerlik zor çiçeğim. Zor olmasına zor da vatan sevgisi var ya içimizde vız gelir bu zorluklar bize' diye başladığı replik 'her Türk asker doğar' diye devam ediyor. Kötü yürekli KGB ajanının bir Türk subayını öldürme komplosu üzerine kurulan, bir tür 'deli askerler' komedisi 'Emret Komutanım:Şah Mat' bile kışlada geçen bir kahramanlık hikâyesine dönüşüyor. Film, 'Bizim askerimiz yüreklerinde atalarının kanlarıyla hazır gelirler' gibi hamasi replikler, 'Komutanım, şehit düşersem bu memleketim Sivas'ın toprağıdır. Belki cenazem memleketime getirilemez. Bunu üzerime serp' gibi duygusal ifadelerle ilerliyor. Geçen yılın sevimli beceriksiz hırsız çetesi 'Maskeli Beşler' de durumdan vazife çıkarmayı ihmal etmiyor ve soluğu Kuzey Irak'ta alıyor. 'Maskeli Beşler Irak' filminde çete üyeleri Kuzey Irak petrolleri üzerinde Türkiye'nin hakkının yendiğine inanıp Amerikalıların kontrolündeki bir petrol tesisine operasyon düzenliyor. Operasyonun sebebi de şöyle bir diyalogla açıklanıyor: 'Zannederseniz bize göre bu Irak'taki petrol kuyularında sanki hâlâ bizim hakkımız varmış gibi düşünüyoruz. En azından elin Amerikalısından daha fazla hakkımız var. Kimse bu hakkı savunmadığı için biz de kalkıp buraya geldik.' Bu filmlerden kimisi milliyetçi çizgide olduğunu belirten sitelerde de takdir görüyor. Mesela www.milliyetciforum.com adresli internet sitesinde 'Gençliğimize izletmemiz gereken film ve diziler' arasında 'Son Osmanlı-Yandım Ali' sayılıyor, 'Kurtlar Vadisi'nin dönüşü sevinçle karşılanıyor. Belli ki sinema dünyası da gelişmelerden rahatsız. Çünkü kimi yönetmenler çuvaldızı herkesin kendine batırması gerektiği yönünde açıklamalar yapıyor. Yönetmen Derviş Zaim'in Hrant Dink suikastının ertesinde bir konferansta 'Sinemanın ahlaki değerler üzerine kurulması gerektiğini düşünüyorum. İnsanların şiddeti kutsayan filmler yapmasının, bu tip mantalitenin büyümesinde, bu tetiği çekenlerde etkisi var mıdır? Diye sormamız gerekiyor.' demesi boşuna değil. Ya da yönetmen Çağan Irmak'ın SİYAD Ödül töreninde 'Şiddeti eleştiriyormuş gibi yapıp şiddeti kendi çıkarları için kullanan filmler ve dizi filmler,

ucuzlaştırılmış bir milliyetçiliği koz olarak kullanan, militarist söylemi öven yapımlar, kısa vadede yapımcılarına para kazandıracaktır elbette. Ama çok uzun olmayan vadede Türkiye'nin kalbine doğrultulmuş birer silah olacaktır.' dedikten sonra Türkiyeli yapımcıları film yaparken bir kez ve bir kez daha düşünmeye davet etmesi. 'Militarizm propagandası yapılıyor' Nihal B. Karaca (Zaman): 'Maskeli Beşler gönlümüzü kararttığı yetmezmiş gibi kurusıkı vatanseverliği gözümüze sıkmaktan da geri durmuyor.' Cüneyt Cebenoyan (Birgün): 'Yine milliyetçi bir yapımla (Son Osmanlı - Yandım Ali) karşı karşıyayız, sayın seyirciler. Militarizm de elbette yerini almış. Türkiye hızla militaristleşiyor ve sinemamız yangına körükle gidiyor.' 'Emret Komutanım Şah Mat' Türkiye sineması adına utanç verici bir film. Asıl kızdıran yanı sonsuz sıkıcılığından çok politik duruşu.' Atilla Dorsay (Sabah): 'Son Osmanlı-Yandım Ali, yerli-yersiz çıkagelen erotik sahneler kadar, yüksek dozdaki milliyetçiliğiyle de dikkat çekiyor. Evet, günümüzün bir kitle talebi bu ama Yandım Ali'ye, hadi işgalci İngilizler bir yana, İstanbul'daki tüm azınlık mensuplarına sırayla dayak attırmak neyin nesi?' 'Eve Giden Yol 1914'ün aşırı milliyetçi bir yanı da var.' Talip Ertürk (Vatan): 'Hollywood milliyetçi çıkışlar yaptığında azarlıyoruz, ama 'Eve Giden Yol'daki milliyetçilik paçalardan akıyor.'(O.Özyurt)²⁰³

O. Özyurt'un 2000'li yıllarda Türk sinemasında çevrilen milliyetçi filmler ile ilgili olarak yazmış olduğu yukarıdaki makalede, bu filmlerin, kahramanlık üzerine kurulu, militarizmi öven, milliyetçi filmler olarak yer aldığını, filmlerde askerlerin cirit attığını, silahların sürekli patladığını, Türklüğe ve askerliğe övgüler yağdırılarak, Türkiye'nin düşmanlarıyla mücadele edildiğini belirttikten sonra bu filmlere bir eleştiri getirerek bu filmler vasıtasıyla zaten yükselen milliyetçiliğe karşı Türk sinemasının da yangına körükle gittiğini ifade eder ve bu filmlerin artık ardı ardına sıralandığını belirtir. Bu filmlerde yer alan milliyetçi repliklerin sıklaşmaya başladığını belirtirken, seyirci potansiyelinin de milyonlarla ifade edildiğini belirtir. Özyurt, milliyetçiliğin dünyada ve Türkiye'de yükselişte olması sebebiyle kimi yapımcıların harekete geçtiğini de söylerken seyircinin en fazla sinemaya gitme eğiliminde olduğu bir dönem olan aralık-şubat döneminde kahramanlık temalı popüler yapımların gösterime girdiğini, filmlerin içine de illa Türk bayrağına, vatan toprağına ya da askerliğin kutsallığına vurgu yapan diyaloglar ve görsel ayrıntılar sıkıştırıldığını ifade ederken, nitekim bu filmlerden kimisinin milliyetçi çizgide olduğunu belirten sitelerde de takdir gördüğünü ve yine bu sitelerde izlenmesi gereken filmler başlığı altında bu filmlerin verildiğini belirtir. Son olarak makalede milliyetçi filmleri eleştiren yazarların görüşlerine yer

²⁰³ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=211842> 05.03.15 tarihinde erişildi.

verilirken, yazarlar; şiddeti eleştiriyormuş gibi yapıp şiddeti kendi çıkarları için kullanan bu tarz filmlerin ucuzlaştırılmış bir milliyetçiliği koz olarak kullanan, militarist söylemi öven yapımlar olduğunu ve kısa vadede yapımcılarına para kazandırır da uzun vadede Türkiye'nin kalbine doğrultulmuş birer silah olacağını beyan ederler.

Sinemada milliyetçilik konusu dünya sinemasını meşgul ettiği gibi Türk sinemasını da uzun süreler meşgul etmiştir ve etmeye de devam edecek gibi görünmektedir. Sinema müzik gibi, resim gibi vs. diğer sanat dalları gibi nevi şahsına münhasır bir sanat dalı olmakla birlikte evrensel bir sanat dalıdır. Fakat sadece bu özelliği, onun milliliği konusunda bizi bir yol ayrımına götürmediği gibi sinemanın milliliği de kaçınılmaz bir gerçekliktir. Çünkü her ülke sineması en başında kendi milli adı ile anılmaktadır.

Sinemanın milliyetçi söylemleri sıkça kullandığı bir dünya üzerinde yaşamaktayız. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi ideolojik olarak milliyetçiliğin doğuşu ile sinema sanatının doğuşu aynı tarihlere denk düşer. Haliyle ilk sinemasal örneklerden, günümüz sinemasına değin milliyetçi sinema örnekleri artarak devam etmiş olup yukarıda vermiş olduğumuz milliyetçilik üzerinden sinemasal örneklerde bunu en iyi gösteren sinema olan Hollywood sineması ve yine milliyetçi sinemasal örnekler üzerinden Yeni Türk Sinemasının durumu ile ilgili olarak bu konu iki makale üzerinden örneklendirilerek irdelenmiştir.

Milliyetçilik üzerinden incelemiş olduğumuz Türk sinemasının dünya sinemasına paralel bir şekilde gelişme göstermediğini daha önce belirtmiştik. Bu konuda sinemanın uzun süreli olarak kendi özgün eserlerini oluşturup geleceğe aktarılacak sinemasal eser dediğimiz ve o ülkenin edebiyatından, kültüründen izler taşıyabilecek ve sinemanın bir sanat dalı olması sebebiyle onu sanat dalı yapan özellikleri taşıyabilecek bir akım oluşturma kabiliyetinden söz ediyoruz. Sinemada akım meselesi en az onun milliliği kadar önemlidir. Zira millilik veya milliyetçilik her ne kadar o ülke sinemasından izler taşırsa da yine sinemanın akım oluşturma kabiliyeti de onu diğer dünya sinemalarından ayırır ve kendi münhasır adıyla anılmasını sağlar. Bu haliyle Türk sinemasının daha önce de belirtildiği gibi akım oluşturma kabiliyeti dünya sinemasına paralel bir şekilde gelişme göstermemiş ve bu konuda yapılan denemeler çoğunlukla başarısızlıkla sonuçlanmış ve günümüze değin herhangi bir kalıcı Türk sineması akımı oluşmamıştır.

