

MÜSLÜMAN-TÜRK'ÜN KOMÜNİZMLE İMTİHANI: GÜNEŞ NE ZAMAN DOĞACAK?

Özde Nalan KÖSEOĞLU*

ÖZET

Bu çalışma; sağ-sol ayrımının keskinleşip netleştiği, “kızıl”ların ve işbirlikçilerinin “istila”sına karşı anti-komünizmin salt fikri düzeyde değil, eylem düzeyinde de örgütlendiği, sağ cemahta İslamcılığın kristalize olduğu, milliyetçilik algısının İslamiyet sonrası Türklük bilinci ile tahkim edildiği, “kardeş kavgası” ile “anarşi” söyleminin baskın tonunun ve SSCB- ABD kutuplaşmasının gölgesinde bir düşün ve eylem zemininin kendisini dayattığı politik hafızamızdaki 70’leri “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filmi üzerinden okuma çabasıdır. Bunun, dönemin tarihselliğini anlamlandırmak kadar önemli bir başka amacı da, bugün sosyal paylaşım sitelerinde binlerce insan için güldürü nesnesi haline gelmiş bir filmin, politik hafızamızda kendine açtığı yer ile yüzleşme çabasıdır.

Anahtar Kelimeler: Milli Sinema, Anti-komünizm, İslamcılık, Güneş Ne Zaman Doğacak?, Kahramanmaraş Katliamı, Toplumsal Cinsiyet, Film Çalışmaları

THE MUSLIM-TURK’S CHALLENGE WITH COMMUNISM: GÜNEŞ NE ZAMAN DOĞACAK?

ABSTRACT

This study attempts to analyse the political atmosphere in 1970’s Turkey via the cinema-film named “Güneş Ne Zaman Doğacak?”. Due to this length, it focuses on the distinct separation between the right and left wings of Turkish politics, with a special attention on ‘the fight against communism’, which was organized both in actual and intellectual bases by Islamist-rooted movements and nationalist circles. “Under the effect of the political sphere which was determined under the conditions of the Cold War, “Güneş Ne Zaman Doğacak?” had a symbolic but initiating effect on Kahramanmaraş Massacre in 1978. In this context, the argument in this paper would be called as a critical estimation on “Milli Sinema” through the “Güneş Ne Zaman Doğacak” film. Finally study comes to an end with a confrontation on Turkish popular and political culture within these clues.

Keywords: Milli Sinema, Anti-Communism, Islamism, Güneş Ne Zaman Doğacak?, Kahramanmaraş Massacre, Gender, Film Studies

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, ozdekoseoglu@gmail.com

Giriş

Sinemanın toplumsal etkisi üzerine düşünmek; onun potansiyeli, harekete geçirebildiği aktörler ve son kertede gücüne ilişkin bir “kendi düşünsel sınırlarını yoklama” deneyimi olarak yorumlanabilir. Bu potansiyelin yaratacağı etkiler, kimi zaman tahayyül edilenden daha da öteye uzanabilme olanağına sahiptir. Bu nokta; sinemanın estetik bir doyum kaygısı kadar, toplumsal bir sorumluluk bilinciyle de ilişkilendirilebileceğine dair veriler sunmaktadır. Soğuk Savaş dönemi Hollywood Sineması’nda konjonktürel bir pratik olarak anti- komünizmin yapılandırılış sürecini akılda tutacak olduğumuzda; aynı tarihsellikte anti- komünizmin Türkiye Sineması’ndaki ve toplumundaki yansımalarının izini sürmenin, döneme dair daha bütünlüklü bir bakış elde edebilmeyi kolaylaştıracağı görülecektir. Böylelikle sinema üzerinden dönemin politik arkeolojisini yapmak daha olanaklı hale gelecektir.

Bu çalışma; sağ-sol ayrımının keskinleşip netleştiği, “kızıl”ların ve işbirlikçilerinin “istila”sına karşı anti-komünizmin salt fikri düzeyde değil, eylem düzeyinde de örgütlendiği, sağ cemahta İslamcılığın kristalize olduğu, milliyetçilik algısının İslamiyet sonrası Türklük bilinci ile tahkim edildiği, “kardeş kavgası” ile “anarşi” söyleminin baskın tonunun ve SSCB- ABD kutuplaşmasının gölgesinde bir düşün ve eylem zemininin kendisini dayattığı politik hafızamızdaki 70’leri “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filmi üzerinden okuma çabasıdır. Bunun, dönemin tarihselliğini anlamlandırmak kadar önemli bir başka amacı da, bugün sosyal paylaşım sitelerinde binlerce insan için güldürü nesnesi haline gelmiş bir filmin, politik hafızamızda kendine açtığı yer ile yüzleşme çabasıdır.

19 Aralık 1978¹ tarihinde Çiçek Sineması’nda gösterilmesinin hemen

¹ Resmi rakamlara göre 111 kişinin öldüğü, yüzlerce kişinin yaralandığı, 210 ev ve işyerinin tahrip edildiği, 29 kişinin idam, 7 kişinin müebbet hapis ve 321 kişinin de 1 ile 24 yıl arasında ceza istemiyle yargılandığı bu sürecin tırmanmasında “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmi propagandif, saldırgan söylemi ile önemli bir paya sahiptir. Sırf bu özelliği sebebiyle bile önemli bir analiz nesnesi olarak okunması gerekmektedir. Filmin toplumsal şiddet ile bağı sadece bu kadarla da kalmamakta, filmin yapım sürecine de yansımaktadır. Başrol oyuncusu Cüneyt Arkın’ın, oğlunun doğum gününde evine gönderilen kurşun ile tehdit edilerek film kadrosunda yer almaya “ikna” edildiği bilgisi de aynı yılın Milliyet gazetesi arşivlerinde karşımıza çıkmaktadır. (Milliyet, 25.04.1978: 8) Zahit Atam da BirGün Gazetesi’nde “Güneş Ne Zaman Doğacak mı Yoksa Katliamın Başlangıç İşareti mi?” başlıklı yazısında bu noktanın altını çizmekte ve Cüneyt Arkın’ın bu tehdit sonrasında Vedat Türkali ile görüştüğünü, filmde oynamak zorunda kaldığını ve tarafını gösterebilmek için filmde elde edeceği parayı Sine-Sen’e vermeyi seçtiğini belirtmektedir. (Atam, 10.08.2008)

ardından, Ülkücü Gençlik Derneği üyesi Ökkeş Kenger tarafından atılan bomba ile Kahramanmaraş Katliamı'nın başlamasında neredeyse simgesel öneme sahip olan ve bu ülkenin toplumsal tarihinde, sinemasında olduğundan çok daha derin izler bırakan “Güneş Ne Zaman Doğacak?”; geçmişin hatırlamak istediklerimiz kadar, unuttuklarımızla da kurulduğunu ve bu unutuşun- unutma çabasının bizatihi kendisinin de geçmişimizin sınırları içerisinde yer aldığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Estetize edilmekten çok ham ve kaba bir propaganda yoluyla izleyenleri fikir bombardımanına tutan, anti-komünizmi ve Müslüman-Türk'ün gözünde kadınlık- erkeklik kodlarını yeniden üreten bu film vasıtasıyla, bir hatırlama ve hatırlatma gerekliliği kendisini dayatmaktadır.

Politik İklim ve 70'li Yıllar

1970'li yıllar, gerek toplumsal doku, gerek politik zemin açısından Türkiye için bir kırılma noktasını oluşturur. Bu fay hattında artçı sarsıntılar; 60'lı yılların temeli üzerine inşa edilen ve sonlarına doğru netleşmeye başlayan sağ-sol algısı, politik kutuplaşmanın sağ cenahındaki fikri ayrışmalara rağmen ortak bir nokta olarak anti-komünizm terkibi ve İslam'ın giderek billurlaşan, milliyetçi-muhafazakar çizgiden ayrılan özgün politik inşası olarak kodlanabilir.

İkinci Paylaşım Savaşı sonrasında Boğazlar ve sınır konularında SSCB ile yaşanan ihtilaf, 1945 sonrasında Truman doktrini, Marshall Planı ve akabinde gelen NATO üyeliği Türkiye'nin Batı kapitalist sistemine entegre olma sürecine hız kazandırmıştır. Bu, yaygın ve belirleyici bir “komünizm tehdidi”nin topluma zerk edilmesinde etkili olduğu kadar; “Kızıl” bir “dış mihrak” kontrolündeki “komünist”, “anarşik”, “aşırı solcu” ve benzeri sıfatlarla taltif (!) edilen bir “iç mihrak” algısını zihinlere yerleştirmiştir. Bu algı, anti-komünizmi Türkiye'de sağın “sine qua non”u kılmıştır.

