

Milli Sinema Perspektifinden Türk Gençliğine Bir Telkin: Memleketim Filmini Yeniden Okumak

A Suggestion to the Turkish Youth From the National Cinema Perspective: Re-Reading of the Film “Memleketim”

Emre Ertürk, Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

E-posta: emre.erturk@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-4416-4512

Derleme/Compilation

Anahtar Kelimeler:

Türk Sineması,
Gençlik, Milli Sinema

Öz

Sinema, diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi üretildiği toplumun yapısı ve dinamiklerinden doğrudan yahut dolaylı şekilde etkilenir. Bu etkilenme sonucunda üretilen filmlerin anlatım özelliklerinde ve teknik yapılarında zaman zaman değişim meydana gelir. Türk sinemasında da Milli Sinema hareketi ve hareketin öncüsü Yücel Çakmaklı, Türk toplumundaki değişimlerden rahatsız ve huzursuz olduğu noktalara dikkat çekmek adına kendi perspektifiyle filmler üretmiştir. Bu sinema hareketi, kültürden beslenen didaktik özellikleri, Türk gençliğinin içinde bulunduğu duruma ve yaşadığı sorunlarına alternatif çözümler üretmesiyle dönem seyircisinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu yapısal özelliklere sahip, Yücel Çakmaklı yönetmenliğinde çekilen “Memleketim”(1974) filmi, Milli Sinema düşüncesi ve amacının derin bir şekilde işlendiği, önem arz eden filmlerdendir. Bu çalışmada, dönemin sosyolojik ve sektörel özellikleri, filmde yansıtılan Türk gençliği, bir vaat olarak Avrupa rüyası ve çağımız gençliği “İdeolojik Film Çözümlemesi” yöntemiyle irdelenecek, Milli Sinemanın Türk gençliği üzerindeki kaygıları, Türkiye’nin günümüz toplumsal yapısı üzerinden yeniden okunacaktır.

Abstract

Cinema, as in all other branches of art, is directly or indirectly affected by the structure and dynamics of the society in which it is produced. As a result of this influence, changes occur in the narrative properties and technical structures of the films produced from time to time. In Turkish cinema, Yücel Çakmaklı, the pioneer of the National Cinema movement and the movement, produced films with his own perspective in order to draw attention to the points he was disturbed and uneasy with the changes in Turkish society. This cinema movement; It succeeded in attracting the attention of the audience of the period with its didactic features nourished by the culture and alternative solutions to the situation and problems experienced by Turkish youth. Having these structural features, “Memleketim” (1974), directed by Yücel Çakmaklı, is one of the important films in which the idea and purpose of National Cinema is deeply processed. In this study, the sociological and sectoral characteristics of the period, the Turkish youth reflected in the film, the European dream as a promise and the youth of today will be examined with the method of “Ideological Film Analysis” and the concerns of National Cinema over Turkish youth will be re-read through Turkey’s current social structure.

Keywords:

Turkish Cinema,
Youth, National
Cinema

Başvuru Tarihi: 29.04.2021

Yayına Kabul Tarihi: 07.06.2021

Ertürk, E. (2021). Milli sinema perspektifinden Türk gençliğine bir telkin: memleketim filmini yeniden okumak. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KİAD)*, 6, 111-123.

Giriş

Sinema sanatının gelişimine teknolojik imkânlar kadar ona olan yaklaşım ve tarzlar da katkı sağlamıştır. Her yönetmen filmine kendi penceresinden baktığı kadarını yahut gördüğünden fazlasını yansıtmıştır, yansıtmaya çalışmıştır. Bu durum kimi zaman kasıtsız, kimi zaman da sinemanın bir araç olduğu düşüncesine dayanarak planlı şekilde gerçekleşmektedir. Sinema, kitlesi üzerindeki etkisi fark edilmeye ve gücü anlaşılmaya başlandığı andan itibaren sadece bir sanat olmaktan çıkmış, bir ideolojik araç haline gelmiştir. Bu bağlamda ele alındığında sinema ve ideolojinin bir anlam organizasyonu olduğu görülmektedir. Sinemadan önce kitle iletişim araçlarının tamamen ideolojiden bağımsız olduğu da söylenemez ancak sinemanın geçmiş ve şimdi ayrımı olmaksızın gerçekliği yeniden üretebilme yeteneği onun gücünü oluşturmaktadır. İzler kitle hiç yaşamamış olsa bile yansıtılan dönem hakkında bilgi sahibi olabilmektedir.

Sinemanın sunduğu tüm bu avantajlar, üretildiği toplumda bazı dönem ve süreçlerde ona görev yüklenmesine de sebep olmuştur. Milli Sinema düşüncesi, Türk sinema tarihinde bu bağlamda değerlendirilebilecek bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesindeki çalışmalar neticesinde Yücel Çakmaklı öncülüğünde oluşan bu düşünce, Türk sinemasının kendi kültürü ve benliğinin sinemaya kaynaklık edecek kadar zengin olduğu ve Türkiye kültürü üzerindeki erozyon tehdidinin farkına varılmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda özellikle Türk gençliğinin yönlendirilmesi ve o dönemde etkin olan Hollywood ve Avrupa sinemasına karşı bir savunma görevi üstlenmiştir. O dönemde Türk gençliğine yönelik uyarı, tavsiye ve değerlerini hatırlatma niteliğindeki telkinleriyle Yücel Çakmaklı'nın *Oğlum Osman*(1973), *Kızım Ayşe*(1974) ve çalışmamızın kapsamındaki *Memleketim*(1974) filmleri bu özellikleri derin şekilde barındıran filmler arasındadır.

