

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI

**2000'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA ETNİK KİMLİK
SÖYLEMİ: KÜRT KİMLİĞİNİN TEMSİLLERİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20056121 Devran Çakmak

Danışman:
Doç. Dr. Meral ÖZBEK

İSTANBUL - 2008

Devran ÇAKMAK tarafından hazırlanan **2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Etnik Kimlik Söylemi : Kürt Kimliğinin Temsilleri** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 10 / 2008

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

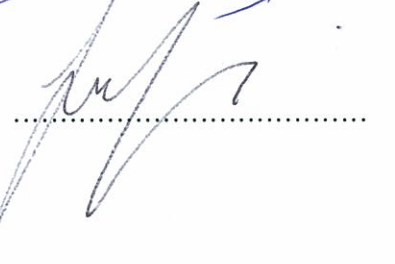
Jüri Üyesi : Doç.Dr.Meral ÖZBEK
(Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Z.Tül AKBAL SÜALP
(Bahçeşehir.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Sibel YARDIMCI



ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
1. GİRİŞ	1
2. ULUS VE ETNİSİTE	4
2.1. Etnik Kimlik ve Etnisite	4
2.2. Ulus Kimliği	7
2.3. Milliyetçilik Kuramları.....	10
3. 1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ETNİK KİMLİK VE KÜRT MESELESİ.....	15
3.1. Kürt Meselesinin Tarihsel Arka Planı	15
3.1.1 Kürt İsmine Dair.....	15
3.1.2 Milliyetçiliğin Çıkış Yıllarında Kürt – Osmanlı Münasebetleri	17
3.1.3 Türk Ulus Devleti ve Kürtler	19
3.2 1990’larda Kürt Meselesi ve Zorunlu Göç Olgusu	23
3.3. 2000’li Yıllarda Kürt Meselesinde Kriz	29
4.TÜRKİYE’DE POLİTİK SİNEMA VE KÜRT MESELESİ.....	32
4.1. Kavramlar	32
4.1.1. İtalyan Yeni-Gerçekçilik Akımı.....	33
4.1.2. Türkiye’de Toplumsal Gerçekçilik Akımı.....	35
4.1.3. Politika-Sinema İlişkisi.....	39
4.1.4. Politik Sinema	42
4.2. Yeni Politik Sinema ve Kürt Meselesi	44
4.2.1 Yöntem, Evren ve Örneklem.....	45
4.2.2. Güneşe Yolculuk (1998).....	46
4.2.3. Büyük Adam Küçük Aşk (2001).....	58
4.2.4. Yazı Tura(2004)	64
5. SONUÇ	74
6. KAYNAKÇA	78
7. EKLER.....	82
8. ÖZGEÇMİŞ.....	87

ÖNSÖZ

1990'lı yılların sonlarına doğru, Yeni Türk Sineması niteliksel bazı değişimler yaşadı. Yeni Türk sinemasında, önceki yıllara oranla toplumsal konuların daha fazla işlendiğine tanık olduk. Bu konuların başında, kuşkusuz Etnik Kimlik geliyor ve Kürt meselesi öne çıkıyor. Bu çalışmada 1990'ların sonunda niteliksel bir değişim geçiren Yeni Türk Sinemasındaki Politik Film örneklerinin Kürt kimliği olgusuna ve onun ekseninde gelişen Kürt Meselesine hangi söylem biçimleri aracılığıyla yaklaştığını incelemeye çalıştım. Bazı örnekler, hâkim ideolojinin söylem biçimlerini yeniden üretirken, ender de olsa bazı örneklerin hakim ideolojik söyleme alternatif söylem biçimleri geliştirebilmeyi başarmış olduğunu gördüm. Bu çalışma yeni Türk sinemasının da yaşanan bu niteliksel değişimi görebilmemiz açısından oldukça önemli veriler sunmuştur.

Bu çalışmanın tüm süreçlerinde düşüncelerini benimle paylaşan, gerek fikirleri gerekse önerdiği kaynaklarla çalışmamın olgunlaşmasına büyük katkıları olan tez danışmanım Doç. Dr. Meral Özbek' e teşekkür ederim

ÖZET

Bu çalışmada 1990'lerden sonra niteliksel bir değişim yaşayan Yeni Türk Sinemasının Politik Film örneklerinden üç tanesinin, Kürt meselesi ve problematiği ekseninde okunması amaçlandı. Çalışmanın birinci bölümünde; Etnik kimlik, Ulus kimliği ve Milliyetçilik kavramları kuramsal düzeyde ele alınıp tartışıldı. İkinci bölümde, bu kavramlar ekseninde Kürt Meselesinin tarihsel süreci aktararak, günümüze kadar olan yansımaları incelendi. Özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonraki çatışmalı süreç, zorunlu göç, travma ve siyasal kriz olguları etrafında tartışıldı.

Kimlik, milliyetçilik kavramları ve bu ekseninde ortaya çıkan Kürt Meselesi kaynaklı çatışma ve krizlerin reel hayattaki yansımalarının açıklanmasının ardından, üçüncü bölümde tezimizin asıl konusunu oluşturan Türkiye'de Politik Sinema ve Kürt Meselesi kısmına geçildi. Politik Sinemanın öncülleri olan, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ve Türkiye'deki yansıması olan Toplumsal Gerçekçilik akımı incelenip, 1990'lar sonunda izlerini bulduğumuz Yeni Politik Sinemanın Kürt Meselesine bakışı ele alındı. Bu çerçevede Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk ve Yazı Tura filmleri içerik analizi yöntemi ile incelenip tez sonuçlandırıldı.

ANAHTAR KELİMELEER: Etnik kimlik, Ulus kimliği, Milliyetçilik, Politik Sinema ve Kürt Meselesi

ABSTRACT

In this study, the aim is read the three examples of politic films of new Turkish cinema makes a qualitical chagement after 1990s' in the axis of kurdish problem and problematics. In the first section of this study, the concepts of Ethnic identity, National identity and Nationality were discussed by taking account of its theoretical level. In the second section, in the framework of these concepts, the echoing of Kurdish problem to present-day was investigated by explaining its historical process. In particular, the conflict period after coup in 12th of September 1980 was discussed around the facts of forced emigration, trauma, and political crisis.

In the third section, after the explanations of the concept of identity, nationality and of the echoing of the conflict and crisis resulting from Kurdish problem which appears around these in real life, it was to get through the part developing the main subject of my thesis that is Political Cinema and Kurdish Problem in Turkey. By analyzing Italian New Realistic Movement which is premises of Political Cinema and Social Realistic movement which is its reflection in Turkey, the aspect of the New Political Cinema which we found its impress at the end of the 1990s over Kurdish Problem was discussed. In this framework, the thesis was concluded by researching the movies named Travel to Sun, Big Man Little Love, and Heads or Tails by method of content analysis.

