

## ULUSAL ANLATI İDDİASINDAN ULUSAL KADRAJA SIĞMAYAN TEMSİLLERE: YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASININ “EN İYİ ULUSAL FİLMLERİ”

Hakan AŞKAN<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu çalışma, Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi Ulusal Film” ödülü verilen yapımların ne ölçüde Türk sineması kategorisinde değerlendirilebileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada ele alınan *Çoğunluk*, *Güzelliğin On Par'Etmez* ve *Cennetten Kovulmak* adlı yapımlar, ulusal sinema paradigmasının belirlenen temel parametreleri çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Bu parametreler; üretim kaynakları ve içerik kodlarıdır. *Çoğunluk* adlı yapımın üretim kaynaklarının genellikle ulusal nitelikler sergilediği ancak içerik kodları için aynı durumun geçerli olmadığı ortaya çıkmıştır. *Cennetten Kovulmak* adlı yapımın ise hem üretim kaynakları hem de içerik kodları bakımından ulusal olan nitelikler kadar ulusal olmayan niteliklere de sahip olduğu belirlenmiştir. Son olarak *Güzelliğin On Par'Etmez* adlı yapımın ne üretim kaynakları ne de içerik kodları bakımından ulusal bir niteliğe sahip olduğu bulgulanmıştır. Bu sonuçlar, Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin “En İyi Ulusal Film” kategorisini tartışmalı hale getirdiği gibi, ulusal sinema paradigmasının günümüzde anlamsızlaştığı sonucunu da beraberinde getirmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ulusal Sinema, Ulus-devlet, Ulusal Kimlik, Ulusal Kültür, Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali

## FROM A CLAIM “NATIONAL NARRATIVE” TO THE REPRESENTATIONS OUT OF NATIONAL VIEWFINDER: “THE BEST NATIONAL FILMS” OF RECENT TURKISH CINEMA

### ABSTRACT

The purpose of this study is to examine to what extent the productions awarded with “the Best National Film” at the International Antalya Golden Orange Film Festival should be classified in the category of Turkish cinema. The productions *Çoğunluk*, *Güzelliğin On Par'Etmez*, and *Cennetten Kovulmak* are analyzed using the descriptive analysis method within the framework of basic parameters of national cinema paradigm. These parameters are as follows: production resources and content codes. *Çoğunluk* is found to have national characteristics in its production resources, but not in its content codes. On the other hand, *Cennetten Kovulmak* is found to have both national and non-national characteristics in terms of both production resources and content codes. Finally, *Güzelliğin On Par'Etmez* is found not to have national characteristics, both in terms of production resources and content codes. These results not only make the category “The Best National Film” of the International Antalya Golden Orange Film Festival controversial, but also suggest that national cinema paradigm become meaningless today.

**Keywords:** National Cinema, Nation-state, National Identity, National Culture, International Antalya Golden Orange Film Festival

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye, askanhakan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9627-5911

## 1. GİRİŞ

Modern-politik bir yapı olarak ulus-devletin tarihsel ve ideolojik işlevlere sahip olması, bir bütün olarak toplumsal yapının da devletin meşru müdahalesine açık olduğunun bir ifadesidir. Toplumsal yapıyı siyasalar çerçevesinde şekillendirmeyi olanaklı kılan en etkili yapılardan biri, hiç şüphesiz ki kültürel kurumlardır. Toplumların kültürel nitelikleri her ne kadar tarihsel süreç içinde şekillenmiş olsa da özellikle modern devlet yapılarının -yani ulus-devletlerin- ortaya çıkmasıyla birlikte bu alanlar politik bir niteliğe bürünmüştür. Kültürel bir üretim alanı olan sinema da ulus-devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak önemli bir fonksiyona sahiptir. Sinema tarihi açısından bunun en bariz örnekleri, ABD'nin kültür endüstrisi olan Hollywood'un tarihsel misyonu ve Sovyet Rusya'da sinemanın propaganda amaçlı kullanımınıdır. Bu bağlamda ulus-devlet yapılarının, kültürel bir pratik alanı olan sinemaya politik bir işlev yüklediklerini öne sürmek mümkündür. Ulus-devletlerin politik amaçlarla sinemayı bu şekilde araçsallaştırmaları, ülke sinemalarının, yerleşik oldukları ulusların kimlikleriyle nitelendirilmesine yol açmıştır. Bu süreç, ulusal sinema paradigmasının tarihsel oluşumuna da intikal etmektedir.

Ulusal sinema tartışmaları, sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren Batılı sinema çalışmalarında yer almaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürediden bu ulus merkezli anlatı tartışmaları, ulusal sinema paradigması lehine sonuçlanmış ve bu ön kabul, 1980'li yıllara değin devam etmiştir. 1980'li yıllarda söz konusu tartışmanın yeniden alevlenmesini sağlayan temel dinamik ise küreselleşmenin (ve onun politik uzantısı olan neoliberalizmin) modern ulus-devlet yapılarında yarattığı aşındırıcı etkiler ve bu etkilerin yol açtığı değişimler olmuştur. Yeni bir dünya düzeniyle sonuçlanan bu radikal değişimler ışığında ulusal sinema yaklaşımı da kaçınılmaz bir biçimde yeniden ele alınmış ve gelinen noktada ulusal sinema perspektifinin yeni dünya düzeninin politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel düzeylerde yarattığı yeni heterojen oluşumlara yanıt vermede yetersiz kaldığı ortaya çıkmıştır.

Ulusal sinema iddiası, tarihsel süreçte ve toplumsal yaşamda meydana gelen tüm bu radikal değişimlere rağmen günümüzde hâlâ 1920-80 arası dönemde revaçta olan dayanaklarla muhafaza edilerek sürdürülmeye çalışılmaktadır. Bu dayanaklara göre, belirlenmiş ulus-devlet sınırları içinde üretilen tüm filmler ulusal sinema kategorisinde ele alınır. Bir diğer deyişle her film mutlak suretle bir ulusal kimliğe sahiptir. Bu yaklaşım, filmlerin içinde üretildikleri ulusların kimliği ve kültürü temsil ettiği, bu sayede ulusal tahayyülün (imgelemin), ulusu oluşturan her bir izleyicinin zihninde her defasında yeniden üretildiği varsayımına dayanır. Buradan hareketle ulusal sinema paradigmasının sinemayı, ulusal anlatıların üretildiği kültürel bir alan olarak tanımladığını öne sürmek pekâlâ mümkündür. Bu da ulusal sinema paradigmasının ülke sinemalarına belirli bir etnik temele dayalı bir kimlik kazandırma eğiliminde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle ulusal bir sinemanın, o ulusun değerler dizgesiyle uyum içinde olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Ulusal sinema tartışmalarının Türkiye'de yankı bulması ise ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Halit Refiğ öncülüğündeki bir grup yönetmen tarafından temelleri oluşturulmaya çalışılan ulusal sinema tartışmaları, farklı kavramlar (Halk sineması, Milli sinema vs.) çerçevesinde sürdürülmüştür. Tüm bu çabaların ve tartışmaların temel amacı ise yerli yapımlara ulusal bir kimlik kazandırabilmektir. Bu çabaların somut bir zemine taşındığı önemli pratiklerden biri, film festivalleridir. Film festivallerinde "En İyi Ulusal Film" gibi etiket kavramlarla Türkiye'de çekilmiş ve dolayısıyla çekilecek tüm filmlerin Türk ulusal kimliğini ve kültürünü temsil ettiği iddia edilmektedir. Diğer bir deyişle Türkiye'deki "ulusal film" kategorisine sahip film festivalleri, Türkiye'de çekilmiş olan tüm filmleri "Türk filmi" olarak takdim etmektedir. Bu festivallerden biri de Türkiye'nin en köklü film festivallerinden olan ve 1964 yılından beri sürdürülen Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'dir. Bu çalışma kapsamında

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Ulusal Film" ödülü verilen yapımlar, ulusal sinema paradigması çerçevesinde incelenmiştir. Buradaki temel amaç, ele alınan filmlerin ne ölçüde Türk sineması kategorisinde değerlendirilebileceğini ortaya koymaktır.

## 2. ULUS-DEVLET KİMLİK VE KÜLTÜR

Siyaset biliminden sosyolojiye, tarihten ekonomiye, antropolojiden felsefeye kadar neredeyse sosyal bilimlerin hemen her alanından çok sık atıf yapılıyor olsa da "ulus" kavramının uzlaşmış/net bir bilimsel tanımını yapabilmek neredeyse olanaksızdır. Bu güçlük ise kavramın işaret ettiği olgunun çok katmanlı ve durağan olmayan yapısından kaynaklanmaktadır. Kavramın tanımında olduğu gibi tarihsel kökenleri konusunda da bir konsensüs bulunmamaktadır. Anderson, "(Ulusun) kökenleri konusundaki anlaşmazlık, geleceği hakkındaki belirsizlikle eşleşiyor" (1996, s.1) yargısına varırken; Homi K. Bhabha (2006, s.1) da benzer bir ifade ile "ulusların tıpkı masallar gibi, kökenlerini çok uzak ve eski zamanların karanlığı içinde kaybedip efsanelere dönüştüklerini (...)" belirtir. Anthony D. Smith (1991, s.44) de ulusun ortaya çıkış tarihi konusunda bir fikir birliğinin olmadığını ifade eder.

