

TÜRK MODERNLEŞMESİNİN OTORİTER VE METONOMİK NİTELİĞİNİN SUNUMU: “BEYNELMİLEL” FİLMİNİN ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ

Arş.Gör.Dr. Arzu ERTAYLAN*

ÖZET

‘Modern’ bir toplum olma ideali, 1700’lü yıllardan itibaren Türk toplumunun aşamalı olarak her alanda Batılılaş(tırıl)masına yönelik sistemli ve sürekli bir uygulamayı gündeme getirmiştir. Özellikle Cumhuriyet döneminden itibaren Batı’nın pozitivist aydınlanmacı geleneğine dayandırılarak gerçekleştirilen bu süreç, bir anlamda metonomik bir çerçeveye hapsedilmiş, dolayısıyla Türk toplumunun özgün kültürel ve bilişsel niteliklerinin göz ardı edildiği bir sürece dönüşmüştür. Bu tür bir modernleşme anlayışının sonucunda ise, biçimsel anlamda daha ‘modern’ ancak içerik olarak büyük ölçüde hala geleneksel kalmış, dolayısıyla batılılaşma sürecini ancak yüzeysel/biçimsel alanda gerçekleştirebilmiş ve arafta kalmış bir toplum ortaya çıkmıştır.*

Genelikle modern olanın bireşimini yansıtan birçok toplumsal olay, bu sürecin izdüşümleri olarak sinemaya yansımakta ve modernleşmenin dinamikleri, günlük yaşamı temsil eden filmlerde, bir arda alan olarak belirleyici olma özelliğini sürdürmektedir. Bu çalışmanın amacı, toplumsal yapı-kültür arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisini göz önüne alarak, Türk modernleşme sürecinin biçimci-metonomik niteliğinin, toplumsal yaşamA Y yansıyan trajedi-komik sonuçlarının ‘Beynelmilel’ (Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez: 2006) filmi nezdinde ortaya çıkartılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme ve Türk modernleşmesi, Türk sineması

THE REPRESENTATION OF AUTHORITARIAN AND METONYMICAL FEATURES OF TURKISH MODERNIZATION: CRITICAL ANALYSIS OF THE MOVIE ‘BEYNELMİLEL’

ABSTRACT

The ideal of being a modern society, since 1700 A.D. Turkish society has continuously and systematically kept in its agenda the Westernization in all areas incrementally. As of the proclamation of The Republic, this period was depending on the West’s positivist enlightenment traditions that did not give the expected results due to the disparity of Turkish society with East’s cognitive structure besides West’s

* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü

* Araf: İslam inancına göre cennet ile cehennem arasında bir yer.

Bkz: Güncel Türkçe Sözlük - www.tdk.gov.tr.

authentic history and social conditions. As a result of this interpretation of modernization, a society which is, to a wide extent, still contextually traditional although it is stylistically modern, thus a society in a dilemma, emerged.

Many social events reflecting the combination of traditional and modern aspects are also reflected to the cinema as the projections of this period and the dynamics of modernization continue to be the determinant background within the films presenting daily lives. The aim of this study is to consider the mutual dependent relationship between the social structure and culture and to reveal the tragic-comic results of the formalist-methanomic characteristic of Turkish modernization process in the society in terms of the film 'Beynelmilel' (Sirri Süreyya Önder, Muharrem Gülmez: 2006).

Key Words: *Modernization and Turkish Modernization, Turkish cinema*

I- Kavramsal Çerçeve: Modernizm ve Modernleşme Olguları

Türk toplumunun modernleşme sürecini anlayabilmek için, öncelikle 'modernizm ve modernleşme' kavramlarının* içeriklerinin açıklanması gerekmektedir ve bu açıklamada, söz konusu kavramları ortaya çıkaran tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin yarattığı yapıya ilişkin siyasal-ekonomik ve kültürel konjonktürün etkisi de göz ardı edilmemelidir.

Modernizm olgusu, Batı toplumlarında Aydınlanma Dönemi ile başlayan, başka bir ifadeyle, ortaçağda Rönesans ve Reform Hareketleri'ne bağlı olarak ekonomik, bilimsel ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmelerin, burjuva sınıfı tarafından siyasal bir dönüşümle sonuçlandırıldığı evrimsel bir süreci ifade etmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, "Batı'nın modernleşmesi(...) geleneksel, dinsel, ekonomik, kültürel, bilimsel yapının, yeni bir ortak bütünlük dünyasına (paradigmaya) evrilmesidir." (Çetin, 2003-04, s:36). 18. yüzyılda yaşanan ve yine toplumdaki yerleşik sınıflar tarafından gerçekleştirilen Sanayi Devrimi ve buna bağlı olarak yaşanan teknolojik gelişmeler de, bu paradigmanın bir sonraki aşamasını oluşturmuş ve böylece modernizm Batı'da, Batı'nın özgün tarihsel ve toplumsal koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan, geleneğe karşıt ama sonuçta gelenekten ivme kazanan ve dolayısıyla geleneğe eklenilerek ilerleyen evrimsel bir sürecin kavramsal ifadesi olmuştur. Bu evrimsel dönüşüm, modernizm sürecinde Batı toplumlarının kendi bilişsel özü ile çelişmesini engelleyen temel unsur olarak işlev görmüştür.

Modernleşme olgusu ise, Batı toplumlarının modernizm sürecine bağlı olarak sahip oldukları ekonomik ve siyasal düzeye, Batı dışı toplumların da

* Birbirinin yerine kullanılabilen modernleşme ve modernizm kavramları, üretim ilişkilerindeki değişime bağlı olarak, dağıtım ve tüketim ilişkilerini de içine alan, modern devletin oluşumu, kentleşme, demokratikleşme ve günlük yaşam pratiklerindeki söylemlere kadar uzanan geniş kapsamlı bir anlamı ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Lawrence Grossberg, Ellen Wartella, Charles Whitney, **Media Making In: Mass Media In a Popular Culture**, Sage Publications, 2006, s.49-50.

sahip olması gerektiğine ilişkin dayatmadan kaynaklanan oryantalist ve ideolojik bir nitelik taşımaktadır. “Modern olanın Batı dışı toplumlar tarafından talep edilmesiyle birlikte, modernleşme kavramı ortaya çıkmakta ve bu kavram, ulaşılmak istenen sonuca göre *doğal olmayan* bir süreci zorunlu kılmaktadır” (Aktaran: Çetin, 2003–04: 13).