ALTINCI BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Ait olma hissinin insanların tarihi ile başladığını düşünürsek bu ilk başta bir aileye ait olma ile başlamış daha sonra bir aileler grubuna sonra bir topluluğa daha sonra da modernite öncesi bir millete ait olma şeklinde devam etmiştir. Aitlik hissi insan fıtratının bir gereğidir. Bu sebeple bir aileye, bir toprağa bağlı olarak yaşama hissi asırlar öncesi çağlarda da mevcut iken bunun şekilleri farklı idi. Modern dünyaya doğru insanlar Maslow'un meşhur hiyerarşi merdivenlerini birer birer çıkmışlardır. Bu merdivenlerden çıkan insanlar, insan olarak günümüz insanı ile aynı fizyolojik özelliklere sahip olmakla birlikte günümüz dünyasından farklı ve ilkel şartlarda yaşıyorlardı. Her çağ birbirinden farklılaşan özelliklere sahip olduğundan o günün şartlarını o günden bağımsız anlatmak mümkün değildir. Nitekim insanoğlunun modernleşme yolundaki organize bir millet olma seviyesine yükselme macerasını yine kendisinden örnek vererek doğma, büyüme ve gelişme evresi diye sınıflandırabiliriz.

Doğma evresinde insanlar bir aileye mensup olarak dünya tarih sahnesine çıktılar ve daha sonra bir aileler grubuna böylelikle bir topluluğa ait olarak yaşamlarını sürdürdüler. Bu süreçte tabii ki doğa ve ilkel şartlarla ilişkiler, çatışmalar devam etti. Büyüme evresinde insanlar adı üzerinde büyük organize topluluklara doğru bir dönüşüm geçirerek millet olma seviyesine yükseldiler ve bu süreçte aitlikleri bir grup ve bir topluluktan ziyade milli bir birlikteliğe dönüştü. İlk etapta yerleşik olmayan topluluklar bile yerleşik hayata geçip devlet haline gelerek organize birer toplum haline geldiler. Tabii ki milletlerin dönüşümü ve gelişimi daha tamamlanmayacaktı. Bu bir bakıma savaşların da organize bir hal aldığı evre olmakla birlikte varlığını modern çağa doğru devam ettirecekti.

Milletlerin doğma ve gelişme evresi birkaç cümleyle anlatılamayacağı gibi onun tarihi ve milli serüveni de ciltler dolusu ansiklopedilere sığmaz. Bu sebeple onun millet olma yolundaki serüveninin doğma ve gelişme aşamasını uzatmadan kısaca gelişme aşamasındaki yani modernite ve sonrası durumunu da gözümüzde şöyle kısaca bir canlandıralım: ait olmaktan ötürü gelen kimliksele duruş, kendini bir zaman sonra organize bir topluma, daha sonra da bir millete çevirmiştir. Milletlerin devlet haline gelen toplulukları birbirine karşı toprak, din, milli duygulardan ötürü savaşırken milletlerin devlet haline gelemeyen toplumları

ise diğerklerinin içerisinde barınmışlar ve onlara kimi yerde uyum sağlarken, kimi yerde ise çatışmalara sebep olmuştur. Modernleşme yolunda dünya sahnesine Fransız İhtilali'nin çıkmasıyla özgürlükçü düşüncelerin ve bağımsızlık fikrinin tüm dünyayı sarması 'Yeni ağ'ın başlangıcı olmuş ve yeni savaşların da habercisi olmuştur. Bunlara milli, ayrılıkçı, bağımsızlık savaşları diyebiliriz. Bu tarihten sonra milliyetçilik akımı tüm dünyayı sarmış ve yeni devletler kurulmaya başlamıştır. Bu yeni devletlerin kurulmasında birinci neden milliyetçilik akımının ta kendisidir. Bu tarihten sonra milletlerin hafızasında yer alan millet ve devlet olma fikri, zaten yeni bir düşünce olmayıp sadece sanki modernleşme çağını bekliyormuş gibi milliyetçilik fikri organize bir şekilde canlanmış ve tüm dünyada bir takım ayrışma ve bağımsızlık hareketleri ile meydana gelen savaşlar sonucunda yer paylaşımı yapılmıştır. Bu savaşların başrol oyuncusu milli duygular olmuştur. Milli duyguların başrolde yer alması tabii ki modernleşme çağına özgü bir durum değildir o kendisini eski çağlarda da Haçlı Seferleri gibi savaşlarla kendisini hissettirdi fakat modern anlamda milliyetçiliğin doğuşunun sebep olduğu bu savaşların yeri ayrıdır. 19. ve 20. yüzyılda meydana gelen hareketler ve savaşlar bu sebepten ayrı bir konumdadır. Daha önce de belirtildiği gibi doğma ve büyüme evresinden sonra gelişme evresi başlamış ve hala tüm dünya da devam etmektedir. Zira modernleşmenin de bittiği söylenemez çünkü modernleşme serüveni dünyanın ömrü devam ettiği sürece devam edeceğe benziyor. Dolayısıyla gelişme evresi de her alanda olduğu gibi milliyetçilik konusunda da devam edecektir.

Türk kimliği ve milliyetçiliği, dünyanın gelişim çizgisinden ve modernleşmesinden ayrı düşünülemez. Zira millet, milliyetçilik ve devletçilik konusu denildiğinde, Türk kimliğinin tarihi de çok eskilere dayanır. Türklerin tarih sahnesine çıktığı ilk günden başlayarak günümüze değin dünyayı etkilediği düşünülürse bu hiç de yabana atılabilecek bir sav olmayacaktır. Türklerin ilkel şartlarda göçebe bir hayat sürerek, varlığını devam ettirmek adına savaşlar yaptığı ve bu savaşları yerleşik hayata geçtiğinde dahi sürdürdüğü bilinmektedir. Küçük bir oba hayatından büyük bir devlet olana dek Türk tarihinde göçebe hayat, savaş kültürü ve kahramanlık destanları etkili olmuştur. Daha ilk zamanlarda bile milli bir bilinç ile yapılan mücadelelerde bu ortaya konmuştur. Örneğin Çin ile yapılan savaşların açıklanması milli bir bakış açısından ayrı düşünülemez. Türk devletleri evet devletleri diyoruz, çünkü Türklerin bir topluluktan devlet olma aşamasına gelene dek farklı kollara ayrıldığı bilinmektedir. Kimi Türk toplulukları daha sonra Müslümanlığı kabul ederek Müslüman bir Türk devleti haline gelirken kimisi farklı dini değerleri savunmuştur. Kimisi de

farklı coğrafyalarda hüküm sürmeyi tercih etmiştir. Ancak Türk ismi ve kültürü denildiğinde bugün hala hafızalarda bir tek kimlik türü yer almaktadır. ‘Türk Ulusal Kimliği’.

Türk devletlerinden, Selçuklu Devleti ve sonrasında Osmanlı Devleti yine birer Türk topluluğu olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Osmanlı Devleti’ni ele alırsak bu devletin kimlik yapısının Müslüman bir dini kimliğe sahip olduğu ve fetih politikasından dolayı başlangıçta yer alan ulusal kimliğin daha sonra bütünleştirici ve birleştirici bir Osmanlı kimliğine dönüştüğü, yine belirleyici ögenin Müslümanlık olduğu görülecektir. Osmanlı Devleti’ndeki bu kimlik yapısı 19. yüzyıla kadar bu şekilde devam etmiş ve Fransız İhtilali’nden sonra başlayan milliyetçilik akımı Osmanlı topraklarını da etkileyerek önce bağımsızlık hareketlerine dönüşmüş sonra ise Balkan savaşları ve dünya savaşı ile nihayete ererek bir dönüşüme uğramıştır. Devletler kurulmuş ve devletler son bulmuştur. Osmanlı Devleti’nin yıkılması ile Anadolu topraklarında Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ve Türk milli kimliği, Türkiye’de kapsayıcı, birleştirici fakat Osmanlı gelenekleri reddedilerek laik ve bütünleştirici bir şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu inşa sürecinde Osmanlı geleneği reddedilirken eski Türk gelenek ve göreneklere örnek alınmış ve çağdaşlaşma ve modernleşme adına Batıcılık esas alınmıştır. Birtakım yenilikler ile devlet geleneği oluşturulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bir kimlik oluşurken onun bütün bileşenleri de onu etkiler veya ondan etkilenir dersek yanılmayız. Yani kimliğe etki eden unsurlar göz ardı edilemez. Onun siyasi, sosyal, tarihi, sanatsal argümanları göz önünde bulundurulmadan onun bu yapısı açıklanamaz. Kimliğin açıklanması kolay bir durum değildir. Belirtildiği gibi onun bileşenlerinin çokluğundan ve kompleks yapısından dolayı açıklanması da kitaplara sığmayacaktır. Bu sebepten onun sanatsal bileşeninden hareketle konumuz dâhilinde tarihsel yaşıtı sinema ile ilişkisi ve bu ilişki boyutu, yine Türk kimliğinin inşasında Türk sinemasının ki özellikle de kimliğin inşasına etki eden Tarihi filmlerin etkisi incelenmeye çalışılmıştır.

Milli kimliğin inşasında ve milliyetçiliğin oluşumunda sanatsal araçların yeri hiç şüphesiz önem arz etmektedir. Çünkü milliyetçiliğin bir kaba girip etki göstermesi, kimi zaman bu araçlar vasıtasıyla olmuştur. Bu araçlar içerisinde de milliyetçiliğin içerisine girip onun şeklini alabileceği ve etki gösterebileceği en özgül alan sinemadır. Sinema bünyesinde barındırdığı propaganda özelliği ve politik olma işleviyle milliyetçiliği tüm dünyada etkileyen bir araç ola gelmiştir.

