

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

EURIMAGES'IN İDEOLOJİK İŞLEVSELLİĞİ
BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASININ PORTRESİ

BÜNYAMİN DURANOĞLU

DANIŞMAN
PROF. DR. CAVİT YAVUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2021

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “**Eurimages’ın İdeolojik İşlevselliği Bağlamında Türk Sinemasının Portresi**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



25 /10/ 2021

Bünyamin Duranoğlu

ÖNSÖZ

Film yapım süreçlerinde sıklıkla karşımıza çıkan ortak yapım mantalitesini anlamaya çalıştığım sırada meseleyi daha iyi kavramak adına aklıma düşen Eurimages'ın İdeolojik İşlevselliği Bağlamında Türk Sinemasının Portresi adlı çalışmamın sinema adına heyecan duyan ve özellikle film yapımına odaklanana katkıda bulunmasını umarım.

Öncelikle iş ve film yapım süreçleriyle çakışan tezimin çeşitli evrelerini aşmama yardımcı olan değerli hocam Cavit Yavuz'a, ardından çeşitli üniversitelerde doktora sürecinde olan ve tecrübeleriyle bana yol gösteren arkadaşlarım Abdulsamet Aktaş, Fatih Diren, Gürkan Korkmaz, Osman Demirel, Enis Duman ve Sermin Çakmak Afşin'e teşekkür ederim.

İstanbul, 2021
Büyamin Duranoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. AVRUPA FİKRİNİN DÖNÜŞÜMÜYLE GELİŞEN GÜMRÜK BİRLİĞİ VE EURIMAGES	10
1.1. GÜMRÜK BİRLİĞİ VE TÜRKİYE.....	19
1.2. KİMLİK, İDEOLOJİ VE KÜLTÜR	26
1.2.1. İdeolojiye Farklı Yaklaşımlar	29
1.2.2. Avrupa Kimliğinin Haritası	32
1.2.3. Türk Kimliğinin Haritası.....	43
1.2.4. Portreye Yaklaşımlar	58
2. EURIMAGES VE İDEOLOJİK İŞLEVİ.....	61
2.1. EURIMAGES KAVRAMI.....	61
2.1.1. Eurimages'in İdeolojik İşlevleri	63
2.2. SİNEMANIN KEŞFEDİLMESİ, PAZARLANMASI VE YAYGINLAŞMASI.....	64
2.2.1. Sinemada Amerika- Avrupa Rekabeti ve Eurimages'in Kurulması	71
2.2.2. Konvansiyonel Sinema- Karşı Sinema.....	79
2.3. TÜRKİYE'DE SİNEMANIN SERÜVENİ.....	83
2.3.1. Özel Yapımevleri-Tiyatrocular dönemi, Ulus inşası.....	84
2.3.2. Sinemacılar Dönemi: Yeşilçam Perspektifinde Yeni Sinema- Ulusal Sinema – Milli Sinema Tartışmaları	87
2.4. T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI SİNEMA DESTEKLEME KURULU'NUN KURULMASI VE EURIMAGES ÜYELİĞİNİN BAŞLAMASI.....	99
2.5. ULUSÖTESİ TOPLUM, EURIMAGES VE YENİ SİNEMA FİKRİNİN TEKRAR CANLANIŞI	110
3. EURIMAGES DESTEKLİ FİLMLEİN İNCELENMESİ	126
3.1. SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS	127
3.2. GÜNEŞE YOLCULUK	134
3.3. HAMAM	144
3.4. SİBEL	150
3.5. KIŞ UYKUSU	158

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	169
KAYNAKÇA.....	182
EKLER.....	192
ÖZGEÇMİŞ	196



ÖZET

EURİMAGES'İN İDEOLOJİK İŞLEVSELLİĞİ BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASININ PORTRESİ

1989 yılında Avrupa Konseyi tarafından kurulan Eurimages'ın temel amacı ortak, tek bir Avrupa kültürünün korunup yaygınlaştırılmasıdır. Sanat; tarih boyunca din, devlet, aristokrasi ve sivil toplum tarafından himaye görmüştür; halihazırda da bu himayelerden en az biri sayesinde varlığını devam ettirebilmektedir. Sinema, bu sanatlar içerisinde, kültürden hem beslenip hem onu yeniden üretmesiyle güçlü bir yapıya sahiptir ve maliyetinin büyüklüğü açısından en güvenilir destekçi olarak devletler ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında konuların seçilmesi, temsil edilen örnekler ve oluşturulan gündem, kültürün korunması aktarılması ve biçimlendirilmesinde büyük önem arz etmektedir. Çalışmanın temel amacı, Avrupa Birliği hedefi açısından önemsenen, küreselleşme sürecine ve Amerikan sinemasına Eurimages'la kültürel bir karşı koyuşu da içerdiği kabul edilen bu himayenin artı ve eksilerinin belirlenmesine katkı sağlamaktır. Bu konuyla ilgili literatür incelendiğinde Türk sinemasında Eurimages'la birlikte filmlerin sayısal artışı ve niteliksel olarak, küreselleşme lehine, küresel gündeme dair tartışmaların, temaların bir kazanım olarak sunulduğu bir yapının hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Eurimages destekli Türk sineması örneklerinden kimlik teması çerçevesinde seçilen örneklem içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu çalışmayla Türk sinemasının yapılan tercihlerle neleri gündeme aldığı, nelerden vazgeçtiği ve özellikle nasıl bir Türk kimliğini tartışıp nihilist bir formda yeniden inşa etmeye çalıştığı literatüre kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Ulusal, Eurimages, Ulusötesi, İdeoloji

ABSTRACT

PORTRAIT OF TURKISH CINEMA IN THE CONTEXT OF EURIMAGES' IDEOLOGICAL FUNCTIONALITY

Established in 1989, the The European Council of Creative Cinematographic Audio-Joint Production of Visual Arts and Distribution Fund, or Eurimages for short, aims to preserve and disseminate a common European culture. Art; throughout history it has been patronized by religion, the state, aristocracy and civil society; it is still able to continue its existence thanks to at least one of these protections. Cinema, among these arts, has a strong structure by both feeding and reproducing culture, and states stand out as the most reliable supporters in terms of the size of its cost. From this point of view, the selection of the topics, the examples represented and the agenda created are of great importance in the preservation, transfer and shaping of the culture. The main purpose of the study is to contribute to the determination of the pros and cons of this protection, which is considered important in terms of the European Union goal and which is accepted to include a cultural opposition to the globalization process and American cinema with Eurimages. The sample selected from the examples of Turkish cinema supported by Eurimages within the framework of the identity theme was analyzed by content analysis method. With this study, what Turkish cinema put on the agenda with the choices made, what it gave up and especially what kind of Turkish identity it tried to reconstruct in a nihilistic form were brought to the literature.

Key Words: *Cinema, National, Eurimages, Transnational, Ideology*

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AET	: Avrupa Ekonomik Topluluğu
BER	: Belediye Eğlence Resmi
DTÖ	: Dünya Ticaret Örgütü
EURIMAGES	: Avrupa Konseyi Yaratıcı Sinematografik Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtım Fonu
FIAPF	: Uluslararası Film Yapımcıları Derneği
GATT	: Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması
GB	: Gümrük Birliği
KEM	: Küresel Etkiler Modeli
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
NICL	: Yeni Uluslararası Kültürel İş Bölümü
TSD	: Türk Sinematek Derneği
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRIPs	: Fikri Mülkiyet Haklarının Ticaretle İlgili Yönleri Hakkında Anlaşma
WIPO	: Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü
YEM	: Yerel Etkiler Modeli
YKE	: Yaratıcı Kültür Endüstrileri

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Triyandafilis eve dönmüştür. (Başaran, 1996).	130
Görsel 2: Kamyoneti bozulan Mehmet Berzan'ın tabutuyla Zorluç yolunda (Güneş Yolculuk, 1999).	138
Görsel 3: Francesco hamamda. (Özpetek, 1997).	145
Görsel 4: Sibel ormanda bulduğu yaralı Ali'nin iyileşmesini bekliyor. (Giovanetti, Zencirci, 2018).	151
Görsel 5: Aydın gazete yazısına çalışıyor. (Ceylan, 2014).	159



GİRİŞ

Sinemanın sanat ve ticaret arasında gezinen doğasındaki ticarete dair büyük ağırlık, icadından bugüne filmlerin ticari birer mal olarak dolaşımını sürekli gündemde tutmuştur. Avrupa Birliği (AB)'nin ekonomik bir birlik olarak cisimleşmesi sonrasında siyasi birleşmeyi hedefleyerek kültürel birleşmeye dair çalışmalar başlatmasıyla kurulan fonlardan birisi de Eurimages'dır. Ortak bir pazarda film üretimi ve dağıtımının teşvik edilmesi ve bu yolla tek bir Avrupa ortak kültürünün himaye edilmesi hedeflenen bu fonun temelinde gümrük birliği bulunmaktadır. Malların, hizmetlerin, işçilerin ve şirketlerin çeşitli ülkeler arasında belirlenen gümrük serbestisi içerisinde hareket etmesi anlamını taşıyan gümrük birliği uzun vadede siyasi ve kültürel birlik inşa edebilen bir organizasyon olmuştur. Ülkelerin refahlarını korumak adına çeşitli biçimlerde uyguladıkları gümrük duvarlarının Türk sinemasıyla ilişkisi Türkiye'ye sinemanın ilk geldiği yıllara kadar uzanmaktadır. Aralık 1895'te tanıtılan Lumiere Kardeşlerin keşfi sinematograftan Babıali'yi haberdar eden, Fransız Sefareti'nden Osmanlı Hariciye Nezareti'ne gönderilen 17 Haziran 1896 tarihli bir yazı olmuştur. Bir Fransız vatandaşının sinematografi için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesi iznini isteyen bu yazıda adı geçen aletin ne olduğu araştırılarak 20 Eylül 1896 tarihli bir raporla sadrazam bilgilendirilir. "Sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı" olduğunu belirtilen bu rapor, ülkemizdeki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başlamasında etkili olmuştur. ... Bu şekilde Avrupalı sefaretlerin araya girmesiyle ülkeye girişi gerçekleştirilen sinematograf ve filmler, gümrükte sıkı bir kontrole tabii tutulmuştur (Özuyar, 2008, s. 11-12). Gümrük konusunun sinema üzerindeki etkisi ve çalışmanın esas konusu olan ortak Avrupa sinema pazarı ihtiyacı Avrupa'da yaşanan rekabetin bilinmesiyle daha iyi anlaşılacaktır. Konunun ana çerçevesini belirlemesi açısından çok önemli olan gümrük meselesinin, henüz gümrük birliğinin olmadığı 1920'li yıllarda geçen sinemaya dair hoş bir detayını İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock Fransız Yeni Dalga'sının eleştirmen- yönetmeni Truffaut'ya verdiği bir röportajda şöyle aktarmaktadır:

(...) Balcon bana, bir İngiliz-Alman ortak yapım teklifi aldığını söyledi. (Hitchcock'ın ilk yönetmenlik denemesi) Senaryoyu yazmakla başka

bir yazar görevlendirildi ve ben de Münih'e gittim. Neyse, cumartesi akşamı 19:40'ta Münih İstasyonundayım. İtalya'da yapılacak çekimlere gitmek için hazırım.... Hesaplar, yönetmenlikten daha önemlidir. Para konusunda çok ince eleyip sık dokumak zorundayım. Yataklı vagonlardayız. Avusturya-İtalya sınırına vardığımızda Vintigmilie, “Çok dikkatli ol, kamerayı deklare etmeyeceğiz. Yoksa her merceğe için gümrük alırlar” diyor. “Bu da ne demek?” diye soruyorum. “Alman şirketi, kamerayı saklamamızı söyledi” karşılığını veriyor. Kamerayı nereye sakladığımı sorunca da “yatağının altında” cevabını alıyorum. Bilirsiniz, polisten her zaman korkmuşumdur. Soğuk soğuk terler dökmeye başlıyorum. Sonra, kameranın yanı sıra 10 bin feet uzunluğundaki çekilmemiş filmin de deklare edilmemesi gerektiğini öğreniyorum. Gümrük görevlileri, kompartımanımıza giriyorlar. Büyük bir gerilim içindeyim. Kamerayı bulamıyorlar ama filmi keşfediyorlar ve deklare etmediğimiz için de el koyuyorlar. Böylece ertesi gün Cenova'ya iniyoruz, ama elimizde tek metre bile film yok. Tüm günü de film bulabilmek için dolaşmakla geçiriyoruz. Pazartesi sabahı portatif kamerayı kullanan kameramanı, Kodak marka ham film alması için Milano'ya göndermeye karar veriyorum... (Truffaut, 1987, s. 31-32- 34).

Hitchcock sonrasında gümrük mevzuunda yaşadığı başka durumları da aktarmaktadır. Bizim için yeterli olan bu kadarlık detay bile sinema alanında ortak pazar ihtiyacının nasıl bir kolaylık sağlayabileceğini göstermekte olup aynı zamanda Avrupalıların ve sonrasında rekabeti kazanıp onların önüne geçen Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nin sinema söz konusu olduğunda uyguladığı gümrük politikalarının özetini vermektedir. Bu noktada gümrük politikalarının özünde yatan ticari rekabet kavramının üzerinde durmak gerekmektedir.

Öncelikle Avrupa'da yaşanan ticari rekabetin kimliklerin oluşmasında çok önemli etkisinin olduğu görülmektedir. Bir ortak pazar oluşturmak amacıyla kurulan Avrupa Birliği'nin (AB) temelini oluşturan durum, II. Dünya Savaşı'yla doruğa çıkan rekabet duygusudur. II. Dünya Savaşı bitinceye dek Avrupa'nın ezeli düşmanı, gene komşusu olan Avrupa'dır ve ırkçı milliyetçilikler temelinde gizlenen ortak bir Avrupalılık duygusu hakimdir. Hitler'in Avrupalıların başkalarına karşı benimsedikleri ırkçılığı Alman olmayan Avrupalıları da kapsayacak şekilde genişletmesiyle yeni bir Avrupalılık ihtiyacı baş göstermiş olup ortak yeni bir Avrupalılık bilinci ancak 1945'ten sonra ortaya çıkabilmiştir (Âmin, 2006, s. 20). Alman Fransız rekabetinin doruğa ulaşmış Avrupa'da milyonlarca insanın canına mal olan savaşlara sebep olması bir fren mekanizmasının kurulması ihtiyacını doğurmuştur. Başlangıçta demir ve kömür işletmeleri birliği olarak kurulan AB'nin

I. ve II. Dünya savaşlarından yenik çıkan Almanya'nın tek başına bu kaynakları işlemlerini ve silah yapmasını kontrol altında tutmak ve yeni bir maceraya atılmasını engellemek gibi bir hedefi olmuş sonrasında anlaşma geliştirilerek bu günkü siyasi birliğe doğru evrilmiştir. Bu siyasi birliğin kültür başlığını çok önemseyen AB Avrupa bütünleşmesinin tamamlanabilmesi için malların ve hizmetlerin serbestçe dolaşabilmesi adına gümrüklerini birleştirmiştir. AB bu gümrük birliğinde hizmet başlığı altında kategorileştirdiği ve bir hizmet ürünü olarak devletin güvencesi altında olması gerektiğini düşündüğü medya ve sinema faaliyetleriyle ABD'deki bakıştan temel noktada ayrışmaktadır. ABD kültürün hizmet değil mal kategorisinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekte, kültüre ticareti yapılan herhangi bir ürün yaklaşımı sergilemektedir. Günümüzde oluşan kapitalist ağ ekseninde ABD'nin II. Dünya Savaşı sonrası mali destekle yeniden yapılandırdığı Avrupa, bütünleşik ve açık bir pazar olarak ABD'nin en fazla faydalandığı pazarlardan birisidir. Medya ve özellikle sinema konusunda da Hollywood'un yatırımlar ve ortaklıklar kurarak en çok etkileşimde bulunduğu bir pazardır. Etkileşimin ve ortaklığın bu denli yoğun olduğu ortamda Avrupa, yüksek kültür ürünü mitiyle harmanladığı bir kültür politikası izlemekte, ekonomik ve kuramsal pek çok besin kaynağını Hollywood'dan almasına karşın ürün farklılaştırması tanımıyla açıklanabilen bir stratejiyle alternatif bir pazar oluşturmaya çalışmaktadır. Medya alanındaki bu çekişmeden doğan ve Avrupa'nın ortak kültürünü oluşturmada sinema ürünlerinin ortak ve serbest bir pazarda üretilip dolaşması için kurulan Eurimages, Avrupa Konseyi üyesi devletlerin ortak oluşturduğu bir ortak yapı fonudur. Sinema alanında dünyaya egemen olan Hollywood film üretim ve estetik modeline alternatif arayışıyla çalışan kuruma Türkiye de üyedir. Bu fon aracılığıyla oluşan ve yüksek kültür ürünü mitiyle halelenen ancak üretim yöntemleri ve iç estetik yönünden yalnızca ürün farklılaştırması olarak tanımlanabilen filmler alternatif bir pazar oluşturup seçenek haline gelebilmişlerse de seyircilerin ilgisi açısından güdük kalmışlardır. Ortak film üretiminin ve gümrük birliğinin yanında Türkiye'nin AB'ye tam üyelik gibi bir amacı ve programı vardır. Burada hemen hatırlanması gereken detay AB'ye tam üye olmayan ülkeler de gümrük birliğine ve Eurimages gibi oluşumlara katılabilmektedir. Bu sayede her iki taraf da (AB ve katılımcı ülke) siyasi çeşitli bütünleşme başlıklarına takılıp tartışmadan bütünleşik bir pazarda ürünlerini

dolaştırma fırsatı bulmaktadır. Ancak bütünleşik güçlü bir yapı olan AB'nin tercihleri doğal olarak baskın çıkmakta Türkiye bu konuda tam üye olmadığı için karar merciinde olamadığı çeşitli gümrük yaptırımlarını uygulamak zorunda kalmakta, AB'nin çeşitli ülkelerle yaptığı ticari anlaşmalar sonucunda bu ülkelerin ürünleri sıfır gümrük vergisiyle Türkiye'ye girebilmektedir. Diğer taraftan ortak kültür söz konusu olduğunda Türkiye'nin Müslüman kimliği gündeme getirilerek tam bütünleşme konusunda engel teşkil edeceği çeşitli platformlarda tekrar edilmektedir. Bu durumun medya ve sinema alanında ne gibi sonuçlar doğurduğuna dair yeterli çalışma yapılmamıştır. Türkiye'nin tam üyelik için yeterli koşulları taşıyıp taşımadığı açılan belli başlıklar üzerinden belirli tarihlerde raporlanmaktadır. 2019 yılında yayınlanan raporda çok özet bir bakışla vergi ve ticaret konusunda Türkiye'nin AB'ye uyumluluğunun yüksek olduğu ancak özgürlükler ve farklılıklar konusunda daha yetersiz bulunduğunun altı çizilmiştir. Bu bakış açısıyla gelip düğümlenen nokta Türkiye'nin Avrupa ile olan ilişkilerinde neredeyse iki yüz yıldan fazla belirleyici olan modeli sürekli gündemde tutmaktadır. Tanzimat Fermanı ile cisimleşip etkisi devam edegelen bu model Avrupa devletleri müdahalesiyle ve Avrupa'dan gelecek tepkileri önleme üzerine kurulmuştur. Son olarak Ziya Gökalp'in elinde Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak olarak şekillenerek üç tarzı siyaset olarak belirlenen bu model Yusuf Akçura'nın 1904'te yayınlanan Üç Tarzı Siyaset adlı denemesiyle ortaya çıkmıştır. Bu denemenin içeriğinde Osmanlı Devleti'ni kurtarma açısından Osmanlılık fikrinin iç siyasette çalışmayacağı çünkü Hristiyan tebaanın ayrılıkçı fikirlerinin güçlü olduğu, İslam birliği temelindeki kimlik çabalarının da dış siyasette Avrupa başta olmak üzere tepki çekeceği savunulmaktadır. Bu açıdan yine bu denemede çözüm için üçüncü yol olarak da birleşme zemini için Türk Milliyetçiliği işaret edilmektedir. Bu siyasetin sonradan aldığı biçim çalışmanın ilerleyen bölümlerinde açıklanacağından bu noktada Türkiye'nin ve Avrupa'nın kimlik oluşum süreçlerine dair detayların incelenmesine geçilmesi faydalı olacaktır.

Avrupa'nın ötekisi olarak Orta Çağ'ın sonuna doğru, Orient (Doğu) ve Occident (Batı) arasında dönemsel bir kırılma gerçekleşmiştir. Avrupa kimliği duygusu 15. Yüzyıl'da mevcut olmasına rağmen bu kimlik, zaferlerden ziyade bozgunlar sonucu oluşmuş ve Orient'in ortak düşman olarak algılanması şeklinde kurgulanmıştır. Türklerin Anadolu'da durdurulamayan ilerlemesi ile bağlantılı

olarak, Avrupa kelimesinin kullanım sıklığında gözle görülür bir artış söz konusu olmuş Papa Pius II, geleneksel Hristiyan Dünyası (Christendom) nosyonu daha çok rağbet görmesine rağmen, İslami ilerleyiş bağlamında, Avrupa kelimesini de sıklıkla kullanır olmuştur. Yine Papa II. Pius'un İstanbul'un düşüşünü işittiğinde; "şimdi gerçekten Avrupa'ya, yani anayurdumuza kısırıldık" diyerek Türk tehdidi bağlamında, "Avrupalılar" sıfatını ilk kullanan kişi olduğu belirtilmiştir (Delanty, 2013, s. 116). Avrupa kimliği oluşurken öteki her zaman Türk olmasa da – ilk evre Ortodoks Doğu Roma, ikinci evre İslam üçüncü olarak Komünizm- günümüzde tek kutuplu dünya düzeni içerisinde medeniyetler çatışması ve terör gibi başlıklarla İslam gündeme taşınmaktadır. Bu atmosferde Türkiye, Anadolu Selçuklu Devleti'nin Uç Beyliği olarak İslam'ın vurucu gücü şeklinde cisimleşen Osmanlı İmparatorluğu'nun kalıntılarından doğmuş bir devlet olduğundan zihinlerde hep farklılığıyla durmaktadır. Bu hatırlama ve karşıtlık konjektürel olarak da Avrupa'nın kimlik oluşumunda işlevsel olmakta, tarihlerinde çeşitli Hristiyan mezhep savaşlarının olmasına rağmen son olarak Aydınlanma ile gelişen ırkçı milliyetçilik fikirleriyle birbirini hırpalayan Avrupa toplumları ortak Hristiyan mirasını bir buluşma noktası olarak görmüştür. Türkiye'nin Türkleşmek, İslamlaşmak Muasırlaşmak çarpışmasıyla devam eden kimlik oluşum süreçleri Avrupa'nın zaten bir paganlaşma süreci olan Hristiyanlığının, Neo-paganlaşmak şeklinde süren kimlik oluşumuyla (Altıntaş, 2005, s. 41, 63, 81, 83) çarpışıp karışmaktadır. Türkiye muasırlaşma alanında son başlık olan kültür kısmını - Batı'nın ilmi ve fenni alınacaktır, kültürünü almak sakıncalı ve gereksizdir- bu anlamda sinemanın söylemsel zemininde yürüttüğü müzakerelerle aşmaya çalışmaktadır. Sonuçta bütün bu tarihi geçmişin bastırıldığı nihilist bir üst ortak sinema dilinde buluşma gerçekleşmekte, temsiller yoluyla kimlik oluşumu bu doğrultuda evrilmektedir.

1980'li yılların sonunda Türkiye'de sinema filmi üretimi durma noktasına gelmiştir. Bu yıllara kadar Ulusal Sinema, Yeni Sinema, Milli Sinema gibi fikri tartışmalarla meşgul olan ve sistemli bir ticari döngü oluşturamayan Türk sinemasının üretimini durma noktasına getiren çeşitli sebepler olmuştur. Televizyon ve video teknolojisinin etkilerinin yanı sıra pazar doygunluğu etkisinin dünya ölçeğinde izlediği benzer süreçler bunlardan en belirleyici olanlarıdır. Sonrasında sinemada üretim modeli olarak ortak yapımların arttığı ve ulusötesi

toplum söylemlerinin yükselişe geçtiği literatürde işlenen en önemli başlıklardandır. Türkiye de bu anlamda çeşitli ülkelerle yapılan özel ortak yapımlar haricinde Avrupa Birliği kapsamında Eurimages fonuna kaynak ayırmakta ve Avrupa kültürünü koruyan filmler yapmaktadır. Eurimages fonunun amacı ortak Avrupa kültürünün korunması ve yaygınlaştırılmasıdır. Bu doğrultuda uluslararası ortak yapım modellerinden biri olan Eurimages'in desteklediği filmlerde ortaya çıkan kimlik unsurlarının neler olduğu ve nasıl bir kültür politikasıyla belirlendiği bu çalışmanın problemi.

Yapılan literatür taramasında hem Hollywood'un hem karşısına konumlandırılan Avrupa sinemasının devlet himayeciliğiyle geliştiği görülmüştür. Yine literatür taramalarında Türk sinemasına devlet tarafından vergilendirme (zaman zaman indirilmesi hariç) ve sansür dışında bir ilgi gösterilmediği görülmüştür. 1989 yılında Amerikan şirketlerinin Türkiye'ye girmesi ve hemen ardından Eurimages fonuna üye olunması küresel sistemdeki rekabet sonucu gerçekleşmiştir. Türkiye'nin oluşturduğu Sinema Filmlerini Destekleme Kurulu, Telif Hakları Genel Müdürlüğü gibi kurumlar adeta bu küresel rekabetin baskısı sonucu oluşmuştur. Türkiye hâkim Hollywood endüstrisine kapılarını açmak zorunda kalmış alternatif olarak da AB'ye tam üyelik umuduyla başka bir yapılanmanın içine dahil olarak Eurimages'a girmiştir. Bu açıdan çalışmanın önemi Avrupa kültürü himayeciliği kapsamında yüksek kültür ürünü olarak kodlanan sinema ürünlerinin üretilme süreçlerindeki ideolojilere odaklanması ve aradaki nüans farklarının belirlenmesiyle gerek sivil toplum gerek devlet adına alternatif üretme imkanlarına dikkat çekmesidir. Nitel araştırma yöntemiyle içerik analizinin yapıldığı çalışmanın temel sorularına odaklanmak bu noktada faydalı olacaktır.

“Nitel araştırma soruları ayrıntılı ve derinlemesine veriler yoluyla betimlemeye, açıklamaya, karşılaştırmaya ve yorumlamaya yönelik olarak ifade edilmelidir. Araştırma soruları yazılırken “evet” ya da “hayır” türü kesin sonuçlara götüren kapalı uçlu ifadeler yerine “neden” ve “nasıl” sözcüklerinin yer aldığı betimlemeye açıklamaya ve yorumlamaya yönelik ifadeler kullanılmalıdır” (Şimşek, Yıldırım, 2018, s. 351- 352) fikrinden hareketle çalışmadaki amaç, Avrupa kültürünün korunması vurgusuyla öne çıkan ortak yapım süreci filmleri incelemek ve sonuçta şu soruların anlamını derinleştirecek cevaplara ulaşmaktır:

Avrupa kimliğinin oluşumunda ne gibi kaynakların belirleyiciliği vardır? Türk kimliğinin oluşumunda ne gibi kaynakların belirleyiciliği vardır? Korunabilecek mevcut bir Avrupa kimliği nasıl tanımlanmaktadır? Avrupa kimliğini korumayı hangi ihtiyaçlar doğurmaktadır? Örnekleme yer alan filmlerin Avrupa kültürü açısından önemleri nelerdir?

Nitel araştırmalarda, hangi yöntem seçilirse seçilsin, çoğu zaman örnekleme büyüklüğü nicel araştırmalardaki büyüklüğe ulaşamamaktadır. Bu sebeple, çeşitli örnekleme yöntemlerini kullanan nitel araştırmanın amacı, nicel araştırmalarda olduğu gibi belirli bir evrene sağlam genellemeler yapmaya çalışmak değildir. Onun hedefi olası çeşitlilik, zenginlik, farklılık ve aykırılıkları taşıyan bir evreni çalışmalarına dahil ederek bütüncül bir resim elde etmektir (Aktaran Şimşek, Yıldırım, 2018, s. 118). Bu doğrultuda çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi seçilip uygulanmıştır. En temel amaçlı örnekleme yöntemleri; maksimum çeşitlilik örnekleme, aşırı veya aykırı durum örnekleme, tipik durum örnekleme, benzeşik örnekleme, kritik durum örnekleme, zincir veya kartopu örnekleme, ölçüt örnekleme, doğrulayıcı veya yanlışlayıcı örnekleme ve kolay ulaşılabilir (convenient) durum örnekleme şeklinde sıralanmaktadır. Çalışmada evrenin en geniş temsiline ulaşmak adına amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Maksimum çeşitlilik örneklemesindeki amaç, görel olarak küçük bir örnekleme çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtabilmektir. Amaç, genelleme yapmak için bu çeşitliliği sağlamak değil tam tersine çeşitlilik gösteren durumlar arasında herhangi ortak ya da paylaşılan olguların olup olmadığını bulmaya çalışmaktır. Bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarının ortaya konulması ortaya çıkabilecek bulgular ve sonuçları başka bir yöntemle ulaşılan sonuçlara oranla daha zengin kılabilenmektedir (Şimşek, Yıldırım, 2018, s. 119). 2021 yılı itibarıyla Eurimages'dan destek almış 98 film (Ek- 2) oluşan çalışma evreninden maksimum çeşitlilik sağlayacak şekilde amaçlı örnekleme yöntemiyle “Sen de Gitme Triyandafilis (1996)”, “Güneşe Yolculuk (1999)”, “Hamam (1997)”, “Sibel (2018)”, “Kış Uykusu (2014)” olmak üzere beş adet film seçilmiştir. Ortak yapım sürecinin en az iki yıl gibi bir zamanı kapsaması sebebiyle seçilen filmlerin fonan destek alma tarihi değil bitmiş bir ürün olarak gösterime giriş tarihleri verilmiştir. Seçilen filmler özellikle kimlik oluşumu ve ideolojiler ekseninde seçilmiştir.

Problemin çeşitli yönlerini göstermesi açısından modern öncesi dönemin uzantısı olarak etnik ve dini kimliklerin birer örneği “Sen de Gitme Triyandafilis (1996)”, “Güneşe Yolculuk (1999)”, sonrasında modern kimlik anlamında cinsellik bağlamında kadın ve erkek kimliğini incelemeye açacak birer örnek “Hamam (1997)”, “Sibel (2018)” ve son olarak problemin bilinç düzeyinde açılımlarını sağlayacak aydın kimliğinin bir örneği olarak “Kış Uykusu (2014)” filmleri seçilerek örneklem oluşturulmuştur. Eurimages fonundan alınan desteklerin bütününe bir bakış sağlayabilmesi adına tarih sınırlaması yapılmamış, problemin yönlerini göstermesi açısından seçim yapılmıştır. Bu çerçevede literatür taraması sonucu elde edilen dokümanlar içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Nitel araştırmalarda kullanılabilen doküman örneklerine film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de dahildir. Bu malzemeler tek başlarına bir araştırmanın temel veri toplama araçları olabileceği gibi ek veri kaynakları olarak kullanılarak diğer yöntemlerle birleştirilebilmektedir (Şimşek, Yıldırım, 2018, s. 189, 190).

Kültürel temsillerin insanların içinde bulunduğu toplumdan devşirilip işlenerek tekrar topluma yansıtıldığı ve toplumsal gerçekliği inşa ederek toplumu yoğurma işlevi gördüğü varsayımı bu çalışmanın temel varsayımıdır. Bu bağlamda toplumsal tarihin neredeyse belgesel nitelikteki veya öykülü filmlerle dönemin toplumuyla ilgili önemli veriler sunularak görsel olarak yazıldığı güncel tabloda gerçekleştirilen özellikle akademik modern eleştiri incelediği eserlerin “değerli” olduğunu varsaymaktadır (Özden, 2004, s. 58, 59). Seçilen örneklemin bu doğrultuda “kimlik” teması bağlamında “değerli” olduğu varsayımıyla çalışma gerçekleştirilmiştir.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde ilerleyen bölümlerde yürütülecek tartışmalara zemin hazırlaması amacıyla Avrupa’nın ve Türkiye’nin kimlik oluşumuna etki eden unsurların literatür bilgilerine yer verilecektir. Avrupa’nın Paganlık, Hristiyanlık ve Aydınlanma ekseninde gelişen ve II. Dünya savaşı sonrasında beliren yeni bir Avrupalılık tanımı ihtiyacı etrafında dönen kimlik oluşum sürecinin çalışma açısından önemli olan noktaları vurgulanacaktır. Benzer şekilde Türkiye’nin Anadolu’nun fethiyle başlayıp İslam’la özdeşleşen kimlik oluşum sürecine etki eden ve Avrupa ile karşılaşmalarla belli bir yöne evrilen, öne çıkan belli nüanslar tartışılacaktır. Çalışmanın ikinci kısmında dünya sineması ve

Eurimages'la birlikte Türk sineması tarihi, yakın dönem Türk sineması örneklerini inceleyen kaynaklar başta olmak üzere film analizine odaklanan ve yapım koşullarının film üretimine etkilerini tartışan literatür incelenecek ve çalışmanın teorik kapsamı ilgili literatürün aktarılması ve tartışılmasıyla oluşturulacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ilk iki bölümde tartışılan ve verilen bilgilerin de desteğiyle örneklem olarak seçilen Eurimages destekli “Sen de Gitme Triyandafilis (1996)”, “Güneşe Yolculuk (1999)”, “Hamam (1997)”, “Sibel (2018)”, “Kış Uykusu (2014)” filmlerinin analizi yapılacaktır. Literatür taraması sonucunda belirlenen kimlik ve sinema üretim serüvenine dair bulgular paralelinde filmlerin analizi gerçekleştirilecek, söz konusu filmler konu, içerik ve biçim açısından ele alınarak ideolojik, sosyolojik ve göstergebilimsel analiz yöntemleriyle incelenecektir.

1. AVRUPA FİKRİNİN DÖNÜŞÜMÜYLE GELİŞEN GÜMRÜK BİRLİĞİ VE EURIMAGES

Eurimages'ın sinema alanında koruyup sürdürmeyi hedeflediği Avrupa kültürünü anlayabilmek için öncelikle bu kültürü oluşturan tarihi mirası incelemek gerekmektedir. Bu mirasın tamamının incelenmesi elbette bu çalışmanın boyutlarında imkansızdır, burada önemli olan belli kırılma noktalarının bugün de yaşanan kimlik sürecine etki etmesi bakımından vurgulanması gerektiğidir. Mitolojik bir kavramdan evrilerek günümüzdeki coğrafi anlamını kazanan Avrupa, tarih boyunca çeşitli anlamlara gelmiştir. Avrupa'nın sınırları Doğu sorunu başlığıyla tartışılıp sınırları Büyük İskender'in fetihleri ile İran'ın bir ucuna kadar gidebildiği gibi özünde Fransa sınırının bittiği yere kadar uzanabilmektedir. Antik dönemin ardından Orta Çağ'da çeşitli Hristiyan mezhep savaşlarıyla birlikte İslam karşıtlığıyla bütünleşik bir yapı görünümü verebilen Avrupa son olarak Aydınlanmacı fikirlerle şekillenmiş ve oluşan bu Avrupa kimliği çoğunlukla dışlayıcı, ötekini reddedici ve ırkçı bir yapıya sahip olmuştur. Bu yapıdan gördüğü zarar sebebiyle II. Dünya Savaşı sonrası yeni bir Avrupalı kimliği arayan devletler Avrupa'da sürekli barış sağlayacak şekilde birleşmeye gitmeye karar vermiştir. Avrupa olgusu üzerine yapılan çalışmaların çoğu, genellikle, gelinen son noktadaki Avrupa Birliği'nin "Avrupa"sını temel almakta ve birleşme olgusuna odaklanmaktadır. Buna karşılık, AB 'Avrupası'na yönelik eleştirilerin başında Avrupa kimliğini, önceden bilinen ve kabul edilen bir veri olarak alıp politik kurumlar üzerinde yoğunlaştığı eleştirileri gelmektedir (Delanty, 2013, s. 16, 17).

Antik Dönem'de daha çok mitsel bakış açısıyla anılan ve bu günkü bağlamda çok bir anlam ifade etmeyen Avrupa fikri bugün iki yüzlü eski Roma Tanrısı Janus'u akla getirmektedir. Bir yüzü Avrupa'nın dışlayıcı tarafını simgelerken diğer yüzündeki Avrupa fikri evrenselci özerklik projesinin sembolüdür. Coğrafi bir kavrama dönüşmeden çok önce Fenike prensesi Europa (Avrupa) Yunan mitolojisinde anılan bir kadın ismidir. Beyaz bir boğa kılığına giren Zeus tarafından işgal edildikten sonra bugünkü Lübnan olan anavatanını terk etmiş Girit Adasının batısına yerleşerek Girit Kralıyla evlenmiştir. Mitolojilerin çoğunda Europa, Asya ve Libya'nın (Afrika'nın ismi) kardeşi olarak anılırken, Homer onun Anka'nın (Phoenix) kızı olduğunu söylemiştir. Bu dönüşüm Antik Yunan toplumunda

dışarıdaki her halk barbar sayıldığından kimlik oluşum sürecinde Doğu'dan ayrı bir köken bulma çabasıyla entelektüellerin ürettiği bir kavram dönüşümüdür (Delanty, 2013, s. 74, 83, 84). Erken modern dönem öncesinde, Avrupa fikrinin öteki söyleminin en önemlisi parçası Hristiyan Âlemi söylemi olmuştur ... Avrupa fikri kavram olarak Orta Çağ boyunca Hristiyan Batı fikriyle bağlantılıdır ve yükselen İslam'a karşı kurulan hegemonyanın inşasını ve devamını koruma misyonu yüklenmiştir. Hristiyan Alemi'nin eritme potası olarak Avrupa'nın sınırları, Müslümanların çeşitli dönemlerde ilerlemesine bağlı olarak belirlenmiş ve Orta Çağ Avrupası'nın toprağa dayalı(teritoryal) kimliği Hristiyanlık haline gelmiştir (Delanty, 2013, s. 82). Barbar kabilelerin çoğuyla birlikte en önemlileri Frenkler (Osmanlıların Avrupalılara, özellikle Fransızlara verdikleri isim Frenk) dinlerini değiştirerek Hristiyan olmuşlar ve Hristiyan Dünyası'nın belkemiği haline gelmişlerdir. Frenk İmparatorluğu uzun bir zaman Avrupa ile özdeşleştirilen Hristiyan Dünyası'nın, seküler kimlik çatısı olarak görülmüştür. Müslümanların Avrupa'yı fethi ve Fransa sınırlarına kadar dayanan bu ilerleyiş 732'de Tur Savaşı'nda Frenkler tarafından durdurulmuştur. Avrupalıların en önemli referanslarından birisi ordusuyla Müslümanları durduran Frenk lider Charles Martel'dir. Avrupa'nın geleceği açısından çok önemli olan bu savaşta Müslümanlar durdurulmasaydı, Hristiyanlığın Avrupa'dan silinmesi gündeme gelmiş olacaktı. Savaşın diğer hayati önemi Batı'da düşmanı sembolize eden bir kimliğin oluşması ve ilksel-kültürel (proto-kültürel) bir fikir olarak Avrupa'nın gelişiminin habercisi olmasıdır. Tur Savaşı Haç ve Hilal karşıtlığında Hristiyanlık ve İslâm'ın çatışarak Avrupa-merkezli (Eurocentric) dünya görüşünün oluşmasında etkin bir rol oynamıştır (Delanty, 2013, s. 94-95-103).

1054'te İstanbul'da, doğu kiliselerinin aforoz edildiğini belirten Papalık belgesinin yakılmasıyla, Doğu Ortodoks (Yunan) Kilisesi ile Batı Roma (Latin) Kilisesi arasındaki bölünme görünür hale gelmiş, çeşitli olayların etkilerinin eklemlenmesiyle Avrupa fikri, Yunan Kilisesi'ni Latin Batı'dan yabancılaştırmıştır. 1204'te düzenlenen 4. Haçlı Seferi sırasında İstanbul'un yağmalanmasıyla doruğa çıkan bu yabancılaşmanın etkisi, sonrasında sürececek olan uzun bir düşmanlığın başlangıcı olmuştur. Doğu Avrupa'nın ve Batı Avrupa'nın kimliğini artarak bir kültürel düşmanlığa dönüştüren bu ayrımında Ortodoksluk, Latin Batı'da yabancı bir inanç olarak görülür olmuştur. Doğu Kilisesinin ve Bizans'ın

kimliği kutsalla sekülerin birbirleri içinde eriyip birleştiği bir devlet modeli üzerine yükselirken Latin Batı'daysa devlet ve kilise ayrımı kültürel ve politik kimlik oluşturma modelinin temelini oluşturmuştur. Batının ayrışan ve farklılaşan gelişim yolunu özetleyen... Latin ve Yunan Hristiyanlığı arasındaki bu bölünme daha sonra Protestanlık ve Latin Katolik mezheplerinin oluşmasına da yol açmıştır (Delanty, 2013, s. 101, 139).

Örgütlenmiş militan bir piskoposluk tarafından güçlendirilmiş Avrupa'nın, Müslüman Doğu'ya karşı geliştirdiği yeni ataklar sonucunda meydana gelen mücadele ideolojisi, bütünleştirici bir etken olarak Avrupa kimliğini şekillendirmiştir. Haçlı Seferleri olarak cisimleşen bu atakların önemi, daha sonra Avrupa kimliğinin çekirdek unsuru olacak olan, etno-kültürel acıdan homojenleştirici kimlik oluşumunu şekillendirmiş olmasıdır. Bu atakları tetikleyen en önemli unsur 1055'te, Bağdat'ta kurulduktan sonra Anadolu'ya doğru genişleyerek yükselen Sünni İşlam'a bağlı, Türk hanedanlığı Selçuklulardır. Selçukluların 1071'de Malazgirt Meydan Muharebesinde Bizanslıları yenmesi, dört yüzyıl sürecek olan Haçlı Seferleri'ni hızlandırmıştır. Direnmekte zorlanan Bizans, Papa II. Urban'ın yardımını istemiş II. Urban 1095'te Birinci Haçlı Seferine (1096-99) çıkararak bu çağrıya cevap vermiştir. Kayıtlı belgeler olmasa da vakanüvisler tarafından İşlami tehdit bağlamında, Avrupa'nın Hristiyanlıkla pozitif olarak özdeşleştirilmesine ilk defa bu Haçlı Seferi sırasında atıfta bulunulduğu bildirilmektedir. Latin Batı'nın yeniden fethedildiği bir zamanı da kapsayan bu dönemin en önemli olaylarından biri İşpanya'da, 1084'te Toledo'nun Müslümanlardan geri alınmasıdır. Hristiyan Alemi'nin büyük bir zaferi olarak algılanan bu olay yeni ve daha büyük Avrupa'nın ortaya çıkışının dönüm noktası sayılmıştır. Bunun sonrasında 1699'da Macaristan'ın geri alınmasına kadar yeniden fethedilerek Müslümanlardan alınan ilk Hristiyan toprağı Fransa'dır (Delanty, 2013, s. 111-112).

İstanbul'un 1453'te Türklerin eline geçmesi Avrupa modernliğini şekillendiren en önemli olaylardan biri olmuştur. Sünni İşlam, Hristiyan Dünyası'na karşı çok büyük bir zafer kazanmış, "İşlam'ın kenti" anlamında İstanbul olarak yeniden isimlendirilen Constantinople, Sünni Osmanlı İmparatorluğunun başkenti olmuştur. Bu tarihten sonra İşlam uygarlığının başkenti

“Avrupa’daki Türkiye” olarak yüzyıllarca anılacak olan yeni bir dönem başlamıştır (Delanty, 2013, s. 115). Bundan hemen sonra 1492 yılı, sembolik olarak Avrupa kimliği için önemli noktalardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bu tarihte, Hristiyanlarca 12. Yüzyıl’da başlatılmış olan ve Papalık tarafından Haçlı Seferleri’ne katılmaya dahi muafiyet tanınan Avrupa’yı yeniden fetih hareketi(*reconquista*), Müslümanların Batı’daki son güçlü tutanağı olan Granada’nın geri alınmasıyla tamamlanmıştır. Son Endülüs Müslüman devletinin yıkılmasıyla Yahudiler İspanya’dan çıkartılmış ve Müslümanlar zorla Hristiyanlaştırılmıştır. Hristiyanlaştırılan bu Müslümanların da daha sonra 17. Yüzyıl’ın başlarında İspanya’dan atılması Avrupa’da saf kan öğretisinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Avrupalı ırkçılığını ve etnik temizlenmeyi meşrulaştırmak için bir öz oluşturan bu öğreti yine 1492 yılında keşfedilen yeni kıtaya da taşınmıştır. Yapılan deniz seferleri sonucu keşfedilen Amerika kıtası “Batı” için yeni bir efsanenin başlangıcı olmuş “Batı” düşüncesi dış dünyaya açılan bir hareket olmaya başlamıştır (Delanty, 2013, s. 125-126).

Avrupa’nın Yahudiler ve Müslümanlardan arındırılması sürecinde Hristiyan Avrupa monarşilerinin iç mücadeleleri de alevlenmiştir. Latin ve Yunan Hristiyanlığı arasındaki devlet ve kilise arasındaki bölünme bu sırada başka bir yönde evrilerek Protestanlık ve Latin Katolik mezheplerinin ayrışmasına da yol açmıştır. Bu doğrultuda İncil’de Luka 22:38’deki iki kılıca ait sözlerin yorumu üzerinden güç savaşı yaşanmıştır. Biri kilisenin sorumluluğunda piskoposların elinde olan, diğeri kralların ve şövalyelerin elinde bulunan Hristiyanlığın iki kılıcından hangisinin üstün olduğu ve hangisinin diğerrinin hizmetine girmesi gerektiği tartışması çıkmıştır. Papalık makamının Roma Katolik Kilisesi dışında kurtuluş olmadığını belirten açıklamalarına karşı Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde şekillenen monarşiler bölgelerinden toplanan vergilerin Roma Kilisesi’ne akmasına engel olmak adına iki kılıç noktasını dile getirip kendilerini korumaya çalışmışlar, bu çabalar son kertede farklı kiliselerin doğması ve kilise dışı Hristiyanlık yorumlarının güçlenmesiyle sonuçlanmıştır. Reformasyon süreci olarak adlandırılan ve Protestanlığın ortaya çıkışıyla somutlaşan bu süreçteki şu nüans farkına dikkat edilmelidir. Reformasyon süreciyle kilisenin yaşam üzerindeki etkisi tümüyle kaldırılmamış sadece şekli farklı bir anlamla değiştirilmiştir. İnsanların ve toplumun bir kısmı bu iki kılıçtan birinin, merkezi Katolik Kilisesi’nin

himayesinden çıkmış, şövalyelerin ve kralların elinde bulunan Hristiyanlığın diğer kılıcı altında yeni bir okumaya tabii tutulan dinlerini Hristiyan olarak yaşamaya devam etmişlerdir (Altıntaş, 2005, s. 25, 26, 33, 36). Bu dönem sonradan Rönesans ve Reformasyon süreci olarak adlandırılmış ve sonunda modernite doğmuştur. 15. ve 16. Yüzyılların devamında Avrupa, Aydınlanma düşüncesiyle Kartezyen felsefeyi kullanarak gözlem, deneye dayalı modern bilim anlayışını kullanmaya başlamıştır. Yaşanan gelişmelerle Portekiz, Hollanda ve İspanya gibi ülkeler deniz güçleri sayesinde kolonileştirme faaliyetlerine başlamışlar, ulaştıkları topraklarda kendine özgü kültürlerini evrenselleştirmek suretiyle uygarlık tanımlamaları yapmışlardır. Dünyayı 'Batı ve diğerleri' (West and the rest) olarak kategorik bir ayırma tabii tutan ve Batı'nın Batılılaştırılması denen bu sürecin sonucunda Oryantalist bir düşünce sistematiği Batı'ya hâkim olmaya başlamıştır. Kültür bağımlı bir dünya algısını hızla yerleştirmeye başlayan Oryantalizm özetle doğunun kaynaklarının zihinsel olarak bu kaynağı kullanacak kapasiteye sahip olmayan doğuluların elinden alınıp Avrupalılar üzerinden insanlığın hizmetine sunmak şeklinde tanımlanmaktadır (Delanty, 2013, s. 24-25). Bu doğrultuda Avrupa'da yaşanan ticaret rekabet ve mezhep savaşlarına bir çözüm arayan dönemin düşünürleri Avrupa fikrinin bölücü ve savaşçı karakterini ispatlayan -barış için Avrupa dışında savaş- fikrini geliştirmişlerdir. Aydınlanma ideallerinin en ünlü savunucularından Leibniz Avrupa'da barış vizyonunun altında yatan temel fikri, 1672 tarihli meşhur "Mısır Planı"nı Fransa Kralı XIV. Louis'ye sunmuştur. Avrupa'da barışı sağlamanın en etkin yolunun, Fransa öncülüğündeki ortak Avrupa güçlerinin Osmanlı idaresi altındaki Mısır'a yapacağı istila olduğuna inandığını belirttiği teklifle böyle bir savaşın Fransa'yı, "zulme maruz kalmış adaletin intikamcısı, Hristiyan Alemi'nin lideri, insanlığın ve Avrupa'nın övünç kaynağı" olarak cazibe merkezi haline getireceğini düşünmektedir. Plan, Leibniz'in tasarladığı gibi gerçekleşirse de Avrupa iş birliği modelinin altında yatan ana fikri özetlemesi açısından önemlidir. Avrupa Aydınlanması'nın altında yatan ütopyik gerçekliğin özeti: İmparatorluk inşası için Avrupa'da sınırlı barış... bunun için Avrupalı savaş makinesinin Avrupalı olmayan dünyaya saldırısı olarak çerçevelenmiştir (Delanty, 2013, s. 169). Bütün dünyaya etki edecek olan Fransız İhtilali sonrasında Napoleon'un İngiltere ile rekabet çerçevesinde Mısır'ı işgal etmesiyle somutluk kazanan bu fikir aynı Napoleon'un genişlemeyi Avrupa'da da

sürdürmesiyle tekrar bir krize dönüşmüştür. Bu noktada “*Mitteleuropa*” kavramına değinmek gerekmektedir. Almanya’nın siyasi birliğinin sağlanmasıyla ilgisi olan kavram asıl olarak Fransız-Alman rekabetiyle ilgilidir. Avrupa Birliği’ne zemin hazırlayan Avrupa’da savaşı sonlandırma çalışmalarında son fay hatlarından biri olan bu kavram sadece coğrafi bir tanımlama değildir. Batı Avrupa’nın doğusunu ve Doğu Avrupa’nın batısını kapsayan bu çerçeve aynı zamanda kimlik kurma planlarıyla ilişkili politik bir ideoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitteleuropa, Napoleon’un Avrupası’na karşı olarak ortaya çıkmış bir çeşit anti-Avrupa’yı temsil eden politikadır. Cumhuriyetçi milliyetçilik fikrine dayanan Napoleon Avrupası’na karşı, yeniden kurulan eski düzenin en büyük kalesi olmak Mitteleuropa’nın politik kültürü olarak tanımlanmaktadır. Prusya’nın sırasıyla 1864’te Danimarka’yla, 1866’da Avusturya’yla, 1871 ’de Fransa’yla yaptığı savaşlar sonrasında bütünleşik Almanya ortaya çıkabilmiştir. Birliği sağlanmış Almanya neticesinde Avrupa’nın ağırlık merkezi Almanya’ya kaymış, 1890 yılından Nazi Almanya’sının 1945’teki yenilgisine kadar Avrupa fikri, Mitteleuropa kavramıyla sınırlı kalmıştır. Roma geleneğinin vârisi Fransa ile kısmen Romalılaşmış Almanya anlaşmazlığının gerilimi Avrupa liderliği fikrini yeni evrelere taşımıştır (Delanty, 2013, s. 217-218). Avrupa’da yaşanan rekabetin sonucunda I. Dünya Savaşı yaşanmış, Osmanlı İmparatorluğu, Rusya Çarlığı ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu yıkılarak yerlerinde modern devletler kurulmuştur. I. Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’daki gerilim bitmemiş ve üzerine II. Dünya Savaşı yaşanmıştır. Avrupa’da savaş bitinceye kadar ırkçı milliyetçilikler temelinde gizlenen ortak bir Avrupalılık duygusu hakimdir. Hitler’in Avrupalıların başkalarına karşı benimsedikleri ırkçılığı Alman olmayan Avrupalıları da kapsayacak şekilde genişletmesiyle ortaya çıkan bu yıkımın ardından yeni bir Avrupalılık ihtiyacı baş göstermiştir. Bu süreç sonrasında ortak yeni bir Avrupalılık bilinci ancak 1945’ten sonra ortaya çıkabilmiştir (Âmin, 2006, s. 20). Almanya savaş sonrasında Sovyetler Birliği kontrolünde Doğu ve ABD öncülüğündeki diğer devletlerin kontrolündeki Batı Almanya olarak iki parça olarak bölünmüştür. Savaş sonrasında Avrupa’da sürekli barış arayışlarında merkezde Almanya sorun olarak tartışılmıştır. Almanya’nın kuşatılması sebebiyle I. ve II. Dünya Savaşları’nın patlaması yine bu kuşatma fikrini gündeme getirmiştir. Almanya ile Fransa arasında geçmişten beri sınır problemlerinden biri olan Alsace Lorreine ve Ruhr bölgelerindeki, silah üretiminde

kullanılan kömür ve çeliğin denetim altına alınması bu manada çok önemli bir hale gelmiştir. Çözüm için bir araya gelen Avrupalı devletler önce Almanya'yı bu yapıya dahil etmek istememiş ancak uluslararası toplumun dışına itilen bir Almanya'nın denetimden uzak ve tehlikeli olacağı düşüncesi daha ağır basmış ve Avrupa'da savaşı imkânsız kılmanın en önemli yolu olarak bu ülkenin uluslararası sisteme entegrasyonunun daha ehven olduğu görülmüştür (Delanty, 2013, s. 21-22). Bu hedefle oluşturulan Avrupa Kömür Çelik Topluluğu (Paris Antlaşması, 1951) bugün kurulan Avrupa Birliği'nin ilk adımıdır. Sonrasında 1957 yılında Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, İtalya ve Lüksemburg arasında yapılan Roma Antlaşması'yla ekonomik bağlar ekseninde oluşturulan Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET), "Avrupa Birliği" idealini somutlaştıran temel unsur olmuştur. Ortak tek bir pazarda sermayenin, malların, işgücünün, hizmetlerin serbest dolaştığı bir yapıyla en sonunda siyasi bütünlüğe gidilmesi hedefiyle kurulan topluluk, bu doğrultuda 1986'da imzalanan anlaşmayla Avrupa Tek Senedi olarak adlandırılmıştır. Alfabetik sırayla Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İngiltere, İrlanda, İspanya, Lüksemburg ve Portekiz, Danimarka, İtalya ve Yunanistan antlaşmayı imzalamıştır. Avrupa Tek Senedi'nin 1987 yılında yürürlüğe girmesiyle kapsamlı değişiklikler yaşayan topluluk 1990'ların başında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla önemli bir kırılma daha yaşamıştır. Avrupa'nın kaderi ve barışının anahtarı durumunda olan Almanya'nın iki parçasının 3 Kasım 1990'da birleşmesinin yanı sıra Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla denetimden kurtulan Doğu Avrupa ülkeleri Avrupa'nın siyasi yapısını baştan aşağı değiştirmiştir. Bu gelişme sonrasında Aralık 1991'de toplanan Avrupa Birliği Zirvesi'nde kararlaştırılan yeni bir antlaşmanın müzakereleri başlamış ve Maastricht diğer adıyla Avrupa Birliği Antlaşması, 1 Kasım 1993 tarihinde yürürlüğe girmiştir (Aşkan, 2019, s. 72-73).

Doğu Almanya ve sonrasında diğer Doğu Avrupa ülkelerinin Avrupa Birliği'ne katılım sürecinin son örneğini oluşturduğu Avrupa'nın doğu sınırının nerede bittiği sorunu bugün Rusya ve Türkiye sebebiyle hala gündemdedir. Fransa'nın Krallık, imparatorluk ve cumhuriyet dönemlerinde sürdürdüğü yayılmacılığına direnişle başlayıp Almanya ve İtalya'nın birliklerinin sağlanmasıyla belirginleşen Avrupa'yı birleştiren dayanışma ya da barış değil,

sömürgecilik ve fetih olmuştur. Her modeli daima karşıt modelini üreten Avrupa, doğası gereği bölücü bir olgu olmaya meyillidir. Avrupa tarihinde kıtayı birleştirme girişimlerinin büyük ve yıkıcı bölünmeler sonrasında ortaya çıkması Avrupa'nın tarihsel bölgeleri teorisi varsayımına dayanmaktadır. Bu varsayımına göre Avrupa doğal bir jeopolitik çerçeve olmamakla birlikte bir merkez ve doğu sınırlarıyla bağlantılı pek çok sınır bölgesi içermektedir. Şiddetli homojenleştirme çabalarının neticesinde gerçekleşebilen Avrupa'daki pek çok 'birleşme' bu doğu sınırlarıyla olan ilişkilerde şekillenmiştir. Bir ucu Atlantik ötesine uzanan yayılmanın batı sınırlarının aksine doğu sınırı daima savunma alanı olarak Avrupa kimliğini şekillendiren en önemli etkenlerin başında gelmektedir (Delanty, 2013, s. 65-66). Doğu sınırında Türkiye'nin Avrupa Birliği'yle ilgili detaylara geçmeden evvel Avrupa'da kimliğin şekillenmesinde ana eksenlerden biri olan Roma Katolik Kilisesi'nde yaşanan bazı değişikliklere dikkat çekilmesi gerekmektedir. 1492'de İspanya'nın Hristiyanlar tarafından yeniden fethedilmesinden sonra yaşanan Yahudi ve Müslümanların Avrupa'dan atılmalarına sebep olan Katolik Kilisesi'nin dışında kurtuluş olmadığı doktrini II. Dünya Savaşı sonrası yumuşatılmıştır.

II. Dünya Savaşı sırasındaki acı olaylar Hristiyanlara, Yahudiler ve Yahudilik hakkındaki geleneksel dini anlayışı yeniden ele alma gereğini hissettirmiştir. İlk olarak 1947'de Kiliselerin Yahudilere karşı tavrını değiştirmesi, on maddelik bir bildirgeyle karar altına alınmış daha sonra 1948'de Dünya Kiliseler Konsili'nin (WCC) kararları, 1950'de (Bad Schwalbach) Protestan ve Katolik ilahiyatçıların ortak bildirgesi, yine Dünya Kiliseler Konsili'nin 1961 New Delhi bildirgesi bu kararları takip etmiştir. Dönemin Papa'sının 1958 sonbaharında Katolik Kilisesi'nde bir reform hareketi başlatmasıyla 1962-1965 tarihleri arasında düzenlenen II. Vatikan Konsili toplanmıştır. Bu hareketle Roma Katolik Kilisesi Hristiyan olmayan diğer din mensuplarıyla diyaloga girmek için ilk adımları atmış, Katolik, Ortodoks, Protestan ve Yahudiler arasında ökumenik birliğin sağlanması için faaliyete girişmiştir. 1960'ta Hristiyan Birliğini Sağlama Sekreteryası kurulmuş, Hristiyan birliğini güçlendirmek, dini özgürlüğü garanti altına almak ve Yahudilerle diyalogu geliştirmek olarak temelde üç hedef belirlenmiştir... Sonrasında 1965'te yayınlanan "Nostra Aetate", Hristiyanlık dışı dinlerle ilgili ilk resmî belge olarak ortaya çıkmıştır. Papa'nın Yahudilerle ilgili bir bildiri yayınlanmasını istemesi üzerine ortaya çıkan bu belge Katolik Kilisesi'nin

Yahudilere olumlu ve ılımlı yaklaşımını belirlemiş daha sonra bu bildirin hitap alanı genişletilerek İslam ve diğer dinler de dahil edilmiştir. Nostra Aetate, son şekli verildikten sonra, 28 Ekim 1965'te onaylanmıştır (Adam, 2002, s. 133- 135- 136). Komünizm etkisiyle ateizmle ilgili kararların da alındığı II. Vatikan Konsili Marksistlerle diyalogun kapısını da açmıştır. Daha Hristiyanlık dışı dinlerle diyaloglar başlamadan, 1965'te Marksistlerle diyaloga girilmiştir. Katolik Kilisesi'nin Marksist ideolojileri ve metodları Hristiyan öğretisini insanlara ulaştırabilmenin bir yolu olarak değerlendirme isteğiyle gerçekleşen bu diyalogların bağlamında inkültürasyon kavramına değinmek yararlı olacaktır. Avrupa'nın dışlayıcı yapısında zorunlu kırılma ve dönüşüm anı gibi görünen Papalık kararının sonrasındaki seyri hakkında bilgilenmek açısından inkültürasyon kavramı önemlidir. İnkültürasyon kelimesi Papa'nın 1979'da "Catechasi Tradendae" isimli bildirgesinde Katolik Kilisesi'nin yeni misyon anlayışı ekseninde bu terimi kullanması sonucunda teolojik bir mahiyet kazanmıştır. İnanç-kültür diyalogu ve uzlaşması anlamına gelen İnkültürasyon, ilahiyat sözlüklerinde, İncil'in mesajını dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşayan halkların sahip olduğu kültürlerle yerleştirmek anlamına gelmektedir. Bu terim doğrultusunda Katolik ilahiyatçılar, Hristiyan inancının diğer kültürlerle birleşmesinin teolojik temelini oluşturmak için, "İnkültürasyon Teolojisi" adını verdikleri bir teoloji geliştirmişlerdir. Ad Gentes olarak isimlendirilmiş, kilisenin misyoner karakterinin ele alındığı dokümanda bu konu şöyle özetlenmiştir: Yerel Kiliseler, Hristiyan olmayan halklara Tanrı tarafından ödünç verildiği düşünülen bütün zenginlikleri tespit etmeli ve bunlara sahip çıkmalıdır. Kilisenin Hristiyan olmayan kültürlerle girme süreci sadece dışarıdan bir adaptasyon meselesi olarak görülemeyecek kadar uzun bir yoldur... Papa II. John Paul, inkültürasyonun işlevini şu şekilde tanımlamaktadır.

Kilise, inkültürasyon vasıtasıyla İncil'i çeşitli kültürlerde canlandırır ve aynı zamanda insanları kendi kültürleriyle Kiliseye dahil eder. Kilise, bu insanlara kendi değerlerini aktarır ve aynı zamanda onlarda mevcut olan iyi unsurları alır ve onları içerden yeniler. İnkültürasyon vasıtasıyla Kilisenin ne olduğu, neyin işareti olduğu daha iyi anlaşılır ve bu suretle Kilise misyonunda daha etkili olur... Misyonerler, sahip oldukları kültürel sınırları aşarak, kendilerini, gönderildikleri çevreye iyice uydurmalıdırlar. Çalıştıkları bölgenin dilini öğrenmeli, mahalli kültürün en önemli özelliklerini tanımalı ve yaşayarak, doğrudan o çevrenin değerlerini keşfetmelidirler. Böyle bir şura sahip olurlarsa, "Gizli Sırrın Bilgisi"ni insanlara güvenilir ve verimli bir yolla taşıyabilirler (Adam, 2002, s. 107- 108- 109).

İnkültürasyon sayesinde Cizvit rahip Bede Giriffiths gibi Hindistan'da bir Hindu sannyasin(çilekeş) olarak yaşayıp misyonerlik yapılabildiği gibi, Latin Amerika'da, bir elinde İncil diğer elinde silah taşıyan sosyalist gerilla rahipler ortaya çıkabilmiştir (Adam, 2002, s. 112-114).

Yapısında yaptığı bu değişikliklerle Avrupa'da sürekli bir barış ortamı sağlayıp siyasi bütünleşme hedefleyen Avrupa devletleri bütünleşmeye dair kendi içlerindeki siyasi değerlendirmelerle ilgilenirken bir taraftan yeni üyelik gibi durumları da değerlendirmektedir. Birliğe üye olmayı avantajlı bulan ülkelerin yanı sıra İngiltere örneği gibi siyasi birleşmenin aksine Avrupa Birliği'nden tamamen kopma yönünde tercihler de yapılmaktadır. Türkiye'nin özellikle Batılılaşma konusunda pek çok yapısını örnek aldığı Avrupa'nın kurduğu oluşumlara katılmak gibi bir isteği bulunmaktadır.

1.1. GÜMRÜK BİRLİĞİ VE TÜRKİYE

Gümrük birliği içerisinde siyasi ve kültürel bütünleşme çalışmaları yürüten Avrupa devletlerinin faaliyetlerini Türkiye mecburen yakından takip etmektedir. Türkiye bir Avrupa devleti olarak II. Dünya savaşı sonrası Avrupa'da oluşan yapılanmanın dışında kalmak istememekte ancak Avrupa'dan benzer bir yaklaşım görememektedir. İlber Ortaylı'ya göre Kırım Savaşı sonrası yapılan 1856 Paris Antlaşması'yla Osmanlı zaten bir Avrupa devletidir. Modern anlamda Avrupa müesseselerinin temelini atıldığı 1856 Paris Antlaşması'yla Osmanlı Devleti Rusya'yla beraber Avrupa devletleri arasında yer almıştır. Osmanlı'nın Avrupa uyumu için gerekli dengede anlaşılabilir devletlerden bir tanesi olması devamında kurulan Türkiye'yi de Avrupa Birliği'ne henüz üye olmasa da burada sağlanacak denge anlamında zaten Avrupa devleti yapmaktadır (Ortaylı, 2020, s. 195). Ancak II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ortak Avrupalılık ihtiyacı farklı bir evreyi oluşturmaktadır. Avrupa Birliği'nin resmen ilan edildiği 1951 tarihinden sonra kurulan siyasi birliğin içine girmek adına Türkiye'nin belli koşulları sağlaması istenmektedir. Türkiye Avrupa Birliği'ne tamamen üye olma sürecinde çeşitli açılardan -üye olmak isteyen diğer devletler içinde bu koşullar vardır- uyumluluk süreci gerçekleştirmektedir. Belirli aralıklarda yayınlanan raporlarla uyumluluğu bugün de denetlenmekte olan Türkiye bu süreç içerisinde Yunanistan'la yaşadığı

rekabet sonunda aday yapılarak girebilmiştir. Sonrasında gümrük birliği için uyum sürecine dahil olan Türkiye Avrupa Konseyi genel sekreterinin tavsiyesiyle Eurimages'a da katılmıştır. Avrupa Birliği adaylık ve uyumluluk sürecine dair en önemli eleştiri, Türkiye'nin karar merciinde olmadığı bir yapı olan Avrupa Konseyi'nin kararlarından etkilenmek zorunda kalmasıdır. Örneğin çeşitli ülkelerle yapılan ticari anlaşmalar sonunda bu ülkeler sıfır gümrükle Türkiye pazarına girebilmektedir.

Türkiye ile AB temasları, 1957 Roma antlaşması ile kurulan AET kararlarının 1 Ocak 1958'de yürürlüğe girmesinin hemen sonrasında belirginleşmeye başlamıştır. İlişkilerin erken dönemde başlamasındaki etken, Türkiye'nin II. Dünya Savaşı sonrasında dış politikasını Batı bloğunun, Batılı kurumların ve ittifakların üyesi olma perspektifinden temellendirmesi olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'yı yenen Sovyetler Birliği'nin, Avrupa üzerinde rakipsiz bir güç olarak Türkiye'yi de baskılaması, Türkiye'nin Batı bloğuna yakınlaşması ve yaslanmasını zorunlu hale getirmiştir. Sovyetler Birliği'nden gelen Montrö Antlaşması'nın gözden geçirilmesi, 1921 Türk-Sovyet Antlaşması ile kararlaştırılan sınırların yeniden ele alınması ve Boğazlarda üsler verilmesi gibi konuları gündeme getirme istekleri bu baskının temel başlıklarıdır. Bu sebeple daha savaş sona ermeden Türkiye ile ABD arasında pek çok askeri ve ticari anlaşma imzalanmıştır. Bunun yanı sıra Türkiye Batılı kuruluşlara ve ittifaklara katılma arzusuyla çeşitli anlaşmalarla belli başlı örgütlere üye olmuştur. 14 Şubat 1947'de Dünya Bankası'na, 11 Mart 1947'de Uluslararası Para Fonu (IMF)'na, 22 Nisan 1947'de Truman Doktrini, 4 Temmuz 1948'de Marshall Planı, 18 Şubat 1952'de NATO'ya üyelik bu anlaşmaların başlıcalarıdır. Bu sürecin sonunda Türkiye'nin AET'ye yaklaşmasını tetikleyen şey Yunanistan'ın Temmuz 1959'da topluluğa üyelik başvurusu yapması olmuştur. Bu başvuru üzerine Türkiye de 31 Temmuz 1959'da AET'ye ortaklık için başvurmuştur. Yunanistan ile 1961 Atina Antlaşması'yla ortaklık kuran AET, Türkiye'yle 12 Eylül 1963'te, 33 maddelik bir ana metin ve 2 Ek protokolden oluşan Ankara Antlaşması'nı imzalamıştır. Türkiye'nin AB'ye katılım isteğinin başlangıcı olan bu tarihin devamındaki süreç bugün de devam etmektedir. Ankara Antlaşması'nın 1 Aralık 1964'te yürürlüğe girmesiyle "*Batıya Kanca Atmak*" amacı başarılmış ancak bugün Ankara Antlaşması'na yönelik eleştiriler AB tartışmalarının bir parçası olarak gündemde kalmaya devam etmiştir

(Özdemir, 2007, s. 59-60-61-63).

Eleştirilerin odağında yer alan Türkiye'nin içerisinde bulunmadığı ve AB'nin karar alma süreçlerini yöneten birimleri özetle şöyle tanımlamak mümkündür. Bunlardan ilki Avrupa Parlamentosu, AB üyesi ülkelerin vatandaşlarını temsil eder ve doğrudan onlar tarafından seçilir. Üye ülkelerin nüfuslarına oranla seçtikleri 785 üyesiyle yasama, bütçe gibi konularda AB Konseyi'yle beraber sorumludur. Parlamentosunun oturumları Fransa'nın Strazburg kentinde yapılmaktadır. İkinci önemli birim Avrupa Birliği Konseyi'dir. "Bakanlar Konseyi" olarak da adlandırılan bu birim Avrupa Birliği'nin yasama ve karar alma organı olarak her üye ülkeden bir bakanla daha çok "Dışişleri Bakanı" düzeyinde temsil edilmektedir. Parlamentodaki gibi nüfus oranı etkisinin belirgin olduğu birimin merkezi Brüksel'dir ve Konsey Başkanlığı her altı ayda bir, bir üye ülke tarafından yürütülmektedir. Üçüncü olarak AB'nin yürütme organı gibi çalışan Avrupa Birliği Komisyonu önemlidir. Her üye ülkeden bir temsilci (komiser)'nin 4 yıllık süreler için seçildiği Komisyon'un üyeleri ülke temsilcisi olarak değil, AB'nin memurları olarak hareket etmektedirler. Kurucu antlaşmaların koruyucusu olan Avrupa Birliği Komisyonu, yasaları ve politikaları oluşturur, önerir; bunlar Parlamento ve Konsey tarafından kanunlaştırılabilir. Sıklıkla ve kolayca birbiriyle karıştırılmaları mümkün olan AB kurumlarının dışında Avrupa Birliği kurumu olmayan bir Avrupa Konseyi daha vardır. Hükümetler arası bir organizasyon olarak temelde insan haklarını korumak, Avrupa'nın kültürel çeşitliliğini artırmak ve ırklar konusunda önyargılar ve hoşgörüsüzlük gibi sosyal problemlerle savaşmayı hedefleyen konseyin merkezi Strazburg kentidir. 1949'da kurulmuş olan bu konseye AB'ye üye olmayan Türkiye gibi pek çok ülke dahil durumdadır ve bu birim AB'nin karar alma organı Avrupa Konseyi'yle karıştırılmamalıdır (Özdemir, 2007, s. 55- 58).

Türkiye'nin AB'yle yaptığı Ankara Anlaşması'nda ön görülen şey üç aşamalı bir gümrük birliği vasıtasıyla kademeli olarak tam üyeliğin gerçekleştirilmesidir. Hazırlık aşaması, geçiş aşaması ve son aşama şeklinde bölünüp adlandırılan süreç Ankara Anlaşması'nın yürürlüğe girmesiyle başlamıştır. İlk aşamada AET tek taraflı olarak yükümlülük üstlenmiş, 1 Ocak 1973'te Katma Protokol'ün yürürlüğe

girmesiyle karşılıklı ve dengeli olarak yükümlülük üstlenilen geçiş dönemi başlamıştır. Bu geçiş dönemi Ortaklık Konseyi'nin 6 Mart 1995'te aldığı 1/95 sayılı OKK uyarınca 1 Ocak 1996 tarihinde tamamlanmıştır. Ortaklık Anlaşması'nda öngörülen son dönemin yaşanmaya başlayarak ilişkilerin yeni boyutlara evrildiği bu sürecin Türkiye ekonomisi üzerinde oldukça önemli etkileri olmuştur. Gümrük Birliği (GB)'nin tamamlanması, Avrupa'daki Pazar payını arttırmayı hedefleyen Türkiye açısından siyasi olarak tam bütünleşmeye gitme yolundaki hedefi desteklemesi yönüyle önemli bir adım olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra yapılan anlaşmalar sonucunda kurulan birlik klasik bir gümrük birliğinin ötesine geçmiş, Türkiye'ye malların serbest dolaşımı ve üçüncü ülkelere karşı uygulanacak ortak bir gümrük tarifesi ile ilgili yükümlülükler yanında rekabet kuralları başta olmak üzere devlet yardımları, fikri ve sınaî mülkiyet haklarının korunması gibi konularda da Topluluk mevzuatına uyma şartı getirmiştir. GB ile önemli bir reform süreci gerçekleşmiş, rekabet edebilirlik ve tüketicilerin korunması gibi alanlarda Türk ekonomisi önemli revizyonlar yapmıştır. Türkiye'yi AB gibi büyük bir pazara eriştiren bu birleşme aynı zamanda AB başta olmak üzere AB sayesinde Türkiye'ye gümrüksüz erişme fırsatı bulan üçüncü ülkelerden yabancı sermaye çekme imkânı getirmiştir. Bu gelişmelerle birlikte ekonomik entegrasyonun güçlenmesini engelleyen çeşitli sorunlar bulunmakta ve güncel durumda bu sorunların aşılması için çalışılmaktadır (Cengiz, 2013, s. 2). GB'ye girişteki temel problem Türkiye'nin tam üye olmadan Gümrük Birliği'ne giren tek ülke olmasıdır. GB'de arzu edilen başarılı bir sürecin yaşanması için AB'ye tam üyeliğin gerçekleşmesinin bir zorunluluk olduğu ihtiyacı göz ardı edilmiştir. Oysaki, bu anlamda tam üye olan bazı ülkeler bile kendi ekonomilerinin ve teknik mevzuatlarının uyumunu tam anlamıyla sağlamak için bir süre beklemişler; örneğin Yunanistan 1981'de tam üye olduğu halde Gümrük Birliği'ne 1986'da girmiştir. Benzer şekilde İspanya ve Portekiz ise 1986'da tam üye olmuşlar ancak Gümrük Birliği'ne 1993'te girmişlerdir.