KEY WORDS: Ethnic identity, national identitiy, Nationalizm, Political cinema and Kurdish problem

1. GİRİŞ

Birçok siyaset bilimci günümüzde dünyanın birçok ülkesinde yaşanan etnik kimlik eksenli sorunların kaynağını 1800'lerin başında gelişen ulus devlet olgusunda ve ulusçuluk ideolojisinin tek dil ve tek millet anlayışında bulur. Çünkü ulus devlet kendini inşa ederken tek bir etnik kimliği temel aldı. Bu ise ulus devlet sınırları içinde yaşayan diğer etnik kimliklerin ve kültürlerinin yok sayılması, bastırılması ve asimile edilmesi sonuçlarını doğurdu. Kriz ve çatışma olgusu, bastırma ve asimile etme olgularına karşı gelişen, toplumsal ve siyasal tepkiler sonucu ortaya çıktı. Bu yüzden çalışmanın ilk bölümünde etnik kimlik olgusu açıklanıp, Ulus kimliğinin inşa sürecinde etnik kimliğin rolü ve Milliyetçilik kuramları ele alındı. Bu kuramsal bilgiler ışığında, etnik kimlik problematiği ekseninde gelişen Kürt Meselesinin tarihsel arka planı açıklandı. Bu günümüz Türkiye'sinde yaşanan kriz ve çatışmaları anlamamız için faydalı olacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti, ideolojik temelleri İttihat Terakki kadroları tarafından oluşturulan bir ulus devlet olarak kuruldu. Zaten sorunlu olan ulus devlet ideolojisi, Anadolu gibi birçok etnik ve dinsel kimliğin varlığını sürdürdüğü bir coğrafyada, kimlik eksenli siyasal kriz ve çatışmaların da kaynağını oluşturdu. Bu tez çalışmasının asıl problematiğini oluşturan ve etnik bir kategori olarak tanımlayabileceğimiz 'Kürt kimliği' meselesi Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze değin, kendisini çeşitli biçimlerde, toplumsal ve siyasal bir kriz unsuru olarak var etmiştir. Bir kriz unsuru olan 'Kürt kimliği' meselesi cumhuriyetin kuruluşundan günümüze değin birçok siyasi isyanın da nedeni olmuştur. 1800'lerde milliyetçilik akımının etkisiyle başlayan ve günümüze kadar belli aralıklarla süren Kürt kimliği meselesinden kaynaklı 28 isyan görüldü. Günümüzde bu meselenin tekrar gündeme gelmesinin tarihi ise 1980'lerin başlarındaki yeniden yapılanma sürecine değin uzanmaktadır.

1980'ler öncesi Türkiye'de toplumsal muhalefetin kendisini dinamik olarak hissettirdiği bir dönemdir. Bu dönem 12 Eylül askeri darbesiyle son bulmuş, toplumsal muhalefet susturulmuş ve etkisi uzun yıllar sürecek bir döneme girilmiştir. Ancak 1978 yılında kurulan PKK (Kürdistan İşçi Partisi) 15 Ağustos 1984 yılında gerçekleştirdiği Şemdinli- Erüh baskınıyla Kürt Meselesinin yeni aktörü olarak ortaya çıkmış ve bu sessizliği bozmuştur. PKK kendisini bir isyan hareketi olmaktan çok, etkisi uzun yıllar sürecek ve adından küresel ölçekte sıkça bahsettirecek bir siyasal ve askeri hareket olarak tanımlamış, daha önceki isyan hareketlerinden de farklı olduğunu göstermiştir. Kürt Meselesi bu son aktörle dillendirilmeye başlanmış, bu ise bir Ulus devlet olan Türkiye Cumhuriyeti için, ' Türkiye Cumhuriyetinin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğüne yönelik bir tehdit' olarak görülüp uzun yıllar sürecek silahlı bir çatışma ortamının oluşmasına neden olmuştur. Bu çatışmalı sürecin kendisini en fazla hissettirdiği dönem 1990'ların ilk yarısıdır. Bu dönemde binlerce insan hayatını kaybetmiş, binlerce köy boşaltılmış, yüz binlerce insan yaşadıkları toprakları terk edip büyük kentlere göç etmek zorunda kalmış ve bu sosyal bir yara halini almıştır.

Tüm sanat dalları içinde kitlelere en çok ulaşabilen sinema da bu türden sosyal siyasal meseleleri kendisine konu edinir bazen. Ülkemizde Toplumsal Gerçekçilik akımıyla ilk örneklerini veren ve günümüzde adı bu olmasa bile, sosyal siyasal meselelere değinen bir Politik Sinema anlayışından da söz etmek mümkün. Özellikle 1990'ların sonlarından bu meseleleri kendisine konu edinen film sayısındaki artış, sorunlu yanları olsa da Politik Sinema kavramının kullanımını olanaklı kılmıştır. Bu yüzden çalışmanın dördüncü bölümünde Türkiye'de Politik Sinema ve Kürt Meselesi başlığı altında Politik Sinema kavramı açıklanmaya çalışıldı. Politik Sinema kavramı açıklanmadan önce sırasıyla İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımı ve Toplumsal Gerçekçilik akımı açıklandı. Bilindiği gibi ülkemizdeki Toplumsal Gerçekçilik akımı İtalyan Yeni -Gerçekçilik akımından oldukça etkilemiş bir akımdır. Bu anlamda öncelikle İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımı açıklanıp ardından Toplumsal Gerçekçilik akımının açıklanması uygun bulunmuştur. Günümüz Politik Sineması Toplumsal

Gerçekçilik akımının adı aynı olmasa bile bir ardılı olarak görülebilir. Çünkü her ikisi de sosyal ve siyasal meseleleri konu edinmelerinin yanında, alternatif bir sinema anlayışı için küçük örnekler oluşturabilirler. Fakat her ikisini ayıran en önemli yan odaklandıkları meselenin niteliğidir. Toplumsal Gerçekçilik akımı dönemin ruhuna uygun olarak sınıfsal meseleleri kendisine daha çok konu edinirken, günümüz Politik Sineması daha çok kimlik ekseninde gelişen sorunları kendisine konu edindi.

1990 sonrası Türkiye’inde kimlik eksenli tartışmaların ve aidiyet meselelerinin sıkça gündeme geldiğine tanık olduk. Bu tartışmaların başında, etnik bir kategori olarak tanımladığımız ‘Kürt kimliği’ ve problematiği ekseninde gelişen tartışma ve söylemler gelmektedir. Bu çalışma 1990’larda niteliksel bir değişim yaşayan yeni Türk sinemasının Politik Film örneklerini Kürt Meselesi ve problematiği ekseninde okumayı amaçlayan bir tez çalışması şeklinde sonuçlandırıldı. Çalışmanın evreni 1990’lardan günümüze değin Yeni Türk Sinemasının Politik Film olarak adlandırabileceğimiz, Kürt Meselesi ve problematiğini kendisine konu edinen ve bunu yaparken de, hâkim ideolojik söylemin dışına çıkıp, meseleye farklı bir anlayışla bakan film örnekleridir. Bu anlayışa uygun olduğunu düşünüp incelediğim üç film ise çalışmamın örneklemini oluşturdu. Bu filmler sırasıyla Yeşim Ustaoglu’nun Güneşe Yolculuk(1998), Handan İpekçi’nin Büyük Adam Küçük Aşk(2001) ve Uğur Yücel’in Yazı Tura(2004) isimli filmleridir. Bu dönemde Kürt Meselesi üzerine birçok film çekilmiş olmasına karşılık, meseleye bakış anlamında hâkim ideolojik kalıplardan sıyrılabilmiş çok fazla filmden bahsetmek pek mümkün değil. Bu üç filmi kesen ortak anlayış, var olan hâkim ideolojik kalıpları zorlayan ve Kürt Meselesi üzerine farklı bir söylem biçimi kuran, meselenin insani, ahlaki ve sosyal boyutunu irdeleyen bir söylem biçimi kurmasıdır. Ancak bu çalışmada seçilen filmlerin kusursuz olmadığı ve alternatif söylemler kurmalarının yanında, hâkim ideolojik söylemin etkisi atında kaldıkları yanlar da yeri geldiğinde belirtildi. Çalışmada örneklem olarak seçilen bu üç film niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenip bir tez olarak sonuçlandırıldı.

2. ULUS VE ETNİSİTE

Kimlik tartışmaları içinde kullanılan kavramlar kişilerin benimsedikleri teorik arka planla bağlantılı olarak farklı anlamlar içermektedir. Bu durum daha çok düşünürün durduğu yerle ilgilidir. Ayrıca bu kavramlar çoğu zaman birbirlerinin yerlerine de kullanılmaktadır. Ulus etnisitenin, etnisite ulusun yerine geçebilmektedir. Bu karmaşayı sadeleştirmek için ilk önce ‘etnisite’ sözcüğüne bakalım.

