

# YEŞİLÇAM'IN KURTARICI KAHRAMANI CÜNEYT ARKIN'IN ANISINA UMUT TÜMAY ARSLAN'IN “*BU KÂBUSLAR NEDEN CEMİL?*” KİTABI İNCELEMESİ

**Süheyla Tolunay İşlek**

Türkiye Sineması tarihinin dönemselleştirilmesi konusunda farklı görüşler olmakla birlikte yaygın görüşe göre 1950-1980 yılları arası dönem “Yeşilçam dönemi” olarak anılır. Halkın istek ve beklentilerine cevap veren bir film endüstrisi olarak bilinen Yeşilçam sineması 1950’li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşır (Özön 1995: 34). 1950’de çok partili siyasal yaşama geçilmesi ve Demokrat Parti’nin siyasete girmesinin de etkisiyle Yeşilçam sineması popüler bir kültür biçimi olmaya başlar. **Umut Tümay Arslan**’a göre bu dönem Cumhuriyet’in kültürel modernleşme projesine dâhil ettiği unsurların dışında kalanların, kendilerine popüler kültür alanı içinde yer açabildikleri bir dönemdir ve sinema, homojen ulus ve kültür imgesini bozan unsurların açığa çıktığı/çıkıverdiği bir “arıza” alanı olmuştur (Arslan 2005: 40). 1960’ların ortalarından 1970’lerin ortalarına dek en parlak dönemini yaşayan Yeşilçam sineması 1970’lerin sonlarından itibaren çöküş dönemine girer ve 1980’de sona erer.

**Umut Tümay Arslan** “1970’li yıllarda Yeşilçam ve Türkiye’nin Kültürel Hayatı” başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkarak hazırladığını belirttiği *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* adlı kitabında (2005) Yeşilçam Sineması’nın 1970’li yıllarının Yeşilçam erkek filmlerine odaklanıyor. **Arslan**, kitabında “tipik Yeşilçam filmi” tabirine mesafe aldığını söylüyor. Yani sıklıkla “geri kalmış”, “ilkel”, “küçük düşürücü”, “kaba” sıfatlarıyla anılan Yeşilçam’ı bu olumsuzlamaların gölgesinde kalmadan irdeleyen bir kitap *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*. İsmiyle müsemma bir biçimde hep sorular soruyor, kesin cevaplar peşinde koşmadan ilerliyor. **Arslan**’a

göre popüler bir sinema olarak Yeşilçam, bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulamadığı bir alan. Tutulamayanı kontrol altında tutma çabası ve arzusu ne kadar güçlü olsa da bastırılan, her zaman Yeşilçam'ın aynasından geri dönüyor.

Kitabın başlangıcındaki ilk soru “Yeşilçam'ın neredeyse hep anadili olmuş melodramın sesi, ne oldu da 70'lerle birlikte eril bir sese teslim oldu?” oluyor.

**Arslan**, bu soru temelinde / etrafında Türkiye'nin 70'li yıllar boyunca deneyimlediği toplumsal kriz ve istikrarsızlığın harekete geçirdiği kolektif panik ve kaygıyla; yetimlik, baba-oğul ilişkisi ve kurtarıcı-kahraman figürü arasındaki bağlantıları inceliyor. Kitabın giriş bölümü “Popüler sinemanın ve popüler bir sinema olarak Yeşilçam'ın her zaman kolektif arzu ve kaygıları



seslendiren imgelerle dolu” olduğu varsayımıyla başlıyor. **Arslan** 1970'lerin Yeşilçam filmlerinin farklı biçimlerde de olsa modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olduğunu belirtiyor ve Yeşilçam'ın farklı sesleri arasından 1970'ler Türkiye'sinde güç ve intikam peşindeki saldırgan erkeğin sesine odaklanıyor. Bu ses **Arslan**'a göre her istediğini keyfince cezalandıran, geçmişte kendisine yapılan haksızlıkların hesabını soran, had bildirmek isteyen, dışarıdaki her şeyi kontrol etmeyi arzulayıp bu arzunun karşısına dikilen her engeli şiddet kullanarak ortadan kaldıran bir ses.

Kuramsal çerçevenin ağırlıklı olduğu giriş bölümünün birinci başlığı “Popüler Metinler ve Toplumsal Muhayyile”. **Arslan**, bu kısımda Yeşilçam Sineması'nın toplumsal cinsiyet ideolojisini eleştirirken psikanalitik kuramdan da faydalıyor. Giriş bölümünün ikinci başlığı “Ruhların Modernleşmesi: Yeşilçam Sineması” altında **Marshall Berman** ve **Baudelaire**'in modernlik hakkındaki düşüncelerine kısaca yer veren **Arslan**, ayrıca Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesini de mercek altına alıyor. **Ahmet Yıldız**'ın Türk ulusal kimliğinin bileşenleri hakkındaki görüşlerine, **Meral Özbek**'in kültürel modernleşme konusundaki örneklerine ve **Tanıl Bora**'nın Türk muhafazakârlığı hakkındaki yorumlarına yer

verdikten sonra Kemalist modernleşme projesinin, muhafazakâr bir modernleşme projesi olarak kaydedilebileceği çıkarımını yapıyor. **Arslan**, ayrıca Türk muhafazakâr modernleşme projesinin kültürel alandaki yatırımının, ideal-homojen bir millet imgesinin yaratılmasını esas alan resmi kültür politikası olduğu yorumunu yapıyor. **Arslan**, Yeşilçam'ın hâkim ruhu adını verdiği "mazlumluk" olgusuna değinmeden önce **Meral Özbek**'in Türkiye'de popüler kültürün bir başka formu olan arabesk müzik hakkındaki yorumlarına ayrıntılı olarak yer veriyor. **Özbek**'in arabesk müzik hakkındaki okumalarının Yeşilçam için de yapılabileceğini belirten **Arslan**, Yeşilçam ve arabeskin, Türkiye'nin kültürel hayatının en olumsuz yanlarını temsil eden eşanlı kavramlar olarak birbirlerinin yerine geçebileceğini ve aralarındaki ortaklığın, sadece popüler kültür olmalarında değil, ortak hissiyatlara yanıt vermelerinde ya da bu hislere tercüman olmalarında kendini gösterdiğini belirtiyor.