Batılı ‘modern’ değerlere ulaşılması Doğu için acil bir hedef olarak belirlendiğinden, Doğu toplumlarının özgün tarihsel koşulları içerisinde kendiliğinden oluşacak evrimsel bir modernizm sürecinin gerçekleşmesi olasılığı önemsenmeyerek, bunun yerine Batı’ya ait bir sürecin sonuçlarının, Doğu toplumlarındaki taklidine yönelik uygulamalar ile ortaya çıkan bir ‘modernleşme’ olgusu tercih edilmektedir. Ancak bu noktada Doğu toplumları için önemli bir sorun bulunmaktadır: Batı’da modernizm sürecinin kaynağı, öznesi ve sonucu olarak işlev gören temel unsur, ‘kendi hak ve çıkarları için talepte bulunabilen’ birey olmuştur. Oysa “Batı-dışı modernliklerin tarihi, modern birey (...) oluşturulmadan uygulanan modernizasyon ile şekillenmektedir” (Göle, 1998: 63). Ümmet anlayışına dayalı bu toplumlarda Batılı anlamda ‘birey’ olmadığı için, geleneksel değerlerin ‘modern’ değerlerle yer değiştirilmesi sürecinin, Batı’daki gibi tabandan gelen bir hareketle gerçekleşmesi mümkün olmamakta, bu temel eksiklik de, söz konusu hedeflere ulaşmada, ‘halk için halka rağmen’ misyonu ile hareket eden devrimci otoriter yönetimlerin varlığını gerektirmektedir.

Genellikle siyasi darbeler şeklinde ortaya çıkan ve toplumsal bilincin, zorla yeni bir aşamaya taşınması anlamına gelen devrimler, toplumsal yaşama yazılı olmayan yeni yasalar getirmekte, geçmişe ait belli bir birikimi de dışarıda bırakmaktadır. (Aktaran:Kahraman, 2002:35). Sürecin bu tür otoriter uygulamalarla gerçekleştirilmesi, modernleşme sürecini Batı’daki gibi ‘geleneğe eklenme’ şeklinde gerçekleşen evrimsel niteliğinden çıkartmakta, aksine bu süreci geleneğin yadsınması ve zorla dönüş(türül)mesine dayalı bir gelenekten kopuş niteliğine büründürmektedir. Bu nedenle de devrim ve darbeler genellikle, Doğu’nun geleneksel bilişsel yapısına, dizgeselliğine ve dolayısıyla özüne karşıt bir nitelik içerisinde gelişmiştir. Bu anlamda “sık kullanılan *geleneksel toplumlar* etiketiyle ima edilenin aksine, bu toplumların gelenekselliksizleştikleri söylenebilir” (Göle, 1998: 61). Böyle bir süreçte toplum, ne doğulu ne Batılı olabildiği arafta kalmış bir niteliğe bürünmektedir. Türk toplumu açısından bu sürecin temelleri Osmanlı Devleti dönemine kadar uzanmakta ve günümüzde de farklı boyutlara bürünerek devam etmektedir.

II- Türk Toplumunun Modernleşme / Batılılaşma Serüveninin Düşünsel ve Pratik Temelleri

Türk toplumunun modernleşme serüveni, Batı karşısındaki gücünü yitirmiş olan Osmanlı İmparatorluğu’nun, Batı’yı üstün kılan nitelikleri

kendisine aktararak gücünü yeniden kazanmak amacıyla, öncelikle askeri ve teknolojik alanda başlattığı yenilenme sürecini ifade etmektedir. Kısıtlı alanda gerçekleştirilen bu reformlar amaca ulaşmakta etkili olmayınca, Batılılaşma uygulamaları zamanla eğitim ve yönetim alanlarını da kapsayacak şekilde genişletilmiş, son noktada ise yurt dışında eğitim görmüş ve Batı sisteminin yapısını bilen bürokratların düşünceleri önem kazanmıştır. “(...) modern Avrupa’nın gerçekleştirdiği başarıların temelinde, özel mülkiyetin kutsallığı ve sultanın o zamana kadar mutlak olan otoritesinin anayasal sınırlanması gibi iki ilkenin bulunduğunu” (Ahmad, 1993: 26.) gören bu bürokratlar, Batı’yı üstün kılan askeri ve teknolojik gücün, özünde Batı’nın Aydınlanma düşüncesine dayanan modernizm sürecine bağlı bir zihniyet dönüşümünden kaynaklandığına, dolayısıyla gerçek batılılaşmanın ancak toplumun yeniden yapılandırılmasını sağlayacak bir devlet ile mümkün olacağına inanmışlardır. Bu bağlamda, Aydınlanma felsefesi ve bu felsefenin özünü oluşturan pozitivizm ilkesi, Osmanlı modernleşmesinin temel hedefi haline gelmiş ve iktidarın ilahi olandan alınmasını, dolayısıyla pozitivizmin siyasal ve toplumsal alanda hayata geçirilmesini ifade eden II. Meşrutiyet (1908)’in ilanı ile de, Türk toplumunda, özellikle II. Dünya Savaşı’na kadar devam eden radikal bir modernite projesinin temelleri atılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi’nin özellikle ilk yıllarını da kapsayan bu radikal modernite anlayışında, kültürel alan dahil olmak üzere tüm toplumsal yaşam pratiklerini kapsayacak topyekun bir Batılılaşma’nın sağlanması çabaları yer almaktadır. Bu anlamıyla “Batılılaşma, bir kavram ve bir program olarak, devletin ve toplumun yenilenmesi, daha doğrusu, bir kimlik inşası- bir uyum süreci” (İhsan D. Dağı, 2005:2) haline gelmiştir.

Bu kimlik inşası için Doğu kökenli Türk toplumunun, Batı odaklı ciddi bir zihniyet dönüşümüne maruz bırakılması, başka bir deyişle o güne kadar varolagelen geleneksel yapının ortadan kaldırılması gerekmiştir. Bu noktada tüm diğer radikal moderniteler gibi Türk modernleşmesinin de, geleneğe karşıt ve onun reddi üzerine yapılandırıldığı ve gelenekle olan tüm bağların ortadan kaldırılarak, ‘modern’ değerlere dayalı yeni bir sistem kurma talebine dayandırıldığı ortaya çıkmaktadır. Özellikle 1930’lu yıllardan II. Dünya Savaşı sonuna kadar devam eden erken cumhuriyet döneminde yürürlüğe konulan tüm uygulamaların; “(...) saltanatın ve hilafetin kaldırılmasından Latin alfabesinin kabulüne, şapka inkılâbına kadar yapılan tüm değişikliklerin bu amaca hizmet etmesi beklenmiştir.” (Gençoğlu Onbaşı, 2003–2004: 90). Böylece bir yandan din kontrol altına alınırken, bir yandan da *Şapka (1925)* ve *Kılık Kıyafet Kanunu (1925)* ile *toplumun* Doğulu imajından kurtarılarak, 1930’ların Avrupa standartlarına uygun bir görünüme kavuşturulması hedeflenmiştir. Bundan

sonraki devrimler ise, yaşamın Batılı gibi kavranmasını sağlayacak olan zihniyet dönüşümünün temellerinin atılmasına yönelik olmuştur. (Bkz: Ahmad, 1993:52-72, Toker, vd., 2004: 89-90). Özetle Kemalist ideoloji, Türk toplumunun Batılı bir toplum niteliğine sahip olması için gerekli tüm biçimsel uygulamaları gerçekleştirmiş, “Tanzimat’ın romantik kalıntıları, radikal bir sekülerleşme ile tasfiye edilmiş ve modernleşme, artık sadece bir Aydınlanma projesi olarak devam etmiştir” (Yavuz, 2004: 214).