Başlangıcı ve tanımlanmasındaki güçlüklerle rağmen Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780*<sup>2</sup> (1990) adlı çalışmasında ulusu; sabit bir tanımlı yapılamayan, yapısı sürekli olarak değişen ve tarihi "yukarıdakiler" (elitler/yöneticiler) tarafından yazılan modernitenin bir *kurgusu* olarak betimler. Yine Hobsbawm ve çalışma arkadaşı Ranger'a (2000, s.7) göre Fransızlar, İngilizler ve Almanlar, uluslarına tarihsel bir süreklilik sağlamak amacıyla *hayal gücüne dayalı/yarı-kurgusal* tarihi karakterler uydurmuşlardır. Benedict Anderson da *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (2004) adlı çalışmasında ulusu hayal edilmiş bir cemaat, ideolojisini ise milliyetçilik olarak tanımlar. Anderson, bu ideolojinin Amerika'da ortaya çıktıktan sonra dünyanın geri kalanına sirayet ettiğini ve böylece kaçınılmaz olarak insanların uluslara, coğrafyaların da ulusal sınırlara bölündüğünü vurgular. Anderson gibi Ernest Gellner (1983) de ulusun, milliyetçiliğin bir sonucu olduğunu ve bunların modernitenin sosyolojik bileşenleri olduğunu belirtir. Erikson ise modernitenin toplumsal yaşamda yarattığı çatlaklara karşı milliyetçiliğin işlevsel yönüne vurgu yapar: "Milliyetçi ideolojinin önemli bir amacı, geçmişle olan bütünlük ve süreklilik duygusunu yeniden yaratmaktır; modernitenin getirdiği şey, birey ve toplum arasındaki yabancılaşmayı veya kopuşu aşmaktır" (Erikson, 2010, s.126). Ulusun tanımı ve tarihi konusundaki belirsizliklere rağmen bu yaklaşımlar, ulusun modern dönemin bir "tasarı"sı ve ideolojisinin milliyetçilik olduğu konusunda hemfikirdirler. Ulus-devlet, milliyetçilik ve kültür ilişkisini açıklamaya çalışan Hayward (2000, s.82), kültürü sarmalayan milliyetçi söylemlerin, ulus ve devlet arasındaki bağı (veya "–" çizgisini) kurmaya çalıştığını ve böylece devlet pratiğini ulus kavramı kadar "doğal" kılmaya çalıştığını belirtir.

Milliyetçilik ideolojisi ekseninde yükselen ulus-devlet yapıları Avrupa'da ise merkezileşme süreçlerinin sonunda ortaya çıkmış olan modern-politik aktörlerdir. Steger (2006, s.85), ulus-devletlerin XVII. yüzyılın ortalarına doğru Avrupa'daki feodal yapının çözülmesiyle ortaya çıktığını belirtir. Merkezi iktidardan en küçük birime kadar uzanan yönetim ağını oluşturan denetim mekanizmasının tek erki olan bu devlet biçimi, kaçınılmaz olarak kültürel alanı da -karakteristik özelliklerinden kaynaklanan politikalar doğrultusunda- yapılandırmaya çalışmaktadır. Guibernau (1997, s.93), ulus-devletlerin ortak simgeler ve değerler yaratarak köklü mitlerini canlandırmayı ve böylece yönetimi altındaki toplumu türdeşleştirmeyi amaçladığını öne sürer. Ulus-devletin kültürel yaşamdaki bu belirleyici konumu, zaman içinde bir toplum mühendisliğine dönüşmüştür. Nitekim Eagleton'ın da vurguladığı üzere "kültür belirli

<sup>2</sup> Eser Türkçe'ye "Milletler ve Milliyetçilik" adıyla çevrilmiştir.

toplumsal koşullar gerektirir ve bu koşullardan biri devlet olursa, kültür siyasi bir boyut kazanır” (2016, s.20).

Geçmişinde çokkültürlü bir yapı arz eden kimi toplumlarda, devralınan kültürel miras reddedilerek belirli bir etnik yapının değerleri merkeze alınmış ve ulus-devletler inşa edilmiştir. Ardından “homojen” bir kimlik/kültür lehine işleyen politikaları hayata geçirmek ve toplumu şekillendirmek amacıyla da kültürel alandaki üretim biçimlerine müdahale edilmiştir. Çokkültürlü (ya da heterojen) bir toplumsal yapıya sahipken ulus-devlet inşa sürecinde homojen bir kimliğin/kültürün inşa edilmeye başlandığı önemli (ancak istisnai değil) örneklerden biri, 1920’li yıllarda kurulan Türkiye Cumhuriyeti’dir. Türkiye Cumhuriyeti örneğini, Avrupalı ulus-devletlerden farklı kılan bir husus bulunmaktadır. Batılı bir ulus-devletin inşası genellikle ulusun devleti inşa etmesi şeklinde cereyan etmiştir. Öte yandan, Türkiye Cumhuriyeti örneği bağlamında, devlet bizzatıhi “Osmanlı bakiyesi”ni uluslaştırma yoluna gitmiş, bunu ise Avrupalı politikalarla gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, birçok etnik grubu bünyesinde barındıran heterojen bir nüfusa sahipti. Lübnanlı tarihçi Georges Corm (1997), Osmanlı İmparatorluğu’nda “şaşırtıcı bir kimlik karmaşası (çok kimlikli, çok dinli ve çok dilli)” olduğunu ve “uzun yıllar boyunca Avrupa, Yunan, Slav, Türk, Ermeni, Arap kültürlerinin aynı topraklarda, aynı kasabalarda iç içe geçmiş hayatlar yaşadıklarını” belirtir (aktaran Robins ve Aksoy, 2000, s.192). Osmanlı İmparatorluğu dini olgulara referans veren bir “millet” anlayışına sahipti. Bu da Osmanlı’daki millet anlayışını belirleyen temel unsurun etnik köken değil, İslam inancını olduğunu gösterir (Müslüman olanlar ve olmayanlar). Osmanlı toplumunu oluşturan ikinci ve son ortak payda ise ülke topraklarıydı. Bu iki unsur dışında Osmanlı toplumunu oluşturan farklı etnik topluluklar için ne dil ne kültür ne de ortak bir tarih bilincinden bahsedilebilir. Toplumsal yapıyı bir arada tutabilecek ortak paydaların görece (modern çağdaki bir ulusa nazaran) yetersiz olması, Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki farklı etnik toplulukların Fransız İhtilali’nin yarattığı ulusçuluk akımıyla birlikte Osmanlı’dan kopmalarıyla sonuçlanmıştır. Osmanlı’dan geriye kalan topraklarda ise Türkiye Cumhuriyeti devleti kurulmuştur.

Batı tandanslı modern bir ulus-devlet olan Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı’dan farklı bir ulusal kimlik yaratmaya çalışmıştır. Yurdigül’ün deyişiyle “(...) padişah ve hilafetin yerini ulusa dayanan bir egemenlik anlayışı almış, eskinin dinsel ve mezhepsel birlikteliğinin yerine de ulusu ikame eden bir ulus-devlet formu gerçekleştirilmiştir” (2007, s.93). Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu M. Kemal Atatürk, 5 Kasım 1925’te Ankara Hukuk Fakültesi’nin açılışında yaptığı konuşmasında kurulan yeni devletin niteliklerini, eski devlet ile olan farkları üzerinden belirleyerek şunları ifade etmiştir: (aktaran Ozankaya, 2000, s.226):

(...) Bugünkü Devletimizin şekli, çağlardan beri gelen eski şekilleri bir yana atan, en gelişkin biçim olmuştur. Ulusun varlığının devamı için bireyleri arasında düşündüğü ortak bağ, yüzyıllardan beri gelen biçim ve niteliğini değiştirmiş, yeni ulus, dinsel ve mezhepsel bağlantı yerine Türk ulusluğu bağıyla bireylerini toplamıştır.

Fransız İhtilali’nin tetiklediği ulusalcılığın Osmanlı Devleti’nden ayrılan diğer etnik toplumlara olan etkisi, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin de temel felsefesini belirlemiştir. Bu yeni üniter devletin ulusal kimlik ve kültür politikalarını belirleyen öz de -M. Kemal Atatürk’ün vurguladığı- Türkçülük ideolojisi olmuştur. Türkiye’deki kimlik ve kültür politikaları da bu ideoloji etrafında şekillendirilmiştir.