Milliyetçilik kendisini daima teyakkuz halinde ve diri tutacak anti-tezini komünizmde bulduğundan, mücadelesinin en önemli bileşenlerinden birini anti-komünizm oluşturmuştur. Muhafazakarlık ise geleneği değişim ile bertaraf eden komünizmin yapıcı yıkıcılığında mutlak bir düşman sureti görmektedir. İslamcılığın, Erken Cumhuriyet'in laisizm politikası karşısındaki muhalif duruşu ise 1950'ler ile birlikte farklı bir mecraya akmıştır. Tanıl Bora'nın tabiriyle “İslamcılık, modernizme ve laisizme dönük tepkilerini anti-komünizme yansıttı, böylelikle Soğuk Savaşın anti-komünist

teyakkuz bilinci içindeki devlet politikasıyla uyumlu bir zemine oturdu.” (Bora, 1997:21)

Komünizm fikrinin, Türk sağının amorf yapısı içerisinde belirgin bir öge olarak ortaya çıkışının kökenlerine bakıldığında; Kemalizmin “batılılaşma” söyleminin, sol-sosyalist cepheyi doğalında ortaya çıkaracağı kabulünden bahsedilebilir. Muasır medeniyete ulaşma hayali, sağın zihniyet dünyasında din düşmanlığıyla malul bir laisizm yoluyla yeni nesli geleneklerinden ve kültüründen koparmakla eş görülmüştür. Kemalist elitlerin varoluş koşullarını hazırladığına inanılan “komünizm belası”, sağın “laik-batılılaşmacı zümre” karşıtlığının, sol-sosyalizm-komünizm karşıtlığına geçişini kolaylaştırmıştır. Yine de eski düşman, yenisine göre daha tercih edilir bir konumdadır. (Demirel, 2009: 422,423)

1960’lı yıllara gelindiğinde Soğuk Savaş’ta “detant” (yumuşama) dönemine girildiği görülür.

1962 yılında SSCB’nin Küba’ya orta menzilli füzeler yerleştirmesi ile ortaya çıkan Küba Bunalımı sırasında, ABD Türkiye’ye yerleştirdiği “Jüpiter” füzelerini Türkiye’ye danışmaksızın kaldırır. 1964 yılındaki Kıbrıs Bunalımı sırasında ise ABD Başkanı Johnson’un mektubunda Kıbrıs’a müdahalenin söz konusu olması durumunda SSCB saldırısı karşısında Türkiye’nin korunmayacağını belirtmesi ve müdahalede ABD tarafından verilen silahların kullanılmayacağı uyarısında bulunması ise dış politikada önemli bir değişikliğin habercisidir. 1945’ten bu yana net bir “komünizm tehdidi”ni hem iç, hem de dış politikada etkin biçimde kullanan ve Batı bloğundan (özelde ABD’den) yana konumlanan Türkiye,

1965-1979 arasında SSCB ile daha ılımlı bir ilişki geliştirmeye çabalar. Üst düzey ziyaretler (ki buna bir Sovyet başbakanının Türkiye’ye yaptığı ilk ziyaret olarak 20-27 Aralık 1967 tarihli Kosigin gezisi örnek gösterilebilir), iki anlaşma ve ekonomik yardımlar bu ılımlı ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu konjonktür, sağ cemaatte ciddi tepkilere de sebep olmuştur. Örneğin Milli Türk Talebe Birliği “Esir Türkler kurtarılacaktır, mazimiz istikbale aynadır” pankartıyla sürece dahil olmuştur. (Oruç, 2005: 55,56)

Dış politikada Soğuk Savaş’ın detant döneminin de etkisiyle SSCB’ye dostane yaklaşım, iç politikadaki komünizm algısını değiştirmemektedir. Erken Cumhuriyet döneminde yaşanan Türkiye’nin komünist kampa dahil olma tehdidini cepte tutarak avantaj elde etme çabası ve dolayısıyla SSCB’yi ABD’ye karşı kullanma hedefi, buna mukabil içte yürütülen sıkı komünist

“cadı avı” sürecinin bir benzeri burada da yaşanmaktadır. “Sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış kitle”nin, sınıf siyasetinden uzak tutulma çabasının bir sonucu olarak; dış politikada SSCB’ye gösterilen görece dostane-ılımlı yüz ve fakat içte komünizmle amansız mücadelele şiarı, bu süreçte yine ortaya çıkmaktadır.

Türk sağında anti-komünizm, detanta tepki olarak vites arttırırken; Türkiye’de politik yelpazenin sağında aktörlerin çeşitlenmesine sebep olacak içsel bir ayrışmanın yaklaşmakta olduğu görülür. Milliyetçi-muhafazakar kanat içerisinde kültürel bir öge ve geleneğin önemli tahkim unsuru olarak değerlendirilen, bir anlamda ana yemeğin yanındaki garnitür olarak görülen İslamcılık; 70’ler ile birlikte billurlaşmaya başlamıştır.

Çok partili hayata geçiş sürecinde Türk sağına sağladığı lojistik desteğe rağmen, bir siyasi ideoloji olarak İslamcılığın 1970’li yıllara kadar ayrı bir yapılanmaya gitmediği görülür. Komünizm karşıtlığı ve laiklik ilkesinin esnek yorumu ile öne çıkan Demokrat Parti ve Adalet Partisi’ne verilen desteğin ardından, 1970 yılında Milli Nizam Partisi, akabinde de 1972 yılında Milli Selamet Partisi ile farklı bir sürece girilir. “İslamcılığın milliyetçi muhafazakar çizgi içine fevkalade hürmete layık ayrı bir dünya görüşü” olarak kendi kurması, II. Meşrutiyet dönemi milliyetçilik-İslamcılık ilişkisinin tersten işlemesidir bir bakıma... Milliyetçi muhafazakar nebulanın içinden sıyrılan ve arınmaya çalışan bu kez İslamcılıktır. (Oruç, 2005: 49) 1969 senesinde Milliyetçi Hareket Partisi’nin kurulması da, sürece başka bir etkide bulunacaktır.

Yine de 70’lerin başı, ayrışan MHP-MSP çizgilerinin ortak noktası olarak milliyetçilik ve İslam’ın her ikisini de karşımıza çıkarır. Ayrım noktası daha çok “tarif, dozaj ve ifade biçimi”dir. MHP “Tanrı dağı kadar Türk, Hira dağı kadar Müslüman” iken; MSP Türkiye’nin liderliğindeki bir İslam birliğini kurgular. Özellikle dönemin Türk sağına ideolojik tahkimatı sağlayan önemli yazarlardan biri kabul edilen Necip Fazıl Kısakürek’in “Büyük Doğu” dergisi, “Müslüman-Türk” milliyetçiliğinin açıkça pompalandığı bir görünüme sahiptir. Osmanlı geçmişinin bugünde diriltilmesi amacı ve dinin bekasını devlet bekası ile ilintilendiren bir bakış açısı olarak “devlet-i ebed-müddet” algısı da açıkça okunabilmektedir. (Karabaşoğlu, 2009: 697) 70’lerin sonlarına doğru İslamcılığın kristalize olma sürecinin ilerlemesi ile paralel olarak, milliyetçiliğe karşı daha net bir duruş geliştirilmesi mümkün olmuş ise de; Osmanlı geçmişinden son Türk devleti mirasına uzanan süreç-

te İslamcılığın pür-ü pak bir milliyetçilik karşıtı duruşa sahip olabildiğini söylemek olanaklı değildir. Her ne kadar İslamiyet öncesi Türklüğe referans verilmese de, İslamiyet sonrası Türklük vurgusu oldukça baskındır.

70’li yılların kritik dönemeçleri olarak sağ-sol ayrımının netleşip keskinleşmesi, anti- komünizmin salt fikri düzeyde değil, eylem düzeyinde de örgütlenmesi ve sağ cenahta İslamcılığın kristalize olması süreçleri; 1980 darbesine kadar 10 yıl içerisinde, bir yıldan çok sürmeyen 12 hükümet değişikliğinin yaşandığı bir belirsizlik ve siyasi istikrarsızlık ile birleşince ortaya çıkan tablo kritik önem taşır. “Kızıl”ların ve işbirlikçilerinin istilasına karşı örgütlenen dernekler, mitingler, sokak çatışmalarında ifadesini bulan “komünizmle mücadele” pratiği, İslamcılığın artan etkisi, “kardeş kavgası” ile “anarşi” söyleminin baskın tonu, SSCB ve ABD kutuplaşmasının gölgesinde bir siyaset zemini...“Güneş Ne Zaman Doğacak?” işte bu birikimin üzerine çakılan bir kibrittir ve etkileri beklenenden büyük olacaktır.