Hilmi Yavuz, Türk modernleşmesinin altında yatan başarısızlığın tam da bu noktada ortaya çıktığını iddia etmektedir. Yavuz’a göre, Türk modernleşmesi ‘metonomik (parçanın bütününe yerine geçmesi)’ bir kavramsallaştırmaya hapsedilmiştir: Aydınlanma Geleneği, Avrupa’nın ‘*kendi karşıtımlı oluşturan tarihler süreci*’ şeklinde ilerleyen ve aslında 19. yüzyılı da içine alan modernizm süreci içindeki sınırlı bir dönemi ifade etmektedir. Ancak Osmanlı ve Cumhuriyet entelijensiyası, bu parçayı Avrupa modernizminin bütününe ile özdeş tutmakta ve onun simgesi olarak algılamaktadır. Bu durumda Türk modernleşmesi de bu simge üzerinden oluşturulmaya çalışılmıştır. Parçanın, bütününe simgesi olarak algılanması, bütüne ilişkin ‘logos’un içselleştirilmesini engellediğinden, Türk modernleşme tarihi temelsiz ve yüzeysel bir nitelik taşımaktadır. Bu metonomik anlayış, Avrupa modernleşmesinin Aydınlanma geleneği ile eş tutulması kadar, Aydınlanma’nın da pozitivism ile eş tutulması konusunda kendisini ortaya koymaktadır (2004: 214). Bu metonomik algılamada kaldı ki Türk toplumunun bir cemaat toplumu olma özelliğinin ağır bastığı, dolayısıyla Türk modernleşmesinin Batı pozitivisminin dayandığı kurucu özne olarak ‘birey’ olgusuna sahip olmadığı gerçeği de göz ardı edilmiştir. Zaten modernleşme sürecinin radikal devrimci yönetimler tarafından gerçekleştirilmesinin ardında yatan temel neden de -yukarıda açıklandığı gibi- bu *bireysizlik* durumudur.

Toplumunu oluşturan bireyler tarafından talep edilmeyen ve dolayısıyla onlar tarafından gerçekleştirilmeyen devrimci uygulamaların da, toplumsal yaşamda içselleştirilerek kabul görmesi çok mümkün olmamıştır. Özü gereği kentli bir düşünme biçimi olan Cumhuriyetçi Batıcılık (Toker, vd., 2004: 93) anlayışı kentlerde nispeten daha kolay kabul görmüşse de, bu kabul Türk modernleşmesinin genel metonomik niteliğine uygun olarak daha çok şapka giymek, Latin harfleri ile okuyup yazmak veya Batı müziği dinlemek gibi kriterler ile sınırlı kalmış, ancak bunların içselleştirilmesine ilişkin zihniyet dönüşümü gerçekleşmemiştir. Öte yanda tüm devrimci formatına rağmen, temelde var olan İslam’a dayalı geleneksel kimlik kodlarının toplum üzerindeki köklü etkileri nedeniyle Türk modernleşme süreci, her zaman muhafazakar bir toplumsal irade ile karşı karşıya kalmıştır. Şeyh Sait İsyanı (1925) ve ardından patlak veren Menemen Olayı (1930) gibi muhalif eylemler, yine radikal

uygulamalarla bastırılmış ancak çok partili hayata geçişten sonra halk, bu muhalefetini oyları ile ortaya koyarak, geleneksel kesimin temsilcisi olan Demokrat Parti'yi iktidara getirmiştir.

Demokrat Parti döneminde modernleşme politikaları yön değiştirmiş, batılılaşma projesi kültürel alandan geri çekilerek, sanayileşmeye dayalı kapitalist bir ekonomik sistem oluşturma hedefine yönelik ekonomik batılılaşma politikalarına hız kazandırılmıştır. Ancak Batılılaşma politikalarındaki bu sapma, Türk siyaset geleneğindeki devrimci/otoriter geleneği yeniden gündeme getirmiş ve 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleştirilen askeri darbe ile Demokrat Parti iktidarına son verilmiştir.

Darbe görünüşte Adnan Menderes iktidarının yanlış ve kötü yönetiminin yol açtığı yoksulluğa tepki olarak ortaya çıkmışsa da, özünde Kemalist ideolojinin tanımladığı radikal devrimlerin uygulanması gerekliliğine olan inanç ve Batılılaşma projesi konularında geline geleneksel-kapitalist çizginin ordu üzerinde yarattığı huzursuzluk nedeniyle gerçekleştirilmiştir. Askeri elitler devrimci Kemalist geleneği sürdürmek isterken, Demokrat Parti döneminde gerileyen reformları yeniden uygulamaya koymayı amaçlamışlardır (Daldal, 2005:80-82). Anayasanın yürürlüğe girmesinin ardından yapılan ilk seçimlerde, halk yine geleneksel görüşe dayalı bir partiye oy vermiş, 1960 yılında CHP ile koalisyon kurarak iktidara ortak olan Adalet Partisi'ni 1965 seçimlerinde tek parti olarak iktidara getirmiş, bu bağlamda askeri elitlerin toplumsal yapıya ilişkin taleplerini bir kez daha göz ardı etmiştir.

Demokrat Parti'nin devamı olduğunu ileri süren Adalet Partisi de iktidarda olduğu süre boyunca, kültürel alandaki 'modernleşme' hedefini geri plana iterek, ekonomik batılılaşma hedefine öncelik vermiştir. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal sorunların arttığı bu süreçte, ordu yeniden harekete geçmiş ve 12 Mart 1971 Muhtırası ile Adalet Parti'sini iktidardan uzaklaştırmıştır.

Muhtıradan on yıl sonra yine ordu tarafından gerçekleştirilen 12 Eylül 1980 Darbesi ise farklı sebeplerle gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, sonuçta aynı otoriter/ darbeci geleneğin bir uzantısı niteliğini taşımaktadır. Darbeden üç yıl sonra Anayasa'nın yürürlüğe konulmasının ardından yapılan seçimler sonucunda, geleneksel bir parti olan Anavatan Partisi'nin iktidara gelmesi ve sekiz yıl boyunca iktidarda kalması ile otoriter/devrimci uygulamalar karşısındaki geleneksel halk tepkisinin tekrarı niteliğini taşımaktadır.