### 3. ULUSAL SİNEMA PARADİGMASI, TÜRKİYE’DEKİ TEZAHÜRÜ VE GÖSTERGELERİ

Sinema, bir endüstriye dönüştükten sonra “masum” bir eğlence olmaktan çıkmış, ulusal politikalarla uyumlu kimlik ve kültür tahayyülü üreten bir politik araca dönüşmüştür. Sinemanın, başlangıcında eğlenceyi önceleyen bir aktivite olarak geniş kitlelere hitap etmesi, ulus-

devletlerin bu üretim pratiğinin ideolojik bir aygıt olarak da kullanılabileceğini fark etmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu araç, ulusal değerlerin ve ideallerin görsel temsillerini ve söylemlerini perdeye taşıyarak ulus tarihinin, mitlerinin, sembollerinin ve geleneklerinin yeniden üretilmesinde ve şekillendirilmesinde vazgeçilmez bir aygıt haline gelmiştir.

Belli bir ulus-devlet sınırları içinde üretilen, ulusal kimlik ve kültürün sinema aracılığıyla yeniden üretiminin ifadesi olan ulusal sinema kavramsallaştırması ilk kez Avrupa'da ortaya çıkmış ve Amerikan sinemasının, Avrupa sinema pazarındaki hegemonyasına karşı duruşu ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Hollywood, bir kültür endüstrisine dönüştü(rüldü)kten sonra dünyadaki tüm sinema pazarlarındaki üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde sarsılmaz bir tahakküm inşa etmiştir. ABD'nin Hollywood aracılığıyla yürüttüğü bu yayılmacı kültür politikalarının diğer ulus-devletler (özellikle Avrupalılar) tarafından geç de olsa fark edilmesi, bu devletlerin de kendi ulusal sinemalarını yaratarak ABD'nin kültürel emperyalizmi ile mücadele etmesine yol açmıştır. Diğer bir deyişle Hollywood'un küresel sinema pazarındaki hegemonyası, karşı-hegemonik bir oluşumun ifadesi olan ulusal sinema politikalarının doğmasına yol açmıştır. Dolayısıyla ulusal sinema politikalarının ortaya çıkışını tetikleyen ana faktörün, ABD'nin Hollywood film endüstrisi aracılığıyla küresel çapta dolaşıma soktuğu kültür emperyalizmi olduğunu öne sürmek mümkündür.

Ulusal sinema tartışmalarının Türkiye'deki yankısı ise ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşir. Bu gecikmenin nedeni, sinema sektörünün gerekli üretim kaynaklarından yoksun olması ve dolayısıyla bir endüstriye dönüşememiş olmasıdır. Türkiye'deki sinema sektörü çok uzun yıllar boyunca resmi makamlarca -Batılı devletlerin aksine- yeterince desteklenmediği gibi, sansür mekanizması ve vergilendirme engelleriyle mücadele ederek ayakta durmaya çalışmıştır. Devlet desteğinden yoksun olsa da öncülüğünü Halit Refiğ'in yaptığı bir grup sinemacı 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'deki sinemaya ulusal bir kimlik kazandırma girişimlerinde bulunmuştur. Türkiye'deki yerli sinema "ulusal sinema" olarak nitelendirilmeden önce, kısa bir süre de olsa 'Halk sineması' olarak adlandırılmış ancak sinemaya addedilen bu iki ayrı kimlik arasındaki farklılıkların neler olduğu ya da olabileceği hiçbir zaman net bir şekilde ortaya konul(a)mamıştır" (Aşkan, 2019, s.28-29).

Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında ulusal sinema anlayışını "Batı sineması hayranlığına yönelik bir tepki" (2013, s.93) olarak tanımlar. Refiğ'in bu tanımından anlaşılan, inşa edilmesi amaçlanan sinemanın, daha en başından "öteki" karşıtlığı üzerinden kurgulandığıdır. Refiğ (2013), kaynağını "Türk temaşa sanatları<sup>3</sup>" olarak tahayyül ettiği ulusal sinemayı açıklamaya çalışırken bunu, "Doğu/Batı" ya da "İslam/Hristiyan" ikiliğinde kurgulamaya çalışır. Bu yaklaşım, -ulusal kimlik inşa politikalarında olduğu gibi- ulusal reflekslerden de kaynaklanan farklılıkların vurgulanmasını esas almaktadır. Dolayısıyla Refiğ'in, Türk kimliği ve kültürünü referans alan bir ulusal sinema tahayyül ettiği ortadadır. Refiğ (Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, 1973, s.22), çektiği çok sayıda filmde yalnızca *Haremde Dört Kadın*, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Gurbet Kuşları* ve *Fatma Bacı* filmlerinin kendi ulusal sinema anlayışına uygun olduğunu belirtir. Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü'nün 1973 yılında düzenlediği *Milli Sinema Açık Oturum*'unda, *Haremde Dört Kadın* filminde Kemal Tahir'in önemli yardımları olduğunu vurgulayan Refiğ, filmin ulusal olan niteliklerini de şu şekilde açıklar:

<sup>3</sup> Refiğ, 1971 yılında yayımlanan *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında Türk temaşa sanatlarının ulusal sinemaya kaynak olabileceğine dair görüşler ortaya koymuştur. Ancak Refiğ'in sonraki süreçte, geleneksel Türk temsil sanatlarının "ulusal sinema" anlayışı ile kurduğu bağ konusunda düşünceleri değişmiştir: "(...) Karagöz gibi, Orta Oyunu gibi film yapalım veya resim düzeninde minyatür örnek alalım veya film hikâyelerini kurarken Eski Hikâyelerin yapısını kullanalım... Bu şekilde, geçmiş türlerin biçimlerine yüzde yüz bağlı kalmakla da bir Ulusal Sinema'ya varılamayacağı kanaatindeyim" (MTTB Sinema Kulübü, 1973, s.21).

(...) Yerli deyiş şekillerinden istifade etmek istedik ve bizim konuşma dilimizdeki, hikaye anlatma dilimizdeki kıvraklığı, filmin hikaye yapısında kurmaya çalıştık. Filmin dramatik yapısı olarak, Türk Sanatlarındaki ferdi ön plana almayan, toplumsal tiplerin belli bir düzen içinde, birbirleri arasındaki münasebetten meydana gelen bir dengeyi kurmaya çalıştık (MTTB Sinema Kulübü, 1973, s.23).

Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim* filminin ulusal nitelikleri için de şunları ifade eder:

(...) Türk toplumunun yapısını, bu yapının Türk insanında meydana getirdiği ahlâk anlayışını, insanlık anlayışını ve yabancı insanın bu cemiyete girdiği zaman kendi toplumundan getirdiği farkları, bu toplum ile arasındaki tezatları ve toplum kendi şartlarına uymak şartıyla yabancı unsurları kendi bünyesi içinde nasıl mesyedeceğini, hangi şartlar içinde mesyedeceğini (eriteceğini) anlatmaya çalışan bir film (MTTB Sinema Kulübü, 1973, s.25).

Refiğ, *Haremde Dört Kadın* filminin ulusal niteliklerini açıklarken özellikle sözlü kültürdeki hikâye anlatma biçimlerinin söz konusu filmin anlatı yapısına olan etkisini vurgular. Bu durum, Refiğ'in "gelenekten beslenen kültür"e önem attığına işaret etmektedir. Aynı film için sarf ettiği "ferdi ön plana çıkarmayan" ifadesi de Batılı-modern bir değer olan "bireyleşme"ye olan tepkisini göstermektedir. Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde ise "yabancı" olana karşı ahlakın ve toplumsal yapının nasıl muhafaza edilebileceği konusunu işlemektedir. Refiğ'in bu iki film özelinde açıklamaya çalıştığı ulusal film anlayışının, kültür merkeziliğe (etnosentrizm) ve Batılı olana işaret eden "öteki" karşıtlığına yaslandığı anlaşılmaktadır.

Türkiye'de sinemaya ulusal bir kimlik kazandırmaya çabalayan isimlerden bir diğeri yönetmen Metin Erksan'dır. Metin Erksan, "ulusal sinema" yerine "milli sinema" kavramsallaştırmasını tercih etmiştir. Kayalı, Metin Erksan'ın ulusal sinema kavramsallaştırması yerine, özellikle başından itibaren milli sinema kavramında ısrarcı olduğunu ve herkesin Türkiye'nin yerel renginin peşinde koştuğu dönemlerde bile Metin Erksan'ın milli sinemadan söz ettiğini belirtir (Kayalı, 2004, s.75). Erksan, milli sinema anlayışını açıklarken çektiği filmlerden ziyade "çekmek istediği" filmlerden hareketle bunu betimlemeye çalışır. Erksan'ın "çekmek istediği" filmler (tıpkı Refiğ'de olduğu gibi), öteki (yani Haçlı Yamyamlar, vahşi Moğollar, Napolyon vs.'ye karşı Türkler, köylüler, Cezzar Ahmet Paşa) ile olan tarihsel, kültürel ve toplumsal<sup>4</sup> farklılıkları konu alan ve bunları özellikle vurgulayan niteliktedirler (MTTB Sinema Kulübü, 1973, s. 31-32). Erksan, "Türk Milli Sineması" anlayışına örnek olarak da Duygu Sağıroğlu'nun *Vatan ve Namık Kemal* filmini (MTTB Sinema Kulübü, 1973, s.31) gösterir.

