

Araştırma Makalesi
(Research Article)

Yeni Düşünceler, 2019, 12: 4-14

Özge Güven Akdoğan¹

Orcid No: 0000-0002-5540-0445

¹Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

sorumlu yazar: ozgeguvenakdogan@gmail.com

Anahtar Sözcükler:

Batılılık, Türklük, Ali Baba ve 7 Cüceler, Türk Sineması.

Keywords:

Westernity, Turkishness, Ali Baba ve 7 Cüceler, Turkish Cinema.

Ali Baba ve 7 Cüceler Filminde Batılılık Türklük Gerilimi

Westernity Turkishness Tension in *Ali Baba ve 7 Cüceler*

Alınış (Received): 23.07.2019

Kabul Tarihi (Accepted): 30.12.2019

ÖZ

Bu çalışmada, Batılılık ve Türklük gerilimine dair temsiller barındıran *Ali Baba ve 7 Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015) filmi, gerilimin tarihsel dayanakları bağlamında analiz edilmektedir. Film, tarihsel bir çerçevede gerilimi mizahi bir bakış açısıyla ele almaktadır. Çalışmada, söz konusu mizahi bakış açısı, Türkiye'nin Batı ile ilişkisindeki psikolojik konumlanışa göndermeler yapılarak irdelenmektedir. İncelemede metin analizine başvurulmakta; bu doğrultuda gecikmişlik hissiyatı ve bir tehdit olarak Batı algısının filmsel anlatıda öne çıktığı vurgulanmaktadır. Çalışmanın amacı, toplumsal gerilimlerin, anlatsal, tematik ve sinematografik olarak ne tür bir söylem içinde bu filme aktarıldığını araştırmaktır. Filmde aktarılan yetersizlik hissiyatında, Batıya karşı yenilgi ve gecikmişlik duygularına karşı bir eksiklik tespiti belirgindir. Sonuç olarak, filmde milliyetçi refleksin Batılı olanla karşılaşmasındaki saldırı ve savunma araçları değişmekte; bununla birlikte Batılılık ve Türklük ile ilgili özel karşıtlığı yeniden üreten bir tutum benimsenmektedir.

ABSTRACT

In this study, *Ali Baba and 7 Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015), which contains representations of the tension between Westernism and Turkishness, is analyzed in the context of the historical bases of the tension. In a historical context, the film deals with tension from a humorous point of view. In the study, the aforementioned humorous point of view, is examined with reference to the psychological positioning of Turkey's relations with the West. Text analysis technique is used in the analysis. In this regard, it is emphasized that the perception of lateness as well as perception of West as a threat is significant in the film narrative. The aim of this study is to investigate the narrative, thematic and cinematographic expression of social tensions in this film. In the sense of inadequacy conveyed in the film, a deficiency in the sense of defeat and lateness towards the West is evident. As a result, the means of attack and defense in the nationalist reflex in confrontation with the Western are changing; however, an attitude that reproduces the essential opposition among Westernism and Turkishness is adopted.

GİRİŞ¹

Batılılık ve Doğululuk meselesi, Türkiye'nin modernleşme/batılılaşma sürecinden başlayarak pek çok tarihsel uğrakta tartışılmış; bu mesele, romanlarda, filmlerde ve radyo yayınlarında ulusal kimliğin ve politik özneliğin kuruluş biçimini araştıran çalışmalarda yer almıştır.² Tartışmalar, Türkiye'de milli iktidarın bir yandan Batılılaşma çabası içinde olması, bir yandan da Türk milli kimliğini inşa etmeye çalışırken tekrar eden bir biçimde Batı-Doğu, modern-geleneksel, dış-iç gerilimleri ekseninde kendini kurgulaması ile ilişkilidir.³ Türkiye, modernleşme sürecine Batı toplumlarına göre daha geç katıldığı için busüreçte ulusal kimlik, modern/Batılı/Avrupalı/Amerikalı ile karşılaştırılarak sunulmuştur. Türkiye modernleşmesi, eski gelenek ve yerel bağlılıklardan arındırılmış bir ulus-devlet yaratmaya yönelirken, milliyetçiliği, bu karşılaştırmaların etkili bir mücadele aracı olarak sunmuştur. Milliyetçilik, kültürel ve siyasal alanda yeni bir ulusun yaratılmasını sağlayacak eserlerle desteklenmiştir. Bu çerçevede, Cumhuriyetin ilk yıllarında ulus bilincini geliştirmek amacıyla *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Bir Millet Uyanyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932) ve *Ankara Postası* (Muhsin Ertuğrul, 1928) gibi sinema filmleri çekilmiştir (Özön, 2013: 88-107).

Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bu filmlerde, savaşılan ülkelerden biri olan Yunanistan ile ilişkilerin gerilimli biçimde yansıtılması istenmemiştir (Özön, 1995: 166). Bu, Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'ye değin Yunanistan ile Türkiye arasındaki diplomatik dostluk politikasının bir sonucudur; bu anlatılarda bir Türk-Yunan çatışması yerine ulusal güçler ile yine içerideki karşı politikalar arasındaki çatışmalar yer almaktadır (Özön, 1995: 166-168). Ağâh Özgüç'e göre, *Bir Millet Uyanyor*, Türk-Yunan çatışmasını konu alıyor gibi görünse de, düşmanla işbirliği yapan Said Molla ve Yaver Feridun gibi padişah yanlılarının Kuvayi Milliyecilerle çatışmasına odaklanır. *Ankara Postası* 'nda ise çatışmanın odağında emperyalist güçlere karşı ulusal bir direniş sergilenir (Özgüç, 2005: 85).