2.1. Etnik Kimlik ve Etnisite

Etnisite sözcüğü yunanca ‘Ethnos’ kökünden türemiştir. Köken ortaklığı, akrabalık anlamına gelmektedir.¹ Ama sözcük birçok anlam içermektedir. Örneğin Roma’da ethnos terimi Romalı olmayanlar için kullanılmıştır. Bazı durumlarda ise akrabalık anlamına gelmektedir. Modern literatüre Fransızca’dan geçmiştir.

Etnik kimlik üzerine yapılan tartışmalar tıpkı milliyetçilik tartışmaları gibi Primordiyalist (ilkçi) yaklaşım ile diğer yaklaşımlar arasında gelişmektedir. Primordiyalist yaklaşıma sahip olanlar ‘etnik kimliğin tarihi ve toplumsal koşullardan bağımsız bir varlığı ve çekiciliği olduğunu, ekonomik ve kurumsal düzenlemelerin yok edemeyeceği bir güçle bireylerin siyasi temayülleri üzerinde belirleyici rol oynadığını’ söylüyorlar.² Primordiyalistlere göre etnisite kan bağı esasına dayanan bir toplumsal kategoridir. Etnik kimlik milliyetin siyasal kimliğinden ayrılarak ‘gerçek bağı’ oluşturur. Bu bağ akrabalık bağıdır.

¹ <http://www.onlineyunanca.com/yeni/default.asp?sf=sozluk>

² Clifford GEERTZ, den aktaran Şener AKTÜRK, **Milliyetçilik 1**, 24

İlkçi yaklaşımdan farklı olarak Konstrüktivizm ve Enstrümantalizm gibi yaklaşımlar etnisitenin oluşturulan, icat edilen bir durum olduğunu söylerler. Benedict Anderson ‘Hayali Cemaatler’ adlı kitabında milliyetçiliğin milliyetleri oluşturma süreçlerinden, ulusun inşasından bahseder. Etnisite de işte bu kurgunun bir parçasıdır.³ Etienne Balibar’a göre etnisite tamamen ulus devletin bir kurgusudur.

Hiçbir ulus (yani ulusal devlet) gerçekte etnik bir temele sahip değildir... Ulusal devletin kurduğu cemaate kurgusal etniklik adını veriyorum... Halkı kurgusal etnik bir birlik olarak inşa eden ulusal ideoloji devletin toplulukları kontrol altında tutmak için kullandığı stratejileri haklı çıkarmakla kalmaz, bu toplulukların taleplerini aidiyet duygusuna, kelimenin iki anlamıyla dahil eder; kendine ait olmak ve diğer benzerlerine ait olmak.⁴

Marksist teorisyenlerden Balibar ve Wallerstein etnisitenin sermayenin iş bölümüyle ilgili ortaya çıkan bir toplumsal kategori olduğunu söyler.

Etnik grup kategorisi, sermaye birikiminde ücretsiz emeğin büyük payının korunmasını sağlayan hane yapılarının yaratılması ile ilgilidir.⁵

Şu ana kadar bahsettiğimiz tartışmalar Primordiyalistler buna karşı Konstrüktivistler ve Enstrümantalistler arasında geçmekte idi. Bu iki ana akımdan farklı olarak her iki tarafa da sınıflayamayacağımız teorisyenler de vardır. Bunlardan en çok tanınanı Anthony D. Smith’dir. Smith etnisitenin tamamıyla hayali bir şey olmadığını söyleyerek inşacı teorisyenlerden, fakat soya ya da kan bağına bağlı olmadığını söyleyerek de ilkçilerden ayrılır. Smith’e göre etnisiteyi oluşturan öğeler- ki bunlar tecrübeyle oluşan değişebilir şeylerdir- tarih içinde mevcuttur ama milliyetçiler bunu günümüzün ulusalcı bakışıyla sürekli bir değişmeyen etnisite varmışçasına düşünürler. Aynı zamanda işlerine yarayan kısımları tarihin içinden seçerek diğer bütün nitelikleri görmezden gelirler. Smith ‘Ulusların Etnik Kökeni’ isimli çalışmasında etnisitenin anlamından bahseder.

³ Benedict ANDERSON, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, 20

⁴ Etienne BALİBAR, Immanuel WALLERSTEİN, **İrk Ulus Sınıf**, Çev. Nazlı Ökten, 65–121–122

⁵ A.g.k, 100

'Ethnos' un kapsamı ve ifade ettiği şey genişliğine uygun olarak ve üstü kapalı bir şekilde her hangi bir soya dayalı temeli ima eder. Bir başka deyişle ethnos biyolojik ve soya dayalı farklılıklardan çok kültürel farklılıkların ifade edilmesine uygundur; bir gruptaki kültürel niteliklerin benzerliği anlamına gelen bu ifade ethnos terimini cazip kılar.⁶

Smith etnisiteyi oluşturan öğeleri 'ortak soy miti', ' tarih ve kültürleriyle birlikte bir teritorya'(toprak parçası, anavatan) ve 'dayanışma duygusuna sahip olan insan nüfusu'⁷ olarak sınıflandırır. Etnisiteyi oluşturan bu temel unsurlar birbirleriyle temas ederek etnik kimliği belirginleştirir. Ortak bir bellek ve soy miti insanları yakınlaştırır, bunlara bağlı olarak sürekli zikredilen, bağ kurulan bir teritorya yani toprak ya da anavatan ve dil gibi ortak kültürel paydalar;

Etnikler, insanlar arasında bir kimlik duygusu yaratmak ve bu insanlarda geçmişleri ve geçmişteki geleneklerine karşı bir nostalji duygusu uyandırmak için diğer topluluk formlarıyla – kent, sınıf, din, yöre – rekabet etmiş veya işbirliğine girmiştir. Ciddi krizlerin yaşandığı dönemlerde insanlar arasında, geleneksel bir yaşam tarzına ve kimliğe karşı saldırı olarak görülen her şeye karşı güçlü nefret ve intikam duyguları doğurmayı başarmıştır. Ancak çoğunlukla etnikler, insanların kendilerini atalarıyla özdeşleştirebilmelerini ve böylelikle ölümle, özellikle de düşmanın ellerinde korkunç bir ölümle yüzleşebilmelerini sağlamıştır. Kolektif bir isme tapınmak, topluluğun sembolik imgelerini kullanmak, topluluk ve düşmanlarının stereotiplerini yaratmak, ruhani törenler ve bayramlar düzenlemek ve kurbanlar vermek, geçmişteki olayları ve eski kahramanların gösterdiği olağan üstü başarıları topluluk önünde anmak suretiyle, kadın erkek herkesin, kendilerini bir topluluğun ve bu topluluğun kendi bireysel varlıklarını aşan tarihsel kaderinin bir parçası olarak hissedebilmeleri, onların doğal afetler ve insan vahşeti karşısında duydukları yalnızlık ve güvensizlik duygusunu aşabilmelerini sağlamıştır.⁸

Görüldüğü gibi Smith'in tezleri daha çok kültürel alana gönderme yapmaktadır. Çünkü mevzu bahis edilen kavramlar primordiyalistlerin öne sürdüğü doğuştan değişmezlik ilkelerini aşarlar. Bellek, dayanışma, tarih ve vatan gibi kavramlar deneyim ile oluşan kavramlardır.

⁶ Anthony D. SMİTH, **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev. S.Bayramoğlu, H.Kendir, 46

⁷ A.g.k. 47

⁸ Anthony D. SMİTH' ten aktaran, Steve FANTON, **Etnisite, Irkçılık, Sınıf ve Kültür**, Çev. Nihat Şad, 11

Etnik grupların kültürel yapılar olduğunu ve zamanla değişimler geçirerek farklılaştığını söyleyen, bu anlamda tanınmış kuramcılardan birisi Fredrik Barth'tır. Barth'a göre etnik gurupların tanımlanabilmesi için dört özelliğe sahip olmaları gerekir.