Türk siyasal kültürünün önemli bir parçası olan bu gelenek 28 Şubat süreci ile bugüne de taşınmıştır. 28 Şubat 1997 tarihinde Milli Güvenlik Kurulu toplantısının ardından yayımlanan bildiri ile, siyasal iktidarın devrilmesine neden olan ve kamuoyunda post-modern darbe olarak anılan sürecin ardından, siyasal İslam'a yönelik halk desteği artmış ve yapılan ilk seçimi (2002) İslami / muhafazakar

nitelikleri ile ön plana çıkan Adalet ve Kalkınma Partisi kazanmıştır. Böylece elitist-seçkin kesimin toplumsal yaşama ilişkin taleplerinin, toplumsal yaşamda karşılık bulmadığı ve toplumun geleneksel yapısının, daima yüzü Batı'ya dönük elitist seçkinlere muhalif olduğu gerçeği bir kez daha pekiştirilmiştir.

Türk toplumunun başlangıç yıllarından itibaren modernleşme serüveni kaçınılmaz olarak sanat alanına da yansımış ve Türk sinemasında özellikle 1960'lı yıllardan itibaren bu süreci konu edinen filmler üretilmeye gelmiştir.

III- Türk Modernleşme Sürecinin Sinemadaki Yansımaları

Türk toplumunun modernleşme süreci ve bu süreçte yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlar, 1960'lı yıllardan itibaren özgün bir dil ve içerik ile var olmaya başlayan Türk sinemasında, özellikle o yıllarda ön plana çıkan *Toplumsal Gerçekçi Akım* ve ardından gelen *Genç (Yeni) Sinema* olarak adlandırılan filmler aracılığıyla beyaz perdeye aktarılmıştır.

O yıllarda iktidardaki Demokrat Parti'nin modernleşme anlayışına dayalı olarak yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel sorunları merkeze alan toplumsal gerçekçi yönetmenler, bu anlayış doğrultusunda sanayileşme sürecinin başlangıcındaki Türkiye'de toplumsal bir gerçeklik haline gelen göç olgusunun ve buna dayalı olarak yaşanan kentleşme sürecinin ortaya çıkardığı sorunları, geleneksel-modern çatışması çerçevesinde perdeye aktarmışlardır. Bu nedenle çekilen filmlerin bir kısmında temel eleştiri noktasını, Batı'nın kapitalist üretim ilişkilerinin Türkiye'deki yansımaları ve dolayısıyla mülkiyet ilişkilerinden kaynaklanan sorunlar oluşturmuştur; bir başka grupta ise, modernleşmenin kültürel boyutu ön plana çıkarılmış ve göç olgusu çerçevesinde modern kent değerleri ile geleneksel kırsal kesim arasındaki çatışma konu edilmiştir (Bkz:Daldal, 2005: 98-116).

1970'li yıllardan itibaren varlığını hissettiren Genç Sinemacılar ise, Toplumsal Gerçekçi Sinema akımında olduğu gibi ülke gerçeklerinden yola çıkarak, kırsal kesim ve kent yaşamında karşılaşılan toplumsal sorunları vurgulamışlardır. Sanayileşmeye bağlı olarak yaşanan çarpık kentleşme sürecinde, Doğu-Batı dikotomisine dayalı bir şekilde ortaya çıkan kültürel çatışmaları merkeze alan bu filmlerde, geleneksel değerlerin modern değerlerle yer değiştirmesi nedeniyle yaşanan trajediler konu edilmekte, dağılan yuvalar üzerinden, Batı'nın bireyci zihniyeti eleştirilerek Doğu'nun temel yapıtaşı sayılan aile olgusunun önemi hatırlatılmaktadır. Buna paralel olarak, gerek dönemin siyasi koşulları dolayısıyla giderek radikalleşen ideolojik kutuplaşmalar, gerekse sanayileşme sürecinde gelen aşamanın etkisiyle Türk toplumunda işçi sınıfının oturmaya başlaması sonucunda bu filmler, toplumsal gerçekçi sinemadan farklı olarak, salt DP döneminin modernleşme anlayışına yönelik

eleştirel boyuttan uzaklaşmış, daha çok kapitalizmin sınıflı toplum yapısına değinen, proletaryayı ve onun bilinçlenmesini konu edinen öyküleri anlatmıştır (Bkz. Dorsay, 1989: 38–250).

Türk modernleşmesinin 1980’li yıllarda geldiği boyutun toplumsal hayattaki yansımaları ise, beyaz perdeye toplumsal güldürü ve 12 Eylül filmleri aracılığıyla aktarılmıştır. 1980 sonrası Türk toplumu, artık modernleşmenin sosyo-kültürel boyutunu oluşturan tüketim değerlerinin egemen olduğu bir toplum haline gelmiştir ve dolayısıyla bu filmlerde modernleşme sürecine yönelik geleneksel-modern çatışması, köy-kent dikotomisi üzerinden değil, kentli orta sınıf vatandaşın tüketim toplumunda yaşadığı değerler çatışması üzerinden kurgulanmıştır. Bu anlamda Hilmi Maktav’ın araştırmalarında da değindiği gibi, “Bu filmlerde memurluktan gelen ve düşük ücretli-düşük statüde işlerde çalışan karakterlerin seçilmesinin nedeni onların yaşam koşullarının, özlemlerinin ve yenilgiyle sonuçlanan mücadelelerinin 80’ler Türkiye’sindeki toplumsal çarpıklıkların göstergesi oluşudur” (1998: 104).

Türk sinemasında 12 Eylül Filmleri olarak bilinen filmlerde de, modernleşme sürecinde yaşanan kültürel dönüşüme uyum sağlamakta zorlanan bireylerin öyküleri anlatılmıştır. Darbe döneminde sol ideolojinin değerlerini savundukları için tutuklanarak cezaevine gönderilen karakterlerin, çıktıktan sonra toplumsal yaşamda egemen olan tüketim toplumu değerleri ve bireyci zihniyet karşısında yaşadıkları bunalım ve yalnızlaşmanın konu edildiği bu filmlerde temel eleştiri noktasını -toplumsal güldürü filmlerinde de olduğu gibi- modernleşme döneminin kültürel boyutu oluşturmaktadır.