**Umut Tümay Arslan**, "mazlumun zalimden intikam aldığı bir büyük hikâye evreni" olarak gördüğü Yeşilçam sinemasında "mazlumluk" tarifinin dönem dönem farklılaştığı tespitinde bulunuyor. 50'lerin "kahpe dünyası" içine fırlatılmış gibi hisseden ve aşırı modern bir kadına kapılıp her şeyini (ailesini, kendisini ve hayatını) kaybeden *mutlak mazlumlar*la dolu olduğunu söylüyor. 60'ların taşralı olup da sonunda modernleşen, üstelik de şehirlilere doğru yolu gösteren *mazlumların* ise yetim kalsalar da yine de sorumlu, erdemli, dürüst olmaktan bir an için vazgeçmeyen, zalim karşısında elde ettiği zaferini bu özelliklerine borçlu olan ve dönem itibariyle Kemalist modernleşme projesine gönüllü bir tabiiyete sahip olduklarını belirtiyor. Bu bölümde edebiyat eleştirmeni **Nurdan Gürbilek**'in *Kötü Çocuk Türk* (2001) kitabından ve siyaset bilimci ve sosyolog **Fethi Açıkel**'in "Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi" (1996) makalesinden yapılan alıntılar Türkiye'nin kültürel ve siyasal hayatını kuşatan mazlumluk, mağdurluk söylemlerini ve Türkiye modernleşme serüveninin harekete geçirdiği kolektif kaygı ve arzuları anlayabilmek için ufuk açıcı oluyor. Örnek vermek gerekirse **Gürbilek**, masum, acılara maruz bırakılan mazlum imgesinde kendi kudretsizliğinin izlerini gören; ama aynı zamanda bu acıya her daim eşlik eden erdem, gurur ve haysiyetle de aşılamaz yoksunluğundan, güçsüzlüğünden milli, Doğulu bir gurur türetmeye, kudretsizliğini milli bir erdeme dönüştürmeye çabalayan bir toplum görür. **Açıkel** de kutsal mazlumluğun ruhunun, toplumsal meselelerin yol açtığı kolektif kaygıyı huzur dolu geçmiş kurgusuna, kaybedilenlerin geri getirileceği vaadine akıtarak

nevrotik bir güç, tazmin ve hınç arzusunu örgütlediğini belirtir. **Açık**'e göre ayrıca Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde kendini gösteren toplumsal meselelerin yol açtığı hayal kırıklıklarını, hüsrani, çaresizlik ve mağduriyet duygularını, şiddet, hınç, intikam arzusuna yönlendirerek yatıştırmaya çalışır. Bu bilgilerin ışığında **Arslan**, 70'lere hâkim olan mazlumluğu dönüştürmeye dair irade ve nevrotik bir güç arzusu nedeniyle 60'ların doğru yolu bulmuş mazlumlarının 70'lerde hınç, intikam, şiddet ve güç arzusuyla dolu oldukları yorumunu yapıyor.

Kitabın örneklem bölümüne geçmeden önce **Arslan**, 70'lerin *mazlum ruhunun* Yeşilçam'daki formlarının çeşitlilik gösterdiğini belirtiyor ve bunu 70'lerdeki toplumsal hareketlerin etkisinin Yeşilçam Sineması'nda hissedilmeye başlamasına ve mevcut toplumsal muhalefetin, sinemacıları etkilemesine bağlıyor. Türkiye'de 70'ler; birlik, bütünlük fantazisinin dağıldığı bir dönemdir ve "bu fantazinin dağılmasında toplumsal hareketlerin olduğu kadar, arzu edilen ulusal homojenleşmeyi gerçekleştirecek, popüler sınıf ittifaklarına olanak veren ekonomik planlamanın çökmesinin de etkisi vardır." (Gülalp 1998: 180) **Arslan** mevcut toplumsal muhalefetin, sinemacıları da bu dönemde içine aldığı belirtiyor ve birkaç örnek veriyor: 1976'da yapılan Acar Film grevi, 5 Kasım 1977'de sansürü protesto etmek için Taksim'den Ankara'ya yapılan sessiz yürüyüş. Bu yürüyüşe yönetmenlerden teknisyenlere, **Cüneyt Arkın**, **Aytaç Arman**, **Hakan Balamir**, **Fatma Girik**, **Tanju Gürsu**, **Fikret Hakan**, **Eşref Kolçak**, **Necla Nazır** gibi starlara kadar pek çok sinema çalışanının katıldığı bilgisi veriliyor. **Arslan** ayrıca bu dönemde sinemacıların örgütlenme çabalarının olduğunu ekliyor. Örneğin Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS), Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen), yönetmenlerden oluşan Yön-Sen ve yapımcıların bir araya gelmesiyle FİLM-KO kurulur. Bütün bu bilgiler, okuyucunun 70'ler Türkiye'sinin sosyal yapısını gözünde canlandırabilmesi için faydalı olur. Özellikle 1977'deki sinemadaki sansürü protesto etme yürüyüşüne katılanlar arasında **Cüneyt Arkın**'ın adını görmek, onu **Bülent Ecevit** kasketi giyerken ya da solcu gençlere devrim nutuğu çekerken izlediğimiz filmde (*Cemil Dönüyor*) daha az şaşkınlığa uğramamızı sağlayabilir.

1970'ler Türkiye'sindeki bu hareketlenme ve toplumsal hareketler Yeşilçam perdesine nasıl yansır sorusunun cevabı ise kitabın örneklem bölümü olan "Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor?" başlığında inceleniyor. **Arslan**'ın incelediği filmler, **Natuk Baytan**'ın *Çaresizler* (1973) ve *Kılıç Bey* (1978) filmleri ile **Melih**

**Gülgen**'in *Babanın Oğlu* (1975), *Cemil* (1975) ve *Cemil Dönüyor* (1977) filmleri. **Arslan**, kitapta incelenen bu filmlerin birçok ortak yönleri olsa da dönemin farklı popülist toplum tahayyüllerinin çekim alanına girmek suretiyle farklılaşan yönleri olduğunu belirtiyor, **Ryan** ve **Kellner**'a (1997) başvurarak bu farklılaşmayı “muhafazakâr popülist” ve “radikal popülist” toplumsal tahayyüller olarak kavramsallaştırıyor. Bu iki tahayyül arasındaki farkı **Umut Tümay Arslan**'ın açıklamaları ve alıntılarının süzgecinden geçirip kısaca özetlemek gerekirse: Muhafazakâr popülist ve radikal popülist retorikler toplumsal kaygılardan ve arzulardan beslenseler de bu arzu ve kaygıları yorumlama ve yansıtma tarzları farklı. Muhafazakâr popülist filmler, toplumsal panik duygusu ve toplumsal belirsizliğin temeline inmemeyi tercih ederek *bir zamanlar var olduğu düşünülen organik toplum* düşü kuruyor. Toplumsal kaygı ve istikrarsızlıklar “dış engellere” aktarılıp esas kaynağından uzaklaştırılıyor. Sonuç olarak, muhafazakâr popülist retorikte kaygı; baskıcı siyasal pratiklerin yüceltilmesiyle, *gücü kendinden menkul her şeye kadir* kurtarıcı-kahraman figürlerin edimleriyle giderilmeye çalışılıyor.