Sinema büyüklü bir sanat dalıdır, o diğer sanat dallarıyla da ilgili ve ilişkilidir, onun aynasal görevi de toplumların kendisini bir nevi onun vasıtasıyla görmesini sağlayarak bir nevi kendi gerçekliğini görmesini sağlar. Ve tabii ki kendi gerçekliğinin kurmaca yönünü de.

Sinemanın mesaj ve propaganda özelliği, politik sinemayı doğurarak toplumların dönüştürülmesinde de büyük bir işlev görmüş olduğundan devletler çoğu zaman vermek istedikleri mesajı bu yolla vermiş ve propaganda yapmışlardır. Çeşitli devletler onun bu özelliğini kullanarak bir nevi onun gücünden siyaset yaparak kimi zaman da milliyetçi filmler yapmışlardır. Hollywood sineması buna örnek olarak gösterilebilir.

Sinemanın milliyetçilikle yaşıt olduğunu da söylemiştik. Evet, sinema ile milliyetçilik akımı neredeyse aynı yüzyılda, biri diğerinden kısa bir süre önce ortaya çıkmış iki ilişkilendirilmiş yapıdır. Bunlar arasındaki ilişki ülkelere ve sinemalarına göre değişiklik arz etse de amaç aynıdır. Milli olanı işlemek ve ön plana çıkarmak.

Türk kimliğinin inşasında, Türk sinemasının yeri ve bunlar içerisinde tarihi filmlerin rolü, şeklinde yer alan tez konumuzun özelde Türk kimliğinde Türk sinemasının tarihi filmlerinin rolü ki bu özellikle 1960 ve 1980’li yıllar arasında yapılan filmleri kapsar ve bu sinemaya da Yeşilçam sineması adı verilir. Buradan hareketle Türk sinemasının doğuşundan itibaren yapılan incelemesinde henüz ilk yapımların devlet eliyle yapılmış olduğu ve daha ilk yapımın milliyetçi bir film olan ‘Ayastefanos’daki Türk Abidesi’nin Yıkılışı’ filmi olduğu görülür ve filmin kopyasının günümüze ulaşamamış olmasına rağmen literatür incelemesinde ve konusu gereği milli bir film olduğu görülür. Yine 1919 yılı yapımı olan ‘Mürebbiye’ isimli filmin işgal yıllarında toplumda oluşturduğu milli duyguların bu filmi milli bir film seviyesine dönüştürmektedir. Özel film şirketlerinin kurulmasıyla birlikte yine romanlardan ve edebiyat uyarlamalarından bir dizi kurtuluş savaşı filmlerinin çekilmiş olması ve bu filmlerde işlenen milli öğeler bu filmlerin de milliyetçi filmler olduğunu doğruluyor. Türk sinemasının ilk ve ikinci dönemi bu şekilde devam ederken cumhuriyet ve tek partili hayattan çok partili hayata geçen ülkede sinemanın siyasetten ve toplumsal gelişmelerden etkilendiği de görülecektir. Yapılan sansür nizamnamesi ve polisiye düzenlemeler sinemada bir takım baskı oluşturacaktır ve bu halde devam ederken yapılan 1960 darbesi ve sonrasında en özgürlükçü olarak tabir edilen 1961 anayasasıyla ülke sineması da farklı bir yapıya kavuşacaktır. Önceki dönem savunulamayan düşünceler bu etkiyle savunulmaya başlanacaktır. Bu sırada bir önceki dönemde oluşturulmaya başlanan ‘Türk Sinemasında Akım’ çalışmaları da devam edecek ve

bu yönde filmler çevrilecektir. 60'lı yılların konumuz açısından önemi bu yıllarda çizgi romanlardan ve edebiyattan uyarlama tarihi-milli filmlerin birbiri ardına çevrilmeye başlanması ve bu dönem sinemasına yavaş yavaş 'Yeşilçam Sineması' adı verilmesidir. Tarihi filmler furyası biri yapıldıktan sonra halk tarafından tutulması ile diğerlerinin habercisi olmuş bu filmler halk tarafından çok sevilmiş ve benimsenmiş böylelikle de birbiri ardına uzunca bir süre devam etmiştir. İlk önce Karaoğlan sonra Malkoçoğlu, Tarkan, Battal Gazi ve Kara Murat derken bu konuda daha başka süper kahramanların başrolde olduğu onlarca film çevrilmiştir. Bu filmlerde işlenen duygular; kahramanların Türk tarihine dem vurularak seçilmesi de dâhil olmak üzere savaşçılık, At'ın önemli bir figür olması, yine kılıç figürünün yer alması, oba hayatı, göçebe kültür, fetih politikası, savaşta kazanılan yere huzur, güvenlik ve barışın götürülmesi, 'Aman' dileyene kılıç kalkmaması, Müslümanlığa davet, Türklerin barbar olmadığı aksine bir kurtarıcı olduğu fikri yoğun bir şekilde işlenir. Bu tarz filmler bahsedilen yıllarda yoğun bir şekilde çevrilirken sinemanın bir dönemine damga vurmuş 80'li yıllara kadar 80'li yıllarda da birkaç örnek filmle beraber Türk halkının yoğun ilgisine mazhar olmuştur. 80'li yıllardan sonra 2000'lere kadar birkaç örnekle, yine tarihi film çevrimi devam etmiş daha sonra günümüze değin yine zaman zaman çevrilebilmektedir.

Tarihi filmler incelendiği zaman bu filmlerden ortak olarak çıkarılabilecek sonuç hep aynıdır. 'Türk halkı seviyor, seyirci bu tarz filmleri istiyor.' Evet, bu filmler incelendiğinde dönemin sosyal ve siyasal şartları doğrultusunda toplumun bunalımlı, ekonomik olarak sıkıntılı durumlarında halkın bir kurtarıcıya duyduğu istek, bu filmler tarafından canlı tutularak, uzunca bir süre filmler aracılığıyla karşılanmış ve seyirci avutulmuştur. Bu filmleri izleyen çocuk seyircinin dahi, 'bu ister sinema da ister günümüz televizyon kuşağında olsun' bu filmlerle göğsü kabarmış ve kılıç oyunu tarzı oyunlar oynayarak bir kahraman edasıyla saldırgan duygular içerisine girmiştir. Yeşilçam sineması bu yolla ticaret kapısını da aralamış ve bu filmlerle bazı duyguları da manipüle etmiştir. Ayrıca bir yandan yapılan diğer filmlerle cinsellik manipüle edilmiş, bir yandan da bir süper kahramanla toplumların kurtarılabileceği fikri aşılansak, o kahramanın bir gün geleceği duygusu ile insanların duyguları manipüle edilmiştir.

Yeşilçam sinemasına emek vermiş ve tarihi-milli filmlerin bazılarını senaristlik ve yönetmenlik yaparak bu filmlerin mutfağındaki bazı sinemacılarla yapılan mülakatlarda; Yapımcı ve Yönetmen Erdal Tuşunel'den anladığımıza göre sinema çok büyük bir güç olarak, toplumların siyasetine yön verir. Sinema, eğlence ve ticaret aracı olmasının yanında planlı bir

anlayışla mesaj niteliği de taşıyabilir. Bu sebepten kimi filmlerle cinsellik, kimi filmlerle de saldırganlık manipüle edilir. Ayrıca Erdal Bey, sinemanın bir propaganda aracı olduğunu da ifade etmeyi unutmazken her ülke sinemasının dışarıdan bakıldığı zaman milli olduğunu ancak içeride milliyetçi olmayabileceğini, zira anti-milliyetçi filmlerin de o ülke tarafından yapılabileceğini, sinemanın aslında görevinin aykırı olanı vermek olması gerektiğini ifade ederken Türk sinemasının milli bir sinema olduğunu ve her milli sinema gibi kendi ülkesini koruduğunu ifade eder. Erdal Bey Türk sinemasındaki tarihi-milli filmlerin sosyolojik refleksleri yansıttığını, halkın bir kurtarıcıya olan hasretinden ve seyircinin istemesinden dolayı bu filmlerin çekildiğini belirterek halkın acılarına bu filmlerin çare olduğunu ifade eder. Milliyetçi filmlerin, çekildiği dönemde bazı askeri hareketlerin olduğunu bu sebepten bazı boşlukları doldurmak veya milli duyguları kabartmak için bu tarz filmlerin çekildiğini, sağ-sol çatışması döneminde de bu tarz filmlerin çekilerek bir boşluk doldurulduğunu söyleyen Tuşnel, bu dönem tarihi filmlerde sıkça görülen Cüneyt Arkın için ise, bu filmlerde hep Arkın'ın, oynamasının sebebinin tamamen popüler bir oyuncu olmasından ötürü olduğunu, bu filmlerin de tuttuğunu yoksa Arkın'ın, görüşlerinin bu yönde olmadığını ifade eder.

Yapımcı ve Yönetmen Yılmaz Atadeniz ise, sinemayı bir gıda gibi görerek, Türk sinemasının Türk kültürünü yansıtmayı gerektiğini ve milli değerleri savunması gerektiğini ifade ederek yapılan tarihi filmlerin de bu amaçlar için yapıldığını belirtmiş, bu filmlerde tarihi duyguların ön plana çıkarıldığını söylemiştir. Yine Atadeniz, bu filmlerin seyircinin isteğiyle yapıldığını da belirterek Cüneyt Arkın konusunda ise, bu filmlere seçilmesinin Arkın'ın, popülerliğinin yanında çok yetenekli bir oyuncu olmasının etkili olduğundan bir de kendisiyle tarihi filmlerde çalıştığını ve bu filmler için Arkın'ın, bu konuda çok eğitim aldığını ve çok çalışmasından dolayı bu filmlere seçildiğini ifade eder.