MTTB Sinema Kulübü’nden Akın Grup Günlerine

Mehmet Kılıç’ın yönetmenliğini yaptığı film, 1978 yılında vizyona girer. Sosyalist bir ülkeden kaçan AlpGiray Nuriyes ve Yavuz Mehmetol isimli iki Türkün hikayesi, Müslüman- Türk’ün payitahtı olarak gördükleri İstanbul’da yaşadıkları hayal kırıklığı ile biçimlenir. Kaçtıkları “baskıcı” düzenin bir benzerini ülkede kurmak isteyenler bir anarşi ve terör ortamı yaratmış, ahlaksızlık, israf yaygınlaşmış ve “her türlü emperyalizm” ülkeyi prangaya vurmuştur. Sosyalist ülkenin ajanı tarafından takip edilen iki kahramanımızdan Yavuz’un iltica isteği reddedilince, hem Türk polisinden hem de ajan Boris’ten saklanmak amacıyla bir kaçma-kovalamaca süreci başlar. Saklandıkları evin kızı Cemile, Yavuz’un yol göstericiliğinde “komünizm illeti”nden kurtulur ve fakat bu saklanma dönemi AlpGiray’ın vurularak öldürülmesiyle son bulur. Bunun üzerine Yavuz Türk polisine teslim olur ve sınırdışı edilir. Sosyalist ülkeye iadesi sırasında öldürülen Yavuz’un hikayesiyle, aslında 1945 yılında benzer bir iltica isteğinin reddi sebebiyle sınırda öldürülen “150 Türk”ün hikayesi arasında bir bağlantı kurulur. Film doğrudan bu Türklere ithaf edilmiştir.



Yönetmen Mehmet Kılıç dönemin milliyetçi-mukaddesatçı gençliğinin örgütlendiği Milli Türk Talebe Birliği çıkışıdır. Kılıç'ın çalışmalarını yürüttüğü dönem, MTTB tarihinde 1975 yılında nihayete erecek bir "Bozkurt'tan Kur'an'a" geçiş süreci olarak okunabilir. 1916 yılında kurulan ve sembol olarak kendisine bozkurtu seçen yapı, 1975 tarihinde bunu Kur'an'ı sembolize eden bir kitap ile değiştirme kararı almıştır. (Okutan, 2004) Açıkça görülebileceği gibi Türk sağında İslamcılığın artan dozu MTTB'yi de etkilemiştir. Nitekim MSP ve MTTB arasında doğrudan olmasa bile yakın ilişkiler olduğu aşıkardır. Bir öğrenci örgütlenmesi olarak yapı, İslamcılığın kristalize olmaya başlayan ve kendini Türk sağından ayırıştıran örgütleriyle dirsek teması kurmaktadır.

1963-64 yıllarından itibaren parçalı ve dağınık bir biçimde çeşitli yazılarda belirmeye başlayan “Milli Sinema”² fikrinin teorik alanda şekillendirilme çabaları, daha çok MTTB Sinema Kulübü ile ilişkilendirilir. (Uçakan, 1977: 137,177) Özellikle Ulusal Sinema ve Milli Sinema üzerine yürütülen tartışmalara farklı bir boyut kazandırmak amacıyla 10 Mart 1973’te düzenlenen oturuma; Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Yücel Çakmaklı, Üstün İnanç ve MTTB Sinema Kulübü Başkanı Salih Diriklik katılır. Oturumun açılış konuşmasını kulübün sekreteri olarak yapan Mehmet Kılıç, “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filminin ortaya çıkış gayesine de ışık tutacak olan şu cümleleri söyler:

“ ...20. Yüzyılda hızla geliştirilen kültür savaşında ve milletler mücadelesinde sinema, şüphesiz en önemli silah olarak kullanılmaktadır. Nitekim yurdumuz uzun yıllar batının Cango-Ringo filmlerinden tutun da, Oscar ve Cannes ödülü kazanmış eserlere kadar devamlı bir bombardıman altında bulunmaktaydı... Devletin belli bir “Milli Kültür” politikası bulunmayışının normal bir sonucu olarak bizzat sinemamızda da bu filmlerin kötü kopyalarının piyasaya sürüldüğünü görmek bizim için üzücü olmaktadır.” (Milli Sinema:Açık Oturum, 1973: 15)

Aynı oturumda konuşan kulüp başkanı Salih Diriklik ise Milli Sinema’ya bakışlarını netleştirmek adına “en uygun bir halk yaşayışı” olarak Osmanlı toplumunu –özellikle ilk devirlerini- örnek aldıklarını ve bu dejenere olmamış yaşayış biçimini salt tarihi filmlerle değil, bugünkü modern hayata uygulayarak seyirciye sunmanın doğru bir Milli Sinema anlayışı olduğunu belirtir. (Milli Sinema:Açık Oturum, 1973:73) Kulübün Milli Sinema kavramsallaştırması üzerinden geçmişe, tarihe bakışı; MTTB’nin içinden geçtiği süreçle paralel ve İslamcılığın belirlenimindedir. Benimsenen, İslam’ın kabulünden sonraki Türk tarihidir. Dolayısıyla dışlanan, önceki dönemde İslamiyet ile bağdaşmayan inanç ve yaşayış biçimleridir. Bu sebeple daha çok Selçuklu

² “Milli Sinema”nın kavramsal olarak ilk ifadesi, 1964 yılında Tohum Dergisi’nin ilk sayısında yayınlanan Yücel Çakmaklı’nın “Milli Sinema İhtiyacı” adlı yazısında bulunmaktadır. “Müslüman-Türk Halkı” ifadesinin sinema literatürüne girişi de Salih Diriklik’e göre bu yazı vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Yücel Çakmaklı aynı zamanda, ilk Milli Sinema örneği kabul edilen ve Yeşilçam’da türbanın ilk kez perdeye yansıdığı film olma özelliği taşıyan 1971 tarihli “Birleşen Yollar”ın yönetmenidir. (Maktav, 2004: 990) “Milli Sinema”nın bir akım olarak tartışılması, sınırlarının ve içeriğinin belirlenmesi adına çalışmalar söz konusu olduğunda ise, MTTB Sinema Kulübü zikredilmek durumundadır.

ve Osmanlı dönemleri idealize edilmektedir. (Uçakan, 1977: 179) Tam da bu sebeple “Milli Sinema Açıkoturumu Işığında” isimli yazısında Mehmet Kılıç, “bugünkü bozulmuş, yozlaşmış ve geri hayat” karşısında o ideal eski toplumla kurulması gereken bağdan söz açar ve şartların değiştiği noktada dahi, ideal toplumun özünün baki kaldığını belirtir. Bu özü oluşturan, din ve milliyetçilik duygusudur. Batılılaşma hareketinin güdümlü bir Türkiye projesi olduğunu belirten Kılıç, dönemin sinema sektörüne ilişkin olarak da ilginç bir kodlama yapar ve sola meyyal Sinematek’i “anarşist bir kuruluş” olarak niteler. (Milli Sinema: Açık Oturum, 1973: 157-159,164-165) Bu cümleler, Kılıç’ın komünizm karşısındaki duruşunu da netleştirir bir mahiyettedir. Sol, Batı kaynaklı bir fikrin etrafında Türkiye’nin bağımlı kılınması olarak okunmakta ve sol ile ilişkili yapılar, Sinematek örneğinde olduğu gibi, dönemin yaygın bir ithamı olarak anarşistlikle suçlanmaktadır. Bu noktada “anarşist” kelimesi anarşizm fikrinin taşıyıcısı olan kişiden öte; bozguncu, düzenbaz, işbirlikçi, karmaşa yaratan kimse gibi bir alt-metne sahiptir.