Sinema Sanatı

Sinema sanatı, fotoğrafın büyüleyici dünyasından filizlenip kendine bir evren oluşturma sürecinde, yetiştiği toplumun standartlarını zorlamış yahut o ekseninde bir gelişme göstermiştir. Her toplumda farklı gelişimsel özelliklerle o topluma ait bir başka dil oluşturmaya başlamıştır. Sinemanın bir dil, araç ve güç olduğu da bu süreçte fark edilmeye başlanmıştır. Şüphesiz bu güç, fotoğraf sanatının oluşturduğu “ölümsüzleştirilen an” duygusunun temelinde dayanmaktadır.

Fotoğraf sanatının yaşattığı deneyimlerin şaşkınlığı ve heyecanı henüz tazeyken, daha inanılmaz olan sinema sanatı, insanlar için farklı ve daha özgür bir dünyanın kapılarını açmıştır. Ancak sinemaya ait özelliklerin sadece eğlenceden ibaret olmadığı da çok geçmeden fark edilmiştir. Bu farkındalık, gerek yönetmenler gerekse yapımcılar için sinemanın “bir amaç doğrultusundaki araç” yönünü oluşturmuştur. Bir sanat olarak toplumsal rutinlerde yer etmeye başlayan sinema, zamanla eğlence ve izlence yönü kadar yönlendirme ve iletme yönleriyle de ilgi odağı haline gelmiştir. Sinemanın sadece bir sanat ve eğlence aracı olmadığı, aslında birçok keşfedilmemiş işlevinin olduğu/olabileceği fark edilmiştir.

Yaşadığımız bu çağda izleyici sinemaya dair bir çaba içerisinde. Bu çaba onu anlama ve yorumlama eylemlerini içerir. Dorsay'a göre sinema bir izlen ve eğlence aracı özelliğinin yanında değerler üreticisi, düşler nakledicisi ve mitoslar kaynağıdır (Dorsay, 1985: 11)

Sinema, sanat olarak kabul edilmeye başladığı andan itibaren diğer sanat dallarıyla benzerlikler göstermeye başlamıştır. Bu benzerlikler bir tablonun, şiirin yahut heykelin alıcısına sunduğuna benzerdir. Bir sanat yapıtı olarak filmi diğer sanat ürünlerinden ayıran özellikler de vardır. Bu konuda Arnheim (2002: 14), sinemanın salt olarak sanat görevi olmadığını, olsa bile bunun zorunlu olamayacağını ifade eder. Dönemsel olarak sinemanın sanat olup olmadığı tartışmalarına değinen Arnheim, sinemanın ilk başta sanat olarak kabul edilmediğini, teknik bir yeniden üretim olduğu iddiasını söyler ancak bu savı diğer sanat dallarında da sanatçının gözünden yeniden üretimi olduğunu ifade ederek mantıklı olmadığını söyler.

Sanatta gerçeklik olgusu her dönemde tartışılan bir konu olmuştur (Cündioğlu, 2012: 20). Bu konuda, sanatçıların eserleri üzerine yorum yapmaktan imtina ettiklerini, bir eser ürettikten sonra konuşmanın sanatçı tarafından gereksiz olarak görüldüğünü söyler. O eseriyle konuşmaktadır, söylemek istediklerini zaten eserinde söylemiştir.

Türk sinemasında kendi diliyle konuşan bir auteur¹ olarak Semih Kaplanoğlu, sinemayı tanımlarken bir filmin çağrışım ve duygular arasındaki ilişkisine değinir. Kaplanoğlu'na göre sinema, bir filmin bizde yarattığı çağrışımlarla bilinçaltımızdakiler açığa çıkar. Ona göre filmle bir uyarandır. Filmleri hayatımızda yaşadığımız şok ve travmaların bizim unutmaya çalıştığımız bazı olayları yeniden hatırlatmasına benzetir. Bu durumun ona göre bir ilham süreci olduğunu ve filmlerine yansıtacağı duyguları bu sayede somutlaştırabildiğini söyler (Kaplanoğlu, 2012: 12). Sinemaya dair Kaplanoğlu'nun bu açıklamaları, belki de Türk sinemasında bir auteur yönetmen olarak kabul edilmesindeki püf noktalarından biridir. Bu bağlamda sinemanın salt bir sanat olarak, ifade, tarz ve özgünlük bağlamında yönetmene ait biricik bir dile sahip olabileceği aşikârdır.

Sinemanın sanat olup olmadığı konusundaki tartışmalar onun toplumların hayatına entegre olmasıyla başlamıştır. Şüphesiz sinemanın bir sanat olduğunu ispatlar nitelikte filmler üreten yönetmenler, ustalaştıkları anlatım teknikleriyle auteur tacını takmaya hak kazanırlar. Bu yönetmenler filmleriyle konuşan yönetmenlerdir. Büker'e göre, Auteur yaklaşımın temelinde romantik estetik bulunmaktadır, ancak yaklaşım yalnızca romantik estetik temel alınarak açıklanamaz. Savaş yıllarında Fransız sinemasını hâkimiyeti altına alan psikolojik gerçekçilik eleştirmenlerinin La politique des auteurs² ü meydana getirmelerini sağlamıştır (Büker ve Topçu, 2010: 277).

Tarihsel açıdan incelendiğinde auteur kavramının, İtalya'da Soggetto e Seneggiatura yazarlarından Umberto Barbaro tarafından 1947 yılında ortaya atıldığını görmekteyiz.

¹Auteur Kuramı, dönemin egemen ideoloji söylemi ekseninde gelişen sinema anlayışına karşı ve alternatif olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bürokratik bazı baskıları aşarak kendi dillerini oluşturan ve sinemada yapımının egemenliğini yıkan auteur yönetmenlerin varlığı sinema alanına yeni girmiş genç yönetmenler cesaret kaynağı olmuştur (Karatay, 2016).