- 1- Biyolojik olarak kendi varlığını sürdürebilen
- 2- Açık bir şekilde ortak bazı temel kültürel değerlere sahip olabilen
- 3- Karşılıklı etkileşim ve iletişimin olduğu bir alan yaratan
- 4- Kendisi ve diğer etnik guruplara ait bireyler tarafından bir etnik guruba aidiyetle tanımlanan insanlardan oluşan toplumsal kategorilere etnik grup denir.⁹

Barth'a göre etnik guruplar zaman içinde değişen koşulların sonucunda başka bir aidiyet içine girebilir ya da başka bir etnik gruba dâhil olabilirler. Çünkü etnisite kültürel bir formdur ve kültür zaman içinde değişen bir özellik taşır.

Etnisite kavramı üzerine yapılan tartışmaları bu şekilde özetlemek mümkündür. Genel olarak etnisite siyasal bir proje olsa da bu şekilde adlandırılmaz; daha çok ulus devlet deyimiyle karşılaşırız. Peki, o zaman etnisite ulus projesinin neresinde kalır, nasıl eklenir? Ulus kavramı nasıl anlaşılmalıdır? Bu soruları ulus kimliği başlığı altında irdedeceğim.

2.2. Ulus Kimliği

Geçmişte imparatorluklar içine aldıkları etnik, dini veya mezhepsel çeşitliliği her zaman bir güç olarak görmüş bunu bir avantaj olarak değerlendirmişlerdir. Fakat imparatorlukların dağılması ve ulus devlet formlarının ortaya çıkmasıyla birlikte etnik çeşitlilik bir sorun haline almaya başlamıştır. 1913 yılında çıkarılan Alman

⁹ Fredrik BARTH, **Etnik Gruplar ve Sınırları**, Çev. A.Kaya, S.GÜRKAN, 13

anayasasında 1999 yılına kadar devlet tek bir etnik grup etrafında şekillendirilmiş geriye kalan bütün gruplar bütün vatandaşlık haklarından mahrum bırakılmıştır.

Yine tek-etnili rejime örnek oluşturabilecek bir durum 1990 yılına dek etnik esaslara göre devleti dizayn eden Güney Afrika'daki Apartheid rejimidir. Etnik olarak tek bir etnisiteyle ifade edebileceğimiz bir toplum bulunmamaktadır. Dünya üzerinde 5000 civarında etnik grup varken yalnızca 191 devlet vardır.¹⁰ *Ethni* güçlenmek istediği zaman kendisini politik arenaya atmak ister çünkü politikada artık ulusların söz söyleme zamanıdır.

Modern çağda *Ethni*, tam anlamda bir ulus olma niyetine sahip olmasa bile, siyasallaşmalı, siyasal arenaya girmeli ve orada kalmalı, bir ulus olma yönünde harekete geçmelidir. Bir başka deyişle, *ethnie*, önceki tecrit durumu, pasifliği ve kültürel intibakından vazgeçmeye zorlanmalı ve aktivist, hareketli ve siyasal olarak dinamik olmalıdır. Hayatta kalmak için *ethnie*, ulus olmanın bazı özelliklerini taşımaları ve bir vatandaşlık modeli benimsemelidir.¹¹

Etnisitenin siyaset arenasına taşınması milliyetçilik bölümünde anlatılacak olan bir dizi durumdan sonra ortaya çıkmıştır. Etnisitenin politikleşmesi ile ulus kavramı ile karşılaşmaya başlıyoruz. 18 ve 19. yüzyıllarda özellikle 1789 Fransız ihtilali sonrası uluslaşma süreçlerinin hızlanmaya başladığını görüyoruz. Etnik kimlik kendisini kurumsal düzeye taşıma gayretine girişmiş, bu kimliğin siyasallaşmasıyla da ulus kavramı ortaya çıkmıştır. Bu durum milliyetçiliğe açılan kapıyı aralar.

Örtüşen kültürel özelliklerin tanımladığı etnik grup, kendi varlığından emin olmanın ötesinde kendine ayrıca politik bir sınır da istediği zaman, etnisite politikleşir ve milliyetçiliği doğurur. Buradaki koşul, etnisitenin sınırlarının, aynı zamanda politik birimin de sınırları olması ve yönetenle yönetilenlerin aynı etnik kökenden olmasıdır. Sayıları çoğalan yabancılar,

¹⁰ Semra SOMERSAN, *Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk*,1

¹¹ Anthony D. SMİTH, *Ulusların Etnik Kökeni*, Çev. S.Bayramoğlu, H.Kendir, 204

politik birim içinde pek hoş karşılanmazlar, yabancıların yönetici olması ise hiç hoş karşılanmaz.¹²

Tıpkı etnisite gibi ulus tartışmaları da ulusun kadim, doğal ve özü itibari ile değişmez bir şey olduğunu düşünenler ile ulusun inşa edilmiş bir cemaat olduğunu söyleyenler arasında geçmektedir. Anderson'a göre ilk etapta aristokrasi ve kraliyet baskısına karşı halkçı bir vurgu taşıyan uluslaşma hareketleri zamanla söz konusu iktidarları devirmiş, fakat devletin resmi ideolojisi olmaktan kurtulamamıştır. Hanedanlar ulus fikri tarafından sıkıştırıldıkça, Benedict Anderson'un deyişiyle 'bir el çabukluğuyla' ortaya çıkan bu yeni fikri kendilerine mal etmeye çalışmışlardır.¹³

Bu noktadan sonra ulus fikri devletin ideolojik bir aygıtı olarak iş görmüştür. Devletler bütün emperyal amaçları için bu söylemi kullanmışlardır. Fakat burada altı çizilmesi gereken bir husus var; bu devletler artık ulus devletlerdir. Ulus devlet siyasal alana taşınmış *ethni*'nin ulusallaşma süreçlerini tamamladıktan sonra kurumsallaşması sonucu ortaya çıkmıştır. Bir ulus iddia ettiği kadim kültürünü, geleneklerini, dilini ve ulusal ruhunu korumak, dünya sahnesine çıkartmak için devletleşmelidir; ortaya çıkan yeni siyasal görüngü bunu emretmektedir. İşte ulus devletin emperyalist hareketleri de köklerini buradan alır. Söz gelimi İngiliz ulusu 'yüce dehasını ve yüksek kültürünü' Hindistan'daki 'barbarlara', 'ilkellere' 'insanlık adına' öğretmelidir; tabi bu arada oradaki ticari kaynakları da işletmek koşuluyla. Aynı zamanda dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ulus fikrinin modernite ile iç içeliğidir. Yani modernizmin bütün izlerini taşır. Bunun en bariz göstereni ilerlemeci tarih anlayışıdır. Yukarıdaki örnekte bahsettiğimiz gibi batı dışı modern olmayan halklar 'ilkel', 'barbar' ilan edilirken esas alınan ölçüt yazılı, batılı, tarihin doğrusal çizgisinin takip edilip edilmediğidir.

¹²Ernest GELLNER, **Milliyetçiliğe Bakmak**, Çev. S.Coşar, S.Özertürk, N.Soyarık, 59

¹³Benedict ANDERSON, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır

2.3. Milliyetçilik Kuramları

Bu bölüme başlarken daha önceki bölümlerde anlatılanlara kısaca değinilmesi konunun anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Her ne kadar birçok insan hala ulusların insan toplumunun kadim özü olduğuna inansa da bugün birçok kaynak bize göstermiştir ki milliyetçilik modern dönemin bir icadı, bir kurgusudur. Dini vurgunun yüksek olduğu imparatorlukların etkisini yitirdiği 15, 16 ve 17. yüzyıllardan itibaren dinsel cemaatlerin yerini yeni hayaller, milliyetçilik hayalleri almıştır. Bu dönüşümün sebepleri içinde matbaanın kullanımının eş zamanlılık fikrini oluşturması, aydınlanmanın ve reform sürecinin dini etkiyi dağıtan gücü sayılabilir. Özellikle Batı Avrupa’da filizlenmiş ve çıkışının ilk zamanlarında aristokrasiye ve kraliyetlere karşı halkçı bir vurgu taşıyan milliyetçilik devletlerle eklemlenip resmi bir biçim almıştır. Daha sonraki sömürge hareketlerinde bu devletlerin temel saiklerinden biri şeklinde işleyen milliyetçilik, kolonyal hareketler ve sömürgeci devletlerin taşıdığı modern kurumlarla 3. Dünya ülkelerine de götürülmüştür.