1960'larda ve 1970'lerde, Batılılık Türklük gerilimi, *Malkoçoğlu* ve *Karaoğlan* gibi kahramanlık filmlerinde yer almıştır. Dönemin Türk sinemasında popüler figürlerden biri haline gelen Malkaçoğlu, Haçlılara karşı savaşır. Bu film serisine son verilmesinin ardından çekilen *Kara Murat* filmlerinde de kahraman, padişahтан aldığı emirlerle hareket eder ve Bizanslılara karşı savaşır (Özgüç, 2005: 32). *Kara Murat*, *Karaoğlan* ve *Malkoçoğlu* gibi kostüme avantür filmlerinde tüm kötülüklerin kaynağı, kâfir olarak tanımlanan Bizanslılardır (Scognamillo ve Demirhan, 2005:145). 1970 yılında çekilen *Battal Gazi Destanı*'nda (Atıf Yılmaz, 1971), Battal Gazi ve Bizanslı Hammer bilek güreşi yapar. Hammer, mağlup olunca din değiştirir. Bu iki kahraman güçlerini birleştirirler ve Bizans'a karşı savaşır (Özgüç, 2005: 36). 1970'ler boyunca Türk sinemasının kahramanlık anlatılarında yer alan Bizans karşıtlığı, 1990'larda, farklı türlerde de olsa, *Kuşatma Altında Aşk* (1997, Ersin Pertan) ve

¹ Bu çalışma, 20-22 Haziran 2019 tarihinde düzenlenen XX. European Conference on Social and Behavioral Sciences konferansında sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

² Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı. Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* (2005) adlı çalışmasında, Türkiye tarihinde milli imgelemin kurgulanışını radyo yayıncılığı alanında araştırır. Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (2016) adlı çalışmasında, edebiyat alanında Batılılaşma sancılarını, ulusal kültür ve ulusal kimlik konuları etrafında inceler.

³ Sinema alanında Lütfi Akad, bu meselenin önemini ve ona göre "yerimiz" in belirsizliğini şu sözlerle tartışır: "Ne Doğu kültürünü biliyoruz ne Batı kültürünü. Neden bu ikisiyle doğru bir hesaplaşmaya girmemiştir? Bizim dünyadaki yerimiz nedir bilmiyoruz. Birey olarak kendi kültürümüz de yok. Bir batılı yönetmen gibi hem kendiyile hem dünyayla hesaplaşmaya elverişli geçmiş kültür birikimini mutlaka kullanabilen birikimimiz de yok. Şimdi öyle olunca zaten yapılan iş de ortada bir iş. Kendisini görececek gözü ya da dile getirecek sözü olmayan toplum, "ötekinin" bakışını benimser" (Yeres, 2005: 215). Akad'ın sözlerinde, Batılılık ve Doğululuk meselesi ile iç içe geçmiş bir eksiklik ve özentilik eleştirisi yer almaktadır.

Kahpe Bizans (1999, Gani Müjde) ile yeniden canlanır. 2000’lerde *Kurtlar Vadisi Irak* (2006, Serdar Akar) filmi, üzerine çok sayıda çalışmanın yapıldığı bu bağlamda incelenebilecek filmlerden biri olur.⁴ Bu çalışma, Türk sinemasının son dönem güldürü türü örneklerinden biri olan *Ali Baba ve Yedi Cüceler* (Cem Yılmaz, 2015) filmini Batılılık-Türklük geriliminin izlenebileceği bir metin olarak ele almakta ve tarihsel bir çerçevede bu gerilimi mizahi bakış açısıyla ele alan bir film olarak incelemektedir. Çalışmada, metin analizi tekniği kullanılarak, batılılık ve Türklük gerilimine ilişkin sahneler; diyalog, sahne düzenlemesi ve kültürel evren dolayısıyla çözümlenmektedir.

Bu doğrultuda, söz konusu gerilimin tarihsel koşullarına bakılmakta; Türkiye tarihindeki yeri üzerine odaklanılmaktadır. Tarihsel olarak, gerilimin sunulmuş biçimi ve üstesinden gelmenin yolları araştırılmakta; batılılığa ve Türklüğe dair olan bölünmelerin, yaraların, gerilimlerin izleri, tarihe ve psikolojiye odaklanılarak tartışılmaktadır. *Ali Baba ve Yedi Cüceler* filminde milli kimlik imgelemine, Batılılık ve Türklük ilişkisi içinde nasıl şekillendiğinin ortaya çıkarılması, bu şekillenmenin hangi anlatılara eklenildiğinin ya da hangi gerilimlere neden olduğunun araştırılması amaçlanmaktadır. Filmsel anlatıda, gerilimin hangi söylemsel yapılanmalar içinde yeniden kurulduğuna ilişkin bir çalışma yapılmaktadır.

Kolektif bilinçaltında Batı karşısında Türkiye olarak kurulmak istenen ‘karşı duruş’, gecikmişliğe reddiye ve “bilinç yaraları”nın (Shayegan, 2002)filmsel anlatıda nasıl temsil edildiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* (2002) adlı kitabında, İslam dünyasının Batı’nın temeli olan modernlikle karşılaşmasıyla gerçekleşen kültürel travmayı İran örneğinde anlatmaktadır. Buna göre modernlik, İslam dünyasında birçok direniş çevresi yaratmış; bu direniş modernliğin sindirilememiş olmasından kaynaklanmıştır. Shayegan’ın sözleriyle, “İslam dünyası Batının maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında, kendi gecikmesini ve onu Avrupa’dan ayıran uçurumu büyük bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övgüyle karşılamış; Batı etkisine kapanıp en uçuk fantazmaları diriltmeye başladığıdaysa uğursuz olarak değerlendirmiştir” (2002: 11). Shayegan, yukarıda alıntılanan cümledeki karşılaşmadan doğan Batılılaşma deneyimini bilinçdışı kavramlarla birlikte ele almış, bu durumu yaralı bilinç kavramı içinde tanımlamıştır. Türkiye, İran’dan farklı bir Batı-dışı modernlik örneğidir. Ancak, Türkiye modernleşmesinde de çeşitli çelişkili tavırlar ortaya çıkmıştır. Kurucu elitler, gecikmişlik duygusuyla hareket ederek, geçmişin kimi özelliklerini silmek istemiştir. Bununla birlikte, bir yandan batılılaşma hedefleri vurgulanırken, diğer yandan saf Anadolu kültürü yüceltilmiştir.