Radikal popülist filmlerde ise toplumsal kaygıların nedenleri olarak ekonomik zorluklar, toplumsal adaletsizlikler, sınıfsal öfke ve her türlü gündelik mesele gösteriliyor. Toplumsal bağlamdan izole olmamış ve imtiyazlı kılınmamış karakterler aracılığıyla da bu sorunlar filmin ana ekseninden çıkmıyor. Ayrıca dönemin toplumsal hareketlerinin yarattığı halk iradesi sahneye taşınıyor. Radikal popülist filmlerle muhafazakâr popülist filmler arasında giderilemez bir fark olduğunu söyleyen **Arslan** bu tespiti şöyle açıyor:

Babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusu söz konusu olduğunda aynılaştıran bu iki popülist tarz, aynı kültürel evrenden beslenmekle birlikte, geleceği örgütlemeye aday iki farklı toplum tahayyülü sahnelemeleriyle birbirlerinden farklılaşırlar. Bu iki tarz arasındaki geçişsizlik hem kültürel temsillerin dönüştürülebilir olduğunu hem de radikal popülist filmlerde seslendirilen popüler öfkenin ardında eşitlikçi bir toplum arzusunun yattığını gösterir. (2005: 208)

**Arslan**'ın incelediği radikal popülist filmlerde -işçi grevleri teması, POL-DER vurgusu, 1970'lerdeki miting ve yürüyüşleri izlememize olanak veren belgesel görüntüler sayesinde- dönemin eşitlikçi toplum talebini görme şansımız olur.

**Ryan** ve **Kellner**, *Politik Kamera* (1997) adlı kitaplarında **Sam Peckinpah** ve **John Milius** filmleri arasında retorik bakımından ciddi farklılıklar olduğunu söyler ve farklı film örnekleri üzerinden bu ayrımı açıklar. **Ryan** ve **Kellner**'ın yaptığı ayrımın, kendi çalışmasında ortaya çıkarılan ayrıma denk düştüğünü söyleyen

**Arslan**, radikal popülist bileşenler taşıyan **Peckinpah**'ın filmlerinin **Gülgen**'in filmleriyle, muhafazakâr popülist bileşenler taşıyan **Milius**'un filmlerinin ise **Baytan**'ın filmleriyle ortaklıklar taşıdığını söylüyor. Bu noktada Hollywood sinemasındaki politik açıdan birçok açmazla sahip muhafazakâr film örnekleri hakkında okuma yapmak isteyenler için **Ryan ve Kellner**'in *Politik Kamera* adlı kitaplarında oldukça fazla örnek olduğu notunu düşelim. Tahmin edileceği gibi Hollywood'da sınıf sorunlarına ya da adalet talebine değinen eleştirel/radikal film örneği oldukça az sayıda.

**Umut Tümay Arslan** son olarak, bu iki popülist tarzın ağırlıkla başvurdukları temsil stratejilerinin de farklı olduğunu belirtiyor. Muhafazakâr popülist filmler metaforlara dayanırken, radikal popülist filmler metonimik retoriksel biçim kullanıyor. Bir parantez açıp metaforik ve metonimik temsiller konusunda **Ryan ve Kellner**'in kitabında çok sayıda örnek ve açıklama olduğunu ekleyelim.<sup>1</sup> **Arslan**, güvenli bir topluma ve cemaate duyulan özlem, şefkat, dayanışma, telafi arzusu, tehditkar dış dünya, köşeye sıkıştırılmışlık hissi, komplo korkusu, kapitalizm ve modernleşmenin maliyetlerinin doğurduğu toplumsal kaygıların; metaforik ve metonimik temsiller yoluyla farklı toplum tahayyüllere yönlendirildiğini belirtiyor ve bu farklı temsil stratejilerini, seçtiği beş Yeşilçam filmi üzerinden detaylı olarak inceliyor.

**Umut Tümay Arslan**'ın incelemeyi tercih ettiği –muhafazakâr popülist ve radikal popülist retoriğe sahip- beş filmin başrol oyuncusu çok yakın bir dönemde kaybettiğimiz **Cüneyt Arkın**. **Arslan**'ın *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* kitabını tanıtma

---

<sup>1</sup> Ryan ve Kellner, metaforlar ve metonimi arasındaki farkı şöyle açıklar:

“Metafor ve metonimi” terimlerini temsilin iki ana eksenini belirtmek için kullanıyoruz, burada metafor dikey ya da idealize edici eksen, metonimi ise yatay ya da maddeselleştirici eksendir. (...) Bizim kullanımımız uyarınca, metafor birkaç nedenden ötürü ideolojiyle bağlantılıdır. (...) Gizli anlamların bilinmesini şart koştuğundan ve görünmez oldukları için bunlara inanılması gerektiğinden, metafor, gelenek ve otorite ile ilişkilidir. Ayrıca genel bir retoriksel strateji olarak metafor bir imgenin önemini çıkarsamakta kullanılacak anlam kodlarını ifade eder. Metafor bağlam dışı ve evrenselci, anlamları maddesel bağların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez.

Diğer taraftan metonimi, düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendirir. Metonimide imge ya da işaret, kendisini bir parça olarak diğer bir parçaya bağlayan ya da parçasını oluşturduğu bir bütünle ilişkisini ifade eden bir şey anlamını taşır. Metaforun gelenekselci yönelimine karşıt olarak metonimi gelecek yönelimlidir, dinamik ve belirlenimsizdir. Metonimi evrenselci ya da kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikeldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmasını yapıçözüme uğratar ve yıkar. Hollywood sinemasındaki işleyişinde gözlediğimiz kadarıyla, metaforik tarzın metonimiye üstün kılınması ideolojinin bir özelliğidir. (1997: 40-41)

fikri de **Cüneyt Arkin**'ın vefatı üzerine geldi. **Arkin, Cem Kaya**'nın *Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması* adlı belgeselinde çektiği filmlerin negatiflerinin uzunluğunun dünyanın çevresinin iki katı kadar olduğunu söylemişti. **Cüneyt Arkin**'ın 300'ün üzerinde film çektiği düşünüldüğünde örneklem için film seçmek oldukça zor bir iş olsa gerek. **Arslan, Cüneyt Arkin**'ı hiç alışıldık olmadığımız rollerde göreceğimiz –özellikle radikal popülist retoriğe sahip- beş filmi seçerek ve bu filmleri daha önce film yazınında pek de karşılaşmadığımız açılardan ele alarak derinlemesine irdeliyor.