Bu süreçte GB'nin tamamlanmasının ardından AB mevzuatına uyum sağlamak amacıyla gerekli yapısal değişiklikler yapmak için önemli bir mali yükümlülük altına giren Türkiye'nin karşılaştığı ilk sorun Yunanistan'ın vetosu yüzünden gerçekleşemeyen AB'nin mali yardımları konusu olmuştur. Bu konuda 1996'dan Türkiye'nin tam üyelik için resmen aday olduğu 1999 yılına kadar bir

ilerleme sağlanamamıştır. Devam eden yıllarda tam üyeliğin uzaması ve hala gerçekleşmemiş olması karar alma mekanizmalarındaki sorunları da gün yüzüne çıkarmıştır. GB'yle Türkiye, ticaret politikası önceliğinde bir takım ortak politikaları uygulama yükümlülüğü altına girmiştir. Ancak AB'ye tam üye olmayan Türkiye AB'nin Ticaret Politikası Komitesi'nde söz sahibi değildir. Bu durumda başta Türkiye'nin dış ticaret ilişkilerini de içeren meseleler olmak üzere Türkiye'nin içinde yer almadığı bir Komite tarafından alınan kararlar etkili olmaktadır (Kabaalioglu'ndan aktaran Cengiz, 2013, s. 88). Bu doğrultuda AB'nin üçüncü ülkelerle imzaladığı STA (Serbest Ticaret Antlaşması)'lara uyum göstermek zorunda olan Türkiye kendi önceliklerini dile getirememekte ve herhangi bir hassasiyetinin dikkate alınmadığı STA'ları üstlenmek zorunda kalmaktadır. Türkiye bu durumu AB'nin STA yaptığı ülkelerle özel STA'lar yaparak aşmaya çalışmakta ancak bu ülkeler Türkiye ile anlaşma yapmakta isteksiz davranabilmekte veya anlaşma imzalama süreci uzun yıllar sürmektedir. Bunun temel nedeniyse bu ülkelerin AB ile yapılan anlaşmalar sayesinde Türkiye pazarına zaten gümrüksüz olarak girebilme avantajı sağlamasıdır. Örneğin 2008 yılında Meksika menşeli 380 milyon dolarlık malın %60'ı Türkiye'ye AB üzerinden sıfır gümrük vergisiyle girmiştir (Cengiz, 2013, s. 91-92-95).

Genel çerçevede gümrük birliği oluşturmanın olası sonucu ölçek ekonomisi etkisinin belirmesidir. Maliyetlerde bir düşüş sağlayarak elde edilen kâr marjını artırmayı ifade eden bu kavram üretim düzeyinin daha büyük bir piyasanın talebini karşılayacak şekilde artırılması sonucu ortaya çıkmaktadır. Ölçek ekonomileri, bir firma veya sanayi dalında üretim hacmini artırılıp teknolojik yenilikler ve dış çevredeki maliyet düşürücü faktörlerin katkılarıyla verimliliği artırmak şeklinde çalışmaktadır... Bu sebeple gelişmişlik düzeyleri farklı olan ülkelerin gümrük birliğine gitmeleri çeşitli nedenlerle bu farkı derinleştirebilmektedir. Birincisi az gelişmiş üye ülkelerin sanayilerinin gelişmiş üye ülkelerin sanayileri ile rekabet edecek güce sahip olmamaları sebebiyle faaliyetlerine son verme ihtimalidir. İkinci önemli sebepse emek ve sermaye başta olmak üzere nitelikli üretim faktörlerinin daha yüksek gelir hedefiyle gelişmiş ülkelere yönelmeleridir (Cengiz, 2013, s. 34-38). Bu bağlamda Türkiye'nin işleyen bir piyasa ekonomisine sahip olmasının ve ekonomisinin rekabetçi bir yapıya kavuşmasının altında gümrük birliği yattığı ifade edilmektedir. GB'yle geniş ölçüde dış rekabete açılan Türk sanayisi, sonuç olarak

uluslararası piyasalarda rekabet gücü kazanarak çeşitli sanayi ve sektörlerde verimlilik ve kaliteyi artırmıştır. Bunların yanında AB'nin teknik normlarının kullanılması, tüketicilerin korunmasını artırmıştır. Bu durum üreticilere geniş bir piyasaya erişme imkanının yanı sıra ucuz ve kaliteli girdilere ulaşma imkânı olarak yansımıştır. Ayrıca bu çalışma açısından da çok önemli nokta olan özellikle fikri ve sınai mülkiyet haklarına yönelik uygulamaların uluslararası ticaret hukukunun standartlarıyla yerleşmesine olanak sağlaması olmuştur (Cengiz, 2013, s. 85). AB'nin, bütün bunlara rağmen siyasi olarak bütünleşmeyi önemseydiğini her fırsatta ifade eden ve kararlı olduğunu belirten Türkiye'ye yönelik tam üyelik konusundaki tavır ve görüşleri Samuel Huntington'un "Avrupalılar Türkleri istemiyorlar Türkiye'yi AB'nin dışında tutmak için ellerinden geleni yapacaklar. Öyle bir noktaya geldiler ki Türkiye'ye evet diyemiyorlar hayır da diyemiyorlar ve almaları gereken kararları erteliyorlar" şeklindeki açıklamasıyla özetlenebilir niteliktedir (Keskin'den aktaran Cengiz, 2013, s. 84-85). Siyasi ve ekonomik çerçevede ilişkilerin görünen bu tablosuna ek olarak AB'nin kültürel birleşme yönündeki çabaları için oluşturduğu birimler de Türkiye'nin yakından ilgisini çekmektedir.

Türkiye AB'yle ilişkilerin tam üyelik doğrultusunda hızlanmaya başladığı 1980'lerin ortasında Avrupa Topluluğu Komisyonu'nun tavsiyesiyle Eurimages'a katılmıştır. 1980'lerin sonunda dünya ölçeğinde dönüşen politik gündemin bir sonucu olarak sinemanın uluslararası ilişkilerdeki önemli yeri açısından Türkiye'nin Eurimages üyeliği gerekli görülmüş, Ulusal sinemaya dış politikada bir "vitrin" oluşturmak gibi bir fikir ve amaçla bu karar alınmıştır (Ulusay'dan aktaran Aşkan, 2019, s. 7). Eurimages II. Dünya Savaşı sonrasında kendi içerisinde oluşturduğu birliklerle toparlanmaya çalışan AB'nin Avrupa Basın Konseyi tarafından 1989 yılında kurulan sinema filmlerini destekleme fonudur. Sinemayı korumaya yönelik bir politikayla bu fon oluşturulduğu gibi birçok Avrupa hükümeti de kendi sinemasını desteklemek için çeşitli girişimler gerçekleştirmiştir (<https://rm.coe.int/setting-up-a-european-support-fund-for-the-co-production-and-distribut/16804b86e2>). Avrupa sinema endüstrisinin AB'nin kültürel birleşmesine fayda sağlayacak şekilde bütünleştirilmesi ve farklılıkların giderilmesi amacıyla kurulan Eurimages fonu, Avrupa filmlerinin ortak yapımını ve dolaşımını teşvik etmek için çalışmalar yürütmektedir. Küresel Hollywood yapımları karşısında ayakta kalmaya çalışan ulusal Avrupa sinemalarının güçlendirilmesini sağlamak

Eurimages fonunun ana hedefidir (Aşkan, 2019, s. 78). Amerika egemenliğindeki kültür emperyalizmine karşı bir mücadeleyi de ifade eden Eurimages'ı anlamak açısından Fransız Kültür Bakanı Jack Lang'in, 1982 yılında Meksiko City'de yapılan Mondiacult, kültürel üretim üzerine dünya konferansında yaptığı şu değerlendirme önemlidir. "Umut ediyoruz ki bu konferans halklar için kendi hükümetleri aracılığıyla gerçek bir kültürel direniş için çağrı yapılmasına vesile olacaktır. Bu egemenliğe karşı gerçek bir haçlı seferi yapmak, bu finansal ve entelektüel emperyalizme karşı -buna kazma kürekle kaza kaza diyelim- gerçek bir haçlı seferi yaparak kültürel direniş yapma çağrısını hedefliyoruz." (Govil, Maxwell, McMurria, Miller, Wang, 2012, s. 165). Haçlı seferi vurgusuyla ifade edilen kültürel direniş çağrısı zihinde yatan kolektif kimliğe gönderme yapması açısından ilginçtir. Bu noktada hemen vurgulanması gereken detay kimliğin gözlemlenebilir iki boyutlu bir süreç şeklinde işlemedir. Bir boyutu hafıza ve miras, öteki boyutu ise gönüllülük ve başarılabacak projeler oluşturmaktadır. Bu anlamda Avrupa kimliği Avrupalıların şu an zihinlerinde olan bir şeyden ziyade zaman içerisinde geçmişten gelen unsurların gelecek için seçiminden oluşacaktır. Bu kültür AB'nin oluşum sürecinde yaratılması gereken bir parametredir ve son kertede 'oluşmakta olan Avrupa kültürü' ile 'kültürlerin bütünlüğü olarak Avrupa kültürü' arasında 'oluş' 'olmak' tan daha önemli bir anlam ifade etmektedir. Sürecin yol haritasını çağrıştırmak adına yine Avrupa'dan bir örnek vermek gerekirse 1861'de İtalya'nın birleşmesi Risorgimento (diriliş, yeniden doğuş)'dan sonra pek çok İtalyan'ın bilmediği bu birleşmenin önemli mimarlarından olan Massimo d'Azeglio ünlü bir sözünde şöyle demiştir: "İtalya'yı yarattık, şimdi sıra İtalyanları yaratmada". Bugünkü tabloda da benzer şekilde Avrupa birleştirilmiş ancak Avrupalılar henüz "icat" edilmemiştir (Delanty, 2013, s. 40-41-49-67). Avrupa'nın yurttaşlarının icadı sürecine katkı vereceği düşünülen Eurimages önemli bir örnek ve yaklaşım olarak ortak tek bir Avrupa kültürünün oluşmasını sağlamak gibi bir misyonu üstlenmektedir. Bu kültürü oluşturmada hafıza ve miras boyutu çerçevesinde kimlik kavramına yoğunlaşmak bu noktada faydalı olacaktır. Bu çerçevede çalışmamızın bundan sonraki bölümünde kavramsal açılardan kimlik, ideoloji ve kültür konuları ele alınacaktır.

1.2. KİMLİK, İDEOLOJİ VE KÜLTÜR

TDK sözlüğüne göre “Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü” olarak tanımlanan kimlik kavramı yine sözlükte insana işaret eden anlamıyla “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” şeklinde açıklanmıştır. Bu doğrultuda insanın toplumda bir özne olarak açıklanmasıyla konunun çerçevesi daha netleşecektir. Aristoteles ve devamında Orta Çağ’da töz anlamında kullanılan özne terimi 17. yüzyıldan başlayan evrimiyle bugüne gelip ruh bilim ve bilgi kuramı açısından “ben” anlamını almıştır. ‘Ben’in kendini nesnenin karşısında bulması en belirgin özelliğidir. Sonrasında bir kişiliği oluşturan temel öge olarak, kişiyi diğer varlıklardan ayırmaya yarayan bilinçtir. Bütünlüklü bakıldığında bu bilinçle karşısına koyulan ya da karşısına bulunduğu nesneye bilme ve eyleme ereği ile yönelen birey olarak açıklanmaktadır (Ayyıldız, 2017, s. 11). Etimolojik olarak ‘alta yerleşmiş olma’ anlamına gelen özne daima dışındaki bir düşünce ya da ilkeye veya öteki özneler topluluğuna bağlıdır. Bu bağlamda insan daima bir şeyin öznesi ya da bir şeye göre özne olarak konumlanmaktadır. Özne kelimesi kendiliğinden ayrı ve yalıtılmış bir şey değil genel hakikatler ile paylaşılan ilkelerin kesiştiği yerde iş gören bir şey olarak ortada durmaktadır (Akarsu’dan aktaran Ayyıldız, 2017, s. 8, 12). Kişiliği oluşurken insan kendisine doğrudan bakamamakta; ağız nasıl kendini yiyemez ise göz de kendi bakışının doğrudan nesnesi olamamaktadır. Bu durumda insan kendine bakmak için başkasına muhtaçtır. Başkasının yüzünü ayna etmeyi ve kendine ulaşmayı sağlayan bu muhtaçlık duygusu “ben”lik bilincini getirmektedir. ‘Ben’lik aynadan doğmakta ve başkasının yüzü bir ayna işlevi görmektedir. Kendini ancak kültürel (bedensel, dilsel, sanatsal) bir bütünün aynasında ortaya koyan bu “başka” anlamayı, yorumlamayı ve çözümlenmeyi gerektirmekte insan böylece kendisini ancak dolaylı olarak başkasının aynasında görebilmektedir (Ayyıldız, 2017, s. 12).

Bütün bu aynalayarak seçme ve kurma etkinliğinin başlangıcı olarak kimlik dinsel, etnik, cinsel, ailevi, ülkesel ve sınıfsal gibi çeşitli kategori ve rollerden oluşmakta ve her biri değiştirilebilen hattâ ilga edilebilen toplumsal sınıflamalara dayanmaktadır. Kimlik oluşması sürecinde “ben”i meydana getiren bu kategori ve rollerin en net ve temel olanı cinsiyet kategorisidir. Cinsiyete dair sınıflamalar,

değişmez olmamakla birlikte, evrenseldir. Yaşamda gizli ya da açık pek çok biçimlerde cinsiyetle tanımlanan öteki farklılık ve tabiiyetlerin kökeninde cinsel sınıflamalar bulunmaktadır. İkinci belirgin kategori, ülke/toprak ya da mekândır. Yerel ve bölgesel kimlik de özellikle modern öncesi devirlerde aynı ölçüde yaygınlık gösterir. Üçüncü kategori, sosyo-ekonomik toplumsal sınıf kategorisidir. Bu kategori Marx'ın sosyolojisinde yegâne önemli kollektif kimliktir ve tarihin tek motorudur. Ancak bir ülkede halkın tamamını kapsayacak kadar kollektif bir kimlik ortaya çıkacaksa bunun sınıfsal bir kimlikten tamamen farklı türden olması gerektiği ortadadır. Dinler genel olarak milliyetçi ve ırkçı hitapla anılanlar olsa da sınıf gözetmeksizin herkese hitap etmişler ve kimlik oluşumunda etkili olmuşlardır. Bu anlamda hem dinsel hem de etnik kimlikler, birden fazla sınıfa çağrılarında dahil etmeye gayret etmişlerdir (Smith, 1994, s. 17, 18, 20, 21).

Ben algısının bugünkü anlamda temel dönüşümü 17. yüzyılda Aydınlanma Dönemi'nde başlamış, Francis Bacon'ın (1561-1626), yeni deneycilik yaklaşımı ile skolâstik düşüncenin yerini sarsması bu dönüşümün başlangıcı sayılmıştır. İkinci olarak Aydınlanmanın bugün adeta sloganı halinde görülen “Düşünüyorum, o halde varım.” ifadesi ile Rene Descartes (1596-1650) düşünme eyleminin varlığını ispatladığı “ben” kavramını ortaya koymuş, bu sayede diğer her şey nesneleştirilebilmiştir. Son olarak 1712-1778 yılları arasında yaşayan Rousseau duyguların düşünceden önce geldiği fikrini öne sürmüştür. Geliştirdiği bu Romantik yaklaşımla öznelliği özgürlüğün şartı olarak ortaya koymuştur. Özgürlüğün nesnelleşmenin olduğu yerde bulunamayacağını söylemiş ve bir özne olarak insanın “kendi” olabilmesinin önemine işaret etmiştir. “Öbür insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım.” (Ayyıldız, 2017, s. 11) cümlesi sonrasında Türkiye dahil pek çok aydına fikirlerini savunma imkânı vermiştir. Fransız düşüncesinde beliren Aydınlanma ve karşısında konumlanarak bütün direniş çabalarına şemsiye işlevi gören Romantizm çekişmesinde şöyle bir nüans bulunmaktadır. Kimliğe dair krizler Rousseau gibi bir yaklaşımla insanlar ayrıldığında değil de birleştirilmeye çalışıldığında ortaya çıkmaktadır. Çağdaş kimlik arayışı ya da köklere duyulan özlem resmi-ulusal tarih ile evrensel tarih arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda kimlik ve varlık bilinci için kültür tarihi gerekli olmakta fakat bu yeterli olmamaktadır. Kültür tarihinin okunur, anlaşılır ve inandırıcı olması da gerekmektedir (Güvenç, 1995, s. 6, 9). Bu

çerçeve içerisinde kültürün ne olduğuna dair açıklama en büyük öneme sahiptir. Korunacak ortak Avrupa kültürünü anlamak için kültürün anlaşılması gerekmektedir.

İlk etapta “Culture” sözcüğü, "doğal büyümenin yönlendirilmesi", sonra da - analogi yoluyla- insanın yetiştirilme süreci anlamına gelmektedir. Genellikle bir şeyin kültürü olan ikinci kullanım, 19. yüzyılda başlı başına kültüre dönüşmüş ve kendi içinde bir şey haline gelmiştir. Öncelikle insanın tekamülü düşüncesiyle yakın ilişki içinde, "akıl/zihnin genel durumu ya da alışkanlığı" anlamında kullanılan kavram ikinci olarak "bir bütün olarak toplumda düşünsel gelişmenin genel durumu" anlamını kazanmıştır. Üçüncü anlam olarak "sanatların genel gövdesi" anlamına geldikten sonra 19. yüzyılın ilerleyen yıllarında "maddi, manevi, düşünsel yanlarıyla, bütünlüklü bir yaşam tarzı"nın adı olmuş ve çoğu zaman ya düşmanlığı ya da mahcubiyeti kışkırtan bir sözcüğe dönüşmüştür. Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi toplumsal dönüşümlerin etkisinde gelişen "Kültür" sözcüğünün evrimi, toplumsal, ekonomik ve siyasi hayattaki değişimlere yönelik önemli ve süregelen bir dizi tepkiyi kayıtlamaktadır. Bu kayıtlama içerisinde "sanayi", "demokrasi" ve "sınıf" sözcüklerinde meydana gelen değişimlerin her birinin kendine göre temsil edildiği ve "sanat"taki değişimlerin de bunlara sıkı sıkıya bağlı olduğu, inceleme için karmaşık zengin yollar işaret eden bir harita mevcuttur. Kültür kavramı, sanayiciliğe, "demokrasi"ye, yeni toplumsal ve siyasal gelişmelere, toplumsal sınıfın beraberinde getirdiği yeni sorunlara verilmiş karmaşık ve radikal bir tepki olarak belirginleşmiştir (Williams, 2017, s. 27-28-30). Fransızca sözlüklerde ve denemelerde, “insanı insan yapan bilgilerin bütünü” anlamına gelen kültür, hiçbir zaman berrak bir tarife kavuşturulmamış çok netameli bir mefhum olarak Fransız için başka Alman için başka anlamlara işaret etmektedir. Almanca ve İngilizce 'de yoğunlaşan mânâ: sosyal yaşayıştır. Yine farklı bakış açılarından kültür, antropologlarla sosyologlar için başka, edebiyatçılar için başka anlamlara gelmektedir. Özetle kültür, kaypaklığı, müphemiyeti ve seyyaliyetiyle tarif edilmeyen ve edilemeyen bir kelime olarak Avrupa'dır. Türkçeye Fransızcadan ve Amerikancadan olmak üzere iki ayrı kaynaktan girmiştir. Fransızca kültürün Türkçe karşılığı, aşağı yukarı irfan kavramıdır. Amerikanca

kültürün karşılığı ise medeniyet kavramıyla ifade edilmektedir. Kültür Fransızcada, Amerikanca ve Almancanın baskılarına rağmen "ideal" manasını korumaktadır. Bu karmaşadan asırlarca önce kurtulmuş olan İslam, medeniyet ve kültürü aynı bütünün iki cephesi olarak görüp tek bir kelime ile ifade etmeyi seçmiş ve “Umran” kelimesini kullanmıştır (Meriç, 2018, s.36-37-39). Yukarıda kimlik ve varlık bilinci için kültür tarihinin okunur, anlaşılır ve inandırıcı olması gerektiği belirtilmişti. Bu noktada bu inandırıcılığı ve ikna ediciliği sağlamak adına ideolojiler devreye girmektedir.

1.2.1. İdeolojiye Farklı Yaklaşımlar

Kapsayıcı bir tanıma göre ideolojiler, “dünyayı belli bir biçimde sunan, yorumlayan, değerlendiren simge yüklü inanış ve anlatım örgüleridir. Belli eylem tarzını biçimlendirecek, diğerlerini ise uygunsuz kılacak şekilde tasarlanmışlardır”. Tarihselliği dikkate alan başka bir tanıma göre ise, dünyayı anlamaya, yorumlamaya ve değiştirmeye yarayan “toplum haritaları”dır ve tarihsel olarak “geleneksel toplum haritalarının modern çağda işlevselliklerini yitirmelerinin sonucu olarak” varlık kazanmışlardır. Bu amaçla yeni toplumsal anlamlar ve bu anlamları gerçekleştirecek haritalar üretme çabası olarak görülebilirler (Mollaer, 2016, s. 35).

İdeoloji, günümüzde bazen oldukça keskin bir biçimde bilimin karşısına konulmakta olmasına rağmen ironik bir şekilde tam da bir bilim olarak, fikirlerin oluşumunu ve gelişimini yöneten yasalara ilişkin bir rasyonel sorgulama olarak doğmuştur. Fransa’da Napoleon döneminde, yıpranmış felsefe kavramının yerine terimin mucidi Destutt de Tracy tarafından önerilmiş ve bilimsel düşünme için bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Fikirlere ilişkin bilimsel araştırma yöntemi anlamına gelen ideolojinin anlamı kısa bir süre sonra fikir sistemlerinin kendilerini ifade etmeye başlamıştır. İdeoloji düşünce alanında ilk önerildiğinde fikirleri belirli zihinsel ve fizyolojik yasaların ürünü olarak yerli yerine oturtmaya yönelik bir girişim olarak insan bilinci alanında yoğunlaşmak anlamına gelmektedir (Eagleton, 1996, s, 100-101). Napoleon himayesinde bu programı uygulayan ideologlar bir süre sonra Napoleon’un hışmına uğramış ve insanların teselli bulduğu her şeyi öldürmekle suçlanmışlardır. Siyasileşerek muhalif tarafa itilip kalan kavram siyasetteki bakışın küçümseyici etkisiyle bu tarihten sonra bilimsel düşünce

anlayışından yanlış bilinç anlamına dönüşmeye başlamıştır. Bu doğrultuda ideoloji Marx ve Engels'in ellerinde, kabaca, fikirlerin bir şekilde maddi dünyadan bağımsız oldukları yanılsamasını yaratan yanlış bilgileri simgeler hale gelmiştir (Eagleton, 1996, s, 103). Sonrasında Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı, ideoloji nosyonunu genişletip zenginleştirerek terime maddi bir yapı ve siyasi keskinlik kazandırmıştır. Hegemonya sözcüğü bir yönetici gücün kendi hâkimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanılmasının yanı sıra, sözcük zaman zaman baskı anlamını karşılayacak şekilde de kullanılmıştır. Gramsci ile birlikte, “düşünce sistemleri” olarak ideolojiden yaşanan alışılmış toplumsal pratik olarak ideolojiye, dolayısıyla resmî kurumların işleyişlerini olduğu kadar toplumsal yaşamın bilinçdışı, dile gelmeyen boyutlarını da kapsamı gerektiği farz edilebilecek bir ideoloji tanımına geçilmiştir (Eagleton, 1996, s. 162, 163, 166). Bir eylemi koşullayacak biçimde örgütlenmiş olan ideolojinin ayırıcı özelliği olarak, fikir yapılarına dikkat çekilmektedir. Fakat bu bir program etrafında veya görece şekillenmemiş davranışlar biçiminde ya da katı veya yumuşak bir program etrafında gerçekleşebilmektedir. Bu anlamda başlıca iki açılımı olan ideoloji kavramının birinci anlamı günlük hayat içinde “tutum alma”lar olarak karşımıza çıkmaktadır. Doktriner bir tutarlılık göstermeyen bu anlamdaki ideolojinin yapısı gevşek ve bilişsel düzeyi sınırlıdır. İdeolojinin ikinci anlamı, ideologlar düzeyinde bir işlenme ve sert bir yapılaşma ile karşımıza çıkmaktadır. Bu ideoloji, günlük tutum almaların pragmatik niteliğinin ötesinde bir kararlılığa sahiptir ve bilişsel derecesi yüksektir. Kullanılabilecek materyallerden birisi de sert-yumuşak ideoloji sınıflandırmasıdır. Sert ideoloji denildiğinde, “sistematik bir şekil de işlenmiş, temel teorik eserlere dayanan, seçkinlerin kültürüyle sınırlandırılmış, muhtevası kuvvetli bir yapı”ya işaret edilirken yumuşak ideolojiyle “kitlelerin çok daha şekilsiz inanç ve bilişsel (cognitive) sistemleri” kastedilmektedir. Bu noktada, ideolojilerin çerçevesi bir uçta sert ideolojiler diğer uçta vaziyet alışların toplandığı yumuşak sürekli bir değişken şeklinde belirlemektedir. Dahası, yumuşak ideolojiler (veya vaziyet alışlar) insan eylemine yön veren ve eylemi şekillendiren yapılar olmaları nedeniyle ideolojinin ayırıcı ve daha yaygın özelliğine sahip görünmektedir (Mollaer, 2016 s. 36-37,38).

Bu anlamda çalışma ekseninde Avrupa kültürü söz konusu olduğunda işleyen en sert ideoloji Avrupamerkezciliktir (Eurocentrism). Avrupamerkezcilik farklı

halkların tarihsel güzergahlarını çizen kültürel değişmezler bulunduğuna inanmaktadır. Birbirlerine indirgenmesi olanaksız halklardan bu şekilde bahsederken evrenselcilik karşıtı bir tutum almasına rağmen kendini bir evrenselcilik olarak görmektedir. Çağın dayattığı sorunlar karşısında tek çıkış yolunun Batı modelini taklit etmekten geçtiğini savunan Avrupamerkezcilik bayağı bir kavimmercezcilik (ethnocentrisme) değil, dünyadaki hiçbir halkın tam anlamıyla kurtulamadığı sınırlı bir bakış açısıdır. 19. yüzyılda yaygınlık kazanmış bir olgu olarak kökenleri Rönesans'tan geriye uzanamamakta bu anlamda modern kapitalist dünya kültürünün ve ideolojisinin bir boyutunu oluşturmaktadır. Avrupamerkezcilik bir paradigmadır ve tüm paradigmlar gibi, çoğu zaman sözde kesinliklerin ve sağduyunun bulanık ortamında hiç zorlanmadan çalışmaktadır. Çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilen Avrupamerkezcilik medyaların iyice sulandırdığı basmakalıp fikirlerde olduğu kadar, toplum biliminin çeşitli alanlarına mensup uzmanların bilgince belirlemelerinde de kendini gösterebilmektedir (Amin, 2006, s. 14-15). 1992 Avrupa'dan çıkan kaşiflerin Amerika'yı keşfettiği 1492 senesinin 500. yıldönümüdür. Bir sembolik tarih olan 1992 yılında, Avrupa'nın 'birleşme' antlaşması imzalanmıştır. Bu aynı zamanda Müslümanların ve Yahudilerin kıtadan atıldığı tarihin yıldönümüdür. Ayrıca 1994'te Avrupa kimliğini teşvik ve birleştirmek adına II. Dünya Savaşında müttefiklerin Normandiya'ya çıkartma yaptıkları gün olan D-gününün (D-day) 50. yıldönümü kutlanmıştır. Ruslar başta olmak üzere Doğu Avrupalıları dışlamaya ve yabancılaştırmaya hizmet eden bu kutlama doğu cephesinde 27 milyonun üzerinde Rus'un katledilmesini hesaba katmamıştır (Delanty, 2013, s. 280). Avrupa'nın doğusu konusunda işleyen bu karmaşa elbette daha doğuya gittikçe artmaktadır. Bu anlamda kimlik oluşturmak adına seçme ve ayıklamanın çeşitli paradokslarla sürdüğü endüstriyel Batı toplumunun yaşadığı kültürel çağı anlayabilmek için hegemonya kavramı çok önemlidir. Doğu'ya bakışı şekillendiren, Oryantalizme süreklilik sağlayan ve güç veren Batı'nın siyasi veya kültürel hegemonyasının yan etkileridir. Hay'ın "Avrupa Düşüncesi" olarak açıkladığı "Biz Avrupalılar ve Avrupalı olmayanlar" şeklinde özetlenen bu fikir Oryantalizmin ta kendisidir. Bu düşünce bir beraberlik duygusu olduğu kadar Avrupa'nın Avrupa içinde ve dışında kurduğu hegemonya kültürüdür. Avrupa'nın, Avrupalı olmayan bütün diğer kültürlerden ve halklardan daha yüksek olduğu esasına dayanan bu temel fikrin

yansımaları sürekli yeni hegemonyalar üretmektedir. Bu fikirsel hegemonya Doğu halklarının gerilikleri ölçüsünde bizzat kendi ağızlarından tekrarlanıp durmaktadır. Batı'nın bu üstün “pozisyonunu” yumuşatarak Doğu'ya hissettirmeden korumaya çalışmak Oryantalizmin eski çağlardan bu yana en temel stratejisi ve yumuşak ideolojisidir. Bu strateji çerçevesinde Batı, Doğu'yla devam ettirdiği bütün ilişkilerde Doğu'dan el çekmemek için aşırı bir çaba göstermektedir. Yeni şekiller içinde beliren ilişkilerin ikinci özelliği ise Doğu-Batı etkileşiminde Avrupa'nın üstünlük iddiasında bulunmasa dahi güç dengesini daima kendi tarafında tutuşudur. Kılık değiştirebilse ya da yumuşatılabilse de bu gerçeği gözlerden uzak tutacak bir çare bulunamamıştır. Bu sebeple politik, kültürel hatta dini alanda dahi Doğu-Batı ilişkileri temelde daima güçlü ve zayıf ortaklar arasında olduğu şekliyle kalmıştır (Said, 1998, s. 19-63-64). Bu ideolojik bağlamın etkisinde yoğrulmuş modern kimlik kavramını biraz yakından inceleyerek konuyu derinleştirmek faydalı olacaktır. Yukarıda belirtildiği üzere kültür kavramının dönüşümünde sanatla iç içe geçmiş bir yol haritası mevcuttur ve nihayetinde bu harita bir ideoloji olarak da çalışmaktadır. Bu sebeple incelememiz sanat kavramıyla iç içe devam edecektir. Özellikle günümüze etkisi açısından Aydınlanma çağına Fransız Güzel Sanatlar Akademisi eliyle sistemleşen fikirlerine karşı Romantizmin, öncelikle şiirde belirerek diğer sanatlara da yayılması ve politize olarak etkisini arttırması Avrupa'yı inceleyen çalışmamız için önem arz etmektedir.

1.2.2. Avrupa Kimliğinin Haritası

Kimliğin “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” tanımından hareketle insanı toplum içerisinde konumlandırmak bu arayışta ilk adım olarak etkili olacaktır. Bu doğrultuda insanın kim olduğunun bulunabileceği fikriyle öncelikle toplumu anlamak için millet kelimesine bakmak gerekmektedir. Vatandaşlığı yapan zeminin kan ve toprak değil, inanç olduğu “ümme” kavramının Avrupa dillerinde karşılığı yoktur (Meriç, 2015, s. 173). Bu noktada bizim tarihimize özgü fark sebebiyle millet(nation) ve milliyetçilik (nationalisme) gibi terimlerin tercümeyle yetmeyeceği bir terim farklılığı vardır. Dinî bir aidiyeti ifade eden Millet sözü bugün kullanılan "nation(ulus) anlamına Osmanlı'nın son zamanlarında gelmiştir. Aynı şekilde ekalliyet (minorite, azınlık) kelimesi de imparatorluğun son on yıllarında toplumda dolaşmaya başlayan bir kavramdır. Osmanlı toplumuna özgü

kültürel ortamın ürünü bir teşkilatlanma olan Osmanlı millet nizamı kolonyalist imparatorlukların azınlık milletleri ve federatif biçimleriyle benzeştirilemeyecek derecede özgün, tarihte yaşanmamış sui generis (kendine özgü) bir sistemdir. Millet sistemi imparatorluğun sonlarına doğru özellikle Müslüman kavimler arasında yeni milliyetçiliğin biçimlenişinde de kaynaştırıcı kimlik oluşturma açısından etkili olmuştur. Osmanlı Millet Teşkilatı Etnik (kavmi) ve lisan aidiyetinden ziyade, din ve mezhep aidiyeti merkeze alınarak şekillenmiştir (Türkler, 2002b). Bu sebeple burada öncelikle odaklanması gereken Batılı anlamda millet ve milliyetçilik kavramlarıdır. Birbiriyle bağlantılı bir tür yeni siyasa-rasyonel devlet- ve bir topluluk türü olarak teritoryal millet- ilk kez Batı'da ortaya çıkmıştır. Sonrasında Batılı olmayan düşünceler üzerinde de iz bırakan bu süreç "millet" dediğimiz birliğe ilişkin düşünce üzerinde güçlü ve yönlendirici bir etkiye sahiptir (Smith, 1994, s. 24-25). Bu çerçevede belirtmek gerekir ki kimlik konusunda nesnel ve öznel tanımların tümü tatmin edicilikten uzak ve yanıltıcıdır. A priori(önsel) hiçbir tanım öngörülmeden millet kavramıyla ilgili arayışa milliyetçilikle başlamak, daha anlaşılır bir alan elde edilmesini sağlayacaktır. Millet sözcüğünün yaygın ve gevşek bir biçimde kullanılması sebebiyle "milliyetçiliğin akla getirdiği belli bir 'millet ' ancak geleceğe dönük olarak tanınabilmektedir. Gerçek bir 'millet' ise ancak a posteriori(sonsal) tanınabilir bir kavram olarak görülmektedir (Hobsbawm, 1993, s. 23). Modern dünyadaki belki de en zorlayıcı kimlik miti olarak milliyetçilik muhtelif biçimler olarak siyasî topluluğun temelini oluşturmaktadır. Milliyetçilik belirgin olarak ülkeye/toprağa ve soya (veya her ikisine de) atıfta bulunmaktadır. Bu doğrultuda "millî" kimlik olarak şekillenen şey, çok zayıf bile olsa bir siyasî topluluğu gerektirmektedir. Fransız Aydınlanmacılarının da akıllarında olan bu tanıma göre millet, belli bir ülkede aynı yasalara ve kurumlara boyun eğen bir halk topluluğudur (Smith, 1994, s. 9, 13). Bu kavrayış doğrultusunda ihtilal sonrası Fransa'da cisimleşen ulus-devlet, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesidir. Buradaki egemenliğin anlamı sistemin kendi kendini idame ettirmesi, yönetmesi ve diğer ulus-devlet sistemlerinden bağımsız olmasıdır. Ulus-devlet, kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş başka hiçbir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türünü temsil etmektedir. Yegâne merkezi kendisi olan bir iktidar demek olan ulus-devlet, öteki ulus-devletlerle ilişkilerini, kişiler arasında bir kişi gibi davranarak konumlandırır. Kişi

(Yunanca 'da prosopon, Latince'de persona) tiyatroya ait bir kavramdır ve bir oyundaki rol anlamına gelmektedir. Bir maskeden, yani canlandırılacak kişiden ve onu temsil edip görünür kılan bir bedenden oluşan kişi bu anlamda kendi içinde bir paradokstur. Çünkü bir maskeye hayat veren bir bedenin de bizatihi bir “kişi” olması gerekmektedir. Ulus-devlette, devlet maske, ulus da beden olarak sistemin işleyişini sağlamaktadır. Oyunun etkisini başarılı biçimde yaratması için ulusun ulus-devlet olarak gösterilebilmesi şarttır. Kimliklerin oluşum sürecine müdahaleyle ulus inşası olarak adlandırılan ulusun yaratımı, ulus-devletin başarılı biçimde yaratılmasının olmazsa olmaz koşuludur. Kimlikler konusunda yapılacak dışlama ve içirme konusunda çeşitli müdahalelerle bir ulus-devlet yaratmak için, bir toprak parçasının ve üzerinde yaşayanların belli sınırlar içine sokulmaları gerekmektedir. Sonrasında yurttaş olarak kabul görenler ile ikinci derecedekilerin ve sıradan sakinlerin birbirlerinden ayrılmaları ulus-devletin en belirgin karakteridir (Artun, 2010, s. 21).

Yukarıda değinilen ayna etkisi sebebiyle kimlik bilincine ilk kaynağı karşıtlıklar sağlamaktadır. "Kimsiniz, necisiniz, nereden gelmiş nereye gidersiniz?" sorularına verilen cevaplar çerçevesinde kimlik tam bir tarih sorunudur. Örneğin Hristiyan Avrupalılar tarihi kimliklerini Müslüman Türklere, Müslüman Türklere tarihi kimliklerini Hristiyan dünyasına karşı algılayarak oluşturmuşlardır. Modern dönemlerde resmi tarih yazıcılığıyla kurulmaya çalışılan kimlik modern öncesi dönemlerde inanç temelli ya da töre yoluyla kurulmuştur (Güvenç, 1995, s. 353). İkili tipoloji ekseninde "Biz" ve "Onlar" ayrımı yapılarak ötekinin tanınmasından ya da yadsınmasından doğan "kendi" kimliği; dayanışma ya da dışlama şeklinde vücut bulmaktadır. Avrupa kimliğinin oluşumunda kendi (self) ve öteki (other) arasındaki bu ayrışma oldukça önemlidir. Avrupalı pek çok şey aslında bu zeminde 19. Yüzyıl'ın sömürgeci fikirleri içinde gizlenmiş fikirlerin yeniden kurgulanmış halidir. Bu anlamda Avrupa fikri çoğunlukla "aşağı"dan değil, "yukarı"dan türetilmiştir (Delanty, 2013, s. 63, 64). Daha önce de ifade edildiği üzere Avrupa fikri siyasi çekişme içerisinde Fransa – Almanya rekabetiyle doruğa ulaşmıştır. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin yol açtığı toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin ürünü modernlikte İngiltere ve Fransa arasında da bir rekabet bulunuyordu. Ancak Avrupa konusunda sanatla ve sinemayla olan bağlamı açıklayabilecek dönüşümler Fransa'da yaşanmıştır. Sanayi

devrimiyle ilgili olan bu ilk modernite haricinde ileride Fransa'da ayrıca beliren bir estetik modernizm aşaması da bulunmaktadır. İngiltere'nin AB ile ilişkileri hep mesafeli olmuş, bugün de AB'den ayrılmaya karar vermiş ve şu an ayrılma sürecini tamamlamaya uğraşmaktadır. Çok farklı bir ulus-devlet modeli olan İngiltere ve sömürge imparatorluğunda yaşanan gelişmeler sonrasında, diğer ülkelerde sanat ile kapitalist modernlik arasında farklı ilişkiler kurulması gündeme gelmiştir.

Bu aşamada modern kavramını biraz açarsak, Latince şimdi anlamına gelen modus kelimesinden türetilen "modern" kelimesi ilk defa 5. yüzyılda Hristiyan çağı, Pagan çağdan ayırmak için kilise tarafından kullanılmıştır. Kilise "biz moderniz" diyerek aslında "biz artık pagan değiliz, bir tek Tanrıya inanıyoruz" demek istemiştir. Kelimenin etimolojisindeki şimdiye vurgu dikkate alındığında; bugüne ait olan, bugün de hüküm süren, bugün de varolan her şey moderndir. Bu perspektiften bakıldığında kendi zamanlarında, eski olana göre, "Hıristiyanlık da Vatikan da Orta Çağ da Skolastik de moderndir. Bu bağlamda şekillenen "Modernite" terimi ise şimdi bilincine dayanan, zamanın meşruluğu ve insanın otonomluğuyla yeni bir başlangıç imkânı varsayan daha güçlü bir kavramdır (Kuçlu, 2018, s. 2).

Fransa ulus ve ulus-devlet inşası süreçlerinin ilk örneklerinden birini kurması sayesinde her zaman kültürel ve sanatsal modernliğin paradigmatik örneği olmuştur. Fransız Güzel Sanatlar Akademisi sayesinde Paris'in en az iki yüz elli yıl boyunca Batı sanatının modeli, paradigması ve merkezi konumunda olmasını sağlayan sürecin detaylarına sanat ve siyaset arasındaki ulus-devlet oluşturma şeklinde işleyen ilişki modeli hakimdir. Bu model doğrultusunda Fransız sanatında ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp sıradan, elit olmayan kitlelerin aşına olduğu her şeyi uzaklaştıran katı kurallar dayatılarak sanatın en medenî yönleri geliştirilmiştir. Sanatta, tayin edilmiş yargıçlar ve sert kurallarla katı bir örgütlenme hâkim olmuş bu sayede sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamak amaçlanmıştır (Artun, 2010, s. 22, 23, 30). Bu anlayıştan türeyen soyluluk, hayatı bir kavram olarak yaşama ve günlük hadiselerin "bayağı"lığından koparak geniş çapta sosyal planlar ortaya atarak toplum yapısını ona göre değiştirmeye çalışmak bugün de Fransız toplum

teorilerinin karakteristiğidir. Aydınlik çağı Fransız aydınlarının bir özelliği olarak bugüne dek taşınan bu "elitist" damga dünyada bir tek hakikat olduğu ve bu hakikatın ancak Fransız aydınlarınca bulunabileceği fikriyle yaşamaktadır. Düşünce faaliyetinin Fransa'da baştan itibaren bir asilzade-elit zümresinin gölgesinde ve toplumsal modeline uygun olarak yapılmasına bağlı bu algılayış sebebiyle 20. yüzyılın başında bir Alman düşünür "Allah Fransız mıdır?" adıyla bir kitap yazmıştır ve bu kitap hala önemini yitirmemiştir (Mardin, 1992, s. 157-158). Zamanlarının fikir dünyasından ve halk katlarından koparak iş gören aydınlar bir "tarikat" olarak (sect) çalışmaya temayül ederek fikirlerini bir "din" olarak ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu durumu saklamadan ortaya koyan Saint-Simoncular açık açık fikirlerinin yeni bir "din" olduğunu söylemişlerdir... Fransız aydınlarının "tümücü" yönlerini oldukça iyi vurgulayan bu nitelikler Mandarenler adındaki kitabında Simone de Beauvoir'in vurguladığı üzere 1950'lerin Fransız aydınlarının "tarikat" biçiminde çalışmalarında da görülmektedir (Mardin, 1992, s. 161). Tek başına güçlü bir Avrupalılık duygusu ortaya çıkaramayan Aydınlanmanın evrenselliği devlet adamlarının fazla dikkate almadığı küçük bir entelektüel grubunun ürünü olarak ortaya çıkmış ve şüphe yok ki abartılarak yayılmıştır. Aydınların Avrupa kavramına yaklaşma geleneği Fransız ürünüdür ve Avrupa dininin, beyaz ırkın ve Fransız dilinin üstünlüğünü vurgulamaktadır (deRougemont'tan aktaran Delanty, 2013, s. 168).

Sanat, elbette her zaman verili bir şeydir, ama ilişkilendirilmesi için sınırlama, farklılaştırma ve seçme gibi genel süreçlere tâbi tutulması gerekmektedir. Bu süreçler sırasında sanat bir kurum haline gelir ve özel ilgi gören bir alan olarak, resmi siyaset düzeyinde, hatta hukuki düzeyde en azından kısmen tanınan bir özerklik kazanır. Modernliğin sanat-siyaset ilişkisini Batı modernliğiyle sınırlayıp üç ilişki tarzına indirgemek mümkündür. Küresel gelişmelerin yolunu çizerek bütün kültürel ve siyasi rejimlere dayatılan bu ilişki tarzlarının önemli değişikliklerle uygulanması söz konusu olmuş ve farklı koşullarda hayli farklı etkiler doğurmuşlardır. Özellikle sömürge sonrası koşullarda. Yine de az çok soyut olan bu modeller, modernite boyunca sanat ile siyasetin her zaman iç içe olduğunu, bu nedenle ikisi arasındaki sınırların ve net olduğu varsayılan hudutların daima bulanık ve belirsiz olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Burada moderniteyle ulus-devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği 30 yıl süren Protestan-Katolik savaşı

sonrası imzalan Westfalya anlaşmasından sonraki dönem işaret edilmektedir. Bu noktadan sonra sanat önemli bir kamusal mesele haline gelip ulus-devletlerin kimlik inşasında etkili bir araç olmaya başlamıştır. Bu bağlamda birbirini takip eden üç sanat-siyaset rejimi belirginleşmektedir. Ulus inşası, özerklik ve avangard olarak adlandırılan bu rejimler farklı bileşimlerle bir arada ya da birbirlerine rakip olarak var olmuşlardır.

Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe bağlı sanat-siyaset ilişkisi modelinin kökleri 17. yüzyıl, tam gelişimi ise 18. yüzyıl Avrupa'sına dayanmaktadır. Fransız Güzel Sanatlar Akademisi eliyle belli beğeni standartlarının oluşturulması şeklinde iç içe geçen ulus inşası süreci yerini bir süre sonra sanatsal özerkliğe bırakmıştır. İkinci olarak sanatsal özerklik ulus inşası ya da başka herhangi bir amacı gütmeyerek, siyasi olayların ötesinde sadece kendisini bir değer olarak görme rejimine evrilmiş ve 19. Yüzyıl Fransa'sında gelişerek yayılmıştır. "Sanat sanat içindir" şeklinde özetlenen bu yöntem bütünüyle fildişi kuleye çekilmek değil sanatın kendi siyasetini oluşturarak bir etki yaratması isteğidir. Böyle bir etki sağladığı boyutlarıyla örneğin Vincent van Gogh'a göre modern toplumda artık yerleşik dinlerin deva olamadığı yaraları iyileştiren yeni bir din olabilecektir. Avangard ise tarihsel olarak I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ortaya çıkmış ve 20. Yüzyıl boyunca etkili olmuştur. Fransız ordusunun öncü kuvvetlerinden alınan isimle kendini tanıtan avangard "sanat sanat içindir"i çok fazla sosyal hayat dışı bir hal almış görerek sanatı tekrar hayata döndürmek gibi bir hedefle ortaya çıkmıştır. Söz konusu modeller karışık ve melez biçimde uygulanarak dünyanın farklı coğrafyalarında bugün, 21. Yüzyılda bile hala gündemdedirler (Artun, 2010, s. 20, 21, 36). Bu rejimlerden ulus inşası modelinin yakından incelenmesi diğer modellerin mahiyetini de ortaya çıkartacak ve sonrasında Fransa'nın sanatları destekleme ve sınıflandırma konusunda hala etkili olan geleneğinin oluşması hakkında fikir verecektir.

19. yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli olan ulus inşası modelinin tohumları 17. Yüzyıl mutlakıyetçiliğin elinde kurulan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nde yatmaktadır. Bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumun ortaya çıkışında etkili olan en önemli neden dini savaşların ve iç savaşların yarattığı kaosun kültürde doğurduğu

kuşkuculuktur. Descartes'ın felsefesinde ve merkezi bir iktidarın yokluğunda denetimi ele alan Fransız kardinallerinin güttüğü politikalarda bir nebze de olsa kesinliğe imkân veren, sağlam bir zemin yaratma isteği bulunmaktadır. 1635 tarihinde bir imtiyaz mektubuyla kurulan Fransız Akademisi'nin amacı bu doğrultuda başta "belagat" sanatı olmak üzere tragedyadan resme kadar bütün sanat dallarında belli kurallar oluşturarak soylu ve ince beğeniye standartlaştırmaktır. Fransızcanın açık ve anlaşılır ortak bir form alması için düzenlemelere gidilmiş, bu amaçla sözlük hazırlanmıştır. Sanatlar için klasist beğeni uygun bir başlangıç noktası seçilmiş ve sanat kuramcıları tarafından Fransız sanatçıları için bütün alanlarda sanat formlarını düzeltecek kılavuz kitaplar yazılmıştır. İlkeler belirlenirken Antikler- Modernler tartışmaları yaşanmış Antiklerin Yunan ve Roma imparatorluğu tarihinden seçtikleri örnekler yerine Fransa kralının ve Fransa devletinin haşmetini göstermek adına modern dönemden örnekler övülmüştür. Yenilenmiş Hristiyanlık değerleri paganlıktan üstün tutularak bu çerçevede sanatlar için konu seçimi yönlendirilmiştir. Bu anlamda Fransız beğeni estetiğinde 17. yüzyıldan 18. yüz yılın ilk yarısına kadar, çok sayıda felsefeci ve yazarın katıldığı uzun bir tartışma yaşanmış; nihayet Charles Batteux'nun Tek İlkede Güzel Sanatlar adlı eseri son noktayı koymuştur. Sanata dair bugün gayet iyi bilinen modern bir fikir ve tanım geliştiren Batteux bütün insan yetilerini zorunlu ve yararlı amaçlara hizmet edenler ve sadece zevk verenler olarak iki ana kategoriye ayırmıştır. Ayırımın dayandığı temel ölçüt, yararlı olan ile "saf" ya da "ince" zevke dayalı olan arasındaki ayırımın getirdiği "güzellik" kavramıdır. Yararlı, dünyevi, ya da gayri medeni hazlardan uzak olarak belirlenen bu "güzellik" in saf olmasına dikkat çekilmektedir. Bu sınıflandırma sonunda, yararlı olan bir şeyin ince ve medeni beğenin nesnesi olamayacağına işaret edilmiş, Kant'ın estetik yargının a priori koşulu olduğunu savunduğu saflık, ölçüt olarak belirlenmiştir. Bu anlamda saf olmayan şeylerden zevk alanlar, saf güzellikten alınan haz ile salt duyusal ve yararlı unsurları bir araya getirenler estetik yargıda bulunmaktan aciz olarak kültürün elit çevresinin dışında bırakılmışlardır (Artun, 2010, s. 25, 29). Bu anlamda politik- kimlik inşa süreçlerinin birer parçası olarak kültürel fikirler kullanılması bu kültürel fikirleri ideolojilere dönüştürmektedir. Gerçekliğin belirli bir tanımının somut iktidar çıkarına eklenmesiyle oluşan çerçeve ideoloji olarak adlandırılabilir (Delanty, 2013, s. 61, 62).

Bu programla ihtilalin ardından etkisi azalsa da Fransa’da ulus inşası ve iş birliği yapacak sanattan devlet sorumludur. Diğer yandan Protestanlık ve Katoliklik arasındaki 30 Yıl Savaşları sonrası 30 eyalete ayrılmış olan Almanya başta olmak üzere Avrupa’nın pek çok yerinde, merkezi bir modern devlet bulunmadığından modernleşme projeleri önce ulus inşasıyla başlamıştır. İlk modern siyasi sanat rejimi olan ve hala geçerliliğini koruyan ulus inşasını kullanırken işe tersten başlamak zorunda kalan bu toplumlarda sanatın amacı ve işlevi, var olmayan siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların yerini tutmak olmuştur. Sanatın salt bir ulus inşası aracı olmaktan öteye geçip devletin boşluğunu doldurduğu 19. Yüzyıla özgü olan ve bugün de rastladığımız bu ulus inşası türünde daha en baştan popüler bir romantizm söz konusudur. Devletin görkemiyle işe başlamanın mümkün olmadığı bu tür bir siyaset estetiği ve estetik siyaseti rejiminde, ulus, güçlü devlet kurumları olmaksızın, estetik temsil aracılığıyla üretilip yönetilmektedir. Elbette bu sürece sadece sanat değil ulus inşası için kullanılan doğa, inançlar, tarih, alışkanlıklar, dini kimlik ve ulusun varlığını kanıtlayacak, ulus imgesini besleyen her türlü kimlik malzemesi dahildir. Bu anlamda ulusu inşa etmenin ve sürekliliğini sağlamanın pek çok yolu olmasına rağmen hepsinde sanat kullanılmaktadır (Artun, 2010, s. 31). Bu arayış ve dönüşüm içerisinde milliyetçilik en azından Batı’da politik kültürel baskının açtığı yaralardan ortaya çıkmış bir olgudur. Milli liderler, “yıllar yılı süren baskı ve aşağılamalardan sonra, ulusal onur patlamasıyla birlikte şiddetli bir karşı-tepkiyle ve yer yer beliren saldırganlıklarla kişiliklerini kanıtlama çabaları göstermişlerdir. Bu ruh halini anlamak üzere 17. ve 18. yüzyılın Alman tarihine bakıldığında, Fransızların gözünde Almanların taşralı, bayağı, yeteneksiz hödükler olduğu yönündeki yaklaşımlar dikkat çekicidir. Bu tavrın Alman milli ruhunu yaraladığı ve Alman milliyetçiliğinin her şeyden çok Fransızlara ve Fransızlığa dönük bir öfke patlamasıyla gün yüzüne çıktığı görülmektedir. Bu aşağılama ve öfke patlaması Napoleon işgalinden I. Dünya Savaşı sonrası Versailles’a, II. Dünya Savaşı sonrası Nazilerin “Paris ziyareti” ne dek karşılıklı onur kırıcı birçok felaket doğurmuştur (Aksakal, 2014, s. 66-95). Aydınlanma’nın getirdiği akılcılığa tepkinin başlıca nedeni Aydınlanma’nın vaatlerini yerine getirememiş olmasıdır. Avrupa’da pek çok entelektüel, yazar ve sanatçının önce destek verdiği Fransız İhtilali sonrası Napolyon Emperyalizmi’nin belirmesi ve bu durumun Sanayi Devrimi’nin sonuçlarıyla birleşmesi toplum üzerinde derin izler

bırakmıştır. Aydınlanma'ya en açık, şiddetli ve eksiksiz bir biçimde ilk kez saldırarak sert bir dille eleştiren Georg Hamann “Bu çok övülen akıl da nedir-evrenselliği, yanılmazlığı, kendini beğenmişliği, kesinliği, doğruluğu kendinden belliliğiyle akıl? Bu akıldışılığın uluyan boş inançlarının ilahi sıfatlarla donattığı, doldurulmuş bir mankidir.” Ona göre Aydınlanma'nın öğretisi, insanlarda canlı olanı öldürmüştü; insanı bir tür yapay oyuncak haline getirmiştir (Berlin'den aktaran Kızıl,2018, s. 9). Bu fikirler temelinde Romantizm, modernliğin karşısına modern/modernleşen toplumların düşünürleri-sanatçıları tarafından çıkarılmış, modern bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa düşünce ve sanat tarihinde “Romantik Çağ” diye nitelenen 1789-1848 yılları arasında büyük bir sanatsal ve entelektüel üretim patlaması yaşanmıştır. Fransız İhtilaliyle paralel bir şekilde yaşanan Sanayi Devriminin sancılı sonuçlarının ve etkilerinin kıta genelinde yansması olan bu patlamanın genel karakteri sıra dışılıktır. Geleneksel üretim ve yönetim biçimleri sarsan ya da yıkan Sanayi Devrimi sonrası eski biçimlerin yerine neyin geleceği belirsizlik içinde kalmıştır. Ayrıca Aydınlanma'nın sunduğu argümanlarla dinin etkisinin kırılması etno-kültürel bazı uyanışlara imkân sağlamıştır. Romantizm kavramı ilk olarak Almanya'da şiirde belirlemiştir. Friedrich Schlegel kardeşlerin kurduğu Athenaeum dergisinde toplanan Romantik üretimlerle şekillenmiş ve sonrasında resim, heykel, mimari, müzik vb. alanlara sirayet ederek Fransa, İngiltere, İspanya ve Amerika gibi ülkelere yayılmıştır (Kızıl, 2018, s. 23). Özellikle Rousseau ve Herder'in idealizminin dalgalar halinde yayılıp büyümesi ve yorumlarının çeşitlenmesiyle cemaat ruhu, cemiyet ruhuna doğru evrilmiştir. Bu evrimle şekillenen ön-milliyetçi oluşumlar, bir yandan muhafazakâr bir yandan devrimci taleplerle Romantizmi politikleştirerek bir dünya görüşü hâline getirmiştir. Roma-Cermen İmparatorluğu başta gelmek üzere imparatorluklar sarsılırken, yerel kültürler arasındaki farklılıklar, dil, tarih ve coğrafya araştırmalarıyla birlikte, seküler anlamda milletin aşkın varlığının, milliyetçiliğin ve nihayet milli-devletin kutsallığı konusunda arayışlar başlamıştır. Romantizmin edebî eserleri Volksgeist (halkın ruhu) ideasıyla millete, milli ruha, milli kimliğe ilişkin “prematüre” değerlendirmeler ortaya çıkararak bir tarih ve toplum merakına kapı aralamış; bireyci felsefi romantizm politikleşerek toplumcu romantizme dönüşmüştür. Bu yolla evrilerek gelişmeye başlayan Romantik milliyetçi düşünceler yumağı, 19. yüzyılın başından itibaren sahneye çıkmıştır (Aksakal,

2014, s. 239, 240).

Friedrich Schiller'in "Alman Büyüklüğü" adlı yarım kalan şiirindeki "Almanların büyüklüğü asla prenslerinin başı üstünde durmamıştır. Politik değerden ayrı olarak Almanlar kendilerine özgün bir değer yaratmışlar ve İmparatorluk çökse bile, Alman onuru tartışmasız kalacaktır..." (Aksakal, 2014, s. 154) şeklindeki ifadesi sanatın bu anlamda neye işaret ettiğini göstermek için önemlidir. Edebi ürünler eliyle Volksgeist fikri geliştirmenin bir yönü de din olagelmıştır. Rusya, İrlanda ve Polonya gibi ülkelerin milli kimliğini biçimlendirme döneminde aydınlar ve politikacılar dini son derecede etkin bir şekilde kullanmış ve bundan millileş(tiril)en din yorumları çıkabilmiştir. Bu program dahilinde başkaları da hisçi (sentimental) doğa tasvirlerinden etkilenerek memleket keşfine çıkmış, kimi efsanelerdeki pagan mâzinin ipuçlarını arayıp bulmuştur. Arada denge kurmaya çalışanlara bir örnek olarak Coleridge, İskandinav romantiklerinin aksine, pagan efsanelerini Hristiyanlaştırmaya gayret sarf etmiştir çünkü toplumsal çözülmeye bir de dinden uzaklaşmanın dâhil olması tehlikesi baş göstermiştir. Romantik milli programların belirmeye başlamasıyla, uzak ve efsanevi geçmişle bugünün arasındaki mesafenin kısaltılması, hatta birleştirilmesi yönünde bir istek de belirmiştir. Nüfusunun yalnızca %10'unun konuştuğu bir yerel Norveççe diyalektinin 1840'lardan itibaren tüm topluma öğretilmesiyle Norveçlilik bilinci (Landsmål) başlamış ve başka örneklerin de bu yöntemi takip etmesiyle Polonyalılar, Çekler, Estonlar derken bu durum bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Benzer şekilde Yunan bağımsızlığından sonra Yunan entelektüellerin ortak bir Yunanca tesis etmek için Bulgarca ve Türkçe gibi yakın temasta olunan diller karşısında Yunancayı sadeleştirilmesi (katharevousa) ve somut bir Yahudi toplumu kurulması için Siyonist araştırmacılar eliyle İbranice'nin modernleştirilmesi gibi pek çok değişik kültürel çalışma ortaya çıkmıştır (Aksakal, 2014, s. 72, 80, 82).

Bu anlayışla bütün olarak bakıldığında "Avrupalılık" kimliği başkaları'nın kimlikleri çarpıtılarak yaratılmış ve hem başkası hem de Avrupa kimliği mitsel bir form almıştır. En önce Avrupalılar tarafından sorgulanıp gözden geçirilmesi gereken bu mit içerisinde İngiliz yönetici ve aydın sınıfını temsil eden Lord Cromer, sanki ortada apaçık bir gerçek varmışçasına İngilizler ve Almanlar'ın Fransızlar ve Latinlerden (bunlar Araplar ile zenciler arasında bir tür bağlantı halkası

oluştururlar) ya da yarı yarıya Asyalı sayılan Ruslardan daha çok Avrupalı olduklarını ve elbette onlardan üstün olduklarını öne sürmüştür. Hitler de aynı şekilde düşünmüş ama İngilizler ve Almanlar sıralamasını tersine çevirmiştir. Bu ideoloji çerçevesinde Avrupa içi dengeler açısından II. Dünya Savaşı sonrası yaşananlar kuşkusuz ortak bir Avrupa kimliği bulunduğu inancını daha da güçlendirmiştir. Daha evvel Avrupa ulusları arasında gözetilen karşıtlıkların giderek daha az vurgulanmasını sağlayan bu dönüşümün yanı sıra genetik ırkçılık da kültürlü çevrelerde bilimsel saygınlığını yitirmeye başlamıştır. Bu doğrultuda Avrupa ortak kimliğinin temellerini yeniden tanımlayacak bir formül olarak Hristiyanlık zemininde buluşmak fikri öne çıkmıştır. Bu fikir birbirleriyle rekabet eden Avrupa uluslarının ve ırkçılığın yarattığı iki yanlı bunalımdan çıkabilmenin tek yolu olarak görülmüş, çağımıza damgasını vuran Hristiyan yenilenme hareketi kısmen, bu duruma gösterilmiş kendiliğinden bir tepki şeklinde gelişmiştir (Amin, 2006, s. 120, 121). Buna rağmen unutmamak gerekir ki bir zamanlar Hristiyan dünyasıyla eş anlamlı olan Avrupa artık post-Hristiyan ve neo-pagandır. Uzun süren ve yararlı olan özeleştirici ve kendinden kuşku duyma süreci artık tamamen laikleşmiştir... Kendi kimliğini bilmek ve kendini tanımak belli durumların ürünüdür. Eğer böyle bir genel tip varsa 19. yüzyıl Avrupalısının dış dünya hakkında hissettikleri Avrupalıların bugün benimsedikleri görüşlerden çok farklı olmak zorundadır. Avrupalılar farklı zamanlarda "Amerikanlaşmaya" karşı ilgi duymuştur (Hitler buna çok önem vermiştir ve görünüşe bakılırsa samimidir). "Batı" kültürünün küresel olarak paylaşıldığı bir çağda endişelenme unsuru 19. Yüzyıldaki kadar önem taşımamakla beraber İslam korkusu yüzyıllar boyunca Avrupalıların kimlik duygusunu belirlemiştir. Bugünkü İslam tablosunda gördükleri bazı unsurlar modern Avrupalıları yine endişelendirmektedir. Ne var ki dışarıdan, özellikle İslam dünyasından Avrupa ve Avrupalıya bakıldığında tablodaki resmin "Batı'ya" yönelik genel bir tepkiyle yorumlandığı görülür: Tıpkı koyu Müslümanların eski Sovyetler Birliği veya ABD'ye baktığı zaman gördüğü gibi materyalist, tanrısız ve tutarsız bir toplum. Bu anlamda "Avrupa" her zaman oluşum ve Reformasyon (yenilenme) halindedir (Roberts, 2015, s. 772, 774).

Bu çerçevede dinin politik olarak araçsallaştırıldığı, yeterli malzeme bulunamadığında umumi hafızaya başvurularak mitolojiden de yararlandığı ve gerektiğinde yeni bir mitolojinin yaratıldığı bir süreç işlemektedir. Milli edebiyat,

milli kültür, milli tarih, milli ruh gibi kavramları türeten ve bunları milli devletin şahsında diğer milletlere kabulünü kolaylaştıracak bütünlükler üretmeye yarayan romantizmin Türkiye serüveni için Türk romantizminin ilk evresine gitmek gerekmektedir. Bu noktada Namık Kemal'in şahsında Fransız romantizminin etkileri görülmektedir. Türk romantizminin kurucu figürü kabul edilen Nâmık Kemal'in, izinden gitmek istediğini iftiharla beyan ettiği iki deha edebiyatta Victor Hugo, politik düşüncede ise Jean Jacques Rousseau'dur. Türk romantizmde ikinci evre, 20. yüzyıl Türk düşünce dünyası üzerindeki etkisinin büyük olduğu resmî ideolojinin oluşum seyrini derinden etkileyen Ziya Gökalp'tir. Devletin millete, milletin devlete bakışını şekillendiren ruh romantizm ekseninde gelişmiştir ve bu 'ruh'u üfleyen diğer herkesten çok Gökalp'tir. Bu fikri besleyen yalnızca Atatürk'ün hissiyatının babasını Nâmık Kemal, fikriyatının babası olarak da Gökalp'i sayması değildir. Gökalp 20. yüzyıl boyunca günün koşullarına göre sürekli yenilenen esnek bir ideolojik bütünlüğün sesi konumundadır (Aksakal, 2014, s. 176, 241). Bu anlamda modern anlamda kimlik oluşumunun Türkiye açısını daha iyi anlamak adına Gökalp'in fikir dünyasına biraz daha yakından bakmak gerekmektedir.

1.2.3. Türk Kimliğinin Haritası

Herder, Fichte, Hegel gibi Alman yazarların düşüncelerine Fransız edebiyatı vasıtasıyla ulaşmış olan Ziya Gökalp felsefe konusunda yaklaşımlarının çoğunluğunu Fransız sosyoloji ve felsefesinden almasına karşın, ulusçuluğu (Türkçülük) daha çok Orta Avrupa ve özellikle Alman tipindedir (Oral'dan aktaran Aksakal, 2014, s. 90). Alman düşüncesinin irrasyonalist kanadından derinden ilham almış olan Gökalp'in hars-medeniyet, İslam âlemi-Batı âlemi, laiklik-şeriat, millet-ümme kavramlarının tartışmalarıyla şekillenmiş bir fikir dünyası vardır. Bu kavramlar Almanya'da 19. Yüzyıl sonlarında Katolik Kilisesi aleyhinde, Katolikliğin toplumdaki etkisini kırmaya yönelik bir dizi devlet müdahalesinin gerçekleşmesi (Kulturkampf-Kültür savaşı) sonucunda, var olan ve derinleşen cemaat-cemiyet gerilimi, organik toplum-mekanik toplum zıtlaşması, milli kültür-evrensel kültür gibi fikrî ikiliklerin tercümelemleri gibidir. Aynı zamanda folklorik ve tarihsel incelemelerin Turan efsanesini gündeme getirdiği bu dönemde Gökalp Constantine Borzecki'nin (Mustafa Celaleddin Paşa) Les Turcs: Anciens et Modernes'deki (1869) tezlerini büyük ölçüde benimsemiştir. Ancak Polonya asıllı,

ilticayla Osmanlı'ya sığınmış ve Müslüman olmuş bir komutan olan Mustafa Celaleddin Paşa'nın fikirlerini kültürel sınırlar içinde tutmak gerektiğini fark ederek bu doğrultuda fikir geliştirmiştir. Dönemin Türkçü isimlerinin de katıldığı tartışmaların etkisiyle Gökalp, İslam'ın kabulü öncesindeki karanlık dönemlerde yaşamış ya da yaşadığına inanılan Türk kültürünün izini sürmüştür. Ancak bu izi sürerken ince ve silik de olsa Pantürkistlerle arasına bir çizgi çekmiştir (Aksakal, 2014, s. 21). Türkçü yönde en aşırı iddialarda bulunan ırkçı ve Turancı yazarların, Avrupalı ve yerli Yahudilerin Türkçülük ve Turancılık akım ve fikirlerinde oynadığı büyük rolü bilmemeleri ya da bilmezlikten gelmeleri Gökalp'in bu tavrına bir açıklama olabilir. Bu fikirlerin güçlü bir şekilde tartışıldığı 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyılın ilk yılları Selanik'te sosyalistimsi yeni hayat çevresindeki halkçılık akımı Türkçülüğe dönüşmüş sonrasında Turancılık yönüne doğru eğilim göstermiştir. Türkçü çevredeki yazarlardan Tekin Alp (Moiz Kohen), Almanca çıkan bir kitabında bunu şöyle belirtir: "Selanik ve Rumeli'nin kaybından sonra Türklerin yüzü Turan'a çevrildi." Borzecki (Mustafa Celaleddin Paşa), Moiz Kohen (Tekin Alp) örneğindeki gibi pek çok yazarın bu dönemde kendine özellikle Türkçü isimler bulması şeklinde yaşanan dönüşümlerle beraber toplumsal yaşamın belli başlı kuruluşlarına yeniden, daha köktenci bir gözden geçirme havası gelmiştir. Bu koşullarda çarpışan fikri akımlara Gökalp, ünlü Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak formülüyle bir uzlaştırma getirmeye çabalamıştır (Berkes, 2003, s. 419, 427). Gökalp, Yusuf Akçura'nın 1904'te yayınlanan Üç Tarzı Siyaset adlı denemesiyle başlayan tartışmalara katıldığı ve Balkan Savaşı sırasında Türk Yurdu dergisinde yayınladığı makalelerini 1918 yılında Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak adıyla bir kitapta toplamıştır. Devletin kurtarılması ve toplumun ihyası için özetle Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Selim'den beri var olan yenileşme ihtiyacından doğan Muasırlaşma fikrinde herkesin birleştiğini söylemiştir. İkinci seçenek olan İslamlaşmak dağılan imparatorluğun Müslüman nüfusuyla bir düzen kurma ihtiyacından doğmuştur ancak bu fikir ulusçuluk akımlarına direnememiştir. Son olarak ortaya çıkan Türkleşmek fikri bu ulusçuluk akımı içerisinde elde kalan bir program olarak yine ihtiyaçtan doğmuştur. Bu üç fikrin de sağlam ihtiyaçlardan doğduğu, Muasırlaşmakta herkes birleşse de İslamlaşmak ve Türkleşmek fikirlerinin tartışılmaya devam ettiğini söylemiştir. Gökalp'in çerçevesini çizdiği bu üçlü ilerleyiş bütün Cumhuriyet tarihinde olduğu gibi bugün de yaşamakta ve

gerekli durumlarda Muasırlaşma ekseninde İslamlaşma ve Türkleşme çarpışarak ya da birleşerek muhafazakâr bir ideoloji meydana getirmektedir. Bu fikirleri geliştirirken Gökalp, Turan ideali konusunda birçok Türkçüden ayrışmasına yol açan bir tavır takınmıştır. Ona göre “Turan, bazılarının zannettiği gibi, Türklerden başka, Moğolları, Tunguzları, Finuvaları, Macarları da içine alan bir kavimler halitası değildir. İlim dilinde Uralo-Altay olarak adlandırılan bu zümreye mensup kavimlerin dilleri arasında bir akrabalık bulunduğu da henüz ispat edilememiştir.” Avrupa baskısının ve romantizmin etkisiyle gelişen bu arayışlarda “Müslüman-Türk halkı” 19. yüzyılın ikinci yarısında fark edilmiştir. Bu fikir Osmanlı idaresi ve Dersaadet’teki seçkinler tarafından İmparatorluğu bir arada tutma arayışında ortaya atılan Osmanlıcılık ve İslamcılık fikirleri haricinde ayrışmayı hızlandıracak ırkçı bir tehlike olarak görülmüştür. Yıkımlarla ve toprak kayıplarıyla geçen bir dönemin ardından elde kalan son topluluğun bir şekilde toparlanması için Türkçü akım, diğer Meşrutî fikir hareketleri arasında hâkim hâle gelmiş ve bu aşamadan itibaren Türk milli kültürüne özel bir önem atfedildiği gözlenmiştir. Ömer Seyfettin’in yeni lisan çabalarıyla başlayıp, Gökalp’in, daha sonraki yüz yıl boyunca tüm kurumsal ve kişisel araştırma-incelemelere, halkçı-milliyetçi edebî eserlere yön veren sözlerinde dile gelen bir “memleket insanı” merakı baş göstermiştir. Gökalp’in on yıldan fazla bir süre boyunca işlediği Turan ideali ve Türkleşmeci ideolojinin ilhamı uluslarla devletlerin birbirine denk düşmesi yönündeki Wilson Prensibi’nin ilanında ve sonraki yarım yüzyıllık milliyetçilikler çağında bulunmaktadır (Aksakal, 2014, s. 177-243). Bu fikirler çerçevesinde oluşturduğu anlayışla Gökalp Ankara’da bulunduğu yıllarda cevapladığı bir soruyla İslam’ın protestanlaşabileceğini, bunun için dinin milli bir şekilde canlandırılıp masallardan arındırılması gerektiğini söylemiştir. Ayin, merasim, hutbe ve ezanın Türkçeleştirilmesi ve dinde reformu sağlayacak güvenilir bir kişinin peşinden gidilmesi gerektiğini belirtmiştir (Altıntaş, 2005, s. 67).