Yapımcı ve Yönetmen İsmail Güneş, sinemanın ve sinemacının görevinin sanat üretmek olduğunu, sinemacının görevinin kendi dünya görüşünü üretmek olmadığını söylerken, bugün milliyetçiliğin tüm dünyada olduğu gibi, Türk insanının da içine işlediğinin, bunu her yerde görebileceğimizi, her yerde bir ötekileştirmenin bulunduğunu belirtmiş, ancak tarihi-milli filmlerin birinci amacının milliyetçilik olmadığını, kahramanlık temalı filmlerde hangi millettense olsun, film kahramanının tarafının tutulduğunu ifade etmiştir. Yine Güneş, bu filmlerin çekilme nedeninin toplumda karşılık bulmasından kaynaklandığını, halkın isteğiyle meydana geldiğini ve bir ötekileştirme probleminden kaynaklandığını belirtir.

Güneş, yine de bu filmlerin milli değerleri savunduğunu belirtirken, bir düşman ve öteki ile savaşın tezahürü olduğunu ve milli öğelerin bu filmlerde sıkça yer aldığını ifade ederken, bu filmleri yapanların ise kendilerinin milliyetçi olduğundan değil bu filmler tuttuğundan çevirdiklerini söyleyip, nitekim Battal Gazi filmlerinin yönetmeni olan Natuk Baytan'ın, kendisinin hocası olduğunu belirten Güneş, Natuk Baytan'ın, milliyetçi olduğunu hatta Hüseyin Nihal Atsız'ın da öğrencisi olduğunu, ancak yine bu tarz filmleri çeken Remzi Jöntürk ve Atıf Yılmaz'ın ise milliyetçi olmadığını beyan eder. Güneş, kısaca bu tarz filmlerin popüler olduğundan herkes tarafından yapıldığını belirtirken, Cüneyt Arkın konusunda ise, Arkın'ın, bu tarz filmlerde yer almasının tamamen yetenekli ve çalışkan olmasından ve bu tarz filmlerde oynamak için hırs yapıp, eğitim almasından kaynaklı olduğunu zira milliyetçi bir kişi de olmadığını beyan eder.

Senarist ve Yönetmen Safa Önal ise, sinemanın tarifinin kısa bir şekilde yapılamayacağını ve onun bir mucize olduğunu, sınırları aşan bir gücünün bulunduğunu ifade edip, siyasi sinema konusuna değinerek, dünyanın her tarafında milliyetçi duyguların hüküm sürdüğünü ve bunun sinema da yer almasının gayet doğal olduğunu ve kendisinin bu tarz filmlerin yapılmasından yana olduğunu, milliyetçi filmler gibi buna karşıt filmlerinde yapılabileceğini, bu kararı ise halkın vermesi gerektiğini ifade eder. Yine milliyetçi tarihi filmlerin daha çok çekilmesini, Türk tarih ve kültürünün gelecek nesillere aktarılması gerektiğini ifade eden Önal, çekilen filmlerin bu minvalde değerlendirilmesi gerektiğini söyleyerek bunun ise maddi boyutunun olduğunu belirtir. Önal, sık sık tarih ve dil meselesine vurgu yaparak milli kültürün önemli olduğunu ve tarihi filmler zamanın da çizgi romandan aktarılan bu eserlerin, bu filmlere kaynaklık ederek milli bir iş yapıldığı kanaatindedir. Ayrıca bu filmlerin çekilme sebebini ise seyircinin istemesine bağlayan Önal, kendi yapmış olduğu birkaç tarihi filmin de bu şekilde yapıldığını ve bunların milli bir iş olduğunu, bu işin bir fantazyaya olmadığını, sinemanın bir emek işi olduğunu belirtir. Cüneyt Arkın konusunda ise, onun bir star olması sebebiyle tercih edilmesinin yanında, gözünü budaktan sakınmayan ve yetenekli bir aktör olmasının bu filmlere seçilmesinde etkili olduğunu, onun düşüncelerinin bu filmle bir ilgisinin olmadığını, nitekim Arkın'ın, sol ve sağ filmlerin çoğunda oynadığını ve hiçbirine itiraz etmediğini beyan eder. Yine Safa Önal, bu filmlerin halktaki tesirinin çok önemli olduğunu ve insanların milli duygularını kabarttığını da ifade eder.

Türk sineması ve Türk milliyetçiliği konusunda tarihi filmlerin rolü ile ilgili olarak mülakat yapılan sinemacıların görüşlerinin ortak noktası, Türk sinemasının milli bir sinema olduğu ve milli olanı işleminin doğal bir iş olduğudur. Yine ortak buluşma noktası olarak, Türk sinemasının tarihi-milli filmlerinin halkın isteğiyle oluşturulduğu yani seyirci istediği için bu filmlerin yapıldığıdır. Yine ortak noktalardan biri de bu tarz filmlerin toplumdaki boşluğu doldurmak için yapıldığıdır. Bu boşluklar, yine sinemacılarımıza göre toplumdaki bunalım ve problemlerden dolayı bir kahramana ve kurtarıcıya duyulan ihtiyaçtır. Bu doğrultuda da bu boşluklar tarihi-milli filmlerle doldurulmuştur. Yine bir başka ortak nokta bu dönem tarihi filmlerinin siyasi olaylardan kaynaklandığı, nitekim Kore savaşı, Kıbrıs harekâtı gibi toplumsal deneyimlerin bu sebepten filmlerde kullanıldığıdır. Sinemacılarımız, yine tarihi filmlerin başrolünde en çok rol alan Cüneyt Arkın noktasında birleşerek, Arkın'ın, popüler bir oyuncu olmasından dolayı bu filmlere seçildiğini, çok yetenekli ve çalışkan bir oyuncu olmasının, seyirci tarafından tutulmasının ve bu filmler için özel eğitimler almasının da etkili olduğunu ve bu filmlerin kimliğiyle onun kimliğinin bir alakasının olmadığını yani Cüneyt Arkın'ın da zaten milliyetçi olmadığını ifade etmişlerdir.

Sinemacılarımızın beyan ettikleri görüşler doğrultusunda Tuşunel'in, tarihi filmleri milliyetçi olarak görmediği, ancak buna rağmen bu filmlerin her ülke sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da milli bir işe imza attığı, bu filmlerin tutmuş olmasından ötürü yapıldığını, Güneş'in ise, bu filmlerin birinci amacının milliyetçilik olmamasına rağmen bir ötekileştirmenin de tezahürü olduğu ve milliyetçiliğin yine de bu filmlerde işlendiği ve milli değerlerin savunulduğu, yine tarihi filmlerin bir kahraman oluşturduğundan bu kahramanın toplumda karşılığının bulunması sebebiyle tutulduğu, milliyetinin önemli olmadığını, aslında bu filmlerdeki ötekileştirmenin de iyi ile kötünün savaşı olması, bu filmlerde belirtilen düşmanın milliyetinin önemli olmadığını ve düşmanın sadece düşman olarak ötekileştirildiğini ifade etmişlerdir. Sinemacılarımızdan Atadeniz ve Önal ise, Türk tarihi filmlerinin milliyetçi olduğu, milli değerleri savunduğu, Türk tarihinin, kültürünün ve değerlerinin sinemada daha fazla yer alması gerektiği, milliyetçiliğin sinemada yer almasının herhangi bir mahsuru olmadığı, yapılan filmlerin de bu amaca hizmet ettiği noktasında birleşmişlerdir. Yine bu filmler konusunda Tuşunel, nasıl ki seks filmleri furyası ile cinsellik manipüle ediliyorsa, bu tarz filmlerle de saldırganlık manipüle edilmiştir. Diyerek bu filmlerin etkisine değinmiş, Safa Önal ise, Niğbolu filmi'ni örnek vererek bu filmlerin Türk milletinin göğsünü kabarttığını söyler. Görüldüğü üzere, sinemacıların tarihi-milli sinema ve milliyetçilik konusunda birleştikleri nokta kadar farklı görüşleri de mevcuttur.

Cüneyt Arkın'ın tarihi film konusundaki üstünlüğü yapılan araştırma ve yorumlardan anlaşılacağı üzere tartışılmaz bir gerçekliktir. Onun milli olarak adlandırılan tarihi filmlerinden başka yine milli olarak gösterilebilecek başka türden filmleri de mevcuttur. 'Güneş Ne Zaman Doğacak' filmi de bunlara bir örnek teşkil etmektedir. Aslında Cüneyt Arkın'ın çoğu filminde bu millilik az çok göze çarpar. Millilikten kasıt salt bir etnik milliyetçilik olarak adlandırılmamakla birlikte, bir milletin kültürü, yaşayışı kısacası kendisini diğerlerinden ayıran ve kendine has olan özellikleridir. Bu yüzden Arkın'ın filmlerinde milli bir duruştan söz edilebilir. Nitekim Arkın'ın kimi söylemlerinde de kullanmış olduğu ifadeler bakıldığında filmlerin etkisi rahatlıkla görülmektedir. Örneğin; benim ülkem, benim insanım, Anadolu insanı ile başlayan cümlelerden sonraki yüceltmeler bunun delilidir.

Cüneyt Arkın'ın filmlerinde Türk ve Müslüman öğelerin ön plana çıkarılması, bir kahraman modelinin sunulması ve bunun ise Türkiye siyasetinin çalkantılı dönemlerde sinemada gösterimi elbette Türk halkı üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Öyle ki ekonomik bunalım halleri ve siyasi istikrarsızlıklar halk üzerinde bir kahraman ihtiyacı doğmasına sebep olmuş ve bir kurtarıcının ülkeyi kötü durumdan kurtarması beklenilmiştir. Kurtarıcıya olan hasret bu filmler yoluyla bir kahraman furyasına dönüşerek halk üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur. Öyle ki bu filmler o dönemde yoğun bir şekilde izlenmiş ve bu filmlerle büyüyen nesillerin hafızası bu filmlerdeki kahraman figürünü unutamamıştır.