²La politique des auteurs, Andre Bazin'in 1957 yılında kaleme aldığı makaledir. Bu makalede auteur kuramının amacını açıklamıştır. Bu amaç; yönetmenin filmdeki etkisinin daha sonraki filmlerinde gelişerek devam etmesi ve zamanla imzaya dönüşmesidir (Monaco, 2006).

Barbaro, sinema sanatındaki araçları plastik sanatlardaki kalem ve fırçaya benzetir. Ona göre sanat eseri sayılacak filmleri yaratan yönetmenin kalemi, kameradır (Esen, 2013: 34).

Sanat yahut endüstri bağlamında sinemaya yapılan tüm eleştiriler şüphesiz onun gelişimine de katkı sağlamıştır. Tüm tartışmalar bir kenara bırakıldığında, gerek sosyolojik gerekse bireyden yola çıkarak psikolojik etkisi ve gücü kabul edilen sinema, yine gücünü toplum ve bunun özelinde insan ilişkilerinden almaktadır. Bu güç sinema ve insan ikilisinin birbirinden etkilenmesi ve dönüştürme süreçlerini de beraberinde getirmektedir.

Sinema, tüm bu özellikleri ve gücüyle insan hayatının içine yine insan hayatından yola çıkan içerikleriyle dahil olmaya başlamıştır. Bu dahiliyetin hızlı ya da zor olması, toplumların dini ve kültürel yapılarına göre de değişiklik göstermiştir.

“Dönemin ahlak anlayışı, farklı olanın cazibesinden ve yaygınlığından, din ise; yeni olgunun, icadın varlığından tedirgin olup eleştirme gereğini duyar. Ahlaksal karşı çıkışın simgesel sözcüğü “gavur icadı”, dinsel çıkışın ise “günahtır”. İki sözcüğün bir arada ifade ettiği temel düşünce ise “yok etme”, bunda başarılı olunmadığı takdirde de “yasaklama”, “engelleme” ve “korkutma”dır” (Evren, 2014:71).

Türkiye'nin sinema ile tanışma sürecinde dinsel ve kültürel birçok kaygı ortaya çıkmıştır. Bu tutum ve yaklaşımlar gelişim sürecinde sinemanın içerik ve biçimsel olarak yönlendirilmesine neden olmuştur.

İdeoloji ve Sinema

Sinemaya dair yapılan birçok kavram açıklaması mevcuttur. Bu açıklamalar, teknik ve sanatsal boyutta olabilyorken bazen de içerik ve diğer unsurları değerlendiren ve açıklayan özelliklere de sahip olabilmektedir. Kaplan (2012: 20) sinemayı “*Belli bir ideolojik kültürel bakış içindeki bilgi ve değerlendirmelerin seçimi ve düzene konarak biçimlendirilişi yoluyla aktarılan anlık hareketli görüntülerin üretimine ilişkin fotoğrafik saptama sistemidir.*” şeklinde tanımlamıştır.

Sinema, bir anlatım aracıdır ve bunu gelişen tekniğiyle hem sesli hem de görsel olarak yapmaktadır. Sinemanın izleyicide yeniden üretme ve farklı algılatma yeteneği vardır. Sinema tüm bu anlatım olanaklarıyla, var olan dünyayı kendi belirlediği çerçeveye sınırlandırır (Kellner, 2013: 19).

Sinema ve ideolojinin yapısal olarak bu bütünleşmesi, şüphesiz sinemanın sihriyle bağlantılıdır. Sinema bir araç olarak değerlendirildiğinde, Ryan ve Kellner'in ideoloji kavramı daha anlamlı bir yapıya bürünmektedir. “Toplumsal gerilimleri yatıştırılmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çaba” (Kellner ve Ryan, 2016: 36-37).

Teknik bakımdan kamera salt olarak bir ideolojik araç değildir. Kamera filmi üretenlerin elinde ideolojik bir aygıt dönüşmektedir. Kısacası sinemanın kitleler üzerindeki gücü keşfedildikten sonra onun ideolojik bir aygıt olabilme özelliği ortaya

çıkmiştir. Bu bağlamda sinema doğuşundan itibaren ideolojik bir araçtır söylemi yanlış olacaktır (Yılmaz, 2008: 63-85). İdeoloji ve sinema bağlamında Milli Sinema hareketi, İslamcılık düşüncesi etrafında yapılmıştır. Bu düşünce çerçevesinde gelişim gösteren hareket, sinemayı bir öze dönüş ve mücadele alanı olarak görmüştür. Çakmaklı'nın Türk sinemasına dair bu kaygılı tutumu ve çözüm arayışları, onun Hollywood ve Avrupa sinemasının yarattığı kültürel deformasyona olan tepkisi olarak kabul edilir. Bu tepkiyi de İslamcılık düşüncesi üzerinden yapılandığı filmleriyle ortaya koymuştur. Sanat dallarının neredeyse tümünde dönem dönem etkisini gösteren İslamcılık düşüncesi, Türkiye'nin çalkantılı siyasi ortamında bu ideolojiyi sahiplenene için bir kurtuluş reçetesi olarak görülmüştür. Bu dönemlerden öne çıkamı şüphesiz 60'lı yıllardır.

Bu dönemde seçmeli din derslerinin fiili olarak zorunlu kabul edilmesi, dini yayın yasağının kaldırılması ve bunun ardından radyoda Kur'an okutulması, ezanın Arapça okunmasına izin verilmesi gibi adımlar atılmıştır. Buna karşın Atatürk heykellerine saldırıda bulunan Ticanilerin hapsedilmesi, Atatürk'ü koruma kanununun çıkarılması, İslam Demokrat Partisi'nin kapatılması, İslam dünyasına karşı izlenen mesafeli tutumun sürdürülmesi gibi tavırlar devam etmiştir. İslami çalışmalarını yürütenler açısından CHP'ye karşı iktidarın tek alternatifi olan DP'nin ehven-i şer olmak dışında önemli bir farkı yoktur (Aytepe, 2016: 178).