**Cüneyt Arkin** incelenen bütün filmlerde hep *kurtarıcı kahraman* rolünde, mazlumların yanında konumlanıyor. İster sağ kanat politik değerlere sahip filmlerde haraççı, mafya babası rolünde arz-ı endam etsin ister sol kanat politik değerlere sahip olmaya çalışan filmlerde işçi ya da polis rolünde yer alsın **Cüneyt Arkin** her daim bir *kurtarıcı baba*. Yeşilçam, mazlumun zalimden intikam aldığı bir büyük hikâye evreni ise, bu evrenin *kurtarıcı kahramanı*, **Cüneyt Arkin** bedeninde vuku buluyor. **Umut Tümay Arslan** 70'lerin kurtarıcı kahramanlı Yeşilçam filmleri hakkında şöyle diyor:

Ele alacağım filmler ahlaki, politik ve toplumsal sorunlara savaş açmış, bu türden sorunların “esas mekânı” olan şehirlerdeki mazlumların sorunlarını bertaraf ederek onların korku ve kaygılarını yatıştıran, çocukluğu acılarla geçmiş, yetim, kurtarıcı bir kahraman figürünü anlatının merkezine oturtur. Bu figürde cisimleşen intikam, hınç, iktidar ve eril şiddet arzusuna seslenir. Aralarındaki bütün farklılıklara rağmen 70'lerin bu filmleri, hele de aralarındaki geçişlilikler hesap edilirse, neredeyse tek bir anlatı oluştururlar.

**Arslan**, kitapta ele aldığı filmlerin iki hikâyeyi bir arada anlattığını, ilk hikâyenin esas hikâye olduğunu, toplumsal düzeyde sahnelendiğini ve *anlatıda* daha fazla yer tuttuğunu söylüyor. Esas hikâye anlatısında 70'ler Türkiye toplumunda **Cüneyt Arkin** bedeninde somutlaşan *kurtarıcı erkeğin* şehirde mazlumlar adına yapıp ettikleri anlatılıyor. Kurtarıcı kahraman imgesinde her türden kolektif hissiyat dile getiriliyor. Kadına bakış filmin muhafazakâr popülist ya da radikal popülist olmasına bağlı olmaksızın erkeğin bakış açısından veriliyor. Erkek kahramanın *kötülere* karşı uyguladığı şiddet her daim meşrulaştırılıyor.

Toplumsal düzeydeki birinci hikâyeye eşlik eden ikinci hikâye ise **Arslan**'a göre, kahramanın geçmişini ve bugünkü kimliğini anlatmak için devreye giriyor. Diğer bir deyişle, bireysel bir hikâye. **Arslan** bu ikinci hikâyeye, benliğin kuruluş

hikâyesidir, diyor. Kitapta seçilen tüm erkek filmleri birer baba-oğul hikâyesi, **Cüneyt Arkın** da ya mazlum baba ya da mazlum oğul. **Arslan**'a göre bu filmlerde geçmişte yaşanan acılar ve haksızlıklar, kaybedilenler, hemen her zaman baba-oğul hikâyesine aktarılarak anlatılıyor. Her baba-oğul hikâyesi psikanalitik bir okumayı hak eder, **Arslan** da benlik düzeyinde eril cinsel kimlik kaygılarını ve bunların gösterenlerini ayrıntılı olarak okuyor. Erkeklik inşası konusunda kadının bakış ve onayı da bütün filmlerde görülen bir olgu olarak karşımıza çıkıyor.



*Çaresizler*

Film örneklerine geçecek olursak, kitapta ilk incelenen film **Natuk Bayhan**'ın 1973 tarihli **Çaresizler** filmi. Başrollerde **Cüneyt Arkın**, **Ahmet Mekin** ve **Perihan Savaş**'ın olduğu film muhafazakâr popülist retoriğe sahip. **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı Kadir, gazino patronlarından ve kumarhane sahiplerinden haraç toplayan ve neredeyse *her şeye kâdir* bir karakter. Bir haraççı olsa da Kadir çevresindeki mazlum insanlar tarafından çok seviliyor. Zira mazlumlara sürekli yardım ediyor, onları koruyor ve onların yerine intikam alıyor. **Arslan**'a göre mazlumların bütün sorunlarının aktarıldığı ve bunları çözen bir kurtarıcı kahraman, genç erkeklerin olmak istedikleri, onda kendilerini gördükleri *ideal imge* Kadir karakteri. Zaten muhafazakâr popülist filmlerde kahraman figür; maddi gerçekliğin üzerine yerleştiriliyor, içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan izole



ediliyor ve öteki erkeklerden imtiyazlı biri kınıyor. **Arslan**'a göre *Çaresizler*'in anlatı yapısı erkekliğin metaforik idealleştirilmesine dayalı ve erkekliği yücelten aşırı temsillerle dolu. **Arslan**, filmin anlatısal yapısı kadar anlatım açısından da erkeği yüceltme ve eril şiddeti meşrulaştırma stratejisine sahip olduğunu söylüyor. Örnek olarak filmin birçok sahnesinde **Cüneyt Arkın** ve babası rolündeki **Ahmet Mekin**'in alt açılı çekimlerle gösterildiğini, dövüş sahnelerinin nesnelleştirilip, doğallaştırıldığını ve başrol oyuncusu erkeğin bakış açısına ağırlık verilerek seyircinin onunla özdeşleşmesinin sağlandığını belirtiyor.

*Kurtarıcı kahraman erkeğin mazlumları kurtarma* anlatısı hakkında **Arslan**'ın bir tespitini vurgulamak istiyorum. **Arslan**'a göre Kadir hem "kötülerin" hem de mazlumların dışına yerleştiriliyor. Bir kurtarıcı kahraman olarak mazlumların yanında, ama onlar gibi değil. Yeraltı dünyasının mensupları gibi güçlü ve zengin, yer altı dünyasını bu dünyanın mensupları kadar iyi biliyor ama *onlar gibi de değil*. Her iki dünyada ama bir istisna olarak... Kadir yasaların karşısında, dışında ama aynı anda devletin gücünün erişemediği yerde de düzeni sağlıyor. Ne yazık ki bu olgu Türk siyasal yaşamında süreklilik arz ediyor ve 70'ler Türkiye'sinin muhafazakâr popülist bir filminin 2020'ler Türkiye'sini andırması ise hiçbirimizi şaşırtmıyor.