Tarihi filmlerin Cüneyt Arkın'ın yaşayışına, ruh dünyasına, kimliğine etkisi yine kendisi tarafından çeşitli yerlerde ifade edilirken, filmleriyle vermek istediği mesajı da gerçek hayatta da söylemleriyle korumaya çalıştığı görülmektedir. Özellikle tarihi filmlere konu olan ve Türk kimliğine sıkı sıkıya bağlı olan bazı değerler onun filmlerinde yoğun olarak yer alırken Cüneyt Arkın'ın ve Türk halkının da bundan hem filmlerde hem de gerçek hayatta etkilendiği Arkın'ın ifadeleriyle görülmektedir.

'Güneş Ne Zaman Doğacak' filminin milliyetçi bir film olması ve o dönem zirve oyuncu olan Cüneyt Arkın'ın bu filmde başrol oynaması bu filmin etkisini daha da çok arttırmış ve propaganda niteliğine dönüştürmüştür. Bu filmin Kahramanmaraş'ta gösterimi sırasında sinemaya bomba atılması infiale sebep olmuş ve Maraş Olayları başlamıştır. Bu olaylardan sonra sağ ve sol kesim iyice karşı karşıya gelmiştir. O dönem sinemacıları ve Cüneyt Arkın, bu olaydan sonra sinema bombalama hadiselerinin başladığını belirtmektedir. Cüneyt Arkın ve filmin yönetmeni bunun Ruslar tarafından yaptırıldığını, nitekim filmde Ruslar eleştirildiğinden en başından filme karşı olduklarını gizli servislerin ülkeyi

kariştirdiğını ifade etmişlerdir. Görüldüğü gibi sinema sadece bir sinema olmakla kalmamış siyasi, ideolojik bir propagandanın unsuru haline gelmiştir.

Modernleşme ağında, dünyada yükselen milliyetçilik olgusuna sinema da sessiz kalamamış ve filmlerde milliyetçilik yoğun bir şekilde yer almıştır. Bu konuda ilk akla gelen Hollywood sineması olmakla birlikte adeta siyasi gle işbirliğine girişen Hollywood filmleriyle; toplumu, toplumları dönüştürmektedir. Tez çalışmamızın sonlarına doğru vermiş olduğumuz ve çalışmamızı destekleyen, T.Sağcan'ın, 'Amerikan Milliyetçiliği Sinemalarda' adlı makalesinden çıkarım yapmak gerekirse; yine akademik literatürde yer alan görüşler ve sinemacılarla hemfikir bir şekilde, her ülke sinemasının milli olabileceğini ve bunun da yadsınamayacağını belirtip örnekler arasına Türk sinemasını da koyar. Devamında ise; olmayan bir milliği varmış gibi göstererek ve bir de abartılı bir şekilde uygulayan, filmler aracılığıyla dünyaya yayan Hollywood sinemasını da eleştirir ve yükselen bu milliyetçilikten şikyet eder. Amerikan milliyetçiliğinin sinemasal bir tezahürü olan 'Rambo' serilerini de bu konuda örnek göstererek buradaki propagandayı ve milliyetçiliği eleştirir. Yine bu konunun orta şiddette milliyetçilikten yüksek şiddette milliyetçiliğe doğru yol aldığını ve sadece savaş filmleriyle değil, diğer başka filmlerdeki milliyetçi öğelerle de talandırıldığını belirtir. Bu filmlerdeki mesajın Amerika'nın dünyanın kltlmş bir modeli olduğunu ve bu payenin ona verildiğini, filmler vasıtasıyla duyurduğunu hatta bu filmlerde, diğer milletlerin dahi aşağılandığını bize bildirir. Son olarak Sağcan, makalesinde; Amerika'nın bu propaganda aracını çok iyi kullanarak Amerikan milliyetçiliği konusunda filmleriyle, dünyaya mesaj verirken, süper kahramanları vasıtasıyla da bu filmlerin etkisini güçlendirdiğini belirtir.

Yine çalışmamızı destekleyen, modernleşme yolunda 'Yeni Türk Sinemasında Milliyetçilik' konulu makalesinde O. zyurt ise; Türkiye'de ve Türk sinemasında yükselen milliyetçilik akımından şikyet eder ve son dönem Türk sinemasının milliyetçi yapımlarının yangına körükle gittiğini ifade ederek filmlerin; 'kahramanlık' üzerine kurulu, militarizmi öven, milliyetçi filmler olması ve askerlerin cirit atıyor, silahların patlıyor, Türklüğe ve askerliğe övgüler yağdırılıyor olması ve Türkiye'nin düşmanlarıyla mücadele ediliyor olması sebebiyle bu durumu endişe verici olarak adlandırır. Yine son dönemde milliyetçi filmlerin, arka arkaya izlenir olduğu tespitinde bulunarak zyurt, bu filmlerin seyircisinin de fazla olduğundan hareketle kimi milliyetçiler tarafından takdir edildiğini ifade ettikten sonra bunun ucuz bir milliyetçiliği körüklemekten, saldırganlıktan ve şiddetten öteye gidemeyeceği yönünde görüş belirten çeşitli yazarlardan da örnekler verir.

SONUÇ

Milliyetçilik, geçmişte önce hafızalarda yer edinirken daha sonra hafızalardan eylem aşamasına geçerek bir nevi dünyadaki gösterilerine başlamış ve modernleşme çağının büyük bir olgusu olmuştur. Bu süreçte milliyetçiliğin birçok etkileyeni ve etkileneni olmuştur. Yani milliyetçilik olgusu diğerleri ile hep bir etkileşim halinde olmuştur. Bu diğerlerinden kasıt, milli kimlik, dini kimlik, sanatsal kimlik ve cemaatlerdir. Milliyetçilik her çağda hayali bir cemaat oluşturarak ve farklı bir kimlik türünde tezahür ederek modern dünyaya doğru etnik bir kimlik olarak ulaşmıştır. Milliyetçiliğin bu serüveninde onunla etkileşen ve nitekim modern anlamda onunla yaşıt olan bir olgunun daha doğuşuna şahit oluruz. Sinema.

Sinema, gerçekliğin kurmaca yönünü gösteren bir sanat dalı olarak doğuşundan, günümüze kadar bir ayna görevi görmüştür. Bu aynasal görevi görürken de toplumsal ve siyasal olandan etkilenmiş ve onları da etkilemiştir. Bu etkileşime bakarak sinemanın milliyetçilik gibi kompleks bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Daha ilk günlerde çevrilen tarihi ve milliyetçi filmler sinemanın modern dünyada milliyetçilikle işbirliğinin süreceğinin işaretini vermiş ve toplumların sinema ile dönüştürülebileceğini göstermiştir. Nitekim ilk zamanlarda Avrupa sinemacılığı ve sonrasında Hollywood sineması bu bayrağı devralmış ve günümüze dek getirmiştir. “Amerikan toplumsal-siyasal tarihini etkilemiş JFK, Nixon gibi filmler yapan Oliver Stone tarihe ilgisini basitleştirerek ‘Çocuklarımla öğrenmek istediği konularda film çekmek istiyorum’ sözleriyle açıklar. ‘Çocuklar insana çok ciddi sorular sorabiliyor ve baştan savma yanıtlarla yetinmiyorlar. Filmlerim, çocuklarımla sorularına birer cevap niteliğinde. Tarihi film yapmak, zaman makinesine binip, geçmişte yaşamış insanların neler hissettiğini anlamaya çalışmak gibi bir şey. Hani Roma’ya turist olarak gidip Sistine Kilisesi’ne girersin de ‘Gerçekten burada mıyım? Burası gerçekten o Sistine Kilisesi mi?’ dersin ya, tarihi film yapmak da buna benziyor işte. Ben de çekimler boyunca hep kendime ‘filmlerdeki gibi değil gerçekte olduğu gibi yap’ diye hatırlattım bu yüzden.”²⁰⁴ Şeklindeki ifade tarihi filmlerin rolü konusunun önemine işaret eder.

²⁰⁴ Oğuz Makal, Sinemada Tarihin Görüntüsü, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.16-17.

Türk kimliğinin inşası, Türkiye cumhuriyetinin kuruluşundan sonra birtakım yeniliklerle, Osmanlı geleneği reddedilerek, çağdaşlaşmak maksadıyla Batı geleneği alınarak, aynı zamanda eski Türk geleneklerine de dönülerek, oluşturulmaya çalışılan bir süreç olmuştur. Bu süreçte sinemanın ilk günlerdeki hali, devlet himayesinde ve ilk film de devlet eliyle çekilen ‘Ayastefanos’daki Türk Abidesi’nin Yıkılışı’ filmi ile olmuş ve bu film milli bir film olarak hafızalara kazınmıştır. Sonraki yıllarda çevrilen ve milli olarak adlandırılan bazı filmler de yine göze çarpmaktadır. Örneğin; ‘Mürebbiye’, ‘Ateşten Gömlek’, ‘Vurun Kahpeye’ gibi.