Milli Sinemanın Hollywood ve Avrupa sinemasına karşı olan muhalif tutumu İslamcılığın bu mücadele ve korumacı tutumundan beslenmektedir. Bu bağlamda, İslamcılık düşüncesinin argümanları, hareketin öncüsü Çakmaklı'nın Türk toplumu ve gençliği üzerindeki kaygıları filmografisi üzerinden okunabilmektedir.

Türk Sineması ve Milli Sinema Hareketi

Türkiye'de sinema macerasına ilk adımın 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda atıldığı bilinmektedir. Bu adımdan sonra Fransız film şirketinden Sigmund Weinberg, Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'nde ve ardından Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kiraathanesi'ndeki film gösterimlerini sürdürmüştür. Sadece mekânlarla sınırlı kalmayan bu ilk gösterimler, gezici olarak halkla buluşturulmaya başlanmıştır (Gökmen, 1989: 14).

Agâh Özgüç'e göre ise; ilk Türk sinemasının macerası 1914 yılında Yeşilköy'deki Ayastefanos Rus anıtının görüntülerini çekildiği belgesel film ile başlar. Daha sonraki yıllarda Himmet Ağanın izdivacı (1916) ve Leblebici Horhor Ağa (1916) filmleridir. 1917 yılında gelindiğinde ise üç filmin çekildiği bilinir (Özgüç, 1993: 9).

Türk sinemasında kurumsallaşma adımı olarak Merkez Ordu Sinema Dairesinin kurulması sayılmaktadır. Türk sinemasında senaryosuz ilkten sonra öykülü film denemesi Mürebbiye ve Binnaz'dır. İlk filmin de kendisine ait olduğu o dönem Osmanlı subayı olan Fuat Uzkinay, Türk sineması açısından oldukça önemli adımlar atmıştır. Bu adımlar, Osmanlı'nın son dönemleri ve cumhuriyetin ilk dönemlerindeki savaş atmosferini belgeselleriyle aktarmasıdır (Tice, 2012: 285-286).

Dünyadaki ilk sinema örnekleri incelendiğinde, filmlerin senaryosuz ve mekânsız

doğal görüntülerin kayda alınması olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda da “Ayastefanos’ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı” senaryosuz, mekânsız özellikleriyle ilk filmimizdir (Betton, 1986: 7).

Diğer tüm sanat dallarının toplumsal yapı ve hareketlerden etkilenişi gibi Türk sineması da bu durumdan oldukça etkilenmiştir. Bu etkileniş, yönetmenlerin sinemaya olan yaklaşımını da kapsamaktadır. Bireysel olarak başlayan bu tutumlar zamanla birçok yönetmenin oluşturduğu grupsal hareketlere dönüşmüştür. Türk sinemasında film ve film olgusuna olan farklı bakışlardan birisi “Milli Sinema”dır.

Milli Sinema çekirdeğinin oluşmaya başlaması aslında daha eski bir tarihe dayanmaktadır. 17 Eylül 1943’te Necip Fazıl Kısakürek, Büyük Doğu Dergisi’nde sinemaya dair bir yazı yazar. Milli Sinema’nın adımlarını atan Çakmaklı ve diğer yönetmenler için bu makale cesaretlendirici bir özellik taşımaktadır. Kısakürek yazısında dönemin sineması için şunları söyler:

Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa planı... Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefisleri lif lif cezbetmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece bu (hüdayi nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey (Enderun, 2013:25-26).

Tarihe bakıldığında Osmanlı’da çeşitlenen ve aydın/sanatçı yol ayrımına neden olan fikriyatların genç cumhuriyette Türkçülük ve Batıcılık olmak üzere sadece iki başlıkta yoğunlaştığını görürüz (Çokyiğit, 2010:97). Batı hayranlığına temel oluşturan Tanzimat Fermanı ile toplumun tüm hatlarında görülen batılılaşma isteği ve hareketleri sinemada da görülmüştür. Sinema seyircisinin beyaz perdede gördüğü yabancı olduğu ve bilmediği bir dünyadır (Uyar, 2010: 336).

Bu durum Yücel Çakmaklı’nın rahatsız olduğu bir konuyken, Halit Refiğ’in Ulusal s-Sineması ona bu konuda ışık tutar. Çakmaklı Milli Sinemanın meşalesini yakmaya hazırlanmaktadır o dönem. Çakmaklı’ya göre hikâye memleket olmalı ve bunlar milli şurardan beslenmelidir (Tunç, 2010: 169).

İlerleyen yıllarda yazacağı makaleyle bu hareketin öncüsü olacak olan Çakmaklı 1964 yılında Tohum dergisinde bu bağlamda sözlerini söylemeye başlar:

“Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek milli sinema hüviyetine kavuşabilecektir (Çakmaklı, 1964: 3).

Türk sinemasındaki yapılanmalar incelendiğinde Milli Sinemanın bir akımdan ziyade bir sinema hareketinden öteye geçmediği görülür. Milli Sinema, temel olarak bize

ait değerlerin kaynaklık etmesi gayesini taşır. “Çakmaklı’nın ilgisi hep bir öz ve buna bağlı bir özentisi sorunuyla olmuştur” (Arslan, 2014:142).

Milli Sinema hareketinin öncüsü Çakmaklı’nın siyah-beyaz belgeseli “*Kabe Yollarında*” onun ilk filmidir.