Osmanlı devletinde ise etkilenme Islahat ve Tanzimat fermanıyla batıdan örnek alma ve uygulama şeklinde olmuştur. Osmanlı’nın imparatorluk olması onu uzun bir süre milliyetçi tavırlar ve düşüncelerden uzak tutmuştur. Çünkü milliyetçilik imparatorlukların çok uluslu yapısını tehdit eden bir form şeklinde karşımıza çıkar. Nitekim 18 ve 19. yüzyıl’dan Osmanlı devletinin son bulduğu zamana kadar hatta cumhuriyetin kuruluşundan sonra bile Osmanlı’ya tabi olan milliyetlerin isyanları ve bağımsızlaşma hareketleri görülmektedir.

Milliyetçilik son iki yüzyılımıza damgasını vurmuş ve hala birçok çatışmayı körükleyen, kendi bünyesinde birçok riski barındıran siyasi ve ideolojik bir proje olarak karşımızda durmaktadır. Bu konuyla ilgili oldukça hacimli bir literatür var. Fakat bu çalışmalar farklı eksenlerden hareket eden ve farklı referanslara göndermede bulunan kendi içinde ayrı yollar izleyen çalışmalardır.

Bu kısımda milliyetçilik kuramlarına kısaca ve genel eğilimlerin aktarılması şeklinde bakılacaktır. Öncelikle milliyetçilik literatürüne bakıldığında iki farklı ekol karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki özcü ya da primordiyalistlerde denilen yaklaşımdır. Özcü ekolün en çok bilinen isimleri arasında ikisi de Alman olan Herder ve Fichte bulunur. Söz konusu yaklaşım milliyetçiliği doğal bir olgu olarak kabul eder. Onlara göre her ulus benzersiz bir forma, saf bir öze sahiptir. Milliyetleri oluşturan özsel unsurlar tarihin çok uzak bir zamanından beri var olan fenomenlerdir bu fenomenler onların değişmez özleridir. Bu durum ulusal ruhu oluşturur.

İnsan yığınlarının biri diğerinden, ilk önce coğrafya ve iklimin özgüllükleriyle ayrılır; daha sonra kendine özgü tarihsel gelenekler-uygun bir dil, edebiyat, eğitim, davranışlar ve adetler-geliştirir; bu şekilde 'folk niteliğine', 'ulusal bir ruha' ve tam anlamıyla ulusal bir kültüre sahip olan olgunlaşmış bir milliyet haline gelir.¹⁴

Öte yandan Anthony D. Smith primordiyalizm ve karşıt inşacı-kültürelci yaklaşımlar içinde görülmez. Smith ulusu oluşturan öğelerin geçmişte var olduğunu söyleyerek inşacılarla çatışır. Fakat milliyetçiliğin kocaman tarih sahnesinden sadece kendi işlerine yarayan kısımları seçip, halkların karışmışlığını homojenleştirmekle suçlar. Smith'le benzer temaları tartışan M. Hroch ve J. Armstrong'dan da söz edilebilir.

Ulus oluşturma sürekli tekrarlanan yorumları, yeniden keşifleri ve yeniden inşaları içerir; baskın grupların ve kurumların isteklerinin ve ihtiyaçlarının en iyi elçisi olan geçmişin sembolleri, değerleri, anıları ve mitlerinin ışığında, her nesil, ulusal kurumlarını ve tabakalaşma sistemlerini yeniden kurmalıdır.¹⁵

Milliyetçilik tartışmaları içinde özcü yaklaşımların karşısında ulusların bir inşa, bir icat olduklarını söyleyen yapısalcı ekolü bulmaktayız. Yapısalcılar materyalist ve kültürelci diye iki ayırım içinde ele alınır. Materyalist yaklaşım içinde Eric Hobsbawm ulusların kapitalist bir inşa süreci olduğunu, icat edilen bu mefhumun

¹⁴Herder'den aktaran Hakan ÖZOĞLU, **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, 11

¹⁵Anthony D. SMİTH, **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev. S.Bayramoğlu, H.Kendir, 263

zaten yeni siyasi ve ekonomik sistemler içinde ulus aşırı iş bölümünün yaygınlaşması sonucu ulus ötesi bir yere doğru gittiğini söyler. Yine aynı yaklaşım içinde Ernest Gellner milliyetçiliğin ekonomik gelişmelerin bir ürünü olduğunu ve sanayileşmeyle beraber ortaya çıktığını söyler. Milliyetçilik tartışmalarının büyük bir kısmını Marksist teorisyenler oluşturmaktadır. Bu teorisyenler içinde en çok tanınanları E.J.Hobsbawm, Ernest Gellner ve Immanuel Wallerstein'dir.

Ulusal ayrışmalar tamamen düzmedirler ve insanın, kendini doğru anlamda gerçekleştireceği mecranın farkına varmasına engel oluştururlar. İnsanın gerçek yazgısı, kendisine, bir sınıfa ait oluş ya da etnik ve dinsel kategoriler ve toplumsal roller yoluyla dayatılan kısıtlardan kurtulmuş olmaktır. Ve o aynı zamanda, her nasılsa, uyumlu evrensel bir topluluğa (komüniteye) otomatik olarak bağlanacaktır.¹⁶

Materyalist yaklaşım esas olan çelişkinin sınıf çelişkisi olduğunu söylemektedir. Milliyetçi kimlik ve kategoriler, sınıflar arası eşitsiz gelir dağılımını örtmek için ve aynı zamanda emek sömürüsü ve pazar hâkimiyetini sağlamak amacıyla kullanılır. Tarih sınıf mücadelesinin tarihidir. Ulusal çatışmalar ve çelişkiler de sermaye paylaşımıyla ilgilidir.

Yapısalcılık içinde önemli bir yere sahip olan bir diğer yaklaşım kültürelci yaklaşımdır. Kültürelci ekolün ilk sözcüsü Renan'dır. Renan tarihin kolektif bir şekilde kurulmasından bahsederek kültürcü yorumun önünü açar. Son olarak bu çalışmada da düşüncelerini Smith, Hobsbawm ve Gellner ile beraber yoğun bir şekilde kullandığım, milliyetçilik araştırmalarında oldukça ön açıcı çalışmalar yapan Benedict Anderson'dan bahsedeceğim. Anderson "Hayali Cemaatler" adlı kitabında ulusların hiçbir zaman saf, doğal ve ebedi bir oluşum olmadıklarından söz eder. Uluslar karşımıza modern bir inşa olarak çıkmaktadırlar.

Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık için olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey

¹⁶ Ernest GELLNER, **Milliyetçiliğe Bakmak**, Çev. S.Coşar, S.Özertürk, N.Soyarık, 25

işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder.¹⁷

Anderson'a göre milliyetçi parametreler 16. yy dan sonra önceki dilsel ve dinsel cemaatleri yavaş yavaş dağıtmış bunun yerine homojen büyük yapılar düşlemeye başlamıştır. Yerel diller matbaanın da kullanımıyla beraber Latince gibi büyük dilleri parçalamış, halk arasında okuryazarlık artmış, bunun sonucunda din alanında reform hareketleri görülürken, halklar arasında bir eş zamanlılık fikri gelişmiştir. Roman ve gazete gibi yazın türleri sayesinde Amerika'daki bir İngiliz ile Britanya'daki bir başka İngiliz'in aynı anda beraber bir ortak gelenek ve tahayyül geliştirmelerine sebep olmuştur. Toplumlar hiçbir zaman görmedikleri insanlarla bir eş zamanlılık bağı kurarak ulus hayalleri oluşturmaya başlamışlardır. Bu gelişmede yine milliyetçiliği körükleyen bir öge olarak karşımıza çıkar. Ulusun inşa sürecinde dikkat çeken bir başka durum hafıza ve unuttur. Uluslar anımsamak istemedikleri bütün kötü anıları hiç yaşanmamış gibi unutmaya çabalarlar. Hatırladıkları şeyler ise şanlı tarihin içindeki kahramanlık hikâyeleri, güç ve kudret sembolleri ve diğer bütün ulusu yücelten şeylerdir. Milliyetçilik kendisini kadim bir geçmiş ve şanlı bir ruhla donatmak için tarih sahnesinin içinden en görkemli hatıraları seçer, diğer kötü anılar ise unutulur.