Türkiye'de sinemaya ulusal/milli bir kimlik kazandırmaya çalışan Refiğ'in ve Erksan'ın sözü edilen sinema anlayışları, Doğu/Batı ikiliği üzerine temellenmektedir. Onların sinema anlayışına göre Türk sineması demek, Batılı özellikler ve değerler sergilemeyen, diğer bir deyişle Türk kültürüne, tarihine ve toplumsal yapısına uyum gösteren bir sinema demektir. Refiğ'in "ulusallık" vurgusu ile Erksan'ın "millilik" ısrarı, tamamen Türk ulusal kültürünün referanslarının ne olduğu/olacağı çerçevesinde farklılaşmaktadır. Refiğ'in sinema tahayyülü, Türk tarihini ve Türk insanının dünyasını referans alırken; Erksan, Türk-İslam sentezinin değerlerine yaslanmaktadır. Bu yaklaşımlar, ulusal kültür kavramının "öteki"lerle olan "farklılık"ları öncelediğini ve dolayısıyla "biz" olmayı dışlayan kategorik bir temele sahip olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle, kültürel etiketlerin ve farklılıkların vurgulanması, homojen bir Türk kültürel kimliğinin şekillendirilmesinin (tüm ulusal kimlerin inşasında olduğu gibi) politik yönüne işaret etmektedir. Ayrıca ulusal kimliğin tanımlanmasında "öteki"nin varlığına duyulan ihtiyaç, sinema anlatılarında "biz"i inşa etmenin ön koşulu olduğu anlaşılmaktadır.

<sup>4</sup> Metin Erksan, Türk toplumunun sınıfsız bir yapı arz ettiğini öne sürer. Erksan, çekmek istediği bir filmde Türk toplumunun bu sınıfsız yapısını Avrupa'nın (onun deyişle "yamyam Haçlıların") derebeylik sistemiyle özellikle kıyaslamak ister (MTTB Sinema Kulübü 1973, 39-41).

Çalışmada şimdiye kadar sinemanın ulusal kimlik ve kültürle olan ilişkisi tartışılmaya çalışılmıştır. Ancak bu noktada “Bir filme ulusal bir kimlik kazandıran unsurlar nelerdir?” sorusu anlam kazanmaktadır. Ulusal bir sinema örneğinin temel referanslarının neler olabileceğine dair bir konsensüs olmasa da bazı araştırmacıların hemfikir olduğu birtakım unsurlar bulunmaktadır. Çalışmanın geri kalanında ulusal sinema kategorisinde değerlendirilebilecek bir filmin sahip olması gereken söz konusu niteliklerin neler olması gerektiği belirlenmeye çalışılmıştır.

Butler, ulusal sinemayı “yapım (film için fon ve üretim kolaylığı sağlama) ve dağıtım ağı (filmin gösterimini sağlama) bağlamında rol alan belli bir ülkenin film çalışmalarına verilen etiket” olarak tanımlar (2011, s.132-133). Butler’in bu tanımlaması, bir ulus-devletin film üretimindeki ekonomik rolüne vurgu yapmaktadır. O’Regan (1996), ulusal bir sinemayı tanımlamak için film endüstrisinin yapısına, piyasa güçlerine, hükümet desteklerine ve kültürel öğelerin oynadığı rollere vurgu yapmaktadır. Benzer bir yaklaşım sergileyen Higson (1989, s.36), ulusal nitelikli bir sinemanın ekonomi açısından ulus-devletle olan ilişkisine dikkat çekerek ulusal sinemayı “ulus-devlet sınırları içinde yine o ulus-devletin ekonomik kaynaklarıyla üretilen filmler” şeklinde tanımlamaktadır. Higson (1989, s.36) ayrıca ulusal sinemayı tanımlarken filmin nerede, kimler tarafından üretildiği, filmin dağıtımından gösterimine kadarki süreci kimlerin kontrol ettiği yönünde birtakım soruları sorar. Bu yaklaşımlar aynı zamanda kültürel bir kurum olan ulusal sinema ile ulus-devlet arasındaki bağlantıyı, diğer bir deyişle ulusal sinemanın ön koşulunun ulus-devlet olduğunu ortaya koymaktadır. Demek ki bir filmi ulusal sinema kategorisinde ele alabilmenin koşullarından biri, film üretiminin belirli bir ulus-devletin kaynaklarıyla finanse edilmesi ve dağıtılmasıdır. Ayrıca Higson’ın “kimler tarafından üretildiği” vurgusundan hareketle filmin üretimindeki emek unsurlarını (yaratıcı ve teknik kadrolar) da bu kategoriye dâhil etmek mümkündür. Bu kadrolar da tıpkı ekonomik kaynaklar gibi ulusal nitelikler arz etmelidir. Bir başka ifadeyle filmin yaratıcı ve teknik kadrosunu oluşturanlar, filme atfedilen ulusal kimliğe mensup bireyler olmalıdır. Bu kategori, bir filme ulusal kimlik kazandıran üretim süreçleridir. Ancak bir filmin ulusallığı elbette bununla sınırlı kalmaz. Filmin içeriğindeki birtakım unsurlar da en az üretim süreçlerindeki ulusal nitelikler kadar önem arz etmektedir.

Butler (2011), devletlerin ulusal çıkarlarını korumak ve sürdürmek amacıyla film endüstrilerini teşvik ettiğini ve böylece yaratılan ulusal karakterin diğer ülkelere “ihraç” edildiğini belirtir. Butler’in “ulusal karakter” ifadesi kuşkusuz ki ulusal kimliğe referans vermektedir. Ulusal kimlik, bir ulus-devlet sınırları içinde yaşayanların paylaştığı özellikler bütünü olarak kabul edilebilir. Butler’e (2011, s.133) göre “bu tür filmlerdeki karakterler bir stereotip ya da daha doğrusu bir arketip oluşturur (ve) bunlar ulusal kimlik yaratma, temsil veya eleştirme bağlamında incelenebilir”. Butler (2011) ayrıca devletin bu fonlama aracılığıyla filmin oyuncu, mekan, teknisyen gibi karar alma süreçlerinde etkili olduğunu öne sürer.

Philip Rosen (1984) da *Ulusal Sinema Teorisi* başlıklı çalışmada, ulusal sinemanın birtakım kavramsallaştırmalarla anlaşılabilirliğini belirtir: (1) Seçilmiş ulusal filmlerin/metinlerin ortak bir ulusal gösterge ile ilişkilendirilmesi. (2) Ulusun bu gösterge ile bir bütünlük arz etmesi. (3) Ulusun mevcut yapısına referans veren (tarih ya da tarihyazımı) geçmiş ya da geleneksel göstergelerin anlaşılması. Bu özellikler bir filmde biçim, mekân, içerik, anlatı, anlatı yapısı, kostüm, mizansen, karakter, arka plan ve sinematografik olarak ifade edebilir. Aşkan da bir filmin ulusal niteliklerinin belirlenmesine olanak sağlayan birtakım özellikler olduğunu belirtir. Bunlar; filmin finansörü, filmde konuşulan dil, karakterlerin milliyetleri ve kıyafetleri, filmin çekildiği gerçek mekanlar, filmde kullanılan müzikler ve diğer kültürel göstergelerdir (Aşkan, 2019).

Yukarıda tespit edilmeye çalışılan unsurları kabaca iki kategoriye ayırmak mümkündür. Birincisi, üretim kaynaklarıdır. Bu kaynaklar, film üretimine olanak sağlayan ulusal finansal kaynaklar ile yaratıcı ve teknik kadrodan oluşur. İkincisi, içerik kodlarıdır. Bu kodlar da filmin konusu, anlatı mekanları, konuşulan dil (buna müzikler de dahil edilebilir), karakterlerin kimlikleri, kıyafetleri ve anlatının ulusal değerlere olan yaklaşımıdır. Bunlar, ulusal sinema paradigmasının bir filmin ulusal sinema kategorisinde yer alıp almadığını belirleyen temel unsurlardır. Bu unsurlar aynı zamanda bir filmin ulusallık düzeyinin de göstergeleridir.