1980’li yıllarda temelleri atılan tüketim toplumu değerlerinin ve bireyci zihniyetin tüm toplumsal yaşamda yaygınlaştığı 1990’lı yıllardan itibaren ise, modernleşme süreci bireylere geleneksel bağlarından koptukları, atomize olmuş, yalnızlaşmış ve dolayısıyla duyarsızlaşmış bir hayat tarzını dayatmaktadır. Modernleşmenin bu aşamasının Türk sinemasındaki yansıması ise, kendisini en iyi şekilde 1990 sonrasında etkilerini göstermeye başlayan Alternatif Türk Sineması anlayışı içerisinde ifade etmiştir. Zeki Demirkubuz’un ‘C Blok’ (1993), ‘3. Sayfa’ (1999), ‘Yazgı’ (2001), ‘İtiraf’ (2002) ve ‘Bekleme Odası’ (2003) filmleri, Nuri Bilge Ceylan’ın ‘Mayıs Sıkıntısı’ (1999), ‘Uzak’ (2002) ve ‘İklimler’ (2006) filmleri gibi pek çok örnek, kendisine ve çevresine karşı tepkisizleşmiş ‘modern’ karakterlerin hikayelerini anlatmaktadır.

Modernleşme sürecinde yaşanan sorunlar açıklanan bilgiler çerçevesinde değerlendirildiğinde, Türk sinemasına da yansıdığı çok açık görülmektedir. Bu anlamda araştırma için seçilen yönetmenliğini Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez’in 2006 yılında gerçekleştirdiği ‘Beynelmilel’ filmi bir ilk örnek niteliği taşımamaktadır. Film araştırma açısından önemli

kılan unsur ise, -diğer örneklerden farklı olarak- filmin ana temasının *modernleşme sürecinin toplumsal yaşamda ortaya çıkardığı sorunların temel kaynağı olarak değerlendirilebilecek biçimci ve darbeci/devrimci yöntemlerin eleştirilmesi* oluşturmaktadır.

Film öyküsünün zeminini oluşturan 12 Eylül döneminin ise, dönem eleştirisine yönelik temel bir malzeme olarak değil, Türk modernleşme sürecinde belirleyici olan devrim/darbe uygulamalarına yönelik özel bir örnek olarak seçildiği düşünülmektedir. Bu noktada çalışmada eleştirel çözümleme ile değerlendirilen Beynelmîlel filminin, bir '12 Eylül' filmi olarak değerlendiren çalışmalara alternatif bakış açısı oluşturması umut edilmektedir.

IV- Beynelmîlel Filminin Eleştirel Çözümlemesi

A- Amaç ve Yöntem

Çalışmada; *Beynelmîlel* filmi nezdinde, Türk modernleşme sürecinin metonomik niteliğinin eleştirel perspektifle, ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Amaca uygunluğu nedeniyle, çalışmada niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılmakta ve elde edilen veriler, sosyolojik yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Sosyolojik yaklaşımda, filmler toplumun değer yargılarını ve dünya görüşünü anlatan bir kültür ürünü olarak ele alınırken, filmlerin söz konusu dünya görüşünü değiştirip değiştirmediği ya da yeniden üretip üretmediği de tespit edilmeye çalışılmaktadır (Özden, 2000:131-132.). Bu bağlamda filmin, verili sistemdeki ekonomik ve sosyal ilişkilere yaptığı vurgu önem kazanmakta ve bu noktada sosyolojik yaklaşım, ideolojik yaklaşıma yakın bir yerde konumlanmaktadır.

Filmin analizinde kullanılacak içerik analizi yöntemi ise, sosyolojik yaklaşıma dayandırılacak verilerin sağlanması ve dolayısıyla filmin ideolojisinin ortaya çıkartılması açısından önem taşımakta ve bu anlamda çalışmanın amacına uygunluk göstermektedir. Çözümlemede temel alınmak üzere hazırlanan içerik analizi yönergesinde, Türk modernleşmesinin temsilini ortaya koyan olay örüntüsü, modernleşme sürecini temsil eden temel temalar çerçevesinde ayrıntılı olarak incelenmektedir. Böylece bir yandan modernleşme sürecinin filmdeki temsili, öte yandan bu temsilin Türk modernleşme sürecine nasıl yansıtıldığı ortaya konulmaktadır. Elde edilen veriler, filmde modernleşme sürecine ilişkin resmi söylemin yeniden üretilmesi ya da bu söyleme alternatif bir söylem kurgulaması açısından önem taşımaktadır. Filmin resmi söylem karşısındaki konumu ise, izleyicinin bu film aracılığıyla söz konusu sürece ilişkin eleştirel bir bakış açısı takınıp takınmayacağını belirlemede önemli bir etken oluşturmaktadır.

Niteliksel içerik analizi yönergesi:

- 1- Filmin Teması
- 2- Filmde Türk Modernleşmesini Temsil Eden Sahneler
 - a- Türk Modernleşmesinin Halktan Kopuk Niteliğinin Temsili
 - b- Türk Modernleşmesinin Biçimci Niteliğinin Temsili
 - c- Modernleşme Sürecine Yönelik Geleneksel Tepkilerin Temsili
 - d- Modernleşme Sürecindeki Bilinçsizliğin Temsili

B-‘Beynelmilel’ Filminin Çözümlemesi

1- Filmin Teması:

Filmin Künyesi:

Gösterim Tarihi: 29.12.2006

Yönetmen: Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez

Senaryo: Sırrı Süreyya Önder / **Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Atılmış

Müzik: Kalan Müzik, Aytekin G. Ataş, Sırrı Süreyya Önder, Tolga Kılıç

Kurgu: Engin Öztürk

Oyuncular/Seslendirenler

Cezmi Baskın, Özgü Namal, Umut Kurt, Bahri Beyat, Meral Okay, Nazmi Kırık, Dilber Ay, Oktay Kaynarca, Sırrı Süreyya Önder.

Dağıtım: Kenda (BKM) **Yapım:** Türkiye, **Süre:** 105 dk,

Film Adıyaman ilinde gevendeler olarak da bilinen yerel müzisyenlerin, 12 Eylül döneminde kente gelen darbe konseyi üyelerini karşılama sürecinde yaşadıklarını trajik bir öyküye dayandırarak anlatmaktadır.

2- Filmde Türk Modernleşmesini Temsil Eden Sahneler:

Filmde, Türk modernleşmesinin içerikten soyutlanmış biçimci niteliğinin ve bunun altında yatan bilinçsizlik halinin en önemli simgesini, gevendelerin ‘modernleştirilmesi’ ile ilgili sahneler oluşturmaktadır. Filmin teması büyük ölçüde bu olgu üzerinde kurgulanmıştır.

a- Türk Modernleşmesinin Halktan Kopuk Niteliğinin Temsili:

Film, sokağa çıkma yasağı nedeniyle işlerini yapamaz hale gelen ve bu duruma çözüm olarak da bir kamyonu pavyon haline getirerek geceleri eğlence düzenleyen gevendelerin, bir ihbar sonucu yakalanmaları ve içeri alınmaları ile başlamaktadır. Gevende adını daha önce hiç duymamış olan sıkıyönetim komutanı, önce onları yasadışı bir örgütün üyeleri zanneder. Bu sahne ile yönetmen daha filmin ilk sekanslarında, darbe yönetimi kurmaylarının, yaşadığı topluma yabancılığını vurgulamakta ve bu durumu mizah yoluyla eleştirmektedir.