Ancak, bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmış olmasıdır... Her Fransız yurttaşı Saint Berthelemy katliamını, 8. yüzyılda Midi'deki kıyıları unutmış olmak zorundadır.¹⁸

19. yüzyılın sonlarına doğru artık hanedanların ulus fikrine direnmesi oldukça zorlaşmıştı. Milliyetçilik bütün imparatorluklara kendini dayatmaktaydı. Bu dönem Anderson'un aktardığı biçimiyle hanedanların el çabukluklarıyla devleti dönüştürme ve kendilerini 'vatandaşlığa alma' dönemidir. Devletin hızlı bir dönüşümü söz

¹⁷ Benedict ANDERSON, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, 20

¹⁸ Renan'dan aktaran Benedict ANDERSON, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, 220

konusudur. Devletler milliyetçiliği kendilerine mal etmektedir. Seton-Watson buna ‘resmi milliyetçilik’ adını vermektedir. Bu dönüşümlerden sonra yeni ulusal devletler -ki bunların çoğu eski imparatorluklara dayanır-sömürgelerine milliyetçi anlayışla yönelmiştir. Resmi milliyetçilik hem devletlerin kendi topraklarındaki halkları homojenleştirmeleri (Ruslaştırma, Japonlaştırma ve Macarlaştırma gibi) hem de sömürgelerinde daha rahat hareket edebilmelerini sağlamıştır. Çünkü Britanya Hindistan’ı sömürgeleştirirken İngiliz olmanın bunu nasıl da gerektirdiğini milliyetçilik sayesinde daha da rahat söyleyebilecektir.

Peki, yaşadığımız topraklar üzerinde ne olmaktadır? Bundan önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nda da diğer imparatorluklarla benzer bir durum görmekteyiz. Milliyetçiliğin tesiriyle ulus devletler kurmak isteyen halklar ayaklanmaktaydı. Devasa imparatorluk birçok farklı din, mezhep ve halk barındırmıştı. Bundan dolayı devletin ayaklanmalara verdiği ilk tepkiler imparatorluğun tekrar tesis edilmesiyle ilgilidir. Osmanlı devleti hâkimiyet sürdüğü topraklar üzerindeki halklara daha fazla hak vererek onları kendi bünyesinde tutmaya çalışmıştır. Bunu yaparken aynı zamanda kendi yapısını değiştirmeye de çalışmıştır. İki de 19. yüzyılın ikinci yarısında ilan edilen Tanzimat ve Islahat fermanları bu duruma örnek gösterilebilir. Fakat bütün bu çabalar sonuçsuz kalmış, önce Balkan halkları tek tek bağımsızlıklarını ilan etmiş, daha sonra Arapların isyanları başlamış nihayetinde Osmanlı devleti bugünkü Türkiye sınırlarına çekilmiştir.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı devletinin siyasi yelpazesine milliyetçiliğin girişini görüyoruz. Osmanlı’da milliyetçi görüşleri savunan kesim ‘İttihat ve Terraki’ cemiyeti içinde toplanmışlardır. İttihat ve Terraki kadroları imparatorluk fikrinin aşılması gerektiği buna karşın ulus devlet formuna geçilmesinin icap ettiğini savunmuşlardır. Bu kadroların çoğu Osmanlı Devleti’nin Avrupa’daki değişimleri öğrendikten sonra ülkeye dönüp anlatmaları için batıya gönderilen genç öğrencilerden oluşuyordu. İlk etapta çoğu Fransa’da eğitim gördüğü için jön Türk diye adlandırılmıştı. Nihayetinde 20. yüzyıla beraber Osmanlı devleti ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti içinde bu kadroların yöneldiği eğilimler belirleyici olmuştur.

3. 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE ETNİK KİMLİK VE KÜRT MESELESİ

Bu bölümde özellikle çatışmalı sürecin başlamasından sonra Türkiye'de Kürt meselesinin seyri ele alınacaktır. Belirttiğimiz konuya başlamadan önce Kürt meselesinin tarihi bağlamını aktarmak gerekecektir.

3.1. Kürt Meselesinin Tarihsel Arka Planı

Kürt meselesi sadece son yıllarda gündeme gelen bir mesele değildir. Bu meselenin varlığı milliyetçilik düşüncesinin bu topraklarda yayılmasıyla paralel olarak yaklaşık iki yüz yıldır söz konusudur. Ayrıca bu tarihsel arka plan günümüzde yaşanan durumunda şekillenmesine sebep olmuştur. Günümüzdeki meseleyi anlamak için geçmişe bakmak gerekmektedir.

3.1.1 Kürt İsmine Dair

Bu bölümde Kürtlerin tarihsel metinler içinde kapladığı alan, herhangi bir öz arayışına girilmeden işlenecektir. Genel olarak bu gün kendilerine Kürt diyen toplulukların yaşadığı alanlara ait kayıtlara bakıldığında şöyle bir tablo ile karşılaşırız. İlk olarak M.Ö 2000'li yıllarda Sümerlere ait bugün Suriye topraklarında bulunan bir alandan çıkarılan bir kil tablette 'kırti' denilen bir topluluğa rastlıyoruz. Daha sonraları Ksenophon'un Anabasis destanında zagros dağlarında yaşayan ve kayıp Yunan ordularına saldıran 'Karduçi' halkından bahsedilir.¹⁹

Bazı Türk milliyetçileri ise Orhun yazıtlarında bulunan "körtle" kelimesini Kürtlerin Türkî bir kabile olduğunu kanıtlamak için kullanırlar. Fakat bütün bu bağlantılandırmalar etimolojik çözümlere dayanır ve milliyetçiliğin kadim olma durumunu gerçekleştirmek için belli bir öz yakalamaya çalışır. Bu nedenle pek güvenilir değildir. Fakat kelimenin direkt kullanımına geçerse ilk olarak M.S

¹⁹ Ksenophon, *Anabasis (Onbinlerin Dönüşü)*, 57

226'da Sasani hükümdarı Papakan'ın yazdığı bir kitapta İran'ın batısında yaşayan Kurd halkından bahseder. Kurd kelimesi Kürtçede Kürt ile aynı anlamdadır. Daha sonraki isimlendirmelerde Araplar ön plana çıkar 9. yy da yaşamış olan Yakubi, *Kitabül-Buldan* isimli kitabında Kürtler'den cebel bölgesinde Arap ve İranlılarla beraber yaşayan bir grup olarak bahseder.²⁰