#### 4. METODOLOJİ

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Ulusal Film" ödülü verilen yapımların ulusal sinema kategorisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Çalışmada verilerin toplanması için şu ana parametrelere başvurulmuştur;

- Üretim Kaynakları Analizi (finansal kaynak ve yaratıcı ile teknik kadro)
- İçerik Kodları Analizi (mekan, karakterlerin kimlikleri, dil ve anlatının ulusal değerlere yaklaşımı)<sup>5</sup>

Araştırmanın evrenini, Türkiye'deki film festivallerinden "En İyi Ulusal Film" ödülünü alan yerli yapımlar oluşturmaktadır. Türkiye'de bu kategoride ödül veren en eski festival olması nedeniyle Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde söz konusu ödülü alan filmler belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemiyle -araştırmanın amacına uygun olarak- üç film belirlenmiş ve güncel örnekler olmalarını sağlamak amacıyla da 2010 yılından itibaren "en iyi ulusal film" ödülü verilmiş olan filmler seçilmiştir. Bunlar; *Çoğunluk*, *Güzelliğin On Par'Etmez* ve *Cennetten Kovulmak* adlı yapımlardır. Söz konusu bu üç film üretim kaynakları ve içerik kodları parametreleri altında ayrı ayrı analiz edilmiştir.

#### 5. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde ele alınan filmler üretim kaynakları ve içerik kodları bağlamında analiz edilmiştir.

##### 5.1. Çoğunluk Filmi

Seren Yüce'nin senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Çoğunluk* filmi, 2010 yılında düzenlenen 47. Uluslararası Antalya Film Festivali'nde "En İyi Ulusal Film Ödülü"ne layık görülmüştür. Film, Mertkan isimli ana karakterin yaşamına odaklanır. Otoriter bir müteahhitin oğlu olan Mertkan, hayatta hiçbir amacı olmayan, üniversiteyi açıktan okuyan, korkak bir kişiliğe sahip genç bir Türk karakterdir. Mertkan, sosyoloji bölümü öğrencisi Gül ile sevgili olur. Gül, Vanlı bir Kürt'tür. Para kazanmak için bir kafede çalışan Gül, işi nedeniyle derslerine devam edemez. Ailesi Gül'ün üniversite okumasına karşı olduğu için onu Van'a geri götürmek ister ama Gül, Mertkan'a aşık olur ve onunla evlenmek ister. Gül'ün Kürt olmasını kabullenemeyen Mertkan'ın babası, Gül'den ayrılması için Mertkan'a sürekli baskı yapar. Babasının otoritesine boyun eğen Mertkan, bir süre sonra istemeyerek de olsa Gül'ü terk eder. Bir akşam alkol aldıktan sonra Gül'ün oturduğu eve gider ancak Gül'ün ailesi tarafından Van'a götürüldüğünü öğrenir. Filmde Mertkan'ın Gül'e karşı olan hisleri ve düşünceleri hiçbir zaman netlik kazanmaz. Babası Mertkan'ı bir süre Gebze'deki şantiyeye gönderir. Film bu sahne ile son bulur.

<sup>5</sup> Bu parametreler "Ulusötesi Sinema: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Film Okumaları (Aşkan, H. 2019)" adlı çalışmadan yararlanılarak oluşturulmuştur.



## 5.2. Çoğunluk Filminin Üretim Kaynakları Analizi

Çoğunluk filmi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Diğer bir deyişle, film yalnızca ulusal kaynaklarla üretilmiştir. Bu süreçte yerli ya da ulusal kaynaklar haricinde hiçbir yabancı finansal kaynaktan destek alınmamıştır.

Filmin yalnızca kurgusu yabancı uyruklu bir uzman (Mary Stephen) tarafından yapılmıştır. Filmin bunun dışında kalan tüm üretim süreçleri Türk sanatçı ve teknikerler tarafından gerçekleştirilmiştir.

Filmin üretim kaynakları açısından sergilediği bu özellikler, onun ulusal sinema kategorisinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

## 5.3. Çoğunluk Filminin İçerik Kodları Analizi

Filmin ana mekânlarının büyük çoğunluğu İstanbul'da yer alır. Anlatıda betimlenen varsıl muhitler ile yoksul mahalleler arasındaki farklılıklar yoluyla sınıfsal çatışma belirginlik kazanır. İnşaat alanları da önemli anlatı mekânları olarak anlamın inşa edilmesine olanak sağlamaktadır.

Filmin ana karakteri olan Mertkan'ın sergilediği tutum ve davranışlar, onun özellikle babasının etkisinde büyümüş olduğunu göstermektedir. Filmde Mertkan ve ailesi, kendilerini Türk ve Müslüman olarak tanımlar. Filmde Türk ulusal/kültürel kimliğine sahip olmayan ana ya da yan karakterler ise Kürtler'dir. Bunlar, Gül ve inşaatlarda çalışan işçilerdir. Bu nedenle filmin tek-tip bir ulusal kimlikten ziyade, en az iki kültürel kimlik temsiline sahip olduğu söylenebilir.

Filmin dili Türkçe'dir. Ancak bazı sahnelerde Kürtçe diyaloglara da yer verilmiştir.

Çoğunluk filmi, Mertkan karakterinin hayatı çerçevesinde Türkiye'deki sınıf ve kimlik olgularını ele almaktadır. Babası müteahhit olan Mertkan, iyi maddi olanaklara sahiptir. Askerlik yaşını dahi geçmiş olan Mertkan, o yaşına kadar herhangi bir işte çalışmamıştır. Mertkan'daki empati yokluğunun nedeni de ailenin bu müreffeh yaşamıdır. Filmin ilk sekansında Mertkan, evdeki temizlikçi kadını tekmeler. Mertkan, bir başka sahnede de Gül'ün öğrenci evinde kalan küçük kızın para kazanmak için mendil satmasını "dilencilik" olarak nitelendirir. Mertkan gibi babası da insanları yoksul oldukları için hakir görür: Eve gelen temizlikçi kadından rahatsız olur, Gül için "kim bilir nerden para buluyordur" der, Mertkan'ın çarptığı taksinin sahibini para koparmaya çalışmakla itham edip döver.

Filmin Türkiye'deki kimlik politikalarına yönelik söylemleri ise azınlıklar çerçevesinde netleşmektedir. Daha önce söz edildiği üzere kendisini ve ailesini Türk ve Müslüman olarak tanımlayan baba karakteri, oğlu Mertkan'ın Gül ile kurduğu ilişkiden rahatsız olur. Bu doğrultuda, oğluna Gül'den ayrılması için baskı kurar. Baba karakterinin ideolojik konumu, şu sözleri ile iyice belirginleşir: "Hepimiz Elhamdulillah Müslümanız, Türk'üz. Ailemize yakışır kişilerle olmamız lazım. Ben her gün sizin için, vatan için, en şerefli için çalışıyorum... Bu gibi tipler vatani bölme derindedir. Bunlarla olmak hepimize zarar verir." Oysa Gül'ün kültürel ya da politik kimliği ile ilgili herhangi bir beyanı ya da tutumu söz konusu değildir. Hatta Kürt olduğuna dair Mertkan ile aralarında herhangi bir diyalog dahi geçmez. Gül'ün Vanlı olması Mertkan'ın babasına göre onun "bölücü, vatan haini, komünist, orospu" olması demektir. Ancak bu ifadelerle sahip olan karakter -yani Mertkan'ın babası- temsil bakımından olumsuz niteliklere sahiptir. Milliyetçi-muhafazakâr özellikler sergileyen baba karakteri, söylem ve eylemleri bakımından bu kimliğiyle sürekli çelişir. Cuma namazına gider ama rüşvet verir. Mertkan alkol aldıktan sonra araba kullanır, bir taksiye çarpar. Babası taksiciye kızar ve horlar ama oğluna karşı "anlayışlı" bir tutum sergiler. Polise rüşvet vermektense evrakta sahtecilik yapmaktan geri durmaz. Oğlunun askere gitmesi gerektiğini her fırsatta dile getirir ama hayatını kaybeden

askerler için “gebermek” ifadesini kullanmaktan imtina etmez. Dahası oğluna da bu fikirlerini empoze eder.

*Çoğunluk*, sahip olduğu bu temsiller aracılığıyla Türkiye’deki sınıf ve kimlik politikalarını olumsuzlamaktadır. Filmdeki yoksul ve Kürt karakterler, olumsuz temsillere sahip milliyetçi-muhafazakâr karakterler tarafından şiddete ve ötekileştirilmeye maruz kalarak söz konusu eylem ve tutumların nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Yoksullar, açık bir şekilde şiddete maruz kalırken Kürtler, olumsuz bir şekilde temsil edilen milliyetçi- muhafazakâr karakterler tarafından düşman ve terörist olarak nitelendirilmektedir.

Özetle *Çoğunluk* filmi, yalnızca finansal destek ve mekân kategorileri bağlamında tam anlamıyla “ulusal” bir görünüm arz etmektedir. Buna karşın film; karakterlerin kimlikleri, filmde kullanılan dil ve anlatının ulusal değerlere yaklaşımı bakımından ulusal olduğu kadar, ulusal olmayan özellikler de sergilemektedir. Filmin ulusal politikalara yönelik eleştirel tonu ise filmin ulusal kimliğini daha da tartışmalı bir zemine taşımaktadır. Dahası filmin Türkiye’deki bir başka kültürel kimlik temsiline (Kürtler’e) sahip olması, anlatıya çokkültürlü bir görünüm kazandırmaktadır. Bu da filmi Türk sineması kategorisinin dışına taşımaktadır.