Ben Kabe’ye gazetecilik yaparken gitmiştim. O yerleri gördükten sonra bir film yapma ihtiyacı duydum. Bu film yarı belgesel yarı dram olacaktı. Bir bakıma Kabe rehberi gibi bir şey. Elif Film’i kurduktan sonra bu isteğimi gerçekleştirdim. Hacca hazırlık sürecinden başlayıp yolculuk ve oradaki olayları tespit etmek istedim. Hatta yanımda bir-iki kutu renkli film de götürdüm. Ama bu filmde kullanmadım. Daha sonra bu renkli çekimleri ilk filmim Birleşen Yollar’da Türkan Şoray’ın rüya sahnelerinde kullandım. Kabe Yollarında filmim büyük ilgi gördü. Yapmak istediğimiz sinemanın bir bakıma prototipi oldu (Çakmaklı: 2002).

Diğer tüm hareket ve yaklaşımlarda olduğu gibi Milli Sinema da dönemin siyasi iklimiyle ilişkilidir. Bu durum ve yapı filmlerle anlatılmak istenir (Çokyiğit, 2010: 101). Çakmaklı, Türk sinemasında senaryo ve içerik olarak bizim kültürümüzün yeterli olacağını, bu değerlerin işlenmesinin sadece bir izlenim eylemine malzeme bulmak değil, sinemanın bir aktaran olarak yarattığı etkileri lehe çevirmek fırsatı doğuracağına inanmaktadır. Milli Sinema batıya ait olan reçete, kültür ve değerleri bırakıp kendi milli benliğimize dönüş olarak da kabul edilebilir (Yalsızuçanlar, 2010: 372).

Sinema toplumların hayatına entegre olduğu günden itibaren bir eğlence biçimi olarak sinema oldukça ilgi görmüştür. Bu ilgi ve merak sinemanın dolaylı veya doğrudan etki alanını da genişletmiştir. Bu etki alanı bağlamında olumsuz ve yozlaştırıcı etkiye dikkat çekmek isteyen Çakmaklı’ da Milli Sinema düşüncesiyle harekete geçmiştir. Bu bağlamda Çakmaklı’nın, Türk gençliğinin içinde bulunduğu durum ve buna yönelik bir uyarı niteliğindeki filmleri *Oğlum Osman (1973)* ve *Memleketim (1974)*’dir. Batının ambalajı güzel ancak içi boş kültürüne karşı Türk kültürünün güzellik ve inceliklerini kendince hatırlattığı bu filmler, Milli Sinemanın Türk gençliğine yönelik kaygı ve bakışını ortaya koymaktadır.

Milli Sinema’nın mutfağı diyebileceğimiz bir kulüp 1972 yılında MTTB ‘de kurulur. Kısıtlı imkânlarla büyük çaplı çekimlerin yapılmadığı küçük bir topluluktur. Kulüp sinemaya, toplum ile iletişim kurulabilecek bir araç olarak bakar ve sinemanın gücünün de farkındadır ancak Türk sinemasının şuan ki durumu onları rahatsız etmektedir. Bu rahatsızlıkta Milli sinema hareketinin itici gücünü oluşturmuştur. Buldukları dönemde Türk izleyicisi ve özellikle de Türk gençleri, Amerika, İtalya, İsveç gibi ülke sinemalarına maruz kalarak bir kendi kültürlerine yabancılaşmakta ve ondan uzaklaşmaktadır (MTTB, 1973: 17-19).

Milli Sinema örnekleri tıpkı Yeşilçam’dakiler gibi melodram ve dram kalıplarının dışına çıkmaz. “*Yücel Çakmaklı’nın “Birleşen Yollar” ve sonraki filmlerinin çoğunda ticari sinemanın kalıplarına ve senaryo/öykü anlayışına bağlı kalmıştır; şu farkla ki manevi değerler Yücel Çakmaklı’nın başlıca endişesi*” (Scognamillo, 2010: 348).

Yücel Çakmaklı 1973 yılında kendilerini Ulusal Sinemacı olarak tanımlayan Halit

Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu ile beraber bir Milli Sinema Açık Oturumu'nda Milli Sinemaya yönelik şu tanımı yapmıştır:

Milli Sinema, Milli Kültür 'ün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifte bunu, bir Milli bakış açısının tescillediği, yorumladığı ve çözümlendiği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye tarif edebiliriz. Görüldüğü gibi bu tarifin içinde iki unsur bulunmaktadır. Birincisi bir gerçek, diğeri de bir gerçeği tespitleyen, yorumlayan dünya görüşü. Milli Kültür 'ün sinema diliyle anlatılması dediğimiz zaman, Milli Kültür 'den neyi anlıyoruz? Bunu da kısaca ortaya koymak gerekir (MTTB, 1973).

Düzenlenen açık oturumun gayesi, bize ait olan zengin ve derin kültürel değerlerin sinema vasıtasıyla yeniden üretimiydi. Oturuma katılan bir diğer isim Salih Diriklik ise şunları ekler; “*Bizim gençlik olarak Milli Sinema'dan anladığımız en kısa tarif, halkımızda, tarihi birikimle gelen duygu, düşünce ve heyecanları, aynen sinemada dile getirmektir*” (MTTB, 1973).

Açık oturumuna katılan isimlerden birisi de Halit Refiğ'dir. Refiğ, Ulusal Sinemanın temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Böyle bir oturuma katılması da bu oturumun Türk sineması açısından büyük önem arz ettiğini göstermektedir.

Memleketim Filminin Yeniden Okunması

“-Ama Leyla'cığim burası yabancı bir ülke, bizim ülkemiz değil. İnsan iyi bir işte balsa, para da kazansa başka bir toplum içinde daima yabancı olarak kalır, rahat edemez, huzursuz olur...” (Memleketim, 1974).