Batılı düşünürlerin bir kısmına göre, bir ulusal devlet kendi sınırları içinde aynı "ırk"tan olan kimseleri toplamaktadır. Diğer bir görüşe göre de ulusal devlet'in yurttaşı, belirli sınırların içinde yaşamayı kabul ederek buradaki yasaları kendi yasaları sayan kişilerden oluşmaktadır. Bu iki ilkeyi de reddeden Gökalp’e göre, ulusal varlığın özü paylaşılan bir kültürdür. Millet, aynı eğitim almış, aynı dili konuşan, aynı duyguları, idealleri, din ve ahlâk öğelerini ve estetiği paylaşan

kişilerden oluşmaktadır. Atatürk ve Kemalizm folklor araştırmaları ve dilin arılaştırılmasında yerel kaynaklara inilmesi gibi örneklerle bu fikirleri ciddiye aldığı göstermiş fakat teoride oldukça kesin gibi görünen bu ögenin pratikte zorluklarla karşılaşacağı anlaşılmıştır. Osmanlı tarihinin yeni rejimdeki yeri konusuna hiç değinmeyen Gökalp'in aksine Atatürk, Cumhuriyetçi bir rejimin Osmanlılar'ın "şan"ı ile desteklenemeyeceği fikrindedir. Cumhuriyet kuşakları için tarihin sağlayacağı "benlik"i başka bir kaynaktan bulmak adına 1930'larda ütopyik yaklaşımla "Türk Tarih Tezi" ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet ideolojisinin tarihsel yönünün eksikliğinin belirmesiyle birleştirici odak noktası olarak böyle bir "benlik geliştiricisi"ne ihtiyaç duyulmuştur. Bu anlamda Türk Tarih Tezi Atatürk'ün en özgün girişimlerinden biri sayılmaktadır. Atatürk, böylece, kendinden önceki kuşakta tarihçilerin dağılık olarak yaptıkları araştırmaları -Pan Turanizm kapanına düşmeden- kendine mal ederek rejimin destekleyicisi durumuna getirmiştir. Daha dün bırakılan rejimlerin ötesine geçmeyi isteyen rejimler romantik bir perspektifle ya ilerde ortaya çıkacak olan ideal rejimi bir destekleme ögesi olarak görüntülemek ya da uzak tarihlerden esinlenmek zorundadırlar. Bu sayede yeni bir kuşağı, eskisinin kendine vereceği yükten kurtararak yola çıkarabilen Atatürk'ün bu konudaki mantığı, daha sonra birçok Üçüncü Dünya devleti tarafından izlenmiştir (Mardin, 2006, s. 236, 237). Atatürk bu tutumuyla Gökalp'in, sosyal hayatın özde milli; ama, biçimde İslami olması gerektiği fikrinin ötesine geçmiştir. Bu hamlenin arkasındaki gerçek dürtü, Atatürk'ün Osmanlı İmparatorluğunun geriliğinin en önde gelen sebeplerinden biri olarak İslamiyet'i görmesidir (Mardin, 1991, s. 97). Avrupa'nın tarihinde savaş ve yıkım olarak sürekli ayrışma yaşandığı vurgulanmıştır. Bu anlamda tarih incelendiğinde İslamiyet'in bütünleştirici olduğu gibi ayrıştırıcı yorumlarla da gündeme geldiği ya da bütünleştirici olarak savaflara engel olmadığı görülmektedir. Avrupa tarzı ırkçı ve diğerini yok etmek üzere yapılmasa bile iktidar mücadelesinde savafların durmaksızın devam ettiği ortadadır. Bu anlamda yalnızca benlik oluşumuna kaynak sağlayacak şanlı tarih formatında değil kurulan hegemonyayı anlamak için İslam'ın bu topraklardaki rolünün incelenmesi kaçınılmazdır. Avrupa devletleri baskısıyla II. Mahmut döneminde belirginleşen Müslüman ve gayri müslim tebaanın eşitlenmesi fikri Müslümanlar açısından görülmemiş bir şeydir. Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla sağlanan bu eşitlik Batılı tarzda millet kimliklerin belirmesini sağladığı gibi

imparatorluğun parçalanmasına sebep olan süreci de başlatmıştır. O tarihte devletin yapılandırılması sürecinde içteki hegemonyanın dağılması üzerine mecburi olarak ortaya çıkan İslamlaşmak refleksi bugün devletin hala popülist anlamda gündemde tuttuğu ve acil durumda doğrudan sarıldığı en temel ideolojidir. Bu ideolojiyi kafasındaki inkılapları gerçekleştirene kadar Atatürk de kullanmıştır. I. Dünya Savaşı sonrası yenilen Osmanlı İmparatorluğu'nun Müslüman halkı Büyük Millet Meclisi altında toplanıp direniş başlatarak İstiklal Savaşı vermiştir. İslam vurgusu yüksek bu mecliste geçen Millet kelimesinin anlamı o dönem meclistekilerin kafasında Milleti-hâkime olarak Müslümanlardır. Osmanlı Millet Sistemi'ndeki Müslüman topluluğun üstünlüğü anlamında bir zihin tarihi olan bu anlam Atatürk'ün kafasındaki plan sayesinde kademe kademe modern anlamdaki ulusu ifade edecek bir zemine taşınmıştır (Mardin,1991, s. 63, 64). Geçmişin yükünden kurtulmak iç siyaset gereği bir anlamda mümkün olsa bile ulusun dünyaya kabul ettirilmesinde özellikle Avrupa ile karşılaşmalarda bu hamle yeterli enerjiyi sağlayamamıştır. İmparatorluktan elde kalan topluluğa seçilen Türk isminin içi geçmişe yönelik olarak İslam harici bir tarihle doldurulması zor bir kenetlenmeye sahiptir. Türk isminin Avrupa kaynaklı araştırmalardan doğması paradoksa yol açmış gibidir. Bu isim Avrupa yoluyla belirginleşerek Avrupa modeli bir milliyetçilikle topluma İslam öncesine uzanabilen bir tarih arayışı kurabilmek için kullanıma sokulmuştur. Ancak buradaki İslam vurgusunu Türkler unutsa Avrupalılar unutmamaktadır. Dünyaya hâkim olan Avrupamerkezci ideoloji ve tarih yazımı içinde ilk defa Müslümanlıkla aynı anlamda kullanılan bu isim Avrupa bütünlüşmesi içinde tamamen öteki ve militan bir Müslümanlığa işaret etmektedir. Bu anlamda kurtulduğu varsayılan yükün ne olduğunu anlamak ve kimlik oluşumunun daha derinine inmek adına bu geçmişe odaklanmak gerekmektedir. Buraya kadar incelendiği üzere hali hazırda çalışan sistem Batı etkisiyle ortaya çıkmış ve bir anlamda kimlik konusunda ortak bir zemin sağlamaktadır. Bu noktada Avrupa halklarının kendi içlerindeki kimlik oluşturma süreçlerinden farklı bir yolda gelişen ve bütünüyle öteki olarak görülen Türk kimliğinin oluşum sürecine odaklanmak gerekmektedir.

Burada söze öncelikle Anadolu'nun fethiyle başlamak gerekmektedir. 11. yüzyılda Türkler tarafından fethedilmeye başlayan Anadolu'ya, Avrupalılar tarafından Türkiye adı verilmiştir. Türklerin fethettiği Anadolu için Türkiye adı ilk

kez 1190 tarihli Barbarossa Haçlı Seferinin vakayinamesinde gözükmektedir. Bu deyim 13. Yüzyılda artık yaygın bir şekilde Batılı yazarlar arasında kullanılmaktadır. Türkler 1923'e kadar, bunu, ülkelerinin resmi adı olarak benimsememiş, kabullendiklerinde de Avrupalı menşeyini açıkça belli eden bir şekli (Türkiye) kullanmışlardır. Halkın bir zamanlar kendisini Türk diye adlandırmasına ve konuştukları dilin yine Türkçe olmasına rağmen Osmanlıların imparatorluk toplumunda etnik bir terim olarak Türk deyimini az kullanılmıştır. Kullanıldığında özellikle Türkmen göçebelerini veya daha sonra, Anadolu köylülerinin Türkçe konuşan cahil ve kaba köylülerini ifade etmek üzere daha çok küçültücü bir anlamda kullanılmıştır. Kendilerini "Şehri" olarak adlandıran İstanbullu bir Osmanlı efendisi için bu kelimeyi kullanmak bir hakaret olarak kabul edilmektedir (Lewis, 1993, s.1). Ülkenin adını "Turchia veya Turcmenia" diye Avrupalı İtalyanlar koymuş, Avrupa ile olan yakınlaşma sayesinde ilk ticarî organizasyonların yanı sıra devlet teşkilâtı ve askerî yapıda ister istemez Avrupa'ya reaksiyon, etki-tepki şeklinde biçimlenmeler meydana gelmiştir. Türkiye demek zaten "Avrupa dünyasının ortasındaki İslâm" demektir. Tarihi itibarıyla Avrupa dünyasının tanıdığı Müslüman kuvvet ve Müslüman dünya Türklerdir; çünkü İspanya'daki Endülüs hâkimiyeti uzak mazide kalmıştır. Diğer Müslüman devletlerle kıyaslandığında İranlı denildiğinde akıllarda nefis İran şiiri çevirileri, Hayyam; Araplar denildiğinde de geometri ve matematik imajları belirirken Türk İslâmlığı anıldığı zaman Avrupa'nın gözünde militan, fetihçi, kavgacı bir İslâm canlanmaktadır (Ortaylı, 2020, s. 111-120). Türkiye olarak adlandırılan ve uzun süren bir imparatorlukla yönetilen bu topraklardaki belirleyici kimlik unsuru din olmuştur. Ayrıca İslâm dünyasının Müslüman hanedanları arasında sadece Osmanlılar diğer Müslüman devletlere ve topluluklara karşı değil- kâfirlere karşı kazandıkları zaferlerle şöhret bulmuşlar, bu şöhretin yanında Endülüs, Suriye bölgesi, Mısır ve Hindistan'daki Müslüman emirlerin hatta Timur'un başarıları çok sönük kalmıştır. Osmanlı kuvvetleri gaza peşinde koşarak İslâm dünyasında küffara, sadece küffara karşı cihadı sürdüren en önemli ve bariz güç olmuştur (Kara, 2019, s.193). Türkiye'nin köllerinden doğduğu Osmanlı Devleti ve Osmanlı Devleti'nin Selçuklu Beyliği'nin bir uç beyi olarak şekillenmesi önemlidir. Osmanlıların sonrasında oluşturduğu imparatorluk ve İslâm'la kurduğu bağ ve bu süreçteki çeşitli İslami iktidar mücadeleleri sürecinde şekillenen devlet yönetiminin

nüansları mutlaka belirginleştirilmelidir. Günümüze de etki eden bu sürecin çeşitli detayları kaçırıldığında günümüzde yaşanan dönüşümü açıklamak mutlaka eksik kalacaktır. Osmanlı Devleti içerisinde farklı dinlerdeki halklar din merkezli kimliklerle kendi içlerinde özerk bir yapıda yaşamıştır. Padişah- sultan ve etrafındaki devlet yöneticilerinden oluşan idari kadronun zamanın ihtiyaçlarına göre değiştiği ve farklı dinden insanları içerdiği bilinmektedir. Burada altı çizilecek kısım modern kimliklere geçiş sürecinde iç mücadeleleri ve en sonunda Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla açığa çıkan damarı vurgulaması açısından önemlidir.

Bir uç beyliği olarak Bizans sınırında fetih amacıyla faaliyet gösteren Osmanoğlu Beyliği'nin şahsiyetinde gaza fikri etrafında belirginleşen hegemonya bu anlamda ilk bakılacak yerdir. Rum köylüleri iç çekişme içindeki Bizans'ın ağır vergi yükümlülüklerini yerine getirmektense komşu kuzey batı topraklarını (uç) savunmakla görevlendirilen Türklerin yönetimi altına girmeyi tercih etmişlerdir. Türklerin tarafına katılanların sayısı arttıkça alınan yol göstericilik sayesinde Türkler Bizans'a daha çok karşı çıkabilir hale gelmiştir. Bu anlamda kuzey doğu Anadolu'yu ele geçirmeleri ve yerleşmeleri sırasında Türklerin yalnızca şiddete başvurmadıkları ortadadır. Mükemmel bir süvari gücüne sahip olan ancak yeteri kadar topçu ve piyadesi olmayan Osmanlı Ordusu'na başlarda sahip olduğu göçebe askeri örgütlenme düzeni ile hiçbir bağlantıları olmayan yeni bir piyade birliği (yeniçeri) oluşturulmuştur. Bu piyade birliğinin Müslümanlığı kabul etmeleri koşulu ile Hristiyan gençlerden oluşturulmasına karar verilmiştir. Bu yeni asker alım sistemi birkaç yıl uygulandıktan sonra yeniçerilerin sayısı gittikçe artarak bin askere ulaşmıştır. Yeniçerilere Osmanlı Sultan'ının köleleri (kulları) olarak bakılmış, ilk aşamalarda muhtemelen diğer Müslüman devletlerdeki gulam kurumundan esinlenilmiştir. I. Murad (1362-1389) devrinde, yeniçerilerin sayısı, Murad'ın yoğun Hristiyan nüfusunun yaşadığı Avrupa topraklarını fetih politikasıyla giderek artmaya başlamış Edirne'nin (Adrianople) alınmasından ve Osmanlı'nın başkenti yapılmasından sonra, yeniçerilerin askere alınması daha düzenli bir hal almıştır. Kısa bir zaman sonra yeniçeriler Hristiyan tutsaklar arasından değil (bu uygulama birlik için düzenli bir temel oluşturamazdı) Osmanlı Devleti'nin Hristiyan tebaası arasından seçilmeye başlanmıştır. Hem ilk Hristiyan tutsaklar arasından hem de devşirme düzeninin gelmesinden sonra orduya katılan yeniçeriler kâğıt üzerinde kul statüsünde olsalar da Bulgar, Sırp, Yunanlılar vb.

arasından devşirilen gençler köle gibi değil özgür kişiler gibi hayat sürdürmüşlerdir. Müslüman olan bu gençler, temel bir eğitim ve bunun da ötesinde mükemmel bir askeri eğitimden geçerek Sultanların şahsi hizmetlileri olmuşlardır. Bu sayede yeniçeriler, Osmanlı hükümdarlarının üstün iktidarlarının güçlenmesinde çok önemli rol oynamış, tebaanın Osmanlı iktidarına boyun eğmeleri yeniçeriler sayesinde sağlanmıştır. Yeniçerilerin en başından itibaren akıncı ve sipahilere askeri ve siyasi bir alternatif olarak ortaya çıkmış olmaları devletin boyun eğdirme işlevinin mükemmel bir göstergesi olmuştur. Yarı-köleler (Müslümanlaştırılmış kullar) olarak yeniçeriler, sürekli olarak başkentte ikamet eden ve çoğunlukta olan Türk nüfusu ile, üst sınıflar da dahil olmak üzere ne kültürel ne de etnik bağlantısı olan, sosyal olarak tarafsız bir kuvvet teşkil etmişlerdir. Bu nedenle, çeşitli huzursuzlukların patlak vermesi durumunda kolaylıkla bastırıcı bir kuvvet olarak kullanılabilmişlerdir. Türk kabile geleneklerinden ve yaşam felsefesinden, devlet içi iktidar mücadelelerinden bağımsız olan yeniçeriler etkin bir siyasi araç olarak Osmanlı Sultanlarına, hizmet etmişlerdir (Türkler, 2002a). Bu yapılanma Anadolu'ya ait farklı bir hegemonya gelişmesini sağlamıştır. Hristiyan aileler çocuklarının vezirliğe kadar yükseleceğini bildiği için sonrasında evlatlarını gönüllü bir şekilde Osmanlı devletine devşirme olarak vermeye başlamışlardır. Sonrasında Gaza beylikleri yerini bir cihan imparatorluğuna bırakmıştır. Devlet (Osmanlı Devleti) gazayı mı esas alarak varlık kazanmıştır yoksa Osmanlı Devleti diye bilinen teşkilât Doğu Roma'nın İslâm'dan ödünç alınmış bir ideoloji desteğiyle ihya edilmesinden mi ibarettir? Her iki izah da yerinde sayılmaktadır. Eğer devletin varlık sebebi olarak gaza gösterilemezse, devlet tebaasına müeyyide tatbik edebilmek için bir sebep bulamayacaktır. Eğer devlet Bizans'ın yerini tutan ve riayet edenlere Bizans'ı aratmayacak ehven bir düzen getiremeyecekse, sosyal ve iktisadi münasebetlerin devamına imkân olmayacaktır (Özel, 2013, s. 17). Oluşturulan bu düzen zamanla bozulmuş, kurulan hegemonyayı elinde tutacak şekilde yönlendiren yeniçerilik devlet için tehlikeli görülmeye başlanmıştır. Ayaklanarak padişahların kellesinin gitmesine kadar varan etkinliklerinin kırılması için bu sistemin kaldırılmasına niyetlenilmiş ve direnişle karşılaşmıştır. Bu sebeple bir yenilik hareketi düşünüldüğünde yeniçerileri ve hegemonyalarını dikkate almayan her girişim başarısız olmuştur. Yeniçeri ocağını ele geçiren Bektaşilerin siyasal nüfuzunu bilen pek çok kişi kendini bu tekke içinde anarak

Bektaşilere birçok yeni tekkeler yaptırmış ve onlara katılmışlardır. Bazı tarihçiler Osmanlı Devleti'nin Bektaşî tarikatını 16. Yüzyılın başlarında Kızılbaş zümrelerini hem dinî hem de siyasi anlamda kontrol altına almak için, sıfırdan kurmamışsa bile en azından yeniden organize ettiğini düşünmektedir. İnançları ve ritüelleri birbirleriyle benzer olan Kızılbaş Aleviler ve Bektaşiler sosyal ve siyasi özellikleri açısından farklı birer görüntü çizmişler, Kızılbaş Aleviler kırsal kesimde yaşayan zümreler olarak siyasi açıdan Osmanlı Devleti'ne karşı tutumlarıyla bilinirken, Bektaşiler daha çok şehirlerde veya şehirlere yakın bölgelerde yaşamış ve muhalif bir görünüm vermemişlerdir. Anadolu sınırları dışında Osmanlı yönetimine muhalif birtakım Bektaşî merkezlerinin mevcudiyeti ve bu Bektaşî merkezlerinin Anadolu'daki Kızılbaşlar ile kurmuş oldukları bağlar, dinî ve siyasi kontrol şeklinde bir tanımlanmanın yetersiz olduğunu göstermektedir (Stump, 2016, s. 20). Dönemlerinde Hacı Bektaş ile yeniçeriler arasında tarihsel bir ilişki olmadığına özellikle belirtilmesine rağmen "Osmanoğulları askeri bizimle pirdaştırlar" iddiasıyla yeniçerileri elde eden bu grup bu güce dayanarak vaktiyle dindar kişilerin öteki tarikatlara adadığı tekke ve zaviyelerin adlarını Bektaşî adlarına çevirerek ve bu tarikata nispet ettirerek zapt etmişler, vakıf gelirlerini ellerine geçirmişler, yeniden daha birçok Bektaşî vakıfları ve tekkeleri sağlamışlardır (Berkes, 2003, s. 160). II. Mahmut'un bu günkü anlamda kimlikleri ortaya çıkartan ve Cumhuriyetin ilanına kadar etkisi olan yenilik hareketi yeniçerilik adı altında Anadolu'ya ve Balkanlar'a yayılan bu yapılanma ile mücadele etmiş ve sonrasında devlete yeni yapısını verirken sünni İslam'a ait bir söylemle hareket etmiştir. II. Mahmut'un tahta çıkışı sonrası Bektaşiler, derebeyler ve yeniçerilerle birleşerek son savaşlarını vermeye hazırlanmıştır. Yeniçerilik ocağına bağlı küçük esnaf arasında Bektaşilik'in güçlenişine karşılık, II. Mahmut ulemayı ve Bektaşî olmayan öteki tarikatları kendi tarafına alabilmiştir. Bu sırada Ulema arasında Mevlevilik hakimdir. Örneğin uzun süre padişahı etkisi altında tutan ve onun derebeylere karşı savaşını yöneten Halet Efendi Mevlevi'dir ve Bektaşilerin Rumeli'nde desteklediği Tepedelenli gibi derebeylerin amansız bir düşmanıdır. Bektaşî şeyhlerinin yeniçeri ocağının 94. ortasında albay rütbesiyle oturmasına karşılık olarak II. Mahmut, Mevlevi çelebilğini, yeni kurduğu Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ordusunda müşirlik rütbesine yükseltmiştir. Bu karşılaştırmadan siyasal çatışmalar arkasındaki bu din ya da tarikat çatışmaları önünde, II. Mahmut'un padişahlığındaki halifelik

niteliği ve Vak'a-i Hayriye (Hayırlı Olay) adıyla tanınan yeniçeriliğin kaldırılması olayının gerçek niteliği biraz daha aydınlanmış görünebilir (Berkes, 2003, s. 160).

İslam dünyasındaki devletlerin çoğunluğu Sünni akidesini uygulamışlardır. Osmanlı halife-padişahlığı rejimi Sünniliği tutmuş olmakla birlikte, tarihinde Sünni Hanefî ve Maturidi mezhep, hukuk ve ilahiyat türlerine aykırı düşen kişiler çok olduğu gibi, ulema bu kişi ve grupların ancak devlet maslahatına zararlı yanları ve eylemleri olduğu zamanlarda görev yapmıştır (Berkes, 2003, s. 26, 27). Yine devlette etkili olan Hanefî ve Maturidi mezhep başlığını kimlik oluşumu yönünde burada biraz açmakta fayda vardır. Müslümanların fetihlerle diğer toplumlarla tanıştığı ve yeni bilgilerle karşılaştığı bir ortamda önce Abbasi- Emevi sonrasında Abbasi- Alioğulları mücadelesinde Ebu Hanife'nin muhalif kimliğiyle beraber alandaki görüşleri de şekillenmiştir. Sonrasında bugün Türkistan olarak adlandırılan bölgede yaşayan halklardan yetişen İslam alimleri elinde şekillenmiş ve yorumlanmış bir ilmi birikim ortaya çıkmıştır. Semerkant'ta yaşayan ve siyasi çekişmelerin uzağında ilmi çalışmalarla meşgul olabilen Maturidi, Ebu Hanife'nin görüşlerini sistemleştirmiştir. Bağdat'tan farklı olarak Semerkant bölgesi, barındırdığı dinsel çeşitlilik sebebiyle bilinen dinlerin yanında Gnostik düşünceyi reddeden yahut onlarla mücadele eden bir diyalektik geliştirmek durumunda kalmıştır. Semerkant ekolü olarak bilinen ekolün inanç alanındaki temsilcisi İmam Maturidi hem yaşadığı dönem hem de bulunduğu coğrafya açısından Zerdüştlüğün, Maniheizmin ve Hristiyan gnostiklerin etkili olduğu bir kültür ortamında eserlerini vermiştir. İslam kelamının farklı din ve düşüncelere karşı kullandığı delil havuzu, Semerkant bölgesiyle daha da zenginleşmiştir (Düzgün, 2014, s. 464, 465). Bu düşünce halihazırda Türkiye'de de yaşamakta ve eğitim sisteminde kullanılmaktadır. Bu yöntem özetle vahyin yorumlanması ya da Müslümanların karşılaştıkları problemler de vahyin konumu ile ilgili tartışmalarda akli yöntemlerin azami ölçülerde kullanılması olarak açıklanmaktadır. İslam farklı kültürlerle karşılaştığında, insan doğasına ve evrensel ahlak yasasına uygun mevcut uygulamaları kabul etmiş, bunlara aykırı olanları aşama aşama değiştirmiştir... Bu çerçevede katı bir metin yorumuna karşı akılcı Hanefî tutumunu temsil eden kırılma çalışmamız açısından önemlidir. Belirginleşmeye başladığı andan itibaren Kûfe merkezli akılcı fıkıh (Irak fıkıhı), rey ehli olarak adlandırılmış meselelerin çözümünde Kur'an ve Sünnet'in yanında rey ve içtihada dayanmış, nassların izin

verdiği ölçüde hükümleri doğrudan Kur'an metninden çıkarsama yolunu tercih etmiştir. Bu yolla Hanefilik, dinin ameli yönünün anlaşılmasında rey ve içtihadı ön planda tutarak, Hicaz-Arap toplumunun baskın örf ve kabullerini kısmen yumuşatmış ve farklı çevrelerce daha kolay benimsenebilen bir İslam anlayışının gelişmesini sağlamıştır... Abbasi halifelerinin başlattıkları başkadılık (kâdılkudât) uygulaması da dolaylı olarak bölgeye Hanefiliğin taşınmasını sağlamıştır. İlk başkâdının bölgeye atadığı kadıların Hanefi olmaları yönünde inisiyatif kullanması, Hanefiliği Bağdat merkezli Abbasilerin resmî mezhebi olma yoluna sokmuştur. Daha sonra Selçuklu sultanlarının 1055'te Bağdat'ta Büveyhîler'e karşı Abbasileri desteklemesi ve şehri aldıktan sonra baş kadılığa Hanefi âlim getirmeleri Türk kimliğine etki eden önemli bir dönüm noktası olmuştur (Düzgün, 2014, s. 17, 18, 19, 20). Selçukluların Abbasi Halifesini güvenliğini sağlaması sebebiyle doğunun ve batının kılıcı unvanını alarak Sünni bloğun yanında yer alması devamında gelen siyasi bütünleşmeyi genelde Sünni yorum üzerine inşa etmiştir.

Siyasi anlamda himaye ya da araçsal kullanım olmakla birlikte bir din devleti olarak İslâm devleti ideolojisini yürütmek Osmanlı tarihinde hiç görülmemiştir. Devletin dini konularda danışma anlamında istihdam ettiği ulema vardır ancak ulemanın devlet ve dünya işlerinde kendi başına yargı yürütmek istemesi devlet gücünün çok aşındığı zamanlarda olmuş, bir siyasal akım karşısında, "bu dinsel bir iştir; bir doktrin ya da ilahiyat işidir, devleti ilgilendirmez" dedikleri zaman da devlet adamları ulemayı hiç dinlememişlerdir (Berkes, 2003, s. 26, 27). Bütün bu gelenekten farklı biçimde II. Mahmut, Batılılaştırıcı bir çağdaşlaşma dönemini açmış kişi olarak aynı zamanda cihatçı bir halife rolüne girmiştir. Bu karizma ile yenilik hareketi kapsamında yapılan düzenlemeler sayesinde çeşitli kimlik talepleri doğrultusunda iç ve dış olayların Osmanlı İmparatorluğu'nu kesin olarak yok etmesi gereken bir dönemde Osmanlı devleti yine de ayakta kalmıştır. II. Mahmut'un 1808-1825 yıllarında arasındaki en felaketli olaylar sırasında tuttuğu yolun başarısı bu açıdan en hayati karar olarak görülmektedir. Bu başarı Halife olarak ulemaya, dolaylı olarak Müslüman halka dayanmasıdır. II. Mahmut icraatlarına İslam olmayan halkın ayrılıkçı eğilimlerine karşı dinsel kişiliklerinin ve kurumlarının tanınmışlığını ve özgürlüğünü daha sonraları ilân etmek gibi ikinci bir başarı daha katmıştır (Berkes, 2003, s. 147). Aynı dönemde II. Mahmut'un şeyhülislamlığı sadrazamlıktan ayrılmasıyla şeyhülislam

Müslüman halkın lideri gibi tarihte görülmeyen bir konuma yükselmiştir. Bundan sonra yapılan her türlü yenilik hareketi İslam'ın sünni yorumu içerisinde gerçekleşmiş, her kriz ve yenilenme hareketi anında bu yöntem hatırlanarak meşrulaştırıcı olarak İslamcı söylem güçlenmiştir. Tanzimat'la bir noktaya erişen Batılılaşma hareketi de bu minvalde yine Sünni yorum üzerine kurulmuştur. Bu durumu II. Mahmut sarayda yaptığı bazı değişikliklerle sadrazamın yetki ve görevini daha küçülterek idari bir yapıya dönüştürmesiyle başlatmıştır. Yetki alanı daralan sadrazamın altında yönetilen şeyhülislamın ayrı bir birim olarak belirmesi ve kazaskerliğin şeyhülislama bağlanması bu dönemde ortaya çıkmıştır. Devletin gayri müslim tebaaya vereceği haklar ve devlet yapısına dair diğer yenilikler tartışılırken ulema yoğun bir faaliyet göstermiştir. Bu dönemde bir taraftan Batı tarzında kurumları ortaya çıkarabilmek ve yapılandırabilmek için Batılı anlamda eğitim alan öğrenciler yetiştirilmeye başlanmıştır. Bu noktada ortaya çıkan ayırım ilerici gerici ve bugün de kullanımda olan Aydın-dinci farklılaşmasını bağrında taşımaktadır (Berkes, 2003, s. 172, 175).

II. Mahmut'un güç aldığı bu yapının aksine İstiklal Savaşı'nın kazanılmasından sonra bir dizi tepeden inme düzenleme sonrası Cumhuriyet Halk Fırkası ilmiye sınıfını ortadan kaldırmış ve tarikatları yer altına itmiştir. Bu suretle Türkiye'de dini gücün iki dayanağını fiilen yıkmakla beraber din görevlilerinin kendisine bağlandığı Diyanet İşleri Başkanlığı kanalıyla dini denetlemeye devam etmiştir (Mardin,1991, s. 123). Cumhuriyet rejiminin din karşısındaki tavrı dünya sisteminin tepkisini üzerine çekmemek ve bu sisteme sadakatini belgelemek için İslam'dan doktrin olarak uzak durmak ve gündelik İslami uygulamaları yasaklamak olmuştur. Diğer taraftan aynı rejim kurmakta olduğu yeni düzene medar olmak üzere İslami duyarlılığı siyasi iletişimin ve toplum bütünlüğünün yegâne harç malzemesi haline getirmiştir. Devlet insanların dine bağlılıklarının onlara şahsiyet kazandırdığı her alanda dinle kavgalı olmuş, insanların dine bağlılıklarının devletin işine yaradığı her alanda dini kullanmıştır (Özel, 2014 s. 184). Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1947'de toplanan yedinci kongresinde çok partili rejime yeşil ışık yakılmasıyla laiklik politikaları yumuşatılmıştır. CHP gelecek seçimlerde, dini muhafazakarları etrafında toplayan DP ile karşı karşıya geleceği için önlem almak istemiştir. Ancak tek sebep bu değildir. İslam'ın Sovyet tehlikesine bir kalkan olarak düşünülmesinin yanı sıra Cumhuriyetin laikleşme siyasetinin yarattığı

boşluktan, bazı önde gelen CHP üyeleri de rahatsızlık duymaktadır. Bazı delegeler, yeni kimlik kurulması uğrunda din eğitim ve öğretiminin bütün izlerinin silinmesiyle CHP'nin çok ileri gitmiş olduğunu düşünmektedir (Mardin,1991, s. 123). Tek parti döneminde yer altına itilerek muhafazakarlık içinde konumlanan İslam bu tarihten sonra bütünleştirici unsur olarak tekrar sahneye çıkmıştır. Baskılanan yapı sebebiyle ekonomik süreçler ya da kapitalizm tartışılmamış, kültür ve medeniyet meselelerine odaklanılmıştır. Ve konular genellikle dünya ekonomik sisteminden bağımsız bir biçimde ele alınmıştır. Amerikan baskısıyla oluşturulan yeni sistemde kapitalizme görece eleştirel yaklaşan ve “üçüncü yol” arayan bazı muhafazakârlar bile kapitalizmi sosyalizm karşısında ehven-i şer bulmuşlar fakat yine bundan ayrı düşünülemezler kültürel sıkıntılardan hayıflanmışlardır (Mollaer, 2016 s. 249). Çok partili sistem içerisinde çeşitli evrelerde gerçekleşen askeri darbelerle birlikte 90'lı yıllara gelinmiştir. Bu sırada edebiyat ve sinema alanında ileride göreceğimiz üzere Yeni sinema- Ulusal sinema- Milli sinema tartışmaları yaşanmıştır. Dönüşen sistemde oluşan kimlik arayışları bu mecralarda yapılan tartışmalarla müzakere edilmiştir. Bu süreç içerisinde Türk-İslam sentezi fikri öne çıkmış, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak şeklinde çalışan ideoloji muhafazakarlık biçimine dönüşmüştür. Sovyet tehdidi ve Amerikan ittifakına dayalı fonlamanın ülkeye getirdiği çehrede İslam ulus devletinin icraatlarını sorgulayan bir dil taşımakla birlikte daha çok dış düşmana karşı bir savunma fikriyle anılmıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte iki kutuplu dünya fikri son bulmuş, küresel sistem için yeni düşman olarak İslam belirlenmiştir. Bu gelişme üzerine kimliğindeki derin İslam geçmişi Türkiye'nin yine karşısına çıkmıştır. İlimli İslam- Terörist İslam kıskacına alınan Müslüman toplumlarda ilimli olduğunu gösterme çabaları öne çıkmış, İslam'ı bir doktrin olarak algılayan fikirler geri çekilmiştir. Kapitalist sistem kendi bünyesinden çıkardığı karşıtlarını birer birer temizledikten sonra sadece İslâm bu kültürle uzlaşmazlığı bulunan bir güç olarak göze çarpmıştır. İslâmın eleştirel gücünü etkisiz kılmak için yapılan ilk deneme Müslüman eşittir terörist denklemini kurmak olmuştur. Böylece İslâm başat kültürel hayat sahası içinde yer verilemez bir unsur vasfıyla etiketlenmiştir. Bu yöntemle İslâmın kökünü terörist etiketiyle kazımak işlerine gelmeyince İslam'ı sisteme entegre etme fikirleri geliştirilmiştir (Özel'den aktaran Kara, 2019, s. 50). Amerikalı akademisyen Leonard Binder İslamic Liberalism (Chicago University

Press, 1988) adlı eserinde İslami liberalizmi “Kutsal Kitaba dayalı geleneksel İslami yönetim anlayışını temin eden, fakat aynı zamanda liberal siyasi uygulamaları İslam geleneğinin kabule şayan sahih bir yorumuna dayandıracak yorumcu bir çerçeve sunabilen anlayış olarak açıklamaktadır. Projenin hedeflerini gizlemeyen Binder “İslam, rakip bir toplumsal kuvvet tarafından kullanılmasına imkân verilmeden, burjuva ideolojisinin bir parçası haline getirilmeli ve liberal kapitalizmin yörüngesine sokulmalıdır.” fikrini öne sürmektedir (Özel’den aktaran Kara, 2019, s. 42). Bu zamana kadar çatışma, uyuşmazlık bağlamında yürüyen İslâm kapitalizm tartışması farklı bir dil ve form içinde yeniden gündeme getirilmeye başlanmıştır. Amerika’da çeşitli gazetelerde çıkan Protestan İslâm veya Kalvinist İslâm adı altındaki yazılarda gündeme getirilen “Avrupa’nın kapısını çalan Türkler İslâmın kapitalizmle uyuşabileceğini (coexisting) gösteriyor...” ifadeleri kullanılmıştır... İslâmın (küresel) kapitalizmle uyuşabileceği tezini işleyen bu yazılar klasik oryantlizmin “Doğu’nun durağanlığı” tezine karşılık; İslâmın Protestan ahlâk içinde kapitalizmle uyumlu hale getirilebileceğini savunmaktadır (Emre, 2018, s. 143). Yaşanan bu kırılma İslamcılıkla Müslümanlık arasında bir ayrım ortaya çıkarmış bunun farkında olmayan seçkinler arasında da entelektüel miyopluk bir hastalık olarak belirmiştir. Yaygın muhafazakâr sağ siyaset bu baskıların kurduğu dengede İslamcı değil “Müslümancı” bir siyaset yürüttüğü izlenimi vermektedir. Son derece pragmatist bir siyasi tavrın adı olarak “Müslümanlık” İslamcılığın tam muhalifi bir duruşu temsil etmektedir... “Müslümancı” siyaset bir siyasal iddia içermemekte ve bir ideoloji sağlamamaktadır. Türkiye’de bu günkü iktidarın siyaset teorisyenleri İslâmcılığı “klan siyaseti” olmakla itham ederek aşağılamıştır. Siyasi uygulayıcıları tarafından “İslamcılık yaptık da ne oldu” ifadesiyle gündeme gelen ve muhafazakarlık içinde konumlanan “Müslümanlık” kültürel anlamda dini rengin ağır bastığı bir gelenekten beslenen, sosyolojik olarak belli bir ekonomik seviyenin altını temsil eden, merkez dışı toplumsal kesimlerin siyasette konum arayışlarının adı olarak tanımlanabilmektedir. Bu tavır ideolojik gerekçelerden çok, dayandıkları toplumsal tabanın çıkarlarını, güç arayışlarını siyasete taşıyan bir iktidar arayışı olarak okunmaktadır. Türkiye’deki Batıcı çevreler, bu kesimlerle iktidarı, kamusal alanı paylaşmaya niyetli olmadıklarından tam bir yanılısama içerisinde her türlü kültürel ve toplumsal aidiyeti İslâmcılıkla eş görüp tavır almaktadırlar (Emre, 2018,

s. 35,36,37). Ilımlı İslam- Terörist İslam kıskacında ekonomik ve siyasi yönden yapılan bu Protestanlık vurgusuna rağmen yer yer Katolik kimlik çağrıları da gündeme gelmektedir. Papa 16. Benediktus, 12 Eylül 2006 tarihinde Almanya'ya da yaptığı bir konuşmada Hz. Muhammed'in aslında cihattan başka yeni bir şey getirmediğini ve öğretisini güç ve şiddet kullanarak yaydığını iddia etmiştir. Bu konuşma İslam'ı terörle eşitleme çabaları içerisinde okunmuştur. Hz. Muhammed'in peygamberliğini kabul etmeme ve oryantalist çirkin orta çağ İslam algısıyla beliren ortak Hristiyan görüş, bazı ilim adamlarının farklı görüşte olmalarına rağmen Avrupalının kafasında hala durmaktadır (Aydın, 2008, s. 225, 226). Yine Papalık tarafından 2013 yılında, Fatih Sultan Mehmet döneminde Osmanlı ordularının İtalya'nın Otranto şehrine karşı giriştiği kuşatma sırasında ölen 800 Hristiyan aziz ilan edilmiştir. Aradan bunca yüzyıl geçtikten sonra gerçekleştirilen bu kutsamanın yeni Avrupa kimliğinin oluşumuyla yakından ilgisi bulunmaktadır. Tarihsel bir hesaplaşmayı bugüne, Avrupalının gündemine taşıyan Papa aslında Avrupa Birliği'nin kimlik politikalarına doğrudan müdahalede bulunarak tarih bilincini hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra Büyük Ortadoğu Projesi'yle aynı zaman diliminde "Avrupa İslam'ı" tabiri gündeme gelmeye başlamıştır. Kendi içinde kimlik kavgası veren Avrupa, tek bütünlükmüş gibi, Müslümanlar söz konusu olduğunda onu edilgenleştirerek müdahale hakkını kendinde görebilmektedir (Emre, 2018, s. 130, 131). Bu doğrultuda İslam ve Hristiyanlık zıtlığında, İslam'ı bir tehdit görerek kendi içlerinde bir bütünleşme unsuru olarak kullanan Avrupa toplumlarının bu düşüncesi, bugün de çeşitli biçimlerde işlemektedir. Almanya ve Fransa'da Avrupa İslam'ı adına sahaya sürülen din anlayışı, dini biçimlendirme projesi, seküler devletin dine müdahalesi olarak görülmektedir. Köken itibariyle Müslüman kimliği ile tanınan isimler eliyle dine yapılan bu müdahalenin, dini açıdan meşrulaştırılması mümkün olmadığı gibi bu düzenlemeler İslami olarak görülemeyecek durumdadır. Buradan liberal bir siyaset anlayışına kapı aralanamayacağı belli olduğundan modern seküler siyasetin kutsanmış sembollerinin İslamileştirilemeyeceğinin farkına varılması önemli olan asıl meseledir (Emre, 2018, s. 260). Yine bu bağlamda Avrupa Birliği Genel Sekreteri Jacques Delors "Biz bu Müslümanlarla ne yapacağız... Biz bunlar hakkında bir şey bilmiyoruz" ifadelerini kullanmıştır. Şarkiyat etütlerinin ülkesinde yaşayan; yani Şark dünyasını, İslâmlığı en modern metotlarla incelemiş,

Hafız'ın güzelim şiirlerini Voltaire'in diline aktarmış insanlar ve onların politikacısı böyle konuşmaktadır. Kültür alanında seviye bu olduğu vakit tabii olarak Avrupa ile bütünleşme meselesini sadece iki zümre taşımaktadır: Birincisi diplomatlar ve ikincisi de iş adamları, bu en kesin şeydir (Ortaylı, 2020, s. 123). Bugün, Türkiye'de AB'nin iktisadî ve siyasî oluşumu dışında kültürel boyutu çok az tartışılmaktadır. Kültür, bir hayat tarzını ve geçmiş kuşakların mirasını ifade ettiğine göre, tarihsel geçmiş, hal ve gelecek açısından bu uyum sorununun tartışılması gerekmektedir. Oysa toplumda hem idare edenler hem de idare edilenler, AB'ye sadece iktisadî refah, serbest işgücü dolaşımı konuları etrafında ilgi göstermektedir... Diğer bir kısım çevreler de insan hakları gibi kurumlar açısından düşünmekte olup; asıl önemli sorunun tartışılmasından herkes kaçınmakta, belki de hoşlanmamaktadır. Avrupalılar tarafından bazen belli belirsiz "bizimkinden" başka etik değerler var fikri sık sık tekrarlandığı halde; Türk düşünce dünyasının bu söylemin üzerine eğilmemesi, bu konuyu tabu haline getirmesi bir deve kuşu tutumudur. Kuşkusuz bu konuda yapılacak tartışmalar Avrupalıların kendileri için koydukları ve var olduğunu ileri sürdükleri ayırıcı kıstasları eleştiriye açacak ve maskelerini düşürecektir (Ortaylı, 2020, s. 1).

AB'nin Avrupa kültürünü koruma hedefindeki Eurimages'ın ve Türk sinemasının bir portresini çıkarmak hedefiyle girilen bu çalışmada sinema ve gelişimini tartışmadan önce kimliği yansıtan tür olarak portre konusuna kısaca değinilmelidir.

1.2.4. Portreye Yaklaşımlar

Portre kelimesi, kökeni 'protraho' sözcüğüdür ve Orta Çağ'da 'kopyasını yapmak' anlamına gelen Latince bir kelimedir. Portreler var oldukları zamandan bugüne iktidarı ve gücü temsil etmektedir. Portrelerin tanımlama gücü onu siyasi iktidarların kendini tanıtmaya ve tanıyan kişiler üzerinde bir otorite kurmak için kullanmalarına neden olmuştur. Portreler halkın üzerinde güçlü etkileri söz konusu olması sebebiyle tüm kişilik özelliklerini taşıdıklarından dolayı bilinçli olarak bazen farklılaştırarak ve güç temsili olarak biçimlendirilmişlerdir (Ayyıldız, 2017, s. 17-18). Portre resmiyle alakalı çalışma genellikle portre resminin kimlik tanımlama ve kimlik oluşturma yetileri üzerinde durmaktadır. Portrelerin kimlik oluşturma özelliği vardır ve bu tanımlama özelliğinden yola çıkarak, farklı

kültürlerde, mitolojiden, dinden, felsefeden aldığı güçle, kendini ilk sıraya yerleştirmiştir. Görme süreci işlerken insanın kendini görmesi mümkün olmadığından algı dünyasında imgeler oluşturulurken kendi varlığına ait imgeler oluşturamamaktadır. İnsan kendiyle ilgili imgeleri ancak başka bir gözde kendini görerek oluşturabilmektedir. Gözün değeri ve gücü onun kendisini var kıldığı ve gördüğü yer olan aynanın da varlığına anlam katmaktadır. Tanımlama bir olguyu var kılmakta bu anlamda tanımlama gücünü elinde bulunduran da güçlü olmaktadır. Bu anlamda portre tanımlayan ve görünen olma özelliğinden aldığı güçle imgeler dünyasında en tepeye oturtulmaktadır (Ayyıldız, 2017, s. 1, 7).

Sanat dehasının tasarladığı en iyi araç olarak portre geçiciyi temellendirmek ve anlık varoluşu daimileştirmek için kullanılmaktadır. Portre resmi de resim sanatının içerisinde gelişim sürdürürken, ayrıca oluşan toplumların içerisinde sınıfların gelişmesi ve bu sınıfların güçlerini dikta ettirmek ve kendilerini tanıtarak mutlak yönetim güçlerini ellerinde tutmak istemeleri sonucunda ayrı bir konuma sahip olmuştur. Portre resmi bireycilik özelliği taşıdığından, kişiye özgün özelliklerin yansıtıldığı ya da aktarıldığı bir konu türüdür. Roma imparatorluğu döneminde portre ifade ve temsil amacı ile kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca kişilerin toplum içerisindeki statülerini simgeleyen bu gerçekçi büstlerin dışında, portrenin resim sanatına girişinin somut örneği olarak, Fayyum portreleri gösterebilir. Roma imparatorluğu yönetimi altındaki Mısır'da ortaya çıkan ve antik Mısır Kültürü ile Mısırlılar için yeni olan Roma imparatorluğunun kültürünün birleşmesi olan Fayyum portreler bu yönüyle de Batı sanatının portre kavramının en temel özelliğini karşılamaktadırlar. Batılı portre sanatı, gösterilen bireyin portresinin izleyicide gerçeklik algısı yaratmasıyla sonuçlanır. Portreler, görülme ve tanınma amacı güdüldüğü için izlenmeye hazır olarak tasarlanmışlardır. Belli başlı Batılı portre örnekleri izlendiğinde bu portrelerin, kişileri belli bir sunum şekli ile izleyene gösterdiği görülmektedir. Tarihsel gelişimi içinde portrenin diğer bir rolü kişiyi tanımlamanın yanı sıra kişiliğini, psikolojisini ve karakterini tanımlaması durumudur. Karakterin değişken ve soyut bir kavram olması sebebiyle portreyi yapan sanatçının karakterin varlığını fiziksel tasvir üzerinde seyirciye sezdirmesi gerekir... Yalnızca fiziksel bedene ait olmayan... kimlik çok soyut, yarı ruhsal bir şeydir. Bu anlamda portreler nesnel olarak somutlaştırarak kimliği görünür kılma göreviyle karşı karşıya kalmaktadır (Erkal, 2013, s. 3-4). Tanımlayıcı özelliği olan

portreler, kimlik oluşturmak için kullanılmaya başlanır. Kendini tanımayan, kendi imgesine yabancı olan “ben” artık kimlik tanımlama aracı olarak ortaya çıkar. Açıklama kudreti yoluyla imgenin iktidarı: görünüşün değişmesiyle modele benzerliğini yitiren portre, benzerlik veya kimliği belirleyici tanıma kudreti, açıklamayı ortaya çıkarma gücüdür (Ayyıldız, 2017, s. 16).



2. EURIMAGES VE İDEOLOJİK İŞLEVİ

Gümrük Birliği ile başlayıp siyasi birleşmeyle tamamlanması hedeflenen Avrupa Birliği bu birleşme açısından kültür başlığını çok önemsemektedir. AB’de hizmet başlığı altında kategorileştirilen ve bir hizmet ürünü olarak devletin güvencesi altında olması gerektiği düşünülen medya ve sinema faaliyetleri, ABD’deki bakıştan temel noktada ayrılmaktadır. ABD kültürün hizmet değil mal kategorisinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekte ticareti yapılan herhangi bir ürün yaklaşımı sergilemektedir. ABD merkezli Hollywood yapımlarının oluşturduğu ekonomik ağ ve filmlerin biçimsel yapısına bir karşı çıkış ve alternatif olmak adına AB medya alanında çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Yaptığı bu medya düzenlemeleri ve fon oluşturma işlemlerinden önemli bir tanesi de Eurimages’dir.

2.1. EURIMAGES KAVRAMI

1989 yılında kurulan Avrupa Konseyi Yaratıcı Sinematografik Görsel İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtım Fonu, kısaca adı Eurimages, olan kurumun temel amacı ortak, tek bir Avrupa kültürünün korunup yaygınlaştırılmasıdır. Merkezi Fransa’da Strasbourg’ta olan fona, katılan her ülkeden belli bir miktarda kaynak ayrılmaktadır. Bu yöntemle oluşturulan Eurimages fonuna Avrupa Birliği üyesi olmayan ülkeler de katılabilmektedir. Bu anlamda fona kaynak ayıran ve ortak yapım sürecine dahil olan ülke sayısı AB’ye üye ülke sayısından fazladır. Bütünleşik geniş bir pazarda sinema ürünlerini dolaştırmak isteyen üye ülkeler ve sinemacıları bu sayede AB’nin siyasal bütünleşmesine dair çeşitli aşamalara muhatap olmadan film üretip dağıtabilmektedirler. 2021 itibariyle Eurimages’a üye 40 devlet bulunmaktadır. Her üye ülke, ortak yapım ve film gösteriminin yanı sıra tanıtım ve cinsiyet eşitliği girişimlerine destek verilmesi için yürütme organı olan Yönetim Kurulu'na bir temsilcisini atamaktadır. Alfabetik sırayla bu 40 üye şu ülkelerden oluşmaktadır; Almanya, Arnavutluk, Avusturya, Belçika, Bosna Hersek, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Ermenistan, Estonya, Finlandiya, Fransa, Güney Kıbrıs (Cyprus), Gürcistan, Hırvatistan, Hollanda, İrlanda, İspanya, İsveç, İsviçre, İtalya, İzlanda, Kanada, Karadağ, Kuzey Makedonya, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Macaristan, Norveç, Polonya, Portekiz, Romanya, Rusya, Sırbistan, Slovakya, Slovenya, Türkiye, Ukrayna, Yunanistan. İngiltere Eurimages'a 1993'te katılmış ve 1995 itibariyle üyelikten çıkmıştır.

Oluşturulacak filmlerin yapım sürecinde çalışan ekiplerin belli puanlama sistemiyle puanlanması sonucu filmlerin Avrupalılık kriteri taşıyıp taşımadığı belli olmakta ve filmler yapılmaktadır. Eurimages'ın beyan edilen amacı 'Avrupa film endüstrisinin değerini artırmak'tır. Yapımla birlikte dağıtım ve gösterimleri de destekleyen fondan tahsis edilen kaynağın en büyük kısmı ortak yapım projelerinin yapım aşamalarında kullanılmaktadır. 1997'ye dek Eurimages, halihazırda devam eden iki-uluslu ortak yapım sözleşmelerinin sürelerinin uzatılmasını teşvik etmişse de yeni sözleşmelerde yalnızca üç ya da daha çok uluslu olanları desteklemiştir. 1997'den itibaren bu durum değişmiş ve fon, yeni imzalanan iki-uluslu sözleşmeleri de desteklemeye başlamıştır. Eurimages'ın yönetim kurulu, üye ülkelerin her birinden birer temsilci içerir. Bu kurul, desteklenecek projelerin yeterince 'Avrupai' olup olmadığını değerlendirmek için European Convention on Cinematographic Co-production'ın belirlediği bir puanlama sistemini takip etmektedir. Bir ürünün kültürel içeriği üzerinde hükmü olan sanatçıların her biri, bireysel olarak ve yapım aşamasındaki sorumlulukları gözetilecek şekilde ele alınmaktadır. Desteklenecek projelerin Avrupa'da yaşayan bir yönetmeni olmalıdır. Filmin yönetmeni, senaristi ve başrol oyuncularının her biri, eğer Avrupalılar ise, filme 19 puanlık bir cetvelde üçer puan kazandırır. Avrupalı yardımcı oyuncuların her biri ikişer puan; kameraman, ses yönetmeni, sanat yönetmeni gibi çalışanlar ve stüdyo, çekim ve yapım sonrası mekânları ise birer puan kazandırır. Bir filmin "Avrupai kabul edilmesi için en az 15 puan kazanması gerekmektedir. Yapılan projeler için aktarılan kaynağın gişe gelirleri üzerinden geri ödenmesi gerekmektedir. (<https://rm.coe.int/setting-up-a-european-support-fund-for-the-co-production-and-distribut/16804b86e2>). Bu açıdan uzun bürokratik süreçler yürümektedir. Fonun kurulduğu günden bu yana yaşanan süreç içinde 2000 yılında yapımın dağıtım potansiyeli ve yapımın sanatsal potansiyeli gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Bir ürünün dağıtım potansiyelini ölçmek için, 'satış öncesi dağıtım tahminleri, dağıtım sözleşmelerinin miktarı ve içerikleri, ürünün piyasa finansmanı ve yapımcısı ile yönetmeninin geçmiş tecrübeleri' gözetilerek, ürünün ticari uygulanabilirliği değerlendirilmektedir. Ortak yapımcıların paylarının oranlarını da belirleyen Eurimages yönetmeliği bu anlamda pazarın işleyişi konusunda etkili olmaktadır. Eurimages'ın desteklediği ortak yapımlarda bütçenin büyük kısmını üye ülkelerin sağlaması şartı aranmaktadır. Avrupa dışarısından en fazla yüzde 30 katkıya izin

verilmesiyle birlikte, herhangi bir ortağın yüzde 80'den fazla katkı sağlamasına da izin verilmemektedir. Projeler için ayrılan toplam ödeneğin yarısını üstlenen Fransa, aynı zamanda projelerin en az yarısında ortak yapımcı olarak görev almaktadır (Govil vd., 2012, s. 342-343). Sanatı organize etmek konusundaki eski geleneği daha önce ifade edildiği üzere Fransa bu anlamda yine ön planda durmaktadır. Yukarıda sıralanan kalabalık üye grubu içerisinde sinemanın himayesiyle ulaşılabilecek Avrupa hedefinin hangi ideolojiyle hareket edeceği bu anlamda soru işareti olarak belirmektedir.

2.1.1. Eurimages'in İdeolojik İşlevleri

Avrupalılık yeni bir politika olarak medyanın bir ürünü olarak tasarlanmaktadır. Bu tasarının nüansları ulusalcılığın duygusal boyutlarında değil, daha çok yaşam tarzı ideolojilerinde kendini göstermektedir. Teknokratik ideolojiler başta olmak üzere uydu televizyonu, reklamcılık, yiyecek ve turizm gibi alanlara hâkim ideolojilerle kendini gösteren Avrupa fikri ulusun duygusal bağlılığıyla fazla ilgilenmemektedir. Ulusal olanın dışındaki ürünlerle ilgilenen AB'nin Avrupalı kültürü bu seçim sürecinde yaratılması gereken bir parametredir ve son kertede 'oluşmakta olan Avrupa kültürü' açısından oluşma süreci 'olmak' tan daha önemli bir anlama gelmektedir. Sürecin yol haritasını çağrıştırmak adına yine Avrupa'dan bir örnek vermek gerekirse 1861'de İtalya'nın birleşmesi Risorgimento (diriliş, yeniden doğuş)'dan sonra birleşmenin önemli mimarlarından olan Massimo d'Azeglio ünlü bir sözünde şöyle demiştir: "İtalya'yı yarattık, şimdi sıra İtalyanları yaratmada". Bugünkü tabloda da benzer şekilde Avrupa birleştirilmiş ancak Avrupalılar henüz "icat" edilmemiştir (Delanty, 2013, s. 40, 67). İcat sırasında ulusalın dışlanması şeklindeki en belirgin ideolojik çerçeveye birlikte daha önceki bölümde değinilen Avrupa'ya hâkim olan Avrupalı merkezci ve oryantalist ideolojilerin de bu anlamda akılda tutulması gerekmektedir. Yine bu icat etme sürecinin ulus inşasının en belirgin ilk örneğini veren Fransa önderliğinde sanat aracılığıyla ve uluslararası bir baskıyla ilerlediği dikkatlerden kaçmamalıdır. Sinemanın kendisi de bir dizi gelişme sonrasında Fransa'da icat edilmiştir. Bu gelişmenin bazı detayları Avrupa'yı ve sinemayı anlamak adına önem arz etmektedir.

2.2. SİNEMANIN KEŞFEDİLMESİ, PAZARLANMASI VE YAYGINLAŞMASI

19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın icadı, teknoloji öncesi çağla bugün arasında önemli bir ayırım çizgisi oluşturmuştur. İnsanoğlunun doğayı sanatsal yolla taklit etme dürtüleri her zaman temel olarak aynıdır. Ancak 20. yüzyılın tekniğın olanaklarıyla sesleri ve görüntüleri kaydetmeyi sağlaması ve yeniden üretime imkan vermesi yepyeni, heyecan verici seçenekler sunmuştur (Monaco, 2008, s. 72). Fotoğraf, film ve ses kaydı tarihsel perspektifimizi çarpıcı bir biçimde değiştirmiştir. Bu kırılmadan önce, sanatı üretmenin tek yolu “gerçek (şimdiki) zaman”dır (realtime). Şarkıcı şarkı söyleyerek, öykücü öykü anlatarak aktörler dramayı oynayarak şimdiki zamanda temsil etmektedir. Çizimin ve (resim yazıdan geçerek) yazının tarih öncesindeki gelişimi, iletişim sistemlerinde önemli bir sıçramayı göstermiştir. Görüntüler saklanabilir, öyküler korunabilir, sonra da aynen hatırlanabilir duruma gelmiştir. Sanatların yedi bin yıllık tarihi, aslında bu iki temsile dayalı -çizimsel ve yazınsal- iletişim aracının (representative media) tarihinden oluşmaktadır. Bu anlamda kaydetme ya da kayıt yapma özelliğine sahip iletişim araçlarının (recording media) gelişimi, tarihsel açıdan yedi bin yıl öncesindeki yazının keşfi kadar önemlidir. Temsil sanatlarındaki estetikçileri ilgilendiren ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı bakışının aksine kayıt teknolojileriyle oluşturulan sanatlarda konu ile gözleyici (sanat yapıtını alımlayan kişi, dinleyici, seyirci) arasında çok daha doğrudan bir iletişim hattı kurulmaktadır. Kendi kod ve gelenekleri olan kaydetme özelliğine sahip iletişim araçlarının dili, çizimsel ve edebi dile göre, önemli ölçüde daha basit ve doğrudandır (Monaco, 2008, s. 30).

19. yüzyılda bu gelişmelerle birlikte görmenin kaynağı da değişmiş ve önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolmuştur. Aydınlanmanın başlattığı kimliğe dair farklılık arayışları ve düşünce üzerinde gelişmeye başlayan bölünme süreci görmeyi de öznelletirmiştir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtularak liberalleşmiştir. Her türlü referanstan soyutlanıp özerkleşen görme üzerine dışarıdan dayatılabilecek otorite, hiyerarşi ve normlar aşınmıştır. Temel belirleyici

nokta herkesin baktığında kendi kurduğu imgeyi oluşturmasına dönüşmüştür. Bireyselleşerek eşit ve demokratik bir form alan bu yeni görme rejimi, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlenmiştir. Bu teknolojiler imgenin parçalara (fragmanlara) bölüldüğü, bu parçaların belirli bir sıra ve hızla izlendiği, sinemayı önceleyen seyirliklerden oluşmaktadır. İzleyicinin, çevresinde dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği panoramalar, kozmorama, georama, neoramalar; bu manzaraların arkadan aydınlatılmasıyla sağlanan efektlerle sunulduğu dioramalar vb. Bunların yanı sıra çeşitleri ve okurları hızla artan gazete ve dergiler, ilanlar, reklamlar, karikatürler, illüstrasyonlar, yeni icat litografiyle çoğaltılan baskılar ve son olarak fotoğrafın (Baudelaire, 2013, s. 39, 43) icadı imge üretimini sanayileştiren ilgili bir dizi teknik keşfin ürünüdür. Fotoğraf, yalnızca tüketim mallarına dayalı yeni bir ekonominin değil, aynı zamanda artık referans noktalarından etkili bir biçimde azat edilmiş gösterge ve imgelerin dolaşıma girdiği ve çoğaldığı yeni bir biçimlendirme serüveninin merkezi icadıdır. 19. yüzyıldaki "fotoğraf etkisini" kavramak açısından fotoğraf, görsel temsilin kesintisiz tarihinin bir parçası olarak değil, değer ve mübadele üzerine kurulan yepyeni kültürel bir ekonominin temel bileşenlerinden biridir (Crary, 2004, s. 25). Bunlara ek olarak oluşan görme tutkusunun başlı başına bir amaç haline getirdiği seyahatler; bu seyahatlerin görüntülediği insanlar, mekânlar, işaretler; trenle giderken panorama seyrine dönüşen doğa bu dönemin karakteristik gelişmeleridir. Oluşan bu yeni görsel kültürle eklemlenen edebiyat ve sanatla birlikte sanatın aristokratik şaşaası son bularak avamlaşmaya başlamış ve eğlencelik seyirler imgenin tırmanan gücünü taşımaya başlamıştır. Gözleme/izleme etkinliğinin yeniden örgütleyen bu modern çerçeve sayesinde sanat, güzelin, iyinin, doğrunun sanatçı dışından belirlendiği klasizmi ve onun mimetik ilkelerini terk edebilmiştir. Romantizmin etkisiyle gelişen bu süreçle benzetme ve taklit gibi kavramların yerini 'ifade', ayna mecazının yerini 'fener' almıştır (Baudelaire, 2013, s. 39, 43). Görmenin öznellediği ve ortak bir görme imkanının iyice dağıldığı bir zaman diliminde bütün bu teknolojik icatların birleşimiyle sinema ortaya çıkmıştır. İnsanoğlunun "neyi kaybettik, aslında biz neyiz?" sorularını sorma yeteneğini kaybettiği bir anda beliren bu çıkış hakikatin kaybedildiği düşüncesinin de kaybedildiği bir dönemi işaret etmektedir. Bu anlamda sinemanın ortaya çıkışı, bir gereksinim olarak teknik bir "ilerleme"den ziyade, manevi bir gerilemeye karşı bir

çığlık olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden de sinema aynı insan gibi, iki uçtan gerilmiş bir ipe benzemektedir. Bir ucu, kendi teknik donanımının üretiminin mümkün olduğu modern teknolojiye, öteki ucu ise modernitenin kaybettiği şeyleri “hatırlamaya” yardımcı olacak bir manevi hafızaya yönelmektedir. Bu sebeple sinema aşağıya yakın bir uçta iki parçalı olarak kullanıma sokulmuştur (Gülşen, 2020, s. 20- 29). 20. yüzyıla geçiş yapılırken ABD’nin geniş bir kültürel anlam üreten uçak, daktilo, elektrik ışığı ve telefon gibi makineleri icat ettiği ve bunları iktidarın ideolojilerinin yayıcısı haline getirdiği bir zamanda sinema teknolojisi ve anlatı birlikte ortaya çıkmıştır. Bu durum bakış açısına ve dünyayı yorumlarken durulan yere göre, mekanik bir hülyanın ya da kâbusun hakiki imgesini yaratmıştır (Grantham’dan aktaran Govil vd., 2012, s. 113). Bu icatlar içerisinde sinema, modern diğer teknolojik yeniliklerin çoğundan daha fazla olarak kolektif bir icattır. Telefon, telgraf ya da telsizden farklı olarak sinema farklı mucitlere ait farklı küçük keşifler serisine dayanmaktadır. Amerika’da sinemanın ortaya çıkışında başlıca rolü Thomas Edison oynamış, bu alandaki çalışmaların çoğu onun New Jersey’deki laboratuvarlarında gerçekleşmiştir. İngiliz William K. L. Dickson, Edison adına bu proje üzerinde çalışıp 1889 gibi erken bir tarihte kişisel bir alımlıma olarak kaba bir gösterim sistemi geliştirmiştir. Bu sırada görüntüyü geniş bir izleyici topluluğuna yansıtmak gibi önemli bir probleminin anahtar noktası, aralıklı devinim düzeneğidir. Sinemanın kalbi olan bu düzenek tek tek görüntüler dizisinin kaydedilmesi ve perdeye yansıtılmasına dayalıdır. Bu sistemin amacı insanın görüşündeki kesin bir eksiklik olan görüşün devamlılığına dayalı sürekli devinim görünümünü sağlamaktır. Beynin bir görüntüyü, kayboluşundan sonraki kısa bir süre için belleğinde tutmasına dayanan psikolojik durum kullanılarak devinim yanılması sağlamak için hızla tek tek kareleri yansıtılabilecek bir makine yapımı geliştirilmiştir. 10. Yüzyılın başında yazdığı Kitabü’l Menazır adlı eseriyle görme konusundaki bu durumu inceleyen El-Hazin sonrası 19. yüzyıldaki bilim insanları kuram üzerine 1820’li yıllarda değerli çalışmalar yapmıştır. Bu etkinin oluşabilmesi için saniyede en az 12 ya da 15 karelik bir hız gerekmektedir. Saniyede 40 karelik bir oran ise çok daha etkilidir. 1895 'te, Fransa’da Louis ve Auguste Lumiere, Amerika’da ise Thomas Armat bu aygıtı geliştirmiştir. Armat aygıtı Edison’a satmış, Lumiere Kardeşler kendileri üretime başlamıştır. Lumiere Kardeşler ’in ilk ücretli gösterimi 28 Aralık 1895’te Paris,

Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Cafe 'nin zemin katında gerçekleşmiştir. Ardından bir sonraki yıl boyunca Lumiere'lerin sinematografi birçok Avrupa şehrinde gösterilmiştir. Edison'un ilk açık geniş-ekran sinema gösterimi, New York, 6. Avenue, 34- Cadde 'deki Koster and Bial's Music Hall 'de 23 Nisan 1896'da gerçekleşmiştir (Monaco, 2008, s. 91, 92, 223). Amerika'da Edison'un yanından ayrılan bazı ortakları ve başka girişimciler toplu gösterim üzerine yoğunlaşarak New York'ta tiyatroların yerleşmiş olduğu bölgelere yakın konumlandıkları şirketleri aracılığıyla oyuncu ihtiyaçlarını karşılamışlar ve kısa süre sonra Amerika'ya egemen olacak endüstriyi oluşturmaya başlamışlardır. Lumiere Kardeşler 1897'de tamamen film gösterimine ayrılmış ilk salonu açmışlar, 1905'le birlikte sinema salonu (film theatre) anlayışı yerleşmiştir. Fransa'da bir sahne sihirbazı olan George Melies aracın yanılsatıcı gücünü fark ederek farklı bir üretime başlamıştır. Aynı zaman diliminde Charles Pathe, rakiplerinden farklı olarak dikey olarak örgütlenen, neredeyse bir tekel kurmak üzere kullandığı büyük bir sermayeyi temin edebilmiştir. Vincennes'deki büyük stüdyosunda teçhizatın imalinden filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimine kadar geniş bir organizasyon yapabilmıştır. Bu sayede Fransız sinemasını kontrolüne almış ve bu etki 20. yüzyılın ilk yılları boyunca diğer ülkelerde de yaygın olarak hissedilmiştir. Sonuç olarak Fransız sineması I. Dünya Savaşı öncesi yıllarda dünyaya egemen olmuş, 1914 öncesinde Pathe Amerika'da bütün Amerikan endüstrisinin yaptığından iki kat fazlası film dağıtımını gerçekleştirebilmiştir (Monaco, 2008, s. 225). 1907'de piyasaya sürülmüş 1200 filmde sadece 400 kadarının yerli olması o günkü tablonun özeti niteliğindedir. Bu anlamda sinema doğumu ve ilk büyük gelişimini Avrupa'da Fransa öncülüğünde yaşamıştır. Ancak I. Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'da olan bu üstünlük ABD'nin 1914 yılında sinema sektöründe başlattığı yayılma kampanyasıyla Hollywood'a geçmiştir. Sinemanın icadı sürecindeki kolektif yapı ve sonrasında Edison'un ayrılan ortakları sebebiyle bir dizi patent ve tekelleşme savaşları yaşanmıştır. Bu savaş içerisinde ABD'de Amerikan sinema endüstrisi Moving Picture World'ü kurarak öncelikle iç pazara yoğunlaşmış, I. Dünya Savaşı'nın Avrupa'ya getirdiği yıkımlar sayesinde de Avrupa'ya göre güçlenmiştir. Çeşitli tekelleşme ve bağımsızlık anlaşmalarının sürekli gündemde olduğu piyasada 1909'dan beri Yanki şirketleri kendi maliyetlerini çıkarmak için iç piyasalara dayanmak zorundadır ve diğer pazarlara açılmak sadece bir yan gelir

işlevi görmektedir. Yaşanan tekelleşme sürecini açıklayıcı bir örnek olarak, yönetmen Alice Guy Blanche 1910 yılında Fransa'dan ABD'ye göç etmiş ve kendi şirketi adına pek çok film yapmaya devam etmiştir. Yankiler bir Fransız olarak Blanche'in kendi şirketi adına üretim yapıp hem kendi ülkelerinde hem de dünya piyasalarına açılmasını hoş karşılamamışlar ve Blanche bir kadın yönetmen olarak iş kadını kimliğinden dolayı baskı görmüştür. Bu doğrultuda ortaya çıkan iç pazarın Amerikanlaştırılması için ABD gümrükleri tarafından Fransız film çekme ekipmanının gizemli bir şekilde yasaklanması ve ardından toplatılması, fikri "mülkiyet olarak filmin yasal olarak kodlanması gibi iki farklı süreç yeni dönemin altyapısını hazırlamıştır... Motion Picture Patents Company (MPPC) bir film patent şirketi olarak 1900'lerin başlarında Amerikan ekranlarına hakim olan yabancı filmlerin egemenliğini bitirmek için yapılmış ve ABD filmlerinin piyasayı kesin ve bütün olarak elde etmesinin zeminini sağlamak için çabalamıştır. Oluşturulan kartelin başarısı azalmadan sürerek 1900'lerin ilk yıllarından sonra dünya film pazarının yüzde 80'ini ABD arz etmeye başlamıştır (Olson'dan aktaran Govil vd., 2012, s. 126-127). Uzun metraj film formunun da belirlediği bu dönemde Avrupa'daki ulusal sinemalar da tekel baskısına maruz kalmış ancak Fransız şirketleri -Pathe ve Gaumont- I. Dünya Savaşı sonrasında da ulusal dağıtıma egemen olmayı sürdürmüştür. 1917'de Almanya'da Universum Film A. G.'nin (sermayesinin üçte birini devletin, Alman Ordusu'nun sağladığı "UFA") kurulması, Almanya'daki büyük film şirketlerini birleştirmiştir. Çağın teknolojik olanakları ile büyük stüdyolar kurulup donatılmıştır. Sovyet sinema endüstrisiyse 1919'da ulusallaştırılmıştır. İngiltere'de, Amerikan şirketleri filmlerin çoğunu sağlamış ancak gösterim İngilizlerin denetiminde gerçekleşmiştir. Gaumont-British ve Associated British Picture Corporation (aynı zamanda yan şirket British International Pictures'ı da kurdu) 1936'da toplam 4400 salondan üçer yüzünü kontrol altında tutmuştur. İtalya'da Mussolini'nin emri ile 1937 "Cinecetta" stüdyoları kurulmuş, ulusal sinema kurumu bu dönemde faaliyete başlamıştır. İtalya'da dünyanın en başarılı sinemalarından biri, Faşist rejim tarafından estetik olarak çökertilmiş ancak İtalyan sineması yurt dışında değilse de ülke içinde popüler olan filmler üretmeyi sürdürebilmiştir. 1933'te Almanya'da Naziler iktidara geldiğinde Alman sinemasının sanat anlamında dünya sinemaları üzerindeki büyük etkisi sona ermiştir (Monaco, 2008, s. 232). Savaş Avrupa'da

sadece ticaret ağlarını yok etmekle kalmamış, film üretimi için temel kaynak olan insan hayatı, malzeme ve sinema adına devam eden deneyleri de ağır bir şekilde vurmuştur (Pearson'dan aktaran Orta, 2008, 162). Stüdyo Sistemi içerisinde öncülüğü ele geçirerek dünya seyircisine ulaşan Hollywood filmlerinin büyük ilgi görmesi ihraç edilen ülkelerde de benzerlerinin yapılmasına yol açmıştır. Stüdyo Sistemi I. Dünya Savaşı'ndan 1960'lara kadar seyirciyi uluslararası ve homojen bir kitle biçiminde görerek filmler üretmiştir. Bu yaklaşımla kırk yıl boyunca en parlak dönemini yaşayan stüdyo sistemi özellikle 1948'e kadar, ABD'deki büyük salon zincirlerini de denetleyerek seyirci sayısına karşı son derece hassas davranmış, sırasıyla ses, renk, geniş perde ve üçüncü boyutu sinemaya kazandırarak seyircisini artırmayı başarmıştır. Gittiği ülkelerin sinema endüstrilerini, filmlerin ve seyircilerinin beklentilerini etkileyen bu başarı ABD'nin kültürel alanda da belirleyici olmasına yol açmıştır (Abisel'den aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 81-82). Sinema endüstrisinin sadece filmleri değil aynı zamanda bir yaşam şeklini ve kültürü de diğer ülkelere aktardığı tezi ülkelerin Hollywood filmlerine olan tepkilerini bir noktada toplamıştır. Bu tepkilerin özeti niteliğinde: "Cannes Film festivali direktörü Gilles Jacobs "Amerika yalnızca film ihraç etmekle ilgilenmez. Bilakis, yaşam tarzını ihraç etmekle ilgilenir." demiş, İngiliz Daily Express gazetesinde çıkan bir habere göre de İngiliz gençlere ABD eğlencelerinin dayatılmasının onları "geçici Amerikan vatandaşı" haline getirdiği belirtilmiştir (Miller'dan aktaran Orta, 2008, s. 165). Bugün de devam eden bu etki 1920'li yıllardan itibaren çeşitli ülkelerde kullanılan kota sistemleriyle önlenmeye çalışılmaktadır. I. Dünya Savaşı'nın ardından II. Dünya Savaşı'nın getirdiği kaos ortamında Avrupa sinema sektörü "1948-49" Marshall Planı'na kadar -Faşist yönetim himayesindeki İtalyan sinema endüstrisi hariç- ulusal düzeyde harekete geçememiştir. Marshall Yardımı öncesi Avrupa ulusal sinemalarının bu haline karşılık Hollywood 1946'da 1,7 milyar dolar Box Office'le en karlı yılını geçirmiştir. Savaş sonrası bu tabloda Avrupa ulusal sinemaları Amerikan filmlerinin etkisi altında kalmıştır (Cook'tan aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 83). Bu etki farklı boyutlarda da devam etmiş Avrupa sinemalarını harekete geçiren Marshall Yardımları'nın bir kısmını da ABD ürünü filmlerin yardım yapılacak ülkelere gümrük kısıtlaması olmadan girebilmesi oluşturmuştur. Amerikan filmlerine uygulanan kotaların gevşetilmesini öngören ve Amerikan sinemasını tek

başına dev bir endüstri haline getiren bu dayatmayla Fransa, İtalya, İngiltere ve Almanya gibi sinema sektöründe önemli yere sahip ülkeler etkinliklerini yitirerek Hollywood'a yenik düşmüşlerdir (Önbayrak'tan aktaran Orta, 2008, s. 163). ABD tarafında Truman ve Eisenhower döneminin yürütülen ideolojik savaşına kattıkları değer sebebiyle hükümet Amerikan film ihracatını desteklemiştir... Soğuk savaşın yıpratmış bir dünyada yayılan Amerikan film endüstrisi propaganda değeri sayesinde kendini Marshall Planının gizli destekçisi olarak bularak Amerikan yaşam tarzının bayrakçısı olmuştur. ABD hükümetinin 1945 sonrasında dünyayı serbest pazar çerçevesinde yeniden yapılandırmasına paralel olarak Hollywood'da dağılmış Avrupa film sektörünü yapılandırarak yeni bir biçime sokmuştur (Armes, 2011, s.155). Sinema, toplumsal sözleşmedeki değişimleri, herhangi bir sanat gibi ama her şeyi içermesi ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha fazla yansıtmaktadır (Monaco, 2008, s. 222). Bu anlamda Amerikan şirketlerinin uluslararası egemenliğini sağlayan yalnızca I. Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkım ve İtalya ile Almanya'da iktidara faşist hükümetlerin gelmesi değildir. Belki de daha önemlisi, Amerikan üretim sisteminin endüstriyel özelliklerinde aranmalıdır. Film endüstrisinin yapısını belirleyen, filmin bir mal olarak alınıp satılma özelliğidir. Film yapımındaki masrafın neredeyse tamamı, “master” (ilk bitmiş kopya) negatifin ve ilk baskının yapımında ortaya çıkmaktadır. Üretilen bu filmi dağıtmak için gerekli olan sadece -yapım maliyeti milyonlar tutsa da birkaç yüz dolara mal edilen- kopyadır. İşte filmin bu şekilde yeniden üretimi, sinemadaki karın da temel kaynağını oluşturmaktadır. Bu sistem 1920'lerde, dünya film pazarları sistematik olarak sömürülmeye başlandığında, Hollywood'un benimsediği sistemdir. Yapım maliyetleri, dünyadaki en büyük ve karlı pazar olan Amerikan iç pazarında geri dönebilecek seviyeye ayarlanmıştır. Bu sayede Batı dünyası dışında satılan her kopya, tamamen kar getirmiş ve pazarın hakimiyetini ele geçirmek için gerekli fiyat ayarlamalarının yapılabilmesini olanaklı kılmıştır. Filmleri en ucuz yerel üründen daha ucuza satabilmek ve yine de %100 kâr edebilmek böylece mümkün olmuştur (Armes, 2011, s. 137). İçerik açısından temel bir ayırım olarak da Avrupa'da başlangıçta sanat olarak sinema anlayışı ortaya çıkmış ve iş olarak sinema anlayışıyla bir arada gelişmiştir. Fransa'daki *film d'art* (sanat filmi) hareketi 1908 tarihinde ortaya çıkmış, çoğunda Sarah Bernhardt'ın başrolünü oynadığı bu hareketin hemen başarıya ulaşması uzun metrajlı filmin

oluşmasının işareti olmuştur. Bunu hemen film *d'arte italiana* (İtalyan sanat filmi) izlemiştir. Savaştan sonra Fransız sinemasında özgürce avangard denemeler yapılmış ve kuramcılar sinemayı edebiyat ve güzel sanatlarla eşit düzeyde ve çok daha ciddi olarak ele almaya başlamıştır. Ancak Amerika'da "sinema" açık ve basitçe "movies"dir. İlk yapım şirketleri bile özellikle Biograph ve Vitagraph stüdyolarını bir sanat yaratımından çok mal üretiminin yapıldığı fabrikalar olarak görmüştür (Monaco, 2008, s. 232). Bu temel ayırım doğrultusunda Avrupa'da sinemanın serüveni bir mal olarak ya da sanat olarak sinema söylemleri çerçevesinde şekillenmiştir.