#### 5.4. Güzelliğin On Par’Etmey Filmi

Hüseyin Tabak’ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Güzelliğin On Par’Etmey* filmine, 2012 yılında düzenlenen 49. Uluslararası Antalya Film Festivali’nde “En İyi Ulusal Film Ödülü” verilmiştir. Film, Türkiye’den Avusturya’ya göç etmiş olan Çakmak Ailesi’nin küçük oğlu Veysel’i merkeze alan bir anlatıya sahiptir. Veysel’in babası Hüseyin, PKK’ya katılmış, kısa bir süre sonra dönüp teslim olmuş, pişmanlık yasasından da yararlanarak cezaevinden çıkmış ve ardından ailesini yanına alarak Avusturya’ya iltica etmiştir. On iki yaşındaki Veysel, kendisi gibi farklı ülkelerden gelen göçmen çocuklarla birlikte Almanca öğretilen bir okula gider. Veysel altı aydır başlamış olduğu bu okulda derslere odaklanamadığı için başarılı olamaz çünkü sınıfındaki bir kıza aşık olmuştur. Ana adlı Yugoslav göçmen bir kıza aşık olan Veysel, sürekli Ana ile ilgili çocuksu hayaller kurar. Veysel’in derslerdeki başarısızlığına hem ailesi hem de öğretmenleri tepki gösterir. Çakmak ailesi, dillerini bile henüz öğrenemedikleri bu ülkede maddi olarak ayakta kalmaya çalışırken aynı zamanda aile içi sorunlarla da boğuşur. Ailenin büyük oğlu Mazlum, babasının geçmişi nedeniyle ona karşı düşmanca tavırlar sergiler, göğsünün sol yanına ay-yıldız dövmesi yaptırır ve bununla yetinmeyerek Türklük odaklı milliyetçi söylemlerle babasına saldırır. Çalışma konusunda da pek hevesli olmayan Mazlum, ailesinin bu konudaki tepkileri üzerine evden kaçır. Sokaklarda “tekin olmayan” arkadaşlar edinen Mazlum, kısa bir süre sonra uyuşturucu bulundurmaktan ve polise saldırmaktan cezaevine girer. Mazlum bu suçlarından ötürü ağır bir ceza alacak olursa, ailenin tamamı sınır dışı edilecektir. Resmi bir makam, Veysel’in Almancayı iyi öğrenmesi halinde ailenin sınır dışı edilmekten kurtulma olasılığı olduğu bilgisini verir. Veysel, babasının kendisine küçük yaşta söylediği bir Aşık Veysel türküsünü Almanca’ya çevirerek ezberlemeye çalışır. Bu süreçte aşık olduğu Ana adlı karakter ile yakın bir ilişki kuran Veysel, Ana sayesinde Almancasını da ilerletmeyi başarır. Filmin son sahnesinde Ana ile ailesi polis tarafından sınır dışı edilmek üzere polis arabasına bindirilir. Veysel Almanca’ya çevirdiği türkünün sözlerinin yazılı olduğu kağıdı Ana’ya vermek için polis arabasının peşinden koşar. Ana’nın araçtan inerek kendisine sarıldığını ve ardından el ele yürüdüklerini hayal eden Veysel, son sahnede bir caddede yalnız başına yürürken görülür. Film bu sahne ile son bulur.

#### 5.5. Güzelliğin On Par’Etmey Filminin Üretim Kaynakları Analizi

Avusturya-Türkiye ortak yapımı olan *Güzelliğin On Par’Etmey* filmi, tamamen yabancı finansal kaynaklarla üretilmiştir. Filmin yapımcıları Milan Dor, Danny Krausz ve Kurt Stocker’dır. Filmin üretimi için gerekli olan para desteği de tamamen Avrupa’dan sağlanmıştır.

Filmin prodüksiyon ve post-prodüksiyon süreçlerinin tamamı (yönetmen ve senarist hariç), Türkiye dışından sanatçı ve teknikerlerden oluşmaktadır. Diğer bir deyişle filmi ortaya çıkaran sanatsal ve teknik bilgi/tecrübe sahibi uzmanların tamamı yabancıdır. Bu özellik, ulusal sinema paradigmasının gerektirdiği “yerli yaratıcı ve teknik kadro” koşulunu karşılayamamaktadır. Film üretim kaynakları konusunda sergilediği bu özellikler nedeniyle Türk sineması kategorisi dışında kalmaktadır.

### 5.6. Güzelliğin On Par’Etmey Filminin İçerik Kodları Analizi

*Güzelliğin On Par’Etmey* filmin temel anlatı mekânı Avusturya’dır. Filmde Türkiye’nin imlendiği hiçbir sahne bulunmamaktadır. Bu da ulusal sinemanın “yurt/vatan imgesinin gerekliliği” koşulunu imkansızlaştırmaktadır.

Çakmak ailesinin babası (Hüseyin), Kürt-Alevi kimliğine sahiptir. Anne ise Türk’tür. Çocuklardan büyük olanı (Mazlum), babasına karşı olan olumsuz tepkilerin bir sonucu olarak kendisini Türk olarak tanımlarken Veysel, kendisini hem Kürt hem de Türk (ya da ne Türk ne de Kürt) olarak tanımlar. Filmde ön plana çıkan diğer kimlikler de Yugoslav, Alman ve Arap’tır. Ulusal sinema, ulusal kimliğin ve kültürün yeniden üretildiği bir üretim alanı olarak kabul edilir. Oysa filmdeki bu temsiller aracılığıyla yalnızca tek bir ulusal kimlikten ve kültürden ziyade çokkültürlü ya da çokkimlikli bir anlatı inşa edilmektedir.

Anlatıda yoğunlukla kullanılan dil Almanca’dır. Hatta Çakmak ailesinin geleceği, Veysel’in Almanca öğrenmesine bağlıdır. Ailenin hiçbir bireyi Almanca bilmediği için sosyal hayatta çeşitli engellerle karşılaşmakta, en önemlisi iletişim kurmakta zorlanmaktadır. Örneğin, Veysel Almanca konuşmadığı için Ana’ya duygularını ifade edemez. Aşık Veysel’in türküsünü Almanca’ya çevirip ezberlemeye çalışan Veysel’in en büyük engeli çekingen bir kişiliğe sahip olması değil, Almanca bilmiyor olmasıdır. Veysel’in bu sorununun kaynağı, mensubu olduğu ulusun dilinin ta kendisidir. Film bu anlamda, ulusal dili yeniden üreten değil, onu sorunsallaştıran bir yapıya sahiptir. Filmin Türkçe’den ziyade Almanca’ya olan bu vurgusu, ulusal sinemanın ulusal dil zemininde yükselişini de sekteye uğratmaktadır. Filmde Almanca dışında, Türkçe, Kürtçe, Arapça, İngilizce dillerinde diyaloglar da bulunmaktadır. Bu nedenlerden dolayı dil kategorisi bağlamında filmin ulusal bir nitelik arz etmediği ortaya çıkmaktadır. Film bir tek ulustan ziyade birçok ulusun diline yer vererek çokkültürlü/çokkimlikli bir görünüm sergilemektedir.

Film, Veysel karakteri aracılığıyla bir ailenin göçmenlik deneyimini konu almaktadır. Anlatıya göre bu göçü, daha doğrusu iltica eylemini zorunlu kılan ise devletin yürürlükteki politikalarıdır. Çakmak ailesinin ilticası, devletin güvenlikçi politikalarına yönelik olumsuz eleştirilerinin eylemsel ifadesidir. Çünkü anlatının merkezindeki Çakmak ailesinin dram yüklü yaşamlarının temel nedeni, dayatılan politikalara karşı “mücadele” yolunu seçen bir eşe/babaya sahip olmaları ve yine babanın Kürt-Alevi olmasıdır. Anlatısının, tektipleştirilmiş ulusal bir kültürden ziyade çokkimlikli/çokkültürlü bir zenginliğe sahip olması, filmi ulusal çerçevenin dışına çıkarmaktadır. Bu heterojen kültürel görünümün temel nedeni ise insan hareketliliği ya da kısaca göçtür. Bu özellikler filme ulusal bir kimlik kazandırmaktan ziyade onu çokkültürlü temsillere sahip göçmen sineması kategorisine yerleştirmektedir.