Batılılık ve Türklük gerilimine dair temsiller barındıran *Ali Baba ve 7 Cüceler* filmi, Türkiye’nin etrafındaki devletleri, Batı/Avrupa/Amerika’yı, bazen tehdit olarak gören bazen de bu olgular karşısında kendisini aşağılayan bir psikolojik konumlanışa göndermeler yapılarak çözümlenmektedir. Filmde, Türk kimliği, bazen savunmacı biçimde bazen de bir yetersizlik hissiyatının dillendirilmesinde kullanılmaktadır. Türk kimliği savunmacı biçimde çerçeveselendirilirken milliyetçi coşkular; güçlü toplum motifi, geçmişe yapılan övgü dolu vurgular ve Batılı olarak sunulanla alay edilmesiyle körüklenecek işlenmektedir. Yetersizlik hissiyatı dillendirilirken ise, yabancı dil, özellikle de İngilizce konuşabilmedeki ve erkeklerin kadınlarla iletişim kurma biçimlerindeki kültürel eksiklikler işlenmektedir. Filmde aktarılan yetersizlik hissiyatında, Batıya karşı yenilgi ve gecikmişlik duygularına karşı bir eksiklik tespiti belirgindir. Milliyetçi refleksin Batılı olanla karşılaşmasındaki saldırı ve savunma araçlarının değişebildiği görülmektedir.

⁴ Bkz (Büker, 2006; Yaşın, 2006).

BATI-DIŞI MODERNLİK KAVRAMI ve BATILILIK-TÜRKLÜK GERİLİMİ

Bu bölümde, Batılılık-Türklük geriliminin Türkiye siyasi ve kültürel sahnesinde yer almasının tarihsel arka planı incelenmektedir. Jön Türklerle başlayan, ulus-devlet inşa sürecinin ardından, Cumhuriyetin kurulması ile Kemalist milliyetçiliğin laik Batılı bir ulus devlet bünyesinde “çağdaş, laik, vatansever ve milliyetçi” bir kimlikle ulus inşasına katkıda bulunacak yurttaşlar yetiştirme amacı bu gerilim bağlamında irdelenmektedir. Daha sonra, İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen durum ile uyumlanan siyasetin milliyetçiliğe ve Batıya bakışı ve sonrasında 1960’ların ve 1970’lerin gerilimleri ile gerek siyasal gerekse kültürel alanda bir kırılma olarak görülebilecek 1980 sonrası dönem ve AB giriş hedefleri incelenmektedir. Bu tarihsel süreç incelenirken, Türklük ve Batılılık gerilimine dair, kopuşları ve devamlılıkları belirleyen belirgin politik dönemler odağa alınmaktadır.

Benedict Anderson, ulusu, eski tip cemaatlerin yerini alan hayal edilmiş bir cemaat olarak adlandırır. Bu hayalde, her ulus kendisini en eski ve köklü ulus, diğerlerini ise birer “dış düşman” olarak tanımlamaktadır (2009: 12). Ulus devlet bilincinin gelişme sürecinde Türklük ve Batılılık arasındaki gerilimi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemindeki tartışmalar ve gecikmişlik psikoloji içinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ndeki fikir tartışmaları etkilemektedir. 18. yüzyıl ile bir yandan Tanzimat, Islahat Fermanı, meşruti yönetim uygulamasına gidilirken “Batılılaşmanın derecesi” sorun olmuş, “Osmanlı nasıl kurtulur?” sorusu ile “ne derece Batılılaşalım?” sorusu gerilimli bir noktada birleşmiştir. Fikir hareketlerinin çözüm yolları Osmanlılık, Türklük, İslamlık çerçevesinde gelişmiştir. Türkiye’de aydınların düşünce ikliminin ve Türkiye’nin siyasi tarihi üzerine yapılan tartışmaların odak noktalarından birini Batı-Doğu karşıtlığı oluşturur. Bu karşıtlığın izleri, Avrupa devletleriyle Osmanlı’nın askeri ve ticari ilişkilerinin arttığı, Osmanlı’nın Avrupa kuvvetler dengesinin sağlanmasında önemli roller üstlendiği 16. yüzyılda başlamaktadır (İnalcık, 1998: 14). Rusya’nın 17. yüzyılda Avrupa Devletler sisteminin bir parçası olarak sayılması ve 18. yüzyılda Osmanlılara ait sayılan toprakları işgal etmesi ile Osmanlı için güç dengeleri değişmiştir. Osmanlı’nın toprak bütünlüğü sorunu Batı ile ilişkilerini şekillendirmiş, Avrupa’nın, güç dengesini sağlamasında gerekli gördüğü Osmanlı İmparatorluğu’nun muhafazası sorunu, bu siyasal ortamda *Şark meselesi* olarak tanımlanmaktadır (İnalcık, 1998: 15-16). Osmanlı’nın bu siyasal ortamda, kendi toprak bütünlüğünü korumak, milletlerarası hukukun teminatı altına girmek amacıyla Batı ile yakınlaşma siyaseti, Batı’ya karşı kendini savunma ve ona rağmen var olma mücadelesinin stratejik zorunlulukları olarak gündeme gelmiştir (Kaliber, 2002:107).