Yine Türk Sinemasının organize bir şekil almaya başlaması ile yani Sinemacılar Dönemi ile bu filmlerin sayısının arttığını görmekteyiz. Özellikle, Kore Savaşı ve Kıbrıs Harekâtı yıllarında bir dizi filmler çekilmiştir. Bu filmlerde de ‘asker millet’ olgusu ve vatan sevgisi ön plana çıkarılarak işlenmiştir. Bu dönemde bir tarihi film furyası doğmuştur ki asıl konumuzun argümanlarını da bunlar oluşturuyor. Tarihi filmler furyası çizgi romanlarla başlayan ve uzun bir süre devam eden serüvenlerdir. Bu filmlerde işlenen Türklüğe ve Türk kültürüne ait öğeler kendi içerisinde bir milliği barındırarak 60’lı, 70’li ve 80’li yıllarda devam etmiştir. Araştırmalarımızdan elde edilen bilgilere göre bu filmler milli bir Türk sineması örnekleri olmakla beraber, çevrildiği dönemde, halk tarafından arzulanan ve izlenen filmler olarak furya şekline dönüşmüştür. Bu filmlerde yer alanlar Türk geleneklerine ve değerlerine ait öğeler olduklarından ve başka hiçbir millet de görülen öğeler olmadığından tarihi filmler furyası kendi içinde bir milliyetçiliği barındırmaktadır. Yine araştırmalarımıza göre mülakat yapılan sinemacılar, bu filmlerdeki milli öğeleri hatırlatıp bu filmlerin kısmen milliyetçi olduğunu haber vererek o dönemin toplumsal ve siyasal koşullarında bunalan halkın sorunlarına ve dertlerine bir çare olarak üretilmiş ve bir kurtarıcıya, bir kahramana olan hasretin tezahürü olarak gösterilmiştir. Yine mülakat yapılan ve o dönem bu filmlere imza atmış sinemacıardan elde edilen bilgilere göre bu dönem filmlerinin çekilme nedeninin seyircinin isteği ile olması yani seyircinin sevmesidir. Bu filmlerin milliyetçi amaçlar için mi çekildiği? Sorusuna aldığımız yanıt da yine amacın bu olmadığını göstermiş ve bu filmlerin çeşitli düşünceden ve hatta anti-milliyetçi kişiler tarafından da çekilmiş olduğu görülmüştür. Ancak bu bazı gerçekleri yine de değiştirmemektedir. Bu filmler içerisinde barındırdığı Türklüğe ait değerler ile milli olarak addedilmiş ve Türk halkının hafızasında yer edinerek, Türk kimliğinin inşasında ve milli duyguların pekiştirilmesinde çocukluktan, yetişkinliğe doğru bu filmlerle büyüyen nesilleri etkilemiştir. Her ne kadar bu filmler saldırganlık duygusunu manipüle etse de verdiği mesajla

Türk insanı güçlüdür, kahramandır, milletine bağlıdır, o aman dileylene kılıç kaldırmaz, atasını sayar gibi daha birçok milli öge ile Türk milli kimliğini etkilemiştir. Bu filmler Batı ve Amerika'daki tarihi ve milliyetçi filmler gibi milliyetçiliği, belki de toplumların gözüne sokmamıştır, ancak bunu ılımlı ve normal bir şekilde yapmıştır. Bu filmlerde en çok rol alan başrol oyuncusu Cüneyt Arkın hakkında ise, mülakat yapılan ve Arkın ile o dönem beraber çalışmış olan sinemacıların ortak görüşü, Arkın'ın, popüler bir oyuncu olarak seyirci tarafından bu filmlerde görülmek istenmesi, yetenekli olması ve bu filmler için aldığı eğitimlerin etkili olmasıdır. Ayrıca Cüneyt Arkın'ın görüşlerinin ise, etkili olmadığı zira onun sol görünümlü filmlerde de oynadığı ifade edilmektedir. Buna rağmen Cüneyt Arkın, kendi kitaplarında ve çeşitli yerlerde görüşlerini belirtirken, Anadoluluk, vatan sevgisi, Türk insanı, benim ülkem, benim tarihim gibi ifadelerle aslında milli bir duruş sergilemekte ve bu milliyetçi filmlerinde sergilediği tavırla da örtüşmektedir. Aslında Cüneyt Arkın'ın milliyetçi olmadığını söyleyenler onun en fazla Türk filmi çeviren oyuncu olmasından ve her tür filmde oynamasından, seks filmleri haricinde ayırım yapmamasından, sol ve sağ filmlerde oynamış olmasından onun görüşlerinin bu filmlere yansımadağını iddia ederlerken gerçek hayatta, kitaplarında ve söylemlerinde Cüneyt Arkın'ı tipik manada milliyetçi olmasa da kesinlikle milli bir duruş sergileyen ve bunu ifade eden biri olarak görürüz.

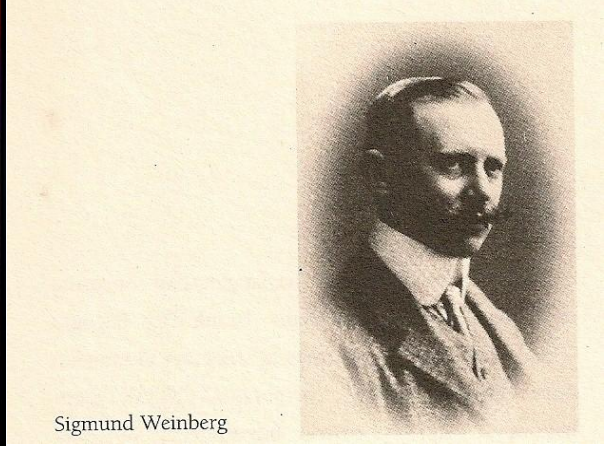
Türk sinemasının, kimliğin inşasındaki rolü, konusunda incelenen tarihi filmlerinin, ılımlı bir milliyetçilikle bir macera ve kahramanlık işlevi görmesinin yanında Yeşilçam sonrası, Yeni Dönem Türk Sineması arasında milliyetçi filmler konusunda, fark olduğu da açıktır. Zira yeni dönemdeki milliyetçilik öğelerinin işlendiği filmler, eski Türk sinemasının aksine Hollywood milliyetçiliği gibi yükselen ve şiddetli bir milliyetçiliği savunur. Bu minvalde paylaşılan iki makale 'Yeşilçam' ile 'Yeni Türk Sineması' arasındaki ayrımı da ortaya koyduğu gibi Hollywood ve Türk Sineması'nda milliyetçilik öğesini karşılaştırmamızı da sağlamıştır.

GÖRSELLER



Görsel 1: Sinematograf Cihazı ve Mucitleri Lumiere Kardeşler -

(<https://www.google.com.tr/search?q=sinematograf> 13.02.15 tarihinde erişildi.)



Sigmund Weinberg

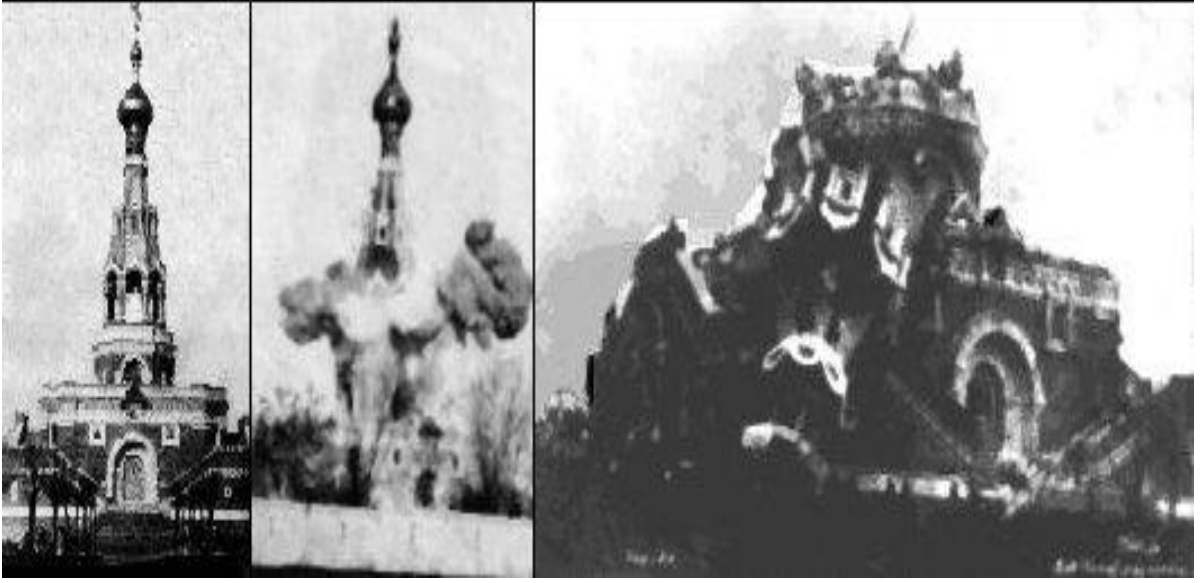
Görsel 2: Türkiye’de ilk sinema gösterimini yapan kişi Sigmund Weinberg –

(<https://www.google.com.tr/search?q=sigmund+weinberg> 14.02.15 tarihinde erişildi.)



Görsel 3: Türkiye’de halka açık ilk sinema gösteriminin yapıldığı Sponeck Biraханesi –

(<https://www.google.com.tr/search?q=sponeck> 14.02.15 tarihinde erişildi.)