*Güzelliğin On Par’Etmey* filmi, yukarıda belirtilen kategoriler açısından ulusal sinema çerçevesinden fazlasıyla uzaklaşmaktadır. Ulusal sinema paradigmasının temel varsayımları göz önünde bulundurulduğunda, *Güzelliğin On Par’Etmey* filmi finansal destek, yaratıcı ve teknik kadro, mekân, karakter, dil ve ulusal değerlere yaklaşım kategorileri açısından neredeyse hiçbir ulusal niteliğe sahip ulusal bir sinema örneği olarak nitelendirilememektedir. Film, göçmen deneyimlerine odaklanması yönüyle çokkültürlü nitelikler arz eden Avrupa göçmen sinemasının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

### 5.7. Cennetten Kovulmak Filmi

Ferit Karahan'ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Cennetten Kovulmak*, 2013 yılında düzenlenen 50. Uluslararası Antalya Film Festivali'nde "En İyi Ulusal Film Ödülü"ne değer görülmüştür. Anlatıda iki ana mekân bulunur. Bunlar; İstanbul ve Muş'un Dilimli Köyü'dür. Anlatının İstanbul sokaclarındaki ana karakteri, bir elektrik mühendisi olan Emine'dir. Emine, bir inşaat şantiyesinde işe başlar. İşine tutkuyla bağlı olan Emine, inşaatta çalışan Kürt işçilerle başlangıçta iyi bir iletişim kurar. İnşaatta çalışan işçilerden biri de Kürşat isimli karakterdir. Muşlu bir Kürt olan Kürşat, on altı yaşında olmasına rağmen başka birinin kimliğiyle çalıştırılır. Kürşat'ın babası bir mayın patlaması olayından dolayı bir bacağını kaybetmiştir. Evin tek erkek çocuğu olan Kürşat, ailesini geçindirmek amacıyla İstanbul'a çalışmaya gelmiştir. Kürşat, Emine'den küçük olmasına rağmen Emine'ye aşık olur. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Emine'nin Türkiye'nin doğusunda askerlik yapan tek kardeşi şehit olur. Emine, bu kaybindan ötürü başta Kürşat olmak üzere şantiyedeki diğer tüm işçilere kötü davranmaya başlar. Bu arada Kürşat'ı "örgütlemek" isteyen Mehmet adındaki bir üniversite öğrencisi sürekli şantiyeye girip çıkar. Mehmet, Kürşat ile aynı köyden bir gençtir. Kürşat bir gün inşaatın üst katlarının birinden düşerek hayatını kaybeder. Anlatı buradan itibaren Muş'un Dilimli Köyü'ndeki Mehmet adlı karakterin ailesinin yaşamına odaklanır. Burası, bir Kürt köyüdür. Ailenin sahip olduğu bir arazi, korucu başı olduğu anlaşılan biri tarafından zapt edilmek istenir. Karakol komutanından da destek gören korucu başı, ailenin en büyük oğlu olan Yusuf'u küçük yaşlardaki kız kardeşi Ayşe'nin yanında dövürür. İstanbul'daki sokak eylemlerinden dolayı baskı altında olan Mehmet de bir süreliğine köyüne döner. Mehmet'in Ayşe'yi hastaneye götürdüğü sekansta, Mehmet beyaz bir Toros'tan inen biri tarafından arkasından ateş edilerek -Ayşe'nin gözleri önünde- öldürülür. Bu olaydan sonra Mehmet'in büyük kardeşleri Narin ve Yusuf, PKK'ya katılır. Aileden geriye kalan anne, baba ve Ayşe köyden göç ederler. Emine ise İstanbul'da sahipsiz kalan Kürşat'ın cenazesini Muş'a getirmek üzere yola çıkar. Film, bu sahne ile son bulur.

### 5.8. Cennetten Kovulmak Filminin Üretim Kaynakları Analizi

Blue Door Production ve FK Film yapımı olan *Cennetten Kovulmak* aynı zamanda Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkılarıyla çekilmiştir. Filmin ortak yapımcıları, Gabriele Oriccho ve Marco Spoleitini'dir. Diğer bir deyişle söz konusu film hem ulusal hem de yabancı finansal kaynaklarla üretilmiştir.

Filmin yalnızca montajı yabancı uyruklu bir teknisyen (Marko Spoleitini) tarafından gerçekleştirilmiştir. Geri kalan yaratıcı ve teknik kadronun tamamı Türkiye'dendir. Bu da filmin yaratım ve teknik süreçlerinin neredeyse tamamının ulusal kaynaklarla üretildiğinin ifadesidir.

### 5.9. Cennetten Kovulmak Filminin İçerik Kodları Analizi

Filmin ana mekânları İstanbul ve Muş kentleridir. İstanbul'da betimlenen mekânlar, genellikle inşaat alanlarıdır. Muş'taki mekânlar ise daha çok Dilimli Köyü ile sınırlıdır. Ulusal sinemanın yurt/vatan vurgusu, Dilimli'nin bir Kürt köyü olmasından dolayı muğlaklaşmaktadır. Çünkü ulusal sinema iddiası vatanın homojen bir yapıya sahip olduğu ön kabulüne dayanır.

Filmin ana karakterlerinden Emine ve ailesi Türk kimliğine sahiptir. Filmin diğer ana karakterlerinden Kürşat, Mehmet, Yusuf, Ayşe, Narin ve ustabaşı Mahmut ise Kürt'tür. Karakterlerin sahip olduğu bu kimlikler, filmin ulusal olmaktan ziyade çokkültürlü bir yapıya bürünmesine yol açmıştır.

Filmde kullanılan diller; mekânlar ve karakterlere bağlı olarak farklılık gösterir. Emine'nin olduğu sahnelere genellikle Türkçe diyaloglar hâkimken inşaat işçilerinin kendi aralarında konuşmaları ve anlatının Dilimli Köyü'ndeki sahnelerin tamamına yakını Kürtçe olarak

sürdürülmektedir. Ayrıca filmin açılış sahnesinde görünen köy minibüsünde Kürtçe bir şarkı çalmaktadır. Son olarak filmin kredileri sırasıyla Kürtçe, İngilizce ve Türkçe dillerinde yazılmıştır. *Cennetten Kovulmak* filminin dil bakımından yansıttığı bu ikilik, ulusal sinemanın, ulusal dile atfettiği önemle çelişmektedir. Çünkü dil, bir ulusu diğer uluslardan ayıran en özgül göstergelerin başında gelmektedir.

*Cennetten Kovulmak* filmi, yoksulluk ve kültürel kimlik olgularını merkeze alan politik bir anlatıya sahiptir. Ancak anlatıdaki bu iki olgu, Kürt karakterler aracılığıyla aynı düzlemde ele alınmaktadır. Diğer bir deyişle anlatıdaki yoksullar, Kürt karakterlerdir. Film, söz konusu ulusal kimlik ve kültürü eleştirel bir yaklaşımla irdeler. Devletin yürüttüğü tek-tip kimlik ve kültür politikalarının yarattığı tahribatı yoksullukla yoğuran film, yürütülen bu politikaların yalnızca Kürtleri değil, aynı zamanda Türkleri de olumsuz etkilediğini ortaya koymaktadır. Emine'nin asker olan kardeşinin yaşamını yitirmesi, ailede büyük bir travma yaratır. Emine, başta Kürşat olmak üzere şantiyedeki tüm Kürtlere karşı olumsuz davranışlar sergilese de filmin sonunda, - ailesinin karşı çıkmasına rağmen- inşattan düşerek ölen ve bir Kürt olan Kürşat'ın cenazesini Muş'a götürür.

Filmde, ulusal politikalara yöneltilen en olumsuz eleştiri ise Türkiye'nin 1990'lı yıllarda gündeminden düşmeyen ve faili meçhul cinayetlerle özdeşleşmiş olan "beyaz Toros" fenomeninin filmde aynı amaca hizmet eden temsilidir. Yusuf, beyaz bir Toros'tan inen kişiler tarafından şiddet görürken kardeşi Mehmet de yine beyaz Toros'tan inen biri tarafından öldürülür. Bu şiddet sarmalı, ailenin çocuklarının hayatına mal olduğu gibi, köylerinden edilmelerine de yol açar. Filmin açılış sahnesinden önce, siyah fon üstündeki şu ifadeler anlatının merkeze aldığı bu konuların gerçeklikle bağını daha en başında ortaya koyar: "*Kürtler hakları için yıllardır hükümetle mücadele etmektedir. Evlerini terk etmeye zorlanan binlerce Kürt 2001'den beri büyük şehirlerde kentsel gerilla örgütlenmesine girişerek tepkilerini ortaya koymaya karar verdiler. Her iki taraftan 40 binden fazla insan öldü.*" Bu ifadeler, filmin ulusal kimlik ve kültür politikalarına karşı yönelmiş olduğu olumsuz eleştirilerin bir manifestosu niteliğindedir. Oysa ulusal sinema iddiası, ulusal bir filmin ulusal değerleri yeniden üreterek içselleştirilmesi esasına dayanır. Bu nedenle *Cennetten Kovulmak* filminin ulusal söylem ve politikalara karşı anti-hegemonik bir söylem ürettiğini öne sürmek mümkündür.

Özetle *Cennetten Kovulmak* filmi, ulusal sinemanın temel niteliklerini belirlemek amacıyla formüle edilen iki ana kategorinin hiçbirinde tam anlamıyla ulusal bir nitelik sergileyememektedir. Hatta film, tüm kategorilerde sergilediği özelliklerden dolayı ulusal olarak nitelendirilen kimi unsurları belirsizleştirmekle kalmamakla birlikte bu unsurları eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır.