Gecikmişlik Hissiyatı

18. yüzyıldan sonra, İmparatorluk içinde iktidar talebinde bulunan siyasal düşüncelerin temel sorunsalı, Batı’da gelişen modernite projesiyle nasıl bir ilişki kurulacağı üzerinedir. Osmanlı’ya moderniteyi getirmeyi amaçlayan Jön Türkler ve onların politik uzantısı İttihat ve Terakki’ye göre ileri ve geriye tanımlamanın yolu Batı medeniyetidir. Bu hareketin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde devamı olarak görülebilecek modernleşmenin çekirdeğinde de Batılılaşma yoluyla modernleşme anlayışı vardır. Yeni ulusal ve kültürel kimlik, rasyonel temellere dayanarak oturtulmak istenir. Osmanlı’nın dışında bir Türklük anlayışıyla ulusal birlik sağlanırken, vatandaşlar Osmanlı’dan miras kalan bazı gerilimleri üstlenmiş; Osmanlı’nın batılılaşma yoluyla modernleşme ihtiyacı ve kimlik arayışlarının gerilimleri, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni aidiyetleri ile tanışan vatandaşlarına aktarılmıştır. Bu gerilimlerin eksen Osmanlılıktan Türklüğe kayarken, idare şekli Cumhuriyet olan bir ulus devlet yaratmayı amaçlayan bir Türk milliyetçiliği ortaya çıkmış; Batı-Doğu, modern-

geleneksel, dış-iç gerilimleri içinde yaratılan ulusal kimlik, insanlara kültürel siyasal araçlarla öğretilmeye çalışılmıştır.

Türklük ve batılılık ile ilgili gerilimler, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki tartışmalardan ve gecikmiş modernlik olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki tartışmalardan beslenmiştir. Koçak'a göre, Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının kaynağındaki tedirginliğin temel nedeni, "tarihsel gecikmişlik" duygusudur ve bu duygu, İngiltere'ye ve Fransa'ya oranla modernlik sahnesine geç çıkan tüm toplumlarda-hissedilir (2006: 371). Gecikmişliğin neden olduğu endişe, beraberinde hızın ve ilerlemenin vurgulandığı bir zamansallık anlayışını doğurur; bir yandan milli sınırlar korunur diğer yandan dış dünya için modernlik sergilenir (Ahıska, 2005: 91). Tekeli'ye göre, Türkiye'de gelişen siyasal düşüncelerin, evrensellik iddiası taşıyan modernite ile ilişkilerini, evrenselliği daha baştan reddeden Batı-Doğu karşıtlığı içinde kurmaları, moderniteye karşı dirençlerin artmasına olanak vermiştir (2007: 32). Bununla birlikte, Bora'ya göre, hasımlarınca "körlemesine" bir Batıcılıkla damgalanan Tek Parti Dönemi dahi, Avrupa'nın gizil kötülüğünü, bitmeyecek düşmanlığını ve yozlaşmışlığını anlatan bir alt söylemi barındırır (Bora, 2007: 251). Diğer yandan, Yeni Türkiye'nin Batı'nın uygarlık ilkelerini Batı'dan daha iyi biçimde gerçekleştireceği iddiası vardır. Bora'ya göre, Güneş-Dil Teorisi, Türkler Yontma Taş Devrine geçtiğinde Avrupalıların hala mağara hayatından çıkamamış olduğu iddiasını, Batının bağınazlık ve gerilik yüklü tarihinin izlerini anlatır (2007:251).

İmparatorluktan ulus devlete geçiş döneminde, ulusal kimlik aidiyetini sağlamak için mitsel anlatılara, Türklerin etnik ve tarihsel kökenine ilişkin araştırmalara başvurulmuştur (Aydın, 2009: 58). Ulusal kimlik, ulus-devletlerin yurttaşlarından beklediği kimlik bilincini ifade eder. Ulus devletler, bir yandan kapitalist dünya sistemine uyum sağlarlar diğer yandan da mitolojik hikâyelerle folklorik bilgiler üretirler. Modern devletler, tarihi hikâyelerini ideolojik yazın türleri yoluyla ya da kitle iletişim imkânlarıyla yeniden üretmektedirler (Aydın, 2009: 58).

Türk milliyetçiliğinin inşa aşamasındaki yaklaşımlarda, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından değişimler olur. Soğuk Savaş döneminde Türkiye, NATO içinde Batı müttefiki haline gelir. Bu bağlamda, Batı düşmanlığının baskınlığı azalmıştır. 12 Eylül Darbesi, Türk milliyetçiliğinin inşa edilmesinde eklektik yapıları ortaya çıkarmıştır. 1980'lerde Türkiye'nin AB ile ilişkileri hızlanmıştır. Birlik ve beraberlik sloganının her şeyin üstüne çıktığı seksenlerde Özal dönemi başlamış; 12 Eylül'ün uygulamaları Batı'dan eleştirildikçe, Kenan Evren de Batı ile kavga etmeye başlamıştır. Sosyalist bloğun çökmesi, iki kutuplu dünya düzeninin sona ermesine neden olmuş; 12 Eylül rejimi ve sonrası, demokrasi ve insan hakları, sivil toplum, küreselleşme gibi kavramların sıkça kullanıldığı bir dönem olmuştur. Bunun hemen ardından da Turgut Özal döneminde yeniden canlanan Avrupa Birliği süreci Türkiye'yi sıkıştırmaya başlamıştır. Oysa 80'ler boyunca Türkiye kendini bunların tersi yönünde hazırlamıştır. Türkiye'de Batı diyalektik olarak iki yoldan konumlanmıştır (Kaya, 2006: 276). İlk olarak Batı, Türkiye'nin hedeflerinin gerçekleşip gerçekleşmediğine ilişkin bir ölçüt olmuştur. İkincisi ise, Batı olumsuz bir dışsal güç olarak algılanmıştır. Bu bağlamda Türkiye, iki yüzyılı aşan Batılılaşma çabasının başarılı olup olmadığına yanıtını Batılıların kendilerinden almayı beklemektedir.