Bütün bu kaynaklar incelendiğinde göze çarpan en ilginç noktalardan biri Kürt ve Kürdistan isimlendirmelerinin Kürtler tarafından yapılmamasıdır. Bir Kürt tarafından yazılmış ve Kürtlerden bahseden ilk eser 1596 yılında Şerefhan Bitlisi tarafından yazılmıştır. Bölgede yaşayan halk kendisini daha çok mensubu olduğu aşiret ve ya aile ile adlandırmıştır. Zaten bu bölgede kurulan ilk devlet organizasyonlarının tamamı aşiret federasyonları şeklindedir. İslam'ın bölgeye yayılmasından sonraki devletlerin çoğu da yine aile ve aşiret isimleri ile adlandırılmıştır. Aynı durum kimlerin Kürt olduğu ve Kürdistan'ın neresi olduğu konusunda da sürer. Örneğin ünlü Rus Kürdolog ve dilbilimci Minorsky Kürt diye bazı Yahudi ve Ermeni sülalelerin de sayıldığını Kürtler için İranlı ve İranileşmiş aşiretler tanımının da kullanıldığını söyler.²¹ Kürdistan'ın coğrafi olarak tarifleri de yine benzer muğlâklıklar içerir. Bazı tariflerde bütün bir Irak, Ermenistan ve Azerbaycan Kürdistan kabul edilirken, bazı haritalarda sadece Zağros dağları ve çevresi ile Mezopotamya bölgesinin bir kısmını görebilirsiniz. Bu tariflerin yine hiç biri bu dönemlerde yaşayan Kürtlere ait değildir. Dini açıdan ise ilk zamanlarda Yezidilik, Zerdüştilik ve Manihaizm dinlerinin etkisi görülmektedir. Halen Kürtler içinde Yezidi ve Zerdüşti inancına sahip insanlar vardır. İslam'ın bölgeye girişi ile beraber buradaki insanların önemli bir bölümü Müslümanlaşmıştır. Çoğu Şafii mezhebine tabi iken Şii Kürtler İran'a yakın bölgeler de yaşamaktadır. Türkiye içinde Alevi inancına sahip sayıları azımsanmayacak bir Kürt-Alevi topluluk vardır. Ayrıca Urfa tarafında İslam'ın Hanefi mezhebine mensup birçok Kürt yaşamaktadır.

²⁰ Papakan ve Yakubi'den Aktaran, Hakan ÖZOĞLU, **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, Çev. N.Ö.Gündoğan, A.Z.Gündoğan, 37-38

²¹ Minorsky'den Aktaran, Hakan ÖZOĞLU, **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, Çev. N.Ö.Gündoğan, A.Z.Gündoğan, 38

Buraya kadar anlattığım kısım Kürt isminin tarihsel izleği ve Kürtlerin sosyal yapısıyla ilgiliydi. Şimdi de Kürtlerin, milliyetçiliğin yayılmaya başladığı yıllardan itibaren Osmanlı Devleti ile olan münasebetlerine bakalım.

3.1.2 Milliyetçiliğin İnşa Yıllarında Kürt – Osmanlı Münasebetleri

Avrupa’da 18. y.y’den itibaren güçlenmeye başlayan milliyetçi hareketler daha önceki dinsel ve dilsele cemaatleri parçalamaya ve bunun yerine ulus devlet formlarını kurmaya başlamışlardır. Bu durumu çalışmanın ilk bölümlerinde anlatmıştık. Bu bölümde de milliyetçiliğin boy verdiği zamanlarda Osmanlı devleti ile Kürtler arasında ki münasebetleri inceleyeceğiz.

Osmanlı devleti 18. ve 19. yy boyunca sürekli ayaklanmalarla sarsıldı. Balkanlarda yaşayan bütün uluslar tek tek bağımsızlıklarını elde etmeye başladılar. Bu azınlıkların çoğu gayri Müslim idi. Osmanlı idaresi ayaklanmalardan kaynaklı merkezileşme hareketleri içine girdi. Osmanlı idaresi altında bulunan Kürtler bu merkezileştirme hareketlerinden oldukça fazla rahatsız oldular. Bunun sebebi buradaki aristokrat sınıf tarafından yönetilen emirliklerin kendi kuralları, hukukları ve vergi toplama şekilleri ile gelenekselleşmiş bir yönetimlerinin bulunması idi. Osmanlı’nın başlattığı merkezileşme hamlelerine ilk önemli tepki Botan miri Bedirhan Paşa tarafından gösterilmiştir. Mir Bedirhan 1847 yılının yazında isyan etmiştir. Bu isyan birçok etkenin iç içe geçtiği bir isyan olarak gözükmektedir. Hem çıkarları sarsılan mir bir yandan bölgedeki etkinliğini sürdürmek istemiş öte yandan büyük bir Kürt birlikteliği kurmaya çalışmıştır. Hareket uzun çarpışmalardan sonra bastırılmış Mir Bedirhan ailesiyle beraber İstanbul’a sürülmüştür. Bu isyan hareketinden yaklaşık 30 yıl sonra 1880 yılın da Şemdinanlı Şeyh Übeydullah 1878 yılında imzalanan Berlin Antlaşması’nda Ermenilere verilen vaatlerden ve yaygınlaşan milliyetçilik düşüncesinden de etkilenerek isyan etmiştir. İlk defa amacının birleşik bir Kürdistan olduğunu ilan eden Kürt liderdir. Ayaklanma aynı yıl içinde bastırılmıştır.

Yukarıda bahsettiğimiz ayaklanmalar ve bazı itaatsizliklerden dolayı İstanbul'a sürülen aristokrat Kürt aileleri burada daha fazla etkileşime geçmişlerdir. Öte yandan İstanbul'da o sıralar vuku bulan Jön Türklerin müdahalesi (1908'de İkinci Meşrutiyet'in İlanı) kültürel ve siyasi iklimi milliyetçiliğin yeşerebileceği bir alan haline getirmiştir. Çünkü meşrutiyet padişahın yanında meclisi öngören bir yönetim biçimi olduğu için ulus devlet vatandaşlığına doğru kapı aralar. Ayrıca meclisin açılmasıyla görece liberal bir ortam oluşmuş, padişahlık dışında ulus devlet modeli yoğun olarak tartışılmıştır. Bütün bu tartışmaları izleyen saraya yakın aristokrat ailelerden oluşan Kürtler de modern kurumlarla tanışmış ve ulus devlet fikrinden etkilenmişlerdir. Fakat kurdukları ilk dernekler bölgedeki halkın okumasını teşvik etmek amacındadır ve direkt bir ayrılma düşüncesi içermez. Daha sonraları İttihat Terakki Cemiyetinin milliyetçi söylemler içinde bulunması Kürtler'in karşıt tavırlarına sebep olmuştur.

İstanbul'da üniversite gençleri arasında artık bir milliyet kavga ve mücadelesi baş göstermişti. Mektepte teneffüslerden dershaneye girdiğimizde, büyük siyah yazı tahtasına tebeşirle pek büyük yazılarla “Ne mutlu türküm diyene” “Yaşasın Türkler” yazılmış olduğunu görmekte idik. Bu vaziyet karşısında bizde teneffüs saatleri arasında dershaneye giderek ayın tahtaya “Yaşasın Kürt ve Kürdistan” “Ne mutlu Kürdüm diyene” yazılarını yazmaya mecbur olmuştuk.²²

Bu ifadeler o dönemde öğrenci olan sonraları Kürt milliyetçiliği içinde önemli yer tutan Nuri Dersimi'ye aittir. 1918 yılına gelindiğinde karşımıza Kürt teali cemiyeti çıkmaktadır. Bu cemiyet ayrı bir bağımsız Kürdistan talep eder bunun için çalışmalar sürdürür. Kürt elitleri Türkçü akımlar ve modern kurumlarda gördükleri eğitimden de etkilenerek bütün bir Kürt kimliği inşa etmeye çalışmışlardır. Daha önce belirttiğimiz gibi milliyetçilik modern bir inşadır. Milliyetçiliğin yayılması da yine bu modern kurumlar aracılığıyla gerçekleşir. Anderson 'Hayali Cemaatler' adlı kitabında bu kurumlardan biri olan okullardan bahseder. Hindistan'da, Malezya'da ya da Afrika'da Avrupalı devletler tarafından sömürülen her yerde belirgin bir şekilde

²² Nuri DERSİMİ, **Hatıratım, Özge Yayınları**, S.32

sömürge milliyetçiliklerinin kurucu unsurları batı tarzı ve anadillerinden farklı olarak eğitim veren okullardan geçmişlerdir. Kürtler için de durum değişmez ilk milliyetçi hareketlenmeler Türk okullarında okuyan Kürtler arasında gelişmiştir. Nitekim 30 yıldan beridir Türkiye toprakları üzerinde devam eden savaşın taraflarından olan PKK (Partiya Karkerén Kürdistan – Kürdistan İşçi Partisi) Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde şekillenmiştir.