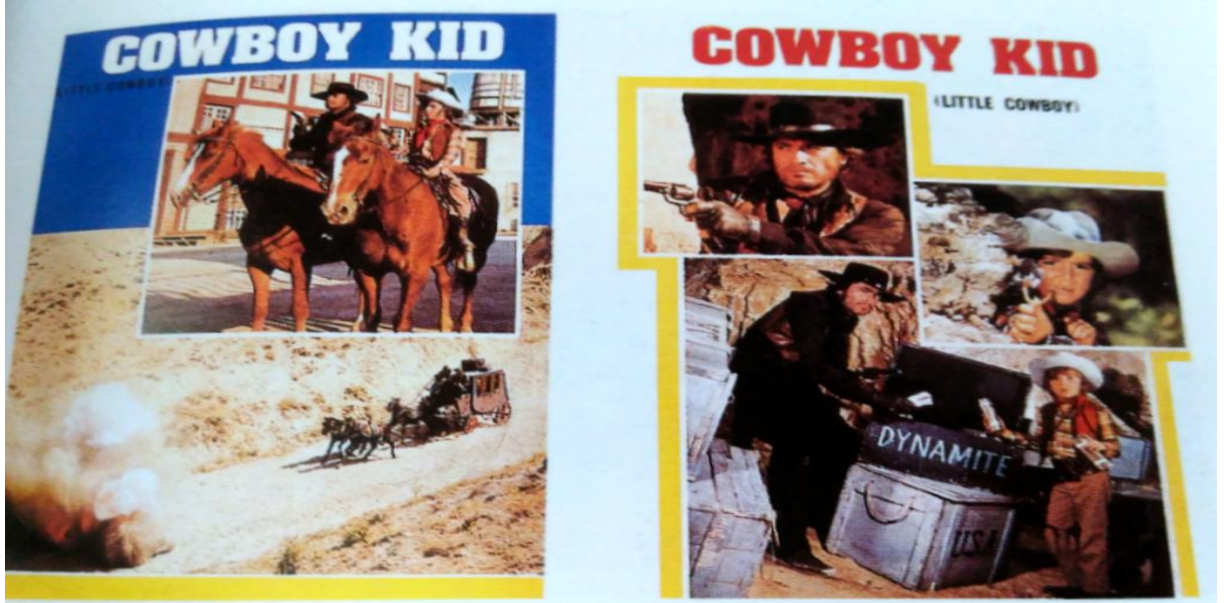
Görsel 4: Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı -

(<https://www.google.com.tr/search?q=ayastefanos%27taki+rus+abidesinin> 14.02.15 tarihinde erişildi.)



Cüneyt Arkın İran'da Fahrettin idi.

Görsel 5: Cüneyt ARKIN'ın Köroğlu Filminin İran'daki Afişi. (Cüneyt Arkın, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



✓ Bir Türk dünyaya bedeldir.

Görsel 6: Cüneyt ARKIN'ın “Yumurcak Küçük Kovboy” isimli filmine ait Afiş. (Cüneyt Arkin, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



Türkiye, beni Cüneyt Arkin olarak bilir.

Görsel 7: Cüneyt ARKIN'ın “Kara Murat Ölüm Emri” filmine ait Afiş. (Cüneyt Arkin, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



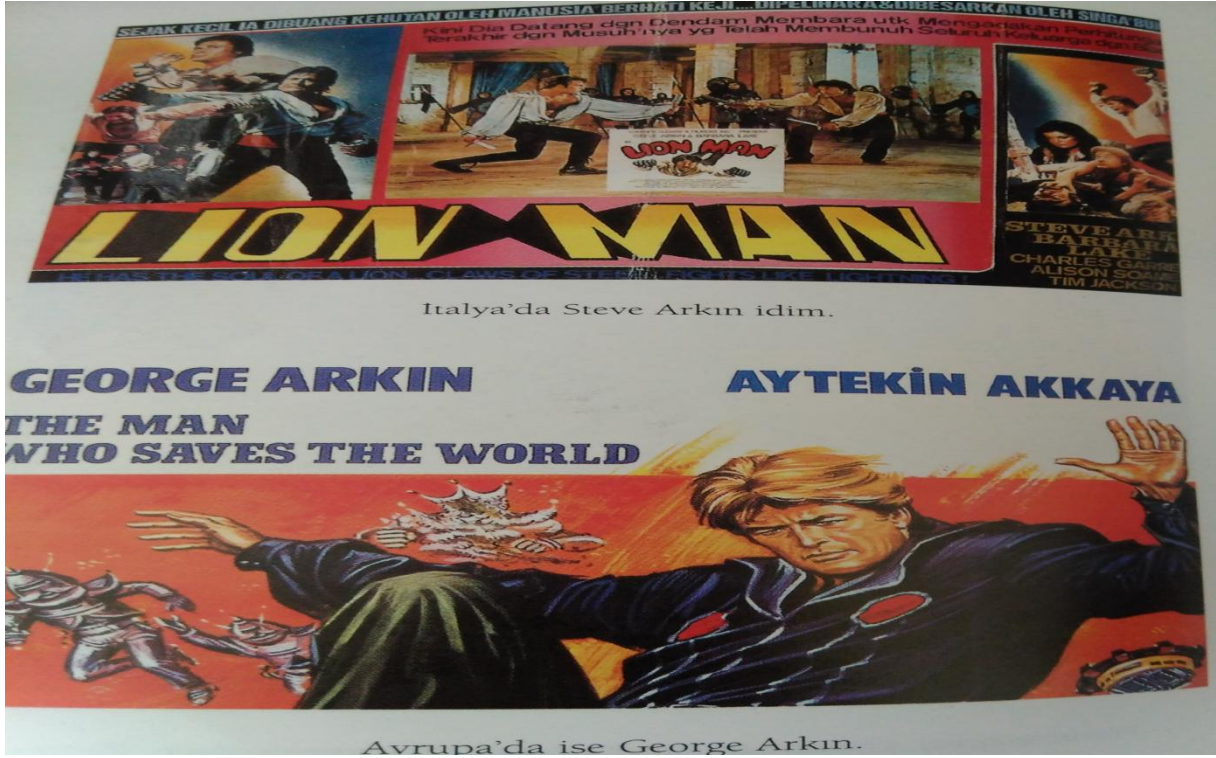
✓ Kimse benim tarihimle dalga geçemez.

Görsel 8: Cüneyt ARKIN'ın "Malkoçoğlu" filmine ait Afiş. (Cüneyt Arkın, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



✓ Türk sinemasının fendi İtalyan sinemasını yendi.

Görsel 9: Cüneyt ARKIN'ın "Yumurcak Küçük Kovboy" Filmi ile ilgili haber resimleri. (Cüneyt Arkın, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



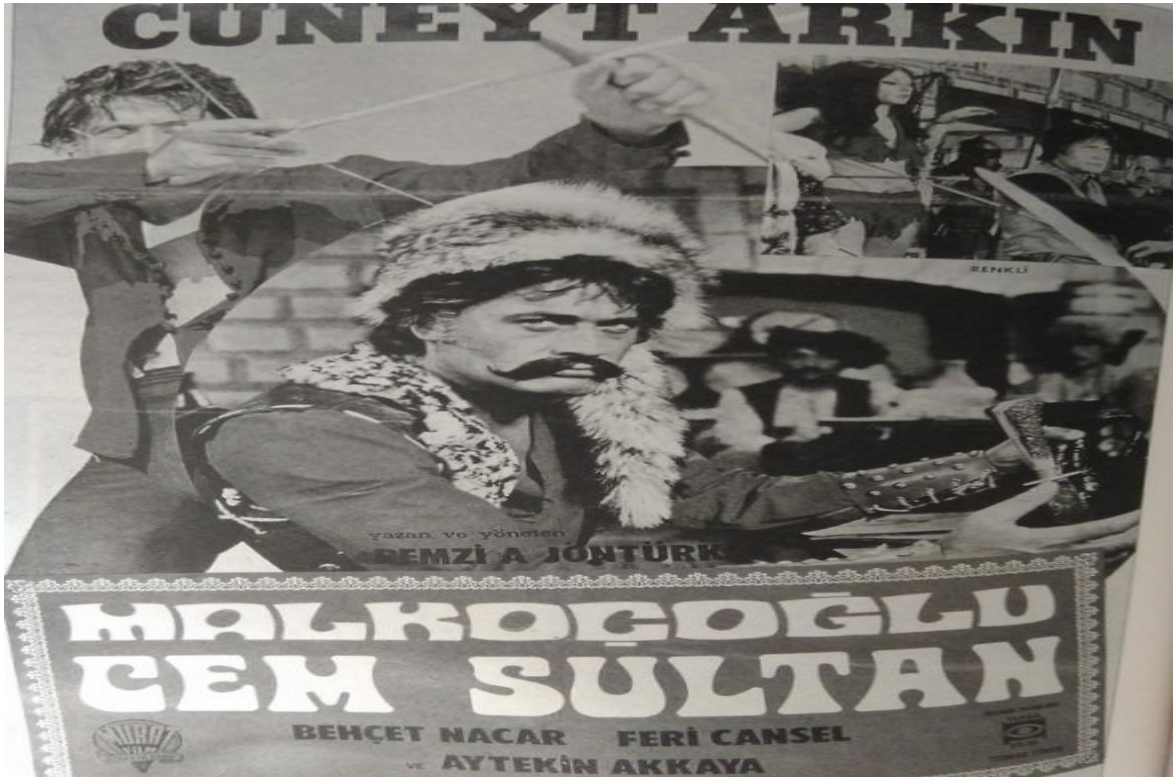
Görsel 10: Cüneyt ARKIN'ın "Kılıç Aslan" ve "Dünyayı Kurtaran Adam" filmlerinin Avrupa'daki Afişleri. (Cüneyt Arkin, Adını Unutan Adam, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001).



Görsel 11: Cüneyt ARKIN'ın "Battal Gazi'nin İntikamı" filmine ait Afiş. (Giovanni Scognamiglio-Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005).



Görsel 12: Cüneyt ARKIN'ın "Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor" filmine ait Afiş. (Giovanni Scognamillo-Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005).