Soğuk savaşın bitmesi ve ardından hız kazanan küreselleşme süreci ile birlikte, AB, Türkiye toplumunun politize kesimlerinde, farklı biçimlerde algılanmıştır. Türk milliyetçiliği, bu gelişmelere karşı farklı söylemler üretmiştir. Bunların üretilebilmesi için /Batı/Avrupa/Amerika algısına ilişkin ideolojik miras yeniden gündeme gelmektedir. Özellikle Batı'nın Türk düşmanı olduğuna ilişkin fikirler yükselmektedir. Özetle, Türkiye'de milli iktidar, Batı medeniyetine dâhil olma, ama aynı zamanda bir Türk kimliği inşa etme

çabasını gerçekleştirirken, Batılılık-Türklük gerilimini yeniden üretmiştir. Bu çalışmada, *Ali Baba ve Yedi Cüceler* filminde söz konusu gerilimin dinamiklerinin, güldürü türünde nasıl yerleştirildiğine, Türk milliyetçiliğinin gelişimi aşamasındaki tartışmaların, filmdeki güç mücadelesinde nasıl yer aldığına ve gerilime, özellikle “Türklük” bağlamında ne tür yanıtlar verildiğine odaklanılmaktadır.

ALİ BABA VE 7 CÜCELER FİLMİNDE BATILILIK ve TÜRKLÜK GERİLİMİ

Filmde Şenay ve İlber adlı karakterler, bahçe ve yeşil alanlar için seramikten yapılmış 7 cüce heykelticikleri üretmektedir. Toptancı marketlerden biri olan Metro market yöneticileriyle yaptıkları toplantıda, firmaları için hazırladıkları tanıtım filmini gösterirler. Ancak, iç pazarda başarılı olamazlar ve Bulgaristan’ın başkenti Sofya’da düzenlenen uluslararası bahçe fuarına katılmaya karar verirler. İstanbul’dan Sofya’ya yaptıkları yolculukta anlatının söylemsel ağırlığı, “biz ve ötekiler”; “Türklük ve Batılılık” bağlamında kurulur. Şenay ve İlber, fuar alanında Bulgar mafya üyelerine zorla satış yapar. Bulgar polisi, onların mafya ile yaptıkları bu alışverişten şüphelenir ve Şenay’ı ile İlber’i takip etmeye başlar. Şenay ve İlber, Sofya’yı düzdeğişmecesel bir ilişkide tüm Batı tasavvurunun bir parçası olarak görmektedir. Kendi ülkerinden farklı bir konuma yerleştirdikleri Batı’yı temsil eden bu ülkede, ülkenin en azılı çete lideri Boris Mançov’un eline düşerler. Şenay ve İlber, dünyayı tehdit eden bir güç ile karşı karşıya olduklarını kısa zamanda anlar; hem kendilerini hem de tüm insanlığı bu beladan kurtarmanın yollarını aramaya başlar.

Yerel pazarda başarısız olmalarına rağmen, girişimci bir ruh ile Sofya Garden International Fuarına katılmak için Sofya’da bulunmaktadırlar. Sofya’daki ilk sahnede, Avrupa’yı, Cennet olarak tanımlarlar. Şenay, Avrupalıların soğuk insanlar olarak tanımlanmaması gerektiğini belirtir ve bunu ispatlamak için oturduğu kafede etrafındaki insanlarla sohbet etmek ister. Bu ilk girişiminde başarısız olur; yan masada oturan gençler Türk olduklarını belirtir. Bu esnada, film boyunca Şenay’ın süper egosu olarak işlev görecektir olan Tayanç Pakçaadındaki bir erkek, Şenay’ı uyarır. Garsona “canım” diye seslenen Şenay’ı gözlüklerini aşağıya doğru indirerek İngilizce konuşması gerektiğini söyler: “Check please”. Bu uyarı, Şenay’ı huzursuz etse de ilk etapta bu adama aldırılmaz.



Görsel 1 ve 2. Batılılığa ve Türklüğe ilişkin önyargılar, Şenay’ın ve İlber’in günlük konuşmalarının odağındadır. Bu konuşmalarda alafranga üslup ve davranışlara üst değer atfedilmekte, cafelerde zaman geçirmek ve sokak sanatlarına önem vermek övülmektedir.

Bundan sonraki sahnede, Şenay ve İlber, arabanın içinde kırmızı ışıkta beklerken, Avrupalıların ileri bir medeniyet olduğundan söz ederler. Şenay, kibarlıkları, cafelerin, müzisyenlerin ve diğer sokak sanatlarının varlığını, bu düşüncesine kanıt olarak gösterir. Bu sırada, araba camını silmeye çalışan bir adama Şenay, “yapma canım, lütfen” deyince, bu kişi arabadan uzaklaşır. Bu kibarlık da Şenay’ı ve İlber’i etkiler. Yeşil ışık yandığında, Şenay

arabayı hareket ettiremez. Şenay ve İlber arabadan indiğinde, arabalarının dört tekerleğinin de çalınmış olduğunu görürler. Batı medeniyetine övgüler dizmelerinin ardından böylesine absürt bir hırsızlık olayı yaşamaları, anlatıyı Batı medeniyetinin “gerçek” yüzünü izleyiciye yeniden tanımlar. Bu tanımlama, tarihsel olarak ulusal kimliğin inşasında tasavvur edilen Batı ile paralellikler taşır.

Hegselci düşüncede Ben’in varlığı için öteki gereklidir (2011: 122). Ulusal kimliğin uyumlu bir tasavvuru için de öteki/ler gerekir. Kramer’e göre, ulusal kimliği, diğer uluslardan ve insanlardan farklılaştırmak için çeşitli ikiliklere başvurulur; örneğin dost ve düşman imgeleri yaratılır (1997: 525). Tarihsel olarak Bizans, Yunanlılar, Amerika ya da geniş bir coğrafi tanımlama ile Batı, resmi tarih içinde şekillenen düşman Öteki imgesini oluşturur. *Ali Baba ve 7 Cüceler* filminde, bu karşıtlık kahramanların kişiler arası iletişiminin odağında yer almaktadır. Şenay ve İlber, fuar alanına geldiklerinde, Alman firmanın satış yapabildiğine tanık olurlar. Fuarda ana sistemden Almanların firmasının Almanca müziği yayına verilmektedir. Şenay, Alman firmasının etkileyiciliğini, müzik yayınına ve ikramlara bağlar. Şenay, kötü bir İngilizce ile satış yapmaya çalışır ve gülünç duruma düşer. Tek bir satış yapar, çok mutlu olur ve bu ilk anda da elindeki Türk bayrağını sallayarak “İşte bu, Alman görsün Alman” der. Filmin kahramanları, satış sevincini, bir diskoya giderek kutlar. Şenay, Avrupalıların da önce çok çalıştıklarını ardından eğlendiklerini belirtir.