Türk sinemasında Milli Sinema hareketinin simge filmlerinden olan Memleketim, yurtdışına tahsil için giden iki Türk gencini ele almaktadır. Filmde, farklı yetiştirme tarzları ile büyümüş, ideolojik olarak zıt kutuplarda yer alan Mehmet ve Leyla'nın yaşamları Avrupa ve Türk toplum yapısı üzerinden işlenmiştir. Bu iki yaşam tarzı o dönem için ekonomik, ideolojik ve sosyolojik olarak birbirinden oldukça farklıdır.

Avrupa'da eğitim görmek için bulunan bu iki genç orada buldukları süre içinde kendi ideolojik perspektifleri ve öncelikleri doğrultusunda sosyal çevre oluşturmuştur. Bu bağlamda kendilerince misyonları vardır. Mehmet, Leyla ile tanıştığı andan itibaren öğüt veren, hatırlatıcı ve uyarıcı bir tavır takınmıştır. Leyla, yaşadığı süreci daha yüzeysel ve keyif temelli yaşayan tutumuyla Mehmet için asimilasyon ve yanlış batılılaşma örneğidir. Tanışma aşamasında ilk dikkat çeken unsur, Mehmet'in Leyla'yı diğer yabancı kız öğrencilerden ayıramaması ve Leyla'nın bir süre bu durumu devam ettirmesidir. Bu bağlamda sosyal çevresinde Türk ve Müslüman olmayan öğrencilerden farksız olması, yaşadığı ve yaşamak istediği yaşam standartlarını benimsediğini göstermektedir. Leyla, daha modern ve yaşanılabilir gördüğü Avrupa'da daha mutlu ve de özgür olduğunu hissetmektedir. Modernizmin ilk ele aldığı varsayım; geçmişi geride bırakabilmemizin bizi özgürleştireceği ve geçmişte yaşanan çatışmaların, atalarımızın yaptığı hataların gelişime ve değişime engel olduğudur. Bizim tüm bunları geride bırakarak çağa ayak durmamız ve güven duymayı öğrenmemiz gerekmektedir (Wayne, 2011: 133).

Modernizmin, geçmişi ve milli olanı unutturmaya yönelik bu tutumu tam da Milli Sinemanın kaygısı ve derdini oluşturmuştur. Bu bağlamda ideal Türk gencinin temsili Mehmet, Leyla'yı içinde bulunduğu çıkmaz ve ikilemden kurtarmak için onu kökleriyle ve şanlı tarihiyle tanıştırmayı ve barıştırmayı hedeflemektedir.

Bu bağlamda Âlim Şerif Onaran Memleketim filmi hakkında bize şunları aktarır: *“Bütün filmlerinde olduğu gibi, bu filde de Çakmaklı, Milli Sinema akımının en yeterli temsilcisi olarak milli değerlere dönmesinin başarılı bir öyküsünü anlatır. Onun filmlerinde konuların idealize edilmesi, dolayısıyla tabii bir seyir izlemediği söylenebilirse de, sinema diline hâkim, sinema gustosu yerinde bir sanatçı.”* (Onaran, 1994).

Mehmet, Leyla'yı “özüne döndürmek” için buldukları Avrupa kıtasının büyük bir kısmının bir zamanlar Osmanlı hâkimiyetinde olduğunu hatırlamak ister. Filmde Türk ve Batı müziği üzerinden karşılaştırmalar yer yer kendini göstermektedir. Leyla Mehmet'e Bach yahut Beethoven'i dinleyip dinlemediğini sorar. Burada Mehmet muadil sunan bir tavırla herhangi Dede Efendi plaklarını Leyla ile tanıştırır.

Mehmet Leyla'yı Avrupa'daki Osmanlı Medeniyetiyle tanıştırmak için çevre ülke ve şehirlere götürür. Türk tarihinde simgesel bir anlamı olan Tuna nehri vurgusuyla Osmanlı'dan kalan mimari eserleri ve onda uyandırdığı hayranlıktan bahseder. Leyla'nın bu duruma ve Mehmet'in yaklaşımına olan tepkisi yine aynıdır: *“Geçti o devirler! Beş yüz sene öncesinde değil, 1975'teyiz. Geçmişle övünmenin bugüne hiçbir yararı yok.”*

Ziyaret ettikleri Balkan ülkelerinde Osmanlı izlerini takip ederek, bir medeniyet olarak Osmanlı'nın aslında Avrupa'daki medeniyetin öncüsü olduğunu vurgular.

Bu bağlamda Çakmaklı bu hatırlatmalarıyla modernizmin Milli olana karşı açtığı savaşı vurgulamaktadır. Bu bağlamda; Milli Sinema düşüncesi her filmde içeriği farklı şekillerde işliyor olsa da, en önemli noktası milliliğin sinema diliyle ortaya koymasıdır (Coşkun, 2009: 78).

Filmde olay örgüsü neden-sonuç ilişkisine dayanarak aktarılmaktadır. Leyla'nın içinde bulunduğu ruh hali ve bir yere ait olma çabası ve bu çabanın yanlış yerlerde sarf edildiği mekân ve insanlardan yola çıkarak izleyiciye sunulmuştur. Mehmet'in Leyla için söylediği “Sen aslında iyi bir kızsın ama...” onu özüne döndürmek için attığı ilk adım olarak kabul edilebilir. Leyla'nın kendini bulma ve şanlı geçmişini hatırlaması için Mehmet elinden geleni yapmaktadır.