*Kılıç Bey*

Kitapta **Arslan**'ın muhafazakâr popülist kategorisinde incelediği ikinci film **Natuk Baytan**'ın 1978'de çektiği *Kılıç Bey*. **Francis Ford Coppola**'nın *Godfather* (1972) filmine anlatı ve anlatım bakımından benzerlikleriyle dikkat çeken filmde **Cüneyt Arkın** ana karakter Kılıç Bey'i canlandırıyor. **Arslan**, Kılıç

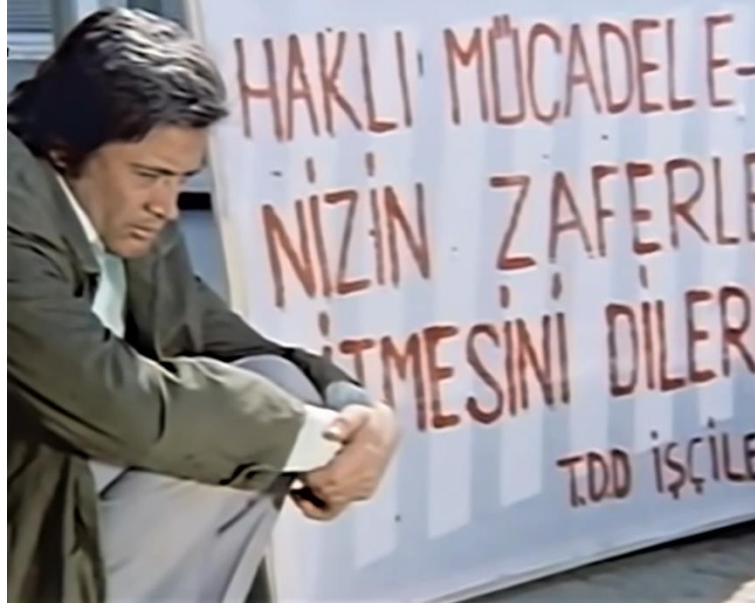
karakterini, mazlumların şehir hayatında yaşadıkları her türlü soruna çare bulan, onların yerine hesap soran ve yolsuzluk, kaçakçılık yapan kişileri kendi kurallarıyla cezalandıran zengin bir adam olarak tasvir ediyor. **Arslan**'a göre; **Çaresizler**'de olduğu gibi **Kılıç Bey**'de de kurtarıcı erkek, mazlumlar ve zalimlerin dışında bir düzlemde boy gösteriyor. Film "sekiz ton ıspanağı döktüler" manşetli bir gazete görüntüsüyle açılarak sosyal içerikli eleştirel bir film vaadi yaratıyor. Film 1970'ler Türkiyesinin pahalılık, düşük ücretler, arazi yağmacılığı, beslenme ve barınma gibi temel toplumsal sorunlarına kısaca değiniyor. Ancak bütün bu sorunlar filmin asıl derdi olmanın uzağında ve filmin ilerleyen sahnelerinde başvurulacak mafyöz ilişkiler ağını meşrulaştıracak nedenler olarak kullanılıyor. **Arslan**'a göre **Kılıç Bey**'de her daim bir otorite talebi arzusu var, Kılıç mazlumlar yerine hesap soran ve ceza veren kurtarıcı baba kimliği gibi bir kimliğe sahip. Üstelik kurtarıcı kahraman Kılıç'ın toplumsal meseleleri çözerken başvurduğu *kendini hukukun üstünde görme* hali çok fazla **Godfather** tınılıyor. Filmin müziği ve senaryo benzerlikleri o kadar çok ki **Cem Kaya**'nın **Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması** adlı belgeselinde keşke bu film de olsaymış demekten insan kendini alamıyor.

**Arslan**'ın filmi muhafazakâr popülist bir film olarak görmesinin nedenlerinden biri de bana kalırsa 70'lerin çözülme ortamındaki işsizlik, yolsuzluk ve haksızlıkları göstermeye devam etmek yerine Kılıç karakterinin sahip olduğu zenginlik göstergelerini seyircinin önüne dizmesi. **Arslan**'a göre,

Kılıç'ı kudretli kılan bu zenginlik, bütün müstehcenliğiyle her fırsatta gösterilir: fabrika, Mercedes, büyük bir villa, özel uçak, uşaklar, ziyafet sofraları vs. Bu pornografik anlatım Kılıç'ın sadece kuvvetine değil, zenginliğine yönelik bir hayranlığı da kışkırtır. Bu ikili temsille film, paranın güç demek olduğu bir toplumsallaşmada, ezilenleri yine aynı toplumsallaşmanın içine kısıtıran muhafazakâr bir çözüm sunar.

**Umut Tümay Arslan**'ın bundan sonra inceleyeceği üç film (**Babanın Oğlu**, **Cemil** ve **Cemil Dönüyor**) radikal popülist retoriğe sahip ve başrollerde yine **Cüneyt Arkın** var. İncelenen üç radikal popülist film de 70'lerdeki toplumsal hareketlenmeyi, sınıfsal öfkeyi, adalet talebini konu ediniyor. Bu filmlerin muhafazakâr popülist filmlerden farkı da işsizlik, yolsuzluk ve haksızları temel alması ve film boyunca bu sorunlardan uzaklaşılması. Ayrıca, radikal popülist film karakterleri **Arslan**'a göre toplumsal bağlamın içine çekiliyor; dolayısıyla,

**Cüneyt Arkın**'ın canlandığı işçi ve polis karakterleri, gündelik gerçekliğin üzerinde ideal, değişmez, ayırıcı anlamlarla yüklü, yüce bir figür olarak değil, diğer insanlarla benzerlikleri vurgulanan sıradan insanlar olarak karşımıza çıkıyor.



*Babanın Oğlu*

**Melih Gülgen**'in 1975 yapımı filmi *Babanın Oğlu*'nda **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı işçi Murat çalıştığı fabrikada haklarını arayan, arkadaşlarını bilinçlendirip grev yapmaya teşvik eden idealist bir işçidir. Ancak, işçi Murat için işler yolunda gitmez ve atılan bir iftira sonucu Murat hapse düşer. Başlarda hunharca ezildiği hapisane koğuşunda, karısının kötü yola düştüğünü öğrendikten sonra koğuş ağası olur ve cezaevinden çıktıktan sonra bütün düşmanlarından intikam alır. Koğuş ağası olmadan önceki cezaevi sekanslarında izlediğimiz **Cüneyt Arkın**, Yeşilçam filmlerinde görmeye alıştığımız -hele ki kostüm avantür filmleri düşünülünce- jön aktör değildir: Sürekli dövülür, yer siler, ayakkabı parlatır, koğuştakilere çay servisi yapar. **Arslan**'a göre işçi Murat karakteri *Çaresizler* ve *Kılıç Bey*'in her tür engelden muaf, adeta sonsuzdan gelip sonsuza giden bir otoriteye ve güce sahip kahramanları Kadir ve Kılıç'a hiç benzemez, kimliği sabit yüce bir kahraman değildir. Ancak, belirtmek gerekir ki ikinci bölümde film bu radikal popülist retoriği bırakır; halktan, sıradan bir figür olan işçi Murat zenginleşip mafyatik, yüce bir figüre dönüşür.