Mehmet Kılıç aynı zamanda; sinema yazarı, reji asistanı, kameraman ve yayıncı dokuz gencin bir film şirketi kurma yoluyla Yeşilçam’ın egemenliğinden uzaklaşma ve kendi sinema anlayışlarını başat kılma çabalarının bir sonucu olarak kurulan “Akın Grup” üyelerinden biridir. İçinde Abdurrahman Dilipak ve Salih Diriklik gibi isimlerin de bulunduğu Akın Grup bir bildiri yayınlarak, duruşlarını net bir biçimde ifade etme gereği duyar. (Uçakan, 1977:173)

“Marksist ve kapitalist doktrinlerin şeytana köle yaptığı insanımızı uyarma ve yeniden köklü şahsiyetine kavuşturma mücadelesini vermenin azim ve kararlılığını taşıyoruz...Bir inanç toplumu oluşturabilmek, zaman ve zeminle kayıtlı olmayan Mutlak Fikir esprisini hakim kılmak için çıktık... Estetik ve ekonomik boyutları olan bir inanç kavgası veriyoruz...Bütün üçüncü dünya ülkeleri Kıyımlar, Kerkükler,Türkistanlar, Ortadoğu, Çatlar, Eritreler, Filipinler, Kıbrıslar, Bengladeşler ve uyanan Afrika'nın en ücra köşeleri, topyekün DİRİLİŞİMİZİ beklemektedir.”(Uçakan, 1977: 185,186)

Bu noktada milliyetçi-mukaddesatçı düşüncenin anti-komünizmi yeniden üretirken kullanıma soktuğu düşman imgelerini ve sembol setlerini hatırlamak önem taşımaktadır.³ “Şeytani” bir fikir olarak komünizmin ve şeytan

³ Milliyetçi-mukaddesatçı düşüncenin, komünistleri ve komünist düşüncüyü sıklıkla elindeki orağıyla şeytan, sinsice sürünerek yaklaşan bir yılan, kafatasından kan içen bir canavar, havlayan köpek, kafaya inen orak-çekiç, sümüklü böcek, ayı, dört yana kollarını dolayan ahtapot şeklinde resmettiği görülür. Milli Yol, Toprak, Fedai

olarak tahayyül edilerek insani vasfını kaybeden, ötekileştirilen komünistlerin karşısında, bu şeytani fikrin defedilmesiyle görevli “Müslüman- Türk”ler yer almaktadır. Nitekim “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filminde de bu şeytani fikrin anayurdundan, “Kızıl Cehennem”den kaçan Yavuz Mehmetol, Müslüman-Türk’ün ebedi başkenti İstanbul’da bu fikrin etkisi altındaki Cemile’yi kurtaracak ve adeta bir şeytan çıkarma ritüeli gerçekleştirecektir.

Yönetmen Mehmet Kılıç’ın fikri dünyasını şekillendiren MMTB Sinema Kulübü ve Akın Grup, dayandığı temeller ile “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filminin de ortaya çıkacağı zemini kurmuşlardır. Filmde baskın olan Osmanlı yaşayışının idealizasyonu, Marksizm ve kapitalizm karşıtlığı, inançsızlığın doğurduğu boşluk ve isyan duygusu, sosyalizmin baskı toplumunda dini özgürlüğü elinden alınan ve kimliği yok sayılan dış Türkler, fonda daima çalan Güzel Türkistan’ın simgesel konumu, komünizm fikri ile Batının payandası kılınmaya çalışılan ülke algısı ve kendi kültürüne yabancılaşma olgusu bu zemin üzerinde yükselmiştir.

“Kızıl Cehennem”de Güneş Ne Zaman Doğacak?

“Güneş Ne Zaman Doğacak” filmi açılışında; rüzgarın uğultusu ile objelere odaklanarak ıssızlık, terk edilmişlik ve sahipsizlik hissini kuracak bir atmosfer ile karşılar bizleri... Ardından duyulan ezan sesi ile birlikte yavaş yavaş geleneksel kıyafetleri içerisinde “Dış Türkler” görüş alanımıza girmeye başlar. Şaşkınlık, korku ve sevincin bir arada seçilebildiği ifadeleri, Yavuz Mehmetol’un koşarak kapısı zincirlenmiş camiye girmeye çalışması ile anlam kazanır. Minarenin şerefesinde ezan okuyan siluete ulaşmak için merdivenleri hızla çıkan Yavuz yukarıda bir boşlukla karşılaşır. Eli bu boşluğa uzanır ve ardından yumruğa dönüşür. Bu sekansın, filmin özünü oluşturan bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Çünkü ezan gerçek bir insan tarafından okunmamakta, adeta ilahi bir işaret olarak herkes tarafından duyulabilmekte ve bu salt namaza değil, bir mücadeleye çağrı niteliği kazanmaktadır. Nitekim Yavuz apar topar rejimin kolluk kuvveti tarafından ezan okuduğu ve halkı isyana teşvik ederek emperyalizmin uşaklığını yaptığı gerekçesiyle karakola getirilir. Yavuz’un karakolda şiddet gördüğü, rejime itaatsizliğin bir delilik belirtisi kabul edilmesi sebebiyle akıl hastanesine

gibi başlıca milliyetçi-mukaddesatçı dergilerde yer alan karikatür, resim ve görsel tasvirlerin analizi; başta komünizm olmak üzere Türk sağındaki düşman imgesinin nasıl diri tutulduğunu anlamak bakımından da önem arz eder. (Öztaş, 2012)

yatırıldığı ve bir ideolojik yeniden üretim merkezi olarak okulun AlpGiray Nuriyes tarafından ziyaret edildiği sahnelerde baskın renk kırmızıdır. Kızıl cehennem motifinin yerleşebilmesi adına öğretmen ve öğrencilerde boyunlara iliştirilmiş kırmızı kurdeleden bir yaka bulunmaktadır. Sınıfın duvarlarında kırmızı karton üzerine Kiril alfabesi ile yazılmış yazılar göze çarpmakta, rejimin kaymak tabakası olarak kodlanan partili imgesini yerleştirebilmek adına da bu karakterlerde ya kırmızı bir kaşkol ve kravat, ya da kırmızı bir elbise görülebilmektedir. Karakolda kırmızı fon üzerine çizilmiş Lenin resminin şiddet sahnelerinde seyirciye sunulması ise elbette bu özdeşleşme üzerinden komünizme karşı bir fikriyatın geliştirilmesi amacını gütmektedir.

Bu “Kızıl Cehennem”den, komünizm fikrinin anayurdundan kaçabilmek ve Yavuz’u akıl hastanesinden kurtarmak için AlpGiray Nuriyes kendi nüfuzunu kullanır. Zira Müslüman- Türk’lerin geleceği ve mücadelesi adına KGB içerisine sızmış ve önemli bir mevkie gelmiştir. Planı, Angola’ya gizli bir görev için gitmek üzere boğazdan geçerken Türkiye’ye iltica etmektir. Nitekim başarılı olurlar. Sosyalist ülkeyi terk etmeden Yavuz’u uğurlamaya gelen “Dış Türkler”den yaşlı bir adam ise, ona bir kaval verir ve şöyle der:

“Al bunu yanına, çal orada türkümüzü. Sen çal, o çalsın, öbürü çalsın. 5000 senedir söylenir bu türkü, duymayan kalmasın. Öğret her birine bu kutsal emaneti. Dedem bana vermişti, ben sana veriyorum. Yere düşmesin sakın. Kanuni Sultan Süleyman üflemiş bir vakit üç kıtada, Buharalı İmam üflemiş. Anlat onlara, birbirlerine düşmesinler. Bizim birbirimize düşmemizin acı, umutsuz sonunu anlat onlara...”

Filmin simgesel evreninde “kaval”, tam da yaşlı adamın aktardığı biçimde Türklük bilinci ile İslamiyet inancının bir göstereni haline dönüşür. Kanuni Sultan Süleyman vurgusu ile gelen Osmanlı yaşayışının idealize edilmesidir ve Buharalı İmam’ın zikredilmesiyle birlikte altı çizilen, İslamiyet’in bu ideale içkin varlığıdır. Kaval imgesinin Yavuz’un Cemile’yi komünizm belasından kurtarıp Müslüman-Türklüğün huzurlu-ahlaklı fikriyatıyla donattığı sahnelerde adeta kutsal bir nitelik kazandığı görülür. Cemile değişim sürecinde onu çalmak ister ve fakat babasının deyimiyle ondan ses çıkarabilmek için daha fazla çalışmaya ve “iman”a ihtiyacı vardır. Nitekim ancak filmin sonunda ondan ses çıkarabilecek bir bilince ve duruşa erişecektir.

Türklüğün Payitahtında Büyük Hayal kırıklığı

Kızıl ile nitelenen cehennemvari ve dolayısıyla şeytani topraklardan kaçışın sonunda varılan yer; zamanında üç kıtada hüküm süren Müslüman-Türk'ün ebedi başkenti, "Türklüğün payitahtı" İstanbul'dur. "Sovyet Cehennemi"nden kaçışın ve Türkiye'ye ayak basışın ise, fonda dönemin ülkücü hareketi tarafından sıkça kullanılan "Çırpınırdı Karadeniz" şarkısı ile gerçekleşmesi önem arz eder. Filmin birçok sahnesinde Özbek şair Abdülhamid Çolpan'ın şiirinden bestelenen "Güzel Türkistan" şarkısı ile birlikte kullanılan "Çırpınırdı Karadeniz", Azeri şair Ahmet Cevat'ın şiiri olması sebebiyle de "Dış Türkler" in hal-i pür melalini anlatmak adına etkin bir çağrışıma sahiptir. Nitekim Yavuz ve AlpGiray'ın Boğaz'dan geçen gemiden atlayıp, yüzerek sahile ulaştıkları sahnede; Yavuz'un yurdunun taşını öptüğü, AlpGiray'ın ise neşe içinde dans edip gelen askerlere sarıldığı anları tamamlamaktadır. "Çırpınırdı Karadeniz, bakıp Türk'ün bayrağına. Ahh ölmeden bir görseydim, düşebilseydim toprağına."