Şenay, barmenden İngilizce olarak nasıl bira isteyeceğini bilemez: “Excuse me? Can I have... I would like to have..” gibi sözcükleri ard arda sıralar. O sırada yanına, süper ego olarak işlev gören Tayanç gelir ve ona şöyle seslenir: “Yazıklar olsun, maymun gibi tepindiniz şurada, yemin ediyorum bir ara belgesel izliyorum sandım. Yurt dışına çıkıyorsunuz be, 2 kelime, şuraya gelip barmene ege ege ege, ayıp be ayıp” der ve devam eder, “Ben seni iliklerine kadar tanıyorum, hangi amaçla yurt dışına çıkıyorsunuz kardeşim siz? Dil bilmezsiniz iz bilmezsiniz şuraya gelip ‘give me a bear da” bile diyemezsiniz. Süper ego, elini şıklatır ve barmene “can I have to B12 for these gentlemen please” diyerek Türk kimliğinin modernlikle ilişkisindeki “derin” farklar ifade edilir. Batı-dışı toplumların Batılılaşma deneyimi, halka yeni bir kimlik verilmesini içermektedir. Nilüfer Göle, Türk modernleşmesinde, Batılı ve Batılı olmayan arasındaki güç ilişkisinde, “Türk usulü” olarak görülen tavır ve davranışlara aşağılayıcı bir biçimde yaklaşıldığını belirtmektedir. Türkler, kendi davranışlarını içlerinde, onlara bu ayrımları sürekli hatırlatacak bir süper egonun kontrolünde yaşamaktadırlar (Göle, 1998: 73). Filmde, Tayanç karakterinde cisimleşen bu süper ego, sürekli olarak ortalama bir Türk kimliğini temsil eden Şenay’a Batı standartlarını hatırlatmaktadır. Tayanç, son derece seçkin bir üslupla konuşmakta, giyinmekte ve yaşamaktadır. Fiziksel olarak da Şenay’dan daha gösterişlidir. Sıradan bir Türk insanı ile Batılı modern kimlik tasavvuruna uygun biçimde tasarlanmış Tayanç arasındaki karşıtlıklar da film boyunca Şenay’ın aşağılanmasını sergilemek için vesileler sunar. İdeal bir Batılı-Türk benlik imgesi olan Tayanç ve çabuk kandırılabilen iyi niyetli bir girişimci ancak tecrübesiz Şenay.

Ego ve Süper Ego Arasında Mücadele Aracı Olarak Batı

Şenay ve İlber, diskotekte gelen hesabı ödeyemeyince, karakola götürülür. Burada, “bu mu Avrupa?” diyerek söylenirler. Nezarete başka Türkler de vardır. “Avrupa diyorlar, nerede Avrupa?” “Ne Avrupası arkadaş? Tamamen algı operasyonu” diye söylenirler. Dört erkek nezarethanede, Türk büyükelçiliğini harekete geçirmekten söz eder. Bu sırada alkış sesi duyulur ve yine süper ego sahneye girer: “Alışmışsınız kuralsız kaidemiz yaşamaya, polis yakanıza yapışınca hemen başlarsınız tak, ağlamaya. Ne varmış yani nezarete düştüyseniz?”. Tayanç’ın Batılı ve Türk kimliği arasında yaptığı mukayesede, Türk usulü olarak görülen “kuralsız ve kaidemiz yaşama” biçimine eleştiriler getirilir. Nezarete bulunan Türk erkekleri,

hem Batı standartlarına uymamakla hem de bir yaptırım ile karşılaştıklarında bu duruma “sızlanmakla” eleştirilirler. Böylelikle filmsel anlatıda, Chatterjee’nin belirttiği gibi bir çelişki belirir. Ona göre, Batı-dışı modernliklerin söylemi, Batı’yı taklit ve tenkidi bir arada barındırır. Milliyetçi refleksler, Batı uygarlığı karşısında bir kimlik kurmak için ortaya çıkar (1996: 79). Filmde de, Batı hayranlığı ile birlikte zaman zaman Batı düşmanlığı ortaya çıkar. Batı, bir yandan insani değerler açısından gerilik kaynağı ve sömürgeciliğin tarihsel kaynağı olarak; diğer yandan eğitim öğretim seviyesi ve dil öğrenme becerisi Türkiye’ye oranla daha yüksek olan bir coğrafi alanı olarak görülür. Bu tür bir bölünmenin doğurduğu huzursuzluk, filmdeki sinsi ve emperyalist Batı imgesinde de vardır. Bu imge, görevli polis, Bulgar mafyasına, nezaretteki Türkleri insan avında kullanılmak üzere pazarladığında ortaya çıkar. Şenay ve İlber, İnterpol tarafından nezaretten alınıp bayıltılıp sorguya götürülür. Kafalarına çuval geçirilmiştir. Çuvallar çıkarılır ve sorulara başlanır. Sorgu sırasında aptal olduklarını düşünülür ve İnterpol tarafından salıverilirler. Bu sahnede çuval geçirilerek sorgulanma sahnesi, tarihsel olarak reel bir olaya göndermedir. 4 Temmuz 2003 tarihinde Kuzey Irak’taki Süleymaniye şehrindeki küçük Türk birliği ile ilgilidir. Irak, İkinci Körfez Savaşı’ndan sonra Amerika’nın işgali altındadır. Türk birliği de kargaşa içindeki Türkmenleri koruyan özel kuvvetlerdendir. Bir evi kendilerine karargâh yapmışlardır.