## 6. SONUÇ

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Ulusal Film" ödülü verilen yapımlardan üçünün ulusal sinema paradigması çerçevesinde ele alındığı bu çalışmada, söz konusu üç filmin ne ölçüde Türk sineması kategorisinde değerlendirilebileceği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu filmler şunlardır: *Çoğunluk* (Seren Yüce), *Güzelliğin On Par'Etmez* (Hüseyin Tabak) ve *Cennetten Kovulmak* (Ferit Karahan).

Çalışmada ele alınan filmler, ulusal sinema paradigmasının önerdiği ve ulusal kimlik ve kültürün taşıyıcısı ile göstergesi olduğu kabul edilen birtakım unsurlar çerçevesinde analiz edilmiştir. Bunlar; üretim kaynakları (finansal kaynaklar ile yaratıcı ve teknik kadrolar) ve içerik kodlarıdır (mekan, karakterlerin kimlikleri, dil ve anlatının ulusal değerlere yaklaşımı). Çalışmadan elde edilen sonuçlar, söz konusu üç filmin farklı düzeylerde ulusal nitelikler sergilediğini göstermektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan ilk film, Seren Yüce'nin yönetmenliğini yaptığı *Çoğunluk* adlı filmidir. *Çoğunluk* filmi, üretimi için gerekli olan finansal kaynakları Türkiye'den sağlamıştır. En büyük finansal destek de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilmiştir. Benzer şekilde filmin mekânları da Türkiye'de yer almaktadır. Diğer bir deyişle *Çoğunluk*, finansal destek, yaratıcı-tekni k kadro ve mekan özellikleri bakımından ulusal nitelikler barındırmaktadır. Ancak film, söz konusu bu kategoriler dışında kalan diğer kategorilerde farklı özellikler barındırmaktadır. Filmde konuşulan diller, karakterlerin kimlikleri ve anlatının ulusal değerlere yaklaşımı kategorileri, ulusal sinema paradigmasının varsayımlarıyla çalışmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen ikinci film, Hüseyin Tabak'ın *Güzelliğ in On Par'Etmez* adlı yapımdır. Bu filmin, üretimi için kullanılan finansal kaynaklardan yaratıcı ve teknik kadrosuna, mekânlarından karakter kimliklerine, filmde konuşulan dillerden filmin ulusal değerlere yaklaşımına kadar olan tüm kategorilerde neredeyse hiçbir ulusal göstergeye sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Çokkültürlü bir görünüm arz eden bu film, hiçbir ulusal kültüre ya da kimliğ e sığmayacak ölçüde geniş bir kültürel çeşitliliğ e sahiptir. Göçmen bir ailenin diğer göçmenlerle olan etkileşimini ortaya koyan bu yapı m, ulusal bir sinemadan ziyade göçmen sineması olarak nitelendirilen türün temel göstergelerini daha fazla yansıtmaktadır.

Çalışmada ele alınan son film, Ferit Karahan'ın yönettiğ i *Cennetten Kovulmak* adlı yapımdır. *Cennetten Kovulmak* filmi, *Güzelliğ in On Par'Etmez* filminde olduğ u gibi, söz konusu kategorilerin neredeyse hiçbirinde tam anlamıyla ulusal bir nitelik arz etmemektedir. Yalnızca mekân özellikleri ulusal olmaya en yakın kategoridir. Ancak filmin iki ana mekânından biri olan Muş'un Dilimli Köyü, sahip olduğ u kültürel farklılıklar nedeniyle ulusal sinemanın mekân koşulunu tartışmalı hale getirmektedir. Bu nedenlerle *Cennetten Kovulmak* filminin ulusal sinema kategorisinin dışına çıkan bir yapı m olduğ unu öne sürmek mümkündür.

Çalışma kapsamında ele alınan üç filmde de ulusal sinemaların varlığını borçlu oldukları "öteki" kimlikler ve kültürler geniş bir yelpazede temsil edilmektedir. "Biz" ve "öteki" temsillerinin bir arada olduğ u bu yapımlar, ulusal değerlerin yeniden üretildiğ i "ulusal anlatılar" olmaktan çıkarak ulusal olanın tartışmalı hale getirildiğ i alanlar yaratmaktadır. Ulus-devletin politik bir misyon attettiğ i sinemanın, ulusal kimlik ve kültürü yeniden üretmesi arzulanırken söz konusu bu filmler, ulusal politikalara yönelik olumsuz eleştiriler sunarak ulusal değerleri muğ laklaştırmaktadır. Ulusal izleyiciyi hedeflediğ i varsayılan ulusal sinema örneklerinin, ulusal izleyici açısından "kendi kimliğ inin farkında olma" ve "devletle özdeşleşme" süreçlerini sekteye uğ ratan bu anlatılar, homojen bir kültürü imgelemekten ziyade çokkültürlü temsiller aracılığ ıyla ulusal sinema çerçevesinin dışına çıkmaktadırlar. Bu da çalışma kapsamında ele alınan filmlerin "Türk sineması"na emsal teşkil eden yapımlar olarak nitelendirilmesini zorlaştırmaktadır. Sinema gibi kültürel üretim alanlarında "umulmadık bir şekilde" ortaya çıkan bu ürünler, ulusal kimlik ve kültür söylemini de böylece sekteye uğ ratmaktadır.

Çalışmanın ortaya koyduğ u sonuçlar, ulusal sinema paradigmasını anlamsızlaştırdığı kadar, ulusallık iddiasını üreten film festivallerindeki "ulusal sinema kategorileri"ni de tartışmalı hale getirmektedir. Dahası ulusal sinema kavramsallaştırması "ulusal olanı yeniden üreten" tanımlamasından sıyrılmadığ ı müddetçe anlamsızlaşmaya devam edecektir. Çünkü ulus-devletlerin egemenlik alanlarının küreselleşme süreci ile birlikte zayıflamaya başlaması, insanların küresel çaptaki hareketliliğ i ve kitle iletişim araçlarının artan etkinliğ i, farklı kültürel karşılaşmaların melez üretimleriyle sonuçlanmaktadır. Kimliklerin gittikçe genişlediğ i bu çağda yerli yapımların ulusal sinema kategorisine sıkıştırılmaktan çok, bu kategori dışında ele alınmasını olanaklı kılan farklı bağ lamlara ve daha kapsamlı tanımlamalara ihtiyaç duyulmaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Anderson, B. (1996). Introduction. G. Balakrishnan, (Ed.), *Mapping the nation* içinde (s. 1-16). London: Verso.
- Anderson, B. (2004). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması* (3. baskı). (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi sinema: Kavramlar yaklaşımlar ve film okumaları*. Ankara: Akademisyen.
- Bhabha, H. K. (2006). Introduction: Narrating the nation. H. K. Bhabha, (Ed.), *Nation and Narration* içinde (s. 1-7). Oxon: Routledge.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- O'Regan, T. (1996). *Australian national cinema*. London: Routledge.
- Eagleton, T. (2016). *Kültür yorumları*. (3. baskı). (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Erikson, T. H. (2010). *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. (3. baskı). London: Pluto.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Guibernau, M. (1997). *Milliyetçilikler: 20. yüzyılda ulusal devlet ve milliyetçilikler*. (N. N. Domaniç, Çev.). İstanbul: Sarman.
- Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. M. Hjort ve S. Mackenzie (Ed.), *Cinema and nation* içinde (s. 81-94). London and Newyork: Roudledge.
- Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30(4), 36-46.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2000). *The Invention of tradition*. (15. baskı). Cambridge University Press.
- Karahan, F. (2014). *Cennetten kovulmak* [Sinema filmi].
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost.
- Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü (1973). *Milli sinema açık oturum*. İstanbul: Fatih Gençlik Vakfı Matbaası.
- Ozankaya, Ö. (2000). *Türkiye'de laiklik*. İstanbul: Cem.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası*. (3. baskı). İstanbul: Dergah.
- Robins, K. ve Aksoy, A. (2000). Deep nation: The national question and Turkish cinema culture. M. Hjort ve S. Mackenzie, (Ed.), *Cinema and nation* içinde (s. 191-208). London and Newyork: Roudledge.
- Rosen, P. (1984). History, textuality, nation: Kracauer, Burch, and some problems. *The Study of National Cinemas*, 2(2). 69-84.
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. Reno: University of Nevada.
- Steger, M. B. (2006). *Küreselleşme*. (A. Ersoy, Çev.). Ankara: Dost.
- Tabak, H. (2012). *Güzelliğin on par'etmez* [Sinema filmi].

- Yurdigül, Y. (2007). *Avrupa Birliği'ne uyum sürecinde ulusal kimlik olgusu ve ulusal kimliğin televizyon haberlerinde sunumu*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Yüce, S. (2010). *Çoğunluk* [Sinema filmi].