Türklüğün payitahtına yüklenen anlamın büyüklüğü ve kaçışın zorunluluğu, gelinen yerin kaçılardan çok daha yüce, kusursuz olduğuna dair bir ideali besler. Bu idealin eril dili ise Yavuz'da, Müslüman-Türk'ün emaneti olan kavalı taşımanın sorumluluğuyla daha soğuk, temkinli, kuşkucu ve ağırbaşlı bir ifadeye bürünürken; AlpGiray'da daha çocuksu, coşkulu ve kucaklayıcıdır.

"Ey İstanbul, Ey Türk milleti! Nihayet bugün yüzyüze, erkek erkeğe sarılacağız birbirimize. Şu insanlara bak, istedikleri yere gidebiliyorlar. Hepsi ahlaklı, törelerine bağlı... Rüşvet, hırsızlık, yalan yok."

Türklüğün ve İstanbul'un erkeklikle nitelenmesi; mertlik, dürüstlük, güzel ahlak sahibi olma gibi erdemlerin de filmin alt-metninde doğrudan erkeklikten türetildiğini ortaya koyar. Vatan toprağı milliyetçiliğin kadın arketipi ile özdeşleşirken; vatan toprakları üzerinde yaşayan ve eyleyen aslen bir erkek kardeşliğidir ki milleti de bu kardeşlik oluşturur. Simgesel anlam düzeyini ortaya koymak, filmin inşa etmeye çalıştığı erkeklik ve kadınlık normlarını da açığa çıkaracaktır.

"Milliyetçi söylem, çoğunlukla, vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edilmesini, erkek kardeşlerden kurulu bir ulusta, erkeklerin birliğine dayanan bir ulus kimliği inşa etmek üzere kullanılmıştır."(Najmabadi, 2009: 129)

Yavuz ve AlpGiray için Türklüğün erkekliği kadar, onun payitahtı olan İstanbul'un da eril çağrışımları vardır çünkü o; ulaşılmak istenen, özlenen, en iyi hasletlere sahip olan Türkün yurdunun merkezidir. Vatan toprağı ise “kızıl”ların, komünistlerin istilasına uğramış, kimliğini kaybetmek üzeredir. Yardıma muhtaçtır, bu anlamda pasif bir bekleme halindedir. Onun kurtulması, “Müslüman-Türk Erkek” kardeşliğinin çabası sonunda gerçekleşecektir. Vatan toprağının, tıpkı Cemile ya da Yavuz'un annesi gibi kurtarılmayı bekleyen hali de, bu algıyı taçlandırır.

Kızıl istilasının savuşturulmasının aciliyeti, Yavuz'un “ideal”inin de tehdit altında olduğunu gazeteleri tararken fark etmesiyle ortaya çıkar. Yavuz, Hergün ve Tercüman gazetelerini okurken, belli başlı haberlere odaklanır kamera: “Kanlı banka soygunu”, “Misilleme: İzmir’de trafo bombalandı”, “Emperyalist güdümlü komünist eşkıyanın cezası verildi”, “Anarşi durmuyor”... İdeal sarsılmış, kusursuzluğuna gölge düşmüştür. Bu noktada yanlışlığın sorumluluğu Müslüman-Türk’e değil, bir dış mihrak olarak “kızıl”lara ve bir iç mihrak olarak da kızıl işbirlikçileri ile azınlıklara yıkılır. Nitekim AlpGiray da “Bu gazetelerde belirtilen kavgalar niye? Ölen de, öldüren de Türk değil mi? Mutlaka azınlıkların işidir.” derken bu noktanın altını çizer. Azınlıklar kolektif kimliğin “biz”i içerisine dahil edilmezler, güvenilmez ve ikiyüzlülerdir. Film, emperyalist güdümlü komünistler kadar, aynı güçlerin hizmetindeki azınlık fikrini de seyirciye zerk eder. Elbette bu noktada azınlık kavramının sadece etnik tabanda değil, dini azınlıkları da kapsayacak biçimde genişletildiği görülür. Filmin toplumsal tarihimizde Kahramanmaraş Katliamı ile olan bağıını düşünecek olduğumuzda, bu “işbirlikçi, güvenilmez, hain” etiketlerinin nasıl kolayca Alevileri kapsayacak biçimde kullanıma sokulduğunu anlamak olanaklı hale gelir.

Politik anlamda Osmanlı Devleti’nden bugüne dek Alevilere atfedilen “bozguncu ve devlet karşıtı” nitelik, 1960’lı yıllarda Alevilerin CHP ve TİP ile olduğu kadar, radikal sol hareketlerle de ilişki içine girmesiyle, Türk sağının Alevileri komünist ve kültürel anlamda dinsiz olarak etiketlemesine sebep olmuştur. “Kızılbaş” nitelemesiyle devlet düşmanı ve bozguncu olarak görüldükleri gibi, İslam dışı kabul edildikleri noktada da kafir olarak adlandırılmışlardır. Özellikle 1970’li yıllarda sağın düşman addettiği Kızılbaşlığın, komünistliğin, solculuğun ve dinsizliğin fütursuzca birbirinin

yerine kullanılması da bu algıyı pekiştirmektedir.⁴ (Ertan, 2012: 213,215) Nitekim Kahramanmaraş Katliamı sırasında en çok kullanılan sloganın “Kızılbaşlara ölüm, Maraş Ovası Müslüman yuvası” olması bu bakımdan dikkat çekicidir. (Güneş, 2009: 225)

Filmde “her türlü emperyalizme karşı” olmak üzerinden kodlanan, tam da bu gazetede “emperyalist güdümlü komünist” haberi ile örtüşen bir “Sovyet Emperyalizmi” algısıdır. Sovyetler Birliği, Rus yayılcılığının bir tezahürü olarak görülür. Amerikan emperyalizmi ile birlikte bu tehdit; gerek dolaylı, gerek doğrudan bir biçimde sıklıkla vurgulanır. Bu algıda; kavram sağın potasında erir ve “yabancı düşmanlığı”na indirgenir. İlginç olan ise bu anti-emperyalizmin, çoğu kez emperyal bir dil ile vücut bulmasıdır. “Asri yeni-ümme” üzerinde hakimiyet kuracak olanın, üç kıtada varlık göstermiş Osmanlı’nın geçmişine dayanarak Türkiye’ye yakıştırılması, ya da yavru vatan-ana vatan kabulünde de görüldüğü gibi, Türkiye’nin doğusundaki “mazlum milletler”e ağabeylik yapma, onlara örnek olma tavrı bu söylemin bir sonucudur. (Ünür, 2009: 1019,1026) “Her türlü emperyalizme karşı” olma halinin izdüşümü olarak yabancı düşmanlığı, sadece dışarıyı değil, içeriği de bağlar.

Azınlıklar, “biz”in dışında konumlandırıldıklarından bu yabancı kategorisine sokulurlar.

Allahsızlık, Ahlaksızlık ve “Malın Gözü Kadınlar”

Güneş Ne Zaman Doğacak filmde anti-komünizmin en güçlü olduğu alan, kadının konumu ve inançsızlık üzerinden vardığı ahlaksızlık vurgusudur. Özellikle “Kızıl Cehennem”deki okul sekansları ile İstanbul’da geçen sokak sahnelerinde bu iddianın altı kalınca çizilir. KGB içerisine sızarak önemli bir mevkie gelmiş olan AlpGiray Nuriyes’in, “Allahsızlığı Yayma Kürsüsü Başkanı” sıfatıyla okulu ziyaret ettiği sahnede, müdirenin odasında eğitimci kadın ile Olgana isimli öğrenci arasında şu diyalog yaşanır:

⁴ Heterodoks İslam anlayışı içerisinde 16. yy’da Bektaşî dergahının devletten yana, Safevî Şiiliği etkisi altındaki Kızılbaşlığın ise devlet karşıtı bir tavır sergilemesi sebebiyle, “Kızılbaş” kelimesinin arşivlerde de “asi, zındık” gibi pejoratif anlamda kullanıldığı görülmektedir. Alevilik kelimesi ise arşivlerde ilk defa 19. yy’da karşımıza çıkar. Bu kullanım “asi, zındık” topluluktan, ortak payda “bulunabilecek” bir topluluğa doğru bir değişime vurgu yapmakta ve pejoratif anlamda aşınma yaratmaktadır. (Ertan, 2012: 204, 205) Alevilik söz konusu olduğunda “din kardeşliği” üzerinden varılan ortaklığın, kutuplaşmanın arttığı dönemlerde Kızılbaşlık nitelmesi üzerinden bozulması da bu yargıyı doğrular niteliktedir.