11 subay, astsubay ve erin birden karşısına çıkan Amerikan askerleri, Türkleri esir alır, başlarına çuval geçirerek, Bağdat’a götürür. Askerler sorguya çekilir. Başlarına çuval geçirilen Türk askerleri 60 saat sonra serbest bırakılır. Filme yansıyan bu olay, Türk basınında da Türklüğün aşağılanması olarak geçen olayın bir yıl rövanşının alındığına ilişkin yeni bir haber yayımlanır. Bu habere göre Türkiye’nin Irak sınırını geçen bir grup Amerikalı asker mayınlı arazide yakalanır. Karakola götürülen grubun Amerikalı askerler olduğu anlaşılınca başlarına çuval geçirilir (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cuvalin-rovansi-alindi-iddiasi-231323>). Böylelikle düşman olarak nitelenen Amerika ile hesaplaşmış ve Amerika’ya meydan okunmuştur. Otele döndüklerinde Şenay, dönemin Amerikan başkanı Barack Obama’nın konuşmasını televizyondan izlemektedir. Şenay, Obama’ya şöyle seslenir: “Konuşuyorsun ama boş konuşuyorsun Arap, fuar diye geldik burada neler oluyor neler. Haberiniz yok dünyadan. Kukla bunlar kukla. Alayı kukla”. İlber de Şenay’ı destekler: “Enişte bizim dışımızda bambaşka bir düzen dönüyor burada”. Şenay, televizyon ekranında görünen Obama’ya bakıp, şu an bu durumda olmasında, onun da payının olduğunu belirtir. Filmin bu çatışmacı ve hesap soran tonu, kendi bakışını ve konumu, yansıtılmış bir Batı bakışına karşı kurmak zorunda olmanın yarattığı bir öfkenin de sonucudur. Batı’ya karşıhissedilen bu siyasal teyakkuz hali, anlatıdaki insan avında da görülür.

Emperyalist Geçmiş ve İnsan Avı

Şenay ve İlber, Boris Mançov ile cüceleri geri almak için konuşmak isterler. Görüşme sırasında Şenay’ın İngilizce olarak kendisini bir türlü ifade edemediğini gören Boris, Almanca soru sorar. Buna cevap alamayınca Fransızca sorar aynı soruyu sonra da İtalyanca ardından Arapça ve Japonca tekrarlar. Şenay, şaşkınlık içinde, bu dilleri bilmediğini ifade eder. Boris, Türkçe konuştuklarını öğrendiğinde, onlara küfür eder ve odadan çıkmalarını ister. Şenay, Boris ile tartışır. Bu durum, insan avına gönderilmelerine neden olur. Av alanına götürülecek araçtasüper ego Tayanç da vardır. Tayanç’ın “(...) Yine böyle köylü gibi şaşkınlıklar. Tabi gezmezsiniz okumazsınız bilmezsiniz, yazık” sözleri, ortalama Türk kimliğinin yeniden bir iç ses tarafından aşağılanmasına neden olur. Araçtaki Türkler, yanlarında cep telefonu olmasına rağmen, yardım edebilecek birini aramayı beceremezler. Süper ego, “Merve bizden kim var Sofya elçilikte. Beni aratsana şu numaradan”. İnsan avında düzenlenen kır partisinde opera dinletisi vardır. Bu huzurlu ortamı, Boris’in sözleri bozar: “Geleneksel insan avı partime hoş geldiniz” der ve silahını ateşler.



Görsel 3. Avrupa'nın emperyalist geçmişi, insan avı oyunu ile eleştirilir.

Batılı bakışı temsil eden süper ego, Şenay'ı her an uyarmaktadır. Şenay av partisindeki yemekten söz eder ancak o anda Tayanç söze girer: “Yemek değil lan sığır, brunch, brunch”. Filmsel anlatıda, batılılık ve doğruluk meselesine bir kez daha gönderme yapılır. Şenay, “Tamamen kendileri yiyecek, bize açlık oyunları” diyerek bu ayrımı belirtir. Anlatıda, bu insanlar, düşmanlıktan ziyade açgözlülükleri yüzünden bu insanları öldürmek istemektedir.

Boris, milletler arası uranyum kaçakçılığı yapmaktadır. Filmsel anlatıda, Azeri askerine, Stalin'e ve soğuk savaş dönemine göndermeler de vardır. Azeri asıllı Sovyet askeri Kenan Memedov. 1988'den beri, Sofya'da yerin altındaki karargâhta yaşamaktadır. Ancak aslında askerlikten anlamaz; Kızılordu'da bir koro üyesidir. Bu esnada, Boris'in de aslında bir Kızılordu koristi olduğu anlaşılır; asıl adı da Vladimir Dökümov'dur. Yaşadığı maceraların ardından Şenay için Avrupa, modern ve özgür yaşamın kaynağı olmaktan çıkar. Şenay, Türkiye'nin Batılılaşma tarihinde yer edinen “medeni Batı” imgesini artık bütünüyle reddetmektedir. Türklüğe özgü gecikmişlik duygularını ve süperegosunu bertaraf eder ve hasretle İstanbul'a dönmek ister. Bununla birlikte, filmin son sahnesinde Şenay'ın Veronica ile konuşması, Türkiye'de popüler kültürün içinde yer alan Batı hayranlığına gönderme yapar. Şenay, Veronica'dan Türkiye'ye gelmesini ve Türk dizilerinde rol almasını ister. Veronica ise aksanı olduğunu bu nedenle başarısız bulunabileceğini ifade eder. Şenay ise “Daha iyi ya bir numara olursun” diyerek Türkiye'deki Avrupa özenticiliğine gönderme yapar. Anlatının sonunda, Şenay, Boris Manço'nun kirli ticaretinin belgesini polise verir ve kahraman olur.