2.2.1. Sinemada Amerika- Avrupa Rekabeti ve Eurimages'ın Kurulması

Küresel kültüre egemen olmak için sürdürülen mücadele, ABD'yi Fransa'nın karşısına yerleştirmektedir. Serbestleştirici dogma, kültürel milliyetçiliğe karşı... Aydınlanma döneminde tohumlanan aykırı bireyler ve toplumsal kimlik ihtilafı, burjuvazinin bireyciliğini iş birliğine karşı duran bir pozisyona yerleştirmiştir. II. Dünya Savaşı öncesi ve sırasında faşist Avrupa hükümetleri uyguladıkları gittikçe sıkılaştıran sansürle ABD'nin yaptığı film ihracatını küçültmek için uğraşmıştır. Bir tehdide dönüşen bu sansür ve ses teknolojisinin dünyaya yayılmasıyla, Hollywood ihraç pazarlarındaki gereksinimlere çok daha duyarlı bir hale gelmiştir. Belçika'nın 1945 yılında aldığı kararla Kongo'da Hollywood filmlerini yasaklaması, bu filmlerin anti-sömürgeci ajitasyonların kıvılcımlarını ateşlemesi kaygılarından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda özellikle sömürge ülkelerinde Hollywood'un özgürleştirici etkileri olabilmiştir. Benzer şekilde İngiltere sömürgelerinde böyle bir uyanış başlatma fikrine karşı önlemler almaya çalışmış ama Hindistan örneğinde görüldüğü üzere başarılı olamamıştır. Bunların yanı sıra Hollywood ABD'ye karşı propaganda aracı olarak kullanılabilmesi ve kendi devletleri adına çok belirleyici olabilecek bir utancın gözler önüne serilmesine yol açabileceğini düşündüğü bazı filmleri bazı ülkelere dağıtmamayı tercih etmiştir (Govil vd., 2012, s. 148, 589). Dağıtım alanındaki bu çekişmenin paralelinde Avrupa'da Stüdyo Sistemi öncülüğündeki Amerikan sinemasına karşı 'Ulusal Sinema' kavramı, ortaya çıkıp şekillenmiştir. Avrupa'da başlayıp Üçüncü Dünya ülkelerini de etkileyen ve sinemalarını şekillendirmede etkili olan ulusal sinema fikri Hollywood estetiğine

ve hegemonyasına karşı bir söylemin ideolojisidir. Bu fikri ortaya çıkaran 1950’li yıllar dünya sineması adına köklü değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Yeni teknik ve yönetmenlerin sinemaya dahil olarak farklı estetik algılar oluşturmaya başladığı bu dönem günümüzde de sinemanın tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak etkilerini sürdürmektedir. Örneğin televizyonun sinemayla giriştiği rekabet bugün devam etmekte hatta sinema aleyhine artmaktadır. 1950’lerden başlayarak televizyonun yaygınlığının artması ve pek çok Hollywood stüdyosunun bu sebeple bunalıma girerek üretimi düşürmesi ya da tamamen bırakması nedeniyle pazarda boşluklar oluşmuştur. Bununla birlikte çekim araçları hafiflemiş, 16 mm hafif kameranın yanı sıra ses kayıt aygıtları da küçülmüş, sesin canlı olarak senkronize kaydedilmesi tamamıyla özgürlük anlamına gelerek klasik üretim biçimlerinin dışına çıkabilmeyi sağlamıştır (Vincenti, 1993, s. 101-131). Bu ekonomik ve siyasi atmosfer içerisinde Avrupa’nın değişik ülkelerinde Hollywood anlatısına karşıt bir estetik yaratma arzusuyla birlikte, “yeni” sinemalar türemiştir. Filmi bir sanat ürünü olarak görüp kurgulayan yeni sinema anlayışı savaş sonrasında geliştirilen 16 mm filmin pazara girmesi sayesinde var olabilip İtalyan Yeni Gerçekçilik, İngiliz Özgür Sinema, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Çek Sineması gibi adlarla anılmıştır. Bu sinemaların her biri farklı “auteur” yönetmenler yaratmışlardır. Yeni Gerçekçilik’i örnek vermek gerekirse Visconti, Rossellini, Fellini, Bertolucci gibi yönetmenler bu akımın mirasıdır. Bir “okul”la, ‘hareket’le ya da ‘ulusal sinema’yla özdeşleştirilemeyecek kadar birbirlerinden farklı olan bu yönetmenler ilginç bir şekilde “ulusal sinema”larla ortak bir şekilde anılır olmuşlardır (Elsaesser’dan aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 86). Ekonomik ve teknik etkilere ek olarak ulusal sinemanın film çalışmalarına girişi ‘tür’ ve ‘yazar’ (author) kategorilerinin yaygınlaşmasıyla olmuştur. Edebiyat eleştirisinde de bir değişimin yaşandığı 1960’lı yıllar, herhangi bir kültürel ürünü, dahil olduğu türün benzerliklerini saptamak yoluyla incelemek demek olan yapısal çözümlemenin yaygınlaştığı ve bilimsellik derecesine yükseldiği yıllardır. Bu gelişme doğrultusunda edebiyat- ve dolayısıyla bir metin olarak film- incelemeleri de bilimsellik kazanmış diğer yandan da melodram bir tür olarak önemsenmeye başlanmıştır (Behçetoğulları, 1995, s. 60-61). Savaş sonrası Ulusal Sinema Merkezi’nin de kurulduğu Fransa’da sanatları sınıflama ve kategorize etme konusunda daha önce tecrübelerine değindiğimiz Fransız kurucu akli tekrar ortaya çıkmış ve bu sayede modern film teorisi

doğmuştur. Fransa'da, Andre Bazin'in önderliğinde -aralarında François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi eleştirmenlikten sinemaya geçen yönetmenlerin bulunduğu- 'Cahiers du Cinema' eleştirmenlerinin ortaya çıkardığı auteurist eleştiri altmışlı yıllarda Andrew Sarris'in kuramı tanıtan yazılarıyla Amerika'ya ithal edilmiştir. Auteurist eleştiri, tür filmlerini ticari ve eğlendirici doğalarından ötürü düşük sanat ürünleri olarak gören eleştirmenlerin aşağılayıcı tavrından uzaklaştırmış ve tür filmlerinin sanatsal ölçütler içinde eleştirilmeleri olanağını sağlamıştır (Özden, 2004, s. 237). Sinemanın endüstriyel ve popüler temeline ilişkin tür eleştirisi geliştirilen bu dönemde ötekilerden kolayca ayrılabilen türler kolayca tanımlanabilen türler olmuştur. Western ve gangster filmlerindeki gibi ulusal gelenekleri onaylayan nitelikleri yüzünden kolayca ayırt edilip "tür" statüsü kazanamayan eserler "auteur" incelemeleri olarak gündeme gelmişlerdir (Cook'tan aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 68-69). Amerikan filmlerinin eleştirilmesiyle oluşturulan ve Amerikan yardımlarıyla canlanan piyasadaki bu hareketliliğin yanı sıra ABD'nin Avrupa'ya bakışı üzerinde biraz durmak gerekmektedir.

Avrupa fikri, uzun bir süre estetik yapısıyla ve özellikle aristokratik düzeni anlatan nostaljiyle Amerikan edebiyatında yer almıştır. 20. Yüzyıl'da Amerika, Avrupa'yı iki kez Alman kuşatmasından kurtarmıştır. Amerika geçmişe duyulan arzunun bir ürünü olarak Avrupa'yı romantikleştirmiş ve kendini bu sayede eski bir uygarlığın parçası olarak görebilmiştir... Amerika Birleşik Devletleri'nin, bir Avrupa ülkesine isyan edilerek kurulmuş olmasına rağmen Amerika'nın yerli ırkıyla karşılaştırıldıklarında Avrupalı ve Hristiyan kimliklerinin onlara ırksal bir üstünlük sağladığı düşüncesi hakimdir. Bundan dolayı Avrupa kapalı bir biçimde reddedildiği müddetçe, Avrupalılığın ırkçılığa dayanan kategorik yapısı varlığını sürdürmüştür (Delanty, 2013, s. 239-240). Bugün Avrupa fikri, burjuvazinin kültürel aracı olmaktan kurtularak, uluslararası finans kapitalizminin ve burjuva elitlerinin yerini alan yeni elit sınıfın ideolojisi olmuştur. Ne var ki bu sözde ve aldatıcı bir uluslararasılıktır ve nihayetinde insanları değil, kapitalizmin uluslararası kılınmasından ibarettir. Batı Avrupa, Doğu Avrupalı tutsak toplumlara açılmadan önceki kırk yıllık gelişme döneminde kültür endüstrisi olarak tanımlanmıştır (Delanty, 2013, s. 279). Müşterilerin kasıtlı olarak tepeden bütünleştirilmesi olarak tanımlanan kültür endüstrisi binlerce yıldır birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını birleşmeye zorlamaktadır. Elbette bu

birleşme her iki tarafında zararına olacak şekilde gerçekleşecektir. Bu birleştirme sırasında yüksek kültür ve etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak ciddiyetinin ortadan kaldırılması ilk adımdır. İkinci adım düşük kültürün denetimsizlik sayesinde barındırabildiği haşarı isyankârlığın uygarlaştırıcı dizginleme yöntemiyle yok edilmesidir. Kültür endüstrisinin spekülasyonuna maruz kalan bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi içerisinde kitleler bir mekanizmanın hesaplanmış eklentileri olarak ikincil bir konumdadırlar (Adorno, 2011, s. 110). Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini bir ideoloji olarak kullanan sinema ve radyo bugün kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir ve bu ideoloji bilerek ürettikleri zırvallıkları meşrulaştırmak için son derece kullanışlıdır (Adorno, 2011, s. 48). Kültür endüstrisi için ilk örnekler olarak Sanayi Devrimi sayesinde 18. yüzyılda seri üretim baskılarla çoğalan romanlar anılmaktadır. Devam eden süreçte 20. yüzyılın ikinci yarısında, Üçüncü Dünyanın aktivistleri, sanatçıları, yazarları ve siyasal iktisadın eleştirisi ortaya çıkan karmaşık sistemi kültürel emperyalizm olarak tanımlamışlardır. 20. yüzyılın sonlarına doğru entelektüel netlikten ve açıklıktan uzak bir terim olarak küreselleşme kavramı ortaya çıkmış ve kültürel emperyalizmin yerine kullanıma girmiştir. Hollywood içinde küreselleşmenin etkileri olarak bilinen bütün tanımlar ve bütün dünyayı kapitalizme dönüştürmek için ABD'nin yönlendirdiği mücadeleden yükselen kültürel dumanın bütün etkileri açıkça görülmektedir. Amerikanlaşmayı 'devasa bir kafes, büyük bir muhasebenin giderek her yere yerleşmesi' olarak gören Baudelaire'i haklı çıkaracak şekilde Hollywood'un küreselleşmeyi hem canlandıran hem de küreselleşme tarafından canlandırılan bir yapısı vardır. Ve kapitalist yayılmanın şimdiki aşamasında diğer endüstrilerden Hollywood'u ayıran şey, aynı zamanda geleceğin film ve televizyonuna dair hayati işaretlerin örgütlemesini de yapmasıdır. Bu örgütleme endüstrinin Yeni Uluslararası Kültürel İş Bölümü (NICL) adıyla Hollywood komutları altında şekillenmesidir. Hollywood, kültürel emek pazarlarını, uluslararası ortak yapımları, fikri haklar mülkiyetini, pazarlamayı, dağıtım ve gösterimi kontrol edebilmesi sayesinde NICL'yi yeniden üretip düzenleyerek sürdürmektedir (Govil vd., 2012, s.109,110). İş bölümü kavramını bu noktada biraz daha açmak gerekmektedir. Marx'ın işaret ettiği biçimiyle eşya ve hizmetlerin kar sağlayan artı değerleri, onları ticari birer ürün haline getiren işgücünün sömürülmesi yoluyla sağlanmaktadır. Her bir ürüne, satışa sunulduğu an bir

değişim değeri biçilmekte bu değer doğrultusunda durmaksızın genişleyen ticaret ortamı, sermaye sahiplerine, hem artı değer üzerinden kar etme gücü, hem işgücünün coğrafik dağılımını, yapısını ve çalışma koşullarını denetleme gücü vermektedir. İş bölümü sayesinde üretkenlik, emeğin sömürülüşü ve toplumsal denetleme arasında üçlü bir bağlantı kurulmaktadır. İş bölümünün dalları arttıkça ve coğrafik olarak genişledikçe, kendisini oluşturan iş birliğinin gizlenilebilirliği de artmakta ancak süreç, onu yönetenlerin gözleri önünde durmaktadır. Neoklasik ekonominin fikir babası Adam Smith de bu durumu fark ederek iş bölümünün sürdürülebilir bir hale getirilmesini düşünmüş ve bunun ulusal pazarlar arasındaki sınırların aşılabilirliğini ifade etmiştir. Bu anlamda Uluslararası Para Fonu (2000), Smith'in küresel üretim ve ticari cumhuriyet hayalini takip etmekte ve küreselleşme sürecinin merkezine iş bölümünü yerleştirmektedir (Govil vd., 2012, s. 223).

Beyazperde eğlence sektöründe dünya ölçeğinde Los Angeles-New York kültürü ve ticareti egemen konumdadır ve ABD filmciliğinin dramatik başarısı I. Dünya Savaşından beri müzik, televizyon, reklam, internet ve sporun ihraç edilmesinde bir model teşkil etmektedir. Neo-liberal, çokuluslu yatırım iklimine doğru olan kaymalar, medyaya sahip olan kurumların özelleştirilmesi, birleşik bir Batı Avrupa pazarının oluşması, Sovyet Bloğu içinde yeni açılımların gerçekleştirilmesi, uydu TV'nin yaygınlaşması, internet ağının ve videonun yaygınlaşması, Avrupa ve Latin Amerika'da ulusal yayıncılığın kamu kontrolünden büyük bir hızla özel alanlara kayması ve kamunun tekelinin hızla yok olması gibi gelişmeler NICL üzerinde Hollywood'un stratejik gücünün geliştirilmesi ve takviye edilmesinde önemli roller üstlenmiştir (Govil vd., 2012, s. 40-41).

Bu süreçte AB kendi kültür endüstrilerini güvenceye alarak Hollywood'la mücadele etmeye devam edebilmek için bir dereceye kadar kendi kültürel emeğini şekillendirmek ve bu kültürel işgücünü NICL'ye teslim etmek durumunda kalmıştır. En açık şekli uluslararası ortak üretim alanında görülebilen bu işlem sırasında Avrupa'nın siyasal gelenekleri için son derece hayati olan devletin kültürel hegemonyasına dair eski kavramlar, dışarıdan 'Brükselci merkezileşme' ile içeriden ayrılıkçı etnisitelerin oluşturduğu ikiz kuvvetler tarafından zayıflatılmaktadır. Daha da geniş bir ifadeyle devletin küresel sahnede ayrıcalıklı

(seçkin) olduğu hal önceki aşamadaki gibi bir siyasal aktör olarak durumunu korumaktadır fakat devletlerin kümelenmesi... küresel politika sürecini artık kontrol etmemelidir anlayışıyla hareket etmektedir. Çünkü artık onların yerinde kökten bir şekil de normatif olmayan bankaların, şirketlerin ve finans ticareti yapan kurumların yönettiği bir sistem vardır (Govil vd., 2012, s. 217, 218).

Avrupa’da sinema endüstrisi, Avrupa kimliğini ifade edebilmesinden ötürü, en değerli organlardan biri olarak görülmektedir. Bu doğrultuda 1989 yılında Avrupa Konseyi’nin, ortakyapım koşullarını düzenlemek ve yapımcılar için kaynak edinimini kolaylaştırmak amacıyla Eurimages kurulmuştur. Avrupa’nın toplumsal mirası olan prensipleri ve ülkeleri gözetmeye ve gerçekleştirmeye önem veren Avrupa Topluluğu, 1992’de Avrupa Birliği’ne dönüştürülürken, sözleşmenin 128. Maddesi içeriğince kültürel korumacılığa özel bir önem gösterilmiştir. Birlik, üye ülkelerin ulusal ve bölgesel farklılıklarına saygı gösterecek ve kendilerine has kültürel miraslarının ifade edilmesine destek olacaktır. Avrupa Konseyi ve Avrupa Birliği’nin geliştirdiği görsel-işitsel endüstriye dair düzenlemelerde gözetilen amaç, kültürel tedbirler üzerinden bir ekonomik bütünleşme sağlamak ve farklılıkların birliği fikrini yüceltmektir (Govil vd., 2012, s. 340-341). Bu açıdan bakıldığında beyaz, sömürgeci ve Hristiyan kökenlere dayanan bir pan-Avrupa kültürünü genişletmeyi amaçlayan AB’nin kültürel düzenlemelerinin kültürel mirası korumaktan ziyade yeniden tanımlamak üzerinde daha fazla durması gerekmektedir. Toplumsal uyumun, ‘sivil toplumun ve barışın ancak bütün vatandaşları kapsayan ve katılıma teşvik eden kültürel düzenlemelerle garanti altına alınabilir’ olduğunu savunan AB, kültürel çeşitlilik kavramını kültürel uyum ile bağdaştırmakta olduğundan, çeşitliliği tomurcuklandırmak yerine denetleyen bir vatandaşlık anlayışı kabul etmektedir (Govil vd., 2012, s. 596). Avrupa genelinde bir dayanışma ve toplumsal uyum ortamı sağlamak için ortak kültürden faydalanmak düşünülmüştür ancak Avrupa kültürünün doğasında olan Avrupa merkezli bakış açısı ve sınıfsal önyargılar, özellikle Avrupa’da yaşayan Asyalı, Afrikalı vb. Avrupa kökenli olmayan’ toplulukların maruz kaldığı bir hak mahrumiyeti ve tahammülsüzlük ortamı yaratmıştır. Avrupa Komisyonu’nun önerdiği ders kitapları, yenileme projeleri ve sahne sanatları, ‘Antik Yunan, Roma ve Hristiyan Alemlerine’ uzanan Avrupa kültürünün dar ve seçkin bir yorumunu temsil etmektedir. Popüler kültür, çok kültürlülük ve kültürel çok seslilik gibi

bağlayıcı kavramlar, bu yoruma dayanan kurumsal anlayışa yabancıdır. Avrupa'nın kültürel mirasını tanımlamaya çalışan bu denli sınırlayıcı ve kurumsal bir anlayışın Avrupalı hayat tarzının içerdiği çeşitliliği temsil edemeyeceği açıktır. Bu sebeple bu anlayışın yalnızca alenen politik aygıtsal işlevi hakkında konuşulabilmektedir ve tek amaç 'kültürel çeşitliliği yok etmek pahasına bir Avrupa ortakpazarı oluşturmak olarak görülmektedir (Govil vd., 2012, s. 380).

Tarihsel, dilsel ve toplumsal duvarların ardında mahsur kalmış Avrupa ülkeleri, birbirlerine karşı az çok dayanıklılık geliştirmişlerdir. Ancak bütünleşik Avrupa ortakpazarı Amerikalılar'ın ayakları altına serilmiştir. Alın teri, finans, pazarlama ve yönetim terimleri ile düşünülürse kültürel emeğin küreselleşmesi sanat sinemasını bir 'Avrupa-Amerikan' türü haline getirmiştir. AB özünde bir ekonomik kişiliğe sahiptir. Kültürel egemenlik, ABD ile karşı karşıya gelindiğinde ortaya çıkan kaygıların altını oymaktadır, fakat aynı zamanda Avrupalı tekelci sermayenin desteklenmesine ve özellikle de içindeki büyük devletlerin tekellerinin işine yaramaktadır (Govil vd., 2012, s. 168, 610). Oluşturulan tedbirler ve girişimlere rağmen ABD'nin hakimiyetine doğru bir gelişme olduğu gözlenmektedir. Örneğin, 1985 yılında, Batı Avrupa'da satın alınan film biletlerinin %45'i Hollywood'un payına düşmekteydi. 1995 yılında bu oran yüzde 75 seviyesine çıkmıştır. Ayrıca Avrupa televizyonlarında gösterilen filmlerin %70'i ABD'den gelmekle birlikte gişe hasılatı gelir tablosuna bakıldığında ABD filmleri için en önde gelen pazarın Avrupa olduğu görülmektedir. Sinemada ve televizyonda bu tercihler yapılırken ABD açısından başarısız olan tek biçim ABD kökenli sabun köpüğü (soap opera) tarzındaki melodramatik dizilerdir. Bu ucuz melodramlar kendilerini taklit eden yerli dizilerle rekabet edememiş ve prime time da yerli izleyiciler kendi ülkelerinin yaptıklarını tercih etmiştir (Govil vd., 2012, s. 50, 58). Hollywood'un genel olarak görülen bu başarısına karşı korunma fikirleri yalnızca Avrupa'yla ya da diğer bölgelerle sınırlı değildir. Bugün, Amerikan Film Enstitüsü kültürel mirasın uluslararasılaşmaktan dolayı kaybolması hakkındaki kaygılarını iletmektedir. Siyasal iktisatçılar yeni bir gelişme olarak günümüzde ulus ötesi sınırlara seslenen Hollywood'un bundan sonra kendi küçük çaplı ve ismiyle müsemma seyircisine yanıt veremeyeceğini ileri sürmektedir. Soap-opera (sabun köpüğü nitelikler taşıyan diziler) üreticileri diğer ülkelerin izleyicileri tarafından okunması ya da anlaşılması zor olan geleneklerden ve öykü akış çizgilerinden

kaçınmanın yollarını aradığından yerelcilikle zıt bir şekilde gelişim göstermektedir. Bu durumun ABD sinemasının yerel özelliklerini çok daha fazla kaybetmesine neden olacağından kuşkulaniılmaktadır (Govil vd., 2012, s. 168). Bu rekabet içinde ABD’de ve Batı Avrupalı devletlerde ekran endüstrileri net ihracat yoluyla artı değer verebilmeyi sağlayan önemli unsurlar olmuştur. Bununla birlikte genellikle kamu yatırımları karşılaştırmalı olarak avantaj getirdiği varsayılan sektörlerle doğru yönlendirilmiştir. Ekran alanında bu şu anlama gelmektedir. “Eğer sizin kültürel alanda çalışan işçileriniz zaten karlı filmler yapamıyorlarsa, o zaman o işe başlamayın ya da yaptığınızın cezasını göreceksiniz” (Govil vd., 2012, s. 124,125). Pan-Avrupa film endüstrisi, popüler kültürü benimsemiş olsa da ekonomik serbestinin kültürel sektörlerle sızması, pan-Avrupa kültürünü Hollywood’a yatırdığı sermaye aracılığıyla ABD üzerinden pazarlayan çok uluslu medya holdingleri için fırsat niteliğinde görülmüştür. Bu fırsatın endüstriyel ismi özsermayeli ortak yapımıdır. 1990’larda Avrupalı televizyon kanalları yayınlamak için satın aldıkları programlar ve filmler aracılığıyla Hollywood için öylesine istikrarlı bir gelir kaynağı olmuşlardır ki, Hollywood sinemacılarının ortak yapım desteği için başvurdukları başlıca grup haline gelmişlerdir. Diğer bir yandan, Avrupa’dan Hollywood’a aktarılan sermaye, Avrupa genelinde sözleşmeli ortak yapımlara yatırılan sermayede kısıntılara gidilmesine sebep olmuştur. Bu gelişmeler düşünüldüğünde, pan-Avrupa kültürel ifadesinin ekonomik serbestisi sayesinde güçleneceğini öne süren Avrupa medya düzenlemelerinin gözden geçirilmeleri gerektiği aşikardır. Hollywood’a yatırılan yüklü miktar Avrupa sermayesi ile Hollywood’a rakip olabilecek sözleşmeli ortak yapımlara yatırılan sermaye arasındaki yüksek uçurum, Avrupa ülkelerinin medya planlamakta yüzleştiği sorunları gözler önüne sermektedir (Govil vd., 2012, s. 327, 359, 362). Bu anlamda genel tablo bir rekabetten ziyade küresel iş bölümünde yapılan bir çeşit iş birliği şeklinde işlemektedir. Bu işleyişte sanat filmi kategorisiyle ürün çeşitlenmesi olarak değerlendirilebilecek yaklaşım Avrupa açısından önemlidir. Eurimages filmlerine hâkim olan bu yapının detaylarını anlamak çalışmamız açısından da gereklidir.

2.2.2. Konvansiyonel Sinema- Karşı Sinema

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak kitle iletişimiyle bütünleşik bir halk sanatı olarak doğmuştur ve endüstrileşebilmesinde kent olgusu önemlidir. Amerika'da açılan sinema salonlarına rağbet eden kentlerdeki işsizler sinemaların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Kent iş için insanları kendine çekmiş, sinema işsiz güçsüz ve dil bilmeyen insanların ucuz ortak eğlence aracı olmuştur. Sinema bu anlamda diğer sanat dallarından farklı olarak alt sınıfa dayanarak gelişim göstermiş bu gelişimi fark edip yönlendiren girişimciler sinemayı endüstrileştirmiştir (Erkılıç, 2003, s. 1). Her sinema filmi -özellikle popüler filmler- geleneksel bir bağlam içinde konvansiyonel (conventional) nitelikte sözleşmesel bir yapı içinde üretilmektedir. Film yapımında yer alan ve yaratıcı bir katkıda bulunan herhangi bir kişi içinde çalıştığı filmsel ya da sanatsal geleneklerin ya da kuralların farkında olabilir ya da olmayabilir. Bu konvansiyonel yapı içerisinde film kuramı film seyircisini kanlı-canlı bir birey olarak değil, sinemasal aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir yapı olarak görmektedir. Seyirci (düşün üretiminde olduğu gibi) hem 'üretken' hem de 'boş' (bu yeri herhangi birisi doldurabilir) olan bir 'yer' olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda sinema kendi seyircisini yapıntı etkisi (fiction effect) olarak adlandırılan etki aracılığıyla inşa etmektedir (Allen'den aktaran Özden, 2004, s. 71, 91). Toplumbilim film ve televizyon üzerine düşünüp çalışırken geliştirilen etkiler modelinden yola çıkmaktadır. Etkiler üzerine kurulan modeller ekranın insanlara bir şeyler yaptığını varsaymaktadır, burada vatandaşlar izleyicinin bir üyesi olarak anlaşılmalıdır. Bu model ABD içinde baskın ve egemendir ve dünya geneline ihraç edilmektedir. Tipik olarak bulunduğu yerin önemi ve özellikleri hakkında düşünülmezsizin her yere uygulanan bu modele yurtiçi etkiler modeli ya da kısaca YEM denilmektedir (Domestic effect model ya da DEM diye kullanılmaktadır.). Bu yaklaşım evrenselcidir ve psikolojik olarak ekran ya da beyazperdeyi yurttaş-tüketiciyi yanlış yola ya da doğru yola yönlendiren bir makine olarak görmektedir. Bu makine genç zihinlere nüfuz ederek girmekte, öğrenmeyi sağlayabilmekte ya da öğrenme süreçlerini tehlikeye atabilmektedir. Aynı şekilde imgelerle ve anlatılarla insan üzerinde birikmiş kızgınlığa ve saldırı isteğine dönüşerek yurttaşı şiddete de yönlendirebilmektedir (Govil vd., 2012, s. 74).

Alman film kuramcısı Kracauer, 1932 yılındaki bir yazısında filmlerin kapitalist ekonomi içinde üretilen diğer mallardan farksız bir mal olduğunu söylemiştir. Bu yazıda filmleri kitleleri aydınlatmayı amaçlayan ve sanat değeri olan gerçekçi filmler ile kazanç sağlamak üzere üretilen ortalama filmler olarak ikiye ayırmaktadır. Film eleştirmeninin misyonunu, ortalama filmlerde örtülü olarak verilen sosyal temsilleri ve ideolojileri ortaya çıkarmak ve bunlar aracılığıyla filmlerin etkilerinin yarattığı sorunları her yerde aşmak olarak belirlemiştir. Ayrıca bu düşüncelerin ortalama filmler için geçerli olduğunu belirterek sanat değeri olan filmlerde yalnızca sosyolojik çözümlemeyle yetinilmeyip bu filmlerin, aynı zamanda içkin bir estetikle incelenerek desteklenmesini önermiştir (Özden, 2004, s. 40). Aydınlatılacak veya büyülenecek izleyiciler bir kategori olarak endüstri ya da endüstrinin eleştirmenleri ve karar verici yetkilileri tarafından üretilip bu izleyicinin yardımı istendiği an YEM'le bağlar kuran küresel etkiler modeli (KEM) gündeme gelmektedir. Evrenselci ve psikolojik olmaktan çok daha fazla özgül ve politik olan KEM özellikle ve büyük oranda ABD'li olmayan söylemde kullanılmaktadır. YEM kopyalanabilir ve çoğaltılabilir deneyimlere dayanarak bireysel insan öznelerinin bilişleri ve duyguları üzerinde yoğunlaşırken, KEM ulusal kültürün harcı olan kolektif insan özneler tarafından sergilenen yurtsever hisler ve geleneklerin bilgisine bakmaktadır. Psikolojinin yerine, KEM'in kaygısı siyaset üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ekran sizi iyi ya da kötü eğitimi yapmaz, vahşi ya da kendini kontrol edebilen birisi de yapmaz. Daha ziyade, sizi bilinebilir ve ulusal özne kişiye bağlı birisi yapar, ya da yerel geleneklerin ve tarihin değerlendirilmesini yapamayan aptallaşmış birisi yapar. Fiziksel bütünlükten ziyade kültürel olarak ait olma KEM'in asıl ölçütünü oluşturmaktadır. Hollywood'un yönelimlerine sahip olmayan sinemaların çoğunluğu için, kendi sınırlarının ötesine geçtiklerinde seyirci ancak düşünen insanlardan oluşan bir kamu insanı olarak görülmekte, orada izleyicileri sıradan insandan genel toplumsal katmanın neferlerine dönüştürmek bir yükümlülük haline gelmektedir. Asya, Pasifik, Latin Amerika ve Afrika ve Avrupa'daki ulusal sinemalar kar-yönelimli sektörün tamamlayıcıları olma yolunda izleyicileri yetiştiren ve kazanan filmler üretme beklentisi içindedir. Bu süreçte eğlence ticari pazarın doğal olarak sunmadıklarını sağlamak için ikincil planda kalmaktadır. KEM izleyicileri sadece seyretmesi ve tüketmesi yönünde teşvik etmeye çalışmaz, aynı zamanda çok farklı şekilde harekete geçerek Hollywood

izleyicilerinde olduğu gibi sıradan birleştirici unsur, bir macunun parçası olmak statüsünden daha fazlası olarak daha iyi insanlar olmalarını da sağlamak ister (Govil vd., 2012, s. 80, 82, 83).

İzleyiciler açısından YEM ile bağdaştırılan konvansiyonel kategorideki klasik-gerçekçi film, seyirciden kendisini kahramanla ve onun aracılığıyla sembolleştirilen söylemle özdeşleştirmesini talep etmektedir. Kimliklerin oluşturulması sürecinde seyirci, kendisini kahramanın hissî mecburiyetleriyle özdeşleştirmesi için cesaretlendirilmektedir. Burada anlayış veya anlamdan daha fazla bir şey tehlikeye girmektedir; her ne kadar seyirci çok çeşitli, tezatlı ve kendine ait teshirleri, fikirleri, hissiyatları ve algılama biçimleri olan bir kişilik de burada geçerli olan daha çok, seyircinin tepkileri, kendini hadiseye karıştırması, müteşekkiri oluşu, hissetme kabiliyeti ve katharsisidir. Sinemanın bütün formlarının her biri, seyirciye kendine göre bir konum biçmekte, bunu kendine özgü kamera kullanımı yoluyla ve psikik enerjinin hususi olarak işletilmesiyle gerçekleştirmektedir. Bu, konvansiyonel ve klasik-gerçekçi sinemada, seyircinin kendini öykünün kahramanıyla özdeşleştirmesi ve temanın insicamlı, nedensel ve doğrusal kurgulanmasıyla gerçekleşmektedir (Şentürk, 2013, s. 213, 217, 218). Bir filmin özgül ideolojisini ise kendisine bir inandırıcılık gücü katan ve nesnel bir gerçeklik gibi üretilmesini sağlayan “gerçekliğin izlenimi” düşüncesi oluşturmaktadır. Gerçekliğin izlenimi yanılısaması, “eleştirel bir etkinlik üretmekten çok özdeşleşme ve yüceltmeyi (sublimation) bir seyirci tavrı olarak üretmektedir. İdeolojinin bir anlamı da gerçeğe benzer görünümünün bütünü olduğuna göre, sinema yansıttığı ideolojiyi güçlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır. Gerçeklik izleniminin klasik gerçekçi konvansiyonel sinemada egemen ideolojinin var olma koşullarının süzgecinden geçtiği ve izleyicinin vicdanını sömürdüğü fikriyle (Özden, 2004, s. 175) yeni bir gerçekçilik ihtiyacı doğmuştur.

Yeni gerçekçilik olarak ifade edilen ve II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında başlayarak diğer ulusal sinemalarda etkisini gösteren bu fikir klasik gerçekçi film yapısının bilinçli olarak kesintiye uğratılmasıyla belirginleşmektedir. Filme sanat olarak bakan Avrupa sinemasının temel motivasyonu olan bu fikir genel bir çerçeve olarak karşı sinema hareketi olarak adlandırılmaktadır. Bu akımın

temsilcisi yönetmenlerin ürettiği filmler, sinema tarihi içinde ayrı bir yerde durmuş ve iz bırakmıştır. Karşı sinema klasik anlatının temsilcisi ve sürekli yeniden üreticisi pozisyonunda konumlanan Hollywood'dan ayrılmak hedefiyle ortaya çıkmış bir harekettir. Karşı sinema konvansiyonel klasik anlatıyı yer yer deforme eden ancak özünde onun iskeletini barındıran yeni bir anlatı getirmiştir. Yapılan bu yenileştirme ve deforme hareketi sırasında seyircinin pek çok seyir alışkanlığının yıkıma uğratılması, bozulması gerçekleştiğinden bu akım içerisinde üretim yapan yönetmenlerin filmleri genellikle izleyici ilgisi görmemiştir (Diren, 2017, s. 16). Bireysel ve öznel zihnin kaybolup gidişine sebep olan sinemanın geleneksel alışkanlıklarına ve klişelerine eleştirel-entelektüel bir refleksiyon kuran bir çığlık olarak bu yaklaşım bir akım şeklinde Yeni Dalga olarak adlandırılmaktadır. Düşünen öznenin estetik-eleştirel bir ifadesi bulunan bu sinema yönteminde, insan ve dünya arasındaki temsili ilişkinin ertelenmesine atıfta bulunmaktadır (Şentürk, 2013, s. 306). Bu anlamda hangi biçim benimsenirse benimsensin sinema sanatının olmazsa olmazı gerçeklik duygusu, yaşamla olan benzerliğin algılanması, doğrudan doğruya sezgi ile anlatılan asal bir olgu değildir. Karmaşık sanatsal bir bütünün önemli bir bölümünü oluşturmasına karşın, bu duygunun oluşmasını, ortak çalışmaların sanatsal ve kültürel deneyimlerle olan çok yönlü bağlamı sağlamıştır. Uzun metrajlı filmin babası olarak anılan Griffith, Hollywood'da ilk kez ayrıntı çekimini uyguladığı ve büyük 'kesik' bir baş seyirciye gülümsediği zaman seyircilerin nasıl paniğe kapıldığını herkes bilmektedir. Seyirciler, ayrıntı çekimi uygulanan ilk filmi gördüklerinde, kendileriyle alay edildiğini sanmışlar ve perdedeki bu tür çekimler, seyircilerin 'bacakları göster!' diye seslenmelerine neden olmuştur (Lotman, 1999, s. 43, 52). Sinematografinin başlangıç dönemlerinde, perdedeki hareketli fotoğraflar seyircilerde korkuya (örneğin yaklaşan bir tren) ya da mide bulantısına (yukarıdan çekimler ya da sallanan bir kamerayla yapılan çekimler) ilişkin fizyolojik duyuların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci, görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayırım yapamamıştır. Ancak, sinema ilk kez, Melies'in birleşik görüntülere aşırı gerçek dışılığı katması ve montajda çekimlerin sıralanmasıyla uzlaşım oluşturma aşamasından geçtikten sonra bir sanat türü olabilmıştır (Lotman, 1999, s. 37). Bu bakımdan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin gösterişli dekor filmlerine karşı verdiği savaşta sanatı sanat dışı gerçekçilikle tamamen özdeşleştirmeyi başarmasını sağlayan anlatım-biçimsel

araçlar hep "yadsımlar"dan oluşmaktadır. Basmakalıp film kahramanlarını ve örnek film konularını, profesyonel oyuncularını ve yıldız oyuncu sistemini yadsıma bunların başında gelmektedir. Montajdan ve değişmez senaryolara dair saptanmış diyaloglardan, fon müziğinden vazgeçme şeklinde devam eden yadsımadaki bu şiirsellik, etkisini yalnızca başka türden bir sinema geleneğinin önünde yayabilmektedir. Bu yaklaşım tarihsel destanlar, filme alınmış operalar, westernler ya da Hollywood yıldızlarının sineması olmadan sanatsal öneminin büyük bir bölümünü elde edemeyecektir (Lotman, 1999, s. 41). Birbirlerinden beslenen bu yapılar günümüzde karmaşık bir sistemde birlikte kullanılmaktadır ancak teknolojiyle birlikte medya sektörünün reklam estetiği sayesinde gelişen ve iç içe geçen serüveniyle beraber film akademisyenliği de gelişmiştir. Ve o günden bu yana "sanat" filmi ve "ticari" film olarak adlandırılan filmler arasındaki gereksiz ayrımlar daha az anlamlı bir duruma (Sarris'ten aktaran Özden, 2004, s. 53) gelmiştir. Aradaki tek fark Avrupamerkezci uygarlık gizemiyle Avrupa fikrinde var olduğu kabul edilen yüksek kültür mitidir. Bu ayırmadan en fazla satış pazarlama stratejisi olarak bahsedilebilmektedir. Bu bağlamda aslında sorun ne kültürel içeriklere ne de "kültür izleyicisi" ne bağlı değildir. Belirleyici olan herhangi bir eserin bilinçli ya da bilinçsiz olarak bugün evrenselleşmiş olan üretim boyutu içinde üretildiği için, geçici bir göstergeden ibaret olmaya mahkûm olmasıdır. Bu boyut çevrim ve yeniden çevrim boyutudur. Kültür artık kalıcı olmak için üretilmemektedir. Kitle kültürü daha çok (ideolojik, folklorik, duygusal, ahlaki, tarihsel) içerikleri, basmakalıp izlekleri birleştirir, avantgarde yaratılar ise biçimleri, ifade biçimlerini birleştirir. Ama her ikisi de öncelikle bir kod, bir yaygınlık ve yatıştırma hesabı dolayısıyla işler. Bu sebeple son kertede de "avantgarde yaratılar" ile "kitle kültürü" arasında bir fark kalmamıştır (Baudrillard, 2013, s. 114-115). Eurimages ve Hollywood bağlamında yapılan bu karşılaştırma sonrası sinemanın Türkiye'deki serüvenine odaklanmak gerekmektedir.

2.3. TÜRKİYE'DE SİNEMANIN SERÜVENİ

Türkiye'de sinema faaliyetleri İstanbul'da, Lumiere Kardeşler'in kameramanı tarafından boğazda yapılan çekimler ve Osmanlı sarayında film gösterimleriyle 1897'de başlamıştır. İlk Türk sinemacının film çekimini ne zaman yaptığına dair tartışmalar sürmekle birlikte Osmanlıda ilk filmleri yapan Polonya

Yahudisi Sigmund Weinberg'tir. Ardından 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay Weinberg'ten eğitim almış bir asker olarak Ayestefanos anıtının yıkılmasına ilişkin filmi çekmiştir. Bu olay sonrasında bu film "çekilen ilk Türk filmi", Fuat Uzkınay da "İlk Türk Sinemacısı" olarak başlangıç noktası sayılmıştır. Ancak bu film arşivlerde kaybolmuştur ve başka kopyasına da ulaşılamamıştır. Türk sinemasına başlangıç olarak Haziran 1911'de Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik'i ziyaretini çeken Manaki kardeşlerin filmi önerilmektedir. Bu dönemde devletin Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) adıyla bir birimi vardır ve orduya dair tatbikat manevra, haber vs filmleri yapmak için sinemayı kullanmaktadır. Harbiye Nazırı Enver Paşa Almanya gezisinde gördüğü propaganda ve eğitim amaçlı bu kurumun Osmanlı için de kurulmasını istemiştir. 1915'te kurulan MOSD'nin başına Sigmund Weinberg yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir. I. Dünya Savaşı yenilgisi sonrası birim kapatılmış Weinberg'in işine son verilmiştir. Sinema araç ve gereçleri 1918'de Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Az da olsa film üretimi bir süre bu Cemiyet elinde gerçekleşmiş 1921 yılında ilk özel şirket Kemal film kurulmuştur. Almanya'da sinema eğitimi alan tiyatrocü Muhsin Ertuğrul'un yurda dönmesiyle Kemal Film- Muhsin Ertuğrul ortaklığı başlamış (Erkılıç, 2003, s. 29, 30) ve 1940' yıllara kadar Ertuğrul tek yönetmen olarak piyasaya hâkim olmuştur.

2.3.1. Özel Yapımevleri-Tiyatrocular dönemi, Ulus inşası

Türk sinemasının 1922 yılından 1949 yılına kadar olan dönemi Özel Yapımevleri Dönemi olarak adlandırılan sivil yapımevleri bazında şekillenmiş bir dönemdir. Bu dönemin filmlerini tiyatro kökenli eserler veren tek adam olarak Muhsin Ertuğrul yönetmiştir. Bu sebeple sinemada tiyatronun güçlü bir biçimsel etkisi olmuş ve bu dönem aynı zamanda Tiyatrocular dönemi olarak da sınıflandırılmıştır. Ekonomik çerçeveden bakıldığında 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında gerçekleştirilen 1. İzmir İktisat Kongresi'nin Ziraat ve Maarif meselesi bölümünde 9. Maddeyle köylünün eğitilmesi amacıyla yapılacak faaliyetlere film gösterimleri eklenmiştir. Halkı eğitmek adına sinemayı kullanma fikri canlanmasına rağmen İktisat Kongresi'nin 9. Maddesi film yapımı ile ilgili değil ziraat, sanayi, coğrafya, iktisat ve sağlık gibi konularla ilgili filmlerin bulunup gösterilmesiyle ilgilidir. Gösterim sürecinin ne kadar gerçekleştiğinden ayrı olarak bu durum o günün şartlarında devletin sinema alanında doğrudan yatırım ve üretim

düşünmediğinin bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Türkiye’de bu anlamda araştırma ve istatistik gibi çalışmalar da yapılmazken Amerikalılar Hollywood’u dünyaya açma programları doğrultusunda 1926’da İstanbul-Türkiye sinema piyasasını araştırmışlardır. İstanbul Amerikan Konsolosluğu tarafından tutulan belgelerden ulaşılabilir olanlarında sinema sayısı, bilet fiyatları, seyirci sayısı, salonların teknik durumu gibi detaylar rapor edilip, Amerikan filmlerinin oranını artırmak üzere öneriler sunulmuştur. Yine benzer önemli raporlar sonraki yıllarda da belirli aralıklarla devam etmiştir. 1929 yılında sinema sanayi uzmanı Naci Bey tarafından dönemin Siirt milletvekiline bir rapor hazırlanıp Meclise sunulmuştur. Sinema tüccarı olan Naci Bey inceleme için 1923 yılında Berlin’e gitmiş, Paris’te bir şirket kurmuştur. Bu tecrübelerle Türkiye’de sinemanın gelişmesi için devletin himaye etmesi gerektiğini Hollywood, Fransa ve Almanya devletlerinin himaye konusunda yaptıklarını raporuna eklemiştir. Yerli sinema üretiminin önemli olduğunu vurgulayıp, ithal filmlerin Yahudilik ve Hristiyanlık propagandası içerdiğini vurgulamıştır. Azınlıkların elinde olan iç piyasada güçlenebilmek için Teyyare Cemiyeti’nin bir tekel olarak film işlerini yönetmesini önermiştir. Özel şirketlerle film yapımının devam ettiği, yine özel şirketler aracılığıyla sesli film ve modern stüdyoya kavuşan İstanbul’da 1946 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’yle Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti sektöre ait çeşitli bilgilerle birlikte devlet himayesi gerekliliğini vurgulamıştır (Erkılıç, 2003, s. 33, 34, 38, 58).

Tek adam Ertuğrul’un yaptığı filmler ekseninde sinemanın içeriği hakkında ise durum özetle şöyledir. Ulus inşasının ulusu yaratmak üzere ulusçuluk programıyla çalıştığı daha önce ifade edilmişti. Ulusal terimi, tüm siyasal doktrinler arasında kurucu babası(sic) olmayan tek doktrin olan ‘Ulusçuluk’ içerisinde tanımlanması güç, sorunlu bir terimdir ve verili, nasılsa öyleymiş gibi kabul edilmektedir (Hayward’tan aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 30). Terimin oluşumu doğrudan devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgili olarak kapitalizmi ve kapitalist ulus-devlet’i işaret etmektedir. Biraz daha açmak gerekirse terimin farklı bir ekonomik yapılanma ve sanayileşmeyle birlikte gelişip daha ileri bir model olduğu varsayılan kapitalist ulus-devlet ve onun siyasal amaçlarını işaret eden ideolojik bir çerçevesi bulunmaktadır. Bu koşullarda ulusala ve ulusal kimliğe dair çok geniş bir tanım yapmaya çalışılırsa, belli bir toprak parçasının birisinin yurdu olarak görülmesi ve bireysel kimliklerin bu yurtla

özdeşleşme yoluyla belirlenmesi şeklinde bir tanım ortaya çıkmaktadır. ... Ulusçu ideoloji tarih kurgusu yaparak bireysel kimlikle kolektif kimliğin çakışmasını sağlayacak 'ideolojik çağırma'yı sağlayıp bireysel kimliği yönlendirmeye çalışmakta bunun sonucunda kültür ulusallaşmaktadır. Seçip ayıklama ya da dışta bırakma süreci şeklinde işleyen bu düşünce belli ekonomik ve siyasal kriz veya dönüm noktasında yeniden güncellemeye tabii olabilmektedir. ... Bu doğrultuda kültürün siyasallaşması anlamına gelen "ulusal kültür" ve onun içinde yapılan "ulusçuluk ideolojisi", modern bir kurum olan "ulus devlet"ten ve dünya sisteminin devletlerarası sistem haline dönüştüren hakimiyetinden bağımsız düşünülemez. Nasıl ki ulusal kültür ulus devletlerin devamı için elzem olan ulusçuluk ideolojisinin taşındığı yer haline geliyorsa, ulusal sinema da -edebiyat ya da diğer sanatlar için söyleneceği gibi- bir ulus yaratım projesi içinde, ulusal kültürün önemli unsurlarından biri olmaktadır (Behçetoğulları, 2002, s. 35, 46, 57). Filmler bu bağlamda ulusu metinleştirmekte ve vatandaş-devlet arasındaki ilişkileri inşa ettiği gibi ulusun diğer uluslarla ilişkisine de bir zemin oluşturmaktadır. Bu dönemde ulus devlet inşasına hizmet eden ulusçuluk fikrinin sinemaya yansması bir çeşit iki uçluluktur. İlki vatandaşlık ve vatan bağıyla belirlenen politik-hukuki kimliklerin tanımı, ikincisi kültürel bir temele dayandırılarak biricikliği kutsallaştıran kimliklerin tanımıdır. Bu dönemde üretilen filmlere sinen hava yeni kurulan devletin kimlik farklılığı konusundaki detayları aştığı ve yeni oluşan toplumun eski rejimden hoşlanmadığı fikridir. Millî mücadele döneminde ulusal kimlik mühendisliği yapılmamış, kimlik ağı toplumda serbest bir vaziyette kalmıştır. Kurtuluşun ardından siyasi tasfiyelerle beraber belirli bir ulusal kimlik biçme çalışmasına girişilmiştir. Sinema ve kimlik arasındaki ilişkide filmlerle üretilen görsellerin çoklu anlam barındırması önemlidir. Bu durumun önemi sinema modernliğin göstergesi ve sömürge sonrası dünyada bir temsil ifade etmek için kullanıldığında daha da ortaya çıkmaktadır. Batı dışı toplumların çoğunda Batılı, modern, evrensel görünmek adına yerli değerler sürekli yenilenmektedir. Filmler bu revize işlemlerinin üretildiği ve yeniden üretildiği önemli bir alan olarak işlev görmektedir. Bu süreçte siyasal alanda Osmanlı döneminden kalma bazı kimlik oluşturma düşünceleri tasfiye edilerek gündem dışı kalmıştır. Bunlar arasında Rusya kökenli Tatar-Türk aydınların ırk temeline dayalı radikal modernleşme fikri, Sovyet devrimi paralelinde şark milletlerinin uyanışı temelli fikirler ve İslam'a göre

kendine özgü bir uluslaşma yolu arayan aydınlar ve taşıdıkları fikirlerdir. Bu tasfiyelerden sonra Osmanlı'nın vatandaşlık temelinde hedeflediği hukuki politik bir zemin programından kalma tortuyla Batı/Fransız tarzı küçük burjuva cumhuriyetçiliği öne çıkarılarak çeşitli değişikliklerle ulus inşasına girişilmiştir (İri, 2004, s. 135, 136, 258). Bu dönem özel yapımevleri aracılığıyla Muhsin Ertuğrul'un "Bir Millet Uyanıyor" (1932), "Söz Bir Allah Bir" (1933) "Aysel, Bataklı Damın Kızı" (1934) "Şehvet Kurbanı" (1940), "Kahveci Güzeli" (1941) gibi filmleriyle geçmiştir. 1923'ten çok partili sisteme geçilen 1946 yılına kadar evrensel olarak kabul edilen Avrupa'nın bir parçası olmak hedefiyle somut tek bir kimlik için mühendislik çalışması yapılmıştır (İri, 2004, s. 8,10). Türk Sineması'nda üretim artışı II. Dünya Savaşı'nın bittiği 1945 yılı sonrasında gerçekleşmiştir. 1948'de yapılan vergi indirimi ve çok partili sisteme geçişle birlikte film üretimi artmış, bu süreçte Avrupa'da ortaya çıkan Hollywood-ulusal sinema karşılaştırması ve küresel gündemle bütünleşmenin etkisiyle canlanan tartışma ortamında çeşitli görüşler ortaya çıkmıştır. Sinemada da bir söylem zemini olarak ulus konusundaki tartışmalar gündeme gelmiştir.

2.3.2. Sinemacılar Dönemi: Yeşilçam Perspektifinde Yeni Sinema- Ulusal Sinema – Milli Sinema Tartışmaları

Dünya genelinde sinema tarihi adına yaşanan kırılmalar belli farklarla da olsa Türkiye'deki sinema atmosferini de etkilemiştir. Avrupa'nın etkisiyle bütün dünyada farklı biçimlerde kendini gösteren 'yeni sinema' fikri Türkiye'de de Türk Sinematek Derneği tarafından Yeni Sinema dergisi aracılığıyla gündeme getirilmiştir. Piyasa şartlarında işlerliği olan film biçimlerinin eleştirilip yetersiz bulunarak reddedildiği bu dergiye karşılık niteliğinde Ulusal sinema kavramı bilinçli bir şekilde 1966-67 yıllarından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Türk Film Arşivi kurumu ve Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler tarafından teorisi yapılan "Ulusal sinema" kavramı, "halk sineması" ve sonradan "yeni sinema" diye ortaya çıkan Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğmuştur (Refiğ, 1971, s. 91, 92). Avrupa'da Hollywood sistemine karşı bir direnişi ifade eden yeni sinema kavramı Ulusal Sinema'yı kodlarken bu fikir Türkiye'ye Avrupa'dan geldiği için Batı'nın başka bir kültürel hegemonyası olarak görülmüştür. Türkiye'de kurulan Türk Sinematek Derneği (TSD)'nin Fransız Sinematek'i desteğiyle kurulması ve

Yeni Sinema dergisinde daha çok yabancı filmlere yer ayrılması Ulusal Sinema fikrini savunanların yeni sinema yazarlarından değil Yeşilçam sineması içinde faaliyet gösteren yönetmenlerden çıkmasını sağlamıştır. Yeşilçam'da filmler çeken ve bir dönem TSD'yi kuranlarla da sinema yazarı olarak mesai arkadaşlığı bulunan Halit Refiğ "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında sürecin detaylarını aktarmıştır.

Türkiye'nin siyasal anlamda çok partili düzene geçişiyle başlayan 1950'li yıllar sinema alanında yapılan atılım nedeniyle "sinemacılar çağı" olarak anılmaktadır. Devlet desteğinden yoksun olan Türk sinema endüstrisi 1940'ların sonlarına doğru özel bir vergi indirimi ile derin bir nefes alabilmiştir. Belediye Eğlence Resmi (BER) isimli belediye vergisinde, Türk filmlerini desteklemek amacıyla büyük indirimlere gidilmesi 1950'lerin değişen ekonomi politikalarıyla birleşince gerçek bir film patlaması yaşanmıştır (Daldal'dan aktaran Kalsın, 2013, s. 28). 1948 yılında gerçekleşen bu sinema biletlerinden alınan rüsum vergisinin yerli filmler lehine indirilmesi uygulaması sonucu, yeni kurulan film şirketleri önemli gelişmeler kaydetmişlerdir (Atam,2009, s. 299). Beyoğlu Yeşilçam sokağında kurulan, tiyatro ve Batı sineması ile ilgilenmeyerek sadece ticari amaçlar için kıt sermaye ve imkanlarla film yapan bu şirketler Türk sinemasının ulusallaşması adına çok önemli adımlar atmışlardır. Hiçbir sanat iddiası olmayan bu ilkel filmler, geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleri sayesinde daha fazla ulusal özellik yansıtmışlardır. On yıla yakın bir sürelik ömrü olan bu Yeşilçam sineması süreciyle Anadolu'nun geniş bir şekilde elektrikleştirilmesinin çakışması sayesinde Türk filmi izleyen kitle, sinemacılığın meslek haline gelişi bu devrede oluşmuş, artan seyirci miktarına yetecek üretimi yapacak sermayesi olmayan şirketler bono sistemini ortaya çıkarmışlardır. Bonoların gerçek sahipleri Türk filmleri seyircileri olduğundan halkın sevdiği hikayeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış kaynağı olmuştur. Türk sinemasında birbirine benzer filmlerin ortalığı kaplaması, ilk defa bir yıldız sisteminin ortaya çıkması, Amerikan taklidi filmlerin yayılması da bu devrenin özelliklerindedir. Bunun yansıması olarak bu devrenin öne çıkan isimleri prodüktörler ve rejisörler değil, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık gibi oyunculardır (Refiğ, 1971, s. 90). Halit Refiğ'in "halk sineması" olarak gördüğü bu "Yeşilçam sineması, ekonomik yapısı bakımından ne özel sermayeye ne de devlete dayanmayan yapısı ve genel sanat karakteri bakımından "anonim" bir görünüş

taşımasıyla 10 yıla yakın bir süreyle var olup devrini doldurduktan sonra ortadan kaybolmuştur (Refiğ, 1971, s. 89-91). Bu sinema ortaya çıkışıyla “iç yapısı (film, roman, tiyatro) ve dış yapısıyla Batı tiyatrosu etkisinde olan tek parti devrinin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un sinemadaki tesirlerini aşabilmiştir. Hatta bu çaba aynı yıllarda Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz’ın öncüsü oldukları sinemanın dilini geliştirerek tiyatro etkilerinden arındırmak amacıyla giriştikleri fakat Batılı tiyatro etkilerinin yerine Batılı sinema etkilerini geçirmekten başka bir işe yaramayan çabalarını da aşmıştır (Refiğ, 1971, s. 89). Lütfi Akad 1968 tarihli bir konuşmasında “Hudutların Kanunu” adlı eserini ilk filmi kabul ettiğini söyleyip 17 yıl içinde otuza yakın film çeviren bir rejisör olarak bütün emeğini çöpe atmıştır. Bu durumun izahı olarak “Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk... Batıcılık yanlısında sinema yazarları suç ortağımızdı” demiştir fakat o yıllar içinde mukaddesatçılardan başka bütün Türk aydınları Batıya yönelmiş durumdadır ve bu durum Akad’ın suçunu oldukça hafifleterek eserlerinin çöpe atılmasını gereksiz kılmaktadır (Refiğ, 1971, s. 111). Deneyip-sınayarak neyin halktan karşılık bulabileceğinin keşfedildiği bu dönemde yalnızca yeni yönetmenler ortaya çıkmamış, Türk sinemasını uzun yıllar etkileyecek film serilerinin arketipleri de belirip şekillenmiştir. ... Bu sürecin sonucunda kimlik ve ideoloji tartışmaları da gündeme gelmiştir çünkü rüşd ispat edilirken bu kaçınılmazdır (Atam, 2009, s. 299, 300). Evet, 1960 yılının başlarında Türk sineması artık konuşur hale gelmiştir. Ama ne söyleyecektir. Yalnız sinema alanı değil, bütün memleket bir fikir keşmekeşinin içindedir. ... Bugün Türkiye’de sinema alanında çetin bir savaş verilmektedir. Bu sadece taraflar arasında kişisel hesaplaşmalar, kıskançlıklar, kin ve intikam duygularının eseri bir çekişme sayılmamalıdır. Bu doğal bir nesil çatışması yahut sıradan bir post kavgası da değildir. Gittikçe ağırlaşan suçlamalarla gelişen bu çatışma ülkemizdeki son iki yüz yıllık Batılılaşma çabalarının artık kopuş noktasına gelen etki ve tepkilerden doğmaktadır (Refiğ, 1971, s. 22, 43, 44). Türkiye’de “ulusal sinema” tartışmalarının ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda “ulusal kimlik” sorunu Batılılaşma serüveniyle iç içe görülmeye başlanmış; ekonomi politikalarının ve ülke siyasetinin yönünü Batıya doğru netleştirmesi ulusallığı hem siyasetin hem de sanatların temel tartışma konularından biri haline getirmiştir. Batılılaşma-modernleşme eksenindeki çatışmaların ulusallık kavramı ile çözülebileceği inancı hâkim bir düşünce olarak öne çıkmıştır. Batılı yazarların fikirlerini koşulsuz kabul

etmek ve Türkiye'yi az gelişmiş bir ülke olarak kabul edip eylem planı yapmak ya da bütün Batılı kaynakların açıklamalarını kuşkuyla karşılamak skalasında gezinip çarpışan fikirler bu tartışmaların içeriğini oluşturmaktadır. Ulusal sinema tartışması politik söylemde ortaya çıkan bu yarılmanın küçük bir örneği olmanın yanı sıra bunun ötesine geçerek çözümün tartışıldığı bir müzakere zemini arayışı olarak görülmüştür (Behçetoğulları, 2002, s. 104-217). Türkiye'de Batıcılık, kökeni 1740 Kapitülasyonları ile başlayıp Tanzimat ve Cumhuriyet sonrası devrimlerle zirvesine ulaşan ve toplumu giyinişinden diline kadar değiştiren bir süreçtir. Entelektüel kesimde sözünü geçirip pek çok değişmeyi de sağlayan bu düşüncenin Tanzimat'tan bu yana taraftar ve karşıtları bulunmakta, taraftarları arasında Batı'dan getirilen formüllerin Türk toplum yapısına uymadığını görenlerin ayrılmasıyla zamanla farklı bir grup oluşmaktadır. Fikir değiştirerek Batı düzenini tenkit etmeye başlayan bu aydınlardan bazılarının getirmek istedikleri Sosyalizm gibi yeni kalkınma formülleri de paradoksal bir şekilde yine bir Batı formülü olarak ortaya çıkmaktadır (Uçakan, 2010, s. 53-54). Ulusal sinemanın teorisyenlerinden olup Türkiye ve Batı konusunda fikirleri değişen Refiğ de bu konuda şunları söylemiştir:

(...) Ben memleketin genelinin, çoğunluğunun benden ve ailemden farklı olduğunu idrak etmeye başladığım andan itibaren bu çoğunluğa karşı olmak, küsmek, sırtımı dönmek yerine, bu çoğunluğun bir parçası nasıl olunur sorusunun cevabını, yolunu aradım hep. Bu bilhassa askerden döndükten sonra oldu. Yani ben askerliği bitirene kadar çok büyük ölçüde Batının kültür dairesinde yetişmiş bir insandım (Gökayla'dan aktaran Okumuş, 2016, s. 219).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra kabuk değiştiren emperyalizm ortaya neo-emperyalizm olarak çıkıp “geri kalmış toplumlar” “az gelişmiş ülkeler” gibi yeni kavramlarla ekonomik nüfuz sahalarına yeniden parselleme işaretlerini koymuştur. Genç cumhuriyet aydınlarının yüzyıl öncesinin “Hasta adam (Osmanlı)” etiketi gibi nereden ne maksatla çıktığına bakmaksızın kabullendikleri bu kavramlar 1000 yıllık bağımsız devlet tarihi olan Türkiye'yi Güney Amerika, Afrika ve Asya'nın kendisiyle hiçbir tarihsel ve kültürel ortak yanı olmayan yeni devletçikleriyle aynı kategoriye sokmuştur. Bu sayede Türkiye ve Türk sineması “geri kalmış bir toplum” ve “az gelişmiş” bir sinema oluvermiştir. Gelişebilmesinin ise ancak “geri kalmış” damgasını basan ülkelerin sinemasını taklit etmekle mümkün olabileceği söylenmiştir. İşin zevahirini kurtarmanın yolu da yapılan taklit çabalarına

“devrimci” etiketi yapıştırmak olarak bulunmuştur (Refiğ, 1971, s. 101). Batıcılık geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamaması gerçeğinin karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştırdıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür... Batıcılık hiçbir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan, bir bireyci aydın ütopyasıdır (Berkes'ten aktaran Refiğ, 1971, s. 39).

Halk sineması olarak görülen 10 yıllık Yeşilçam tecrübesini ardından “Toplumsal Gerçekçilik” olarak adlandırılan ve 27 Mayıs İhtilali'nin getirdiği atmosferde pek çok önemli noktaya değinerek üretilen filmlerle 1960-65 yılları arasına damga vuran evre sinemamız açısından başka bir önemli noktadır. Bu dönemde, Türk sineması ilk olarak Batı dünyasına çıkmayı denemiş, “Kırık Çanaklar” Berlin Festivaline, “Şehirdeki Yabancı” Moskova Festivaline katılmış, “Susuz yaz” Altın Ayı ödülü kazanmıştır. Batı ile bu ilk temasların Türk sinemacılarına getirdiği (Altın Ayı kazanan Metin Erksan dahil) büyük bir hayal kırıklığı olmuştur. Türk sinemacıları Batı'da umduğunu bulamadığı gibi iki dünya arasındaki uçurumu fark ederek kendi halklarından ne kadar uzaklara düştüklerini anlamışlardır. ... Türk sinemasının ne söyleyeceğine dair bir seviye tutturmak için 1960'tan itibaren sol bir çerçevenin umut ve heyecanı ile işe girişen sinemacılar beş yıl sonra kazın ayağının öyle olmadığını anlamışlardır. Acı tecrübelerle gerçek bir burjuva sınıfı bulunmayan Türkiye'de Batılı gibi filmler yapmaya çabalamanın boşluğunu, burjuva temeli olmayan Batıcılığın batmak olduğunu öğrenmişlerdir (Refiğ, 1971, s. 35, 50, 51).

Bu dönemde sinemacıların kendi bilinçlerinde yaşanan bu dönüşüm ve arayışın yanında sinema yazarları tarafından, üretilen filmler ve sinema sektörüne dair yeni bir sinema ihtiyacı da dile getirilmeye başlanmıştır. Artan bir eleştiri ve dışlama dozuyla yer yer sert tartışmalara dönüşen “Yeni Sinema” söylemi kendini Avrupa'da ortaya çıkan benzerleriyle kıyaslayarak izah edebilmiştir. Bu çabaların merkezi konumundaki “Türk Sinematek Derneği 1962 yılında başlayan çalışmalar sonrasında 25 Ağustos 1965 tarihinde kurulmuştur. Sinematek fikri 1962'de Şakir Eczacıbaşı'nın Paris'te Henri Langlois (Georges Franju'la birlikte 1935 yılında Fransız Sinematek'i “Cinematheque Française” kuran kişi) ile görüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Langlois' in Eczacıbaşı'na “Muhakkak Sinematek kuracaksın,

Türkiye'ye yazık oluyor, Sinematek'siz filmcilik kurulmaz" demesiyle süreç hızlanmıştır. Açılışına Langlois'in de katıldığı derneğin adı Fransızca "cinematheque" kelimesinden gelmekte sinema eserlerinin saklandığı, onarıldığı, korunduğu ve gösterimlerinin yapıldığı sinema merkezi olarak tanımlanmaktadır ... Türk sinemasındaki kamplaşmanın doruğa çıktığı bir dönemde kurulan Sinematek Derneği'nin çalışmaları Onat Kutlar, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ali Gevgili gibi eleştirmenler tarafından yürütülmekte, Halit Refiğ, Metin Erksan, Sami Şekeroğlu gibi isimler de karşıtlarını oluşturmaktadır. İlk grup, yönetmenleri ticari Yeşilçam filmlerini yaygın hale getirmekle, karşı taraf ise sinema eleştirmenlerini Avrupa ve Batı özentiliğiyle suçlamışlardır (Kalsın, 2013, s. 72-73-75). 1963 yılında gündeme gelip 1964 yılında toplanan ve sinemacıların çok bekledikleri "Sinema Yasası" Danışma Kurulu'nda yapımcı ve yönetmenler "filmin bir senaryodan pelikül haline gelene kadarki sürecinde yer almayan herkesin dışarı çıkarılmasını istemişler, eğer sinema yazarları çıkarılmazlarsa biz çıkarız" tehdidiyle toplantının ertelenmesine sebep olmuşlardır. Çok ümit bağlanıp on yıllardır dillendirilen sinema yasanının Devlet Planlama Teşkilatı raporlarına girmesini engelleyen bu olay (Atam, 2009, s. 309-316) iki grup arasındaki gerilimi en üst seviyeye taşımış ve diyalog zeminini kopartmıştır. Oluşan bu gerilimin devamını ise Sinematek Derneği'nin yayınladığı "Yeni Sinema dergisinin Avrupa ve dünya sinemasına odaklanan yazılara yer verip, Türk sinemasına ve Türk filmlerine dair yazılara çok az yer vermesi oluşturmuştur. Dergide Türk filmlerine yönelik az sayıdaki yazı da olumsuzlama üzerine kurulu oldukça sert bir üslupla yazılmıştır. Dergide yeni bir sinema kurumu yaratılması hedefiyle belli ölçütlere ve kurallara duyulan ihtiyaç yönündeki yazılar genellikle ağırlığı oluşturmuştur (Behçetoğulları, 2002, s.133). Sinemaya sol bir çerçeveden bakan eleştirmenler dergiye Marksist eleştiri anlayışını hâkim kılmışlar bu doğrultuda yerli sinema endüstrisinin sorunlarının, toplumun yapısıyla sıkı ilişkisinin bulunduğunu savunmuşlardır. Buradan hareketle Türk sinemasının bir az gelişmiş ülke sineması olduğu tespitini yapıp bir örnek teşkil edebileceği düşüncesiyle diğer az gelişmiş ülke sinemalarını takip edip incelemişlerdir (Kalsın,2013, s. 87-149). Avrupa'dan alınan esinle dünyayı değiştirmek için ideolojik mücadele verme yönünde fikirler gelişmiş, gelişen bu fikirler doğrultusunda sinemada ilk savaş açılan yer filmlerin biçimsel yapıları olmuştur. Türkiye'de 1960'lı yılların sinema ortamını belirleyen

tartışma bu eksen etrafında dönmektedir. Yeni Sinema dergisi var olan ideolojinin taşıyıcısı olarak görülen Hollywood ve onun etkisiyle gelişen Yeşilçam film biçimlerinin alt üst edilmesine yönelerek “yüksek sanat” önermelerine yaslanmış, Ulusal sinema taraftarları ise “sanat sineması”nı Batılı ve Hristiyan geleneğin mirasçısı görerek yaptıkları sinemayı savunmuşlardır (Behçetoğulları, 2002, s.116-117). Yeni Sinema dergisinin bir alternatifi olarak çıkarılan Ulusal Sinema dergisinde hararetle olarak bu tartışmalara yer verilmiştir. Ulusal Sinema dergisi, Sami Şekeroğlu başkanlığında 1962’de Kulüp Sinema 7 adıyla kurularak daha sonra adını Türk Film Arşivi olarak değiştiren kurumun yayınladığı dergidir. Önceleri Özgür Sinema ismiyle çıkarılan derginin adı görülen lüzum üzerine 1968 yılında Ulusal Sinema olarak değiştirilmiş ve kurum Ulusal Sinema hareketinin merkez üssü olmuştur (Kalsın, 2013, s. 64,65). Tüm bu tartışmaların özeti olarak Halit Refiğ’e -kendisi Ulusal Sinema Kavgası’nı göğüsleyen kişidir- göre “Türk sineması Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğup geleneksel halk hikayeleri, seyirlik, orta oyunu ve gölge oyunu şenliklerinin kaynağından beslenerek devlet desteği olmadan kendi kendine var olabilmiş bir sinemadır. Devletin Batılılaşma hareketi doğrultusunda desteklediği müzik, tiyatro, resim gibi sanat dallarından halkın kendisini bulduğu bir sanat olarak doğal olarak ayrılmış ve destek görememiştir. Ancak bundan sonra etkin kültür politikalarıyla desteklenirse ya da halktan bu doğrultuda talep gelirse ulusal sinema kimliği kazanabilecek ve piyasada Batı özentisi filmlere karşı koyulabilecektir. Çünkü Halit Refiğ’in ulusal sinema örneği olarak gösterdiği “Haremde Dört Kadın”, “Sevmek Zamanı”, “Kuyu”, “Bir Türk’e Gönül Verdim” gibi filmler devletten destek görmediği gibi halktan da ilgi görmemiştir (Refiğ, 1971, s.75-76).

Çizilen bu tabloda “Ulusal sinemanın ideolojik bir tavırla karşı olduğunu iddia ettiği Batı’ya direnebilmek için popüler sinema olan Yeşilçam sinemasıyla da kesinlikle ayrışması gerekmektedir. Ancak ulusal sinema örnekleri olduğu iddia edilen filmler, melodram geleneğiyle yoğrulan ve popüler sinemayla benzer anlatsal, tematik özelliklerle öne çıkmaktadırlar. Yönetmenler ancak halka izletebildikleri bu yapıda filmlerle bu sistem içinde var olabildiklerini söyleyerek popüler film üretimini savunmaktadırlar. Fikri olarak Batılılaşmaya-moderniteye ve kültür emperyalizmine karşı bir iddia olarak ortaya konmaya çalışılan ulusal sinema bu noktada sürekli olarak iki yönlü/belirsiz (ambivalent) bir söylemi dile

getirmektedir. Ulusal sinema Batılılaşmaya karşı direnerek üniter ulus devletin tutkalı olan “ulusallık” söylemine yaslanmak zorunda kalmaktadır ancak bu söylem de Batılı modern kapitalizmin bir kurgusudur. Bu yönden “Ulus devlet”in sınırları/sınırlılıkları “Ulusal sinema”ları paradoksal bir şekilde var ve yok arasında gezdiren sınırlardır (Behçetoğulları, 2002, s. 223-224). Bu bağlamda ulusal olanın tanımlamadaki zorluk ulusal sinemayı tanımlarken de karşılaşılan bir zorluktur. Ulusala ve ulusal sinemaya dair çeşitli söylemler- söylem, belirli şeylerin nasıl temsil edildiği, nasıl düşünüldüğü ya da deneyimlendiğiyle; belirli bir biçim ya da “rejimin” temsilinin tarihsel özgünlüğüyle ilgilidir- gündeme gelmekle birlikte ortak bir sonuca varıldığına dair veri bulunmamaktadır. Ulusal olan ve bir ülkenin “ulusal sinema”sı olarak adlandırılacak fenomen, sadece bir “müzakere alanı”dır ve kesin bir mutabakattan söz edilememektedir. Bu ulusal mutabakat çatışan söylemler arasındaki müzakerenin devam ediyor olmasıdır. Ulusal sinema özünde değil ancak bu bağlamda tanımlanabilecek bir olgu olagelmiştir. ‘Ulusal sinema’yı var kılan düzlem, olanaksızlığından kaynaklanmakta; ‘ulusal sinema söylemi’, aynı ‘ulusal’ söylemi gibi, bir aralığı kapatmak istedikçe yeni bir gedik açmakta, söylemin işlevi mutabakatın sağlanmasından ziyade, mutabakatın sağlanma sürecinin bir ‘çağırma’ sürecine dönüşmesini sağlamak olmaktadır. Türk Ulusal Sineması bu çerçevede bir kriz ve çatışma içindeki müzakerenin söylemsel izlerini taşımaktadır (Behçetoğulları, 2002, 65-151).