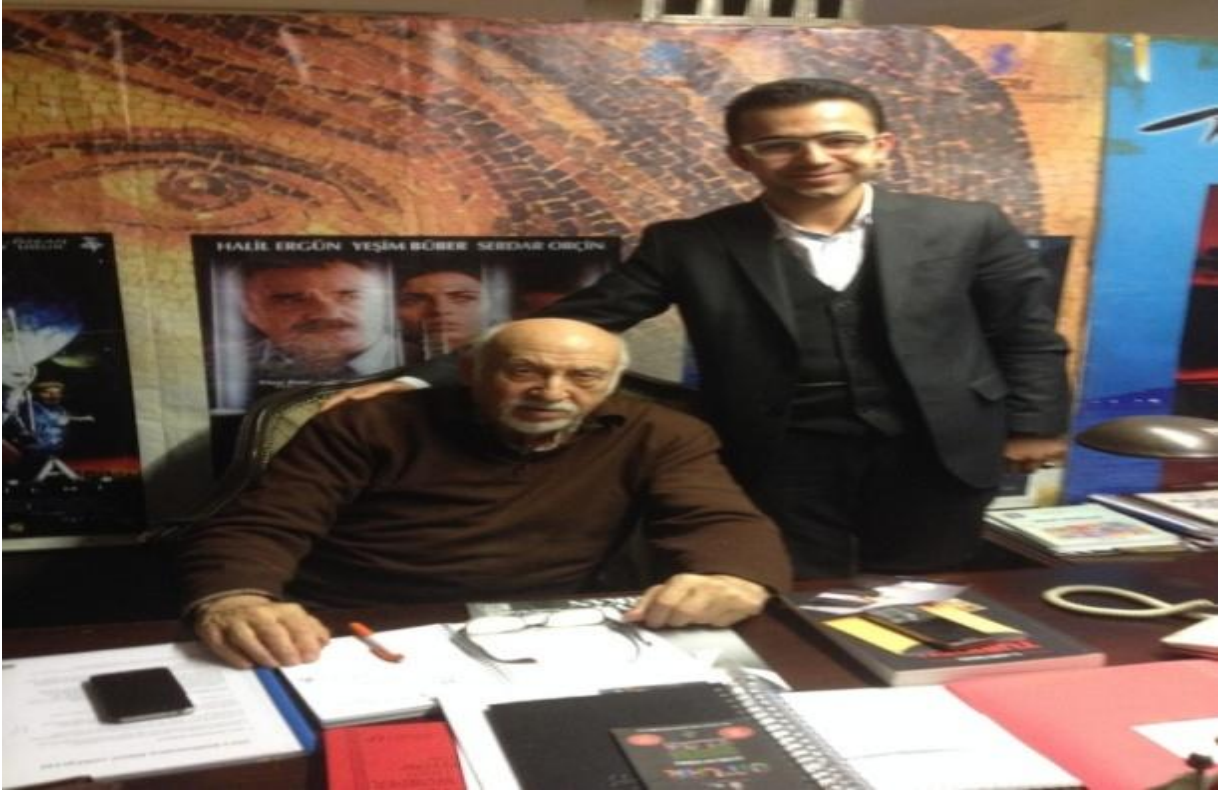
Görsel 13: Cüneyt ARKIN'ın "Malkoçoğlu Cem Sultan" filmine ait Afiş. (Giovanni Scognamillo-Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005).



Görsel 14: Cüneyt ARKIN'ın "Kılıç Aslan" filmine ait Afiş. (Giovanni Scognamillo-Metin Demirhan, Fantastik Türk Sineması, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005).



Görsel 15: Erdal Tuşunel ile. – (Yapımcı-Yönetmen).



Görsel 16: Yılmaz Atadeniz ile. – (Yapımcı-Yönetmen).



Görsel 17: Cüneyt Arkın (Fahrettin Cüreklibatur) ile.



Görsel 18: Cüneyt Arkın (Fahrettin Cüreklıbatur) ile.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR VE MAKALELER

- Anderson, Benedict. (2014). *Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, (Orijinal adı: Imagined Communities Reflections on the Origins and Spread of Nationalism)*. (Çeviren: İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.(7. Baskı).
- Arkın, Cüneyt. (2014). *Fakir Gencin Hikâyesi*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.(1. Baskı).
- Arkın, Cüneyt. (2001). *Adını Unutan Adam*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.(1. Baskı).
- Biryıldız, Esra. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayıncılık.(5. Baskı).
- Coşkun, Esin. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.(1. Baskı).
- Diken, Bülent - Laustsen, Carsten Bagge. (2014). *Filmlerle Sosyoloji, (Orijinal adı: Sociology through the Projector)*. (Çeviren: Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.(3. Baskı).
- Durgun, Şenol. (2014). *Ulus İnşası ve Milliyetçilik*. Ankara: Binyıl Yayınevi.(1.Baskı).
- Esen Kuyucak, Şükran. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.(2. Baskı).
- Eşli Özçınar, Meral. (2012). *Türk Sinemasının Felsefî Arka Planı – Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.(1. Baskı).
- Gellner, Ernest. (2013). *Uluslar ve Ulusçuluk, (Orijinal adı: Nations and Nationalism)*. (Çeviren: Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan). İstanbul: Hil Yayınları.(3. Baskı).
- Gökalp, Ziya. (2014). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Güral, Ufuk. (2013). *Sinema Tarihi*. Ankara: Detay Yayıncılık.(1. Baskı).
- Hobsbawm, Eric. (2008). *Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm, (Orijinal adı: Globalisation, Democracy and Terrorism)*. (Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.(1. Baskı).
- Hobsbawm, E. J. (2014). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik- Program, Mit, Gerçeklik, (Orijinal adı: Nations and nationalism since 1780 "Programme, myth, reality")*. (Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(5. Basım).
- Kazgan, Gülten. (2009). *Küreselleşme ve Ulus-Devlet, Yeni Ekonomik Düzen, Ne Getiriyor? Ne Götürüyor? Nereye Gidiyor?*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.(5. Baskı).

- Macbean, James Roy. (2006). *Sinema ve Devrim, (Orijinal adı: Film and Revolution)*. (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.(1. Baskı).
- Makal, Oğuz. (2014). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.(1. Baskı)
- Maraşlı, Gülşah Nezaket. (2011). *Türk Sinemasının Dine Bakışı – Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*. İstanbul: Ufuk Yayınları.(1. Baskı).
- Monaco, James. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur? – Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı – Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası, (Orijinal adı: How to read a film?)*. (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.(14. Baskı).
- Özdalga, Elisabeth. (2014). *Kimlik Denklemleri- Türkiye'nin Sosyo-Kültürel Anlam Haritası Üzerine*. (Çeviren: Sevgi Tuncel). İstanbul: İletişim Yayınları.(1. Baskı).
- Öztürk, Mehmet. (2014). *Sine-Masal Kentler - Modernitenin İki "Kahramanı" Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.(1. Baskı).
- Özyurt, Olkan. (02.02.2007). Vatanperver Türk Sineması. Radikal. 05.03.2015. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=211842>
- Refiğ, Halit. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.(3. Baskı).
- Sağcan, Tamer. Amerikan Milliyetçiliği Sinemalarda. Sinemalar.com. 05.03.2015. <http://www.sinemalar.com/haber/175/amerikan-milliyetciligi-sinemalarda>
- Scognamillo, Giovanni - Demirhan, Metin. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.(2. Baskı).
- Smith, Antony D. (2014). *Milli Kimlik, (Orijinal adı: National Identity)*. (Çeviren: Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.(7. Baskı).
- Tunç, Ertan. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı – (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.(1. Baskı).
- Yıldız, Ahmet. (2010). *Ulus Devletin Bunalımı-Federalizm ve Kürt Meselesi*. İstanbul: Etkileşim Yayınları.(1. Baskı).

GÖRSEL KAYNAKLAR

<https://www.google.com.tr/search?q=sinematograf> 13.02.15 tarihinde erişildi.

<https://www.google.com.tr/search?q=sigmund+weinberg> 14.02.15 tarihinde erişildi.

<https://www.google.com.tr/search?q=sponeck> 14.02.15 tarihinde erişildi.

<https://www.google.com.tr/search?q=ayastefanos%27taki+rus+abidesinin> 14.02.15 tarihinde erişildi.

Arkın, Cüneyt. (2001). *Adını Unutan Adam*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.(1. Baskı).

Scognamillo, Giovanni - Demirhan, Metin. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.(2. Baskı).

ÖZGEÇMİŞ

1 Ocak 1987 tarihi, Adıyaman İli Merkez ilçesi doğumluyum. İlk, Orta ve Liseyi yine burada tamamladıktan sonra, 2005 yılında Kayseri Polis Meslek Yüksekokulu'nu kazandım. Buradan 2007 yılında mezun olduktan sonra İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü'nde çalışmaya başladım. 2009 yılında Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi (AÖF) İşletme Bölümünden mezun oldum. 2010 yılında askerlik görevimi Van 6. Hudut Alay Komutanlığı'nda tamamladım. 2011 yılında Hakkâri İl Emniyet Müdürlüğü'nde çalışmaya başladım ve 2013 yılında Ankara iline atanarak halen burada görevimi sürdürmekteyim. 2011 yılında başlamış olduğum Beykent Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimimi 2012 yılında bitirmiş olmama rağmen zorunlu sebeplerden tezimi süresinde teslim edemedim ve dönem uzattım.

Özel ilgi alanlarım, Milliyetçilik, sinema ve tiyatro olmakla birlikte özellikle Türk sineması ve sinema-TV oyunculuğudur.

İyi derecede Kürtçe ve orta derecede İngilizce bilmekteyim, bekârim.

Mehmet Ali ÇELİK