İşçi Murat'ın, erkek filmlerinin kodlarını bütünüyle bozan, **Cüneyt Arkın** imgesinde görülmeye tahammül edilemeyecek hallere bürünmesinden önce yeşil parkasıyla işçi yoldaşları için mücadele etmesi, grev çağrısında bulunması

manidardır. Film adeta “hak aramaya çalışan işçinin sonunun, cezaevinde koğuş ahalisi tarafından ezilip aşağılanması olarak sonuçlanır” çıkarımını yapar gibidir. Diğer bir deyişle kurtarıcı kahramanın işçi olması / işçi kalması fikri benimsenmez **Babanın Oğlu** evreninde. Kurtarıcı kahraman illa ki öteki “yüce” sınıftan (işçinin *dâhil olmadığı* sınıftan) olmalıdır. Hapisteki koğuş ağalığından sonra hapisten güç sahibi olarak çıkan “eski mazlum işçi, yeni zengin kurtarıcı kahraman” Murat, **Arslan**’ın tabiriyle, mazlumluktan yırtar yırtmaz zenginliğin bütün sembolleriyle donanır: lüks bir ev, Mercedes otomobil, şık elbiseler. Ancak yine de muhafazakâr popülist filmlerden farklı olarak **Babanın Oğlu**’nda, işçi Murat’ın ekonomik kaygıları, kapitalizmin sebep olduğu yokluk ve işçi ailelerinin ezilmişlikleri gösterilir. **Arslan**’a göre, kahramanın yoksulluğundan yoksulluğun gösterilme biçimine, şehre göçün maddi sebeplerinden şehirdeki gündelik yaşama, şehre dair umutlardan fabrikada greve kadar filmde yer alan birçok temsilde radikal popülist üslubu görürüz.



*Cemil*

**Umut Tümay Arslan**’ın incelediği diğer radikal popülist filmler **Melih Gülgen**’in yönettiği **Cemil** (1975) ve devam filmi **Cemil Dönüyor** (1977). **Cemil**, deniz kıyısında bir kızın adeta bir melodram filminden çıkıp gelmişçesine uzun uzun koşmasıyla başlıyor. Radikal popülist bir film için pek de uygun olmayan bu açılış sekansının ardından kamera hızlıca polis Cemil’e kesme yapıyor. **Cüneyt Arkın**’ın canlandırdığı *kurtarıcı kahraman* polis rolündeki Cemil sahilde ölü bulunan kızın davasını üstleniyor. Olay mahalline giderken de araba radyosunda **Bülent Ecevit**’in seçim propagandasını dinliyor. Maktul kızın çantasından çıkan sigorta kimlik kartı, ölü bedeni üzerine örtülen gazete kâğıdında Adalet Partisi ve

CHP ile ilgili haberlerin yer alması, bir gazetecinin yakında olacak seçimlerden bahsetmesi filmde 1970'ler Türkiyesine dair ilk izlenimleri oluşturuyor. Sahilde ölü bedeni bulunan kızın yüksek doz uyuşturucu madde nedeniyle öldüğü ve babasının geçim sıkıntısı çeken emekli bir asker olduğu özellikle vurgulanıyor. **Umut Tümay Arslan** filmde ülkenin, ahlaksızların ve esrar satıcılarının olduğu, seks partilerinin düzenlendiği, genç kızların kandırıldığı, çocukların sakat ve yoksul bırakıldığı, grevlerin engellendiği, işçi temsilcilerinin dövüldüğü, ülkenin geleceği hakkında kararların alındığı “karanlık bir ev” gibi tahayyül edildiğini söylüyor.<sup>2</sup> Halkın uğradığı adaletsizlikler, yaşadığı eşitsizlik ve ekonomik sorunları filmin dünyası içine alınıyor. Bütün bunlara ilave olarak–daha önce hiçbir filmde görmediğimiz bir biçimde- polisliğe ilişkin bir sorgulama da var. Cemil sevgilisine “*Sence bir polis nedir?*” diye sorar. Kadının -1970'ler erkek filmlerinde çok sık gördüğümüz edilgen bir tavırla verdiği- “*Hiç düşünmedim.*” cevabı üzerine ise **Cüneyt Arkın**'dan şu tiradı dinleriz: “*Polis; politikacıların, siyasetçilerin ya da iktidarın kendi emelleri için kullandığı bir sürü mü? Aylığı karşılığı, özgürlük isteyeniyi kovalayan bir hükümet gücü mü? Yoksa emekçinin karşısında bir iktidar memuru mu?*” Bu esnada kamera “Memleketim” parçası eşliğinde omzunda yük taşıyan hamalları göstererek Cemil'in halktan biri olduğu imasında bulunur. Sevgilisinin “*Sen halkın adamısın, halkın içindesin, 48 saat görevde halkın ıstırapı ve dertleriyle baş başa kendini unutan adamsın.*” övgülerini alan Cemil yüreklenir ve kafası karışan izleyiciyi şu sözlerle rahatlatır:

*O (polis) halkın umududur, halkın adalet anlayışdır, halk onun kişiliğinde tüm devleti görür. Bir ülkede polis çirkin, kötü oldu mu o ülkede hiçbir şey güzel olamaz. Bir ülkede halk polise güvenmedi mi, reis-i cumhuruna bile güvenmez. Dünyanın her yerinde bu böyledir.*

Kamu spotu kıvamındaki bu sekansın sonunda izleyici, Cemil'in kurtarıcı bir halk polisi olduğuna ikna edilmiş olur.

**Umut Tümay Arslan**, filmin Türkiye'de popüler hafıza içinde "POL-DER<sup>3</sup> üyesi bir polisin hikâyesi" olarak yer aldığını ve daha önceki dönemlerde yer almayan bu türden bir sorgulamayı mümkün kılanın, dönemin toplumsal hareketleri ve POL-

---

<sup>2</sup> Umut Tümay Arslan'ın “karanlık ev” benzetmesi Bülent Ecevit'in radyoda duyduğumuz şu sözleriyle bağlantılı bana kalırsa: “Cumhuriyet Halk Partisi siyasi bir parti olmaktan ötede ‘karanlık bir teşkilat’ haline gelmiştir.”