Halk ile ordu arasındaki kopukluğu gösteren bir diğer sahne ise, Abuzer Yayladalı (Cezmi Baskın) ile yaşlı babası arasında geçen şu konuşma ile ortaya konulmaktadır. Oğlunun ordunun orkestrasına girdiğini öğrenen baba, bu orkestranın ne iş yaptığını öğrenmek ister. Abuzer'in "*İstiklal marşı çalacağız, konsey gelecekmış ona çalacağız, birisi ölürse onun ölüsünün başında çalacağız...*" şeklindeki yanıtı karşısında yaşlı baba, "*tövbe de, ölünün arkasından çalgı çalınır mı oğlum, bu nerde görülmüş?*" diyerek oğlunu azarlar. Bu sahne, devrimci otoriter uygulamaların ardındaki bilişsel yapı ile geleneksel halk kitlesinin sahip olduğu bilişsel yapı arasındaki farklılığı vurgularken, geleneksel yaşam tarzının yerine bir anda getirilen 'modern' yaşam pratiklerinin halk tarafından nasıl tepki gördüğünü, yine mizah yoluyla ve eleştirel bir tavırla ortaya koymaktadır.

b- Türk Modernleşmesinin Biçimci Niteliğinin Temsili:

Tutuklanan gevendelerin yasadışı örgüt üyeleri değil, yerel müzisyenler olduklarını öğrenen kumandan, onlara hemen bir kent orkestrası haline gelmelerini emreder:

"Gevendeymiş... Gevende nedir? İnsan dediğin müzikle uğraşıyorsa, gevende olmaz müzisyen olur, orkestra olur. Bu kentin böyle kılıksız gevendelere değil, tertipli, düzenli bir orkestraya ihtiyacı var. Bugünden itibaren bir orkestra olacaksınız, anlaşıldı mı?"

Komutanın gevendeleri modernleştirme süreci, öncelikle yerel çalgıcıların ismi ile başlar. Yerel nitelikteki 'gevende' adı, özünde batrya ait olan 'orkestra' ile değiştirilmek istenmektedir. Bu ilk değişimin ardından, kumandan emrindeki subaylara, gevendelerin orkestraya dönüştürülme sürecini hızlandırmak adına gerekli talimatları vermektedir:

"Bu kılık kıyafetleri görmek istemiyorum bir daha. Üniformaya benzer bir şeyler bulun bunlara, adam gibi bir orkestraya benzesinler. Kentte düzenli olarak çağdaş müzikler sergileyecekler, hatta sayın konsey üyelerini de bu orkestrayla karşılarız."

Sıkıyönetim komutanın sözleri, gevendelerin *adam gibi* bir orkestra olabilmesinin koşullarından birinin, üniformaya benzer bir kıyafet giymeleri ile ilgili olduğunu göstermektedir. Türk toplumunun 'modernleş(tiril)me sürecinde olduğu gibi, gevendelerin modernleştirilme sürecinde de, geleneksel giyim tarzının değiştirilerek Batılı tarza büründürülmesi zorunlu görünmektedir.

Emir subayı, bu sorunu pratik olarak çözmek adına gevendelere depodaki temsili düşman üniformalarını dağıtır. Bu üniformaların Fransız askerlerine ait olması Türk modernleşme sürecinin, Aydınlanma Hareketi ve Fransız Devrimi ile olan düşünsel bağlantısını ve bunları taklit eden yapısını ortaya koymak adına başarılı bir tercih olarak değerlendirilebilir. Söz konusu modernleştirilme sürecinin, Türk modernleşmesinin batıcı-seçkin aydın kesimin temsilcisi olan ordu tarafından gerçekleştirilmesi ise, Türk modernleşmesinin gelenekselleşmiş, otoriter/devrimci yapısına atıfta bulunmaktadır. Bu perspektiften değerlendirildiğinde gevendelerin modernleştirilme süreci, aslında Türk toplumunun modernleşme sürecini simgeleyen bir metafor niteliğini taşımaktadır. Filmde, söz konusu 'modernleşilme' çabalarının biçimsel niteliğine yapılan vurgu ve gevendelerin her fırsatta bu sürece geleneksel reflekslerle verdikleri tepkiler, bu metaforun doğruluğunu göstermesi açısından önem taşıyan veriler olarak değerlendirilmelidir.

Filmde şalvarlarını çıkararak üniforma giyen gevendelerin modernleşmesi saç-sakal tıraşı ile devam etmektedir. Türk toplumunda erkek için önemli aksesuarlar olmasına rağmen gevendeler, modern bir orkestranın modern müzisyenleri olabilmek adına, istemeden de olsa saç ve sakallarını kestirmek zorunda bırakılmışlardır.

Sürecin biçimsel niteliğini vurgulayan önemli sahnelerden biri de, müzik aletlerinin değiştirilmesi ile ilgili sahnedir. Komutan gevendelere Batı tipi müzik aletlerinden oluşan bir gurup enstrümanı vererek, içlerinden istedikleri birini seçmelerini ve birkaç marş çalmayı öğrenmelerini emretmiştir. Ancak yıllardır geleneksel müzik aletleri ile çalmaya alışkın olan gevendeler, bu yeni araçlara alışmakta zorlanırlar; davulcu kendisine verilen Batı tipi davulun sesini beğenmez, zurnacı da 'bu zurna kaynak yerlerinden hava alıyor' diyerek kendi zurnasını çalmak ister.

Gevendeler sadece müzik aletlerini değil, çaldıkları müzik türünü de değiştirerek, marşlardan oluşan 'çağdaş müzik' yapmak zorunda bırakılmışlardır. Bu noktada yıllardır kulak bilgisi ile geleneksel türkülerini çalan gevendelerin çağdaş müzik yapan bir orkestraya yaraşır şekilde, nota ile çalmaları beklenmektedir. Ne var ki gevendeler, kumandanın uzattığı nota kağıtlarını da hayatlarında ilk kez görmektedirler.