Ulusal sinemanın tanımlanmasındaki bu güçlük ve sinema gündemindeki tartışmalar 1970’li yıllarla beraber siyasi gündem, kaos ortamı ve askeri vesayet paralelinde yeni bir evreye dönmüştür. Yeni Sinema dergisinin 1970 yılında son sayısını yayınlayıp kapanması sonrasında çoğu sinema yazarlarından oluşan yeni sinema fikri ve Sinematek Derneği çalışmaları giderek zayıflamıştır. Bu dönemde Ulusal sinema örneği olarak gösterilen ya da halihazırda piyasada işleyen düzende üretilen filmleri Türk halkını ifade etmede yetersiz bulan “Milli Sinema” ihtiyacı fikri ortaya atılmıştır. Günün politik atmosferinde Kemalizm, Sosyalizm, Komünizm gibi farklı çevrelerde dillendirilen fikirlerin yeterli olmayacağı, ancak İslami bir düzenin tesis edilmesiyle çağın bataklığından çıkılacağı fikrinin dillendirilmeye başlanması Milli Sinema’nın da gündeme gelebilmesini sağlamıştır. Çeşitli açıkoturum ve toplantılarla Ulusal Sinema ve Milli Sinema karşılaştırmaları yapılarak her iki kavramın da tanımına ulaşılmaya çalışılmıştır.

“Halit Refiğ bu açikoturulardan birinde ifade ettiği düşüncelerini yıllar sonra şöyle açıklamıştır. “Ben ulusal kelimesini kullanırken çok bilinçli olarak milli kelimesini değil de ulusal kelimesini kullandım. Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir özellik taşır. Onlar milli kelimesini kullanırken aslında dini anlamda kullandılar.”(Türk’ten aktaran Yenen, 2012, s. 245-246). İki kavramın dış görünüş açısından farkı, Milli Sinema’nın daha geçmişe, Ulusal Sinema’nın daha geleceğe dönük olmasıdır. Temeldeki fark ise Milli Sinemacı’lar idealist dünya görüşüne sahipken Ulusal’ların gerçekçi olmalarıdır.” (Refiğ ’den aktaran Diriklik, 1995a, s. 128-129). Yine Refiğ’in yıllar sonra verdiği bir röportajda açıkladığı fikirleri Milli sinema konusuna geçmeden evvel Ulusal Sinema’dan ayrılan yönlerini anlamak adına önemlidir.

(...) Milli Sinema görüşüyle bizim görüşümüz, ulusal çıkarlar bakımından “kaba hatları çerçevesinde” pek farklı değildi. ... Bizim Milli sinema görüşünü taşıyan kimselerle beraberliğimiz, bir çeşit vatan müdafaası cephesinde oldu... Ama milli varlığın ne olacağı konusuna gelince, aramızda ayrılık çıktı... Ayrılık, devlet yönetimine, gerçek milli kültüre ana karakterini verecek olan tercihin milli gerçekler ve memleket gerçekleri mi, yoksa dini inançlar mı olacağı konusunda çıkmıştır (Hatipoğlu’ndan aktaran Diriklik,1995a, s. 283).

Bugün bakılınca genel olarak üç döneme ayrılabilen Milli Sinema sırasıyla Milli(yetçi) Sinema: Başlangıç ve Klasik Dönem (1970–1989), İslamcı Sinema: Zirve Dönemi (1989–1995) Muhafazakâr Sinema: Durgunluk Dönemi (1995–2010) olmak üzere üçe ayrılabilir (Yenen, 2012, s. 262). Başlangıç döneminin tek yönetmeni ve Milli Sinema’nın isim babası “Yücel Çakmaklı Tohum Dergisi’nin Ağustos 1964 tarihli 11. Sayısında yazdığı “Milli Sinema İhtiyacı” başlıklı yazıyla “Müslüman Türk halkı” ifadesini ilk defa sinema terminolojisine sokmuştur. Çakmaklı bu ihtiyacı şöyle ifade etmiştir:

(...) Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile, manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir (Çakmaklı’dan aktaran Diriklik, 1995, s. 21).

Bahsedilen bu Milli Sinema ihtiyacı 1970 yılında bir filmle cisimleşmiştir. Filmin yönetmeni ihtiyacı dile getiren Yücel Çakmaklı’dır. Yönetmen o yıllarda

kendi geliştirip önerdiği başörtüsü modeliyle topluma rol model olan Şule Yüksel Şenler'in yine örtünme ile ilgili olan romanı “Huzur Sokağı”nı “Birleşen Yollar” ismiyle sinemaya uyarlamıştır. Konunun anlaşılması adına o günlerin atmosferini kısaca vurgulamak gerekmektedir. Şenler'in örtünme konulu konferansları ve yazılarının yanı sıra, MTTB (Milli Türk Talebe Birliği) etkinlikleriyle Müslüman kimliğinin ve imajının üniversitelerde belirgin olarak öne çıkması, Necmettin Erbakan'ın Milli Nizam Partisi'ni (MNP)kurması gibi detaylar Birleşen Yollar filminin vizyona girdiği 1971 yılının genel hatlarını yansıtmaktadır. Toplumun her kesiminde yoğun bir ilgiyle izlenen film Milli Sinema fikrinin elle tutulur düzgün ilk örneği olmuş ayrıca Türk sinemasında ilk olarak Türkan Şoray gibi o dönemde şöhretin doruğundaki bir kadın oyuncunun sinema perdesinde “tam tesettürlü” gösterilmesi önemli bir olay olarak karşılanmıştır (Diriklik, 1995, s. 38-39).

Ortaya koyulan bu film sonrasında MTTB'nin yaptığı çeşitli açık oturumlarla Milli Sinema'nın çerçevesi Ulusal Sinema taraftarlarıyla karşılaştırılarak belirginleştirilmeye çalışılmıştır. MTTB'de 10 Mart 1973 günü yapılan Milli Sinema Açık Oturumu'nda Yücel Çakmaklı Milli Sinema'ya dair şöyle konuşmuştur:

(...) Bence Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. ... Milli Kültür'den neyi anlıyoruz? ... “Milli kültür bir toplumun, yani milletin tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir.” Mücerret olarak bu değer hükümleri “ilim, sanat ve din”dir. Müşahhas olarak da özellikle “Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir (Diriklik,1995, s. 67).

Bu tanımlama çabaları sonrasında geçen zamanda pek çoğu ticari kaygılarla melodram türünde yeni filmler yapılmış, başlangıçta Yücel Çakmaklı'yı yetersiz bulmalarına karşın destekleyen Milli Sinema'nın İslamcı Sinema olarak sınıflandırılan kuşağı film piyasasına dahil olmuştur. Bu süreçte Milli Sinema kavramının tanımında da değişmeler meydana gelmiştir. “1987 yılında bir kültür sanat yıllığında Çakmaklı'nın şu ifadeleri yer almaktadır:

(...) Biz Milli Sinema tezimizi ileri sürerken, bakış açısından hareket ettik... Bu bakış açısında milli gerçekçiliğin yansıması var. Buna göre Milli Sinema anlayışına uygun olarak Türk Sineması'nda yapılmış pek çok eser var. Sadece ben değil, diğer yönetmenler de... Mesela Metin Erksan'ın “Sevmek Zamanı”, Lütfi Akad'ın “Ömer Seyfettin Hikayeleri”, Halit Refiğ' in “Fatma Bacı” ve “Aşk Memnu”, diğer taraftan Tuncay Öztürk, Mesut Uçakan, Salih Diriklik gibi genç arkadaşların filmleri de tamamen Milli Sinema eserleridir (Diriklik, 1995a, s. 315).

Bu ifadelerle Ulusal Sinema olarak gösterilen pek çok eseri Milli Sinema'ya dahil eden yönetmen -Refiğ'in "Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir özellik taşır. Onlar milli kelimesini kullanırken aslında dini anlamda kullandılar" (Türk'ten aktaran Yenen, 2012 s. 245-246)- sözü hatırlanırsa söyledikleriyle bir anlam karmaşasına sebep olmuştur. Aynı yıllıkta Milli Sinema'nın İslamcı Sinema dönemini temsil eden yönetmenlerinden olan Mesut Uçakan Milli Sinema'yı reddedici ifadeler kullanmıştır.

Benim anladığım manada Milli Sinema şu sözcüklerde odaklanır: "Allah'a götürücü olmak" Bunun dışındaki hiçbir tarif beni ilgilendirmiyor. Gerisi çelik çomak oyunu... Ne Yücel Çakmaklı'nın yıllar önce ortaya attığı muğlak, yetersiz tarifleri, ne de bizim 10 yıl önce yayınlanan kitabımızda belirttiğimiz gibi, salt İslam'ı kastetme tavırları beni inandırmıyor artık. Beni Milli Sinemacı diye yazdıkları zaman da bir hayli rahatsız oluyorum hani. Ben Milli Sinemacı değilim. Müslümanım, Türk'üm ve bir sanatçım. Varsa bir bildiğim eserlerime yansiyacaktır.

Sonuç olarak 1987 yılının başında Milli Sinema kaçanın canını kurtardığı bir "ateş topu" haline gelerek kendi düşünürleri ve uygulayıcıları tarafından bile içinden çıkılmaz bir ifade yumağı haline dönüşmüştür. Bu düşüncenin en büyük iki talihsizliğinden biri "ismi" olmuştur. Lügat anlamı ile teorisyenlerin kastettiği tabirin birbirine taban tabana zıt oluşu, "milli" tabirine arka çıkmayı zorlaştırmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüklerinde milli kelimesi "*milletle ilgili olan, ulusal*" şeklinde tanımlanmaktadır. Farkı görebilmek için milli sözcüğünün anlamına değil kelimenin kendisinden türetildiği "millet" sözcüğüne odaklanmak gerekmektedir. Millet kelimesinin geçmişine ve Türkçede kullanımına bakıldığında "*din ve mezhep, bir dinde veya mezhepte bulunanların topu*" (Devellioğlu,2006:648) gibi genel olarak dine işaret eden bir kelime olarak kullanılırken TDK'ya göre "*Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus*" anlamına dönüştüğü görülmektedir. Bu noktadan bakılıp gelinen yer göz önüne alındığında "milli" ve "ulusal" sözcükleri arasında bir fark kalmamakta, yukarıda izah edildiği üzere kelimeye verilen bu karşılık ulus kavramının karmaşık yapısına ve zorlukla yapılabilen en genel tanımına işaret etmektedir. ... Milli sinemanın ikinci talihsizliği ise, ilk uygulayıcısı Yücel Çakmaklı'nın genellikle ticari olarak verdiği eserleri arasında bir ayırım yapmayarak "Milli Sinema" tabirinin giderek sulanmasına sebep olması ve üzerinde düşünenleri zor durumda

bırakmasıdır (Diriklik, 1995a, s. 316-317-318). Yücel Çakmaklı 1970 yılında yönetmen olarak ilk filmini çektiği kariyerine sinema salonunda yer göstericiliği, sinema yazarlığı, programcılık ve yönetmen yardımcılıkları yaparak başlamış bu yönüyle Milli Sinema akımının tek Yeşilçam özelliğine sahip yönetmeni olmuştur. (Tenekeci'den aktaran Yenen, 2012, s. 254) Bu anlamda Ulusal Sinema'da yaşanan paradoksal durum Milli Sinema'da da görünmektedir. Bu söylem, kendini ayrıştırmayı düşündüğü Yeşilçam'ın ideolojik ve biçimsel yapısını yine Yeşilçam'ın oluşturduğu piyasa koşullarının dayatmalarına yaslanarak aşmaya çalışmış ve karşıtlarından pek farkı görülemeyen ürünler üretmiştir. Son olarak sinema yazarı Burçak Evren'in şu sözleri Milli Sinema söylemini anlamımızda çok yardımcı olacaktır:

(...) Milli Sinema ya da Dini Sinema Akımı; ilkeleri önceden belirlenmiş bir sanat/düşünce akımı olmanın ötesinde ülkenin konjektürel yapısından ve de sinemanın dönemselsel ekonomik kriz ve zaafından ortaya çıkmış bir misyon hareketidir. Onun ele aldığı misyon ortadan kalkınca ya da o misyonu temsil eden düşünce iktidar olunca kendiliğinden ortadan kalkarak güdük olmuştur. Tıpkı kendi oluşturduğu izleyenlerinin de kendiliğinden buhar olup yok olması gibi... (Mücerred, 2020).

Sinemayı kuramsal bir çerçeveye oturtarak bir zemin sağlama isteğinden doğan ve soğuk savaş atmosferinde kimliklerle birlikte ekonomik şartlarında evrildiği bir süreci yansıtan bu çabalar aslında sinemanın ekonomik yönünü kurtarmakla ilgilidir. Halit Refiğ'in yakındığı devlet himayesinin diğer sanatlara gösterilmesine rağmen sinemanın dışarıda bırakılması durumu, sinemadan kazanç sağlayanların tekrar sinemaya yatırım yapmama tavrıyla birleşmiş ve piyasa giderek kötüleşmiştir. Ekonomide yaşanan krizlerle birlikte artan şiddet olayları ve seks filmleri furyası Türk sinemasını zayıflatmıştır. Refiğ'in halk sineması olarak andığı ve bölge işletmelerinden alınan bonolarla dönen sistem sonunda genelev patroniçesi Manukyan'ı besleyecek duruma gelmiştir. Ortada dönen bono ve senetler sıcak paranın en çok olduğu yerde, bankerlik yapan Manukyan'ın erkek kardeşi Ferdinand Manukyan aracılığıyla kırdırılmaya başlanmıştır. Bir süre yapımcılık şirketi kurup film de yapan Manukyanlar eliyle İstanbul'da sinema kaynağını dolaylı yoldan genelevden sağlamıştır (Erkılıç, 2003, s. 104). Bu ekonomik şartlar altında 80'li yıllara girilmiş ve darbe sonrası devletin sinema anlamında örgütlenmesi 80'li yılların sonuna denk gelmiştir.

2.4. T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI SİNEMA DESTEKLEME KURULU'NUN KURULMASI VE EURIMAGES ÜYELİĞİNİN BAŞLAMASI

1977 yılında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak kurulan, Sinema Dairesi Başkanlığı Türkiye'de sinemayla ilgili ilk devlet kurumudur. Sonrasında Sinema Dairesi Başkanlığı'yla Fikir ve Sanat Eserleri Dairesi Başkanlığı birleştirilerek 6 Kasım 1989 tarihli Kanun Hükmünde Kararname ile Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü oluşturulmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın iki ayrı bakanlık olarak teşkilatlanması ile Genel Müdürlük, 354 sayılı Kültür Bakanlığının Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun gereği Kültür Bakanlığının icra birimi olarak öngörülmüştür. Kültür ve Turizm Bakanlıklarının 16.04.2003 tarih ve 4848 sayılı Kanun ile birleştirilmesi ile Genel Müdürlük iş ve işlemlerini Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ana hizmet birimlerinden bir tanesi olarak yürütmeye devam etmiştir. 2 Kasım 2011 tarihinde çıkarılan Kanun Hükmünde Kararname ile Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Telif Hakları Genel Müdürlüğü ve Sinema Genel Müdürlüğü olarak yeniden yapılandırılmıştır ve şu an hizmetine devam etmektedir. (<https://sinema.ktb.gov.tr/TR-143918/hukuki-yapi-ve-tarihce.html>)

Türkiye 1987 yılında AB'ye tam üyelik için başvuruda bulunmuş AB Komisyonu ise tam üyelik başvurusunu erken bularak kültür dahil belli alanlarda ilişkilerin daha da geliştirilmesini önermiştir. Türkiye bunun ardından Eurimages'a üye olmuştur. Kültürel bir misyonu olan fon Türkiye açısından AB'ye tam üyeliğe uzanan sürecin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. AB açısından ise Avrupa kültürünün sinema yapımları aracılığıyla yayılması anlamına gelmektedir. Türkiye Eurimages'a 28 Şubat 1990 tarihinde üye olmuştur. Bu üyelik öncesi Türk sinemasının genel durumuna odaklanmak faydalı olacaktır. Türk sinemasında 1970'lerde başlayıp 1990'lı yıllarda daha da şiddetlenen bir kriz yaşanmıştır. Amerikalı UIP ve Warner Bross şirketlerinin hiçbir aracı şirket ve kota olmadan Türkiye'ye getirdiği gösterişli yapımlar başta olmak üzere bir dizi iç sorun krizin tetikçisi olmuştur. Amerikan yapımlarına bağlantılı olarak yerli yapımların cazibesini kaybetmesi, seyirci beğenisi ve profiline değişmesi, dağıtım ve gösterim ağlarının yine bu şirketler tarafından tekelleştirilmesi ve son olarak özel televizyon

kanallarının sayısındaki artış bu etkenlerden diğerleridir (Aşkan, 2019, s. 88). Film üretimi alanında yaşanan bu sıkıntıların başlangıcı 1970'li yıllara uzanmaktadır. Türkiye'de o yıllarda genel olarak sürekli sermaye açığı ve döviz kıtlığı içeren ithal ikameci sanayileşme modeli sebebiyle sistem tıkanmıştır. Bu nedenle 1980 darbesine başta TÜSİAD olmak üzere, iş dünyası olumlu yaklaşmış ve TÜSİAD'ın büyük desteği altında 24 Ocak kararları ilan edilmiştir. ABD'nin öncülük ederek, başta Batılı ülkeler olmak üzere, bütün Üçüncü Dünyayı da zorladığı ithal ikameci (korumacı) endüstrileşme modelinden, korumacılığın tasfiye edildiği serbestleştirme ihracat-yönelimli endüstrileşmeye geçiş yapılmıştır. Kamu yatırımlarının ağırlık taşıdığı sektörlerin özelleştirilmesi ve korumaların kaldırılmasını talep eden bu sisteme uygun olarak Türkiye'de medya da aralarında olmak üzere, KİT'lerin özelleştirilmesi gündeme gelmiş ve kamu tekellerinin iktisadi yaşamdan çekilmesi adım adım uygulanmıştır. Bu durum Türkiye'de yalnızca iktisat alanında değil, kültürel alanda da büyük bir daralmaya yol açmıştır (Atam, 2010, s.31, 32). Türkiye'de 1980'li yıllarda seks komedi filmleri gösterimi eldekiler bittiğinde Avrupa ülkelerinden seks komedi filmleri ithaliyle devam etmiştir. Normal sinema filmleri gösteren sinemaların önemli bir bölümü ya kapanmış ya da seks filmleri gösteren sinemalara dönüşmüştür. 1980'li yıllarda Türkiye'de Beyoğlu'nda seks filmleri gösteren sinemalar normal ya da geleneksel deyimle aile için gösterim yapan sinemalara göre çoğunluğu oluşturmaktadır. Rüya, Atlas, Sinpop, Elhamra, Dilbazlar, Alkazar sinemaları seks filmleri göstermektedir. Durum Anadolu için çok daha ileri düzeylere varmış, Türkiye'de pek çok kentte yalnızca seks filmleri gösteren sinemalar açık kalmıştır. 1980 darbesi sonrasında belirli filmler artık yapılamaz olmuştur, doğrudur, ancak darbe öncesinde hem doğrudan politik film yapmayan hem de seks komedilerine sığınmayan ciddi bir üretim bulunmaktadır. Aynı yapımcı şirketleri, darbe sonrasında özellikle video pazarı için (hem Türkiye hem de özellikle Türk nüfusun bulunduğu Avrupa ve Ortadoğu pazarı için) sinemanın ana gövdesini temsil ederek film yapmaya devam etmiştir (Atam, 2010, s.10, 11). Tüketim olgusu, köşeyi dönme, arabesk, yabancılaşma, iletişimsizlik kadın sorunu gibi konularla birlikte 12 Eylül gibi temalar da sinemaya yansiyarak işlenmeye başlamıştır. Ertem Eğilmez güldürüleri ve arabesk filmleri artışa geçmiş ancak sinema salonları kapanmaya başlamıştır. Kapanan salonlar pasaj ya da markete dönüştürülmüştür (Erkılıç, 2003,

s.140). Bu sırada yaygınlaşan video kaset teknolojisi sayesinde geniş bir pazar oluşmuştur. Çeşitli yerlerde açılan video kulüplerde film türlerinin çoğunluğu tüketilmekle birlikte seks filmleri de gösterilmektedir. Bu dönemde devlet sinemayla ilgilenerek 1986 yılında sinema video ve müzik eserleri yasası çıkartmıştır. Birkaç yıldır video kulüpleri saran kaçak video kaset salgının önlemek için Şubat 1986'da hazırlanan 3527 numaralı kanun 4 Eylül günü yürürlüğe girmiştir. Bandrol sistemi getiren bu yasanın piyasaya belli bir istikrar getirmesinden sonra 1987 yılı ortalarında bazı Amerikan film şirketleri Türkiye'de temsilcilikler açarak filmlerini birinci elden video pazarına sunma imkanı bulmuştur. Türkiye'de şube açan ilk şirket Orion Pictures ve Warner Bross'un ortak video bölümü Warner Home Video 'dur (Diriklik, 1995a, s. 314). Amerikan majörleri Türkiye'ye geldiği gibi The Share of Media projesi geliştirilmiştir. Devlet Bakanı Adnan Kahveci'nin geliştirdiği bu projeye majörler olarak anılan büyük Amerikan film şirketleri Türkiye'ye çağrılmış ve üretim yapmaları istenmiştir. Tepkiler nedeniyle "The Share of Media" projesi yasalaşamamıştır fakat 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişikliklerle Amerikan şirketlerinin Türkiye'ye girmesinin önündeki engeller kaldırılmıştır. İlk olarak 1989 yılında Warner Bros-Türkiye kurularak WB (Warner Bros) ve UIP (United Intenational Pictures) Türkiye'de şube açmıştır. Onları diğer büyük şirketler takip etmiştir. Bu iki dev şirket, Türkiye'deki yabancı film dağıtımına çağdaş bir boyut getirmekle birlikte bu durum sonrası majör Amerikan şirketleri sinema salonlarını ve video kaset piyasasının büyük bölümünü ele geçirmiş ve yerli filmcileri çift yönlü kısıtlayıcı almıştır. 1990 yılı içerisinde İstanbul'da gösterime giren 275 yabancı filme karşılık ancak 12 Türk filmi salon bulabilmiştir. Amerikan şirketlerine ve filmlerine bağlanmayan sinema salonları da seks ve porno filmleri göstermektedir (Diriklik, 1995b, s. 41). Bu atmosferde Türk sinema endüstrisinin desteklenmesine ilişkin ilk çıkarılan kanun 1986 yılında çıkarılan 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunudur. Etkin kullanımı Eurimages'a üye olunan 1990 yılında başlayabilmiş, bunda Eurimages'a üye ülkelerin kendi ülkelerinde sinemayı desteklemeye dair güttükleri politikalar etkili olmuştur. 1990 yılında Film Yaptırma ve Denetleme Esasları Yönergesi adlı tüzük yayınlanarak Türk filmciliğini desteklemek üzere kaynak ayrılmıştır. Proje komisyonunun kendi arasında top çevirdiği ve Yeşilçam sektörünün destekleri suiistimal ettiği eleştirileriyle birlikte genel fikir bu

desteklerin batmakta olan Türk filmciliğini daha hızlı batırdığıdır (Diriklik, 1995b, s. 46, 55). Yerli yapımların sayısının tükenme noktasında geldiği bu süreçte, Eurimages, Türkiye'deki yapımcılar için hayati bir kaynak olmuştur. Bugün Türkiye, Eurimages destek fonundan en çok yararlanan ülke sıralamasında 40 üye ülke arasında 7. sırada yer almaktadır (Yavuz'dan aktaran Aşkan, 2019, s. 89). Sinemanın destek görmesi fikrinin canlandığı bu başlangıçtan sonra 14.7.2004 tarihinde kabul edilen 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Desteklenmesi hakkındaki kanununla 3257 sayılı kanun yürürlükten kaldırılmıştır. 5224 sayılı kanun ülkede ilk kez desteklerin belli bir sistematığe bağlanmasını sağlamış ve bu kanun doğrultusunda her yıl iki kere açıklanan kurul kararları neticesinde destek alan projeler duyurulmaya başlanmıştır.

Yaşanan bu gelişmeler doğrultusunda seks filmleri ve şiddet olayları baskısıyla ailelerin evde televizyon seyretmeyi tercih etme eğilimi iyice artmış bunun sonucunda sinemada genç yeni bir seyirci kuşağı oluşmaya başlamıştır. Bu evrede İstanbul Film Festivali kendine özgü bir seyirci kitlesi yaratmış, yurt dışından ödüllere dönen Türk filmlerinin yurt içinde salon ve seyirci bulma şansı olamamıştır. Bu filmler seyirciye ulaşamayan biçim ve anlatı arayışlarıyla kalmışlardır. Darbe sebebiyle 1980 yılında kapatılan sinema kuruluşları 1984'ten sonra Fiyap (1984), Sesam (1987), Soder (1988), Film Yön (1989) olarak yeniden örgütlenmiştir (Erkılıç, 2003, s. 140).

Örgütlenme söz konusu olduğunda bu noktada bazı detayları vurgulamak gerekmektedir. 1940'ların ikinci yarısında finans ve ticaret üzerine yapılan protokollerden birisi olarak ortaya çıkan Tarifeler ve Ticaret üzerine Genel Anlaşma (GATT) yeni uluslararası kapitalizmi yeniden yapılandırmaya yardım etmiştir. Bu anlaşma paradoksal olarak neo-klasik ekonomilerin bürokratik sesini yaymış, yerel ulusal çıkarları reddedip serbest ticaret lehine devlet müdahalesine karşı çıkmıştır. Ancak sübvansiyonlar, yerel içerik garantileri, pazar erişimine yapılan sınırlamalar, sınırlandırmaların lisanslarının hazırlanması, yabancı yatırım üzerindeki vergiler, telif haklarının korunması, ithalat tarifeleri ve bölgesel ortak yapımlar ve gümrük birlikleriyle oluşmuş bir çalışma yöntemi izlemiştir. Bu doğrultuda endüstriyel yöntemleri standartlaştırmış büyük ve geniş üretim ölçekleri ve sonsuz bir şekilde genişleyen pazar düşüncesi, II. Dünya Savaşının

yıkımlarından geçmiş Batı Avrupa'nın geliştirilmesi ve iktisadi açıdan yeniden ayağa kalkmasının mühendisliği, Marksizm ve Leninizm'in yeniden ortaya çıkıp güçlenmesine karşı her tür önlemin önceden alınması gibi amaçları gütmüştür. GATT 1995 yılında yerini Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ)'ne bırakmıştır. Dünya Ticaret Örgütü yasal, şahsi bir kurumdur, bir sekreteryası vardır ve iki yılda bir bakanlık düzeyinde konferanslar yapmaktadır. Bu yeni mekanizma Çok Uluslu Şirketlerin kendi hükümet temsilcileri ve diplomatik hizmetleri yoluyla ticari egemenliklerini kolaylaştırmak için çalışmaktadır (Govil vd., 2012, s. 173, 174, 178).

Türkiye AB'yle uyum sürecinde 1995'te tamamladığı gümrük birliği öncesi telif hakları konusunda da düzenlemelere gitmiştir. Yazılı eserlerin yaygınlaşması sebebiyle tarihi matbaanın yaygınlaşmasına kadar gidebilen bu konuda Osmanlı döneminde telif hakkıyla ilgili ilk hukuki düzenleme 1857 tarihli Telif Nizamnamesidir. Gerçek anlamda ilk fikir ve sanat eserleri kanunu olan "Hakkı Telif Kanunu" ise 8 Mayıs 1910 tarihinde çıkarılmıştır. Bu kanun 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle 1 Ocak 1952'de kaldırılmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın talebi ve İstanbul Hukuk Fakültesi'nin talimatı üzerine, Türk kültür ve sanat yaşamını belirleyecek bir kanun olarak yürürlüğe konulmuş olan 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Profesör Ernst Hirsch tarafından hazırlanmıştır. 1952'de yürürlüğe giren kanun 1983, 1995, 2001, 2004, 2007 ve 2008 yıllarında değişikliğe uğramıştır (<https://www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nedir>). Türkiye fikri mülkiyet hakları konusunda gerekli mevzuatını AB uyumu sürecinde GB'den önce yürürlüğe koymuş ve Patent Enstitüsü'nü kurmuştur. Ayrıca fikri mülkiyet haklarının AB mevzuatına ve Dünya Ticaret Örgütü Anlaşması TRIPs (Fikri Mülkiyet Haklarının Ticaretle İlgili Yönleri Hakkında Anlaşma)'e uygun bir şekilde korunması hedefiyle patent, endüstriyel tasarımlar, markalar ve coğrafi işaretlerin korunmasına yönelik olarak birtakım düzenlemeleri yürürlüğe koymuştur. Fikri Mülkiyet Hukuku alanında ise AB hukuk sistemi ile uyumlu hale gelebilmek için bir takım hukuksal düzenlemeler yapmıştır. Bu doğrultuda sanat ve edebiyat eserlerinin yanı sıra icracı sanatçılar, yayın kuruluşlarının korunması gibi konularda uluslararası anlaşmalarla uyumla hale gelmiştir. Son olarak Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (WIPO) Telif Hakları anlaşması ve WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi'ne 28 Kasım 2008 tarihi itibariye taraf

olunmuştur (Cengiz, 2013, s. 79). Türkiye’de Şubat 1991’de, belediye vergi oranları (rüsüm) yeni düzenlenmeye tabii tutulmuş ve yerli filmlere uygulanan %10 vergi oranı sıfırlanmıştır. %30 olan yabancı film vergi oranı da %25’e düşürülmüştür (Erkılıç, 2003, s. 181). 1997 yılında, DTÖ kültür endüstrilerine yönelik ilk büyük hareketini gerçekleştirmiştir. Üzerinde durduğu vakalardan ilki ABD’nin film gelirlerine yönelik yapılan vergilendirme ve yabancı filmler üzerine Türkiye’nin yaptığı sınırlandırmalardır. Bu sebeple yerel ve ithal edilen metinler üzerinden vergileri uyumlu hale getirmek için Türklerle özel olarak görüşülmüş ve anlaşılmıştır (Govil vd., 2012, s. 179). Sonrasında ABD’yle ikili anlaşmalar ve siyasi baskılar sebebiyle vergi yasasında değişikliğe gidilerek 9 Aralık 1997 tarihli Bakanlar Kurulu kararı alınmıştır. Bu kararda Türk filmlerine tekrar %10 rüsüm konurken, yabancı filmlerin vergi oranı %25’ten %10’a çekilerek yerli ve yabancı yapımların vergi oranı eşitlenmiştir. Türk sineması yediği bu darbe sonrasında bir düzenleme daha görmüştür. 2001 yılında 4625 sayılı kanunun ek maddesiyle kesilen vergilerin %75’i Kültür Bakanlığı’na aktarılmıştır (Erkılıç, 2003, s. 181). 2004 yılında destekleme süreci bir sisteme oturtulana kadar toplanan vergilerin ne olduğu ve sinemayı desteklemek için neden kullanılmadığı tartışma konusu olmuştur.

Görüldüğü üzere Amerikan şirketlerinin Türkiye’ye doğrudan girişi (1989) ve Eurimages üyeliği (1990) bir yıl arayla gerçekleşmiş, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü (1989) yapısındaki çeşitli revizyonlara rağmen aynı tarihte kurulmuş bu anlamda sektörün organize edilmesi uluslararası gelişmelerde yaşanan baskılar sonucu oluşmuştur. Bu çerçevede anılması gereken ABD’nin Türkiye’den sonra ikinci olarak ünlü bir derginin Kanada versiyonu hakkında harekete geçmesidir. ABD’nin talebiyle DTÖ bu doğrultuda, Kanada’nın yerel periyodik dergilerden uzaklaşan reklam verenleri ikna etmek için dergi üzerinde belirli tarifeleri uygulamayı dayatacak girişimlerde bulunamayacağına hükmetmiştir. Bu vaka Dünya Ticaret Örgütü’nün kültürel olarak itekleyici hamlelerinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Yeni ABD hamlesi telif haklarının hepsini bir torbada toplayıp (catch-all rubric of intellectual property) kültürel tartışma başlıklarını bir küme içine yerleştirmek olmuştur. Bu sayede bunları DTÖ’ye getirip telif haklarını dikkate almaksızın ABD televizyon programlarını yeniden yayınlanması iznini veren Yunanistan’a karşı Örgüt aracılığıyla mücadele yürütebilmiştir. Bu hamle

Yunanistan hükümetini iteklemiş ve televizyonlarda süreci telif hakları üzerinden yeniden yasallaştırmak için harekete geçmişler, ardından bu yasayı çiğneyen televizyonları kapatmışlardır. Washington aynı zamanda Hırvatistan ve Litvanya'nın örgüt üyeliğine de karşı çıkmış, çünkü bu ülkeler ekran ithalatları üzerinde AB politikalarının peşinden gitmeye çalışmıştır (Govil vd., 2012, s. 179, 180). Hollywood'un korsan karşıtı kampanyasına ABD hükümetinin desteği, ABD sermayesinin dış pazarları sömürmesine yardımcı olma konusundaki daha büyük bir rolle bağlantılıdır. IP hakları gerçekten de “bir çeşit yasal destek yoluyla devlet tarafından verilen ayrıcalıklar” olduğu için IP yasası yoluyla devlet müdahalesi Hollywood için hayati önem taşımaktadır. GATT'in Uruguay Görüşmeleri (1986-1993 arasında yapılan ticaret müzakerelerinin 8. turu)'nden ve DTÖ'nün yapılandırılmasından önce, Berne Konvansiyonu ve Evrensel Telif Konvansiyonu gibi uluslararası telif antlaşmaları gerçek anlamda yaptırım prosedürleri içermemektedir. Uzun bir süre boyunca, IP haklarını tanımayı ya da yaptırım uygulamayı reddetme konusu, kültür mülkiyetinin yabancı tekellerin eline geçmesi ve yabancı alışverişin ne sonuçlar doğuracağı konularında endişe duyan, ABD'li ya da Batı Avrupalı olmayan ülkeler açısından incelikli bir politika olmuştur (Govil vd., 2012, s.436). Bu anlamda Türk sinemasına ve medya alanına da düzen verilerek telif konusunda sistemli bir yaklaşım geliştirilmesi 1995 yılı itibariyle olmuştur.

Bu çerçevede Türkiye'nin sinema alanında kültür politikaları konusunda edilgen bir performans sergilediği sonucu ortaya çıkmaktadır. Ölçek ekonomileri paralelinde zaten gelişkin olmadığı alanlarda yatırıma girmeyerek bir şekilde küresel baskılardan gelen medya ve sanat sözleşmelerine taraf olarak adım atıldığı ortadadır. “Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir.” Biraz hassasiyeti olan hiç kimse, kültürün yönetilmesinin yol açtığı rahatsızlıktan kurtulamaz ancak şu paradoks unutulmamalıdır. Planlanıp yönetildiğinde zarar gören kültür kendi haline bırakılırsa önce etkisini yitirmekte sonraysa yavaş yavaş varlığını yitirmeye başlamaktadır. Bu durumda makul olan kompartımanlaşma düşüncesiyle oturtulmuş, kültür anlayışını eleştirerek kabul etmek, kitlesel bütünleşme döneminde kültürün başına gelenlere muhafazakârca kafa sallamayı bırakmaktır... Bütün bu kültür çalışmasının içerisinde sinema, yatırım maliyetlerinin gerektirdiği büyük boyutlar yüzünden, kamusal-idari planlamaya benzer bir planlamaya muhtaçtır (Adorno, 2011, s. 121, 122, 138).

Kültürel üretimin konumuzu oluşturan sinema çerçevesinde ortakyapım, görsel-işitsel endüstrinin toplumsal-mekânsal dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. Ortakyapım alanları ulusal kimliklerin belirlemeye çalıştığı oynak sınırlar ve ekonomik serbestinin sınır tanımazlığının kesiştiği yerdir. Yeni uluslararası kültürel iş bölümü üzerinden (NICL) Atlantik-ötesi bir yatırım köprüsü inşa eden ortakyapım, Avrupa popüler kültürünün eseri olan dev ödemeli kanalları bu köprü üzerinden Batıya geçirirken, vergi muafiyeti ve ucuz işgücü arayan Hollywood'u ise bu köprü üzerinden doğuya ulaştırmaktadır. Bu köprü, Hollywood ile rekabet edecek bir Avrupa endüstrisinde anlaşmaların, ödeneklerin ve sınırlamaların nasıl tasarlanması gerektiğinin çerçevesini çizmektedir. Pan-Avrupa görsel-işitsel endüstrisinin oluşturulması umutlarıyla anlaşmalar, ödenekler ve sınırlamalar, ekonomik serbestinin gerektirdiği biçimde tasarlanmaktadır. Ancak, ekonomik serbesti ortak Avrupa görsel-işitsel endüstrisinin oluşturulması için gereken tek koşul değildir. Kültürel birliktelik bu endüstrinin dayanabileceği bir zemin olarak gereklidir. Bu birliktelik, bir grup kalburüstü sinemacının sanatına ses verecek ödeneğin ayarlanması ve ortak kültürel geçmişin benimsenmesiyle sağlanabilir. Bu girişimler, NICL'ye meydan okumak için yeterli değilse de (Govil vd., 2012, s. 385, 386) bir şahısta ve toplumda kişilik duygusunu geliştirmenin tek yolu medeniyetini öğrenmektir. Kişinin kendini bilmesinin tek mümkün yolu atalarını harekete geçiren ruhtan; siyasi ve ekonomik hayatlarındaki, sanat, bilim ve sosyal örgütlenmelerindeki, estetik deneyimlerinin bilinmesinden geçmektedir. Bu bilinçle toplumun kader ve trajedilerinden; zafer ve sevinçlerinden duygulanmayan ve umutlarını paylaşmayan kişi bir şahsiyet oluşturmakta zorlanacaktır. Kişilik kendi kökünü, geçmişini bilip bunu başka halk, grup ve medeniyetlerle karşılaştırarak gelişmektedir. Kendini bilmek manevi umutlar, dünya görüşü ve ahlaki değerler bakımından başkalarından ne yönde farklı olduğunu bilmek anlamına gelmektedir (Farukî, 2018, s. 35). Bu anlamda öncelikle ulusal düzeyde film üretiminin ve ürünlerinin tartışılabilirdiği sağlam zeminli bir gösterim ağının kurulmasına ihtiyaç vardır. Ulusal kültürlerin o kültürlere mensup herkes tarafından tartışılabileceği yerel altyapıların bu anlamda sağlanması ve korunması şarttır. Bu durumda önemli olan ister geriletici ister özgürleştirici ister yaratılmış bir ulusal kültürel mirastan söz edecek olursa olsunlar söz sahibi olunmasıdır. Sonrasında her bir bireyin ve herkesin fikirlerini dile getirmeye teşvik edildiği, fikir uyumunun

oluşabileceği ve özellikle fikir uyuşmazlığını sindirebilen bir yerel altyapı oluşturulması en önemli konudur. Bu sırada metinsel ve ulusal kimliğe gösterilmekte olan özenin yeni uluslararası kültürel işgücüne ve bu işgücünün durumdan duruma nasıl uyarlanabileceğine de gösterilmesi şarttır. Kültürel işgücü ticari fikirlerin doğaları gereği birbirleriyle uyuşmayışlarından ötürü, yumuşak başlı olmayacaktır (Govil vd., 2012, s. 590). Bugün sinemanın tartışıldığı ve konumlandırıldığı başlıklardan birisi de Yaratıcı Kültür Endüstrileri (YKE)'dir. Dijital çağ ve bu platformlardaki artış ayrıca özellikle covid pandemisi sonrası evden tüketim konusunda yaşanan gelişmeler teknolojiye sürekli yenilenme haliyle birleştiğinde bu başlık önem arz etmektedir. Sinema Genel Müdürlüğü'nün destekleri de bu kapsam da yer bulup değerlendirilmektedir. YKE'nin yerleşik tanımı, beceri ve yeteneğe dayanan bireysel yaratıcılık ve yaratıcı üretim süreçlerine başvurarak ticari değer, istihdam ve fikri mülkiyet hakları yaratan alanlardır. Terim, ekonomik değeri kültürel içeriklerle yüksek düzeyde bağlantılı olan ve girişimciliği önceleyen sektörel faaliyetleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bölgesel ve ulusal düzeyde kültürel faaliyetlerin sürdürülmesi için girişimlere öncelik veren bu yaklaşım kar amacı gütmese de kendi ayakları üzerinde duran sürdürülebilir organizasyonlara öncelik vermektedir. Bu sayede kültürel değerlerin korunması ve dünyaya tanıtılmasında devlet teşviklerinin azaltılmasını hedefleyen kültür politikalarıyla bir uyum gerçekleşmektedir. Bugün bazı eleştirel kuramcılar Adorno ve Horkheimer'ın başını çektiği kitle kültürü eleştirisi ile koşut olarak kültürün ekonomikleştirildiğini savunmaktadır. Buna karşın yaratıcı endüstrilerin inovasyon ve yaratıcılık ile betimlenen ekonomik ve sosyal gelişmelere daha uygun olduğu konusunda da fikirler mevcuttur. Bu bağlamda inovasyon/yenilik (Innovation) kavramını vurgulamak gerekmektedir. İnovasyon önemli derecede iyileştirilmiş bir ürün (mal veya hizmet) veya sürecin geliştirilmesi; pazarlama, üretim ya da örgütlenme için yeni bir yöntemin gerçekleştirilmesidir. Bunu yalnızca yeni bir icat olarak düşünmeyip var olan ürün ve süreçlerde de ufak ama etkisi yüksek eklemeler ve değişiklikler ile inovasyon ve inovatif ürün yakalamak mümkündür. İnovasyonda önemli nokta ve hedef bir şeyin dünyada ilk kez yapılması değil yapılan yeniliğin tüketiciye ve kullanıcıya değer katmasıdır. Bu noktada kültür endüstrileri terimini uluslararası bağlamda yaygın kullanan, kültürel değerler ile sürdürülebilir modelleri ilişkilendiren ana akım

yaklaşımlar da bulunmaktadır. Kültür politikalarında 50 yıldır piyasa ekonomisine doğru yönelen bir değişim eğilimi görülmektedir. Kültür ve sanatın toplumun vazgeçilmez değerleri olarak devlet destekleri ile ayakta tutulmasını hedefleyen politikalar zaman içinde farklılaşmıştır. Ekonomik olarak sürdürülebilir yapılara ve girişimci özellikleri gelişmiş bireylere daha çok önem veren eğilimlere dönüşen bu yöntemde girişimci eğilimleri geliştirmek için münferit çalışmalar vardır. Örnelemek gerekirse New York Sanat Vakfı (ABD) 1971'den beri sanatçılara işletme eğitimleri ve yapımcılık süreçlerinin radyo, TV ve sinema bölümlerinde çeşitlenmesine ilişkin eğitimler vermektedir (Demir, 2021, s. 11, 16, 72). Bu noktanın anılması önemlidir çünkü Türkiye'nin sinema teknolojisinin başlangıcında bir kurumsallaşmaya gitmemesinden ötürü oturmuş bir üretim geleneği bulunmamaktadır. Bugün gelinen noktada sivil toplum vurgusunun artması ve devletin düzenleyici rolünün azalması sebebiyle bu yöntem oluşturulabilecek yeni modeller için önemlidir.

Türkiye'de bu anlamda hissedilen ihtiyacı belirtmek adına Roy Armes'in Üçüncü Dünya Sineması ve Batı adlı eserinde verdiği bir örnek dikkat çekicidir. Armes bu kitapta Vietnamlıların "makul bir homojenlikte bir kültürel geleneğe sahip olduklarını ve çok iyi oturmuş siyasal yapıları olduğunu söylemektedir. Çeşitli işgal saldırılarına karşı koyabilmenin verdiği çok güçlü ve yaygın bir gurura sahip olduklarını belirttikten sonra "bunların hiçbirisi film gösterimi ve üretimine ilişkin yapılarında kendi ifadesini bulmamıştır" diye eklemektedir (Armes, 2011, s. 300). Bu anlamda Türkiye'nin sinemada bir örgütlenmesi ve geleneğinin olmaması ilginçtir. İlber Ortaylı'nın deyişiyle Türkler Müslüman III. Roma'yı inşa edip yönetmiş ve sonrasında çok yönlü bir işgal karşısında İstiklal Savaşı verip cumhuriyet kurmuş bir millettir. Bu bağlamda Malatya Film Festivali'ne konuk olan Hocakulu Narliyev'in söyledikleri önemlidir:

(...) Türkiye Kazakistan'a gidiyor. Hoca Ahmet Yesevi türbesini restore ediyor. Çok güzel ama bunlar sanatsal değil. Türkiye Cumhuriyeti'nin Kazakistan'da Ahmet Yesevi Üniversitesi açmasını veya Ahmet Yesevi gibi büyük değerlerimize ait türbelerin restore edilmesini, TİKA'nın bu yöndeki çalışmalarını çok takdir ediyoruz, çok beğeniyoruz. Ama bunu sanatsal ve kültürel alana takdim etmekte çok geri kalıyorlar... Böyle bir platform kurmaya çalışacağız. Festivalleri organize edeceğiz. Bütün Türk dünyasının festivallerinden haberimiz olacak, Yakutistan'da film festivali mi var, Türkiye'deki iyi bir filmi götüreceğiz, orada göstereceğiz. Seçilmiş filmleri getirip Türkiye'de gösterimini yapacağız. Film festivallerine Türkiye'den, Türk dünyasından jüriler katılacak. Şu

an bir jüri seçeceğiz, Türkmenistan'dan, Türkiye'den bir jüri gönderin, bunu soracağımız sorumlu muhatap yok. Bunu internetten buluyoruz. Türk dünyası sinema platformu adı altında bir platform olması lazım. Küçük de olsa muhatap olacağımız bir birim (Narliyev, 2018, s390 391-392).

Bu anlamda 2017 yılında 3. Milli Kültür Şurası'nda Türk Sineması'nın ihtiyaç duyulan yapılanmalarına dair "Doğu'dan Batı'ya kültür havzalarımızı içine alacak şekilde "Ahmet Yesevi Uluslararası Film Fonu" adı ile önerilmesi uygun görülen, merkezi İstanbul'da olacak bir film destek ve ortak yapım biriminin hayata geçirilmesi, "Lütfi Ömer Akad Sinema Müzesi" adıyla bir sinema müzesinin kurulması; "Metin Erksan Türk Film Arşivi"nin kurulup kullanıma açılması gibi öneriler gündeme getirilmiştir. Sonrasında yayınlanan raporda komisyon üyelerince, Türkiye Cumhuriyeti kültür politikalarını anlamak ve anlamlandırmak için tarihsel arka plan değerlendirmesi yapılarak, Türkiye'nin ırk, dil, mezhep, renk, köken farklılıklarının içinde eridiği bir mirasa ve tarihsel-kültürel havzaya sahip olduğuna dikkat çekilmiş toplumun bütün katmanlarına hitap eden, kuşatıcı ve geleceği kuran kültür politikaları geliştirmesinin önemine vurgu yapılmıştır. Kültür politikalarının bu miras paralelinde "Ulus-devlet" fikrini üstünde bir ufukla belirlenmesi vurgulanmıştır. Sonrasında devletin kültür politikalarındaki rolüne dair kültürel hayatı kapatma ve baskılama değil; açarak yön verme ve destekleyici bir anlayışta olmasının önemine işaret edilmiştir. Kurumsal olarak önerilen "Ahmet Yesevi Uluslararası Film Fonu", "Lütfi Ömer Akad Sinema Müzesi" "Metin Erksan Türk Film Arşivi" fikirleri tutanaklara "Ortak kültürel hafızaya sahip ülkelerin de dâhil olduğu İstanbul merkezli bir "sinema fonu" ve "sinema enstitüsü" oluşturularak, ortak filmlerin yapılması ve bu fonun kurulması için Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Tanıtma Fonu ve vakıflardan destek alınması" (3.Millî K. Şûrası, 2017) şeklinde geçmiştir. Belirtilen bu isteklerden bazıları yaklaşık dört yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Yerli Düşünce Derneği'nin 6 yıldır Azerbaycan, Kazakistan ve Özbekistan'da gerçekleştirdiği Türk Filmleri Festivali, Kültür ve Turizm Bakanlığı himayesinde Uluslararası Sinema Derneği yönetiminde Korkut Ata Türk Dünyası Film Festivali'ne dönüştürülmüştür. 8- 12 Kasım 2021 tarihlerinde ilki düzenlenen festivalde Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan ve Özbekistan ile sinema alanında yeni bir dönemin kapısının açıldığı, bu kapsamda imzalan protokolle birlikte 'Türk Dünyası Film Fonu'nun kurulacağı ilan edilmiştir. Ortak yapım anlaşmalarının önü açılarak ortak yapımların gerçekleştirilmesi ve

film arşivlerinden yararlanılması konularında ilgili şirket, kurum ve kuruluşlar arasında iş birliğinin de tesis edileceği açıklanmıştır. Yine 'Korkut Ata Türk Dünyası Film Festivali bu protokolle birlikte her yıl geleneksel hale getirildiği ve protokole taraf ülkelerin şehirleri arasında ve dönüşümlü olarak her yıl dünyanın farklı bir ülkesinde bu festivalin devam ettirileceği belirtilmiştir(<https://basin.ktb.gov.tr/TR-296852/korkut-ata-turk-dunyasi-film-festivali-odulleri-sahiple-.html>). Kararı 2021 yılının kasım ayında alınan bu yapıda dikkat çeken nokta bir sivil toplum kuruluşunun organizasyonu başlatıp 6 yıl devam ettirmesi sonrasında devletin himaye etme fikriyle yaklaşmasıdır. Ortak yapım olarak bugün Türk Dünyası arasında kurulması düşünülen fonlama sistemi daha önce Eurimages'da kullanılmıştır. Ulusötesi bir programla çalışan Eurimages'in Avrupa kültürü için belirlediği hedef Türkiye'de Yeni Sinema fikriyle ifade imkanı bulabilmiştir. İncelmeye bu bağlamda devam edilecektir.

2.5. ULUSÖTESİ TOPLUM, EURIMAGES VE YENİ SİNEMA FİKRİNİN TEKRAR CANLANIŞI

Gelecek adına en hayati sorun ulus-ötesi vatandaşlığın mümkün olup olmadığıdır (Aktaran Delanty, 2013, s. 300).

Sinema çalışmalarında “ulusötesi” kavramı küreselleşmenin bir sonucu olarak üretim ve dağıtımdaki değişen işleyişin kabulüne gönderme yapmaktadır. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla iki kutuplu dünya fikri yerini küreselleşmeye bırakmıştır. Küreselleşme ulus devlet yapılarının büyük oranda aşınarak sermayenin ulusal sınırlar boyunca rahatça hareket etmesi anlamına gelmektedir. Ekonomik anlamda ulusal sınırların gevşemesiyle başlayan bu süreç toplumların çok uluslu şirketler aracılığıyla ulusötesi çalışmalara girmesini ifade etmektedir. Bu dönüşümle sinema alanında da kaçınılmaz olarak bir paradigma değişimi yaşanmış, filmlerin uluslararası ölçekte üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki değişimler sebebiyle ulusal sinema paradigmasının önerdiği “yerli sinema endüstrisi” önemini kaybetmeye başlamıştır. Ulusal sinemadan “ulusötesi sinema”ya doğru bir değişim gösteren bu paradigma kayması (Aşkan, 2019, s. 39-40). Zahit Atam'a göre ithal ikameci (korumacı) endüstrileşme modelinden, serbestleştirme ihracat-yönelimli endüstrileşmeye geçişin ürünüdür. Bu süreçte dünyaya açılan kapı işlevi olan filmlerin üretim sürecinde Avrupa, Latin Amerika, ya da Asya fark etmeksizin

Ülkelerin bir ulusal sineması varsa ondan daha baskın bir Hollywood sineması vardır. Bu bağlamda kültürel ihractan ok ötesine geçilerek g ideolojisinin yayılması gibi işlevleriyle sinema ok özel bir konuma gelmektedir. Bununla birlikte sinema sektöründeki devasa gelişmeler, sinemanın gücünü azaltmamakta, hatta yaygınlaştırmaktadır (Atam, 2010, s. 47).

1993 yılından itibaren AB kültürel bütünleşmeyi de önemseyerek kültürel oğulculuğ savunan politikalar ve söylemler üreten milletler-üstü bir yapıya dönüşmüştür. Avrupa’da, küreselleşme mantığının tahrip ettiğ duygusal aidiyet ve yerel anlamlara hitap ederek, küresel ağların yol açtığı düşünülen standartlaşma ve kimlik kaybına karşı telafi amaçlı isyankar bir bölgecilik ortaya çıkmıştır. Avrupa’daki kimliklerin farklılıklarına ve eşitliliğne değr veren bu yeni bölgecilik, kültürel, bölgesel ve ulusal mirastaki bu eşitliliğ korumaya ve sürdürmeye çalışmaktadır. Bu yalnızca “genişletilmiş, ulus-sonrası bir kimlik” alanı oluşturmayı değl, aynı zamanda “küresel kültürün anonim standartlaşmasına karşı yerel bağlılıkları da destekleyen” bir panzehir ve bu amaçla bir bütünleşme çabasını içermektedir (Aşkan, 2019, s. 72-73-74). Bu amaçla oluşturulan ortak yapım fonlarından biri olan Eurimages’a Türkiye 1990’da ye olmuştur. Bu sırada ortak yapımlarda ve dış satımda, Türk sinemasının kendi iç dinamiklerinin yanında dış politikadaki siyasal gelişmeler de belirleyici olmuştur. 70’li yıllarda yaşanan siyasal gelişmeler, Ortadoğ ve Balkan pazarını Türk sinemasına kapatmıştır. Türk sineması rnleri Yunanistan’la yaşanan gerilimler ve Kıbrıs Barış Harektı sonucu Yunan pazarına, İsrail-Arap savaşları ardından Ortadoğ ve Mısır pazarına ve son olarak İnan’da şah’ın devrilmesi ile İnan pazarına ulaşım sorunları yaşamış ve bu pazarlar kapanmıştır. 80’li yıllarda Avrupa lkeleri ile başlayan ortak yapımlar 90’lı yıllarda Eurimages katkıları ile zorunlu bir ortak üretim sürecine dönüşmüştür (Erkılıç, 2003, s. 128). Bu ortak yapım sürecinde bağımsız yapım kategorisi ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de Yeşilçam sektörünün durması ve yapımıların yatırımdan vazgeçmesiyle yapımı-yönetmenlerin belirmesi şeklinde ortaya çıkan bu kavramın incelenmesi konuyu derinleştirecektir. Bağımsız yapımların tartışılabilmesi için bir merkezi üretim var olması zorunluluktur. Çünkü bağımsız yapımlar, bu merkezi üretim, endüstrinin kıyısında yer almaktadırlar. Oysa günümüz Türkiye’sinde böyle bir endüstriden, merkezi bir üretimden bahsetmek mümkün değldir. Buradaki “bağımsızlığa”

vurguyu yönetmenlerin tarzı oluşturmaktadır. Çünkü günümüzde yapımcısı olmayan bir sinemaya dönüşen Türk sinemasında, neredeyse herkes bağımsız bir durumda gözükmemektedir (Erkılıç, 2003, s. 172). Konuyu netleştirmek adına öncelikle ABD mahkemelerinin 1948–49 yıllarında Hollywood hakkında verdikleri kararlara bakmak gerekmektedir. Bu kararlarda mahkemeler büyük şirketleri, sahip oldukları sinema salonları zincirlerini dağıtması ve tekel konumundan çıkması yönünde zorlamıştır. 1950’li yıllar boyunca Warner Bros., Disney, Paramount, Columbia, 20th Century Fox, United Artists, MGM ve Universal filmlerin dağıtımını kontrol etmeye devam etmiştir çünkü endüstrinin en karlı alanı burasıdır. Bu dönemde stüdyolar birkaç tane çok büyük bütçeli filmleri kendileri üretmiş aynı zamanda ‘paket-birim’ halindeki üretim sistemlerine güvenerek ilerlemiştir. Bu süreçte Amerikan Bağımsız sinemasıyla Hollywood’un majörleri arasındaki ilişki de önem kazanmıştır. Bu sektör ağı içerisinde bağımsız yapımcı Walter Wagner’in ilişki zincirini açıkladığı şekliyle bağımsızlarda bağımlıdırlar çünkü “bağımsız yapımcı göstericilere, stüdyolara ve bankalara bağımlı bir insandır. Bağımsız Amerikan sineması ana akım sinemanın gelişim sürecinde ortaya çıkmış ve stüdyolar bağımsız olanı da şekillendirmiştir. Ana akım film üretimindeki kurumsal, endüstriyel ve iktisadi değişikliklerin bağımsız sinemanın yolunu açtığı, bağımsız dünyasını yönlendirdiği görülmektedir. Ancak bu ilişki tek yönlü değildir, çünkü büyük başarı kazanan bağımsız sinemanın yaptığı denemeler teknik ve sanatsal ekip de dahil olmak üzere, ana akım tarafından yutulmaktadır. Bağımsızların başarıları nedeniyle 8 büyük majör kendi yan kuruluşları olarak çeşitli bağımsız film yapan şirketlerini kurmuş ve üretimleri teşvik etmiştir. Bu sayede dünya sinemasında ana akım sinemanın giremeyeceği bir alan da kontrol edilebilmiştir. Bağımsız etiketiyle kazanılan çok farklı anlamlarla küçük ölçekli dağıtımıcılar bağımsız bir pazarlama kategorisi olarak kullanılmaktadır. Özellikle 1990’ların başlarında, düşük-bütçeli bir filmin bağımsızlık statüsü onun yalnızca dikkate değer belirli sayıda izleyicinin dikkatini çekebilmesi ve yapımcı ile dağıtımıcıya belirli bir kar getirebilmesini olanaklı kılmıştır. Bu durumu iyi analiz eden majörler 1990’ların ikinci yarısında bağımsız terimini kendi finansal kazanımları için kullanmışlardır. Düşük bütçeli ‘bağımsız’ film yöntemini kendi alt branşlarında finanse ederek, bağımsızların üretim tarzından dolayı çok daha düşük fiyatlara film üreterek kar marjlarını arttırmışlardır. Bu koşulların etkisiyle

bağımsız sinema da bir evrim geçirerek belli bir ekonomik büyüklüğe ulaşmıştır. Bugün hiçbir Avrupalı ortak yapımın hâsılatı bağımsız Amerikan filmlerinin bütçesine bile erişememektedir (Atam, 2010, s. 49, 52, 53). Benzer şekilde Amerikan majörleri, Türkiye’de film gösterim süreçlerini ve sinema salonlarını köklü olarak yeniden yapılandırırken yerli film ya da ulusal film kavramının “ağırlığını ve değerini” değiştirmiştir. Bu değişim sürecindeki anlam ve değer değişimine zaman içinde Avrupa filmleri ve arthouse (sanat) filmler de eklenmiştir. Hollywood’la kendi sınırları içerisinde doğrudan rekabet etmek durumunda kalan Türkiye’de sinema büyük oranda yeniden yapılanmak zorunda kalmıştır. Bu yapılanma üretim tarzından anlatı biçimlerine kadar kökten bir değişimin yaşandığı bir süreçtir. Yaşanan bu çarpışma ve dönüşüm belirli ölçülerde Türkiye’de ortaya çıkacak olan Yeni Türkiye Sinemasını “kendi yurdunda sürgün” konumuna getirmiştir. Türkiye’de Yeni Sinemanın gerek halk tarafından kabul görmesi gerekse sektör tarafından meşruiyet kazanarak temsil edici karaktere dönüşmesi kendiliğinden gelişmemiştir. Yeni Türkiye Sineması özellikle Batılı Dünyanın yeni Türk Sinemasına karşı göstermiş olduğu büyük ilginin sonrasında, büyük bir meşruiyet kazanmıştır. Tarihsel kayıtlarda New Turkish Cinema (Yeni Türk Sineması) deyimini, Türkiye’den ve Türkçeden çok daha önce, başta İngilizce olmak üzere Batılı dillerde özellikle festivallerin ardından kullanılmaya başlamıştır. Bu kullanımdan bir yıl sonra sinemada Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan ürün vermeye başlayacaktır. Ancak bu yönetmenlerin hiçbirisi yerleşik sinema çevresi için kabul edilebilir isimler olarak karşılanmamıştır. Aklını yemiş yönetmenler olarak nitelenmişler ve vadelerinin kısa olduğu düşüncesi hakim olmuştur (Atam, 2010, s. 57, 58, 61). Bugün bağımsız yapımlar şeklinde tanımlanan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar gibi yönetmenler kendi filmlerini kendi yapım şirketleri adına gerçekleştirebilmektedirler. Bu yönetmenler anlatı ve tarz açısından olmasa da sektördeki yapım ilişkileri açısından Metin Erksan’la karşılaştırılabilir. Bu evrede İstanbul Film Festivali kendine özgü bir seyirci kitlesi yaratmış, yurt dışındaki film festivallerinden ödüllerle dönen Türk filmlerinin yurt içinde salon ve seyirci bulma şansı olamamıştır. Bu filmler seyirciye ulaşamayan biçem ve anlatı arayışlarıyla kalmışlardır Erksan da kendi şirketi aracılığıyla istediği filmleri gerçekleştirebilmiştir (Sevmek Zamanı, Susuz Yaz gibi). Yönetmenler sektörün dayatmalarından kendilerini korumak için seçtikleri bu yolla

daha özgür hareket edebilmektedir. Bu yöntemin olumsuz yönüyse, sinemanın mali olarak en besleyici kaynağı olan seyirci faktörünün göz ardı ediliyor olmasıdır (Erkılıç, 2003, s. 140, 164).

Bu noktada İstanbul Film Festivali'nin oluşturduğu genç seyirci bağlamında Türk Sinematek Derneği ve Yeni sinema tartışmalarını anmak gerekmektedir. Çünkü yeni sinema ve ulusötesi sinema kavramları açısından festivaller hayati bir öneme sahiptir. Sinematek fikrinin 1962'de Şakir Eczacıbaşı'nın Paris'te Henri Langlois ile görüşmesi sonucu ortaya çıktığı daha önce ifade edilmişti. Langlois' in Eczacıbaşı'na "Muhakkak Sinematek kuracaksın, Türkiye'ye yazık oluyor, Sinematek'siz filmcilik kurulmaz" demesiyle süreç hızlanmıştır. Açılışına Langlois' in de katıldığı Yeni Sinema fikrinin merkezi konumundaki dernek 1965'te, Şakir Eczacıbaşı ve Onat Kutlar öncülüğünde açılmış ve Eczacıbaşı on yıl süreyle derneğin başkanlığını da yapmıştır. 1968'de seçkin yazar ve fotoğraf sanatçılarından yer aldığı Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları'nı hazırlayan Şakir Eczacıbaşı bu yayınlarda bilinmeyen birçok genç fotoğrafçıyı da tanıtmıştır. Fransa'nın Sanat ve Edebiyat Şövalyesi Nişanı ve T.C. Devlet Üstün Hizmet Madalyası ile ödüllendirilen Şakir Eczacıbaşı, 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nin yönetim kurulu başkanı olmuş ve vakfin kurumsallaşmasında büyük rol oynamıştır. İKSV yıllar içinde Türkiye'nin kültür-sanat yaşamına yön veren, en büyük kültür-sanat kurumu olmuş ve çalışmalarına "İstanbul Festivalleri" başlığı altında, bir buçuk ay süren tek bir festival düzenleyerek başlamıştır. On altı yılı aşkın bir süre vakfin yönetim kurulu başkanlığını sürdüren Şakir Eczacıbaşı'nın önderliğinde, uluslararası ölçekte beş festival düzenleyen bir kurum olarak önemini perçinlemiştir. 1980 sonrasında başlatılan Sinema Günleri'nin kısa zamanda Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne dönüşmesi ve Avrupa'nın sayılı film festivalleri arasında bugünkü saygın konumuna gelmesi Şakir Eczacıbaşı'nın bizzat festivale verdiği emek sayesinde gerçekleşmiştir (İKSV, 2021). Uluslararası Film Yapımcıları Derneği (FIAPF)'ne akredite olan İstanbul Film Festivali dünyadaki 2500-3000'e yakın festival içerisinde akredite olan 44 festivalden bir tanesidir. FIAPF'a akredite olan festivallerden biri olması itibariyle uluslararası bir kimlik kazanmış ve uluslararası festivaller takviminde nisan ayında bilinen ve beklenen festivallerden bir tanesi olmuştur. Film şirketleri programını bildikleri ve profilini takip ettikleri için,

festivalin ilgilenebileceği filmlerle ilgili olarak kendi festival kopyalarını İstanbul Film Festivali tarihleri için ayırmaktadır. Bu anlamda İstanbul Film Festivali için bir oturmuşluk söz konusudur (Soysal, 2008, s. 381, 382). 2019 yılında 22. Shanghai Uluslararası Film Festivali'nde jüri başkanlığını üstlenen Yeni Türk Sineması'nın önemli isimlerinden Nuri Bilge Ceylan, açılış konuşmasında şu ifadelere yer vermiştir.

(...) İstanbul Film Festivali'nin başladığı günleri hatırlıyorum. Bu festival olmasaydı, ben de bir sinemacı olamazdım. Sinemaya bakışımızla ilgili her şeyi değiştirdi ve etkiledi. Bir festival size farklı türdeki filmleri gösteriyor. Filmlerin çeşitliliğini görmek çok önemli (...) (Ceylan, 2019).

Yine festivalin etkisini görmek açısından Ceylan'ın daha eski bir tarihte 1998'de verdiği şu röportaj önemlidir.

(...) Sponsorluk sisteminin şu an Türkiye'de sinemaya destek sağlayan diğer kaynaklardan daha adaletli olduğuna inanıyorum. "Kasaba" filmi için ayaklarım geri gide gide Kültür Bakanlığı'na yaptığım başvurudan öğrendiğim tek şey, bu hatayı bir kez daha tekrarlamam gerektiği oldu... Bürokrasinin labirentlerinde kaybolup gitmek bir yana, paranın paylaşılması konusunda son derece ilkesiz ve adaletsiz bir mekanizmanın varlığını hissettiğim için tabii. Sponsorluk sistemi şimdilik gözüme daha iyi görünüyor. İstanbul Film Festivali'nde kazandığım ödül nedeniyle bir sonraki filmim için kısmen Efes Pilsen'in sponsorluğu söz konusu olacak (...) (Sevükten, 1998).

Bu yapı yukarıda açıklanan Yaratıcı Kültür Endüstrisi ve girişimcilik mantığıyla da örtüşmektedir. Ceylan'ın ayaklarının geri geri gittiğini söylediği bu röportajın üzerinden çok uzun zaman geçmiş ve bu girişimcilik sayesinde Kültür Bakanlığı'ndan Türkiye şartları açısından ciddi destekler almıştır. Bu süreçte Kültür Bakanlığı Destekleme Kurulu küresel anlamdaki örneklere benzer şekilde ulusal medya kanalı TRT ile entegrasyon sağlamıştır. Destekleme Kurulu'nda TRT'nin bir görevlisi de yer almaktadır. TRT ayrıca güçlü bir yayıncı olarak Türkiye'de ve Avrupa'da çeşitli festivallerde ortak yapım süreçlerine katılmak adına sponsorluk sağlamaktadır.

Diğer taraftan Fransa'nın sinema tarihindeki ve son olarak Avrupa birliğindeki merkezi rolü dikkate alındığında Şakir Eczacıbaşı'nın eğitim için gittiği Fransa'dan Sinematek fikriyle dönmesi, sonrasında film festivaline dönüşen çabaları tarihi bir önem ve örneklik taşımaktadır. Fransa'nın bütün dünyada ve öncelikle kendi sömürgelerinde film üretme biçimleri YKE modelinde bireysel girişimleri desteklemek üzerinedir. 1970-74 arasındaki dönem boyunca ilk Senegalce kurmaca filmleri Traore, Samb-Makharam ve Diop Mambety gibi

isimler yönettikten sonra, ardından Gabon'dan Philippe Maury ve Fierre-Marie Dong'un filmleri, Kongo'dan Sebastien Kamba, Yukarı Volta'dan Djim Mamadou Kola, Madagaskar'dan Ignace-Sola Randrasana, Benin'den Pascal Abikanlou'nun eserleri gelmiştir. Bütün bu kurmaca filmler büyük oranda kişisel filmlerdir, bilinen bir izleyiciyle iletişim eylemleri olmaktan daha çok kendilerini dışavurmaya çalışan yapılara daha yakındılar ve bu vesileyle doğrudan bir şekilde yönetmenin kişisel kimliğinin sorunları üzerinden her şeye yaklaşmaktadırlar. Kaçınılmaz olarak sınırlı bir yapıya sahiptiler, kendi yapım koşullarından dolayı ticari olmayan dağıtımın dar gettosu içinde sıkışıp kalmışlardır...Frankofon ülkelerdeki Fransız İş Birliği Bakanlığı'nın The Cooperation programının etkisi inanılmaz boyutlarda olmuştur. 1963'ten 1975'e kadar geçen 12 yıl süresince yapılan her türden toplam 185 filmin yaklaşık 125 tanesi Fransız Bakanlığından ya yapım yardımı ya da teknik asistanlık yardımı almıştı, filmler ise hemen her türde değişik yapımlardan oluşuyordu. Finanse etmenin yöntemi söz konusu filmlerin ticari-olmayan haklarını normalden çok daha yüksek fiyatlarla satın almaya dayanıyordu -çoğunlukla da bu satın almalar film çekilmeden önce oluyordu. Filmlerin Fransa'da dağıtılma hakları ve dışarıdaki Fransız kültür merkezlerinde gösterilme hakları gibi başlıklarda değerlendirilmesi düşünülüyordu. Sonuçta düşük-bütçeli Afrikalı kurmaca sinemasının yaratılması hedefleniyordu. Filmlerin kendi eserlerinin tam olarak yazarları olan yönetmenler tarafından yapılması gerekiyordu: senaryo-yazarları, yapımcıları ya da ortak-yapımcıları ve hatta çoğunlukla başrol oyuncularını da olmak üzere eserin yaratıcıları aynı isim üzerinde yoğunlaşıyordu (Armes, 2011, s. 420-421). Benzer şekilde Latin Amerika'da 1960 ve 1970'lerin başı dikkate alındığında büyük oranda yönetmenler kendilerini Batılı stilleri ve üslupları taklit etmeye koşullamış ve genel eğilim olarak sinemada yaratıcılığın Avrupalı bir tarzda kavranışına dayanmak ve onu kendine mal etmek çabasında olmuşlardır. Bunun sonucunda ortaya çıkan filmler ulusal bir izleyici için değil aksine film festivallerinin uluslararası pazarının normlarına göre düşünülüp yönetilmiştir (Armes, 2011, s. 352-353).

Bu anlamda yeni sinema açısından yarışırma ve tutundurma olarak ticari faaliyet anlamında festivaller ve tarihleri çok önemlidir. İlk festival fenomeni yine Avrupa'da Fransa'da 1898 yılında ortaya çıkmıştır. Sonrasında başka küçük örnekleri olmakla birlikte 1932 yılında İtalya'da festival düzenlenmeye başlanmış

bu festivalin destek aldığı faşist yönetim zamanla festivali bir propaganda aracına dönüştürmüştür. Bu festivale katılan Fransız bir memur propaganda amacının dışında bir festival yapmak amacıyla Cannes Film Festivali'ni planlamış ancak 1939 yılında yapılması planlanan Cannes Film Festivali Hitler'in Polonya'yı işgal etmesi nedeniyle yapılamamıştır. Savaş sonrası ilk festival 1946 yılında yapılmıştır ve savaş sırasında yasaklı olan Amerikan filmleri coşkuyla izlenmiştir. Sonrasında Avrupa Film Yapımcıları Federasyonu festivallerin ve verilen ödül kategorilerinin kontrolsüz çoğalarak piyasayı bölmelerini engellemek için festivalleri sınıflandırmaya karar vermiş, bazılarını A grubu bazılarını B grubu olarak sınıflandırmıştır. İlk olarak Cannes ve Venedik film festivalleri A sınıfı niteliğini almış sonrasında Berlin bu kategoriye dahil olmuştur Berlin Film Festivali II. Dünya Savaşında Amerika'nın Almanya müdahalesi sonrasında Amerikan güçleri tarafından oluşturulmuştur. Bu anlamda Berlin Film Festivali Batının doğudaki vitrini olarak algılanmıştır. (Valck'tan çeviri, 2007, s. 47-57) Bugün de herhangi bir film festivali düzenlemek isteyen kurum ya da kişilerin bu anlamda nitelikli bir bakış ortaya koyabilmesi için öncelikle tarihine karar vermesi uluslararası anlamdaki bu dengeye göre de tarihi sabitlemesi gerekmektedir. Sonrasında belli alanlarda uzmanlaşması gerekmektedir. Türkiye'de istikrarlı olarak yapılabilen en önemli film festivali 39.'cüsü düzenlenen İstanbul Film Festivalidir. Dünya Kitle İletişim Vakfı tarafından 32.'cisi düzenlenen Ankara Uluslararası Film Festivali diğer önemli sivil toplum kuruluşu temelli film festivalidir. Bu kuruluşlar Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle birlikte başka kaynakları da organize ederek bu festivalleri gerçekleştirmektedir. Bunların haricinde yine Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla belediyelerin ve il yönetimlerinin ortaklaşa düzenlediği festivaller bulunmaktadır. Bunların en önemlisi 58.'cisi düzenlenen Türkiye'nin en eski film festivali olan Antalya Film Festivali'dir. Yaşanan siyasi çekişmelerden ötürü zaman zaman yapılamayan ve yönetimi değişen festival en eski yapı olmasına karşın istikrarsızdır. Hemen ardı sıra 28.'cisi düzenlenen Adana Altınkoza Film Festivali ve 10.'cüsü düzenlenecek Malatya Uluslararası Film Festivali gelmektedir. Çeşitli siyasi çekişmelerin durumuna göre çeşitli aksaklıklarla düzenlenebilen bu festivallerde farklı siyasi partilerin göreve gelmesiyle ekiplerin değişmesi gibi olaylar gerçekleşmektedir. Ya da Malatya'da olduğu gibi aynı parti olsa dahi yeni gelen başkanın ya da danışmanlarının gereksiz görmesi gibi durumlarda festival

iptal edilebilmektedir. Bu istikrarsız durumlar emek harcanarak oluşturulan birikimlerin ziyan olmasının yanında gelenek oluşturma konusunda eksikliğin göstergesi olarak okunmaktadır. Düzenli yapılmalarıyla sinema açısından geleneksel dağıtım ağının dışında imkanlar sağlayan festivallerin bir gelenek oluşturabilmesi için sürekliliğini sağlanması şarttır. Zamanla bir kimliğe kavuşan festivaller filmlerin biçimlerini ve içeriklerini de doğal olarak etkilemeye başlamaktadır. GB'nin getirdiği etki ve küreselleşme sürecinde artan reklam sektöründeki gelişmeler sinema alanını da teknolojik olarak yenilemiştir. Özellikle dijital teknolojinin yaygınlaşması sinema üretimi açısından geniş imkanlar getirmiştir. Üretimin bollaşması ve yaygınlaşması çıkan ürünlerin seçilip sınıflandırılması anlamında nitelikli bakışı gerektirmektedir. Festivallerin asıl belirleyici ve kültür sanat alanında ticaret yaratıcı etkisi bu noktada önemlidir. Bu bağlamda festivallerin senaryo geliştirme (Pitching) ve filmlerin kaba kurgularıyla iş geliştirme (Work in progress) modeli çalışmalara alan açması son yıllarda çoğalmıştır. Bu modelin en eski örneği de İstanbul Film Festivali'dir. Sanatçıya festivaller tarafından getirilmesi muhtemel bağımlılık duygusu ve sanatçının yaratıcı süreçteki muhtemel sınırlılıkları hakkında şu ifadeler önemlidir:

Cannes Film Festivali özelinde konuşursak, özellikle jürinin, filmlerin seçimi aşamasında montaja müdahale etmesi beni çok rahatsız ediyor. Le Monde gazetesinin 18 Mayıs 2006 tarihli baskısında çıkan bir habere göre, filmler kaba montajları ile, yani film tam bitmemiş olarak Cannes seçici jürisine yollanıyor ve jüri filmin son halinin nasıl olması gerektiğine karar veriyor. Yani filmi jürinin istediği gibi bitirmek zorundasınız. Örneğin, "müziği şurada düşür" ya da "kemanları az kullan" gibi müdahalelerle film tamamlanıyor. Seçici kurul başkanı Gilles Jacob o yazıda aynen şöyle söylüyor: "Bir filme eğer biz fikir vermişsek ve bizim istediğimiz gibi tamamlanmışsa, bu filmi festivale seçmemek doğru olmaz!" Gene aynı yazıya göre, Cannes Film Festivali olmasa, 'Cinema Paradiso' ya da Haneke'nin 'Pianist'i daha uzun olacaktı. Bugün böyle bir talep Antalya'dan, Altın Koza'dan ya da İstanbul Festivali'nden gelse kıyamet kopar. Bu gerçekten çok ilginç. Yani resmen filmin içeriğine karışılıyor. 'İklimler' için de bu söz konusu olmuş mu? Kesin bir şey söylemek tabii mümkün değil. Ancak ben Le Monde'da, Ceylan'ın bir hard-disc ile Cannes'a gittiğini ve daha sonra bazı düzeltmeler yaptığını okudum (Erman ve Daldal aktaran Zaim, 2008, s. 25-26). (...) Fransa Cannes'de kendi filmlerine hafif yollu bir dirsek atabilir. Çünkü bu bir pazar. O pazara giren filmler daha fazla satılır. Festivaller kendi aralarında rekabet halinde oldukları için belli yönetmenleri kendi ailelerine katmak isterler. Aralarından daha önce kendi bünyelerinde filmi gösterilmiş olanlar varsa festival artık o yönetmeni kendi ailesinden sayar. Bunun yanı sıra ABD film endüstrisinin festivallerde ağırlığı vardır. Amerikalılar dünyanın parasını bırakıyorlar. Karşılıklı bir danışıklı dövüş var. Sen de ABD gibi büyük bir endüstriye sahip olursan sen de filmlerini festivale sokarsın (Tevfik Başer'den aktaran Zaim, 2008, s. 23-24).