“-Artık Dimitris ile yatmayacaksın. Yoksa...

-Ama eğitmenim...

-Yeter... Öteki arkadaşlarıyla olsa da fark etmez. Ulaşacağın zevk aynıdır. Üstelik ileride mutlu bir dünya kurabilmemiz için parti böyle istiyor. Biz onlardan daha mı iyi bileceğiz?”

Müdirenin de Alp Giray ile konuşmasında “100 lira normal evlilikten çocuğu olanlara veriyoruz, evlilik dışı çocuğu olanlara ise 600 lira veriyoruz. Yine de yıkamadık şu çağdışı evlilik müessesesini...” dediğini duyarız. Sosyalist ülkede sistemli olarak “allahsızlığın” yayılmasına çalışıldığına dair vurgu, bu noktada evliliğin ve ailenin ortadan kaldırılmasına dönük destekleyici pratikler ile bütünleşir. Kadın cinselliğinin “tahripkar” doğasından duyulan korku, ahlakı dinden türeten bir bakış ile birleşir ve dinsizlik=ahlaksızlık üzerinden komünizme çıkar.

Anti-komünizmin yeniden üretilmesi ve diri tutulması noktasında sözlü kültürün önemli gösterenlerinden biri olan “Şapka Meseli”ni⁵ akılda tutacak olduğumuzda, komünizmde kadının “düşeceği” konum üzerinden varılan son nokta ahlaksızlığın yaygınlaşmasıdır ve sözlü kültür de kadın bedeni

⁵ ”Şapka Meseli”nin kökenine varmak amacıyla geriye gittiğimizde; 1943 tarihinde Hasan Ali Ediz tarafından çevrilen ve Ölmez Eserler serisinden/yayınevinden çıkan, Tan Matbaasında basılan Anton Çehov’un “Bir Ressamın Hikayesi” adlı kitabına varırız. Çehov’un 1883 tarihli “NaGvozde” öyküsünün “Duvardaki Çivi” adıyla yapılan çevirisi, şapka meselindeki tüm ayrıntıları barındırmaktadır. Memur Struçkov, arkadaşlarını yemek için evine davet eder, eve vardıklarında duvardaki çivinin üzerinde asılı bir şapka görür, bunun üzerine karısı Katya’nın yanındaki kişinin gidişini beklemek için arkadaşlarıyla dışarı çıkar. Tekrar geldiğinde başka bir şapka görür ve süreç aynen tekrarlanır. İlginç olan nokta ise şapka meseli üzerinden komünizme ve komünistlere atfedilen ahlaksızlığın kökenindeki bu hikayenin, SSCB döneminde değil, 1883 Rusya’sında St. Petersburg’ta geçiyor olmasıdır. Üstelik Çehov’un cinsellikten çok “güç karşısında boyun eğme, her türlü hakareti sineye çekebilme genişliği ve kariyerizm” üzerinden kurduğu ve SSCB’yi değil 1883 yılının Rusya’sını, hatta genel olarak bir insanlık durumunu tasvir ettiği bu hikayenin, kıvrak bir manevrayla nasıl Türk sağının anti - komünizmine tahkimat sağladığını anlayabilmek de gerçekten güçtür. (Mustafa Yılmaz, <http://sarapdumanlari.wordpress.com/2012/04/19/hasan-ali-ediz-cevirisiyle-bir-cehov-oykusu-duvardaki-civi/>) Bu noktada belki de Türk sağının komünizm karşıtlığının sadece ideolojik farklılıktan kaynaklanmadığını, hatta bundan öte SSCB’yi Müslüman-Türk’lerin ebedi düşmanı Rusya’nın devamı olması sebebiyle karşısına aldığı iddia eden tezleri hatırlamak faydalı olacaktır.

üzerinden komünizmle hesaplaşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan filmde müdirenin ileride partinin belkemiğini oluşturacağını söylediği evlilik dışı gençlere yüklenen misyon ve komünist partinin “yatak odası siyaseti”ne yapılan vurgu, rejimin devamlılığını sağlamak açısından komünistlerin kadınlara “reva gördükleri”ni açığa çıkartmayı murat etmiştir. Filmin Müslüman-Türk’ten beklentisi ise elbette farklıdır.

“Topluluk şerefi”nin taşıyıcıları olarak kadınlar; aynı topluluğun kimliğinin ve kaderinin temsilini yüklenmişlerdir. Doğru davranış ve doğru görünüm/giyim gibi unsurlar da, topluluğun sınırlarını kadın bedeni üzerinden belirtmesi bakımından önem taşır. (Yuval-Davis 95) Bu noktada kadının serbest cinselliği ve “ırzını teslim etmesi” üzerinden dolaşıma sokulan korkular, milli hassasiyetlerin sarsılması ile “erkekliğin kaybı”na da göndermede bulunur. Annelik, bacılık ve kardeşlik statüsü dışındaki her konumlanışı “kriminalize” edeceğinin işaretini verir. (Bora, 2005: 242)

Filmde bir başka açılanması gereken nokta, Yavuz’un “Gülistan Okan Eylül’ü Bekliyor” başlıklı haberdeki çıplak kadın fotoğrafını görünce tepkiselliğini gazeteye eliyle vurarak gösterdiği sahnedir. Kadın çıplaklığı, mahremiyetin ihlali kadar geleneğin, ananenin göz ardı edilmesi ve kızıl istilası ile Türk yurdunun başına çöreklenen ahlaki yozlaşmanın ifadesi haline bürünür. Bu vurgu, İstanbul sokaklarında seks filmleri gösteren bir sinemanın önünde Yavuz ve AlpGiray’ı içeri sokabilmek için dil döken Aydemir Akbaş’ın varlığıyla da kuvvetlenir. Film afişlerine odaklanan kamera, sarışın ve beyaz bikinili kadının hemen altındaki “Aşk Dönemeci” yazısını sunar seyirciye. Hemen altta ise iffetsizlik iması ile baştan ötelenen bu ahlaki yozluğun mümessilleri olarak Feri Cansel ve Seyyal Taner’in isimleri görülür, filmin adı ise “Malın Gözü Kadınlar”dır. Bu yolla seyirciye doğru parmağını sallar ve izleyeni uyarmaya çalışır film: bizden olmayanın, emperyalizmin her türlüşününün oyuncağı olursanız eğer; evlilik kurumu çöker, ahlaksızlık yaygınlaşır, kadınlar kötü yola düşer! Film tercihini de baştan belirler; seks filmi afişlerinde hayali isimlerin yerine Feri Cansel ve Seyyal Taner gibi gerçek isimlerin kullanılması, yaratılan atmosfer yoluyla bir anlamda bu kadınların hedef gösterilmesi olarak da yorumlanabilir.

Kitapçı vitrinleri ise bambaşka bir ele geçirilmişliğin, tutsaklığın mekanıdır: Henri Barbusse, Mao Zedung, Jack London, Maksim Gorki, Yılmaz Güney gibi sol ile ilişkili yazarların eserleri doldurmaktadır rafları... Kameranın özellikle seyirciye sunduğu kitap ise hayli manidardır: Wilhelm

Reich'in "Gençliğin Cinsel Mücadelesi"... Evlilik dışı yetişecek çocuk, aile kurumunun çökertilmesi, kadınların kamusal mal(in gözü) haline dönüşmeleri gibi vurguların üzerinden böylelikle bir kez daha geçilir.

Bu Boşluklar Neden Cemile?

"Kafamın içinde bambaşka bir dünya vardı, düşüncelerinizle tanışınca yıkıldı. Şimdi sonsuz bir boşluğun içindeyim. Bazı geceler uyanıp saatlerce düşünüyorum. Bir çözüm, bir yol bulmak, kısacası yeniden bir dünya kurmak istiyorum. Hep yanlış tanıtıldılar bana..."

Cemile, filmin simgesel evreninde kırılma noktasını oluşturan karakterdir. Bu prototipin hem solcu, hem kadın oluşu ise kritik önem taşır. Anti-komünizmin yoğun olarak servis ettiği ahlaksızlık vurgusunun yanında, saygısızlık, manevi değerlerden yoksunluk ve geleneklerin hiçe sayılması da Cemile'de cisimleşir. Babası Kasap Ahmet düğünde tanıştığı "Dış Türkler" Yavuz ve AlpGiray'ı evine buyur etmesiyle Türk misafirperverliğinin altını kalınca çizirken, düğünde İngilizce bir şarkıda iki erkekle beraber dans eden ve eve babasından sonra geç saatte dönen Cemile misafirlere "Hoşgeldiniz" bile demez. Yüzlerine bile bakmadan doğrudan odasına geçer, kapıları sertçe çarpar, müziğin sesini sonuna dek açar. Cemile, şu haliyle Türk misafirperverliğinden feyz almamışlığıyla, yabancı müzikten kot pantolonla özdeşleşmiş giyim kuşamına ve kadın-erkek ilişkilerine dek Batı'nın değerleriyle yoğrulmuşluğuyla sunulur izleyene. Olumlu olarak gösterilen tek özelliği halk danslarını bilmesidir, ki kursa da kendi isteğiyle değil -filmde altı çizildiği üzere- babasının zoruyla gitmiştir. Dolayısıyla bireysel seçimleri, Yavuz'un etkisi altına girene dek karalanır. Bir boşluğun, kararsızlığın ve bilgisizliğin ürünü olarak sunulur.