Bir tarafta Erzurum'da kendi toprağında yetişmiş bir doktor (Tarık Akan), bir tarafta zengin bir kız (Filiz Akın). Kız Avrupa'ya tahsil için gidecek ama müzik tahsiline. İkisi orada karşılaşacak ve bu vesileyle batılılaşma meselesini anlatacağız... (...) Birbirlerini çok sevdikleri halde, aralarına zenginlik-fakirlik başta olmak üzere çeşitli maniler girer ama Türk sinemasında ilk defa birleşmemelerine mani olan bu kültür ikiliğidir. Benim dokuz filmimde işlediğim, sinemaya girdiğim ana tema bu kültür ikiliği. Türk toplumunun genel meselesi, huzursuzluklara yol açan en büyük meselesi bu kültür ikiliğidir, iki ayrı hayat tarzıdır. İşte bu kültür ikiliği, bu iki insanın evlenmesine mani oluyor. Birbirlerini sevdikleri halde... (Çakmaklı, 2002).

Filmde mekânsal olarak dinsel motifler kilise ve cami mimarisi üzerinden de aktarılmaktadır. Kimlik çatışmalarının konuşulduğu ve Mehmet'in Leyla'ya tavsiyelerde bulunduğu bazı sahnelerde arkada kiliseleri görmekteyiz. Bu bağlamda huzursuzluğun ve mutsuzluğun nedeninin yanlış yerde olma durumu olduğu anlaşılmaktadır.

Mehmet, Leyla'nın arkadaşlarıyla olan ilişkisini yüzeysel ve de tehlikeli olarak görmektedir. Avrupa gençliğinin içinde bulunduğu bu müşkülpesent durumdan bir an evvel uzaklaşmalı ve onlarla olmaktan vazgeçesinin doğru olacağını söyler. Gençliğin içi boş eğlenceler ve boşa harcanan zamanlarının nedeni olarak da maneviyat eksikliği ve Avrupa'nın yetiştirme tarzı örnek gösterilmektedir.

Leyla'nın yakın arkadaşlarından olan Alman Helga'nın yaşadığı olay filmdeki doruk noktalarından biridir. Leyla intihar eden arkadaşının ailesine durumu bildirir ancak ailesinden hiç kimse buna kulak vermez. Helga'nın ağabeyi elinden bir şey gelmeyeceğini, sadece maddi olarak yardım edeceğini belirtir. Bu olaylar yaşanırken Mehmet ve Leyla arkadaşlıklarını sonlandırmış ve Mehmet vatanına olan vefa borcuyla memleketi Erzurum'da göreve başlamıştır. Mehmet'in Erzurum'da olduğu sahnelerdeki köy ayrıntıları ve insan temsilleri memleketin şehirlerinde Türk gençliğine ihtiyacın olduğunu vurgulamaktadır.

Filmde, ideal Türk genci olan Mehmet'in yaşamı, onun istediği ve hayalini kurduğu şekilde akarken Leyla ise Avrupa'ya ait olma çabalarını sürdürmektedir. Çatışma ve arayışlar Leyla karakteri üzerinden devam etmektedir. Leyla, Helga öldükten sonra abisiyle yaklaşır ve kısa sürede evlenme kararı alırlar ancak düğün günü Leyla için filmdeki uyanış anıdır. Leyla, kilisede kıyılacak olan nikâhta papazın Hristiyan dini nikâh ritüellerini uygulamaya başladığı andan itibaren rahatsız olmaya başlar. Leyla için yaşadığı olayların, aidiyetsizliğinin ve bunalımının kopuş sahnesi nikâhı kıyılmak üzereyken çalan kilise çanıdır. Bu ses onun gerçeğe uyanmasını sağlamıştır, yapamayacağını söyler ve koşarak kiliseden kaçır.

Burçak Evren (2014: 135), filmin amacı ve vurgularına yönelik şunları söylemektedir: *“O filmlerde izlediğimiz üst sınıf, batılılaşmış ideal yaşamlar da gün gelecek alt sınıfın karakteristiği olan dini ve milli özü kabul edecek. Kabul ederken de, Mehmet'in alternatif batılılaşma projesini düstur edinecek.”*

Kiliseden ve dini nikâh törenin kaçış Leyla için özüne dönüş yolculuğunu başlatır. Arabasıyla Türkiye'ye dönerken Makedonya Üsküp'te Müslüman Türk bir aileye misafir olur ve Osmanlı'dan kalan hoşgörü, huzur ve kardeşlik mirasına bir kez daha şahit olur.

Filmde yolculuk teması hem fiziki olarak hem de içsel olarak işlenmiştir. Türkiye'ye yaptığı yolculuk aslında kendinedir. Türkiye'ye döndüğünde ise koşarak gittiği yer anne ve babasını yanı değil büyükannesinin yanındır. Filmdeki büyükanne temsili dindar ve tesettürlü bir kadın olarak temsil edilmektedir. Türk kültüründe çekirdek olmayan aile yapısında önemli bir figür olan büyükanne kavramı Leyla için bir sığınaktır. Çakmaklı bu figürle Türk toplumundaki geniş aile ve aile büyüklerinin yetiştirme çağındaki çocuklar üzerindeki olumlu etkilerine de vurgu yapmaktadır.

Filmde, Leyla'nın kendi özünü ve doğruyu bulma serüveni kültürel karşıtlıklar, eksiklikler ve neden-sonuç ilişkileriyle aktarılmıştır. Leyla'nın içsel dönüşümü değişen

giyim tarzı üzerinden de yansıtılmıştır. Daha önce oldukça abartılı ve Avrupai kıyafetleri tercih eden Leyla, Türk kültürüne ait olan yöresel kıyafet bindallı ile ailesinin verdiği davette piyanoyla bir Türk eserini icra eder. Bu durum oradakiler tarafından garip karşılanır, eleştirilir ve komik bulunur. Modernizmin telkinleriyle yetişmiş bu toplum için batı, gerek müziğiyle gerekse yaşam tarzıyla en ideal olandır. Leyla'nın içinde bulunduğu durum ve çıkmazdan ailesini sorumlu tutması ve bunu büyükannesiyile konuşması ideal olan yetişme tarzına ve bir çocuğun yetişirken manevi yönünün de dikkate alınması gerektiğine vurgu yapar. Ailesiyile yaşamak istemeyen Leyla, Mehmet'i bulmak için Erzurum'a gider ancak o artık evlenmiştir.