Filmde, gevendelerin 'modernleştirilmesi' adına gerçekleştirilen tüm bu biçimsel değişimlerle birlikte, onların zorla uyum sağlamaya çalıştıkları bu sürece yönelik tepkilerine de yer verilmektedir. Bu tür sahnelerde tıpkı her elitist devrimden sonra geleneksel partileri iktidara taşıyan Türk toplumu gibi, gevendelerin de ilk fırsatta kendi özlerine döndükleri görülmektedir. Böylece yönetmen söz konusu biçimsel modernleşme çabalarının, gevendeler/toplum tarafından içselleştirilmediğini vurgulamaktadır.

c- Modernleşme Sürecine Yönelik Geleneksel Tepkilerin Temsili:

Tapu müdürünün cenaze sekansı, gevendelerin kendilerine yönelik modernleşme sürecine verdikleri içgüdüsel tepkiyi ortaya koyan önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Modern bir kent orkestrası görünümünde cenazede hazır bulunan gevendeler hep birlikte ölüm marşını çalarken, ortamdan etkilenen zurnacı birden yanık bir uzun havaya başlar; bir diğeri dayanamayarak sesi ile bu uzun havaya eşlik eder. Bu noktada ölüm, düğün gibi olgular karşısında kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal ritüeller ağır basar ve tüm biçimsel modernizasyon uygulamalar karşısında gevendeler geleneksel refleksleri ile tepki verirler. Aynı sekansta gevendelerin diğer kısmı da tedirgin biçimde ölüm marşını çalmaya devam ederler. Ölümün ardından dua edilirken ise cemaatin şaşkın ve yadırgayan bakışları altında müzisyenler ilâhi çalmaya başlarlar, ancak yaptıkları işi kendilerinin de yadırgadığı yüz ifadelerinden belli olmaktadır. Yönetmen bu sekansta da güldürü öğelerini ön plana çıkartan üslubu, modernleşme sürecinin traji-komik niteliğine yöneltilen bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Batılılaşma süreci simgesel anlamda müzisyenlerin değişimi üzerinden devam ettirilirken, yerele ait olanlar da hızla ortadan kaldırılmaktadır. Gevendelerin ordu ile arası düzelince, pavyon açmak isteyen müzisyenlere bu iş için eski halk evinin verilmesi uygun görülmüştür. Sisteme yönelik eleştirilere kaynaklık edebilecek bir mekan kapatılarak, yerine bu sorgulamaları ortadan kaldıran ve 12 Eylül'ün baskıcı ortamında onlara eğlence yoluyla kaçış sağlayacak bir mekan açılmıştır. Bu sahne, Türk toplumunda etkileri bugün hala devam eden apolitik kültürel kimliğin 12 Eylül süreci ile birlikte oluş(turul)maya başladığına ilişkin önemli bir ayrıntı niteliği taşımaktadır. Bu anlamda film, sadece darbe sürecinin otoriter niteliğini değil, aynı zamanda bu sürecin ortaya çıkardığı kültürel dönüşümü de eleştirmektedir.

d- Modernleşme Sürecindeki Bilinçsizliğin Temsili

Devrimci/darbeci iktidarların uygulamaları her ne kadar içeriğe çok fazla işlemede de, gevendeler görünüşte 'modern bir orkestraya dönüşme' sürecine uyum sağlamış ve artık sıra darbeyi yapan konsey üyelerinin kenti ziyareti sırasında çalınacak karşılama müziğinin seçilmesine gelmiştir.

Filmde bu noktada iki genç aşık karakterden yararlanılmaktadır. Sol ideolojiyi benimsemiş siyasal bilgiler fakültesi öğrencisi Haydar Arıkan (Umut Kurt) darbeye karşı çıkmakta ve bu nedenle konsey üyelerini karşılamak için yapılacak töreni protesto etmek istemektedir. Bunun için de tören sırasında kent meydanında Komünist Enternasyonel Marşını çalmak ister. Haydar'ın gözüne girmek amacıyla sol kitaplar okuyan Gülendam Yayladalı (Özgü Namal) ise aslında olup bitenlerle çok fazla ilgilenmemekte, sadece Haydar ile evlenmenin hayallerini kurmaktadır. Sevdiği adamın ne yapmak istediğini tam olarak anlayamasa da, onun

isteği üzerine yasak olduğunu bilerek Komünist Enternasyonel Marşını kasete kaydetmeyi kabul eder. Kayıt yaparken babası Abuzer'in aniden odaya girmesi üzerine paniğe kapılan Gülendama, ne dinlediğini soran babasına *'Baharı Karşılama Marşı'* diye yanıt verir ve dinlediği müziğin içeriğini şöyle açıklar: *"Bahar gelecek, kuşlar uçacak... Öyle... Beynelmille bir şey işte."*

Abuzer bir sonraki provada, kızından duyduğu be neşeli parçayı çalar ve tüm müzisyenler bu 'baharı karşılama marşını' çok beğenirler. İçlerinden birinin, *"ha baharı karşılama, ha konseyi karşılama"* şeklindeki yorumu ile de konsey karşılama müziği belirlenmiş olur.

12 Eylül sürecinde halkın bir kesiminin apolitik bir tutum sergilediği bilinmektedir. Dolayısıyla onların komünist enternasyonel marşını bilmemesi doğal karşılanabilir. Elbette yönetmenin burada vurgulamak istediği temel nokta, darbe sürecinin uygulayıcısı olan ordunun üst düzey yetkililerine yönelik eleştiridir. Sıkıyönetim komutanı, darbenin nedenlerinden biri olarak gösterilen komünizm tehdidinin evrensel marşını, gevendelerin kendi bestesi olan *'baharı karşılama marşı'* olarak büyük bir zevkle dinlemiş ve üstelik *'marş çok iyi olmuş, işte orkestra olunca böyle olur'* diyerek kendisine bu başarıdan pay çıkarmıştır. Filmin sonunu getiren trajedi ise sıkıyönetim komutanının ve diğer subayların paylaştıkları bu cehalet sonucu ortaya çıkmıştır. 'Baharı karşılama marşını' çaldığını sanan gevendeler törenin ortasında askerler tarafından çevrelenerek tutuklanmışlardır. Bu sırada durumu kavrayan Haydar, tören meydanında babasını izlemeye gelen ve neler olup bittiğini anlamaya çalışan Gülendama'yı uyarmaya çalışırken vurularak ölür; gevendeler de tutuklanarak sorguya alınırlar. Kızını korumak isteyen Abuzer, sorgulamada marşı kendisinin bestelediğini söylemesine rağmen, askerler tarafından tartaklanarak götürülür. Bu Abuzer'in görüldüğü son sahnedir ve filmin son sekansında onun da öldü(rüldü)ğü öğrenilir.