Ortak yapım süreçlerinin filmlerin üretilmesi ve dağıtılması konusunda bu anlamda da avantajları bulunmaktadır. Yapıma taraf olan ülkenin yapımcıları filmin dağıtılması ve festivallerde prestij kazanarak hem ülkenin hem filmin değerinin artması adına çalışabilmektedir. Kur farkı sebebiyle ya da filmlerin iç dinamiğine dair çeşitli zorluklar getirirse de ortak üretimin özellikle Eurimages'la birlikte Türk sinemasını dış dünyaya tanıttığı bilinmektedir. Yapımın Avrupalı sayılması için teknik ekipte ve yapım sonrası süreçlerde hakim olan iş birliği modeli bulunduğunuz ya da seçtiğiniz ülkenin durumuna göre de çeşitli etkiler barındırabilmektedir. Yapım konusundaki detayları süreci tecrübe etmiş bir yapımcıdan örneklersek Eurimages;

Tabii ki önemli bir destek ama... bütçenizi şişiren bir hale geliyor... Eurimages... haklı olarak, ekiplerin çeşitliliğini artırmak istiyor. Size ya bir oyuncu kullanacaksınız ya bir görüntü yönetmeni kullanacaksınız ya da daha fazla şey kullanacaksınız diyor o zaman da siz belki hiç kafanızda yokken hikayenizden taviz vermeye başlıyorsunuz. Avrupa sinemasındaki bu yaratıcılık sorunlarının en önemli sebeplerinden bir tanesi de bu Euro-Pudding dediğimiz filmler... burada ve orada fon var alıyorsunuz ama bu sefer de hikâyeden taviz vermeye başlıyorsunuz. Yapımcılıkta, benim genç yapımcılara da çok söylediğim bir şeydir bu, sinema bir taviz sanatıdır... Bu taviz bazen hafta sayınızı 6 haftadan 5 haftaya çekmek olur bazen x oyuncu yerine y oyuncuyla çalışmak olur (...) Önemli olan ortaklığın yapısı... Bizim ortaklığımız gerçek ortaklık, ama Türk sinemasındaki ortaklığa baktığımız zaman aslında sahte ortaklıklar. Özellikle Balkan ülkelerine yapılan işlere baktığımız zaman, oradaki yapımcıların creative bir katkısı yok filme, bir söz hakkı yok aslında. Buradaki ana yapımcı her şeye karar veriyor o tamamen Eurimages'dan fon çıkarmak için yapılan ortaklıklar... Ama bu bütçeler oranında da ben kimseyi suçlayamam. Yeri geldiğinde ben de yaparım, yapmak durumundayım ama o zaman gerçekte bir ortak olmuyor. Eurimages desteği alan son 5 yıldaki projelerle ondan önceki projelerin yönetmenleri birbirinden çok farklı. Çünkü Eurimages ilk kurulduktan sonra destek alan yönetmenler Yeşilçam'dan gelen yönetmenlerdi ve o zamanlar çok daha az film üretilirdi ve o yönetmenler aslında tamamen Eurimages'dan aldıkları finansal kaynaklarla o filmleri çekerlerdi. Geçimini sağlama kapısı gibi... Ama onları suçlayamayız o kuşak öyle bir kuşaktı. Şimdiki kuşak öyle bir kuşak değil... Yeşim, Nuri, Semih yani o noktaya tırnaklarıyla kazıyarak geldikleri belli... Yeni sinema hareketi de var, benim de içerisinde olduğum yapımcı ve yönetmen grubu son dönemde bir araya gelen, orada da bunları konuşuyoruz açık konuşmak gerekirse biz de çözemiyoruz... Çünkü işin ayaklarından bir tanesi Türk sinemasında ulusal bir sinema kurumu, Türk sinema merkezi yok. Dolayısıyla tüm bu yapılar aslında çıkar ve güç odaklı hareket ediyor. Herkes aslında kendini kurtarmaya çalışıyor (...) Ulusal kimliğimiz nasıl temsil ediliyor yapımcı olarak cevap vermek zor. Ben ulusal sinema diye bir şeye inanmıyorum. Dünyadaki sınırlar çoktan kalkmış durumda. İnternetin verdiği imkânla herkes herkese ulaşabiliyor dolayısıyla, böyle bir dil bütünlüğünden bahsetmek bana pek mümkün gelmiyor... Ama yurt dışında nasıl görülüyor derseniz, yurt dışında ister istemez daha bir Türkiye algısı var, Avrupa' da var. O Türkiye algısına daha uyan filmler bakılıyor. Bizim filmde de vardı iki erkek aynı evde yaşıyordu ama onlar için iki erkeğin aynı evde yaşaması eşcinsellik anlamına geliyor. Hâlbuki Türkiye'de iki erkek de iki kadın da bir arada yaşar, bu Türksel bir olgudur. Burada kimse de eşcinsel diye bakmaz onlara... Ama bu kırıyor, filmler bunu kırıyor... Avrupa'da bazen bize soruyorlar sizin ortak

bir diliniz var mı diye... Sinema anlamında ama öyle bir dil yok. Ama beklentilerde var. Türk sinemasına bakıldığında, nasıl filmler yapılıyor diye bakıyorlar... Türk sinemasıyla ilgili o algı da değişecek ama bunları konuşmak için erken... 10-15 sene sonra o kimlik, ortak yönetmenler, ortak dil, yeni Türkiye sineması neler vs.... Şu anda biz bunu yaşıyoruz yaşarken bunları saptamak kolay değil... Son 5-6 yıla baktığımız zaman her zaman ya 150 binin üzerinde Türk filmlerinin seyredilme oranı ya da 150'yi geçen oranlardır. Ancak Avrupa'da durum böyle değil. Avrupa kendi filmlerini çok seyretmiyor, hala Hollywood filmlerini tercih ediyor (Okur'dan aktaran Tuncayengin, 2015, s. 255, 257, 258, 260, 266).

Filmlerin içeriğine dair ifade edilen Euro-Pudding açıklaması genel olarak Türk sinemasında görülmemekle beraber yapıma dair diğer başlıklar dikkat çekmektedir. Türk sinemasının Eurimages'la birlikte teknik olarak yenilenme, dijital araçları kullanma, sesli çekim yapabilme sıklığı artmıştır. Bu durum GB'nin ölçek ekonomileri çerçevesinde ticaret yaratıcı etkilerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Diğer yandan özellikle bulunacak ortağın hangi ülkeden olduğu ve desteğin miktarı da önemlidir. Seyircinin üretilen filmlere karşı tutumu yukarıda da ifade edildiği üzere düşüktür. Türkiye seyircisi Avrupa'ya göre ortak yapım filmlere daha fazla ilgi göstermektedir. Telif hakları kısmında ve yine filmin iç yapısına dair bir yönetmene kulak vererek hem sürecin genel işleyişini hem de sanatçıların bu yapım türüne bakışını özetleyebiliriz;

(...) Biz Avrupa Parlamento'suna bağlı bir ülkeyiz. Bu parlamentonun Eurimages kurumunun bir film desteği var, biz o parlamento üyesi bir ülkenin kültürüyle diğer üye ülke kültürleri arasındaki ilişkiyi sağlıyoruz. Yoksa kimseye yaranmaya çalışmıyoruz biz sinemayla, sanatla uğraşıyoruz. Mesela Bulgarlar yapıyorlar. Bulgar bir tır Şöförü Almanya'dan yola çıkıyor, Avusturya'dan geçiyor, Slovakya'ya uğruyor Estonya'yı dolaşiyor falan bütün hepsi var hepsinin yaşadığı hikayeler bir tür yarışmacılık. Ama ben böyle bir şeye ihtiyaç duymuyorum. Sanatla uğraştığımız için kimsenin söylediği söze göre hareket edemeyiz. Filmin öyküsü içinde o karakter, o ülkenin bağlı olduğu coğrafyadan bir karakter. Eğer önümüzde bir harita varsa ve atıyorum o haritanın bir ucunda İngiltere bir ucunda da Hakkâri varsa, Hakkâri karakter de Avrupalıdır, İngiliz karakter de... Benim meslek birliğim SETEM Fransa'daki meslek örgütü ile tanınırlık ilişkisini kurdu ama muhasebesel ilişkiyi kuramadılar. Benim şu an biriken 13 bin Euro param var ama alamıyorum. Avrupa'da benim filmlerimden kesilen biletlerden gelen para duruyor ama alamıyorum. Ben Fransa'ya gidip adamları buldum, nasıl olacak diye sordum bana, "Biz size şahsi olarak ödeme yapamayız, meslek örgütünüze ödeme yapabiliriz" dediler. Muhatap örgüt yok henüz (...)

(Kaplanoğlu'ndan aktaran Tuncayengin, 2015, s. 231, 233).

Türkiye'den Eurimages'a yöneltilen eleştirilerin başında, kurumdaki karar alma sürecinin estetik ve yapıma dair kriterlerden ziyade ülkeler arası gruplaşmalar sonucunda ortaya çıkan güç dengeleriyle belirlenmeye başladığıdır. Eurimages'a üye ülkelerin sayısının artması ile gruplaşma ve lobicilik faaliyetlerinin esas

kriterlerin önüne geçebileceğine dair kaygılar dillendirilmektedir... Diğer taraftan Batı'nın Türkiye sinema örneklerinden egzotik, erotik beklentileri doğrultusunda Avrupa'da yerleşmiş Türk yönetmenler arasında maddi kaynakları oradan ama hikayesi Türkiye sınırları içinden oluşturulmuş bir sinema yapmanın yolunu keşfedenler bulunmaktadır. Bu yönetmenlerden Ferzan Özpetek 'Hamam' filmiyle Türkiye'deki Doğu erotizmini, eşcinsellik kavramını Batı'nın gündemine taşıyıp ilgi çekerek yer edinmiştir. İkinci filmi 'Harem Suare' de aynı yöntemle Batı'nın beklentilerine uygun üretilerek kolayca kendine yer bulmuş bir filmidir. Fonlardan destek bulma sıklığı ve festivallere kabul edilme sebebi olarak bu durum gösterilmektedir. Bir başka örnek olarak Fatih Akın Avrupa'daki Türk halkının arabesk, kapalı yapısını inceleyip yine aynı kapalı tencerelerin kapağını açarak Avrupa'da ilgi görmüştür. Ancak sonuçta şunu tespit etmekten kaçınmamak gerekmektedir, eğer iyi sinema yaparsanız sizi bir yerlere getirmektedirler.

Türk sanatçısına nasıl bakıyorlar? Kürtler'le ilgili bir şey anlattığımda mı benim filmlerim seyredilecek? Bunları hissettim ben. Batılılar bunu bana hissettirdiler. Ödüller aldım...Ama Dostoyevski'nin filmini çekseydim, üstelik iyi de çekmiş olsaydım yine ilgiyle karşılanabilir miydi, bilmiyorum. Shakespeare'in bir uyarlamasını çekseydim nasıl karşılanırdı, bilmiyorum (Ali Özgentürk'ten aktaran Zaim, 2008, s. 24).

2010 yılına kadar Eurimages desteğiyle üretilen 60 Türk filminin yaklaşık yarısı politik konuşarak siyasete değinmekte, bu politik meseleler ülkedeki baskın tabuları sorgulamaktadır. Eurimages'da uzun bir dönem Türkiye sinema temsilcisi olarak görev yapan Faruk Günaltay ülkedeki baskın tabuları ele alan filmlerle özeleştiriyeye dayanan sanat kültürünün güçlendiğini belirtmiştir. Türkiye'yi sorgulayan veya eleştiren projelerin dışarıdan değil Türkiye'den gelmesinin bu açıdan önemli olduğunu belirtmiştir. Örneğin, Eurimages'ın, egemen milliyetçiliği eleştiren Güneşe Yolculuk'a (Güneşe Yolculuk, Yeşim Ustaoglu, 2000) ... verdiği destek Türkiye'de Kürt sorunuyla ilgili ideolojiye değinmesi sebebiyle bazı medyada eleştirilmiştir;

Bu demokratik bir tutumdur. Diğer Avrupa ülkelerinin gözünde Türkiye'nin devleti eleştiren bir projeye desteğini engellemediği imajını oluşturduk. Bundan mutluluk ve gurur duyuyorum (Günaltay'dan aktaran Yılmazok, 2010, s.95,96).

Yine de şu soru gündemde kalmaya devam etmektedir. Acaba Türkiye sineması söz konusu olduğunda Batılı sinema elitinin politik beklenti dışında

biçime ve içeriğe dair bazı başka tercihleri var mıdır? Türk projelerinin büyük çoğunluğunun “sade” “gerçekçi”, “minimalist”, tarzdaki projelerden oluştuğu gözlenmektedir. Minimalist tarzın dışında anlatı yapısıyla oynamayı tercih etmiş Türk filmleri Batı’daki fonlarca daha az oranda kabul görmektedir. Eğer Türkiye’de böylesi eserler üretilmişse görünen tablo bu filmlerin uluslararası görünürlük bakımından şanslarının pek fazla olmadığıdır. Bu durumu ilgili filmlerin estetik gelişmemişliğiyle açıklamak ne derece mümkün ve yeterlidir?.. Üzerinde düşünülmesi gereken en önemli konulardan biri imaj eksikliği ve ülke tanıtımı meselesidir. Eğer mesele sadece ülkeyi yabancılara daha iyi tanıtmak, imaj düzeltmek gibi yaklaşımlar temelinde kavranmaya başlanırsa hata yapılacaktır. Çünkü bu düzeyde ele alınan bir kavrayış, kendini Avrupa’nın ve Batı’nın dışında bir yerlerde konumlamakta ve orada kalmaya mahkum etmektedir (Zaim, 2008, s. 13, 19, 22, 26). Türk sinemasına dair yapılan tartışmalara daha önce değinilmiş ve bir uzlaşmadan ziyade sürekli çarpışan söylemler ve müzakere süreci olarak devam ettiği belirtilmişti. Bu durumun doğal yansıması ulusötesi sinema söz konusu olduğunda da görüldüğü üzere gündeme gelmektedir. Bu noktada 1998’de Avustralya’da Türk Film Festivali düzenleyen ve bu süreçte yaşadıklarını anlatan Catherine Simpson’ın anılarının bazı detaylarını anmak konumuzu açıklamak açısından faydalı olacaktır. Organizasyonun tanıtımı yapılırken ilk gündeme gelen “Türk Sineması” kavramının nasıl ifade edileceği ve Avustralya gibi bir ülkede anlamlı şekilde nasıl kullanılacağıdır. Türk Sineması’nın temel sorunlarından biri, Fransız, İtalyan hatta İran ulusal sinemaları gibi oturmuş kendi talep piyasalarını oluşturmuş olan bir sinema olarak görülememesidir. Bu sorun diğer pek çok ulusal sinema için de geçerlidir örneğin Avustralya filmleri İngilizcedir ve bu nedenle doğrudan Hollywood’la rekabet etmek zorundadır. Türk Sineması İngilizce olmadığından Hollywood’la bu açıdan doğrudan rekabet etmek zorunluluğu yoktur ve farklı bir duygu yaratabilme ihtimali vardır. Eğer ülke hakkında tanıtım amacıyla bu farka odaklanılırsa, yalnızca turistik görüntülere indirgmeden bunu nasıl başarabilirsiniz? ... Bu süreçte festivalin doğru şekilde tanıtımı ve pazarlanması için, Türkiye’yi sadece bir egzotik oryantal mistisizm bölgesi olarak gösteren minareler, Yeni Cami ve uçsuz bucaksız kumsallar gibi görsellerden uzak durulmuştur. Turist broşürlerinde yer alan klişeleşmiş görüntülerden ve kalıplaşmış bir anlatımdan kaçınılması hedeflenmiştir. Fakat bu tercih sonrasında tanıtım

amacıyla kullanılacak uygun bir görüntü bulma sorunuyla karşılaşmıştır. Festival organizasyonunun ilk günlerinde hilal şekli kullanılmış fakat kısa sürede bu şekille ilgili sorunlar ortaya çıkmıştır. Bazı Türklere göre bu şekil, mazide kalmış Osmanlı geçmişini simgelemektedir ve günümüz Türkiye’ siyle hiçbir ilgisi yoktur. Bize fikir veren diğer bazı Türkler de hilal şeklinin gündemde olan İslami tutuculuk ortamı çerçevesinde İslam’la bağlantılı olarak algılanabileceğini düşünmektedir. Avustralya’da yaşayan pek çok Türk’ün ve diğer bazı kişilerin fikirleri alındıktan sonra nasıl bir simge kullanılırsa kullanılsın bu tür sorunların bitmeyeceği anlaşılmıştır. Sonuçta tanıtım posterini için seçilen tema ve grafik “Karışık Pizza” filminden alınmıştır... Filmin bir sahnesinden alınan slayt karesi daha sonra video görüntüsü izlenimi verecek şekilde değiştirilmiştir. Poster için bu görüntüyü kullanmaktaki amaç egzotizmin belli unsurlarını göze batacak şekilde kullanmadan merak uyandırmak ve ilgi çekmektir... (Simpson, 2001, s. 150, 151, 152). “Karışık Pizza” adı ironik bir şekilde tanıtım malzemesi ararken öne çıkmıştır. Filmin içeriğinden bağımsız olarak bir ülkenin imajı hakkında tarihin bir anında yaşanmış bu olay çalışma boyunca odaklanılan meseleyi adeta özetlemektedir. Türkiye’de siyasi, felsefi, edebi, estetik kanonların yitip gittiği bir süreç yaşanmıştır. Bunun sonucunda yaşanan kültürel yönden parçalanma kültürel yaşamı aşırı derecede popüler eserlerin doldurduğu bir alana dönüştürmüştür. Tarihle yüzleşmemek sebebiyle unutma ve unutturma ekseninde geçmişin kültürü büyük oranda bellek yitiminin bir parçası haline gelmiştir. Türkiye’de sinema sanatı da büyük oranda geçmişin hatıralarından eksik beslenmiştir. Toplum sanki kendi tarihinden kaçmaktadır. Bu sebeple gerçek sanat eserleriyle toplumun geniş bir yüzeyde kesişimi sağlanamadığı gibi sanat sineması da toplumun büyük travma yaşadığı tarihsel kesitlerden ve konulardan belirli ölçülerde uzak durmaktadır (Atam, 2010, s. 80). Açık bir şekilde Türkiye kültürel bakımdan anarşi içinde yaşayan bir ülkedir. Tarihî mirasına sahip olmamakla birlikte çevreyi kültürel bilinçle koruma sistemlerini geliştirememiştir. Asıl üzerinde durulacak meseleyse, Türk kimliği kültürel bakımdan 20. yüzyılda iyi çizilmiş bir portre değildir. Türkler buna kendileri de karar verememiş, kendi portresini de tanıyamamaktadırlar. AB gibi büyük bir birliğin içine girerken galiba en çok tartışılması gereken konu budur. Türkiye’de herkes Türktür, demek bir şey ifade etmiyor. “Ne mutlu Türküm” demek, Türklerin mutlu uyumaları ve tembellik yapmaları için söylenmemiştir.

Evet Türk'üz, ama ne olduğunun da bilinmesi gerekir (Ortaylı, 2020, s. 139,140, 141).

(...) Aslında Türkiye'de... sadece edebiyat değil bütün sanat dallarının bir çıkmaz sokakta, hiç kimsenin anlamayacağı bir dans yapıyor olması bu sebeptendir. Bir millet meselesinin çölde kaybolan nehir gibi hem kızgın kumların emdiği hem de yakıcı güneşin buharlaştırdığı bir şey olması... Yani millet meselesi Türkiye'de inkılaplar sonrasında çölde kaybolmuş bir nehirdir. Ama biz böyle bir nehir vardır diye hatırlamaya çalışıyoruz (...) (Özel'den aktaran Küçükşakalak vd. 2016, s. XXIV).

İslâm bu açıdan kültürel ve sosyal bir kimliktir. Müslüman denilince sadece, herkesin namaz kılıp oruç tuttuğu bir dünya kastedilmemektedir... Dinsizliğe, dinî kaidelerden kaçışa ve hatta ateizme meyilli olan gruplar dahi bir evrensel nitelikli İslâm medeniyetine dahil olabilir. İslâm bir bakış ve yöntem olacak ve referans noktası olarak bir kimlik teşekkül edecektir. Sonrasında o kimliğin etrafında 40 çeşit fikir de 40 çeşit dayanışma da olması mümkündür. Ancak tarih ve kültür şuuru olmadan planlamayla İslâm medeniyeti oluşması mümkün değildir. Bugün Müslüman birey ve Müslüman aydın tipi denilen kişilikte hakikaten bir kimlik bunalımı vardır. Dolayısıyla Avrupa karşısında bugünkü Türkiye'de de bunlar söz konusu olmaktadır (Ortaylı, 2020, s. 225-226). Diğer yandan Avrupa'ya karşı dini, bölgesel ya da milliyetçi farklı bir anlatı yapısı kurmaya çalışmanın oryantalizmi örtük olarak kabul etmek olduğunu düşünen Zaim'e göre bütün bunlara rağmen sinemada Türkiye'yi dışlayan Avrupa kökenli her anlatının eleştirisini geliştirebilmek ve Türkiye'yi Avrupa'nın sınırları dışına çıkaran her anlatının üzerinde durmak gereklidir... Türkiye Avrupa kolonyalizmini hissetmiş ama tecrübe etmemiş bir ülkedir. Bu anlamda kolonyal çerçevenin dışına çıkabilmek için gerekli tarihsel ve düşünsel zemini sunabilecek bilinçle Avrupa kültür tartışmalarına özgün bir katkısı olabilecektir. Bu tarz bir yaklaşımla, Avrupa kültürünü derinleştirmek, çoğullaştırmak ve zenginleştirmek adına Avrupa kültürünün temelleri ve sınırları tartışmasına farklı ama karşıt olmayan anlatı örnekleriyle katılabilecektir. Bu sayede Avrupa kültürünü darlaştıran ve sığlaştıran yaklaşımlara karşı içeriden bakan eleştiriler getirebilmesi mümkün olabilecektir (Zaim, 2008, s. 22, 31).

Bu noktada topluma kültürel bir bellek kazandırma sorumluluğuyla film eleştirisine duyulan ihtiyaç ortaya çıkmaktadır. Üretilen filmsel içerik, filmsel söylem ve filmsel dışavurumu daha iyi anlayıp açıklama dürtüsüyle ortaya çıkan bu

ihtiyaç hayati öneme sahiptir. Bu ihtiyaç konusunda birçok fikir ileri sürülmekle birlikte akla gelebilecek ilk düşünce, bir sanat yapıtı ve kültür ürünü olarak filmi kültürel belleğe yerleştirme arzusudur. Aksi durumda, eleştiri olmaksızın iş yapmaya çalışan ve ne istediğini ya da neden hoşlandığı bildiğini ileri süren bir toplum, sanatı brutalize ederek kültürel belleğini yitirecektir (Özden, 2004, s. 9,62). Bu doğrultuda amaçlı ve maksimum çeşitlilik örnekleme çerçevesinde Eurimages destekli filmlerden oluşturulan aşağıdaki örnekleme incelenecektir. Filmlerin künyesi ve sinopsisi verildikten sonra bu noktaya kadar aktarılan ve dikkat çekilen kimlik merkezli kod açımları incelenecektir.



3. EURIMAGES DESTEKLİ FİMLERİN İNCELENMESİ

Çalışmanın bu aşamasında 2021 yılı itibariyle Eurimages’den destek almış 98 film (Ek 2.) oluşan çalışma evreninden maksimum çeşitlilik sağlayacak şekilde amaçlı örneklem oluşturma yöntemiyle seçilen “Sen de Gitme Triyandafilis (1996)”, “Güneşe Yolculuk (1999)”, “Hamam (1997)”, “Sibel (2018)”, “Kış Uykusu (2014)” olmak üzere beş adet film özellikle kimlik oluşumu ve ideolojiler ekseninde analize tabi tutulmuştur. Araştırma probleminin çeşitli yönlerini göstermesi açısından modern öncesi dönemin uzantısı olarak etnik ve dini kimliklerin birer örneği sonrasında modern kimlik anlamında cinsellik bağlamından kadın ve erkek kimliğini incelemeye açacak birer örnek ve son olarak da problemin bilinç düzeyinde açılımlarını sağlayacak aydın kimliğinin bir örneği seçilerek örneklem oluşturulmuştur. Eurimages fonundan alınan desteklerin bütününe bir bakış sağlayabilmesi adına tarih sınırlaması getirilmemiş, problemin çeşitli yönlerini göstermesi açısından seçimler yapılmıştır. Bu çerçevede literatür taraması sonucu belirlenen kimlik ve sinema üretim serüvenine yönelik bulgular paralelinde söz konusu filmler konu, içerik ve biçim açısından ele alınarak ideolojik, sosyolojik ve göstergebilimsel analiz ile incelenmiştir.

Eurimages fonuyla ilk kurulan temaslarda doğal olarak Yeşilçam içinde üretim yapan yapımcı ve yönetmenler öne çıkmaktadır. İstisnai durumlar ve tamamen İngilizce çekilen filmler de bulunmaktadır. Zamanla gerek 35mm film gerek dijital yapımlar anlamında bireysel filmler ortaya çıkmaya başladıkça farklı dengeler de kurulmaya başlanmıştır. Eurimages’den öncesinde de özellikle Avrupa’da yaşayan Türk nüfusa yönelik filmler üretilmekte bu süreçte ortak yapımlara da girilmektedir. Türk sinemasında yurt dışında festivallere katılan ve ödüllerle dönen bir sinema damarı da bulunmaktadır. Eurimages’la gelen etki bu yapımların daha sıklaşması belki biraz zorunluluktan disipline girmesidir. Ülke paraları arasındaki kur farkı ve mevzuatların uyuşma sürecinde yaşanan çeşitli aksaklıklarla birlikte bu çalışma yönteminin Türk sinemasını canlandırdığı kesindir. Bu süreçte sinemacılar özellikle Yeşilçam yönetmenleri Eurimages’ın tek kaynak olmasından yakınmışlar alternatifleri olmadığından yalnızca oradan gelen parayla film tamamlamak zorunda kaldıklarından bahsetmişlerdir. Ayrıca imkanı olan hiç kimsenin ortak yapıma girişmeyeceğini de düşünmektedirler

(Tuncayengin, 2015, s. 261, 262). Filmlerin incelenmesine geçilmeden önce bir noktanın altını çizmek gerekmektedir. Sanatçıların filmlerini yaparken istediği gibi soyutlama yapma ve konu seçme özgürlüğü bulunmaktadır. Bu noktada üsluplaştırma kavramını anarsak “doğal biçimlerin görünüş özelliklerini yitirmeden yalınlaştırılarak motif oluşturulması” şeklinde bir tanım karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenler de film yaparken bu yalınlaştırma işlemini özgürce kullanabilmekte bu anlamda dış görünüşü itibariyle bulunduğu konumda doğal görünebilecek bir mekan, karakteri istediği gibi işleyebilmektedirler. Bu işlem tamamen karikatürize etme gibi bir tercih olabileceği gibi karakterin ya da mekanın tamamen soyut olduğu ve filmin üretildiği coğrafyaya ait olmayan bir üsluplaştırma da söz konusu olabilmektedir. Ancak filmin izleyiciyle buluşma noktasında beliren (çalışmanın konvansiyonel ve karşı sinema farkının incelendiği kısımda bahsedilen) “gerçeklik” hissi problemi günümüz koşullarında üsluplaştırma işlemi doğala en yakın şekilde yapıldığında aşılabilmektedir. Özellikle film bir fantastik sinema örneği değilse durum bu şekilde işlemektedir. Bu hatırlatma sonrasında değinilmesi gereken yine başlangıçta Avrupalı puanlamasından geçebilmek için ekibin karma oluşturulması gereğiyle gayrimüslim karakterleri merkeze alma yoğunluğu hissedilen bir durumdur. Bu anlamda hem çalışmamızın kimlik merkezli ilerleyişine alan açması hem de Yeşilçam’dan bir yönetmenin eseri olması sebebiyle incelemeye Rum kimliği ekseninde “Sen de Gitme Triyandafilis” filmiyle başlanacaktır.

3.1. SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS

Tunç Başaran dört yıl Yeşilçam’ın önemli isimlerinin yanında asistanlık yaptıktan sonra ilk filmi “Hayat Kavgası”nı 1964’te çekmiştir. Sonrasında onlarca filmde yapımcı yönetmen ve senarist olarak yer almış, Uçurtmayı Vurmasınlar (1989), Piano Piano Bacaksız (1991), Abuzer Kadayıf (2000) gibi eserlere imza atmıştır. Yeşilçam’dan gelen bir yönetmen olarak giriştiği bu Eurimages destekli yapımda daha önceki pek çok eserinde yaptığı gibi roman uyarlaması yöntemini seçmiştir. Sen de Gitme Triyandafilis Ayla Kutlu’nun aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Film I. Dünya Savaşı sonrası Türkiye’nin güneyini işgal eden Fransızların geri çekildikleri bölgede II. Dünya Savaşı arifesinde geçmektedir. Fransa işgali altında bulunan 1930’lu yıllarda Hatay/Antakya çevresinde geçen film

rüzgarlı bir manzara ile başlar. Yaşanacakların habercisi bir atmosferi yaratan bu karede yüksek bir yerdeki konakta demir bir kapı kilitlenmektedir. Sultan ve kocası Adem alışverişe giderken Triyandafilis'i eve kilitlerler. Rum bir ailenin kızı olan Triyandafilis genç bir kız olmasına rağmen akıl yaşı küçüktür ve bir çocuk gibidir. Evin hizmetlileri olan Türk karı koca Triyandafilis'le de ilgilenmektedir. Bakıcısı Sultan'la Triyandafilis arasında farklı bir sevgi bağı bulunmaktadır. Akıl yaşı küçük olan Triyandafilis sürekli olarak evden kaçmaktadır bu sebeple babası Antuan onu korumak için daima kilitli kapılar ardında tutmaya çalışır. Evin yüksek bahçe duvarlarını cam parçalarıyla kaplatmış kimsenin geçememesi için elinden geleni yapmıştır. Antuan bir gün yanında Fransız bir askerle eve gelir. Triyandafilis babasının yanında gördüğü Fransız asker Pierre'e âşık olur, onu sürekli görmek ister. Bu arada Pierre Triyandafilis'in kardeşiyle kuytularda oynamaktadır. Antuan ve Teodora'nın üç çocuğu daha vardır. Evin sahibi Antuan ve karısı Teodora arasındaki evlilik sorunludur. Teodora Antuan'ı evi otel gibi kullanmakla suçlar, Antuan işlerin çok yoğun olduğunu söyleyip konuları geçiştirmek ister. Teodora bir misafir çağıracağını söylediğinde Antuan yalnız ağırlaması gerektiğini işleri için Beyrut'a gitmesi gerektiğini söyler. Antuan gitmeden Triyandafilis'le konuşur, dışarı çıkmasına bir süre izin verir. Triyandafilis kardeşleriyle arabanın direksiyonuna geçip oynar. Antuan Sultan'a Triyandafilis'e iyi bakmasını söyler, bu konuda karısına güvenmemektedir. Triyandafilis gece yatmadan Sultan'dan masal anlatmasını ister. Sultan koca kız olduğunu söyleyip direnmesine rağmen dayanamaz ve masal anlatmaya başlar. Antuan gittikten sonra Triyandafilis yine evden kaçmaya teşebbüs eder. Evdekiler alarma geçerler, Sultan onu bahçede Pierre'le otururken bulur. Pierre Triyandafilis'in önünde diz çökmüş aşkını ilan etmektedir. Sultan kimseye belli etmeden Triyandafilis'i götürür, sonrasında Pierre'le buluşmalarına yardım da eder. Triyandafilis evde Sultan'a vücudunun çeşitli yerlerini göstererek güzel olup olmadığını sorar. Bir genç kız gibi hissetmeye başladığını gösteren bu sahnelerde Sultan ona güzel olduğunu söyleyip moral verir. Sultan anne ve babasının arasındaki gerilimden bu masum kızı nasıl koruyacağını ve genç kız olarak Pierre'le ilişkisini nasıl devam ettireceğini düşünür. Akşam evin hanımı Teodora'nın misafiri olan adam gelmiştir, tek başına onu ağırlayan Teodora misafiriyle Fransızca konuşur. Mutfakta Adem ve evin diğer bir çalışanı da kendi aralarında konuşmaktadır. Fransızların Beyrut'a çekileceği onlarla birlikte

Antuan'ın da gideceğini konuşurlar. Adem Antuan'ı Fransızların “yalayıcısı” olarak niteleyip Antuan'ın onlara silah vs malzeme satarak bu serveti elde ettiğini söyler. Antuan geri döndüğünde karısıyla durum değerlendirmesi yapar ve artık Antakya'da duramayacaklarına karar verirler. Bu sırada teatral bir oyunculukla karı koca kavgası başlar. İzleyiciyi filmin dışına iten bu sahnelerde kalıplaşmış bazı karı koca diyaloglarından sonra asıl fasla geçilir. Kavganın detaylarında verilen bilgilerde Antuan'ın Teodora'yla parası için üstelik karnında başkasının çocuğu olduğunu bildiği halde evlendiği detayları vardır. Fransız ordusu şehirden çekilmeye başlamıştır, Pierre konağa gelip Triyandafilis'le vedalaşır, Triyandafilis onu bırakmak istemez, gitmemesi için yalvarıp ağlar. Pierre onu gözü yaşlı bırakıp gider. Türk Ordusu'nun Hatay'a girmesiyle Fransız askerleri bölgeyi terk etmeye başlar. Antuan bu sırada evde herkese kızıp uyardığı hatayı kendisi yapar ve kapıları açık unuttur. Triyandafilis fırsatı bulmuştur hemen evden kaçarak Pierre'i aramaya başlar. Çekilmekte olan Fransız askerlerinin arasında dolaşarak Pierre'i arar ve sonunda asker dolu bir kamyonu binerek evinden uzaklaşır. Bu sırada Triyandafilis'in ailesi kızlarından ümidi keserler ve onu arkada bırakarak Hatay'ı terk edip Beyrut'a taşınma kararı alırlar. Sultan ve kocası Adem boşalan evde hayata tutunmaya çalışırlar. II. Dünya Savaşı koşullarının etkisi iyice hissedilmeye başlanır. Türkiye savaşa girmese de fakirlik ve kıtlık her yerde hissedilmektedir. Adem şehirde bir fırında çalışarak para kazanır. Fırının sahibi üç kağıtçı bir Türk'tür. Samandan arpa tozundan ekmek yapmalarına engel olanlara kızar, radyodan iştah ve hayranlıkla Hitler'in hareketlerini dinleyip takip eder. Adem karısı Sultan'a Antuan'ın Suriye'de yaptığı bazı sahtekarlıklar nedeniyle Yunanistan'a kaçtığını söyler. Bu durumda bazı eşyaları satarak geçinmeyi teklif eder, Sultan emanet bırakılan bu eşyaları satmaya yanaşmaz. Bir gün Antuan ve ailesinin geri gelebileceğini düşünür. Şehre Türk ordusunun girmesiyle Fransızlarla birlikte gidenlerin boş kalan evlerine devlet el koyar. Adem şehirdeki bütün evlerin dolduğunu anlatır, konağın ellerinden alınmasından korkarlar. Antuan'ın evi onlara bıraktığına dair satış kağıdını bulurlar ve bu sayede biraz korkuları diner. Bu şekilde hayat mücadelesiyle uğraşırken bir gün Triyandafilis geri döner. Çok korkmuş, elden ele satılmış ve erkekler tarafından kullanılmıştır. Sultan onu teselli

edip yatıştırır.



Görsel 1: Triyandafilis eve dönmüştür. (Başaran, 1996).

Üçü birlikte yaşamaya başlar ve Triyandafilis'i teselli edeceklerini düşünürler fakat bir süre sonra Adem ölür. Yükü iyice artan Sultan başka evlere işe gidip para kazanmaya çalışır, bir taraftan evdeki eşyaları satmaya başlar. Eşyaları sattığı dükkan sahibi savaş koşulları sebebiyle çok az paralar vererek satın alma yapar. İşe giderken Triyandafilis'i mecburen eve kilitleyen Sultan bir gün eve geldiğinde onun yine kaçtığını görür. Triyandafilis bir akrabasının adresini sormak için gelen Rıfat'ı görüp aşık olmuş ve onunla gitmiştir. Rıfat'ın akrabası gelip Sultan'a haber verir, Sultan onları bulduğunda çok rahatlar. Rıfat'ı da konağa alır ve Triyandafilis'le evlendirir. Sultan'ın yükü biraz hafifler ancak rahata kavuşup para kazanmaya başladıkları bir anda Rıfat'ın askere gitmesi gerekir. Sultan ve Rıfat konuşur, bunu Triyandafilis'e nasıl anlatacaklarını bilemezler. Triyandafilis çocuk kalbiyle yine çok üzgündür, ağlar sızlar gitmemesi için yalvarır ama Rıfat'ın gitmesine engel olamaz. Rıfat gitmeden Sultan'la konuşarak karısının neden hamile kalmadığını sorar. Sultan kızın hamile kaldığını ancak bebeğin Triyandafilis gibi akıllı zayıf olabileceği ihtimaliyle düşük yapmasına yardım ettiğini ağlayarak anlatır. Rıfat gider Triyandafilis bu ayrılıkların ve savaşların onu sevdiklerinden ayırmasına anlamadan çaresizce beklemektedir. Bir ara Rıfat askerden izine gelir ve izin sonrası Türkiye'nin Kore'ye gönderdiği askeri birliğin içinde olduğunu söyler. Rıfat yine gider ve bir süre sonra da radyodan şehit olduğu haberi duyulur. Sultan ve Triyandafilis yine yalnız kalmıştır. Triyandafilis Sultan'la çarşıya çıktığında gördüğü askerleri Rıfat sanarak durdurur konuşmaya çalışır. Sultan kendisinin de yaşlandığını ve sonunun geldiğini hissetmeye başlar. Triyandafilis'i şehirdeki

kiliseye emanet etmek ister ancak kilise yardım edemeyeceğini söyler. Sultan evde hastalanır ve yatağında ölür. Triyandafilis Sultan'ın ölüsüyle konuşarak başını kucağına alır ve bir masal anlatmaya başlar. Konakta tek başına yaşayan Triyandafilis bir gün evin önünden bir insan topluluğunun geçtiğini görür. İçlerinden biri asker üniformalıdır. Triyandafilis koşup onun omzuna dokunur ve konağın kapısına geri kaçar. Asker üniformalı genç küçüklüğünden beri Triyandafilis'in zaman zaman karşılaştığı mızıka çalan Eren'dir. Eren evin merdivenlerine kadar gelip mızıkasını yere bırakıp gider. O gittiğinde Triyandafilis mızıkeyi eline alır ve "Eren gitme" diye seslenir. Eren çoktan uzaklaşmıştır. Triyandafilis cam kırıklarıyla kaplı duvarın arkasından eve girerken dış sesle film biter. "Eğer bir gün bir kadın omzunuza dokunup gitme derse o Triyandafilis'tir." Triyandafilis'in çocuk aklıyla sürekli savaşlardan etkilenmesi ve sonunda yapayalnız kalarak resmedilmesi imparatorluğun yıkılmasından sonra gayrimüslim özellikle de Rum toplumunun durumunun özetidir adeta.

Müziğin yer yer abartılı bir şekilde kullanıldığı filmde göze çarpan ilk durum meselenin akıllı kıt masum bir karakter üzerinden ele alınmasıdır. Türk İstiklal Savaşı'nda Yunanistan'la yapılmış savaş ve yıkımların anısı sonrasında Kıbrıs Harekatı'nın etkileri gibi toplumsal hafızalarda yer eden anılardan kaçınmak adına masum bir karakter seçildiği görülmektedir. Fransızlarla iş birliği yaptığını ve dolandırıcı bir karakter olduğunu çalışanlarından duyduğumuz Antuan ve karısı adeta figüran konumundadır ve bir süre sonra filmde çıkıp gitmektedirler. 1930'lardan başlayıp 1950'lere uzanan film oldukça geniş bir zamanı kapsamaktadır. Boş kalan evde ve el değiştiren şehirde birbirine tutunmaya çalışan iki karakterin merkeze alındığı filmde ortak yapım sürecinin dengesini korumak adına başrol Fransız oyuncu Olivia Bonamy'e verilmiştir. Kıt akıllı olması ve yarım yamalak konuşması sayesinde dil problemi de aşılmış ona göre bir atmosfer oluşturulmuştur. Zengin Rum bir ailenin yanında çalışan Türklerin baktığı masum bir kızın anlatıldığı filmin Fransa işgali atmosferinde başlayan hikayesi kimlik konusunda bir okuma çerçevesi sağlamaktadır. Bu noktada Osmanlı millet nizamına ve Rumların durumuna değinmek gerekmektedir. Modern kimliklerin ortaya çıkış sürecinde Anadolu merkezli hegemonyanın dağılması en çok Rum kimliğinin etkisiyle olmuştur.

Osmanlı millet nizamının kendine özgü bir sistem olduğu daha önce belirtilmişti. Osmanlı Millet Teşkilatı Etnik (kavmi) ve lisan aidiyetinden ziyade, din ve mezhep aidiyeti merkeze alınarak şekillenmiştir. Bunlar içerisinde itibarına ve kudretine Osmanlı devrinde ulaşan ökumenik (üniversal) Ortodoks kilisesi, 19. yüzyılda Sırp, Eflak Bulgar ve hatta Yunan kiliselerinin autocephal (özerk) olarak kopmalarıyla zayıflamıştır. Kendi cemaati üzerinde otoritesini kaybeden Rum-Ortodoks Kilisesi fetihten beri sadece Hellen değil, Slavları, Arnavut ve Arap unsurları da ihtiva ettiğinden; ulusçu akımlar kiliseyi bölmüş ve zayıflatmıştır (Türkler, 2002b). Fransa himayesinde Katolikliğe geçmiş pek çok Rum olmakla birlikte, Rus himayesiyle özgürleşme ve uluslaşma planları da baskın ve kendi içlerinde rakip fikir olarak durmuştur. 1856 Islahat fermanı genel olarak Hristiyan “millet’lerin anayasal gelişmesinin başlangıcı olmuş, onların ulusal bağımsızlık isteklerinin bir manifestosuna dönüşmüştür. Gayrimüslim tebaanın himayesi bahanesiyle Osmanlı’ya 1856 (Islahat) bildirisinin hazırlanmasında önemli rol oynayan Avrupa devletlerinin temsilcileri tam tatmin olmamışlar, sonrasında daha fazlası için çabalamışlardır. İngiliz elçinin anladığı din özgürlüğü, Protestan misyonerlerine tam bir serbestlik içinde Ortodoks ve Katolik Hristiyanlarla Müslümanlardan mümin çalmak özgürlüğüken rakibi olan Fransız elçisi ise Müslüman Türklerin “Osmanlı” olarak Avrupalılaşması için Fransız Medeni Kanunu’nun alınması gerektiğini düşünmektedir. Ayrıca Fransız eğitim sisteminin ve dilinin alınarak Osmanlılık birliğini sağlamanın yeteri kadar garanti edilmediğine inanmaktadır. Avusturya elçisi ise Türklerin Avrupalılaşmasına gerek olmadığını, kendi yollarını takip etmeleri gerektiğini söylemektedir. İstiklal Savaşı sonrası azınlık statüsü verilen daha sonra Yunanistan’la mübadele edilen kısımdan geri kalan Rum vatandaşların hakları bugün de Avrupa devletleri tarafından yakından takip edilmektedir. AB uyum sürecinde “Tüm din ve inanç gruplarına yönelik ayrımcı unsurların tamamının ortadan kaldırılması amacıyla okul kitaplarının gözden geçirilmesi gerekmektedir. Heybeliada Rum Ortodoks Ruhban Okulunun açılması konusunda adım atılmamıştır.” (AB Türkiye Raporu, 2019, s. 36) gibi maddelerle takibi yapılmaktadır. Modern kimliklerin ortaya çıkmasında etkili olan bu himaye sisteminin özellikle Fransa merkezli hegemonyasına biraz daha yakından bakmak gerekmektedir. Filmde Triyandafilis’in ailesi Fransızların çekilmesiyle Beyrut’a gitmeye karar vermektedir. Hatay’da kalamamalarının

sebebi nedir? Triyandafilis'in babası Fransızlarla iş birliği içinde olduğu için Türk ordusunun gelmesi sonrası onlarla gitmek zorunda kalmaktadır. Kökeni Cumhuriyet'in ilanından sonra kaldırılan kapitülasyonlara kadar giden ticari faaliyetler üzerinden gelişen himaye usulünün oluşturduğu etki modern kimliği itici bir etki olmuştur. 19. yüzyıl başlarında ortaya çıkan karma ticaret heyetleri uygulaması Avrupa tüccarları ile Osmanlı tebaası arasındaki anlaşmazlıkları çözmek üzere başlamıştır. Bu uygulama 1840'ta Ticaret Meclisi altında resmileştirilmiştir. 1847'de kapitülasyon imtiyazları olan devletlerle yapılan sözleşmeler sonunda bunlar 10 yabancı, 10 Müslüman, 10 Müslüman olmayan tebaadan kurulu karma (muhtelit) mahkemeler haline dönüştürülmüştür. Bu ticaret mahkemeleri Şeyhülislâmlık'ın yargılama alanı dışında kurulan ilk mahkemelerdir. Sonrasında, şariat mahkemeleri dışındaki adliye ya da nizamiye mahkemelerinde aynı usul uygulandığı zaman herhangi bir itirazla karşılaşılmaş hukukun seküler bir zemine geçmesi bu yolla başlamıştır. Ticaretin kimlik dönüştürücü etkisi açısından ilginç bir örnektir. Osmanlı Devleti'nin çeşitli ticari ayrıcalıklar verdiği devletlerle olan ilişkileri zamanla içteki Hristiyan tebaayla farklı bir etkileşimi doğurmuştur. Avrupa elçiliklerinin kendilerine verilen ayrıcalıkları hizmetlerine aldıkları Hristiyan tebaaya da genişletmeleriyle oluşan himaye sisteminin tohumları 1675'te İngiltere'ye, 1718'de Avusturya'ya verilen kapitülasyonlarla atılmıştır. Sonrasında 1740 Fransız kapitülasyonlarının tanıdığı ayrıcalıklara göre Fransız elçiliği, hizmetinde kullandığı Osmanlı tebaası Hristiyanları vergiden bağışık tutmanın yolunu bulmuştur. 1768-1774 savaşından sonra, yerli Hristiyanları koruma hakkı, öteki devletler gibi, Rusya'ya da tanınmıştır. Yabancı elçiliklere bu şekilde bağlanan birçok Ortodoks ya da Katolik Hristiyan, Osmanlı topraklarındayken egemenliği dışında olma ayrıcalıklarından faydalanmıştır. Kapitülasyonlarla Avrupa elçilerine tercümanlar kullanma hakkı verildiği gibi, bu dönemde elçiliklerin vilâyetlerdeki konsolosluklarına da böyle bir hak tanınmıştır. Yabancı dil bilen yerli Hristiyanlardan seçilen yerli tercümanlara beratla izin verildiğinden bunlara "beratlı" denilmiştir. Tıpkı elçiler ve konsoloslar gibi bunlar da vergiden muaf tutulmuştur. Konsolosların ancak birer tercüman kullanma hakkı olduğu halde bu durumu ticari çıkar kapısı yapan kişiler sayesinde III. Selim döneminde sadece Halep'te Rus, Avusturya, Fransa, İngiltere konsoloslarının hizmetinde 1.500 beratlı bulunmaktadır (Berkes, 2003, s. 152, 218, 222). Filmde

Türk ailenin Rum ailenin yanında çalışması zenginliğin dağılımını gösteren tablo olması açısından da önemlidir. Yukarıda belirtildiği üzere hafızada duran pek çok anının gündeme gelmesinden kaçılması adına hemen masumiyet üzerine bina edilen hikayenin üzerine dönülmüştür. Adem'in ev sahibi ve patronu hakkında, yalayıcı, dolandırıcı gibi ifadelerle konuşmasına rağmen Antuan'ın kızıyla konuşmak ve karısıyla tartışmak dışında hiçbir işi filmde görülmez. Adem karakterine derinlik katmak belki onun şahsında Antuan'ın karakterini derinleştirmek hedeflenmiştir ancak film Sultan ve Triyandafilis ilişkisinin dışına çıktığı her an Euro-pudding'e dönüşmektedir. Triyandafilis çocuk masumluluğu içinde etrafındaki herkese gitme diye yalvarmış ama kimseyi durduramamıştır. Yarım aklıyla Fransız bir sevgiliye tutunmaya çalışmış ancak o gitmiştir. Bir süre sonra Türk biriyle evlenmiştir fakat onu da savaş yok etmiştir. Yaşanan bu büyük kaos arasında Triyandafilis kimsesiz bir başına kalmıştır, üstelik artık sığınacak kilisesi de yoktur.

Gayri müslim karakterleri inceleyen yaklaşımın yanı sıra etnik farklılık açısından Kürt kimliğine odaklanan filmler de Eurimages fonunda görünür olmaktadır. Bu bağlamda Kürt kimliği üzerinden ilerleyen "Güneşe Yolculuk" filmiyle inceleme devam edecektir.

3.2. GÜNEŞE YOLCULUK

Yeşim Ustaoglu'nun ikinci uzun metrajı olan film bir su birikintisine yansıyan tabut taşıma sahnesiyle başlamaktadır ve Kürt kimliği etrafında gelişen bir olay örgüsüne sahiptir. Berzan seyyar kasetçilik yapan bir adamdır. Sabahın erken saatlerinde tezgahını Eminönü rıhtımına getirir ve Kürtçe bir müzik açarak günü karşılar. Vapur ve motor hareketleriyle birlikte şehrin canlanması ve akan insan trafiği detaylarıyla meydan dolmaya başlar. Aslında baş rol olan diğer karakter Mehmet, bir grup su idaresi çalışanıyla bir sokakta kaçak su bulmak için uğraşır. Kaçağın yeri bulduktan sonra izin isteyerek Sultanahmet'te çamaşırhanede çalışan kız arkadaşının yanına gider. Tramvayda ilerlerken İngilizce konuşan bir çiftin tartışmasına şahit olurlar. Mehmet'in gözleri kızın şeffaf kadın çoraplarına takılır. Kızın kıyafeti hakkında konuşurlar, Mehmet kız arkadaşını Arzu'ya eğer giyerse bu çorapların ona da çok yakışacağını söyler. Ertesi gün yine buluşmak üzere ayrılırlar. Mehmet bir kahvehanede heyecanla milli maçı seyrederek,

akşam kaldığı bekar odasına giderken milli maçtan dönen taraftarlar kavga çıkarır. Maç sevincine dahil olmayıp korna çalmadığı sebebiyle bir arabaya saldıran taraftarların arasına giren Mehmet araba sahibine yardım etmeye çalışır. Milli maç gecesinde ortaya çıkan şiddet ve bu şiddetle karışık sevince katılmayanların ne muamele göreceği bu şekilde sembolleştirilmiştir. Bu sırada Berzan da oradan geçmektedir. O da kavgaya girer ve Mehmet'e yardım eder. Sonunda kalabalık taraftar grubundan kaçmaya karar verip bir binaya sığınır. Sonrasında arkadaş olan Berzan ve Mehmet Eminönü'nde buluşup sohbet ederler. Berzan Mehmet'e bir kaset hediye eder. Mehmet evde televizyon izlerken Berzan'ın polisler tarafından yakalanıp araca bindirildiğini görmüştür. Buluştuklarında Berzan'a ne olduğunu sorunca Berzan sonra anlatırım deyip geçiştirir. Memleketlerinden konuşurlar. Berzan Zorlu olduğunu ve Irak'a yakın bir yerde olduğunu anlatır. Mehmet Tireli olduğunu söyler. Sonrasında kız arkadaşlarından konuşurlar. Berzan'ın Şirvan isimli Zorlu'da yaşayan bir sevdiği vardır, ona kavuşmanın hayalini kurar. Ayrıca babasının bir akşam evleri basıldıktan sonra alınıp götürüldüğünü böyle pek çok kişinin gidip bir daha gelmediğini anlatır. Mehmet kız arkadaşı Arzu'yla buluşur ve boğaz manzaralı bir yerde bira içerler. Yan masada da genç bir Alman çift bira içmektedir. Arzu Almanya doğumlu olduğunu söyler, Mehmet bir iki kelime telaffuz etmesini istediğinde Almanca seni seviyorum der. Bu sırada Berzan polislerden kaçmaktadır. Kaset tezgahının başına gelen sivil polisleri fark edince tezgahı arkadaşına bırakıp kaçır. Berzan'ın televizyon ve radyodan takip ettiği haberlerden cezaevlerindeki açlık grevleriyle ilgilendiği anlaşılır. Filmde açıkça bir işaret verilmez ancak anlatılan dönemde açlık grevleri ve ölüm oruçları PKK'lılar tarafından yapılmaktadır. Mehmet eve dönerken minibüste yanına bir adam oturur. Adam bir süre sonra ilerideki polis çevirmesini fark ederek çantasını bırakıp minibüsten iner. Polis çevirmesi ve kimlik sorgusu sırasında çantadan silah çıkar ve Mehmet'in yanında olduğu için silah Mehmet'in üstüne kalır. Karakolda polis Mehmet'i döverek sorgular, silahı nereden bulduğunu sorarken esmer olması sebebiyle de alay ederler. Tireli olduğunu söyleyen Mehmet'e defalarca tekrar ederek Tire'nin yerini sorduktan sonra Mehmet'le annesine mi yoksa babasına mı daha çok benzediği sorularıyla imalı şekilde konuşurlar. Mehmet'in cebinden sevgilisi Arzu'nun gazetelerden biriktirdiği televizyon kuponu ve Berzan'ın hediye ettiği kaset çıkmıştır. Polisler onların ne

olduğunu sorup silahın nereden bulunduğu şeklinde devam eden sorularına tatmin edici bir cevap alamazlar. Mehmet başka bir yere nakledilir ve tek başına bir kodeste tutulur. Bu sırada onu merak eden Berzan Arzu'nun yanına gelip Mehmet'i sorar. Durumu değerlendirdikten sonra tutuklanmış olabileceği fikriyle Arzu'nun polise gitmesi gerektiğine karar verirler. Arzu emniyette Mehmet'in sorgusunun bitmediğini öğrenir, bu sırada orada bir Kürt kadın oturmaktadır ve günlerdir çocuğundan haber alamadığını söyler. Mehmet karakteri üzerinden sembolleştirilen kimlik problemlerine bu şekilde yer yer yan karakterlerle müdahale edilmekte ve dönemin atmosferi yansıtılmaya çalışılmaktadır. Arzu Berzan'ın yanına döndüğünde Mehmet'in bu duruma düşmesinde onun alakası olup olmadığını, neden kendisinin gidip Mehmet'i aramadığını sorar. Berzan kendisiyle alakası olmadığını söyleyip gitmek için hazırlanır. Mehmet'in kendisini ararsa otogarda bulabileceğini söyler. Mehmet bir sabah yüzü gözü mor, dudakları patlak üstü başı kan bir halde serbest bırakılır. Zar zor yürüyerek bekar odasına gelir ve yatağına yatar. Uyandığında kapısının çarpı işaretiyle işaretlenmiş olduğunu görür. Oda arkadaşları kendilerini tehlikede gördükleri için seni özleyeceğiz diyerek gitmesini isterler. Mehmet oradan ayrılır, aynı sebepten işinden de kovulur. Kız arkadaşı Arzu'nun yanına gittiğinde onun patronundan da aynı muameleyi görür. Arzu ile dertleşirken Arzu şaka olarak belki de tipini değiştirmesi gerektiğini, saçlarını boyaması ya da uzatıp at kuyruğu bırakması gerektiğini söyler. Mehmet esmer olmak suç mu şeklinde cevap verir. Bu sırada Berzan otogarda Urfa'ya giden bir otobüste muavinlik yapmaya başlamıştır. Yolculuk sırasında yine radyodaki açlık grevi haberlerine verdiği tepkiden örgüt üyesi olduğu hissettirilen bir kadının kaçmasına yardım eder. Otobüsü durdurup kimlikleri getirmesini isteyen jandarmaya kadının kimliğini vermez, bileğine sakladığı kimlik sayesinde kadın kurtulur. Kadını Urfa'da bir kahvede başkalarına teslim ettikten sonra İstanbul'a geri dönüş için otobüs yola çıkar. Bu sırada kalacak yeri olmayan Mehmet gece vakti sokakta çömelmiş titremektedir. Bir Rus fahişe yanına gelip konuşmaya çalışır, Mehmet ilgilenmez. Ertesi gün Mehmet ve Arzu otogarda Berzan'ı bulur, birlikte onun gecekondusuna giderler ve Mehmet orada kalmaya başlar. Berzan Mehmet'e iş bulmaya çalışır, Mehmet bu sırada geri dönüşüm tesislerinde çöp toplayıcılığı yapar. Çöpte bulduğu sarı bir boyayı cebine koyar. Berzan akşam evde Mehmet'e banyo yaptırır, tasla su döker. Gece yatarken Berzan yine Zorluç'tan ve

dağların güzelliğinden bahseder. Arzu bir gece Mehmet'in yanına gelir birlikte uyurlar, gece uyanan Mehmet gecekondun kapısının çarpı işaretiyle işaretlendiğini fark eder. Takip edilme devam etmektedir ve nereye gittiği bilinmemektedir. Bir gece Berzan'ın bir arkadaşı daha gelir, hep birlikte oynarlar ve Mehmet vurmali çalgı erbane eşliğinde halay çekmeyi öğrenmeye çalışır. Başka bir sabah Berzan'ı arkadaşı çağırır ve apar topar evden çıkarlar. Mehmet peşlerinden koşar ama yetişemez. Sonrasında polislerin eylemcilere müdahale edip dövdüğü bir olayın ortasında belirirler ve Mehmet Berzan'ın arkadaşını görür. Açlık grevlerine dair gerçek haber görüntüleriyle iç içe kurgulanan filmin bu kısmında Mehmet'e Berzan'ın yakalandığı söylenir. Ertesi gün haberlerden Berzan'ın öldüğü haberini alırlar. Mehmet evde çöpten aldığı sarı boyayla saçlarını sarıya boyar ve Arzu ile birlikte cenazeyi adli tıptan almaya giderler. Başta akraba şartı arayan görevli bir süre dil döküldükten sonra ikna olur. Arzu görevliye bahşiş olarak bir bileziğini bırakmıştır. Cenaze arabaya yüklenirken Arzu'nun babasıyla patronu gelip Arzu'yu götürürler. Arzu gitmeden bileğindeki diğer iki bileziği de Mehmet'e verir. Sonrasında Mehmet Berzan'ın gecekondusunda durup ne yapacağını düşünürken sinir krizi geçirir, Berzan'la halay çektiği anları hatırlar ve sağı solu tekmeleyerek rahatlamaya çalışır. Sinir krizi sonrası çalıştığı yerden eski bir kamyonet çalar. Bu noktadan sonra Mehmet'le birlikte seyirci de görmezden gelinen ya da görülmesine bir şekilde engel olunan ülkenin doğu kısmına bir yolculuğa başlayacaktır. Sabah ezanı vakti tabutu kamyonete koyarak yola çıkmaya hazırlanır, bu sırada sevgilisi Arzu da gelmiştir. Son kez sarılıp ayrılırlar. Mehmet ezan okunurken boğaz köprüsünden geçer ve Zorluç'a doğru yola çıkar. Yolda bir benzincide tuvalet molası verir, geri geldiğinde arabanın başında bir polis vardır. Nereli olduğunu nereye gittiğini soran polise Mehmet kendini Tireli olarak tanıtır. Polis kendisini en yakın kasabaya bırakmasını ister ve birlikte yola çıkarlar, bir süre sonra polis bir kasabada iner. Yol boyunca tehlike, polis ve asker korkusu hiç eksik olmaz. Mehmet Kürtçe müzikler eşliğinde yolda ilerlerken askeriyenin yakınında pamuk tarlasında çalışan insanlar görür. Bir yoldan geçerken göç için ev eşyası yüklü, bozulmuş bir kamyon görür ve durur. Köşede oturan yaşlı adam ve ailesinin yanına gider selam kelimeler etmeden nereye gittiklerini sorar. Adam hiçbir şey söylemeden Mehmet'e bakar. Yanındaki kadınının babamın hiç Türkçesi yoktur İstanbul'a gidilecek demesi üzerine Mehmet tekrar kamyonete döner ve yola devam eder.

Sürekli bir göçün var olduğunu vurgulamak adına aşırı karikatürize bir andır bu. Ayrıca Mehmet'in yüzündeki esmer görünümün sebebine doğru keşif yolculuğunu ifade etmektedir. Ailesi büyük ihtimalle aynı sebeplerle bu şekilde Tire'ye göç etmiştir. Mehmet'in yoluna ellerinde gazete tomarlarıyla üç çocuk çıkar. Çocukları arabaya alır, bir çocuk saçlarının sarı rengini sorar. Mehmet Allah öyle yaratmış deyince çocuk ne biçim yaratmış cevabını verir ve gülerler. Yollarını yine jandarma çevirir, tehlike her an her yerdedir. Çocuklar askerleri görünce gazeteleri bırakıp kaçarlar. Komutan Mehmet'e çocukları arabaya aldığı için kızar, evraklarını kontrol edip geçmesine izin verir. Yola devam eden Mehmet'in bir süre sonra kamyoneti bozulur.



Görsel 2: Kamyoneti bozulan Mehmet Berzan'ın tabutuyla Zorluç yolunda (Güneşe Yolculuk, 1999).

Tabutu yolda durdurduğu bir minibüse yükleyerek bir şehir merkezine ulaşır ve bir otelde konaklar. Otel görevlisi de Mehmet gibi saçını boyamaya uğraşmaktadır. Mehmet sabah uyandığında camdan bakar ve sokaklarda tanklar olduğunu görür. Bir süre düşünüp saçlarını yıkar ve sarı renkten kurtulur. Sevgilisinin şakayla karışık saçlarını boyatma önerisini karikatürize bir şekilde uyguladığı girişimi ne yaparsa yapsın bir şeyi değiştiremeyeceğiyle ilgilidir. Mehmet sonrasında trenle yoluna devam eder. Kompartımanına biri gelir ve sohbet ederler. Askerden geldiğini söyleyen adamın nereye sorusuna Mehmet Zorluç cevabını verir, orali mısın sorusunu da kafa sallayarak onaylar. Artık Tireli kimliğinden vazgeçmiştir. Bu sefer Mehmet adama nereli olduğunu sorar ve melodram boyutunda bir tesadüfle adamdan Tire cevabını alır. Adam bilir misin

dediğinde Mehmet “Mehmet diye bir arkadaşım oralıydı” cevabını verir. Yönetmen kimlikteki bu farklılaşmayı iyice belirginleştirmek adına mesajı daha da güçlendirir. Bu sırada kimlik sormak için yine jandarma gelir, kimlik sürekli hiç ara vermeden sorulup hatırlatılmaktadır. Kimlikleri kontrol eden jandarma beraber misiniz diye sorunca diğer adam evet cevabını verir. Jandarma gider ve yolculuk sessizce devam eder. Mehmet heyecanla izlediği ve kendini ait hissettiği milli maç gecesi başlayan kırımlar sonunda Tireli kimliğinden vazgeçmiş ve Zorlu olarak bu noktaya kadar gelmiştir. Tenindeki esmerliği kabul etmiş bir bakıma Berzan’ın cenazesinin eve dönüşü onun da özüne dönüşü olmuştur. Sonunda Mehmet bulduğu bir at arabasıyla Zorlu’ya gelir ancak Zorlu baraj suları altında kalmış bir yerdir. Yarısına kadar sulara gömülmüş eski evlerden bazılarının üzerinde kendi odası ve Berzan’ın gecekondusundaki kapıya çizilmiş çarpıların aynısını görür. Bir süre düşündükten sonra Berzan’ın tabutunu suyun içine doğru iter ve tabut yavaş yavaş yüzmeye başlar. Mehmet tabutun arkasından uzun uzun bakmaktadır. Filmin son karesi akan jenerikle beraber bir askeri gözetleme kulesinin arkasında devasa bir güneşin yavaş yavaş batmasından oluşmaktadır.

Kürt kimliği üzerinden karikatürize bir yapıyla ilerleyen filmin üretildiği dönem Türkiye’nin her anlamda dönüştüğü bir dönemdir. 1999 yılı terör örgütü lideri Abdullah Öcalan’ın da yakalandığı yıldır. Bundan dört yıl önce 6 Mart 1995’te Türkiye-AB gümrük birliğinin son aşamasına gelindiğinde AB onaylaması gereken kararı demokratikleşme ve insan hakları konularını gerekçe göstererek Avrupa Parlamentosu’nun onayına göndermiştir. Parlamento Türkiye’den demokratikleşme ve insan hakları bağlamında genel bir başlıkla birlikte özel olarak Kürt sorunuyla alakalı (sorun şeklinde ifade kullanılması Türkiye’de tartışmalı bir konudur) birtakım düzenlemeler yapmasını talep etmiştir. Türkiye’nin bir takım diplomatik girişimleri sayesinde bu taleplerin bir kısmından vazgeçilmiş bazıları hakkındaysa Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde gerekli düzenlemeler yapılmıştır (Bozkurt, 2011, s. 22). Bugün de Kürt kimliğiyle ilgili detaylar AB tarafından “ilk ve orta dereceli okullarda anadilde eğitim imkânının önündeki yasal kısıtlamalar devam etmektedir. Kürtçe, Arapça, Süryanice ve Zazaca üniversite programlarında ve devlet okullarında Kürtçe seçmeli dersler verilmeye devam edilmektedir... Kürt medyasına yönelik baskılara ve Kürtçe kitapların yasaklanmasına ilişkin kayıtlar bulunmaktadır” (AB Türkiye Raporu, 2019, s. 45) gibi maddelerle takip

edilmektedir.

Kimlik meselesinin Kürtlerle ilgili boyutu milli mücadeleye dönemine kadar gitmekte ve Türk kimliği açısından geniş bir okuma zemini vermektedir. Lozan Antlaşması'nda yalnızca gayrimüslimler azınlık sayılmış millet meselesine o dönem hakim anlayış olduğu üzere dini çerçeveden yaklaşmıştır. Temelde İmparatorluğun çeşitli dini alt gruplarına atfedilen millet kelimesi bu özel durumda topluluğun hakimiyet haklarını yeniden oluşturabilecek meşruiyet kaynağı olarak İslam cemaati için kullanılmıştır. 19. yüzyılın sonundan beri millet ibaresi, "nation" kelimesinin karşılığı olarak gittikçe artan bir şekilde kullanılmakla beraber anlamı belirsiz olarak durmaktadır. Bu belirsizliğin verdiği açık alan sayesinde 1920'de Ankara'da toplanan ve içinde güçlü bir dini temsilciler zümresinin yer aldığı Büyük Millet Meclisi, teklif edilen Geçici Anayasanın 1. maddesini itirazsız kabul ve tasdik etmiştir (20 Ocak 1920). Bu maddede hakimiyetin kayıtsız şartsız millete ait olduğunu bildirilmektedir. Kavramın müphemliği, din adamlarının, yardımlarının istenildiği şeyin cemaatin hakları olduğuna inanmalarına imkân vermiştir... (Mardin, 1991, s. 66). Ulusal terimi, tüm siyasal doktrinler arasında kurucu babası(sic) olmayan tek doktrin olan 'Ulusçuluk' içerisinde tanımlanması güç, sorunlu bir terimdir ve verili, nasılsa öyleymiş gibi kabul edilmektedir (Hayward'tan aktaran Behçetoğulları, 2002, s. 30). Terimin oluşumu doğrudan devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgili olarak kapitalizmi ve kapitalist ulus-devlet'i işaret etmektedir. Biraz daha açmak gerekirse terimin farklı bir ekonomik yapılanma ve sanayileşmeyle birlikte gelişip daha ileri bir model olduğu varsayılan kapitalist ulus-devlet ve onun siyasal amaçlarını işaret eden ideolojik bir çerçevesi bulunmaktadır. Bu koşullarda ulusala ve ulusal kimliğe dair çok geniş bir tanım yapmaya çalışılırsa, belli bir toprak parçasının birisinin yurdu olarak görülmesi ve bireysel kimliklerin bu yurtla özdeşleşme yoluyla belirlenmesi şeklinde bir tanım ortaya çıkmaktadır. Ulusçu ideoloji tarih kurgusu yaparak bireysel kimlikle kolektif kimliğin çakışmasını sağlayacak 'ideolojik çağırma'yı sağlayıp bireysel kimliği yönlendirmeye çalışmakta bunun sonucunda kültür ulusallaşmaktadır. Seçip ayıklama ya da dışta bırakma süreci şeklinde işleyen bu düşünce belli ekonomik ve siyasal kriz veya dönüm noktasında yeniden güncellemeye tabii olabilmektedir. ... Bu doğrultuda kültürün siyasallaşması anlamına gelen "ulusal kültür" ve onun içinde yapılan

“ulusçuluk ideolojisi”, modern bir kurum olan “ulus devlet”ten ve dünya sisteminin devletlerarası sistem haline dönüştüren hakimiyetinden bağımsız değildir (Behçetoğulları, 2002, s. 35, 46, 57). Bu bağlamda millî mücadele döneminde ulusal kimlik mühendisliği yapılmamış, kimlik ağı toplumda serbest bir vaziyette kalmıştır. Kurtuluşun ardından siyasi tasfiyelerle beraber belirli bir ulusal kimlik biçme çalışmasına girişilmiştir. Bu süreçte siyasi alanda Osmanlı döneminden kalma bazı kimlik oluşturma düşünceleri tasfiye edilerek gündem dışı kalmıştır. Bunlar arasında Rusya kökenli Tatar-Türk aydınların ırk temeline dayalı radikal modernleşme fikri, Sovyet devrimi paralelinde şark milletlerinin uyanışı temelli fikirler ve İslam’a göre kendine özgü bir uluslaşma yolu arayan aydınlar ve taşıdıkları fikirlerdir. Bu tasfiyelerden sonra Osmanlı’nın vatandaşlık temelinde hedeflediği hukuki politik bir zemin programından kalma tortuyla Batı/Fransız tarzı küçük burjuva cumhuriyetçiliği öne çıkarılarak çeşitli değişikliklerle ulus inşasına girişilmiştir (İri, 2004, s. 135, 136, 258). 1840’lardan itibaren Fransız İhtilalinden ithal pozitivizm, 1890’lardan itibaren de Prusya Almanya’sından eğitimci sınıfla getirilen subaylar eliyle kavmi milliyetçilik Osmanlı topraklarına girmiştir. Bu tarihlerden itibaren güçlenen bu akımlar zihinlerdeki çoğulcu ülkü devleti ve toplumu idealini küçülterek topluma dar gelen kavimci merkezi bir anlayışa çevirmiştir (Duralı, 2018, s. 122, 123).