Cemile ve Yavuz arasındaki ilişkinin kodları, birçok İslami romanda ve bu romanlardan uyarlanan filmde sıklıkla karşımıza çıkan karakter tipleriyle de bağlantılıdır. Doğru bir yaşayışın temsilcisi olarak yanlış bir sistemin içerisinde adeta bir tebliğci olarak dolaşan "özenilesi karakter" in karşısında, eski yaşayışından özenilesi karakterin de yardımıyla kurtulan "aydınlanmış karakter" vardır. Yine de bu filmlerde ağırlıklı rol üçüncü bir tipolojiye yani "yardımcı karakter"lere düşmektedir. Laik aydınlardan Yahudilere, komünistlerden, feministlere dek daima olumsuz özelliklere sahip olan bu yardımcı karakterler üzerinden kurulan karşıtlık vasıtasıyla,

özenilesi karakter de kendisini kurmaktadır. Milli Sinema örnekleri de bu açıdan aynı formülü tekrarlamaktadır. (Maktav, 2004 :1003) “Güneş Ne Zaman Doğacak?” filminde de özenilesi karakter olarak ortaya çıkan Yavuz Mehmetol sayesinde “aydınlanan” Cemile; kötü alışkanlıklarını, eski yaşayışını ve fikirlerini terk ederek “doğru” yolu bulur.

Filmde komünizm ile mücadelenin merkezi, Yavuz’un uzun tiratlarının mekanı olması sebebiyle adeta bir seminer salonuna dönen Cemile’nin odasıdır. Değişimi somut olarak gözlemlemenin olanağını, bize bu oda verir. Yavuz’un bir bilen ve adeta bir sorgucu olarak kurulduğu bu sahnede, Cemile’ye ve seçimlerine haddi Yavuz’un soruları ile bildirilir. Dünyadaki ezilen insanları ve işçileri önemsemesinin bir ifadesi olarak Cemile’nin duvarında “Angola’ya Özgürlük”, “Şili Gemisi Esmeralda Defol” gibi yazıları, Vietnam Savaşı ile ilgili görselleri, yıldızlı beresi ile Che Guevara’yı ve bir çizimi görürüz. Yerde kanlar içinde bir genç yatmakta, yanı başındaki genç kadının hemen arkasında iki erkek ise kızıl bayrağı tutmaktadırlar. Cemile yatağına uzanmış “yine” yabancı müzik dinlerken, plakçalarını, Elvis Presley’in ve motorsikletli iki erkeğin posterini görürüz. Misafir olmasına rağmen Cemile’nin odasına kapısını çalmadan, paldır küldür giren Yavuz müziği durdurur. Aslında Cemile’nin hayatına girişi de bu denli pervasızca ve doğrudandır.

Adeta bir misilleme olarak, kaval çalan Yavuz’un odasına girip onu çoban olmakla aşığılayan ve susmasını isteyen Cemile’nin göreceği karşılık ise, kolundan sürüklenerek kendi odasına götürülmek ve Yavuz tarafından yatağa fırlatılmak olacaktır. Tüm bu izinsiz odalara giriş- çıkışlarda ve hatta şiddet uygulanan sahnelerde Cemile’nin babası ortalarda gözükmemektedir. Bu anlamda tanımadığı ve misafir ettiği bir erkek tarafından kızına şiddet uygulanmasına ses çıkarmaması dikkat çekicidir. Yatağa fırlatılmasının ve fiziksel olarak sarsılmasının akabinde, Cemile’nin düşünsel silkelenişine de tanık oluruz. Müslüman-Türk’ün kutsal emaneti olan kaval’ı göstererek “Bunun ne olduğunu anlamın için şurada bir ateş yanması lazım.” der Yavuz. Ateşi yakacak olan ise, elbette İslam dini ile Türklük bilincidir. Nitekim sorgucumuz adını ve doğum yerini öğrendikten hemen sonra “Hangi millete mensupsun?” der Cemile’ye... Kamera bu sırada Cemile’ye yaklaşır ve cılız bir sesle “Türküm” dediğini duyar gibi oluruz. Yavuz’un “Niye sesin cılız çıkıyor, utanılacak bir şey mi söylüyorsun? Türküm desene.” diyerek Cemile’yi zorlamasının ardından, büyük bir hoşnutsuzluk ile odayı

incelediğini görürüz. Cemile, düşüncelerinin birer yansıması olan yazılar ve resimlerle dolu odasını savunmaya çalışırken, daha çok özgürlük eksenli bir konuşma yapar. Özgürlüğü ise kimseye hesap vermemek ve istediği her şeyi yapabilmek üzerinden kodlar. Bu noktada Cemile'nin eşitlik üzerine söz almaması ve özgürlüğü de seyircinin gözünde "başboşluk" ile özdeşleşecek bir biçimde kurgulaması dikkat çekicidir. Nitekim ardından "boş inançlar"ı bırakmaktan ve maddeci-gerçekçi bir toplum yaratmaktan bahseder.

"-Peki senin aradığın ne? Toplumdaki anarşinin temelinde ruhi açlık yatıyor. Sen bile bu tatminsizliğini eğlencelerle, isyankarlıklarla gidermek istiyorsun...Niye senden olmayanların yazdığı hazır fikre konuşursun? Yine fakirin kalmaması, yine sömürenlerin kahrolması için çalış, kafa yor, yaz ama yeniden yapacağın binanın tuğlaları, emeği, alinteri senin olsun... Kaç kitap okudun?"

-200 kadar.

-Hep aynı fikirden mi?

-Ben bilimsel kitaplar okurum.

-Bilimselliğe inanıyorsan hepsini oku. Onu da, zıttını da. Yoksa hepsini okumanıza mani olanlar mı var? Korkma, hiç değilse karşı tarafı tenkit etmek için oku. Ama yeter ki oku."

Yavuz ve Cemile diyalogları, Cemile'nin daima savunmada kaldığı, çoğu kez cevap veremeyerek çaresizliğini dışa vurduğu; Yavuz'un ise akıl, sağduyulu, bilinçli, farkındalığı yüksek, insani vasıfları güçlü ve saygılı bir karşıt-model olarak kurulduğu bir işlevselliğe sahiptir. Çalışan herkesten %10 alınarak bu tasarrufla yeni iş sahaları açılması önerisine "Böyle bir usül denenmedi. Başka ülkelerdeki başarılı sistemler varken..." cevabını veren, "onlardan olmayan"ların hazır fikirlerine konan bir Cemile'nin karşısında; kendi milletinin sadık bir hizmetkarı olarak aklını bu yola vakfetmiş, Türklüğünü yüksek sesle söylemekten imtina etmeyen, birçok kez tekrarladığı "oku" cümlesiyle Kur'an'ın ilk ayetine gönderme yapan bir Yavuz görürüz. Cemile karakterinin kuruluşu ise, Türkiyeli solcunun seyirciye çizilmek istenen bir prototipidir adeta: "Batı" değerleriyle özünü kaybetmişlik, kendi milletine dair farkındalıktan yoksunluk, buna mukabil dünyada ezilen insanları dert edinmekle gelen iç tutarsızlık, Yavuz'u "çoban" diyerek aşağılayarak aslında köylüyü hakir gören kentli bir elitizm, bilimsellik arayışının yanlış

bir yorumu olarak hep aynı tür kitapları okumakla gelen tek-yönlü bir bakış açısı, tamamen Batı kaynaklı, dolayısıyla “gavur”ların fikirlerinin peşi sıra giderek kendi aklını kullanmak yerine hazır fikirlerin taşıyıcılığını yapan zımni ve düşünsel bir tembellik, özgürlük arayışı adı altında geleneklere yabancılaşma ve beraberinde gelen ataya, örf, ananeye saygısızlık... Bu prototipin, hem solcu hem de kadın oluşu ise filmin erkek, Müslüman ve Türk damarını fazlasıyla kaşımak amacını taşır. Örnek erkek ve hatalı- eksik kadın karşı karşıya getirilir; üstelik kadın, erkeğin onu hem fiziksel, hem de zihinsel olarak silkelemesinin akabinde hizaya sokulur.