SONUÇ

Ulusal kimliğin tanımlanmasında kullanılan kaynaklardan biri de Doğu ve Batı sorunu etrafında şekillenen Batılılık Türklük gerilimidir. Batıya özenmek, kendini eksik ya da gecikmiş hissetmek biçiminde ortaya çıkan kimlik bunalımları, kültürel üretimler içinde sorgulanan bir temsil alanı olmaktadır. “Batılı gibi olmak” ile “kendimiz olmak” arasında gidip gelen gerilimler, kültürel kutuplaşmalara neden olurken, taklitçilik eleştirisi gündeme gelmiştir. *Ali Baba ve 7 Cüceler* filminde Batılılık ve Türklük ilişkisindeki gerilimin temel nedeninin filmi kahramanının iç sesinden, süper egosundan kaynaklandığı görülmektedir. Süper egonun, filmin kahramanlarını sürekli olarak aşağılaması, ulusal kimlikte meydana gelen bir bilinç yararıdır. Filmdeki bu öge, Batılı ve Batılı olmayan arasındaki güç ilişkisini belirlemektedir. Resmi tarih anlatısına benzer biçimde, batı standartlarına uymayan ve medeni bulunmayan davranışlar, iç ses vazifesi gören bir karakter aracılığıyla aşağılanmaktadır. Bununla birlikte, anlatı başlangıç noktasından zamanla uzaklaşmakta ve yine kimi zaman resmi tarih içinde şekillendiği gibi, Batı'yı emperyalist, insan haklarını hiçe sayan ve vahşi bir düzlemde ele almaktadır. Bu doğrultuda, Batı, “tekinsiz bir yer” olarak konumlandırılmıştır. Vatana duyulan özlem, İstanbul'un “cennet” olarak tanımlanmasıyla belirginleşmiştir.

Anlatıda, son tahlilde yine de Türkiye'nin modernliğe geç katılımından kaynaklanan eksikliklerine ve bu durumun neden olduğu çelişiklere gönderme yapılmıştır. Ama asıl önemlisi, filmsel anlatının, Batılılık ve Türklük meselesine yeni terimler katmak yerine, “onlar-biz” karşıtlığını yeniden üretmesi; yekpare bir Doğu ile yekpare bir Batı arasındaki özsel karşıtlığa hapsolmesidir.

KAYNAKÇA

- AKAR, Serdar (Director). (2006). *Kurtlar Vadisi Irak* [Film]. Türkiye: Pana Film.
- AHISKA, Meltem (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı. Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis.
- ANDERSON, Benedict (2009). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması*. çev. İskender Savaşır İstanbul: Metis.
- AYDIN, Suavi (2009). *Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*. Ankara: Maki Basın Yayın.
- BORA, Tanıl (2007). “Milliyetçiliğin Vatanı Neresi?”, *Birikim*. 213: 26-36.
- BÜKER, Seçil (2006). “Kurtlar Vadisi Irak'ta eksiği kahraman dolduruyor”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 22: 137-156.
- CHATTARJEE, Parta (1996). Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası. Çev. Sami Oğuz, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERTUĞRUL, Muhsin (Yönetmen). (1923). *Ateşten Gömlek* [Film]. Türkiye.
- ERTUĞRUL, Muhsin (Yönetmen). (1928). *Ankara Postası* [Film]. Türkiye.
- ERTUĞRUL, Muhsin (Yönetmen). (1932). *Bir Millet Uyanyor*[Film]. Türkiye.
- GÖLE, Nilüfer (1998). Batı dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen. *Doğu-Batı*. 1 (2): 65-73.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2016). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edabiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- HEGEL, G. W. F. (2011). Tinin Görüngübilimi. (çev.) A. Yardımlı. İstanbul: İdea.
- <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/cuvalin-rovansi-alindi-iddiasi-231323> (05.06.2004 tarihli haber). Erişim Tarihi: 22.02.2019
- İNALCIK, Halil (1998). “Türkiye ve Avrupa: Dün ve Bugün” *Doğu Batı* 2: 13-35.
- KALİBER, Alper (2002). “Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine.” *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*. 3: 107-124.
- KAYA, İbrahim (2006). *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler. Türk Deneyimi*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- KOÇAK, Orhan (2006). “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. Cilt 2 Kemalizm*. 370-418. İstanbul: İletişim.
- KRAMER, Lloyd (1997). “Historical Narratives and the Meaning of Nationalism”, *Journal of the History of Ideas*, 58 (3): 525-545.
- MÜJDE, Gani (Yönetmen). (1999). *Kahpe Bizans* [Film]. Türkiye.
- PERTAN, Ersin (Yönetmen). (1997). *Kuşatma Altında Aşk* [Film]. Türkiye.

ÖZGÜÇ, Agâh (2005). *Türlerle Türk Sineması. Dönemler/Modlar/ Tiplerler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

ÖZÖN, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya I-II*, İstanbul: Kitle Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi. 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

SCOGNAMİLLO, Giovanni; Demirhan, Metin (2005). *Fantastik Türk Sineması. İstanbul: Kabalcı Yayınevi*.

SHAYEGAN, Daryush (2002). *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.

TEKELİ, İlhan (2007). "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*. Cilt3: 19-24.

YAŞİN, Cem (2006). Kurtlar Vadisi Irak Filminin Bilişsel Yapısı. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 22, 157-181.

YERES, Artun (2005). *65 Yönetmenimizden Yerellik, Ulusallık Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul:Donkişot Yayınları.

YILMAZ, ATIF (Yönetmen). (1971). *Battal Gazi Destanı*[Film]. Türkiye.

YILMAZ, Cem (Yönetmen). (2015). *Ali Baba ve 7 Cüceler* [Film]. Türkiye: CMYLMZ Fikir Sanat.