<sup>3</sup> POL-DER ile ilgili genel bir bilgi edinmek için şu yazı okunabilir: “Bir Zamanlar ‘Halkın Polisi’ POL-DER Vardı”, *Cumhuriyet*, 7 Temmuz 2013 ([bağlantı](#)).

DER'in varlığı olduğunu söylüyor.<sup>4</sup> **Arslan**'a göre polis Cemil bir yandan, döneme hâkim sol söylemin bilinen kategorilerini kuşanmış halktan biridir, beri yandansa babalık iradesini ve iktidarını çocuğa veya halka teslim etmemeye kararlı, halkın dışında, ondan farklı biri, diğer bir deyişle, çift-değerli bir figür olarak karşımızdadır. Film haksızlığa uğrayan, hakkı yenen halk ile sakat, güçsüz, tekerlekli sandalyeye muhtaç Cemil'in oğlunu eş görür. Cemil hem çocuğunun hem de halkın babası konumundadır. Bu filmde olmasa da **Cemil Dönüyor**'da oğlunu, kazandığı ödül parasıyla ameliyat ettirip iyileştirir. Oğlunu halkın diğer evlatlarından ayırmayan, kayırmayan Cemil bu filmde yüce kurtarıcı baba sıfatıyla, uyuşturucuya alıştırmış, kandırılıp kötü yola düşürülmüş genç bir kızın davasının peşini bırakmayıp diğer masum genç kızları -genel olarak ise tüm halkı- büyük bir tehlikeden kurtarır.

**Cemil Dönüyor** (Melih Gülgen, 1977) bir devam filmi olarak **Cemil**'deki radikal popülist söylemi devam ettirir. Üstelik bu sefer solcu gençlere ve mücadelelerine yer verilerek radikalliğin çitasını yükseltir. Filmde ayrıca 70'lerin toplumsal hareketlerine ait belgesel görüntülere ve gazete manşetlerine yer verilmesi filmin eleştireliliğini arttırır. Filmde yer verilen gazete manşetlerinden bazıları: "Türkiye'ye bir yılda 6 milyon silah girdi", "Faşizmi protesto mitinginde silahlar patladı.", "Niğde'de iki öğrencinin cenazesi kaldırıldı", "Fatih Tiyatrosuna prova yapılırken bomba atıldı", "Ankara'da silahlar ölüm kustu" iken film ile iç içe geçen belgesel görüntüleri de filmin radikalliğini arttırır. Özellikle 1976 yılında kadınlarca düzenlenen "Evlat Acısına Son Mitingi"nin görüntüleri ve bazı belgesel görüntülerinden alıntılanan "Evlatlarımıza can güvenliği istiyoruz", "Kahrolsun faşizm", "Okula gönder morgdan al", "Kavgasız bir Türkiye, savaşızsız bir dünya" pankartları 1970'ler ruhunu izleyiciye geçiriyor. **Arslan**'a göre **Cemil Dönüyor**'da **Cemil**'den farklı olarak, seks partileri, uyuşturucu gibi ahlakçı temalar yerine toplumsal bağlamla irtibat çok daha fazla.

Bana kalırsa filmin radikal tavrını bozan en önemli unsur, halkçı polis Cemil'e atfedilen *yücelik*, *kutsallık* ve bir polisin solcu gençleri, *yönlendirilmesi gereken*

---

<sup>4</sup> Umut Tümay Arslan, kendini halkın polisi olarak tanımlayan ve daha çok sol görüşlü polislerden oluşan POL-DER ile ilgili Birikim dergisi aracılığıyla şu bilgileri aktarıyor: "POL-DER, 'halkın polisi olmak istiyoruz' sloganında dile gelen anlayışı bile aşan bir bilinçlenmenin güçlü belirtilerini, kanıtlarını göstermektedir. POL-DER yayınlarında sosyalist siyasal-toplumsal hedefin temel bir öğesi olan 'devletin ortadan kalkması' uyarlı bir yaklaşımla polis sorununa eğilen yazılar çıkmaktadır. Polislik diye özel bir işlevin ve buna ilişkin kurumun da ortadan kalkacağını vurgulayan, üyelerinin kendi işlevlerini, ayrıcalıklı toplumsal konumlarını veri almayan bir anlayışa yönelmelerini sağlayıcı yazılardır bunlar." (*Birikim*, Ocak/Şubat 1997, Sayı 93-4)

çocuklar gibi gören üstten bakan tavrı. Bir önceki filmin son sahnesinde vurulduğunu izlediğimiz Cemil bu filmde hastaneye kaldırılıp iyileştikten sonra solcu gençlerin yanında yerini alır almasına ama onlara *doğruyu* dikte eden bir *kurtarıcı baba* olarak. **Arslan**'a göre de **Cemil Dönüyor**'da kudretinden vazgeçmeyen, halkı çocukluğa hapsedmeye kararlı "Adil Babanın" sesi güçlenmiştir. **Cüneyt Arkın**'ı -bağlamdan kopuk olsa da- Ecevit kasketiyle gördüğümüz film, ilkinde oranla çok daha fazla **Ecevit** popülizmine başvurmaktadır. **Arslan** kimi sahnelerde "halkın adamı" olduğu sürekli vurgulanan Cemil ile **Ecevit** arasında bağlantı kurulduğunu söylüyor. Gerçekten de filmin ilk dakikalarındaki radyo haberi sekansıyla kurulmaya başlanan "*halkın polisi Cemil-ortanın solu halkçı Ecevit benzerliği*" film boyunca halkçılıktan uzaklaşıp devletçiliğe gidilen yolda birçok kez tekrarlanıyor.