Bu doğrultuda kurulacak olan ulus evrensel olmak zorunda olduğu için Fransa’da olduğu gibi kendine Türk diyen herkes Türk’tür. Kurulan yapı geriye dönük hiçbir sorgulamayı kabul etmeyen, kurulmasıyla evrensel hümanist uygarlığa katılması eşzamanlı geleceğe yönelik bir ulus inşasıdır. Özü evrensel uygarlık olan bu ulus fiilen hiçbir yerellikten esinlenmemeye özen göstermektedir. Bu anlamda kültürel göndergesi olmayan bir uygarlık olarak Fransa’yla arasında bir fark oluşmaktadır. Fransız ulusunun arkasında Hristiyanlık değerleri, Aydınlanma ve Fransız Devrimi olmasına karşın Türk ulusunun evrenselliğinin arkasında hiçbir şey yoktur. Oluşturulan ulusun sanallığı, devletin bekası açısından iyi kötü bir sonuç vermesine rağmen dahil olduğu varsayılan uygarlığın simgelerini birey ve toplum deneyimleri temelinde dile getirecek bir devinimi sağlayacak kadar içselleştirememiş ve bu simgeleri hazırlayamamıştır (Aktar’dan aktaran Turan, 2020, s. 43). Kemalizm’in, sosyal adaletin nasıl gerçekleştirileceğine ilişkin kapsamlı bir açıklaması olmadığı gibi topluma, sosyal

ilkelerini itibarlı bir ideolojiden çıkarabilecek genel bir ahlaki dayanak da sağlayamamıştır. Türk milliyetçiliği Kemalizm'in yarattığı ve tam bir başarıya ulaşmış olan tek ideolojidir. Cumhuriyet, dini ve ahlaki emirlerin önemli olduğu, geleneksel sosyal felsefenin Kur'an'ın emirlerine göre biçimlendirilmesi gerektiği düşünülen bir toplumda bir ahlaki boşluk yaratmıştır. Türkiye'de İslam'ın şansı sadece kitlelerin muhafazakâr eğilimlerine bağlı değildir. Görüldüğünden daha karmaşık bir tabloda Kemalizm'in, akla olduğu kadar kalbe de hitap eden bir sosyal ethos (değerler bütünü) getirmedeki başarısızlığı meselenin özünü oluşturmaktadır. İslam toplum hakkında zengin bir semboller ve düşünme kalıpları hazinesine sahiptir ve bu "objektif" yanı çözümlenmesi zor olmakla beraber, son derece güçlü bir etkiye sahiptir (Mardin,1991, s. 142). İslam'a göre kendine özgü bir uluslaşma yolu arayan aydınlar ve taşıdıkları fikirlerin tasfiyesi 4 Mart 1925'de çıkarılan Takrir-i Sükun yasası ile başlamıştır. Dini gerici tehlikesiyle ve Şeyh Said ayaklanması sonrası bir dizi kararlar İstiklal Mahkemeleri tekrar kurulmuş ve bu tasfiye işlemine girilmiştir. Medrese ve tekke gibi ana kurumlar kapanmış, din işleriyle ilgilenen ana yapı bakanlık seviyesinden bir genel müdürlük düzeyine indirilmiştir. Yayın organları ortadan kalkmış, dinî kitap, risâle, dergi, gazete neşirleri imkânsız hale gelmiştir. Aynı doğrultuda İslâmcıların ilgi alanları ve meslekleri itibarsızlaştırılmış, düşünceleri yasaklanmış, dinî alana müdahale ve biçimsizleştirme teşebbüsleri artmış, her seviyedeki din eğitimi en alt düzeye inmiştir. Harf inkılabı ile büyük bir kopuş yaşanmış, kadrolar farklı istikametlere doğru dağılmış, kaçmış veya büyük ölçüde gizlenmiştir. Örneğin Mustafa Sabri Efendi kaçarak canını kurtarabilmiş, Mehmet Akif Ersoy kendini Mısır'a sürgün etmiş, Elmalılı Hamdi Efendi İstiklal Mahkemelerinde idamla yargılanıp beraat ettikten sonra adeta göz hapsine mahkum edilmiştir. Bediuzzaman Said-i Nursi sürülmüş, İskilipli Atıf Efendi idam edilmiş, Ahmet Hamdi Akseki, Tahirü'l-Mevlevi İstiklâl Mahkemelerinde idamla yargılanmış, medrese ve tekke mensuplarından birçoğu Şeyh Said İsyanı ve Menemen hadisesi gibi olaylar gerekçe gösterilerek, irtica ve rejim karşıtlığı ile suçlanarak sıkı ve bıkırtıcı kontrollere tabi tutulmuştur. Diyanet İşleri Başkanlığı bir dinî hizmet kurumu olmaktan ziyade/olduğu kadar bir kontrol ve dinî kültürü, dinî hayatı dönüştürme merkezi gibi çalışmıştır (Kara, 2019, s. 28, 29). Bir anlamda bu "tehlike" Kürtlerin şahsında bertaraf edilmiştir. Sonrasında üretilen kimlik temelli sorgulamalarda bu

kırılma anları görülmez olup daha seküler ve pagan temelli okumalar öne çıkmaktadır. Filme adını veren güneşe yolculuk süreci yine eski pagan inançlara gönderme yapan bir çerçeveye sahiptir. Güneşin büyük tanrı kabul edildiği geniş bir coğrafya ve tarihi kesit bulunmaktadır (Eliacı, 2018, s. 156, 157). Türkiye’de, kimlik haritası bölümünde bahsedildiği üzere alternatif tarih arayışı sebebiyle güneş kültürüyle de ilgilenilmiştir. Yine bu dönemde İslam’a dair yüklü ağır geçmişten kurtulmak adına bayrağın ve İstiklal Marşı’nın da tartışıldığı bilinmektedir. 1919-1939 arası dönemde “Alman Tarih Tezi” etkisinde Monumenta hareketiyle yeni/kara romantik ideolojiler yükselmiş bu çerçevede Kurt Bittel’in Eti ve Sümerlerin Cermen olduğu tezine Nazilerin sahiplenme teşebbüsüne karşılık devletin bazı kurumlarına Eti ve Sümer isimleri verilerek dolaylı bir cevap verilmiştir. Bu ortam Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisinin kabulünü kolaylaştıran ortamı da yaratmıştır. Atatürk’ün talimatıyla Meksika’ya elçi olarak gönderilen Tahsin Mayatepek Maya, Aztek ve Kızılderililer üzerine çalışmalar yapıp raporlar hâlinde Dolmabahçe’ye sunmuştur. Atatürk’ün koordinasyonu ile geliştirilen Güneş Dil Teorisi sunulan bu raporlarla desteklenmeye çalışılmıştır. Raporların ortak yanını, tüm dinlerin güneşe tapınmaktan geldiği ve bu kültürün on binlerce yıl evvel Türkler tarafından, Mu, Atlantis, Sümer, Akkad, İnka, Çin, Hint, Sami medeniyetlerine taşındığı iddiası oluşturmaktadır. Mayatepek Raporları, açıkça “Türk’ün esas dini güneşe tapmaktır” demez ancak tüm iddialar bunun etrafında dolaşmaktadır. Atatürk ilgi duymak düzeyinde de olsa 14 raporluk bu “fantastik” bilimsel araştırmayı takip etmiştir (Aksakal, 2014, s. 225-226). Güneş sembolü Kürtler arasında Mezopotamya mitolojisine gönderme yapması bağlamında tartışmalı olarak kullanılmakla beraber bugün Irak Bölgesel Kürt Yönetimi bayrağında da bulunmaktadır. Filmde Zorlu köyünün Irak sınırında olduğu ifade edilmektedir. Filmin son karesinde görülen dev bir güneş ve arkasında konumlanan askeri gözetleme kulesi bu döngünün ve güneşe yapılacak yolculuğun engellenemeyeceğini ifade etmektedir. Bu anlamda filmde AB’nin de Türkiye’nin de hassas noktası İslam’a değinilmeden esmerlik üzerinden açılıp güneş kültürüyle bağdaştırılarak hakim milliyetçilik eleştirisi yapılmıştır. Sonuç olarak hem imaj açısından Türkiye gerekli eleştirilerini yapmış olmaktadır hem de AB istediği etkiyi almış olmaktadır. 1995’te gümrük birliğinin tamamlanması sürecinde AB’nin çıkardığı engellere karşı Türkiye lehine yapılan lobi faaliyetlerinin bir maddesini

de İslam'ın yayılması ve yükselmesi tehlikesi oluşturmaktadır. ABD başta olmak üzere Türkiye lehine lobi yapanlar kökten dinciliğin yükselmesi anlamında İslam tehlikesini hatırlatmış, bu anlamda AB insan hakları ve Kürt sorunu gibi konuları elinde tutmakla beraber bazı başlıkları yumuşatmıştır (Bozkurt, 2011, s. 23). Bu hassas denge içinde seküler bir zeminde yapılan her türlü eleştiri ve kimlik talebi daha ehven karşılanmaktadır. Eurimages öncesinde de bu tarz filmler yapılmaktadır ancak çeşitli yasaklarla mücadele etmeleri gerekmiştir. Eurimages sonrası açılan kanalda devlet fonuyla bu durum tartışmaya açılmış, yine toplumda siyasi atmosfer sebebiyle seyirci bulması açısından sorunlar yaşanmışsa da- festival filmi kodlarıyla çalışan filmlerin seyirci açısından yeterince ilgi görmediği de daha önce ifade edilmişti- devlet eliyle sorun çıkarılmamıştır. Eurimages Türkiye dönem sorumlusu Günaltay proje hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu demokratik bir tutumdur. Diğer Avrupa ülkelerinin gözünde Türkiye'nin devleti eleştiren bir projeye desteğini engellemediği imajını oluşturduk. Bundan mutluluk ve gurur duyuyorum” (Günaltay'dan aktaran Yılmazok, 2010, s. 95, 96). Etnik ve dinsel kimlik sonrasında modern öznenin kurulması anlamında kişinin bireysel kimliği üzerine odaklanan filmlere yoğunlaşılacak özellikle cinselliğin yeniden yapılandırılabilceği yönünde söylemler ekseninde oluşan atmosferde üretilen “Hamam” filmiyle inceleme devam edecektir.

3.3. HAMAM

Ferzan Özpetek'in ilk yönetmenlik deneyimi olan Hamam, bir İtalyan ve bir Türk erkek arasındaki gey ilişkisinin anlatıldığı LGBT film türünde bir yapımdır. LGBT kimlikleri ve oryantalizm vurgularının harmanlandığı filmde oryantalist bakışla resmedilen mekanlar dışında Türkiye'ye ait bir gösterge yok gibidir. Filmin hikayesi şöyle gelişmektedir.

Uzun yıllar İstanbul'da eski İstanbul mahallelerinden birinde yaşayan İtalyan Madam Anita bir sabah bakıcısı tarafından ölü olarak bulunur. Bakıcıları Anita'nın yanında yaşayan Türk bir ailedir. Anita'nın ölümü eski ahşap binalardan oluşan mahallede, balkonlarda ve camlarda duran kadınların ağızdan ağza seslenmesiyle yayılır. Anita'nın ölümüyle sahip olduğu hamam İtalya'daki yeğeni Francesco'ya miras kalır. Doğu ezgileri eşliğinde işleyen bir posta süreciyle miras haberi Roma'da modern bir evde hizmetçisi tarafından sofrası hazırlanan Francesco'ya

ulaşır. Meslek hayatında başarısına karşın evlilik hayatında problemlili genç bir mimar olan Francesco karısı Marta'yla İstanbul'a gitmesi konusunda konuşur. Marta bilmediği bir ülkeye gitmek istemediğini hem oranın halkının erkelere daha çok değer verdiğini söyler. Francesco'ya soğuk davranan Marta ortak iş arkadaşları Paolo ile başka bir şehre iş görüşmesine gider. Francesco İstanbul'a gelir ve Anita'nın işlerini yürüten avukat Zozo ile bir pavyonda yemek yer. İki dansözün göbek attığı mekanda Zozo Francesco'ya satış sürecinin nasıl işleyeceğini anlatır, bir taraftan soliste İtalyanca bir şeyler söylemesi için talimat verir. Bu andan itibaren hikaye yabancı bir turiste tanıtım yapma ve diyalog kurma biçiminde ilerlemeye başlar. Zozo'nun kontrat hazırlama bahanesiyle kendisini oyaladığını fark eden Francesco acele etmesi için baskı yapar, bir taraftan İstanbul'da dolaşmaya çıkar. Harita üzerine Fatih'le Unkapanı arasında bir yere işaret koyan Francesco oryantal müzikler eşliğinde İstanbul'da kilise ve pazar yerlerini içeren küçük turistik bir gezi yapar. Gezi sonrası dolaşırken boş bir sokakta çarşafı bir kadına denk gelir, kadın yanından geçerken ilginç bir şey görmüş gibi bakar. Yürürken köşede oturmuş bozuk bir Türkçeyle yardım isteyen yaşlı bir adam görür. Francesco anlamadığını ifade ettiğinde adam Almanca konuşarak yardım ister ve yaşlılık sebebiyle yorgun düştüğünü söyler. Francesco adama yardım eder ve yaşlı adamın bildiği yol üstündeki bir hamama ulaşırlar. Hamamda oturup dinlenen adam Francesco'ya daha önce hamama girip girmediğini sorar. Hamama girmemiş olan Francesco'yu ikna eder. Francesco yine bir turist edasıyla girdiği hamamda göbek taşında uzanan ve yıkanan erkeklere bakarak ilerler. Bir köşede kurna başına oturup rahatlar.



Görsel 3: Francesco hamamda. (Özpetek, 1997).

Hamamdan çıktığında tekrar avukatla buluşan Francesco laf arasında kendisine kalan mirasın da bir hamam olduğunu öğrenir. Niçin daha önce açıkça

söylemediğini sorduğu avukat bunun önemli olmadığını söyleyip satış işlemlerine odaklanır. Satmadan önce teyzesinden kalan mirası görmek isteyen Francesco avukatla birlikte teyzesinin sahibi olduğu eve gider. Hamamın yanında olan bu evde yaşayan bakıcı aile Francesco'yu çok sıcak karşılarlar ve yemeğe davet ederler. Yemekte baş köşeye oturan Francesco'ya teyzesinin de aynı yerde oturduğunu ve kendilerine teyzesi Anita'yı hatırlattığını söylerler. Teyzesinin eşyaları arasında annesine gönderilmemiş mektuplar bulan Francesco vapur seyahati eşliğinde İstanbul manzarasında mektupları okur. Mektupta klasik oryantalist bakışla Anita İstanbul'da hayatın daha durağan ve sakin aktığını anlatır. İstanbul'da Avrupa'daki kadınlara göre iki kat çalışmak gerektiğini söyleyen Anita bir hamam satın alıp yatırım yaptığını ve bu sayede birçok erkeğin sırdaşı durumuna geldiğini anlatır. Bu ataerkil toplumda onlara kutsal annelerinden bile yakın olmanın çok zevkli olduğunu anlatır. Hamamı alacak kişiyle görüşmeden önce teyzesine bakan aileyle yemek yiyen Francesco'ya ailenin oğlu Mehmet, daha önce hamama gidip gitmediğini sorar, Francesco "hayır" yanıtını verir. Birlikte faal olan başka bir hamama giden iki erkek orada Anita hakkında konuşurlar. Mehmet Anita'nın kendisini çocukken nasıl yıkadığını ve sen benim oğlumsun dediğini anlatır. Sonrasında hamamı satın alacak iş kadını ile görüşmeye giden Francesco hamamın olduğu bölgenin büyük bir otel ve etrafını çevreleyen tesislere dönüştürüleceğini öğrenir. Hamamı satmaktan vazgeçen Francesco avukat Zozo'nun da bölgeyi tamamıyla satın alabilmesi için şirket adına çalıştığını ortaya çıkarır. Mahalleli satış yapılmaması ve avukatın foyasının ortaya çıkmasına sevinir. Satıştan vazgeçen Francesco İtalya'ya karısına haber vererek hamamı restore ettireceğini söyler ve para göndermesini ister. Bu süreçte restorasyon işine dalarlar ve çalışırken Francesco mahalleliyle daha çok kaynaşır, bir sünnet düğününe katılır, halay çeker. Mehmet'le birlikte maça gider. Karısı Marta uzun süre görüşmedikleri bahanesiyle İstanbul'a gelir. Onu hava alanında karşılayan Francesco yolda İstanbul'a alıştığını gösterir bir şekilde trafikte insanlarla konuşur. Marta eve geldiğinde yine turiste tanıtım yapılan bir formda kendisiyle ilgilenilir. Marta Francesco ile konuşmak istediğini söyler ancak Francesco çok yoğunur. Anita'da İstanbul'da turistik bir geziye çıkar, eski mahallelerde dolaşır sonra modern bir alışveriş merkezinde vitrinlere bakarak Paolo'yu arar. Henüz ayrılma kararını Francesco'ya söyleyemediğini kağıtları imzalatmaya uğraştığını anlatır. Akşam yatağında birden

uyanana Marta saatine bakar ve geç saat olmasına rağmen Francesco'nun yatakta olmadığını fark eder. Evin içinde dolaşmaya başlayan Marta hamama açılan kapıdan geçer. Biraz ilerlediğinde evin oğlu Mehmet'le kocası Francesco'yu hamamda öpüşürken görür. Sessizce yatağına geri döner. Birkaç akşam sonra evin kızı Füsün'un evleneceği adamla hep birlikte bir akşam yemeği vardır. Yemekte Mehmet'le Francesco'nun yakınlığını gören Marta, Paolo ile yattığını haykırarak olay çıkartır. Francesco ve Marta yemekten ayrılarak tartışa tartışa eve doğru giderler. Marta hamamda gördüklerini sorar Francesco burada kendisine nazik davranıldığını ve istediği şeyin bu olduğunu söyler. Marta Francesco'ya rahatlığından başka bir şey düşünmediğini, Roma'da yapmadığı şeyleri burada yaptığını söyleyip boşanma için gerekli kağıtları imzalatır ve ertesini gün otele gitmeye karar verir. Giderken Francesco teyzesinin mektuplarını Marta'ya verir ve okuyup geri göndermesini ister. Marta'da yine İstanbul Boğazı manzarasında Anita'nın mektuplarının bir kısmını okur. Anita bu mektuplarda yeğeni Francesco'dan da bahsetmektedir. İstedini yapabilecek güçlü bir erkeğe dönüşmesini umut ettiği yeğenini çok merak ettiğini de sözlerine ekler. Marta daha sonra Madam Anita'nın bir arkadaşının yanına giderek dertleşmek ister. Bu arkadaşa film boyunca daha evvel Francesco'da gelmiş ve teyzesine dair bazı anılar dinlemiştir. Francesco bu adamdan teyzesinin şair olan Hikmet'in sevgilisi olduğu bilgisini de öğrenmiştir. Marta oturmuş adama iini dökerken Francesco evde Mehmet'le Marta hakkında konuşmaktadır. Bu sırada kapı çalar ve kapıyı açan Francesco bıaklanır. Sonrasında hastaneye kaldırılan Francesco'dan Marta'da haber alır ve hemen hastaneye koşar. Francesco hastanede ölür ve evlilik yüzüğü Marta'ya verilir. Sonrasında Marta hamamın çatışında madam Anita'dan kalma bir yüzükle sigara içer ve Mehmet'e o gittikten sonra mahallenin nasıl değiştiğine dair duygusal bir mektup yazar. Marta İstanbul'da kalıp hamamı restore etme işini tamamlamayı seçmiştir.

Doğu ezgileri içeren müzikle zihni bir an bile boş bırakmayan filmde müzikler Doğu Roma mirasını çağrıştırmaktadır. Filmde gey ilişkinin ortaya çıktığı Mehmet karakteri ve babası Osman'ın ismi dışında Türkiye'ye ya da İslam'a dair doğrudan bir gösterge de yoktur. Aile Anita'nın yanında yaşayarak İtalyanca konuşmayı öğrenmiştir. Mehmet'in özel bir kanalda kameramanlık yapması dışında da i dünyasına dair bildiğimiz tek detay Anita'nın onu hamamda yıkamasıdır. Geri

kalan her şeyi baş karakterin dönüşümü için karikatür düzeyinde ele alınmıştır. Filmde Mehmet Francesco ile öpüşmek için vardır sadece. Baş karakterin İtalyan bir kişi olması ve bütün hikayenin onun gözünden akması sebebiyle genel olarak filme turistik tanıtım havası hakimdir. Bir an boşluk bulup düşünmeye başlandığı anda da Doğu Roma ezgileri çalmaya başlamaktadır. Yine hamam geleneği Roma mirasına ait eski bir olguyken filmin yurt dışı tanıtımlarında “Turkish Bath- El Bano Turco” isimleri kullanılmıştır. İkinci anneye yazısıyla açılan filmde Francesco adeta hiç görmediği teyzesinin ruhuyla bütünleşip ayrı bir kimliğe kavuşmuş bunu da İstanbul’da bir erkekle yaşadığı ilişki sayesinde sağlamıştır. Karısıyla aldatma konusunu tartışırken karısı Francesco’yu bir erkekle aldattığını söylediğinde Francesco ben de aynısını yaptım cevabını verir. İkinci annesi olan teyzesinin anılarıyla yaşadığı dönüşümün sonunda Doğu’ya ait ölümcül tehlike canlanmış ve Francesco’nun bıçaklanarak ölmesiyle yaşadığı her şeyin yüceldiği bir atmosfer oluşturulmuştur. Bu atmosfer karısı Marta’nın İstanbul’da kalması ve mahallede doğan bir çocuğa Francesco isminin verileceği detaylarıyla aşırı duygusal bir seviyeye de taşınmıştır. Sünnet düğünü gibi erkekliğe dair bir geleneğin de süsleyici bir motif olarak kullanıldığı filmde Roma şehri modern görünümüyle yer alırken İstanbul genel olarak eski yerleşim yerleri ve birkaç boğaz manzarasıyla yer almaktadır. Hikâyenin çeşitli yerlerinde görünen ve oryantalist resmetme geleneğinden beslenen görsellerle birlikte film Euro-Pudding filmlerinin bir versiyonu gibidir. Türkiye’nin Eurimages fonuyla hedeflediği vitrin oluşturma hedefinde işlev gören film genel olarak oryantalist bakışla Avrupa’da kariyer hedefleme gibi bir çabanın ürünü olarak görülmüştür. Ancak başta Cannes Film Festivali olmak üzere pek çok ülkede ilgi görerek Türkiye’nin tanıtımına katkı yapmıştır.

AB kapsamında insan hakları çerçevesinde himaye edilen kimliklerden biri olan gey kimliği hakkında Türkiye’nin adımları “Ankara Valiliğince, Kasım 2017’de tüm LGBTI etkinliklerine getirilen ve LGBTI topluluklarının görünürlüklerini ve barışçıl toplanma haklarını sınırlandıran yasak Nisan 2019’da kaldırılmıştır. Bir temyiz başvurusunun daha önce, Kasım 2018’de reddedilmesine karşın, Ankara’da bir idari mahkeme yasağın kaldırılmasını kararlaştırmıştır” (AB Türkiye Raporu, 2019, s. 42) gibi maddelerle ilerleme raporlarında takip edilmektedir. Yine Türkiye 2011’de katıldığı basında da oldukça ses getiren

İstanbul Sözleşmesi (Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi)'den kadına şiddet başlıklarının haricinde eşcinselliğe zemin hazırladığı gibi sebeplerle geri çekilmiştir.

Bu bağlamda cinsel kimlik konusunun biraz açılması gerekmektedir. Homoseksüeller modern benlik teorisinden kaynaklanan cinsiyetin doğal değil kurgusal ve kültürel olduğuna yapılan vurguyla heteroseksüel hâkim stereotiplere karşı çıkmaktadır. Bu doğrultuda erkek ve kadın olarak benlik ve bedene yeniden tasarlanıp oluşturulacak bir nesne-proje olarak bakılmaktadır. Cinsiyetin hem kültürel olarak inşasını gündeme getiren bu durum hem de onun seçilerek tercih yoluyla kurgulanmasını öne çıkarmaktadır (Şişman, 2013, s. 44, 45). Bu yöndeki çalışmalarda kullanılan tuhaf, garip, acayip anlamına gelen queer sözcüğünün argodaki anlamı “ibne”dir. Uzun yıllar boyunca Batı’da eşcinselleri aşağılamak için argo anlamıyla kullanılan kelime eşcinseller tarafından sahiplenilmiş ve bundan utanmıyoruz anlamında kullanılmaya başlanmıştır... Kelimenin politik kullanımı 1990 yılında New York eşcinsel yürüyüşlerinde, Akademik kullanımı ise Queer Teori olarak 1990 yılında Kaliforniya Üniversitesinde düzenlenen bir konferansla olmuştur. Michel Foucault’nun “Cinselliğin Tarihi” adlı çalışmasına dayanarak temellenen teori Judith Butler tarafından daha da ileri taşınmıştır. Butler tarafından feminizmin ve Simone de Beauvoir gibi önemli feministlerin de eleştirildiği queer teoriyle feminist ve lgbt+ söylemleri de eleştirmekte ve bu tür kimlik söylemlerinin ikili cinsiyet düzenini yeniden ürettiği iddia edilmektedir. ABD 1961’ de erkek homoseksüelliğini legalleştiren ilk devlettir. Birkaç yıl sonra İngiltere’de de suç olmaktan çıkarılmıştır. Eşcinsellik tepkisinden ortaya çıkmasına rağmen queer teori bugün lgbt+ ve feminizmin ötesinde çok daha kapsayıcı bir kavram olarak kullanılmaktadır. Teoriye göre modern kapitalizm nüfus sayısının çalışan işçi sayısına etki etmesi sebebiyle üremeye doğrudan ilgili olduğu için eşcinselliği bastırmaktadır. Ancak mevcut tabloda eşcinselliği ortadan kaldırmak bir yana kapitalizm eşcinsel sektör boyutunda yeni bir tüketim mekânı ve yeni bir sermaye alanı oluşturmuştur. Cinsiyetin doğuştan gelmediği, bedenlerin aslında herhangi bir cinsiyete ait olmadığı bu teorinin en önemli tezidir. Bedenlerin normal şartlar altında cinsiyetsiz olduğu, fiil ve edimlerin toplumsallaşma sürecinde öğrenildiği ve sonrasında sorgulanmadan, bilinçsiz bir şekilde tekrarlamakla varlığını devam

ettirdiği savunulmaktadır... Queerin amacı mevcut heteronormatif cinsiyet kimliğini eleştirerek cinsiyetler üstü bir düşünce ileri sürmekten ziyade kendi düşünce yapısına uygun bir cinsiyet kimliği yaratmaktır (Çetin, 2021, s. 28, 35).

İnsanın kimliğine dair her detayı düşünerek kurabileceği söyleminin çalıştığı bir başka noktadan, kadın kimliği konusunda bakış açısı geliştirmeye çalışarak kodlanan Sibel filmiyle analize devam edilecektir.

3.4. SİBEL

İsmi filmin baş karakterinden alan Sibel Çeşitli belgeseller yönetmiş olan Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti ikilisinin ilk uzun metraj kurmaca filmidir. Sibel Karadeniz'in Kuşköyü'nde babası ve kız kardeşiyle birlikte yaşamaktadır. Konuşma yetisi olmayan Sibel iletişimini tüm köyün bildiği kuş diliyle kurmaktadır. Bir kafatası röntgen filmi şeklinde açılan filmin ilk sahnesinde kuş dili ve normal konuşmadaki karşılıkları gırtlak hareketleriyle birkaç örnekle gösterilir. Sonrasında elinde tüfeğiyle nişan almış vaziyette ormanda dolaşan Sibel görünür. Soluk soluğa etrafına bakıp bir hedef arar. Bir süre bakındıktan sonra büyük kara bir yılan görür, yılanın gitmesine izin verir. Ormanın içindeki eski bir kulübede eşyalarını saklayan Sibel kulübenin hemen yanına bir çukur kazmıştır. Çukura iner ve büyük ihtimalle bir tavuğa ait iç organlarını çukurun içine bırakır. Çukura avlamak için bir hayvan çekmeye çalışmaktadır. Sonrasında Sibel bir çay tarlasında köylü kadınlarla birlikte çay keserken uzaktan ıslıkla seslendirilen kuş diliyle bir haber gelir. Çay kesen genç kızlardan birinin sevdiği askerden gelmiştir ve yakında evleneceklerdir. Filmin oyunculukları ve oyuncu yönetimi seyirciyi her an filmin dışına atacak şekilde tasarlanmıştır. Kadınlar çay tarlasında çalışmaktadır ancak oyunculuk olarak ortama yabancı olarak stilize edilmişlerdir. Bölge halkının yardımcı oyuncu olarak kullanıldığı anlaşılan filmde ilk film olmanın bütün kusurları fark edilmektedir. Kadınların sevinci bitip dinlenmeye başladıklarında Sibel evlenecek olan kızın yanına yaklaşır. Kız Sibel'i uğursuz olarak niteler ve yanından kovar. Diğer kadınların çok iyi yaptın diyalogları eşliğinde Sibel kalkıp eve gider. Evde babası ve kardeşiyle zaman geçirdikten sonra ormanda bir evde yalnız yaşayan Narin'in yanına gider. Narin Sibel'e çok tehlikeli olan kurdun peşini bırakmasını söyler. Buna rağmen Sibel elinde tüfekte ormanda kurt aramaya devam eder. Yine kulübenin etrafında aranırken çalılıkların arasından bir adam fırlar ve

Sibel'i yakalamaya çalışır. Boynu kürklü montuyla kurt görünümü veren adam Sibel'in kazdığı çukura yuvarlanır ve bacağına bir kemik parçası batar. Sibel çukurun içinde bir süre adamı gözler ve sonra kaçıp gider. Evine yaklaştığında jandarmanın bir kaçağı aradığını öğrenir. Askerler köyün muhtarı olan Sibel'in babasından bilgi almaktadır. Evde Sibel'in kardeşine görücü geleceği konuşulur, Sibel erken olduğunu düşünmektedir. Kız kardeşi kıskançlık gösterdiğini söyler ve tartışırlar. Sibel ertesi gün tekrar ormana gider, adamı kurtararak kulübeye çıkarır ve yaralarını sarmaya çalışır. Adamın bacağına batan kemiği de alır, ormanda başka kemikler de bulmaya başlar. Yaralı adam ayıldığında Sibel'le konuşmaya çalışır, adının Ali olduğunu söyler. Sibel tüfeğine kazdığı ismini göstererek karşılık verir. Sibel Ali'yi kulübede bırakıp ormandan ayrılır.



Görsel 4: Sibel ormanda bulduğu yaralı Ali'nin iyileşmesini bekliyor. (Giovanetti, Zencirci, 2018).

Sibel başka bir gün yaşlı kadın Narin'in yanına gider. Narin konuşurken sevdiği adam Fuat'ın geri döneceğini ve gelin kayasında evleneceklerini anlatır, sakladığı çeyizleri gösterir, Sibel'e bir kıyafet hediye eder. Sibel evde babasına Narin'in hikayesini sorar. Babası Narin'in sevdiğiyle kaçarken yakalandığını ve sevdiğinin onu bırakıp kaçmak zorunda kaldığını anlatır. Sibel kıyafet ve banyo yapacak malzemelerle Ali'nin yanına gelir. Ali banyo yaparken ağaçların arasından Ali'yi izler. Ali banyo sonrası oturup Sibel'le konuşmaya çalışır, topladığı kemikleri görür. Sibel işaretle kanıt için kemikleri topladığını anlatır, ormanda bir kurt olduğundan bahseder. Akşam Narin'in verdiği kıyafeti giyip kına gecesine giden Sibel kız kardeşi tarafından kovulur. Diğer kadınlar da ona bakıp alay eder çünkü ruj sürmeyi bilmediğinden neredeyse bütün yüzünü boyamıştır. Kız kardeşi ve diğer kızlar alay edip gülerken senin yerin burası değil derler ve Sibel ağlayarak kaçar. Ormana Ali'nin yanına gelir ve sinir krizi geçirir. Ali onu sakinleştirir,

sonrasında oturup dertleşirler. Ali askere gitmek istemediği için kaçtığını anlatır. Sibel eve geldiğinde köylü kadınlardan birinin babasıyla konuştuğunu görür. Kadın Sibel'in babasına evlilik için birini önerir. Adam kadını tersleyerek gönderir, Sibel yaşananları camın arkasından takip etmektedir. Sibel tekrar ormana Ali'nin yanına gelir bulduğu kemikleri birleştirmeye çalışırken Ali bu kemiklerin insan kemiği olduğunu ortada kurt falan olmadığını söyler. Sibel Ali'nin söylediklerine kızar ve sinir krizi geçirerek ormana koşar. Gece yağmurda ıslanır, sırlıklam üşümüştür bir halde kulübeye geri gelir. Ali ıslanan Sibel'i ısıtmak için elbiselerini soyar kendisi de soyunup Sibel'e sarılır. Bir süre sonra sevişmeye başlarlar. Ali Sibel'den kaçmasına yardım etmesini ister. Muhtar olan babasından bir kimlik çalabilirse kaçabilecektir. Sibel akşam eve geldiğinde kız kardeşi ormanda bir adamla buluştuğunu gördüğünü söyler. Babası bu andan sonra Sibel'i kısıtlamaya başlar, daha önce örtünmesine gerek görmediği halde artık dışarı çıkarken saçlarını örtmesini ister. Çay tarlasındaki kadınlar Sibel'i ormanda bir adamla buluşup namusunu kirlettiği için tekme tokat döverler, bu dayak sahnesi sokak çetelerinin bir gettoda birini dövmesi gibi tasarlanmıştır. İzleyende gülme hisleri uyandıran dayak sahnesi sonrası Sibel ormana koşar ancak Ali yoktur. Ormanda sinir krizleri eşliğinde avazı çıktığı kadar bağırır ama sesi çıkmaz. Eve geri döndüğünde jandarma tarafından sorgulanır, bir şey bilmediğini söyler. Jandarma aradıkları adamın silahlı bir terörist olduğunu söyleyip köyün namusunun söz konusu olduğunu ifade ederler. Sibel kuş diliyle bir şeyler söyler, büyük ihtimalle Ali'nin silahsız olduğunu ve terörist olmadığını anlatmaya çalışmaktadır ama babası tercüme etmez. Kızını Allah'ın böyle yarattığını acımaları gerektiğini söyler, Sibel sinirlenerek eve gider. Biraz sonra kız kardeşinin evlilik planları yaptığı aile gelir, çıkan dedikodular yüzünden evlilikten vazgeçtiklerini söylerler. Kız kardeşi ağlayarak damat adayının verdiği hediyeleri iade eder. Bu olay sırasında hiç umursamadan yemek yiyen Sibel babasını sinirlendirir, babası rezil olduklarını söyleyip Sibel'in yemek yediği tabağı fırlatır. Sibel haberlere bakar, Ali'den haber almaya çalışır, haberlerde çocuğu terörist iftirasına uğrayan bir kadın ağlayarak derdini anlatmaya çalışmaktadır. Babası Sibel'e Ali'nin sonunun da Narin'in sevdiği Fuat gibi olacağını söyler. Sibel şaşkın şaşkın bakarken babası Narin'in abilerinin Fuat'ı gelin kayası denilen yerde döve döve öldürdüklerini söyler. Sibel Narin'in anlattıkları hatırlar, Narin Fuat geldiğinde gelin kayasında büyük bir ateş

yakarak kutlama yapacaklarını ve evleneceklerini anlatmıştır. Babası ertesi gün Sibel'e tarlaya gitmesini söyler, Sibel bir süre tarlada çalışıp ormana gitmeye çalışır. Yolda babası karşısına çıkar, geri dönmesini söyler, Sibel'in kafasına silah dayar ancak Sibel direnir, tetiği çekmesi için silahı alınının ortasına çeker, babası onu vazgeçiremeyeceğini anlar ve gitmesine izin verir. Sibel ormandaki kulübeye gelir ve sinir krizi eşliğinde sağı solu dağıtır. Bu sırada daha önce gördüğü kara yılanın yine geldiğini fark eder. Ali'nin daha önce kendisini kurttan koruması için verdiği bir kazığı kapar ve koşarak yetişip büyük kara yılanı öldürür. Sonrasında gece vakti gelin kayası denilen mağaraya gidip büyük bir ateş yakar, ateşin alevi Narin'in anlattığı gibi mağara duvarlarını aydınlatır. Sabah evde uyanır, kardeşinin yanına gider. Kardeşi insanların bakışlarında utandığı için okula gitmek istememektedir. Kardeşinin elinden tutar ve okul servisine götürür, bu sırada köydeki kadın ve erkeklerden bazıları laf atıp utanmalarını ve ortalarda görünmemelerini söyler. Sibel kuş diliyle cevap vermeye çalışırken babası daha güçlü bir şekilde kuş diliyle köylüye susmalarını söyler. Sibel ve kız kardeşi babalarının desteğinden mutlu olurlar. Sibel kardeşini okul servisine bindirir ve sonrasında tarlada fındık toplayan kadınlara bakar. Kadınların içinde kendisine uğursuz diyen genç kız da vardır ve Sibel'e gülümseyerek bakmaktadır. Uzun uzun Sibel'le bakışırlar, genç kızın bakışlarında Sibel'in karakterine ve davranışlarına içten içe bir hayranlık sezilmektedir.

Film Grimm Kardeşler'in bir erginleme töreni masalı olan "Kırmızı Başlıklı Kız" hikayesinin Karadeniz'in bir köyünde yapılan serbest bir uyarlamasıdır. İlk belirtilmesi gereken filmin bütününde "gerçeklik" hissi problemi bulunduğuudur. Bu anlamda film bir Euro-pudding örneği şeklinde kadın filmi yapmak isteyen bir çift yönetmenin egzotik mekan olarak Karadeniz'i seçmesinden ibarettir ve gerçeklik problemi sebebiyle en azından Türkiye seyircisi açısından inandırıcılıktan yoksundur. Bütün karakterler baş karakter Sibel'i ortaya çıkarmak için tasarlanmış, asık suratlı agresif tipler olarak üsluplaştırılmıştır. Sibel'in tek dostu akıl hastası Narin ve sonrasında hikayeye girip kaybolan asker kaçağı Ali'dir. Sibel'in ormanda bir başına kalıp kurt aradığı sahneler gerçekçilik problemi hissedilmeyen nadir anları oluşturmaktadır. Filmde bölgeye ait dilin-şivenin yok sayılarak herkesin düzgün bir Türkçe ile konuşması yönündeki tercih self oryantalist bir tutum olarak yorumlanmaktadır. Aynı şekilde yoğun bir şekilde gönderme yapılan İslami

öğelerin özellikle kadın üzerinden temsili ve bu durumun ataerkil yapı ile desteklenmesi de self oryantalizm çerçevesinde dikkat çekmektedir. Eurimages destekli Türk filmlerinde tekrarlandığı görülen bu olumsuzluklar Batı'nın Doğu'yla ilişkilendirilmesine dair klişeleşmiş öğelerdendir (Turan, 2020, s. 164).

Masalın detaylarına geçmeden evvel öncelikle Sibel ismine ve Feminizm tanımına değinmek gerekmektedir. Feminizm Robert Sözlüğünde kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlanmaktadır. Ortaya çıkışı 18.yüzyıl sonlarına rastlayan kavram Latince kadın anlamına gelen femine sözcüğünden türetilmiştir. Fransızca'ya 1837'den sonra, (Feme-Kadın sözcüğünden türetilerek) İngilizce 'ye ise 1890'larda womanism (kadıncılık) ismini alarak girmiştir... Çeşitli kuram ve akımlara bölünmüş olmakla birlikte genel olarak feministler, geleneksel evliliğin kadınları tutsaklaştırdığını iddia etmişler ve bu evliliğe alternatif olarak da serbest birlik ve tek ebeveynli aile, aşk hayatının yalnız heteroseksüel değil homoseksüel şekilde yaygınlaşması gerektiği gibi öneriler sunmaktadırlar (Sevim, 2005, s. 9, 52). Bu anlamda modern zihniyeti anlayabilmek için modern kimlik' fikrini hatırlamak gerekmektedir. Kâinatın hiyerarşik bir düzene sahip olduğuna inanılan modern öncesi dönemde; herkesin bu düzen içinde belirlenmiş bir yeri vardır. Modernite ile bu hiyerarşi alt üst olmuş ve fert hem geleneğin bağlarından hem de hiyerarşik tahakkümden kurtulup özgürleşmiştir (emancipation). Kökleri Descartes'ın düşünen öznesine kadar giden bu durumla birlikte bugün geline nokta bireysel kimlik, 'elde edilebilir', 'üzerinde çalışılabilir', 'toplumsal olarak inşa edilebilir' ve 'düşünümsel' (self-reflexive) bir mahiyet kazanmıştır. Son olarak ruhtan, ölüm ötesinden bağımsız, üreme sorumluluğundan azade, kendi kendisini temsil eden beden imgesi, modern benlik algısının ve kimliğinin merkezine yerleşmiştir (Şişman, 2013, s. 19).

Bu noktada Sibel ismine tekrar dönersek Anadolu'da yaşayan antik halkların Ana Tanrıça kültü olan Kibele'den gelen bu isim kadın filmi üretme ekseninde seçilmiştir. Anadolu'da görülen Kibele ile ilgili mitolojik benzerlik MÖ 3000'lerde tarihlenen Sümer Tanrıçası İnanna'ya kadar gitmektedir. Antik Dönemde Akdeniz dünyasında uzun süre varlığını sürdürmüş olan Ana Tanrıça imgesi Frigya'nın Ana Tanrıçası ile başlamaktadır. Tanrıça'nın başta adı olmak üzere, dış görünüşü ve

kültünün birçok özelliği Frig kültüründen gelip Anadolu'nun çeşitli bölgelerine hatta Yunanistan ve Roma'ya kadar aktarılmıştır. Ana Tanrıça Matar (Kibele), Frigler'in diğer tanrı ve tanrıçalar arasında en çok değer verdiği, en sevilen tanrıçadır. Kybele'nin kutsal alanları genellikle kayalar üzerine kurulu özel kült merkezleridir (Gündüz, 2020, s. 40, 56). Bu açıklamalardan itibaren incelemeye Kırmızı Başlıklı Kız masalıyla iç içe devam edilebilir. Kırmızı Başlıklı Kız, genç kızların erginlenme ritusuyla ilgili bir masaldır; önemli bir dönüşümü, bedensel ve psikolojik değişimi zorlayan ilk aybaşı haliyle bağlantılıdır. Masadaki kızın başlığının rengi bunun ilk işaretidir. Orta Çağ'dan günümüze kadar Avrupa'da yoğun biçimde anlatıldığı bilinen bu masalın, ayrıca önemli bir folklorik motif olan kurt adam boş inancıyla da ilgisi vardır. Kurt adamlar, görünüşte insan olan, ayın evrelerine göre değişim geçirerek, gerçek kurt kişiliklerini ortaya çıkartan hayali varlıklardır. İlk aybaşı, ölüm ve yeniden doğum düşüncesiyle benzer şekilde, genç kızlar için bir kimlik değişimi, toplumsal konum değişimi olarak değerlendirilmekte ve erginlenme ritusunun uygulanması için gerekli görülmektedir (Tecimer, 2005, s. 89, 90). Sibel'in hikayesinde bu dönüşüm genç bir kızın kadına dönüşmesi şeklinde kurgulanmıştır. Hâkî yeşili gömleği ve omzunda gezdirdiği kırmızı baş örtüsüyle Sibel'in imajı kırmızı başlıklı kıızı çağrıştırmaktadır. Sibel gizli bir şekilde kına gecesi hazırlıklarını izlerken kadınlar gelin kayasında kına yakamadıklarını, kocalarının o bölgedeki kurt yüzünden kendilerini oraya göndermediğini konuşurlar. Ortada dolaşan kurt fikriyle kadınlar kısıtlanmıştır, Sibel bu kurdu bulup vurmak için ormanda elinde tüfeğiyle dolaşır. Erginlenme töreni, bireyin evinden ve ailesinden ayrılmasıyla başlamaktadır. Yalnızlığa çekilen aday, önceki basit kimliğini yitirir, daha geniş sorumlulukları bulunan bir toplumsal kimlik tarafından yutulur; farklı, yetişkin ve bağımsız bir birey olarak yeniden doğar. Bu süreçte hayvanların bir aşkınlık-yücelik simgesi olarak kullanılmaları neredeyse evrenseldir. Sibel ormanda dolaşırken dönüşümün en belirgin sembolü olan büyük bir yılan görür, onu öldürmez ve gitmesine izin verir. Ormandaki kulübe, erginlenme töreninin zaman dışı kutsal mekânıdır. Nine, birçok köken mitinde karşılaşılan Ana Tanrıça'yı ya da Toprak Ana'yı simgeler (Tecimer, 2005, s. 89, 90). Ormandaki yaşlı kadın Narin nine tipi olarak kurtla daha önce karşılaşmıştır ve Sibel'e akıl vererek uzak durmasını ister. Ancak Sibel duramaz ve araştırmaya devam eder. Sibel'in ormanda bulduğu kemikler biriktikçe

insan iskeletine ait olduğu anlaşılmaya başlar. Ali kemiklerin bir insana ait olduğu gerçeğini Sibel'e haykırarak kurt diye bir şey olmadığını söyler. Sibel babasından konunun Narin'in aklını yitirmesiyle ilgili olduğunu anlar. Kemikler Narin'in birlikte kaçmaya çalıştığı sevgilisi Fuat'a aittir. Kurt fikri erkeklerin kadınları kısıtlamak için uydurduğu bir yalandır. Bu bilgileri öğrenerek ormana gitmeyi sürdüren Sibel bir süre sonra Ali'yle duygusal yakınlık kurar. Ormandaki kulübede kurt avlamaya çalışırken homurtular arasında bir kurt gibi yakaladığı Ali'yle sevişerek erginliğini tamamlar ve bir kadına dönüşür. Kırmızı başlıklı kız, kurtla yüz yüze gelmiş, geçici olarak kendini ona teslim etmiş ve kendini yeniden keşfetmiştir (Tecimer, 2005, s. 89,90). Ormanda Ali'yi bulamayan Sibel onun bıraktığı kazıkla yılanı öldürür ve kendi yeniden doğumunu gerçekleştirir. Bu noktadan sonra daha güçlü olan, köylü ve babasının karşısında daha dik durabilen Sibel gelin kayası (Kybele'nin kutsal alanları genellikle kayalar üzerine kurulu özel kült merkezleridir) adlı yerde dev bir ateş yakarak hem köylü kadınların özgürlüğünün yolunu açmış hem Narin'in hayalini yerine getirmiştir. Anadolu tanrıçası Kybele bu sayede bir Avrupa masalı eliyle erginleşerek yeni bir karakter kazanmıştır. Kurt diye salınan korkunun Ali'nin terörle özdeşleştirilmesi şeklinde devam ettirilmesine Sibel bu şekilde tepki vererek hem kendini hem köylü kadınları özgürleştirmenin yolunu açmıştır. Ertesi gün evlilikten başka bir şey düşünmeyen ve utanan kardeşini köylülerin tepkilerine rağmen dik durarak okul servisine bu sayede götürebilmiştir. Zaten en başından beri kardeşinin evlenmesine karşı çıkmış erken olduğunu söylemiştir. Bu anlamda eğitim gerek ana gerek yan tema olarak kadın filmlerinde sıklıkla işlenmektedir. Yine Sibel bahçede çalışan ve evlenerek çocuk yapmaktan başka hayali olmayan genç kızın saygısını bu tavrı sayesinde kazanmıştır.

Eğitim teması kadınların siyasi ve eğitim haklarına uzun ve gelgitli bir yoldan ulaşması sebebiyle filmlerde anılmadan geçilmemektedir. Avrupa etkisi feminizm söz konusu olduğunda fikrin ortaya çıkması ve kökleşmesi yönünden doğal olarak öndedir. Yine kadının çalışma koşulları gibi tartışmalarda da bu gelgitin yaşandığı yer olarak Fransa merkezde yer almaktadır çünkü 1965 yılına kadar Fransa' da kadınların kocalarından izin almadan işe giremeyeceğini belirten yasa bulunmaktadır. Türkiye'de kadınların eğitim sistemine daha önceden dahil olmakla birlikte siyasi hayata 18 milletvekili olarak katılmaları 1935 yılında olmuştur. O

dönemde yapılan kadın çalışmalarını eksik bulan feministler bu hamleyi cumhuriyet ideolojisinin yönetim anlayışında yapılan bir manevra olarak okumaktadırlar. 1933'te iktidara gelen Nazilerin kadınları çalıştıkları işlerden çıkararak "kilise, mutfak, çocuk" şeklinde görevlendirmelerine karşı Atatürk bu hamleyi yaparak sıkı ticari ilişkileri olan Türkiye- Almanya devletleri arasındaki farkı ortaya koymuştur. Türkiye bu anlamda demokratik ülke olduğu imajını yenilemiştir (Sevim, 2005, s. 40, 106, 107).

Sibel'in konuşma probleminin yarattığı özel durumun da kadın filmleri ve feminist sinema için ayrı bir önemi vardır. Dilin ataerkil bir düzende kurulup bu düzeni devam ettiren bir yapısı olduğunu düşünen feministler film yaparken ayrışmaya çalışıp karşı sinema yaklaşımıyla hakim film dilini kırmaya uğraşarak bir film dili yaratmaya çalıştıkları gibi dille ilgili meseleleri de filmlerine taşımaktadırlar. Örneğin feminist sinemanın başyapıtlarından birisi olan Piano filminin kadın karakteri Ada konuşmamakta ve bu durum toplumsal cinsiyet kalıplarının içine kazılı olduğu dilin reddi anlamını taşıyarak ataerkil düzenin simgesel yapısına başkaldırıyı ifade etmektedir (Özden, 2004, s. 206). Bu anlamda Sibel'in konuşamama durumu toplumdan dışlanması gibi bir sonuca yol açmakla birlikte bu baskı ortamından kurtulması için de bir fırsata dönüşmüştür. Benliğinde hissettiği bu eksiklik ona baş kaldırabilme ve başka bir karaktere dönüşebilme imkanı vermiştir.

Filmde Sibel'in yardım ettiği Ali'nin ormanda ayakta çıplak bir şekilde yıkandığı bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede Sibel Ali'yi uzaktan dikizlemektedir. Benzer bir sahnenin Piano filminde de bulunduğu bu yöntem yine feminist sinemanın alternatif bir dil geliştirme adına giriştiği bir yöntemdir. Avrupa resminde çıplaklık üzerine yazdığı bir makalede John Berger "Erkekler eyler, kadınlarsa görünür. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar kendilerini, kendilerine bakılırken seyrederek." ifadelerini kullanmıştır. Bu doğrultuda L. Mulvey sinemanın çekiciliğini anlamak için psikanalizin de yardımıyla eril nazar (male gaze) teorisini geliştirmiştir. Bu teori feminist film teorisinin en sık başvurulan paradigmalarından biri haline gelmiştir... Mulvey, klasik sinemadaki skopofiliyi (Bir kişiye delici bir şekilde bakmaktan alınan haz), cinsel farklılık yoluyla gösterilen etkinlik ve edilgenlik ekseninde işlev gören bir yapı olarak incelemiştir. Bu ikili karşıtlık da

cinsiyetlere ayrılmıştır. Geleneksel sinemanın anlatısal yapısı, eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurmaktadır. Erkek aktörün çevresinde açılan dramatik aksiyon sonrası bakış (look) bu yolla örgütlenmektedir. Sinema, bu açıdan zaten daha önce Batı sanatı ve estetik anlayışında erkek arzusuna göre yapılan ve düzenlenen görsel mekanizmayı mükemmelleştirmiştir. Dişil bakışın bu şekilde kökten yadsınması sebebiyle Kaplan, nazar (gaze) istisnasız eril midir, yoksa bir kadının dikizlemesi de mümkün müdür sorularının cevabını aramıştır. Dişil karakterler bakışı (look) benimsenerek, (1970 ve 1980'lerde Hollywood kadın filmlerinde olduğu gibi) eril karakterlerin nesneye dönüştürebilir olduğunu söylemiş ancak dişil arzusunun bir gücünün olmadığını ifade etmiştir. Bu anlamda böyle bir rol dönüşümü temeldeki egemenlik ve teslimiyet ilişkilerinin olduğu gibi kalmasına engel olamamaktadır. Dolayısıyla, nazarın eril olmasa da dil ve bilinç dışının yapısı sebebiyle sonuçta 'eril' pozisyonda gerçekleştiğini belirtmiştir (Smelik, 2008, s. 4, 8, 9). Sonrasında çalışmalar kadınların da ekranda güçlü ve güzel kadınlar görmekten zevk alabileceği yönünde çeşitlenmiş karşı sinema fikri yerine konvansiyonel sinema çerçevesinde lezbiyenlik, lgbt türleri de içeren filmler üretilmesi için çalışılmıştır.

Son olarak bütün bu kimlik oluşturma süreçlerinin entelektüel boyutuyla ilgili olan ve hikayesinin merkezine bir aydını koyan Kış Uykusu filmi incelenecektir. Bu anlamda bir bilinci tartışması sebebiyle Türkiye adına fazla veri sağlaması açısından ve başta Fransa'da olmak üzere bütün dünyada dikkatleri çekmesi yönünden bu film analiz edilecektir.

3.5. KIŞ UYKUSU

Kış Uykusu Nuri Bilge Ceylan'ın 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü alan uzun metrajlı filmidir. Bir sonbahar günü bozkırda tüten buğular eşliğinde başlayan filmin baş karakteri Aydın eski bir tiyatro oyuncusudur. Mesleğini bırakmış Kapadokya'da Peri Bacaları'nın yakınında babasından kalma bir butik otel işletmektedir. Bu otelde kardeşi Necla ve genç karısı Nihal'le birlikte yaşamaktadır. Yanında çalışan Hidayet ve karısı otelin günlük işlerini görmektedir. Aydın evlidir ama karısıyla arasında sorun vardır. Sabah otelin yakınında gezmeye çıkıp dönerken gizli gizli karısının kendisinden ayrı kaldığı odayı gözetler. Lobiye geldiğinde motorla seyahate çıkmış bir müşteriyle konuşur. Adam otelde at olup

olmadığını sorar, otelin sitesinde at görmüştür. Aydın yalnızca görsel olsun diye koyduklarını söyler, otelde at yoktur. Sonrasında Hidayet’le birlikte bir yere giderler, yolda Hidayet kiracılara çok yumuşak davrandığını söylerken arabanın camına bir taş atılır. Hidayet koşup taşı atan çocuğu yakalar, kaçarken suya düşen çocuk ıslanmıştır. Çocuk Aydın’ın kiracısının çocuğudur ve Aydın eve icra gönderdiği için taş atmıştır. Hidayet çocuğu evine götürür ve kapıda babasıyla kavga eder. Çocuğun amcası imam Hamdi gelir ve özür diler. Arabanın cam parasını ödeyeceği gibi geciken kira borçlarını da ödeyeceğini söyler. Hemen icraya verdikleri için sitem eder. Aydın otele dönmüş odasında bilgisayarda yazı yazmaktadır. Yerel bir gazeteye yazdığı yazıya özenle çalışır.



Görsel 5: Aydın gazete yazısına çalışıyor. (Ceylan, 2014).

Bu sırada ablası Necla elinde çayla gelir ve gazete yazıları hakkında sohbet ederler. Necla Aydın’a yazıları çok abarttığını, kimsenin okumadığı gazetede yazmaktan ne anladığını sorup daha büyük bir yere yazmasını önerir. Aydın okuyucularından memnun olduğunu anlatır. Başka bir gün Aydın’ın bir arkadaşı gelir, Aydın yardım isteyen bir okuyucu mektubunu ona okumak ister. Bu sırada karısı Nihal’i de çağırır. Mektubu okurken kendisinin övüldüğü kısımlarla başlayan Aydın’ın bu tavrı Nihal’i rahatsız eder, yardım talebini gereksiz abartı görür. Aydın Nihal’e davranışının sebebini sorar çünkü Nihal bölgede yardım kampanyaları organize etmektedir. Nihal mektupta istenilen yardım talebini gereksiz masraf olarak görür. Bu sırada imam Hamdi özür dilemek ve kira borcu için zaman istemek için gelir, Aydın o işlere avukatın baktığını söyleyip onlarla görüşmesini ister. Aydın ablası Necla’ya imam Hamdi’yle görüşmesini anlatır, Hamdi hakkında gazeteye yazı yazmıştır. İslamiyet gibi bir yüksek kültür ve medeniyet dininin daha

bakımlı imamları hakkediyor olmasıyla ilgili olan yazıya ablası olur verir. Aydın sert olup olmadığını sorar, konunun hassasiyeti gereği tedirgindir. Ablası yazının normal olduğunu ifade eder, çünkü yazıda Aydın dinin kendisi hakkında bir şey söylememektedir, yalnızca uygulaması hakkında fikir belirtmiştir. Sonrasında Necla Nihal’le dertleşir boşandığı alkolik kocasına geri dönmeyi düşünmektedir, bunu da kötülüğe karşı hiçbir şey yapmamak gerektiği fikriyle açıklar. İmam Hamdi yeğeniyle birlikte özür dilemeye ve el öpmeye gelir, Aydın gerek yoktu falan deyip istemem yan cebime koy tavrıyla elini uzatır, çocuk Aydın’ın elini öpeceği sırada bayılır. Aydın otel için bir at satın almak istediğinde, gittikleri adam bir yılki atı yakalamayı teklif etmiştir. Yılkı atını yakalayıp Aydın’a teslim eder. Aydın otel lobisinde at soran genç motorcu müşteriye bir at aldıklarını ama birkaç gün uslanmasını almasını bekleyeceklerini söyler. Sonrasında adamla sohbet eder, adam yaptığı gezileri kitap olarak yayınlacağını anlatır, Aydın da Türk tiyatrosunun tarihi hakkında bir kitap yazacağını ancak gerekli incelemeleri yapmasına rağmen henüz başlamadığını anlatır. Aydın akşam yine ablası Necla ile konuşur, Necla bu sefer eleştirilerinin dozunu arttırır. Yazdığı başka yazıları da okuduğunu, özellikle annesinin babasının mezarına bile gitmeyen Aydın’ın din hakkında bir şeyler yazmasının saçma olduğunu söyler. Aydın’a kendini kandırdığını söyleyince Aydın sinirlenir ve çenesi düşük olduğu için kocası tarafından terk edildiği karşılığını verir. Necla Aydın’a attığı tiradın harika olduğunu söyleyerek rol yapan bir oyuncu olduğunu hissettirir. Bir süre laf yarıştırıp didişirler ve Necla odadan gider. Aydın ertesi sabah mezarlığa gitmiş bir çift mezarının başında oturmaktadır. Otele geri döndüğünde karısının yardım kampanyası düzenlediği arkadaşlarıyla toplantı yaptığını görür, sohbete katılıp gelenleri tanımaya çalışır. Nihal Aydın’ı mutfağa çağırıp toplantının özel olduğunu ve gitmesi gerektiğini söyler. Aydın kocası olarak böyle bir şeyi hak etmediğini ifade eder. Nihal’in o gitmezse kendi gideceği tehdidine karşılık Aydın paltosunu alıp çıkar. Sonrasında aralarındaki gerilim bu sebepten artar. Herkes gittiğinde Aydın Nihal’e yardım kampanyası ve para toplama işinin zor olduğunu, adının dolandırıcıya çıkarak aileyi olumsuz etkileyebileceğini söyleyip hesapları kendisine teslim etmesini ister. Nihal ağlar sinir krizi eşliğinde dosyaları verir. Aydın’a kendisini ezdiğini, boşlukta bırakıp hayatını çekilmez hale getirdiğini söyleyip dert yanar. Tutunduğu tek dal olan yardım faaliyetlerini üstelik onu

yetersiz görerek elinden alması Nihal'in zoruna gider. Aydın hesapları almaktan vazgeçip isterse boşanabileceklerini söyler, sonra bir süre İstanbul'a gitmeye karar verdiğini söyler. Gitmeden Nihal'le konuşmaya çalışan Aydın'ın sevgi dolu tavırlarına Nihal inanmaz, konuşurken söylenenleri yutmadığını, sahnedeymiş gibi davranmayı kesmesini söyler. Karlı bir gün tren garında İstanbul'a gitmeyi deneyen Aydın gitmeyi başaramaz ve şoförü Hidayet'le birlikte arkadaşına gidip bir gün geçirir. Sonrasında otele döndüğünde karısı camdan onu gözlemektedir. Aydın'ın iç sesinden gidemediği ve Nihal'i sevdiği duyulmaktadır. Aydın odasında bir türlü başlayamadığı Türk Tiyatrosunun Tarihi kitabını yazmaya başlar, kar fırtınalı bir şekilde yağarken mağarayı andıran odasında yazı yazmaya devam eder.

Film olay örgüsünden ziyade karakter tasarımı ve karakterlerin çeşitli katmanlardaki derinliğiyle ilgilenen sanat filmi kategorisindedir. Ceylan'ın röportajlarında sıklıkla vurguladığı filmlerindeki besleyici kaynak Rus durum öyküsü yazarı Anton Çehov'un etkisi bu filmde de kendini göstermektedir. Kış Uykusu filmi Çehov'un Karım, Memurun Ölümü ve İyi İnsanlar adlı öykülerinin uyarlamasıyla oluşturulmuştur. Karım ve İyi İnsanlar öykülerini orijinaline daha yakın bir şekilde filmine uyarlayan Ceylan, Memurun Ölümü öyküsündeki Çerviakov karakterini de İmam Hamdi şeklinde filme taşımıştır. Karım, Kış Uykusu filminin ana olay örgüsünü oluşturan öyküdür. Hikayedeki tüm diyaloglar ve olaylar çok az farklılıkla benzer şekilde filmde geçmektedir (Akın, 2017, s. 74, 79). Çehov'un eserlerinden yola çıkarak film yapan Ceylan, Bresson, Ozu, Bergman, Tarkovski gibi yönetmenlerden aldığı esinle Yeşilçam sonrası yeni bir gerçeklik duygusuna ulaşmış bir yönetmendir. Türk sinemasının büyük oranda inandırıcılık sorunu çektiği ve gerçeklik hissini kayıp olduğu bir dönemde yapmaya başladığı filmleri belgesel olmasalar da büyük oranda anlattığı insanları "gerçekte olduğu gibi" yansıttığı hissini izleyiciye yaşatabilmiştir. Bu sayede insanlar bir yönetmenin öykülerini seyretmek değil, çok başarılı fotoğraflarla insanlara tanık olmanın ve bu anların üzerine düşünmenin hazzını yaşadıklarını düşünmüşlerdir (Atam, 2010, s. 116, 117). Bu anlamda güçlü olan filme dair öncelikle Çehov ve eserlerinin üzerinde durmak gerekmektedir.

Durum öyküsünün geliştirilip ünlenmesinde merkezi konumda olan Çehov, tutucu bir ailede yetiştiği ve aldığı dini eğitimden nefret ettiği için Tanrı'ya olan

inancını giderek kaybetmiştir. 1892 yılında, erken dönem mektuplarında yakın dostlarına yazdığı “şu anda dinsizim” sözüyle birlikte ölümünden yaklaşık bir yıl önce yazdığı “inancımı çok uzun zaman önce yitirdim” ifadesi din hakkındaki görüşlerinin son özetidir (Alpay, 2016, s. 94). Bu doğrultuda eserlerinde sıklıkla Ortodoks Rusya’nın dini yaşayışı, din adamları ve halkın din anlayışı konusunda eleştirilere yer vermektedir. Çehov’daki bu din eleştirisi ve materyalist bakış açısı, Ceylan’ın uyarladığı Aydın karakterinde de görülmektedir. Çehov’un, dine cahilce ve sıkı sıkıya sarılan kişileri ve köylülerin dini yaşayış şeklini eleştirdiği gibi Aydın da yazısında İslamiyet’i över ancak Müslümanları eleştirir. Aydın, Çehov karakterleri gibi materyalisttir, halkı değiştirmeye çalışır ama taşrada yaşayanlar değişime direnmektedir. Aydın Çehov karakterleri gibi materyalisttir ve bu doğrultuda ahlak, vicdan, toplumsal değerler hakkında sürekli ahkâm keser (Akın, 2017, s. 85-86). Filmde ablası Necla Aydın’a anne babasının mezarına bir kere bile gitmediğini ama ahkam kesmeyi de bırakmadığını söylediğinde Aydın ağlamanın başka yolları da vardır şeklinde cevap verir. Ancak ertesi gün yine de mezarlığa gider ve sessizce oturup düşünür. Yine karısı Nihal tartışırken ahlak, vicdan, toplumsal değerler hakkında sürekli ahkâm kesen Aydın’ın bunu karşısındakini aşağılamak için kullandığını söyler ve en çok böyle ahkam kesenlerin bu değerlerden yoksun olduğunu vurgular.

Çehov’un karakterleri geleceğe umutla bakan karakterler olmasına rağmen hep karamsar olmakla suçlanmıştır. Ceylan’ın karakterleri genelde geleceğe umutla bakmaz, biraz umutlandıklarında bu umudu yerle bir edecek durumlar oluşmaktadır. Ceylan, bu konuda fikirlerini belirtirken şu ifadeleri kullanır:

(...) Çehov’un karakterlerine sık sık söylediği gibi geleceğe yönelik umut dolu sözlerine, insanlığı aydınlık bir geleceğin beklediğine inandığını kesinlikle sanmıyorum. Bana göre Çehov insanın doğasını tanıdıkça derin bir umutsuzluğa düşmüş son derece karamsar bir yazardır. Ama bu trajik hissedışı katlanılır kılmak adına eserlerine biraz mizah öğeleri katmış, alaycı bir bakış geliştirmiştir. Bugün yaşıyor olsa, yine o zaman olduğu gibi hiçbir ideolojiye bağlanmazdı diye düşünüyorum (Ceylan’dan aktaran Akın, 2017, s. 64).

Bu noktada nihilizm kavramı üzerinde durmak ve konuyu genişletmek faydalı olacaktır. Kısa öykücülüğün gelişiminden önce Fransa merkezli olarak gelişen ve Rusya dahil dünyanın geri kalanını etkileyen roman fenomeni ve nihilizm konunun anlaşılması adına önemlidir. Latince “nihil” kelimesinden doğan nihilizm kelimesi hiçlik anlamına gelmektedir. Herhangi bir şeyi işaret etmeyen nihil veya hiçlik var

olmama durumudur. Kavramın modern öncesi kullanımı genellikle Grek filozofu Sofist Gorgias'a atfedilmektedir. Modern kullanımıyla nihilizm kavramını ilk defa F. H. Jacobi (1743-1819) kullanmıştır. Kavramın popülerlik kazanmasıysa Rus romancı Turgenyev (1818-1883)'in Babalar ve Oğullar adlı romanından sonra olmuştur. Turgenyev'in bu romanda geçen nihilist karakteri Bazarov bir doğa bilimcidir ve edebiyat, sanat, şiir, tarih gibi hiçbir şeyi önemsememektedir. Doğa bilimleri ve kendi düşünceleri dışında hiçbir şeyi önemsemediği gibi her şeye de karşı çıkmaktadır. Babalar ve oğullar arasındaki uçurumun işlendiği romanda babalar Alman idealistlerini okuyup, Fransız romantizmine hayranken oğullar materyalisttir. Bazarov oğulları temsil eden yeni insan tipi, yeni kuşağın özetidir. Romantizmi sürekli küçük görerek sosyal değerleri ve kültürdeki gelenekleri reddetmektedir. Romanda herhangi bir manevi buhran veya iç hesaplaşma söz konusu değildir, sorun sistem sorunudur. Bu doğrultuda nihilizmin en temel prensibi mutlak bireyciliktir. Toplum, aile ve din tarafından bireye empoze edilen yükümlülükler bireysel özgürlük adına reddedilmektedir (Kuçlu, 2018, s. 25, 37). Aydın karakterinin derinliğinde yatan bu tavır toplumla karşılaştığında başka bir boyuta taşınmaktadır. Bu çerçevede özellikle Batı dışı dünyada sömürgeciliğin neo-kolonyal ya da post-kolonyal adıyla anılan döneminde Self-oryantalizm kavramı doğmuştur. Bir modernleşme isteği olan bu kavram çerçevesinde toplum içerisinde yerli aydın, elit, aydın, seçkin şeklinde de adlandırılabilir taşıyıcı elitler, Batı'nın üstünlüğünü kabul eden ilk kişilerdir. Bu doğrultuda kendi halkını 'geliştirip', 'medenileştirmeye' soyunan yerli seçkinler Doğu'nun Doğululaştırılması ya da oryantalize edilmesi şeklinde bir süreç başlatmaktadır (Turan, 2020, s. 25,26). Ceylan yine bir röportajında Aydın'ın klasik anlamda bir aydın kişi olmadığını, bu sebeple kendi hikayesi içinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Ancak özellikle İmam Hamdi karakteri üzerinden yazdığı gazete yazısında İslam'ı anması bu çerçevede bir okumaya zemin sağlamaktadır. Bu noktada yeğlenen okuma süreci devreye girmektedir. Yeğlenen okuma kavramı bir iletideki müzakere edilen anlamları, içinde okur ve iletinin birlikte hareket ettiği toplumsal yapıya bağlamaya yardımcı olan bir model sunmaktadır. S. Hall'in Parkin'den alarak geliştirdiği bu kavrama göre Parkin (1972), bireylerin toplumdaki kendi konumlarıyla ilgili algılamalarına yanıt vermede ya da bunları yorumlamada egemen, ikincil ve radikal sistemler olmak üzere üç temel anlam sistemine sahip olduklarını savunmaktadır.

Hall bu sistemlerin medya iletilerini kodaçmada kullanılan işleyiş karşılık geldiğini belirtmektedir. Egemen sistem ya da başat kod, toplumdaki yeğlenen okumaları, başat değerleri aktarmaktadır. İkincil sistem (subordinate system), müzakereli koda (negotiated code) karşılık gelmektedir. Bu, egemen değerleri ve varolan yapıyı benimser, ancak bu yapı içindeki belli bir grubun iyileştirilmesi gerektiğini savunmaya hazırdır. Son sistem ise muhalif kod (oppositional code), olarak radikal sisteme karşılık gelmektedir. Bu tür okuma, egemen versiyonu ve bu versiyonu üreten toplumsal değerleri reddeder (Fiske, 2003, s. 147-148).

Ceylan'ın ortaya çıkardığı film Çehov'un çeşitli öykülerinden ve Dostoyevski, Shakespeare, Voltaire'den yapılan alıntılarında oluşan özgün olmayan bir metindir. Film özünde Çehov'un Karım ve İyi İnsanlar öykülerinin bir bileşkesinden oluştuğundan (Kesova, 2018, s. 177) bu noktada gündeme gelen aydın kimliği temelinde konuyu derinleştirmek gerekmektedir. Çünkü Ceylan her ne kadar Rus eserlerinin edebi metinleri üzerinden bir Batı damarı yakalayıp takip etse de Türk aydınının Fransız Aydınlanmasından beslenen köklü bir damarı vardır. Filminin yine Fransa'da ve dünyada karşılık bulmasının da bu durumla ilgisi bulunmaktadır.

1715'te Fransa'da Protestanlığın her çeşidinin yasaklanmasıyla zanaatkar ve esnaf sınıftan yetenekli insanlardan oluşan Huguenotlar ülkeyi tamamen terk etmek zorunda kalmıştır. Bu tarihten sonra bir grup Huguenot yerleşim yeri ve izni almak için Osmanlı devletine gelmiş ve Protestanlığın İslam'a daha yakın olduğu gibi yaklaşımlarla Avrupa'nın bazı yeniliklerini alınabileceği fikirlerini Osmanlı yönetimine sunmuştur. Katolik Fransa yönetimi, Kapitülasyonların kaldırılması gibi tehlikeli sonuçlar açacağı yönünde fikirlerle Osmanlı yönetiminin bu Huguenotlara yerleşme izni vermesini engellemiştir. Osmanlı'da yeni nizam fikirleri Huguenotlar'ın askeri düzeninden alınma olarak miras kalmış ve ilk reform hareketlerinin başlangıcı olmuştur. Huguenot subayı Rochefort tarafından önerilen yeni düzen (nizamı cedit) sonrasında ciddiye alınmış görünmektedir (Berkes, 2003, 46, 47). Bu temaslarla başlayan hareketlerle birlikte II. Mahmut zamanında yeni bilgi ve teknikler için "ilim" yerine "fen" terimi kullanılmaya başlanmıştır. Fenlerle ilgili işler için de "nafia" yani "yararlı işler" terimi yerleşmiş sonrasında buna bağlı olarak "münevver" (aydın) terimi ortaya çıkmıştır. Nafia, fen, maarif işlerinin hepsi

Yararlı İşler Meclisi'nin (Meclis-i Umur-ı Nafia) alanı içine girmektedir. Bu meclisin temsil ettiği şeyin karşısında da iki tip bulunmaktadır. Biri âlim, öteki cahil. Alim, şeriat bilgilerini bilen kişiler, cahil ise “halk” tır (Berkes, 2003, s. 179). Tarih yazarı Asım, 29 Mayıs 1807 tarihli bir isyanı anlatırken çıkarları sebebiyle Bektaşî nihilizmi ile ocaklarını koruyan “Bektaşî zümresi” ile Osmanlı geleneğine yabancılaşmış aydın zümresi arasında bir paralellik kurmaktadır. Ona göre, padişahın ve reformcuların Fransız yanlısı olmaları yüzünden bir Frenk taklitçiliği başlamıştır. Frenk hocalardan yabancı dil öğrenip korkusuzca konuşan aydın zümresi İslam ve Osmanlı düzenine ve şeriata inanmamaktadır (Berkes, 2003, s. 118). Aydın da filmde Hamdi ve dolayısıyla İslam hakkında yazarken aslında böyle şeyleri önemsemediğini söylemektedir. Aydın zümre de kitap ve sünnetteki yargıların ya insan aklı ile konmuş kurallar ya da İsrailiyat hurafeleri olduğunu söylemektedirler. Şeriat ve kanunun artık ömrünü yitirdiğini düşündükleri için zamanın maslahatı anlamına gelen Frenk politikasını kendilerine eylem ilkesi saymaktadırlar... Özellikle Tıbbiye öğrencileri Batı düşüncesinin yansımalarını 18. yüzyıl Fransız filozoflarının materyalist kitaplarından okuyarak öğrenmişlerdir. Tıbbiye'nin Fransız Devrimi'ni hazırlayan ünlü materyalist filozofların kitaplarının bulunduğu ve düpedüz materyalizm kitapları toplayan zengin bir koleksiyonu bulunmaktadır... Aydın gençler arasında, bu sayede Bektaşilik'ten daha üstün bir materyalist düşünce ortaya çıkabilmiştir. Bu sayede Avrupa'daki aydın rasyonalist düşüncenin eğitimde, ekonomik hayatta, toplumsal gidişte ve siyasette uygulanması gerekliliği düşüncesi doğmuştur. Bu fikir din ve geleneklerle ilgileri açısından materyalizm, dinsizlik, Frenkleşme olarak nitelendirilmiştir (Berkes, 2003, s. 118, 119, 232, 254).