Ne istediğinin, kim olmak istediğinin ve yanlışlarının farkına varan Leyla, hayat amacını ve hedeflerini yeni hayat perspektifiyle belirler. Leyla, aldığı kararla Avrupa'da bir okulda kendi kültürünü ve Türkiye'yi doğru ve de sitayişle aktaran bir öğretmen olur. Film, milli ve dini duyguları harekete geçirecek müzik ve görüntülerle sona erer.

Sonuç ve Değerlendirme

Yücel Çakmaklı, sinemanın kültürel ve toplumsal bağlamda gücünü fark etmiş, "Milli" bir dil ihtiyacını Milli Sinema hareketiyle gidermeye çalışmıştır. Bu kaygı ve çabası onun Memleketim filminde zirvededir. Daha önce "Oğlum Osman" filmindeki babanın, oğlunun asimilasyonuna olan tepkisi Memleketim filminde akran ilişkileri üzerinden daha derin bir şekilde işlenmiştir. Filmi günümüz toplumsal yapısı ve de gençliğini göz önüne alınarak tekrar okuduğumuzda, değişen noktalar olduğu ancak değişmeyen hatta derinleşen kısımları da görmemiz mümkündür. Şuan daha çeşitli, seçeneğin bol olduğu yurtdışı eğitim imkânları, Türk öğrencilerin bir kısmı için ülkeden kaçış imkânı olarak görülmektedir. Work and Travel, Erasmus vb. öğrenci değişim programlarıyla yurtdışı deneyimi yaşayan öğrencilerin bir kısmının Avrupa'da yaşama hayaliyle Türkiye'ye döndüğüne şahit olmaktayız. Memleketim filminde işlenen konu ve üzerinde durulan unsurların günümüz dinamikleri göz önüne alındığında hala gündemde olduğu görülmektedir. Türk ve Avrupa gençliğinin yapısal farkını, yetiştirme tarzı ve arkadaşlık ilişkileri üzerinden aktaran film, çekildiği tarih şartlarında değerlendirildiğinde ise Türkiye'nin o dönemki siyasi atmosferini ve buna bağlı olarak toplumsal yapının etkilenişini de gözler önüne seriyor. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nın yarattığı milli şuurun filmdeki etkileri yadsınamaz boyuttadır.

Memleketim filmi öz olarak, Türk ve İslam değerlerinin Batı'nın değerlerinden daha üstün olduğunu ve gerçek başarının da bunun farkına varılmasıyla yakalanacağını vurgulamaktadır. Dikkat çekmeye çalıştığı başlıca nokta ise Batı'nın bilim ve teknolojisinden onlara benzemeden de faydalanılabileceğidir.

Kaynakça

- Adorno, T. (2012). *Kültür Endüstrisi*, Çev: Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Çev: Rabia Ünal, Ankara: Öteki Yayınevi.

- Arslan, S. (2014). Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (s. 549-475). Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aytepe, M. (2016). Doğuşundan Günümüze İslamcılığın Türkiye Seyri: Bir Sınıflandırma Denemesi. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 178.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi*, Çev:Şirin Tekeli, İstanbul: Yeni Yüzyıl Cep Kitaplığı.
- Büker, S., Topçu, Y. G. (2010). *Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Cüendioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çakmaklı, Y. (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum* , 11.
- Çakmaklı, Y. (2002, 7 3). Yücel Çakmaklı:Milli Sinemanın Kurucusu. (B. Evren, Röportaj Yapan)
- Çokyiğit, C. (2010). *Milli Sinema mı, Milli Estetik mi?. Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. (A. Şen, Dü.) Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Dorsay, A. (1985). *Sinemayı Sanat Yapanlar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Enderun, M. A. (2013). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık Yayınevi.
- Evren, B. (2014). *Yücel Çakmalı Milli Sinemanın Kurucusu*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans.
- Kaplan, E. (2012). İdeolojik Göstergeler ve Anlam Aktarımı Bağlamında “Cennetin Krallığı” Filminin Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi. Kültür Üniversitesi . İstanbul.
- Kaplanoğlu, S. (2012). Bir Yaprak da Bir Oyuncu Kadar Önemlidir. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*.
- Karatay, A. (2016). *Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı* (Cilt 18). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları, Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*,Çev: Gürol Koca, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, M. R. (2016). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çeviri: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kulübü, M. S. (1973). Milli Sinema Açık Oturumu. (s. 17). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*, Çev:Ertan Yılmaz, İstanbul: Artı 1 Kitap.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitle Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filimde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Tice, E. (2012). Türk Sinemasının İlk Yılları ve Fuat Uzkınay. *Hayalperdesi Sinema Dergisi* , 285-286.
- Uyar, M. (2010). Öncü Yönetmen Yücel Çakmaklı. A. Şen (Dü.) içinde, *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (s. 335-339). Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam Kitap.
- Yalsızuçanlar, S. (2010). Türk Sinemasında Yeni Bir Damar: Yücel Çakmaklı. A. Şen (Dü.), *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. (s. 372). Ankara: T.C Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema İdeoloji İlişkileri Üzerine. *Sinema, İdeoloji, Politika* (s. 63-85). içinde Ankara: Orient Yayıncılık.