*Cemil Dönüyor*

**Umut Tümay Arslan** 1970'lerde "Ecevit popülizminin cazibesine kapılmış Yeşilçam" ve kolektif muhayyiledeki baba imgesini reforme ettiğini söylediği "70'lerin sol popülizmi" hakkında şu önemli yorumları yapıyor:

1970'lerde Yeşilçam, halkı yüceltmekle birlikte liderleri halkın dışına, halkın üstüne koymaktan vazgeçmeyişiyle, sınıf farklılıklarını kabul edip işçilerin, gençlerin taleplerini haklı bulan ama onların iradesini kırmaktan da geri kalmayan "Adil Baba" figürüne kaçışıyla; **Ecevit** popülizminin çekim alanındadır -kuşkusuz **Ecevit** popülizminin sınırlarını da

göstererek. Bu filmlerde, çocuğun/halkın iradesinden etkilenmiş ama onu çocuk görmekte, kıyıda, kenarda, eksik bırakmakta direten bir babanın ve baba arzusunun sınırlılıklarını da görürüz; "devletçi reflekslerinden" kopmaya direnen bir popülizmin sınırlarını. Dolayısıyla film, dönemin sol hareketlerinin kalıcı bir dönüşüm yaratamadığını ele verir. Öyle ki babanın iradesiyle çocuğun iradesi müzakere edilmiş, ama "Adil Baba" haklı çıkarılmıştır. Çocuğun iradesinden etkilense de sonunda hep çocuğu kucığına, kollarına geri döndürmeyi başaran, çocuğun iradesini kırmak pahasına babayı kurtaran "Adil Baba" fantazisi siyasette Ecevit popülizminin devletçi refleksleriyle karşımızdadır." (2005: 193)

**Arslan**'ın, "70'ler Türkiye'si siyasal arka planının Yeşilçam'a yansması" hakkındaki psikanalitik tespitleri ve bu tespitleri "radikal popülist filmler" bağlamında yapması da çok önemli bana kalırsa:

Erkek filmleri bir yandan dönemin toplumsal hareketlerini ve yarattıkları iradeyi gösterirken, beri yandansa yaratılmayan alternatif sonucu mazlumluğa, çocukluğa, baba kucığına geri dönüşü sahnelerler. Baba kendisinin mutlak ikizi "hayali düşman" tehdidine başvurarak, bu düşmanın uyandırdığı güvensizlikle çocuğu, çocuk kalmaya razı etmeye, iradesini kırıp eksik ve yetersiz bırakmaya çabalamaktadır. Kendi kaderine sahip çıkma arzusuyla irade yoksunluğu arasında salınan ve babanın iradesiyle çocuğun iradesini müzakere edip neticede babayı haklı çıkaran radikal popülist filmler, bir yandan dönemin kültürel temsillerinin esas olarak sol söylemler tarafından inşa edildiğini gösterirken, diğer yandan sol hareketlerin kolektif irade yaratmaktaki başarısızlığını da açığa vururlar. (2005: 208)

Kitabın sonunda ise **Umut Tümay Arslan**, başta sorduğu "Melodramik ses ne zaman eril sese yerini bırakmıştı?" sorusunun cevabını şöyle verir:

1970'ler Türkiye'sinde birlik ve bütünlük fantazisinin dağıldığı an, melodramın sesinin eril bir dile dönüşme momentidir. Yeşilçam'da baba, birdenbire bir engel, bir çatışma unsuru olarak belirir. Huzur ve mutluluk veren evrenin dağılması, çocuğu iki seçenekle karşı karşıya bırakmıştır. Ya babayla çatışıp benliğini kazanacak ya da çatışmaktan vazgeçip onunla özdeşleşerek benliğini kaybedecektir. 70'lerin Yeşilçam'ında duyulan erkek sesi bu seçenekleri müzakere ettiğini söyler, her defasında babayla çatışmaktan vazgeçtiğini de! (2005: 56)

**Umut Tümay Arslan**, bir söyleşisinde Türkiye'de film eleştirisinin edebiyat eleştirisinin yanında zayıf kalışının önemli nedenlerinden birinin, Türkiye'nin



tarihine, kültürel hayatına ya da modernleşme deneyimine dair eleştirel metinlerle diyalogun yeterince kurulamamış olması olduğunu söyler.<sup>5</sup> *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* film eleştirisi alanında bana kalırsa çok büyük bir açığı kapatıyor ve Yeşilçam sinemasının Türkiye'nin modernleşme sürecindeki özgün yerini düşünürken mutlaka okunması gereken kitaplardan. Ülkenin siyasal tarihine dair bilgilendirmeleri, sosyolojik gözlemleri, psikanalitik yorumları ve de ele aldığı filmleri 1970'lerin toplumsal dinamiklerinin süzgecinden geçirerek analiz etmesi ile hem okuyucunun birçok sorusu cevap buluyor hem de başka sorulara kapı açıyor. Bütün soruların cevaplarını bulmak içinse **Umut Tümay Arslan**'ın diğer kitaplarını da okumak gerek, bana kalırsa. Örneğin **Arslan**'ın 2007 tarihli doktora tezinden yola çıkarak hazırladığı kitabı *Mâzi Kabrinin Hortlakları* (2010) bu kitaptaki fikirlerin devamı niteliğinde.

**Umut Tümay Arslan**, *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* boyunca sinemayı, arzu ve anlatının kesiştiği modern toplumlara özgü kültürel bir form, kolektif arzuların aktığı ve yönlendirildiği esaslı bir popüler kültür biçimi olarak görmenin gerekliliğinin altını çiziyor. Bu kitapla aynı yıl çıkan ve yazarları arasında **Arslan**'ın da olduğu *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'da (2005) ise modernliğin yarattığı kaygı, korku ve arzulara ilave olarak Türkiye modernliğine içkin paradoks ve gerilimler de yorumlanıyor. Ama bu sefer kitapta tek bir film inceleniyor: *Vesikalı Yarım* (Lütfi Ömer Akad, 1968). **Arslan**'ın Yeşilçam'ın ana dili dediği melodram türünün Türkiye sinema tarihindeki en özel örneği *Vesikalı Yarım*. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'da *Vesikalı Yarım* anlatı çözümlemesi üzerinden 1970'lerin erkek filmlerinin paralel evreninde (**Türkan Şoray** evreninde) modernlik kavramının yarattığı kaygı, korku, arzular, Türkiye modernliğine içkin paradoks ve gerilimler aktarılıyor. Bana kalırsa *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*'in erkek egemen evreninden sonra kadınlara ve aşka dair bir evren iyi gelecektir. Işıklar içinde uyu **Cüneyt Arkın** ve çok yaşa **Türkan Şoray**.

Kendi kaderine sahip çıkma arzusuyla babayla çatıştığımız günler ve filmler görmek dileğiyle iyi seyirler, iyi okumalar...

---

<sup>5</sup> "Sinema: Hem kabir hem hortlağın ta kendisi" (Söyleşi: Fırat Yücel), *Altyazı*, Eylül 2010 (Metiskitap.com, [bağlantı](#)).

## Kaynakça

- Arslan, Umut Tümay (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Gülalp, Haldun (1998) "Türkiye'de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera* (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.