Cemile'nin silkelenişinin akabinde hissettiği kendi deyimiyle “sonsuz bir boşluk”tur. Önceleri kot pantolonla gördüğümüz Cemile'nin yavaş yavaş uzun-kollu elbiseler ve etekler giyerek, erkekliğe ait pantolon simgesini hem gardrobundan, hem de hayatından atmasıyla değişim kendisini göstermeye başlar. Nitekim filmin birçok noktasında “Batı”nın simgesel düzeyde karşılığı kot pantolon ve Pepsi-Cola olacaktır. Akabinde odasının duvarlarındaki resimler ve yazılar iner. “Esir Türkleri Unutmayın”, “Dışa Bağımlı Sistemlere Son”, “Milliyetçi, Bağımsız Türkiye” yazıları vardır artık yerlerinde. Yeşili İslamiyet'i, üç hilali ise hüküm sürülen üç kıta olan Asya, Avrupa ve Afrika'yı simgeleyen yeşil sancağı görürüz Osmanlı Devleti ile ilgili çizimde. Türklerin Anadolu'ya girişini simgeleyen Malazgirt Savaşı sırasında Büyük Selçuklu Devleti'nin hükümdarı olan Alparslan'ın resmi de Cemile'nin duvarındadır artık, “ondan olmayan” Che Guevara'nın yerini almıştır. Angola halkına özgürlük isteyen Cemile artık uyandırılmıştır, tarlada çalışan Anadolu kadını ve “esir Türkleri unutmayın” görselleri vasıtasıyla enternasyonalizm milliyetçiliğe kırdırılmıştır.

Babası ne kadar değiştiğini övünerek anlatırken Yavuz'u Cemile'nin odasına götürür. İki erkek gururla duvarların değişen diline onay verirler. Cemile'nin doğru yolu bulmasının, kadınlığını ve yerini bilerek “adam edilmesi”nin onayını, kafa sallayışlarından da okuruz. Nitekim Cemile odaya yanlarına geldiğinde, uzun elbisesinin üzerinde önlük, elinde ise yıkamakta olduğu bir tabak ve bulaşık bezi vardır. Değişimi ile ilgili tiradına başlamadan evvel, odaya elinde bulaşık bezi ve yıkamakta olduğu tabak ile gelmesinin izleyende uyandıracığı etki kuşkusuz hesaplanmıştır. Önlük, tabak ve bulaşık bezi vasıtasıyla Cemile, daha evvel girmeye niyetlenmediği ve fakat aslen ait olduğu yere yani mutfığa yerleştirilmiştir. Babasından sonra

eve gelen, erkeklerle yabancı şarkılarda dans eden, özgürlüğünü kimseye hesap vermeden yaşamak isteyen Cemile; mutfağın geleneksel çağrışımları ile kendini temize çekmiş, haddini bilmiş ve artık hizaya girmiştir. Kendi cümleleri de o “sonsuz boşluk” sonrasında yaşadığı değişimin hangi durakta son bulduğunun işaretini verir:

*“Artık ben de tüm esir Türklerin, hatta tüm esir milletlerin kendi topraklarında istiklallerini kazanmalarını, hiç değilse insanca yaşamalarını istiyorum. İstiyorum ki hiçbir millet, başka bir milleti sömürmesin. Artık tek taraflı fikirler alan Cemile değilim. Bunda senin de etkin oldu. **Şahsiyetimi buldum.** Çünkü yaşamak denen şeyin yalnız maddi planda ele alınamayacağını bilen bir Cemile'yim. İnsanın sorumsuzca eğlenmek, kuru tartışmalar yapmak ve süslenmekten çok öte değeri olduğunu anlayan Cemile'yim. Yaradılışın gayesini hissedenden Cemile. Üstelik bir de kavalım var. Fakat henüz aynı türküyü çalamıyorum.”*

Yavuz'un adeta bir şeytan çıkarma ritüeliymişçesine gerçekleştirdiği ve komünizm gibi şeytani bir fikri defettiği bu sürecin sonunda kendini değerlendirdiğinde, Cemile şahsiyetini bulduğunu ifade eder. Yavuz'un gözünde kadınlar için seçenekler zaten sınırlıdır, “Malın Gözü Kadınlar” ve bulaşık bezi arasına sıkıştırılan Cemile şıklardan en “şahsiyetli” olanını işaretler.

Sonuç

“Güneş Ne Zaman Doğacak?” filmi; gerek dönemin sağında 70'lerin sonu itibariyle billurlaşmaya başlayan İslamcılığın etkide bulunduğu, gerek milliyetçilik algısının İslamiyet sonrası Türklük bilinci ile tahkim edildiği bir zemin üzerine kurulur. İdeal geçmiş Osmanlı döneminde vücut bulurken; bugün, “Kızıl” istilası ile Batının boyunduruğu altına girilen bir yozlaşma süreci olarak sunulur. İnançsızlığın yokluğu ahlaksızlığa, isyankarlığa sebep olmakta; bu da anarşi ve kardeş kavgası olarak geri dönmektedir. Sağ ideolojilerin en önemli tutkallarından biri olan anti-komünizmin, erkeklik ve kadınlık kurguları ile içiçe geçmiş hali düşünülecek olduğunda, kadınların Müslüman-Türk erkeğinin “yol gösterici”liğinde şahsiyet kazandıkları, varolan “boşluklar”ın da bu vesileyle dolduğu görülecektir. Filmin simgesel evreninde Cemile'nin değişiminin Yavuz eliyle gerçekleşiyor oluşu da bunu örneklemektedir. “Güneş Ne Zaman Doğacak?”, taşıdığı tüm bu ideolojik yük ve toplumsal tarihimizde işaretlendiği Kahramanmaraş Katliamı sebebiyle de; 1970'li yılların Türkiye'sine dair önemli ipuçlarını “sağ şerit”

boyunca takip edebilmemizi sağlar. Bu takibin, dönemin ruhunu kavramak ve anlamlandırabilmek adına oldukça işlevsel olduğunu da bir sonsöz olarak belirtmek gerekir.

KAYNAKÇA

- Atam, Zahit. “Güneş Ne Zaman Doğacak mı Yoksa Bir Katliamın Başlangıç İşareti mi?”. **BirGün Gazetesi**, 10.08.2008.
- Bora, Tanıl. “Analar, Bacılar, Orosular: Türk Milliyetçi Muhafazakar Söyleminde Kadın”. **Şerif Mardin’e Armağan**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2005
- Bora, Tanıl. “Muhafazakarlığın Değişimi ve Türk Muhafazakarlığında Bazı Yol İzleri”. **Toplum ve Bilim**. 74/Güz. 1997.
- Demirel, Taner. “1946-1980 Döneminde Sol ve Sağ”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009
- Doğan Duman ve Serkan Yorgancılar. **Türkçülükten İslamcılığa Milli Türk Talebe Birliği**. Ankara: Vadi Yayınları. 2008.
- Ertan, Mehmet. “Türk Sağının Kızılbaş Algısı”. **Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2012.
- Güneş Fikret. **Güneşin Ağladığı Gün: Maraş 78 Katliamını Yaşayanlar Anlatıyor**. İstanbul: Belge Yayınları. 2009.
- Karabaşoğlu, Metin. “İslam ve Milliyetçilik Arasındaki İlişki ve Etkileşim”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009
- Maktav, Hilmi. “Kuran’dan Kuram’a İslami Sinema”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2004.
- Milli Sinema: Açık Oturum**. İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü. 1973 **Milliyet Gazetesi**, 25 Nisan 1978.
- Najmabadi, Afsaneh. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan”. **Vatan, Millet, Kadınlık**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009.
- Okutan, M. Çağatay. **Bozkurt’tan Kur’an’a Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) 1916-1980**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2004.
- Oruç, Zülküf. **Bir Öğrenci Hareketi Olarak Milli Türk Talebe Birliği**. İstanbul: Pınar Yayınları. 2005.
- Öztan, Tebessüm. “Öfkeyi Çizmek: Milliyetçi Tahayyülde Düşman Portreleri”.

Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri. İstanbul: İletişim Yayınları. 2012.

Uçakan, Mesut. **Türk Sinemasında İdeoloji: Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Milli Sinema.** İstanbul: Düşünce Yayınları. 1977.

Ünüvar, Kerem. "Sağ ve Sol Düşünce de Emperyalizm". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler.** İstanbul: İletişim Yayınları. 2009.

Yılmaz, Mustafa. "Çehov'un Çivisi: Antikomünist Şapka Meseli Üzerine". <http://sarapdumanlari.wordpress.com/2012/04/19/hasan-ali-ediz-cevirisiyle-bir-cehov-oykusu-duvardaki-civi/>

Yuval-Davis, Nira. **Cinsiyet ve Millet.** İstanbul: İletişim Yayınları. 2003.