Son sekans filmde tüm olup bitenlerden daha trajik bir noktayı vurgulamaktadır. Yaşananların üzerinden yıllar geçmiş, Gülendama evlenmiştir. İlkokula giden kızının saçlarını tararken gözü televizyon kanalına takılır. Haber spikeri, *'96 kişilik Rus Ordu korosunun tam kadroyla kanallarına konuk olduğunu'* söylemektedir. Bu sırada ekranda da ordu üyelerinin hep bir ağızdan söyledikleri enternasyonel marşının müziği duyulmaktadır. 12 Eylül'ü takip eden en fazla on yıllık süreç içerisinde tüketim kültürü yaygınlaşmış, ideolojiler de bu kültürün bir parçası olmuştur. Tüm yasaklar metalaşmış ve kapitalist pazar içerisinde kendilerine meşru bir alan oluşturmuşlardır. Komünist enternasyonel marşı da artık bir ideolojinin simgesi olmaktan çıkmış, özel kanallardaki haber programlarının pastadan kazandıracakları payın artırılmasına yönelik birer araca dönüşmüştür. Geride kalan ise herkesin sorguladığı ve 12 Eylül'ün toplumsal yaşamda bıraktığı izler ve acılardır. Kızının *'bu ne anne?'*

sorusuna Güleendam'ın verdiği '*rahmetli babamın bestesiydi, (...) beynelmilel bir şey*' yanıtı da bu görüşü doğrulamaktadır. Bir zamanlar insanları idama götüren müzik, artık bağlamından koparılarak '*beynelmielel*' bir şey olmuş, metalaşmış ve televizyon kanallarında tüketim kültüründe yerini almıştır.

SONUÇ

Batı'nın modernizasyon sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan sanayi toplumu, aynı zamanda az gelişmiş ülkelerin 'modernleşme' sürecinin bugünkü koşullarını da ortaya koymuştur. Türk toplumu da Osmanlı Devleti döneminden itibaren, az gelişmiş ülkelerin modernleşme serüvenine uygun olarak Batı modernizminin biçimsel anlamda taklit edildiği bir sürecin içinde bulunmaktadır.

Toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi, sanat ve dolayısıyla sinema alanında kendini dışa vuran 'modernleşme' olgusu, özellikle köy-kent çatışması bağlamında Türk sinemasında sıklıkla konu edilmiştir. Bu noktada '*Beynelmielel*' filmi bu çalışmalardan farklı kılan önemli unsurlardan biri, modernleşme sürecinin Türk sinemasına yansıyan kentleşmeye yönelik eleştirel niteliğinin, bu filmde doğrudan doğruya modernleşmenin yöntemine ve dolayısıyla biçimsel niteliğine ilişkin bir boyuta taşınmış olmasıdır.

'*Beynelmielel*' filmi, Türk modernleşmesinin *metonomisi* olarak değerlendirilebilir. Filmde ordunun emriyle gevendelerin 'modern' bir orkestraya dönüştürülmesi süreci, radikal Türk modernleşmesinin bütünü temsil eden bir parça niteliği taşımaktadır. Filmde devrimci ya da darbeci siyasal iktidarları temsil eden ordu, gevendeler ile temsil edilen halkın özgün ve geleneksel niteliklerinin yok sayıldığı ve 'modern' olmak adına, Batılı bir sistemin benimsetilmeye çalışıldığı zorlayıcı bir süreci ortaya koymaktadır. Ancak elitist bir tavır içerisinde ve radikal yöntemlerle hedefe ulaşmaya çalışan ordu, yine tıpkı Türk modernleşme serüveninde yaşanan devrimlerde olduğu gibi, amacına ancak biçimsel olarak ulaşmaktadır. Filmin eleştirel perspektifi, tam da bu noktada ortaya çıkmakta ve yönetmen sürecin her zaman geleneksel değerlerin muhalefeti ile karşı karşıya olduğunu ve özdeki geleneksel değerlerin önünde sonunda kendini dışa vuracağını ortaya koymakta, dolayısıyla bu biçimsel başarının hiçbir zaman öze ilişkin bir dönüşüme ulaşmadığını vurgulamaktadır. Hatta modernleşme hedefinin uygulayıcıları bile, belirlenen amaca yönelik bilişsel bir sahiplenme yaşamamakta, daha çok verilen emirleri yerine getirme noktasında bir görev bilinciyle davranmaktadırlar.

Yönetmenin radikal uygulamalara yönelik eleştirel tavrı, Türk modernleşmesinin mükemmelliğine ilişkin görüşlere gölge düşürmekte, dolayısıyla bir anlamda Türk modernleşmesinin zaman zaman devrim, zaman zaman darbe şeklinde ilerleyen radikal dönüş(türül)me niteliğini doğal ve meşru sayan bakış açısını yeniden üretmek yerine, eleştiriye açmaktadır. Bu bağlamda,

sinema sanatının estetik ölçütleri açısından yapılacak bir değerlendirme sonucunda (*ki bu tür bir değerlendirme, bu çalışmanın kapsamı ve amacı dışında kalmaktadır*) ‘bir sanat eseri’ olarak nitelendirilmeyecek olsa da ‘*Beynelmilel*’ filminin ideolojik anlamda taşıdığı eleştirel boyutu nedeniyle, sanatsal bir işlevi yerine getirdiği ve bu anlamda Türk sineması açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AHMAD, F. (1993). *Making of Modern Turkey*, Routledge. BAYHAN, V.(1984). *Üniversite Gençliğinde Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇETİN, H. (2003–2004). “Gelenek ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sayı 25.
- DAGI, D. İ.(2005). “Transformation of Islamic Political Identity in Turkey: Rethinking the West and Westernization”, *Turkish Studies*, Vol: 6, N: 1, 2005.
- DALDAL, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitapevi.
- DORSAY, A (1989). *Sinemamızın Umut Yılları – 1970–80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul, İnkılap.
- GENÇOĞLU ONBAŞI, F. (2003–2004). “Geleneksel ve Modern: Sınırlar ve Geçirgenlik Üzerine” *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sayı 25.
- GÖLE, N. (1998). “Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 2.
- GROSSBERG, E.W., etc, (2006). *Media Making in: Mass Media in a Popular Culture*, Sage Publications.
- KAHRAMAN, H. B.(2002). *Postmodernite ile Modernite Arasındaki Türkiye*, İstanbul, Everest Yayınları.
- MAKTAV, H. (1998). *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, yayımlanmamış doktora tezi.
- ÖZDEN, Z.(2000). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, İstanbul, Afa Yayınları.
- TOKER N., TEKİN S.(2004). “Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristik Evreleri, Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasiye”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce- Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- YAVUZ, H. (2004). “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?”, *Siyasi Düşünce:Modernleşme ve Batılılaşma Cilt 3*, İstanbul, İletişim Yayınları.