Bu çerçevede çalışmamız özelinde Aydın'ın karakterini analiz edebileceğimiz en önemli karakter İmam Hamdi'dir. Tıpkı Aydın'ın gerçek bir aydın tipolojisine uymaması gibi İmam Hamdi'nin de Çehov öyküsünden çevirme papazlık karikatürü bir imamlığı vardır. Kendisini filmde imamlık yaptığına dair hiçbir görselle göremeyiz. Ceylan'ın seçtiği kadarıyla fakirlik içindeki evi ve kokan çoraplarıyla üsluplaştırılmıştır. II. Mahmut döneminde ortaya çıkan münevver (aydın)'ın karşısında biri şeriat bilgilerini bilen kişi olarak Alim ikincisinin ise cahil halk olduğu ifade edilmişti. Bu noktada yine II. Mahmut dönemi yenileşme hareketlerine kadar giden bir kısım detaya temas etmek gerekmektedir. Osmanlı

topraklarında yaşayan ve Batılı devletlerin çeşitli misyonerlik faaliyetlerine konu olan, tektipliliği, birliği bozan gayrisünni Müslüman grupların (Alevilerin, Nusayrilerin, Yezidilerin, Dürzilerin, Şiiilerin...) çocuklarının mekteplerdeki eğitimle, ders kitaplarıyla, cami ve tekkelerdeki vaaz ve irşat faaliyetleriyle yakınlştırılacakları şeklindeki din anlayışı bu dönemde beliren hem modern hem de itaatkâr bir din anlayışı olarak görölmektedir. Aynı veya yakın dönemde devletin iradesi yahut teşvikiyle kuvvetli bir hareket olarak ortaya çıkan ve ulemanın başı çektiği “takrib-i mezahib, telfik-i mezahib” (Sünni ekoller veya Sünnilikle Şiiilik arasında mezheplerin yakınlştırılması, uzlaştırılması) ve “tevhid-i turuk” (tarikahların ve meşreplerin, tasavvufi yorumların yakınlştırılması, birleştirilmesi) arayışları ve toplantıları da bu çerçevede, bu politikalarla irtibatlıdır. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da belge ve raporlarda tashih-i itikat yani talebelerin ve halkın inançlarının ve din anlayışlarının sahih; doğru ve uygun bir hale sokulması olarak geçen bu sürecin-bazı akademisyenlerin yaptıkları gibi sadece heterodoks unsurları Sünnileştirmek, hatta Hanefileştirmek olarak anlaşılması ve açıklanmasının yeterli bir anlama ve doğru bir açıklama olamayacağıdır. Bu tavır resmi metinlerin kelimelerini mutlak manalarıyla almak gibi bir zaafiyete ve eksik bir anlamaya işaret etmektedir. Çünkü sadece heterodoks unsurların din anlayışı değil bu süreçte mevcut Sünnilik kodları ve özellikle “halk Müslümanlığı” da modernleşmeye ve tektipleşmeye, yeni İslâm yorumlarına doğru sevk edilmekte, bu şekilde zorlanarak değıştirilmekte ve dönüştürölmektedir. “Kelime-i vahide üzerine ittifak ve ictimâ” ibaresiyle dönemin belgelerinde ve yazılarında geçen ifade İslâm ve kelime-i tevhid kadar belki ondan ziyade bu yeni dinî yorumlar üzerinden tektipleşme/birlik arayışına işaret etmektedir. Bu politikalar bazı akademisyenler tarafından abartılı olarak “Osmanlı oryantlizmi” yahut “ödünç Kolonyalizm olarak adlandırılmıştır. Ancak söz konusu olan öncelikle oryantlizmin ve sömürgeciliğin engellenmesi ve hafifletilmesi istikametindeki tedbirlerdir (Kara, 2019, s. 170, 171). Bu karşıtlıktaki Alim cumhuriyetin ilanı sonrası Takrir-i Sükun yasasıyla beraber siyasi arenadan dışlanmış ve yeraltına itilmiştir. Medrese ve tekke gibi ana kurumlar tamamen kapanmış, din işleriyle ilgilenen ana yapı bakanlık seviyesinden bir genel müdürlük düzeyine indirilmiştir. Diyanet İşleri Başkanlığı bir dinî hizmet kurumu olmaktan ziyade/olduğu kadar bir kontrol ve dinî kültürü, dinî hayatı dönüştürme merkezi

gibi çalışmıştır (Kara, 2019, s. 28, 29). Bu denklemde Diyanete bağlı olarak çalışan imamlar aydınla aynı konumda bulunmaktadır. Aslında Alim olarak beliren sınıfın da cahil halka bakış konusunda aydın olarak anılan zümreden pek farkı yoktur. Fark dinin kabul edilip edilmemesiyle ilgilidir. Cahiller terbiye isteyen yığınlar olarak hep aynı konumdadır. Burada tekrar Ceylan'ın Çehov'dan aktardığı papaz karikatürü imama dönersek eğer doğala yakın bir imam tasarlansaydı fakirlik içinde olması fantastik kaçabileceği gibi insanları küçümseme konusunda Aydın'dan altta kalır bir yanı olmadığını belirtmesi gerekirdi. Cumhuriyetin kurulması sonrası Diyanet İşleri Başkanlığı eliyle görevlendirilen imamlar bugün gelinen noktada halka avam olarak bakma ve ölüm gerçekleştikten sonra cenaze işlemleri sırasında pamuk tıkamak dahil her şey ellerinde olduğundan boyutsuz bir özgüvene sahiptirler. Bu anlamda Ceylan'ın imamı resmetme şekli İslam'a dair hiçbir şeye dokunmadığı gibi başta Avrupalılar olmak üzere seyirciyi İslam'a ait hiçbir kodla karşı karşıya getirmemektedir. Peri Bacaları'nın turistik atmosferi içerisinde Batı edebiyatının belli metinleri harmanlanarak bir film oluşturulmuştur. Karakterlerin derinlemesine tahlil edilip iyi oyunculukla desteklenmesi sayesinde inandırıcılık problemi doğmadan film işleyebilmektedir.

Bu doğrultuda konuyu biraz daha açmak gerekirse Türk aydınının Batılılaşma sürecinde yaşadıkları bir travma ve kişilik bölünmesidir. İslamiyet'i sosyal ve siyasi her anlamda bir bütünleştirici olarak kullanan Türkiye, buna rağmen aydınından özü Hristiyan olan bir kültürün taşıyıcısı olmasını beklemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte yaşanan hızlı dönüşümde aydın sınıfının aldığı konum doğal olarak yetersiz ve çelişik olmuştur. Bu bağlamda Cumhuriyetçilik de Batı'dan Doğu'ya getirilmiş ve buraya ait olmayan egzotik bir bitki gibidir. Bu noktada Batılı aydın sınıfın temel çelişkisi kökleri toprağın derinliklerine inmeden bu bitkinin çiçek açmasını beklemektir (Kesova, 2018, s. 169). Bu bağlamda Türkiye'de aydınları genel olarak iki geniş kümeye ayırmak mümkündür. İlki uzun bir fikri gelişme tarihinin bugünkü mirasçılarından meydana gelmektedir. Seneler sürmüş bir "Batı düşünce alemine yaklaşma" hasretinin bugünkü temsilcileri olan bu tip aydınların bir asırdan beri başlıca gayeleri ülkeyi Batı düşünce çerçevesini yerleştirmek olmuştur. Batı medeniyetinin fikri unsuruna, Batı ölçülerine ve rasyonelliğine büyük önem vermişlerdir. Bu anlamda ilk olarak "Kafa yapısı" problemi halledildikten sonra cemiyet meselelerinin kendiliğinde

çözüleceğini düşünmüşlerdir ... Yazılarında en çok rastlanan kelimeler "mantık, sağduyu, ilim açısı, planlı düzen, hukuk devleti" gibi Batı'nın aydınlık devrinin beraberinde getirdiği kavramlardan oluşmaktadır. Filmdeki Aydın'ın da dahil olduğu düşünülebilen ikinci grup aydın, 1930'lardan bu yana bakışlarını "küçük adam"a yöneltmiş olan, köyün, kasabanın veya şehirlerdeki küçük memurun meselelerini anlatmaya çalışmış olan fikir adamlarından meydana gelmektedir. Batıyı "Batı'nın yaşayış tarzı", sosyal tekâmül vetiresi şeklinde anlayan bu grup kendi cemiyetiyle Batı cemiyetlerini ayıran sosyal konular üzerinde eğilmiştir. Kullandıkları kavramlar sosyal gerçekçi okulun kendine has sözlüğünün tesirini göstermektedir. Her iki grubun düşüncesi de bir "stereotip"lik biçimine gelmiş ve aralarındaki fark keskinleşmiştir. Sonuçta Türk fikir hayatının tipik belirtilerinden biri olan iki kutuplu münakaşalar ortaya çıkmıştır. Birinci grubun aldığı en önemli eleştiri fazla "akademik" tahlillerle vakit geçirmekte olduklarıdır. Bu sebeple memleketin hakiki davalarıyla ilgilenmemekle suçlanmışlar, ikinci gruba kısır bir karamsarlıkla yetinerek dar ve sathi bir şikayetçilik edebiyatından ileriye geçememiş olmakla suçlanmıştır (Mardin, 1991, s. 302-303). Son olarak Aydın imajının bugünkü çehresine değinirsek filmin başında, Aydın'ın kiracısının oğlu bir taş atar ve Aydın'ın arabasının camı kırılır. Camın yenisini taktıracak olan Hidayet Aydın'a "Orijinal mi yan sanayi mi taktırayım" diye sorduğunda Aydın'ın "Orijinali nereden bulacaksın?" demesi ilginçtir. Bu cevap üzerine Hidayet'in, "Zaten orijinali yok o yüzden sordum" demesiyle bir bütün olarak film ele alındığında aydın olmak Batı'ya ait bir kavram olduğundan aydının orijinalinin de Batı'da olduğu anlaşılır. Zaten olmayan bir şeyi olabilirmiş gibi soran Hidayet bu soruyla Aydın'ın bütün hayatında yapmaya çalıştığını gün yüzüne çıkarmıştır. Anlamsız gözlerle bir süre Hidayet'e bakan Aydın, sonunda "Hadi Hidayet" deyip onu gönderir (Kesova, 2018, s. 171).

Ceylan Aydın karakterini incelediği eseriyle, bir ucu Tanzimat öncesinde Fransa etkisiyle oluşan yenileşme hareketine kadar uzanan aydın kişiliğinin nihilist ve materyalist çehresini yine Fransız edebiyatından neşet ederek Rus modernleşmesi süzgecinden geçen materyalist nihilist yaklaşımla bütünleştirmektedir. Bu anlamda özü Batıda olmasına rağmen ülke içinde de bir tarihi olan aydın kavramı inandırıcılık ve gerçeklik hissi güçlüğü çekilmeden anlatılabilmiş, ustaca stilize edilen film Türkiye ve dünyada karşılık bulabilmiştir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Eurimages fonunun ideolojik işlevselliği üzerine fonun belirlediği ortak Avrupa kültürünün korunması düşüncesinin kimlik kavramı çerçevesinde incelendiği çalışmamızda ilk sonuç olarak gümrük birliğinin doğası gereği ekonomik bir canlanma ve Türk sineması adına ticaret yaratıcı bir etki belirlediği görülmüştür. İkincisi Avrupa Birliği uyum süreci ve Eurimages'la şekillenen devletin bu alanda yaptığı çalışmaların devletin Batılı anlamda bir vitrin, imaj oluşturma hedefine hizmet ettiğiidir. Batılılaşma sürecinde ülke aydınlarının hem oryantalizmi üreten bakışı taşınması hem de bunu çeşitli çalışmalarla ve fikirlerle yeniden üretmesi yine karşılaşılan sonuçlardan bir tanesidir. Diğer bir konu yapılan filmlerin çoğu zaten seyirci tarafından pek rağbet görmemekte bu anlamda yapılan üretim genel olarak sanatçıların bireysel tercihleriyle sektör akışı içinde kanalize olmaktadır. Seyirci kaynağından yoksun olarak bireysel inisiyatifle özgürce seçilen konuların sağlanan fonlara ulaşmak adına belirli skalada birikmesi fonlama sisteminin doğal olarak ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Eurimages'ın ulusal olanın dışındaki kategorilerde ürünler beklemesi bu fonun belirleyici sert ideolojisidir. Bu şartlarda oluşan eserler Türkiye'ye ulusal benliğini sorgulama ve varsa aksak bir yönünü düzeltip daha iyi çalıştırma adına fırsat vermektedir. Ayrıca kendi eleştirel geleneğini oluşturabilmiş ülke imajına katkı sağlayarak devletin bu yöndeki çalışmalarının bir versiyonu olarak işlev görmektedir. Avrupa'nın savaşlarla kendi içindeki yıkımlar sonucu ulusötesi bir yapılanmaya gitmesi ve bu anlamda Eurimages fonuyla sinema alanında bu fikre hizmet amacı gütmesi Türkiye'nin de ulusal benliğini sorgulayan bir çalışmaya girmesini gerektirmiştir. Küreselleşme fikriyle atbaşı giden bu sorgulama ihtiyacı Amerikan emperyalizmi çerçevesinde ülkelerin önüne zorunluluk olarak çıkmıştır. Ülkelerin iç siyasetlerindeki çeşitli dengelerin değişmesi şeklinde dönüşen bu süreçte bu sorgulama işlemi yapan devletler bu işi özgüvenle yaparak adeta sistemlerinin sorunsuz çalıştığını ispat etmişlerdir. Türkiye'de devlet yönetimi iktidar merkezi olarak zaten Tanzimat'ta belirginleşmiş olan ve etkisi görülebilen şekilleriyle Avrupa'ya uyumlu olmak ya da Avrupa'nın öfkelerini celp etmemek gibi yöntemlerle aynı refleksi sürekli tekrar etmektedir. Türkiye'nin uluslaşma sürecinde çok dinli ve milletli bir İmparatorluktan dönüşmesi ve savunma refleksini yalnızca elde kalan Müslüman nüfusla gerçekleştirebilmesi kimliğinde güçlü bir Müslümanlık damgası

bırakmıştır. Cumhuriyet sonrası bu damgadan ve getirdiği tarihsel mirastan -bir diğer yoruma göre yükten- kurtulmak adına inkılaplar adıyla çeşitli girişimler yapılmış ancak bu çalışmalar gerekli moral veriyi sağlamadığından sonuç başarılı olamamıştır. Özetle Türkiye'nin modern anlamda uluslaşma süreci II. Mahmut'un yenileşme hareketleriyle ve İslam vurgusu artan bir hamleyle başlamıştır. Cumhuriyetle birlikte İslam'a karşı mesafe koyma ve dışlama politikası ulusal kimliğin belirgin bir ögesi olmuştur. Bu süreçte Müslümanların Batılı kapitalist bir örgütlenme olarak kendilerini tanımlamada yetersiz buldukları ulus devlete ait söylemler eleştirilme imkanından yoksun kalmıştır. Oluşturulan ulusal kimlik II. Dünya savaşı sonrası sorgulanmaya başladığında küresel gündem doğrultusunda hem savunma yapması hem de ulus devleti eleştirmesi beklenen İslam daha çok savunmada kalarak kurucu unsur olarak tekrar gündeme gelmiştir. Sovyet tehdidine karşı Amerikan bloğunun daha ehven görüldüğü bu denge içerisinde İslam Tanzimat ve Cumhuriyet süreçlerinin başlangıcı gibi bütünleştirici unsur olarak kullanılmıştır. Bu çekişme içerisinde uluslaşmanın ve bu programı sorgulamanın Türkiye'deki Müslümanlık algısıyla yakından ilgisi bulunmaktadır. Aydınlar ve siyasetçiler arasında İslam'ı kabul etme ya da dışlama yollarından hangisi seçilirse seçilsin Avrupa ile karşılaşmada dışlama eğilimli yaklaşım ideolojik olarak işlemektedir. Çünkü Avrupa kimliğinin çeşitli bileşenleri olmakla birlikte dış yüzeyi Hristiyanlık ve İslam karşıtlığıdır. Bugün Avrupa'da yükselişi sebebiyle endişeye sebebiyet veren İslam kimliğinden Türkler vazgeçse bile Avrupa'nın bunu kabullenmediği çeşitli açıklamalarla sürekli hatırlatılmaktadır. Ortak Avrupa kültürü oluşturulurken neyin ulusal sayıldığı ve dışta bırakıldığının anlaşılması önemlidir. Çünkü yukarıda belirtildiği üzere Avrupa ortak kültürünü himaye eden Eurimages'in sert ideolojisi ulusal olanın seçim dışı bırakılmasıdır. Tıpkı ulusal olanın seçme ve dışta bırakarak ayıklama şeklinde çalışan mekanizması gibi ulusötesi de seçme ve ayıklamayla kurulmaktadır. Kimlik oluşumunun bundan ibaret olduğu ve her an durmaksızın çalıştığı tezin kimlik kısmında belirtilmişti. Türkiye özelinde bu ulusal olanı dışta bırakma sürecinde, sinema eliyle sorgulanmak için seçilen ulusal kimliğe ait detaylar da çok önemlidir. Üretilen filmlerde seçilen kısımlar Tanzimat öncesi ülkeye devlet eliyle sokulan Fransız Aydınlanması temelli maddecilik ve sonrasında Alman Romantizmi temelinde şekillenen milliyetçilik akımlarından türeyen fikirlerdir. Türkiye'de Cumhuriyet

sonrası cisimleşebilen ve sorgulama sürecinde odaklanılan bu çerçeve zaten en güçlü iki Avrupa devleti etkisiyle oluştuğundan ortak bir konuşma zemini sağlamakta, arada sistem dışına itilen İslam bu sayede anılmaya gerek görülmeden bütünüleyici unsur olarak dışarıda kalmaktadır. Bu sayede iç siyasette iktidara sahip olan güçle Avrupa’da dönüşüm hedefleyen güç kimliklerini belirleyen ana unsuru gündeme alıp anma gereği duymadan müzakere yapabilmektedir. İç siyaset açısından da eleştirel bir bakışla kurucu dönemde yalnızca Batı kaynaklı fikirlerin gündemde olanlarının incelenmesi bu aygıtın yalnızca sökülüp bakımının yapılması ve daha iyi çalışması anlamına gelmektedir. Refiğ’in anılarında 50’li yıllardaki sinemacılar döneminde kendisi dahil çoğu sanatçıda olmayan Türkiye merkezli arayışların sadece mukaddesatçılarda olduğunu söylemesi bu anlamda hatırlanmalıdır. Refiğ Ulusal sinema- Yeni sinema kavgasını anlattığı kitabında bunun Batılılaşma sürecinin son dönemeci olduğunu söylemiştir. İslam’ın CHP kurultayında yumuşatılan laiklik politikası sonrası tekrar sahneye geldikten sonra eleştirel değil bütünüleyici bir unsur olarak kodlanması ve milliyetçi muhafazakarlık içinde konumlanması Milli sinemanın ürünleri tartışılırken ele alınmıştı. Milli sinemanın milliyetçi, İslamcı ve muhafazakâr üç döneme ayrılan çizgisinde İslamcı kesimin milliyetçi kesime getirdiği tenkitler kullanışlı eleştirel bir bakışı geliştirecek İslamcı bir anlayışın gelişmesine yetmemiştir. İlgili bölümde ulusal ve milli sinemanın varla yok arasında salındığı ifade edilmişti. Bu anlamda o dönemde tartışması yapılan ve taraftarlarının Batı ajanlığına kadar suçlanmasına sebep olan Yeni Sinema adıyla cisimleşen sanat sineması fikri Eurimages sonrası dirilmiştir. Sonrasında kendi inisiyatifleriyle zaten uluslararası bir zemin arayan sinemacılara uygun alan sağlanarak ulus devletin kendini özgüvenle esnetme süreci atlatılmış ve bu esnek yapının küresel yeni aşamaya taşınması sağlanmış olmaktadır. Bugün sanat filmleri merkeze alınarak işleyen film festivallerinin, jürileri, work in process ve pitching platformu adı altında şekillenen filmleri ve senaryoları daha en baştan üretim aşamasında biçimlendiren yapılarına bakıldığında uluslararası bir organizasyon görülmektedir. Daha en baştan uluslararası üretim modeli ve bu küresel pazara ürün yetiştirme fikri piyasada yerleşmektedir. Bu yöntem en başından sanatçıları bu açıdan bir baskı altına almakta ve ölçek ekonomileri etkisiyle teknolojide bir yenileşme ve ticarete pozitif bir etki ortaya çıkmaktadır. Ancak bilindiği üzere sinema sektörünün ana gövdesini oluşturan Hollywood iç

piyasayı hedeflemesi ve bu doğrultuda himaye görmesi sayesinde büyüüp gelişebilmiştir. Bu süreçte film festivalleri olarak şekillenen yapılar, paradoksal bir şekilde sinema alanındaki sanat ürünlerine mal değil hizmet olarak bakılacağı fikriyle yapılan üretim sürecindeki çelişkileri ortaya çıkarmaktadır. Bu çelişkiye rağmen ulusötesi baskıyla üretilen ve seyircinin yeterli ilgi göstermediği bu festival filmlerine total olarak bakıldığında Türkiye'nin yurtdışında imaj oluşturma çalışmalarına hizmet ettiği görülmektedir. Bu anlamda ayrılan kaynak gerekli hedefi bulmuş, amacına ulaşmış olmaktadır. Ancak seyirciyle temas konusunda pek etkili olamayan bu yöntemin Hollywood tekeli kırma konusunda etkili olduğunu söyleyebilmek zordur. Bugün covid pandemisi etkisiyle tamamen sessizliğe gömülen sinema solanları daha iyi gösteriyor ki -Hollywood ya da sanat filmi- bu ayrımın çok da bir önemi yoktur. Üretim ve dağıtıma dair bu detayların ardından sinemanın kültürü oluşturu ve yoğurucu doğası tartışmanın kültürel boyutunu da incelemeyi gerektirmektedir.

İç piyasada öncelikle edebiyatta sonrasında sinema sektöründe hâkim olan kanonun Batılılaşma sürecinin detaylarını taşıma misyonunu üstlenmesi ve Batıya angaje sanat algısının Avrupa'daki farklılıkları özellikle İslam'ı yadsıma fikirleriyle çarpışmasından nihilist bir üst dil oluşmaktadır. Bu üst dil Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyelik hedefi doğrultusunda yapacağı imaj çalışmasında ve uluslararası arenada İslam'a dair terörle ilişkilendirilen yaklaşımlardan sıyrılmada kullanışlı bir yerde durmakta ve yararlı olabilmektedir. Ancak bu durum toplumun kendini ifade etmesi açısından herhangi bir dış pazarın baskısı olmadan ve savunma güdüsüne kapılmaksızın tartışma yürütülecek bir platform eksikliğini sürekli gündeme getirmektedir. Toplumun kendi problemlerini, dertlerini, acılarını, rüyalarını, sevinçlerini paylaşacağı özgün kendine ait bir platform olmaması, üretilen eserlerin uluslararası pazarda görücüye çıkması temel hedef seçilerek üretilmesi, içerideki çeşitli problemlerin bir yerlere şikâyet edilmesi gibi algılara sebep olmakta sonuç olarak eserlerin izleyicisi azalmakla birlikte sanata dair bir gedik de oluşmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle Avrupa'ya açılmak üzere ve onun benzerliğinde seçilen temalar eşliğinde üretilen sanat eserleri ortalığı kaplamakta bir süre sonra da bunların taklitleri çoğalmaktadır. Bugün gelinen noktada festivallerde jüri yapan ve muhalif kimlikleriyle tanınan jüriler dahi filmlerdeki boğucu ümitsizlikten bıktıklarını ve üzerlerine bir kasvet duygusu çöktüğünü

vurgulamaktadırlar. Geleneği güçlü Fransız sanat ve fikir dünyasının hinterlandında gelişen bu yapıda merkezde Fransız Aydınlanmasının ulaştığı son nihilist duygu durumu, etrafında ise çeşitli cinsel, etnik kimlik kurgularının sıralandığı Romantik bakış bulunmaktadır.

Aydınlanmanın Avrupa’da dar bir entelektüel kesim arasında kalması ve abartılarak tüm dünyaya yayılması gibi Osmanlı ve sonrasında Türkiye’de de Batılılaşma, devlet tarafından himaye gören ancak aydınlar arasında ilgi görüp takip edilen ve edebi eserlerde ya da devamında sinemada karşılığını bulan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın oluşturduğu iklimin bir okumasını vermesi adına Antalya Film Festivali’nde yaşanan bir olayı burada anmamız gerekmektedir. Festival olgusunun sinemanın özellikle sanat filmleri olarak Eurimages fonu çerçevesinde anılan sinemanın yaşatılmasında ne kadar önemli olduğuna değinilmişti. 2017 yılında Türkiye’nin en eski film festivali olan Antalya Film Festivali’nden ulusal film yarışması kaldırılmıştır. Kalite olarak Avrupa’da üretilen filmlerin çok altında bir standartla ürün verildiğinden Antalya Film Festivali’nin bir çeşit ilk yönetmenler festivaline dönüştüğü getirilen eleştiriler arasındadır. Uluslararası formata dönüldüğünde yarışmanın standardının yükseleceği gerekçesiyle kaldırılan ulusal yarışma gelen itirazlar ve festival yönetiminin değişmesi sonucu 2019 yılında tekrar konulmuştur. Ulusal yarışmayı tekrar getirmeye gösterilen sebep de ulusal sinemanın gelişmesine ancak bu şekilde katkı sağlanabileceğidir. Ancak film üretebilen sanatçılar arasında hâkim kanon zaten Batılılaşmacı olduğu için çıkarılan ürünlerin ulusallaşma anlamında hiçbir katkısı olmamakta üstelik bu filmleri üretenler doğal olarak zaten dış pazara öncelikle Avrupa’yı hedeflediğinden yine bir kısır döngü oluşmaktadır. Bu anlamda ulusallık ya da ulusal sinemanın beslenmesi yalnızca festivalde film yarışma kategorilerinin ilanıyla çözülecek gibi değildir. Nitelikli ve rekabet edebilir filmler yapmak adına üretim sürecinin desteklenmesinden üretilen eserlerin değerlendirmesine varan geniş bir çerçevede yerli bir platform ve bakış açısı değişikliği Türk sineması açısından ihtiyaç olarak durmaktadır. Bu anlamda ürün farklılaştırması kavramının üzerinde ciddi olarak durulması, çeşitli bölgelerin turizm odaklı ürün farklılaştırması çalışmalarıyla organize edilen film festivallerinin haricinde Avrupa fikriyle rekabet edebilecek bir paradigmanın ortaya çıkarılması gerekmektedir. Çalışmanın belli kısımlarında vurgulandığı üzere sanat ve özellikle sinema alanında

Fransız ulusallığı etrafında şekillenen milliyetçi paradigmayla Amerikan her şey mübah paradigması son kertede şemsiye kavramlar olmakta ve taraflar arasındaki müzakereyi yönlendirmektedir. Büyük bir kısmı zaten Amerikan himayesi eliyle ortaklıklar kurulması biçiminde sürdürülen bu müzakere sürecinde Fransız paradigması etrafında toplanan ve sanat filmi olarak adlandırılan gruba küçük de olsa pazar alanı kalmaktadır. Bu pazar alanı Amerikan paradigması içerisinde zaten mübah olduğundan son tahlilde Amerikan paradigmasına taze kan bulunmasından öteye bir anlam ifade etmemektedir. Bu dengeler, sektör içerisinde üretim yapan sanatçılara bir oranda kendini konumlandırabileceği dramatik bir sahne sağlasa da bu durum totalde tüketim kültürünün farklı nüanslarından oluşan bir görüntü arz etmektedir. Yine yukarıda Van Gogh ya da Saint-simon özelinde belirtildiği üzere aydınlar ve sanatçılar genel olarak sanata din olarak yaklaşmıştır ve bir din kuruyor gibi hareket ederek fikirlerini bu yönde geliştirmişlerdir. Tabii inanç özgürlüğü vardır, kişilerin inançlarını seçme, belirleme bu doğrultuda çalışma özgürlüğü vardır. Bir insan ve sanatçı hac farızasını bu bağlamda Eyfel Kulesi'ni ya da Özgürlük Anıtı'nı tavaf ederek de yerine getirebilir. Bunda bir problem yoktur ama böyle yapmak istemeyenlerin etrafını tavaf edeceği ya da etrafına toplanacağı kurum nerededir? Bu bakışla bir ideoloji güdecek ve programını bu doğrultuda yaparak sanat üretimi için uygun iklim oluşturacak bir kurum. Bunun ortaya çıkarılması çok önemlidir.

Bu ihtiyacı Nasrettin Hoca'nın dünyanın ortası neresidir sorusuna biraz düşünerek ayağının ucuyla bastığı yeri göstermesi ve “inanmayanın ölçüp bakması” önerisi çok iyi özetlemektedir. Bu doğrultuda Film Festivali ve film türlerinin belirlenmesinin Avrupa'da özellikle Fransa öncülüğünde gerçekleşen sınıflandırma süreciyle yapıldığı görülmektedir. Fransa Aydınlanma ve Fransız Akademisi geleneği sayesinde eleştirmenler ve üreticiler eliyle bu çalışmalarını yapabilmıştır. Yine Avrupa içi çekişmede Aydınlanma ve Romantizm içerisinde konumlanan diğer fikirler ekseninde bel kemiğini Fransa'nın oluşturduğu görülmektedir. Fransa'da II. Dünya Savaşı sonrası şekillenen filmlerin sınıflanması ve türlerin belirmesi, Ulusal Sinema Kurumu'nun kurulması gibi faaliyetler, gelenekleri sayesinde savaşın yıkıcı etkilerine rağmen mümkün olabilmıştır. Türkiye'de sinemaya dair Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'na girdiği yıllara denk gelen Merkez Ordu Sinema Dairesi haricinde film üretimine yönelik doğrudan bir girişim

olmamıştır. Cumhuriyetle birlikte gelen kurumsallaşma ve çeşitli sanat dallarına yönelik kurucu mantık sinema alanında kendini göstermemiştir. Filmlerin sanat anlamında değerlendirilmesinin II. Dünya Savaşı sonuna denk gelmesi bu anlamda durumu biraz anlaşılır kılmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası böyle bir kurumsallık olamadan Amerikan ideolojili serbest piyasaya geçilmesi sürecinde de sinema devlet planlama raporları dışında kalmıştır. Bu eksikliklerle yol almaya çalışan sinema sektörü sanatçıları ve emekçileri ancak Amerikan majörleri büyük stüdyoların Türkiye'ye giriş yaptığı dönemde 1989 yılı itibariyle belli haklara ve kurumsallaşmaya kavuşabilmiştir. Devletin bu alanda kurumsallaşma hedefi gütmemesi büyük oranda devlet örgütlemesiyle yaşayabilen sinema sektörünü kendi halinde bırakmıştır. Çalışmada incelendiği üzere devlet bu anlamda doğrudan yatırım yapmanın risklerini almayı gerekli görmeyerek YKE (Yaratıcı Kültür Endüstrileri) yöntemiyle açıklanabilecek bir yaklaşım seçmiştir. Gösterim ve üretim anlamında dünyada yaşanan rekabetin Avrupa bloğuna eklenmiş, bir vitrin oluşturma şeklinde belirlediği sinemaya olan ihtiyacı da en ucuz ve en az yatırım gerektiren bir yoldan çözmeyi seçmiştir. Ancak yine çalışma boyunca ortaya konulduğu üzere Türkiye'nin gerek kimlik oluşturma süreci gerek kurumsal yapılar çerçevesinde Avrupa etkisinde gelişen bir karakteri vardır. Bu doğrultuda öncelikli olarak inovasyon merkezli düşünürsek Türkiye'nin sinema alanına yatırım konusunda böyle bir çizgi takip etmesi mali açıdan elbette makul görünmektedir. Ancak fikri açıdan bir yenilik oluşturabilmesi için öncelikle Avrupa'dan ayrışması gerekmektedir. Bu konuda bir yenilik getirebilmesi için görme biçimi ve dünyaya bakış açısında yeni bir ideoloji geliştirmesi ve bunu teknolojik gelişmelerle desteklemesi gerekmektedir. Bu maddenin daha iyi anlaşılması adına Amerika'daki bilim kurgu türü ve bu çerçevede yaşanan teknolojik gelişme örnek verilebilir. Posthuman(insan-sonrası) bir gerçeklik algısı çerçevesinde üretilen Avatar, Star Wars ve Terminatör gibi filmlerle, etrafında şekillenen teknoloji bu doğrultuda çalışmaktadır. Bütün bunların aşılması adına bir rekabete girişmek gerçekçi görünmemektedir. Stüdyo mantığıyla Hollywood'la rekabet adına kurulan örnekler görüldüğü üzere batmış ve zararlı kapanmıştır. Bunun haricinde Türkiye bakışını bu rekabette öne çıkarabileceği daha düşük bütçeli sanat filmleri modeline odaklanmaktadır. Burada da çeşitli sıkıntılar baş göstermektedir çünkü sanat filmi Avrupa'da ortaya çıkıp yayılmıştır. Ayrıca bu biçimin gelişebilmesi için güçlü bir

ana akım sinema sektörünün oluşması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında ana akım neredeyse bütünüyle Amerikan filmlerinden oluşmaktadır. Sanat filmi ya da bazen bağımsız film olarak adlandırılan formda da Türkiye Avrupa modeli içerisinde kendine bir yön bulabilmektedir. Sanatçıların Türkiye’de yapılan ana akım sinemayı Hollywood taklidi sayması bu doğrultuda belirlediği sanat filmi kriterlerini Avrupa örneğinden seçmesi son tahlilde yeni bir ihtiyacı gündeme getirmektedir. Bu anlamda Türkiye ve buradaki sanatçılar sanat filmi çerçevesinde bir sinema yöntemi ortaya koymak ya da dil olarak Avrupa’ya ve bütün dünyaya kabul edilebileceği bir form geliştirmek zorundadır. Öncelikle Avrupa anılmıştır çünkü görüldüğü üzere örgütlü ikinci güç Avrupa merkezlidir. Avrupa’nın ırkçı milliyetçiliği içerisinde fikir ve entelektüel bakış açısından kendini merkeze alan konumuna bir şeyler kabul ettirmek de gerçekçi bir tutum değildir. Ayrıca yine araştırma sürecinde görülmüştür ki Avrupa baskısı seçilen konuların belirlenmesine etki etmekte, Türkiye'nin bu anlamda bir fikri çabası olmadığı gibi bunu pazarlayacak bir ağ kurma gibi bir derdi de çok yeni olarak belirginleşmeye başlamıştır. Doğal olarak yapılan üretim öncelikle yine Avrupalı kanalları kullanacaktır. Bu nokta da yine tekrar aynı doğrultuda Avrupa- Amerika rekabet döngüsüne girilmektedir. Türkiye’nin bu durumu aşılabilmesi için kendine alternatif bir yol haritası çizmesi gerekmektedir. Burada ülke bazında açıklama yapılmasındaki nüansın sinemanın teknolojisinin ve yaşanan rekabetin kişileri aştığını işaret ettiği unutulmamalıdır. Yine burada tek tek sanatçılara almaları gereken bir karar dayatılmayacağını, üretim yapan insanların özellikle sinemada zor şartlarda kısıtlı kaynaklarla film yapabildiğini unutmamak gereklidir. Burada odaklanılan devlet eliyle oluşturulan ve belli bir kültürel hedefi olan bir fonun analizi yapılırken karşılaşılan etkilerin incelenmesidir. Özellikle küreselleşmeyle birlikte devletin piyasadaki etkisinin ve görünürlüğüne azaltıldığı ancak küresel programların dengelenmesi adına yine de devletlerin etkili olduğu gerçeği göz önüne alınarak düşünülmelidir. Bu doğrultuda sürekli oluşturulmaya devam eden hegemonya sürecine Türkiye öncelikle kendi fikri dünyasını ve aklını öne çıkararak en az maliyetle katılabilir görünmektedir. Bu durum şu şekilde biraz daha netleştirilebilir.

2017 yılında düzenlenen 3.Millî Kültür Şûrası’nda medya sektörüne ait pek çok öneriyle birlikte Ahmet Yesevi Film Fonu önerilmiştir. Fonlamanın sinema

üzerindeki etkisi çalışma boyunca ortaya konulmuştur. Belli bir sanat algısının oluşturulması ve tutundurulması konusunda fonlama sistemi çok önemli bir noktada durmaktadır. Oluşturulan fon belli oranda esnek ilkeleriyle birlikte ilan edildiğinde belli bir iklim oluşturmaktadır. Sinema alanında bir zemin ihtiyacı çerçevesinde yapılan Ahmet Yesevi Film Fonu önerisinin ortak kültür ve kimlik konularında bir açıklama imkânı vermesi açısından incelenmesi faydalı olacaktır. Yapılan fon önerisi Şûra tutanaklarına “ortak kültür havzasını kapsayacak bir film fonu” şeklinde geçirilmiştir. Sonrasında Kasım 2021’de Kokut Ata Tük Dünyası Film Festivali’nde Türk Dünyası Film Fonu kurulduğu ilan edilmiştir. Tabii olarak bir devlet kurumu burada yine kendini bir isimle ya da bir bakışla konumlandırmak istemeyebilir ama bu noktada belli açılardan bunu tartışmakta yarar vardır. Öncelikle ortak kültür havzası ifadesi Avrupa kültürü kadar kuşatıcı görünen ancak yine aynı ölçüde hiçliğe gönderme yapan yusyuvarlak bir ifadedir. Böyle bir soyut çerçeveyi Avrupa zaten kendi içinde çatışsa da hala işleyen Avrupamerkezci ve Oryantalist geleneği sayesinde doldurmaya çalışmaktadır. Bu bakış açısına göre hem dünyanın hem Anadolu’nun ortak pagan ve Yahudi-Hristiyan kültürü İslam’dan daha eskidir. Amerika- Avrupa kıskacında paganlaşma döngüsü içerisinde Ahmet Yesevi’nin anılması ilginçtir çünkü Yesevi Şamanlıktan İslam’a yönelişi kodlayan aynı zamanda Anadolu ve Avrupa’nın bir kısmının Müslümanlaşması ufkunu işaret eden bir şahsiyettir. Bu anlamda yaşanacak dönüşümün yönünü göstermesi açısından bu isim önemlidir. Mevcut koşullarda yapılan film üretimleri, başlangıcı Tanzimat’tan daha öncesine varan Batılılaşma yönünde dönüşüm ihtiyacı etrafında biriken epistemolojik cemaatin görüşünün dışına çıkamamaktadır. Yeşilçam’ın hayali bir gerçeklik ürettiğinin söylenmesi gibi özel inisiyatif ve pazar koşullarının etkisiyle sanat sanat içindir ya da avangart görüşü etrafında çerçvelenebilecek bu yeni sanat eserleri kendi hayal dünyalarını yaratmıştır. Ancak ürünlerin satışının gerçekleştirileceği yurt içi ve yurt dışı büyük pazarlar Avrupa merkezci düşünceler eliyle inşa edildiğinden ortaya ister istemez bu baskılar sonucunda beliren uzlaşma ürünü eserler çıkarılmıştır. Bu anlamda devletin uluslararası ağlara sağladığı provizyon kullanılarak yapılan ortak üretim bu düşüncenin yayılması ve gelişmesini sağlamaktadır. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü dahil uluslararası anlamdaki kuruluşlar belli oranda ortaklık dengelerinin kurulmasıyla bu minvalde çalışmaktadır. Bu yöntem

dünya kamuoyuna bir vitrin oluşturmak için girilen Eurimages sürecinin başarılı olduğunun kanıtıdır. Sanatçıların içinde şekillendikleri sektör kanonu içerisinde film üretirken aldıkları kişisel inisiyatiflerin YKE modeli devlet politikasıyla çakışması sonucu burada verimli sonuçlar alınmıştır. Bu noktada Yeşilçam sürecinde yaşanan Ulusal sinema- Yeni sinema ve sonrasında ortaya çıkan Ulusal sinema- Milli sinema tartışmalarını anmak gerekmektedir. Türk sinemasına dair varılamayan ortak bir fikir arayışının içerisinde Yeni sinema fikri yaşama alanı bulabilmiştir. Bulduğu yaşam alanıysa yine uluslararası bir destek olan Eurimages ve koordineli olarak Türkiye’de sinemanın fonlama sisteminin kurulması sayesinde ortaya çıkabilmiştir. Festival filmleri modeliyle yaşayan bu sinemada doğal olarak beklenen sanat filmlerinin biçimsel özelliklerinin yansıtılmasıdır. Yine uluslararası bir zemin aranması itkiyle Türkiye’nin uluslaşma sürecinin ana gövdesini İslam oluşturması sebebiyle ilk vazgeçilen ve dışta bırakılan İslam’a dair kültürel kodlar olmaktadır. TRT’nin ön alımlar ve ortaklıklar yoluyla film üretim süreçlerine dahil olmasıyla son 6-7 yıldır üretim alanında belli istisnalar ortaya çıkabilmişse de dağıtım söz konusu olduğunda aynı engellerle karşılaşmaktadır.

Bu noktada anılması gereken bir durum da sanat sineması bir taraftan devletin vitrin ihtiyacını bu şekilde karşılarken Yeşilçam’ın etkin bir şekilde yaşadığı dizi sektöründeki içeriktir. Bu konuda yapılacak detaylı çalışmalara ihtiyaç olmakla birlikte bu konuda bir iki noktanın vurgulanması şarttır. Çalışmanın Amerika-Avrupa rekabeti bölümünde incelendiği üzere Amerikan yapımlarının bütün dünyada rekabet edemedikleri medya ürünü dizilerdir. İzleyicilerin büyük çoğunluğu diziler söz konusu olduğunda kendi yapımlarını tercih etmektedir. Türkiye’nin özellikle özel kanallar ve sonrasında TRT kurumu eliyle yaptığı dizilerin ciddi bir ihraç pazarı vardır. Bu dizilere bakıldığında yine yukarıda belirtildiği üzere Türk kimliğini ayırt edici ya da fark yaratıcı bir kodlama gerçekleşmemektedir. Yine bilindiği üzere dizi üretimi yapılırken geniş bir kitle hedeflendiğinden bölgesel ya da çok özel olması sebebiyle okunamayacak kodlar üretim sürecinin dışında bırakılmaktadır. (Ayrıca yapılan tarihi dizilerin başrollerindeki Osmanlı Devleti liderlerinin reklam aralarında banka reklamıyla seyirci karşına çıkması İslam Protestanlaşabilir mi sorusu etrafında ayrı bir inceleme konusudur.) Bu anlamda siyasi ve onun etkisiyle sanat alanında süregelen epistemolojik cemaatin kriz anında İslamcı, kuruluş anında pozitivist ve Türkçü

söyleme dönüşen karmaşık yapısının analizinin yapılmasına ihtiyaç vardır. Örneğin Türkiye'deki halihazırdaki tabloda iktidar partisinin İslamcı bir partiden kopup küreselleşme programına dahil olarak milli görüş gömleğini çıkardık, ideolojimiz milliyetçi muhafazakarlıktır demesine rağmen genel olarak iktidar eliyle gerçekleştirilmiş her hamle ve sonuçları İslam hanesine yazılmaktadır. Sanat ya da ana akım içerisinde yapılan sinema üretimleri de zaten devlet kaynaklarıyla yapıldığından bu anlamda içerik açısından bir eleştiri gelemeyeceği gibi siyasette uygulanan programlar küreselleşme yönünde ilerlediğinden böyle bir gereklilik de duyulmamaktadır. Bu anlamda ürünlerini satması gerektiği için küreselleşmeye doğrudan çatamayan herkes içerik üretmek değil – böyle bir içerik ulusalcılık olarak okunacağı gibi daha çok oryantalizm olarak görülecektir- söylem olarak İslam'a çatmaktadır. Ortada İslami bir görüş ya da toplum idealini hedef olarak ele alan bir program ve hesap verecek bir mercii de olmadığından adeta oluşan masraflar, giderler, toplumsal hesaplaşmalar veresiye yazdırılmaktadır. Sürekli borçlandırılma üzerine kurulan bu yöntem elbette hem sanatta hem siyasette küresel anlamda terör olarak kodlanan ve yerel düzeyde ılımlısı ortaya çıkarılmaya çalışılan İslam'ı baskılama konjonktüründe konformist bir söylem üretme imkânı vermektedir. Yapılan üretim bu siyasi dengelerin ve okumaların baskısından kaçırılacak şekilde bu doğrultuda yapılmaktadır. Bu anlamda dış pazar baskısının hissedilmediği, özgürce konuşulan iç pazara yönelik kurumsallaşma şart olmaktadır.

Çalışmanın kimlik haritaları kısmında tartışıldığı üzere Türkiye'nin Selçuklu Devleti'ne ve Haçlı Seferleri'ne kadar uzanan kimlik oluşum sürecinde mezhep olarak Hanefilik ve Maturidiliğin etkisi vardır. Dini meselelerin yorumlanmasında akla verilen değerle belirginleşen bu çizginin hatırlatılmasının sebebi geçmişten gelecek için projeksiyon sağlama şeklinde çalışan kimlik kavramına bir kıvam işaret etmek içindir. Gerek Ahmet Yesevi'nin anılması gerek Hanefilik ve Maturidiliğin anılması toplum olarak vahiyle etkileşim halinde şekillenen kendi aklımıza dönmenin önemini kodlaması açısından önemlidir. Buradaki işaret geçmişten ayrılmaya dair birtakım detayların seçilerek zaten işgal altında bölük pörçük edilmiş Müslüman coğrafyasını çağrıştırmak değildir. Adı geçen düşüncelerin avamlık ya da devletin ideolojik aygıtı olarak kodlanıp harcanmaması bu noktada anılması gereken bir durumdur. Bu açıdan kendi aklına dönmek ya da bu yönde arayışta bulunmak Amerikanlık ya da Avrupamerkezcilik kıskacında kısır

bir döngüde dolaşmaktan daha ehvendir ayrıca farklılığı sayesinde bu pazarda rekabet edebilir bir paradigma sağlayabilecektir. Bunun dışında Türkiye'nin aslında çok seçeneği yok gibidir. Avrupa'daki çekişmede, Aydınlanma ve Romantizm çekişmesi içerisinde zaten fikri olarak birbirlerine insan gözüyle dahi bakmadıklarından büyük yıkımlar meydana gelmiştir. Bu anlamda bu topluma kendi fikir dünyalarının bir kısmından devşirilerek götürülecek her şey kötü bir taklit olarak onları tatmin etmeyecektir. Ayrıca dünyanın herhangi bir yerinden özellikle Türkiye'den gelecek fikirleri de oryantalizm süzgecinden okuma eğilimindedirler. Diğer taraftan Amerikan ideolojisi içerisinde de her şey mübah olduğundan ve gelişmiş bir teknolojiyle desteklendiğinden söylenecek hiçbir şeyin ticari bir mal dışında bir anlamı olmayacaktır. Yine belirtildiği üzere Eurimages zaten bu Amerikan bakışına alternatif olarak kurulmuştur. Bu karşılaştırma içerisinde her türlü etnik ya da cinsi kimliğin hiçliğe işret edecek şekilde himayesi Amerika merkezli gerçekleşip yayılırken ırk merkezli dil üzerinden yapılan kimliklerse Avrupa özelinde oluşan bir çerçevede himaye görmektedir. Bu toplumların kendi dini algıları içerisinde İslam'ı ve Hz. Muhammed'i kabul etmemek gibi bir ortak bir tavır içerisinde olduğu da ifade edilmişti. Ayrıca kendi dinlerinin seküler yapısıyla birlikte Hindistan ve diğer bölgelerin inançlarıyla farklı kaynaklardan karşılaşmalar gerçekleştirmişlerdir. Kuş bakışı düşünüldüğünde sunabileceği fikri çerçeve açısından dünyanın her bölgesinin kendi dini etrafında belirgin bir kimliği vardır. Bu kimliklerin aşındırılmış halleri de Avrupalılığın ve Amerikanlığın çeşitli tezahürleri olarak görülmektedir. Bu anlamda Türkiye'nin tek seçenek olarak kendini araması gerekmektedir. Kendini ararken de ilk etapta Cumhuriyet tarihinde yapıldığı gibi Hititlere ya da daha geriye yontma taş devrine kadar gitme ihtimali vardır. Yine bu arayışın kontrollü bir şekilde disipline edilebilmesi için gelişmiş bir yöntem ve gelenek ihtiyacı vardır. Kültürel hegemonyada en az Avrupamerkezci kültür anlayışı kadar güçlü bir konum elde edebilmek adına arayışlar dünyada özellikle dekolonizasyon döneminden sonra artmıştır. Böyle bir arayış içinse güçlü bir benlik imgesi mutlaka gereklidir ve bu özgüvenle yapılacak çalışmalar faydalı olabilecektir. Türkiye ya da başka bir ülke bu anlamda da Avrupamerkezci bilim anlayışıyla rekabet edecek imkanlara sahip değildir. Kaldı ki yukarıda ifade edildiği üzere bu tarz antik arayışlar denenmiş ve sonuç hep Avrupamerkezci bir anlayışa evrilmiştir. Bu açıdan öncelikle ayrışılması

gereken nokta Türkiye'nin bütün Batılılaşma sürecine hâkim olan bu Avrupamerkezci bakıştır. Bu anlamda Türkiye'nin vahiyle terbiye edilmiş eleştirel bir perspektif sağlayacak kendi aklını ve yolunu sürekli hatırlayarak kimlik ve kültür çerçevesi belirlemesi gerekmektedir. Bu bakışla farklı mecralarda devam eden hamasi söylemden kurtulmanın yanı sıra Amerika-Avrupa harmanlaması nihilist bir geleceğe savrulmaktan ve ırkçı romantik bir geçmişe sürüklenmekten kurtulmak ümit edilebilir. Eleştirel bir yaklaşımla gerçekleşecek bu hatırlamanın ve etrafında çevrelenecek sanat anlayışının ortaya çıkabilmesi için bireysel inisiyatifler ve sivil toplum çalışmaları gerekli olmakla birlikte bu yönde oluşturulacak siyasi çekişmelerden etkilenmeyecek kurumsal bir anlayış hayati önem arz etmektedir. Son olarak bu anlayışın ve kurumun sihirli bir değnek olmadığı, bir anda her şeyi değiştiremeyeceği bu anlamda uzun bir yolculuğun ve çalışmanın birikim oluşturacak şekilde organize edilmesi gerçeğini de unutmamak gerekir.

KAYNAKÇA

- Adam, B. (2002). *Yahudilik ve Hıristiyanlık Açısından Diğer Dinler*. (1. Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi*. (6. Baskı). Nihat Ülner-Mustafa Tüzel- Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altıntaş, R. (2005). *Din ve Sekülerleşme*. (1. Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Amin, S. (2006). *Avrupamerkezcilik*. Mehmet Sert (Çev.). İstanbul: Nemesis Kitaplığı.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Artun, A. (Ed.) (2010). *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, M. (2008). *Dinlerarası Diyalog, Mahiyet, İlkeler ve Tartışmalar*. (1.Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. (18. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş.
- Baudelaire, C. (2013) *Modern Hayatın Ressamı*. (7. Baskı). Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. (6. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri, 19. Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Elif Daldeniz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Delanty, G. (2013). *Avrupa’nın İcadı: Fikir, Kimlik, Gerçeklik*. (3. Baskı). Ankara: Adres yayınları.
- Diriklik, S. (1995a). *Fleşbek-Türk Sinema-TV’sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar*. (Cilt 1). İstanbul: Söğüt Ofset.
- Diriklik, S. (1995b). *Fleşbek-Türk Sinema-TV’sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar*. (Cilt 2). İstanbul: Söğüt Ofset.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat* (23. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Duralı, Ş. T. (2018). *Omurgasızlaştırılmış Türklük*. (7. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Düzgün, Ş. A. (Ed.) (2014). *Mâtürîdî'nin Düşünce Dünyası*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji Giriş*. (1. Baskı). Muttalip Özcan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Emre, A. (2018). *Müstağrip Aydınlar Yüzyılı*. (2.Baskı). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Eliaçık, R. İ. (2018). *Nüzul Sırasına Göre Yaşayan Kur'an Türkçe Meal-Tefsir*. (10. Baskı). İstanbul: İnşa Yayınları.
- Govil, N. Maxwell, R., McMurria, J., Miller T., Wang, T., (2012). *Küresel Hollywood*. Atam Z., Ekinci Y.C., Türkmenoğlu S., (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Gülşen, E. (2020). *Sinemanın Kökleri*. (2. Baskı). İstanbul: H Yayınları.
- Güvenç, B. (1995). *Türk Kimliği*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Farukî, İ. R. (2018). *Bilginin İslamileştirilmesi*. (6. Baskı). Fehmi Kuru (Çev.). İstanbul: Bilimevi Basım Yayın A.Ş.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (1993). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik "Program, Mit, Gerçeklik"*. Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kara, İ. (2019). *Müslüman Kalarak Avrupalı Olmak*. (3.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Küçükşakalak, D., Parlar, M., Yeşil, M. A., Çete H., Deveci M. (2016). *Türkün Dili Kur'an Sözü*. (2. Baskı) İstanbul: Tam İstiklal Yayıncılık.
- Lewis B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (5. Baskı). Metin Kıratlı (Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (2. Baskı). Ankara: Öteki Ajans.

- Mardin, Ş. (1991). *Türkiye’de Din ve Siyaset*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2006). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. (13. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2015). *Bu Ülke*. (46. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2018). *Kültürden İrfana*. (6.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mollaer, F. (2016). *Liberal Muhafazakarlık Karşısında Nurettin Topçu*. (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?* (10. Baskı). Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Ortaylı, İ. (2020). *Avrupa ve Biz*. (18.Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Özel, İ. (2014). *Ve’l – Asr*. (2.Baskı). İstanbul: TİYO Yayıncılık.
- Özel, İ. (2013). *Kalın Türk*. (11.Baskı). İstanbul: TİYO Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. (1. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. (1. Baskı). İstanbul: Hareket Yayınları.
- Roberts, J. M. (2015). *Avrupa Tarihi*. Fethi Aytuna (Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. (4. Baskı). Nezih Uzel (Çev.). İstanbul: İrfan Yayıncılık-Tanıtım Limited Şirketi.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. (1. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. (1. Baskı). Deniz Koç (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. (1. Baskı). Bahadır S. Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Stump, A. K. (2016). *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık, Alevi Kaynaklarını, Tarihini ve Tarihyazımını Yeniden Düşünmek*. (2. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şentürk, R. (2013). *Postmodern Kaos ve Sinema*. (1. Baskı). İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Şişman, N., (2013). *Emanetten Mülke Kadın Beden Siyaset*. (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şimşek, H., Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (11. Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. (1. Baskı). İstanbul: Plan B* İletişim, Tasarım, Tanıtım, Yayıncılık ve Yapımcılık San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Türkler Ansiklopedisi. (2002a). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu ve Yeniçerilerin Kökeni*. (Cilt.10, s. 129-135). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Türkler Ansiklopedisi. (2002b). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet Sistemi*. (Cilt.10, s. 216-220). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. (1.Baskı). İstanbul: Sepya Yayıncılık.
- Valck, M. D. (2007). *Film Festivals From European Geopolitics to Global Cinephilia*. (Çev.). Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. (1. Baskı). Engin Ayça (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve Toplum 1780-1950*. (1. Baskı). Uygur Kocabaşoğlu (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atam, Z. (2009). Türkiye’de Sinema İdeolojisi Hatırlarken: 1960'larda Devrimci Sinema-Ulusal Sinema Tartışmalarının Arka planları Üzerine. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 8, 297-337.

- Kesova, E., (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *TRT Akademi*, 3, 164-185.
- Narliyev, H. (2018). Türk Dünyası Sinema Platformu Kurulmalı. *TRT Akademi*, 3, 388-392.
- Orta, N. (2008). Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler. *Marmara İletişim Dergisi*, 13, 161- 169.
- Simpson, C. (2001). "Sınırdan Dolaşmak" Avustralya'da Türk Film Festivali. Neşe Akın (Çev.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 1, 149-158
- Soysal, L. (2008). Film Festivalleri ve Para İlişkisi. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 1, 377-398.
- Yenen, İ. (2012). Türk Sineması'nda İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3, 240-271.
- Yılmazok, L. (2010). Avrupa ile Ortak-Yapım Türkiye Filmleri: Eurimages ve Yirmi Yılın Hikayesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2, 87-108.
- Akın, E. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=71OJX8w_8PRQU1mSHU6-jgd92jX5qb8CqwJEqxpabI5Kq_kXHm1MckUYjcvVtR6
- Aksakal, H. (2014). *Tanzimat'tan Günümüze Türk Politik Kültüründe Romantizm*. (Yayımlanmış Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=48XPj7KKQhKUgntkUiKO3Bc33iFVhwiOWOznPFvWC1CfIQn6A-bd2SSEm9CKDzv>
- Alpay, İ. (2016). *Anton Pavloviç Çehov'un Kısa Öykü Sanatı*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=OykDDeWBWTL9-Wm52sZBrBx6r1ZMPRbyzUYf-3b2aYrX_UujPZ0Otl5arXiwrM6C

- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi Sinemada Çok Kültürlülük ve Eurimages Örneği*. (Yayımlanmış Doktora tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=4J_FzTwlrMCH4qBROpXPHxA7u6OZMfDoR_sI_y7h73eKo4QDzj-of8CCGW1p8vIZ
- Atam, Z. (2010). “*Yeni Sinemanın*” *Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPINWn5nlC3ziCrTBeKyD-elOtqqUocGfsg_XI5hC3II0
- Ayyıldız, A. (2017). *Görme Olgusu “Portre, Yüz, Benlik.”* (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RrI-Krk3A-RkF4YfHofuk1n8UEXtwfbBdp5feELJWs34EIOK1692TBfTiX695W-o>
- Behçetoğulları, P. (2002). *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. (Yayımlanmış Doktora tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=TJtEyl3GBWgytFBisjf7lxcsoYSr7xAK1hkjTJuR-mGpJykhSMvLapIsKQovBoSr>
- Bozkurt, T. (2011). *Gümrük Birliği’nin Türkiye’nin AB’ye Tam Üyelik Sürecindeki Yeri* (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZjitVXhzeVXJF-gdq1GQAQOX_sOEKd2N399h2g2A1djejouW
- Cengiz, C. (2013). *Türkiye-AB Gümrük Birliği ve Gümrük Birliğindeki Güncel Sorunlar*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Gaziosmanpaşa Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=1zw6GvYMe-q3Hf6HR3USyh8LRXD5EtBAGDxHV8WmoIZ661iiLUpNRwcWd4vBoDR>

- Çetin, K. (2021). *Queer Teori Eleştirisi ve Lgbt+ Bireylerin Queer Teoriye Yaklaşımı*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=9MiDp3x86xrwjpi5-14w-fc_Ncuek3bcExjaFw0xYoPcfOoWRV2IPoKpSLY7wa5T
- Diren, F. (2017). *Michael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Ordu Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=WY5CM7tPNE2z_YM6pBu0tx76Vam7XzNcVNyDFX3U6rDpIpLFqchiUs4dj-UuULoQ
- Erkal, O. (2013). *Resim Sanatında Portre*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=iTkOhwevEenJZ3onUvs52nth60J5srcCtIb5Hk6wd6ZQJfJ_G09-z6PUrxkx74ON
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=p911s0iMPy2wtZbYYckXOYsNQglXilh8t_UnHRgRg042oXSkL2tjkZ_PnvVFpU0l
- Gündüz, H. (2020). *Kibele'den Meryem Ana'ya Efes'te Ana Tanrıça Kültü*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=f10Kw4p1rmMDotyKRdYv1KzZdi6A6AuEju0xS3l6pfLxGUzVH4ynxj26Ew09Eg3l>
- İri, M. (2004). *Türk Sineması'nda Ulus Kimliğinin İnşası (1923-1946 Dönemi)*. (Yayımlanmış Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Keh6sQzap4ZTp8dqWPIH1MuFfadS3zjRUUYUZvZNTdMtm4MITINp_p4M9S2UsSTn
- Kalsın, B. (2013). *Sinematek Derneği Yayın Organı 'Yeni Sinema' Dergisi Bağlamında Ulusal Sinema Tartışmaları*. (Yayımlanmış Doktora tezi).

İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=1zw6GvYMe-q3Hf6HR-3US1H3VzfiRWlw35IhRKHwjLtAWd2fHK641iBAFEySSbQc>

Kızıl, U. (2018). *Romantizm'in 20. Yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=hcgrYffRbz0Z44UJEuLtwenYufpvZw0NJUL4wVaiAUqJ_SpTRySYHrkITgBXqbsf

Kuçlu, E. (2018). *Gianni Vattimo Bir Fırsat Olarak Nihilizm*. (Yayımlanmış Doktora tezi). Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WljlroAkf5WG3NHtivel49w4zg5gDa7DJsEKeCFswqH-waP0YVl>

Okumuş, M. S. (2016). *Romandan Sinemaya Yapılan Bir Uyarılama Örneği Olarak Vurun Kahpeye (1949, 1964, 1973) Filmlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Br_XTptK8CZ70f0JGX9xEutReZMFacyQGdHGsnqb723TgzvIWVrvJbA8V68wQajr

Özdemir, A. U. (2007). *Türkiye'de Avrupa Birliği Karşısı Düşüncenin Gelişimi (Gümrük Birliği Antlaşması Sonrası)*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=ePX_SaJ0b35Gq45swKG3II03zV65EIBEPja8XKMaQnwjuCXqZ_1rE9D2AjryR_ME

Tuncayengin, A. (2015). *Avrupa Birliği Sinema Politikalarının Türk Sinemasına Etkileri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=WY5CM7tPNE2z_YM6pBu0t87ILw_a5KP7FTeVW4Uht0aojVvYfvjEtcDIPkH1tu0E

- Turan, S. (2020). *Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Self Oryantalizm Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi: 2014- 2018*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wf-FPgY-5qjHEzEoOgvMsx9AS_wo9SzOiSDZ04cxCH5z7Dg304dPGxUoMtXfL0Wa
- AB Türkiye Raporu. (2019). Erişim tarihi: 12.07.2021,
https://www.ab.gov.tr/siteimages/birimler/kpb/2019_trkiye_raporu-_tr.pdf
- Ceylan, N. B. (2019). Kültürel Unsurlar Değişse De İnsan Doğası Aynı. Erişim Tarihi 01.11.2021, <http://turkish.cri.cn/1781/2019/06/16/1s198494.htm>
- Demir, E. M. (2021). *Yaratıcı Kültür Endüstrileri Kuluçka Merkezleri Raporu*. Erişim Tarihi 16.11.2021,
<https://www.telifhaklari.gov.tr/resources/uploads/2021/06/09/YARATICI-KULTUR-ENDUSTRILERI-KULUCKA-MERKEZLERI-RAPORU-2021.pdf>
- Eurimages Yönetmeliği. (2021). Erişim Tarihi 12.07.2021,
<https://rm.coe.int/setting-up-a-european-support-fund-for-the-co-production-and-distribut/16804b86e2>
- İKSV Tarihçe. (2021). Erişim Tarihi 01.11.2021,
<https://www.iksv.org/tr/tarihce/sakir-eczacibasi>
- Kılınçarslan, C. (2017). III. Milli Kültür Şurası Tavsiye Raporları Açıklanacak mı? Erişim Tarihi: 08.07.2021, <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/184399-iii-milli-kultur-surasi-tavsiye-raporlari-aciklanacak-mi>
- Korkut Ata Türk Dünyası Film Festivali. (2021). Erişim Tarihi 16.11.2021,
<https://basin.ktb.gov.tr/TR-296852/korkut-ata-turk-dunyasi-film-festivali-odulleri-sahiple-.html>
- Sevükten, L. (1998). Antrakt Sinema Gazetesi, 5 Eylül 1998.
http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_singasteyleylaintview.php

- Sinema Genel Müdürlüğü Tarihçe. (2021). Erişim Tarihi 12.07.2021,
<https://sinema.ktb.gov.tr/TR-143918/hukuki-yapi-ve-tarihce.html>
- Telif Hakları Genel Müdürlüğü. (2021). Erişim Tarihi 16.11.2021,
<https://www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nedir>
- Uzun Kuraklık Sonrası Su Damlasıydı Yücel Çakmaklı (2020, 22 Ağustos).
Mücerret. Erişim Tarihi 26.09.2020, <http://www.mucerret.com/dosya/uzun-kuraklik-sonrasi-su-damlasiydi-yucel-cakmakli/>
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik
Türk Sineması ve Uluslararası Kabul. Erişim Tarihi 29.10.2021,
[http://sinematek.tv/odaklandigin-sey-gercegidir-turkiye-sineması-
aluvyonik-turk-sineması-ve-uluslararası-kabul-dervis-zaim/](http://sinematek.tv/odaklandigin-sey-gercegidir-turkiye-sineması-aluvyonik-turk-sineması-ve-uluslararası-kabul-dervis-zaim/)
3. Millî Kültür Şûrası. (2017). Erişim Tarihi 08.07.2021,
<https://kultursurasi.ktb.gov.tr/Eklenti/50571,raporsurasonucpdf.pdf?0>
- Başaran, T. (Yönetmen). (1996). *Sende Gitme Triyandafilis* [Film]. TR.: Warner Bros. Türkiye.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. TR.: Pinema.
- Giovanetti G. Zencirci, Ç., (Yönetmen). (2018). *Sibel* [Film]. TR.: Başka Sinema.
- Özpetek, F. (Yönetmen). (1997). *Hamam* [Film]. TR.: Warner Bros. Türkiye.
- Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (1999). *Güneşe Yolculuk* [Film]. TR.: İFR.

EKLER

EK – 1. İncelenen Filmlerin Künyeleri

SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS

Tür: Dram, Yapım Yılı: 1996, Yönetmen: Tunç Başaran, Ülke: Türkiye, Yunanistan, Fransa, Süre: 110 dk.

GÜNEŞE YOLCULUK

Tür: Dram, Yapım Yılı: 1999, Yönetmen: Yeşim Ustaoglu Ülke: Türkiye, Almanya, Hollanda Süre: 104 dk.

HAMAM

Tür: Dram, Yapım Yılı: 1997, Yönetmen: Ferzan Özpetek, Ülke: İspanya, İtalya, Türkiye, Süre: 94 dk.

SİBEL

Tür: Dram, Yapım Yılı: 2018, Yönetmen: Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti
Ülke: Türkiye, Almanya, Fransa, Lüksemburg, Süre: 91 dakika

KIŞ UYKUSU

Tür: Dram, Yapım Yılı: 2014, Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Ülke: Türkiye, Almanya, Fransa, Süre: 3 saat 17 dakika

EK-2. Eurimages'dan Destek Alan Türk Yönetmenli Filmler (Eurimages Co-production Funding History, 2021)

	YIL	FİLM	YÖNETMEN	ORTAK ÜLKELER
1	1990	Ateş Üstünde Yürümek	Yavuz Özkan	Türkiye, Fransa, Almanya
2	1990	Çıplak	Ali Özgentürk	Türkiye, Yunanistan, Fransa
3	1990	Robert'in Filmi	Canan Gerede	Türkiye, Almanya, Fransa
4	1991	Mavi Sürgün	Erden Kıral	Türkiye, Almanya, Yunanistan
5	1991	Seni Seviyorum Rosa	İşıl Özgentürk	Türkiye, Fransa, Almanya
6	1992	Şahmaran	Zülfü Livaneli	Türkiye, Almanya, İsveç
7	1993	Aşk Ölümünden Soğuktur	Canan Gerede	Türkiye, Fransa, İsviçre
8	1994	Mektup	Ali Özgentürk	Türkiye, Polonya, Çek Cumhuriyeti
9	1995	İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	Türkiye, İspanya, Hollanda
10	1995	Kuşatma Altında Aşk	Ersin Pertan	Türkiye, Yunanistan, Macaristan
11	1995	Sen De Gitme Triyandafilis	Tunç Başaran	Türkiye, Yunanistan, Fransa
12	1995	Hamam	Ferzan Özpetek	İtalya, Türkiye, Fransa
13	1996	Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Türkiye, Fransa, Macaristan
14	1996	Akrebin Yolculuğu	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan, Çek Cumhuriyeti
15	1996	Avcı	Erden Kıral	Türkiye, Macaristan, Çek Cumhuriyeti
16	1996	Eşkiya	Yavuz Turgul	Türkiye, Fransa, Belçika
17	1996	Nihavent Mucize	Atıf Yılmaz	Türkiye, Fransa, Yunanistan
18	1996	Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Türkiye, Almanya, Macaristan
19	1997	Hoşçakal Yarın	Reis Çelik	Türkiye, Fransa, Macaristan
20	1997	Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	Türkiye, Almanya, Hollanda
21	1997	Parçalanma	Canan Gerede	Türkiye, Fransa, İrlanda, Hollanda
22	1997	Yara	Yılmaz Arslan	Almanya, Türkiye, İsviçre
23	1998	Sevgilim İstanbul	Seçkin Yaşar	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
24	1998	Kaçıklık Diploması	Tunç Başaran	Türkiye, Fransa, Macaristan
25	1998	Kayıkcı	Biket İlhan Belgin	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
26	1998	Sis ve Gece	Sinan Çetin	Türkiye, Bulgaristan, Fransa
27	1998	Harem	Ferzan Özpetek	İtalya, Fransa, Türkiye
28	1999	Balalayka	Ali Özgentürk	Türkiye, Çek Cumhuriyeti, Macaristan
29	1999	Kardelen	Zeki Ökten	Türkiye, Fransa, Macaristan
30	1999	Melekler Evi	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan, Romanya
31	2000	Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi	Türkiye, Yunanistan, Macaristan
32	2001	Yaz Tatili	Barış Pirhasan	Türkiye, Macaristan
33	2001	Hiçbir yerde	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye, Almanya
34	2001	Sır Çocukları	Aydın Sayman, Ümit C. Güven	Türkiye, Macaristan
35	2002	Yazı Tura	Uğur Yücel	Türkiye, Yunanistan
36	2002	Çamur	Derviş Zaim	Türkiye, Kıbrıs
37	2002	Karşı Pencere	Ferzan Özpetek	İtalya, Portekiz, Türkiye
38	2002	Zamansız Ölüm	Ömer Kavur	Türkiye, Macaristan
39	2002	Gönderilmemiş Mektuplar	Yusuf Kurçenli	Türkiye, Macaristan
40	2003	Zaman	Ali Özgentürk	Türkiye, Bulgaristan
41	2003	Meleğin Düşüşü	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Yunanistan
42	2003	Yalancı Dünya	Ümit Ünal	Türkiye, Macaristan
43	2003	Yolda	Erden Kıral	Türkiye, Bulgaristan
44	2004	Eğreti Gelin	Atıf Yılmaz	Türkiye, Yunanistan
45	2004	Palto	Kutluğ Ataman	Türkiye, Almanya, İngiltere
46	2004	Dilan	Canan Gerede	Türkiye, Fransa

47	2004	İklimler	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa
48	2005	Cenneti Beklerken	Derviş Zaim	Türkiye, Macaristan
49	2005	Kader	Zeki Demirkubuz	Türkiye, Yunanistan
50	2005	Ayşe'yi Kim Sevmiyor	Elfe Uluç	Türkiye, Fransa
51	2005	Takva	Özer Kızıltan	Türkiye, Almanya
52	2006	Eve Dönüş	Ömer Uğur	Türkiye, Yunanistan
53	2006	Eve Giden Yol	Semir Aslanyürek	Türkiye, Macaristan
54	2006	Mutluluk	Abdullah Oğuz	Türkiye, Yunanistan
55	2006	Bir Ömür Yetmez	Ferzan Özpetek	İtaya, Fransa, Türkiye
56	2006	Yumurta	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Fransa
57	2007	Pandoranın Kutusu	Yeşim Ustaoğlu	Türkiye, Fransa
58	2007	Üç Maymun	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa, İtalya
59	2007	Hayat Var	Reha Erdem	Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan
60	2007	Adalet	Ali Özgentürk	Türkiye, Macaristan
61	2008	Usta	Bahadır Karataş	Türkiye, Bosna-Hersek
62	2009	Bal	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Almanya
63	2009	Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	Türkiye, Almanya, Hollanda
64	2009	Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Bosna-Hersek
65	2010	Labirent	Tolga Örnek	Türkiye, Almanya
66	2010	Gelecek Uzun Sürer	Özcan Alper	Türkiye, Almanya
67	2010	Araf	Yeşim Ustaoğlu	Türkiye, Fransa, Almanya
68	2011	Yangın Var	Murat Saraçoğlu	Türkiye, Almanya
69	2011	Hayatboyu	Aslı Özge	Türkiye, Almanya, Hollanda
70	2011	Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	Türkiye, Fransa, Almanya
71	2011	Kalandar Soğuğu	Mustafa Kara	Türkiye, Macaristan
72	2012	Şarkı Söyleyen Kadınlar	Reha Erdem	Türkiye, Almanya, Fransa
73	2012	Yozgat Blues	Mahmut F. Coşkun	Türkiye, Almanya
74	2012	Mavi Dalga	Merve Kayan, Zeynep Dadak	Türkiye, Almanya, Hollanda
75	2012	Ölümsüzlük Suyu	Serkan Zelzele	Türkiye, Hollanda
76	2012	Ben O Değilim	Tayfun Pirselimioğlu	Türkiye, Almanya, Fransa, Yunanistan
77	2013	Kış Uykusu	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Almanya, Fransa
78	2013	Nefesim Kesilene Kadar	Emine Emel Balcı	Türkiye, Almanya
79	2014	Buğday	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç
80	2014	Kor	Zeki Demirkubuz	Türkiye, Fransa
81	2014	Abluka	Emin Alper	Türkiye, Fransa
82	2014	Mavi Bisiklet	Ümit Köreken	Türkiye, Almanya
83	2015	Tereddüt	Yeşim Ustaoğlu	Türkiye, Almanya, Fransa
84	2015	Albüm	M. C. Mertoğlu	Türkiye, Fransa, Romanya
85	2015	İşe Yarar Bir Şey	Pelin Esmer	Türkiye, Almanya, Hollanda
86	2016	Kings	Deniz G. Ergüven	Türkiye, Fransa, Belçika
87	2016	Ahlat Ağacı	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa, Bulgaristan, Almanya
88	2017	Kardeşler	Ömür Atay	Türkiye, Almanya, Bulgaristan
89	2017	Görölmüştür	Serhat Karaaslan	Türkiye, Fransa, Almanya
90	2017	Saf	Ali Vatansever	Türkiye, Almanya, Romanya

91	2017	Sibel	Ç. Zencirci, G. Giovanetti	Fransa, Almanya, Türkiye
92	2017	Kız Kardeşler	Emin Alper	Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan
93	2018	Okul Tıraşı	Ferit Karahan	Türkiye, Romanya
94	2019	Kar ve Ayı	Selcen Ergun	Türkiye, Almanya
95	2019	Bir Nefes Daha	Nisan Dağ	Türkiye, Almanya
96	2020	Kerr	Tayfun Pirselimoglu	Türkiye, Yunanistan, Fransa
97	2020	Kuru Otlar Üstüne	Nuri Bilge Ceylan	Türkiye, Fransa, İsveç
98	2021	Kara Kutu	Aslı Özge	Almanya, Belçika



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Bünyamin Duranoğlu
ORCID Numarası	0000-0001-5760-7493
Lisans Mezuniyet	
Üniversite	Marmara
Fakülte	Güzel Sanatlar
Bölümü	Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans Mezuniyet	
Üniversite	
Enstitü Adı	
Anabilim Dalı	
Programı	
Doktora Mezuniyet	
Üniversite	
Enstitü Adı	
Anabilim Dalı	
Programı	
Akademik Çalışmaları	
1	Türkiye'de Kısa Filmlerin Üretim ve Dolaşım İmkânlarında Sivil Toplum Kuruluşlarının Rolü Doi Number: http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1535
2	