Buraya kadar anlattığımız kısım Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili idi bundan sonra; yaşadığımız coğrafyada kendini bir ulus devlet olarak tanımlayan Türkiye cumhuriyeti ile Kürtlerin temaslarına bakacağız.

3.1.3 Türk Ulus Devleti ve Kürtler

Günümüzde Kürt meselesi tartışılırken genellikle meselenin ortaya çıkışı 30 yıllık bir süreç şeklinde düşünülür. Oysa ki bu durum daha Cumhuriyetin kuruluş yıllarından beri sorun olmuştur. Osmanlı Devleti'nde Padişaha bağlı halk din temelli bir ayrıma tabi tutulmaktaydı. Müslüman topluluklar Osmanlı milleti olarak tanımlanırken Gayri Müslimlere yönelik farklı uygulamalar söz konusuydu. Örneğin bir suç işlendiğinde suçlu dini inancına göre farklı mahkemelerde yargılanıyordu. Gayri Müslim cemaatlerin kendi mahkemesi bulunuyordu.

Müslüman halkın davalarına ise Osmanlı Devleti'nin atadığı kadılar bakıyordu. Bir başka farklı durum ise askerlik konusunda ortaya çıkıyordu. Gayri Müslimler askerlikten muaf tutulup, bunun karşılığında belli bir miktar vergi ödüyorken Müslüman halk askere alınıyordu.

Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecine girmesi ile beraber devleti kurtarmak için farklı yönetim anlayışları tartışılmaya başlandı. O sırada Avrupa'da ulus devletler yükselmekteydi. Yurt dışında, özellikle Avrupa'da okumuş ya da bürokratik yapmış isimler İttihat ve Terraki Cemiyeti etrafında toplanıp ulus devleti savunuyorlardı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Devleti'nin de dâhil olduğu İtilaf

Devletlerinin yenilmesi ile beraber Anadolu işgal edilmeye başlanmıştır. Buna karşın Mustafa Kemal, Osmanlı Padişahı Sevr Antlaşmasını imzaladıktan sonra işgallerin başlamasıyla Anadolu’da kurtuluş hareketini örgütlemeğe başlamıştır.

Kurtuluş Savaşı sırasında halka ve temsilcilerine Kuvva-i Milliye hareketi savunulurken kullanılan söylemler yine Osmanlı devletinin söylemlerine yakındır. Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Cuma namazı sonrası açılması ve dualar okunması buna örnektir. Kurtuluş savaşının bitmesi ve cumhuriyetin ilanıyla Osmanlı Devleti’ne son verilmesinden sonra yeni kurulan cumhuriyetin muğlâk olan vatandaşlık kavramı da yavaş yavaş belirginleşmeye başlamıştır.

Osmanlı’nın ümmet millet anlayışı yerini ulus fikrine bıraktı. Artık devlet meşruyetini millete dayandırıyordu. Yeni anlayış egemenliği kayıtsız şartsız millete devrediyordu. Osmanlı’dan kalan kurumlar ya kaldırıldı ya da yeniden düzenlendi. Eğitim Tevhidi Tedrisat kanunuyla 1924 yılında hükümete bağlandı ve buna bağlı olarak medreseler, tekke ve zaviyeler kapatıldı. Yine bu kanunla yabancı okullar hükümetin denetimine alındı. Atatürk yeni kurulan devletin devam edebilmesi için eğitimin en önemli araç olduğuna inanıyordu. Eğitim hem laiklik inancını aşılacak hem de ulus fikrini geliştirerek ülkedeki farklı toplumsal kesimleri devlet çatısı altında kaynaştıracaktır. Eğitim de yapılan değişiklikler artan bir milliyetçiliğin açık tezahürleriydi. Yine Mart 1924’de 1921 Teşkilatı Esasi kanununa dayanarak yapılan yeni anayasada vatandaşlık tanımı yapıldı. Bu anayasanın vatandaşlık maddesine göre “ Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle bağlı herkes Türk itlak olunur” du. Bu tanımlama daha sonra birçok tartışmalara sebep olmuştur. Buradaki Türk sözcüğü kapsayıcı bir tanım içinde tarif edilse de çoğu zaman bir etnik kökeni vurgulamak için kullanılmıştır. Bu tartışma günümüzde de devam etmektedir. Günümüzde de siyasi kadrolarını Kürtlerin oluşturduğu partiler buradaki Türk tanımlamasının Türkiyeli diye değiştirilmesini istemektedirler. Bütün bu yapılanlar kuşkusuz Kürtlerin asimilasyonunu hedef alıyordu. Bruinessen’in bu konudaki görüşleri konunun anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

Halkçılık, millet oluşturma sürecinde ayrı bir Kürt (ya da Laz, Kafkasyalı vb) kültürel varlığının inkârına dayanan ve Kürtleri kararnameyle Türk yapan politikayı haklı çıkarmaya yarayan ideolojik desteği oluşturmuştur. Tarihçilere bu iki milletin bir ve aynı olduğuna ilişkin “ bilimsel kanıt” üretmeleri için emir verilmiştir. Feodalizme karşı mücadele kisvesi altında hükümete doğu vilayetlerinde geniş toprakları istimlâk yetkisi veren, ağa ve şeyhlere karşı silah olarak kullanılacak bir kanun çıkarılmıştır. Topraklar, topraksız Kürt köylülerine dağıtılmak üzere istimlâk edilmemiş, Türklere ya da başka yerlerden gelip Türkleşmiş olan göçmenlere verilmiştir... Bu uygulamaların daha sonraki mantığı sonucunun zora dayanan bir asimilasyon politikası olacağı, 1925’te sadece kaba hatlarıyla belliydi.²³

Yeni kurulan devletin hem halifeliği kaldırıp laik adımlar atması, hem de milliyetçi tavırlar içine girmesi Kürtlerin yaşadığı alanlarda yankı bulmuştur. Şeyh Sait 1925 yılında cumhuriyet ordularına saldırarak etkisi beş altı yıl sürecek bir isyan başlatmıştır. Tarih içinde Kürtleri Osmanlı imparatorluğu içinde tutan en büyük sebep dindi. Şimdi dinin devletten çekilmesi aradaki bağları zayıflatmıştır. Dünyanın dört bir yanında ve Anadolu’daki siyasi elitler arasında yükselen milliyetçilik de bölgede etkisini iyice hissettirmiştir.

İlerleyen yıllarda devlet içinde milliyetçi zihniyet daha da güçlenmiştir; öyle ki bütün dillerin kökenini Türkçe’ye bağlayan Güneş Dil Teorisi devlet iktidarında yankı bulmuş fakat kabul görmemiştir. 1930’lu yıllara gelindiğinde önce Ağrı’da (1930–31) daha sonra 1938 yılında Tunceli’de iki Kürt isyanı çıkmıştır. Bu iki isyan kanlı bir şekilde bastırılmıştır. Yine aynı yıllarda “vatandaş Türkçe konuş” kampanyaları başlatılmış Türkçe dışındaki dillere müsamaha gittikçe azalmaya başlamış aynı zamanda bu bölgelerde okullaşma oranları arttırılarak asimilasyon politikaları uygulanmıştır. Daha önce belirttiğimiz eğitim birliği kanunu da bu amaçla çıkarılmıştır.

1938 Dersim (daha sonra adı Tunceli olarak değiştirilmiştir) isyanından sonra Kürtler uzun süre herhangi bir hareketlenme içine girmemişlerdir. Fakat bu süre zarfı içinde yeni Cumhuriyet ulus devlet olmanın bütün gereklerini tamamlamış

²³ Martin Van BRUÏNESSEN, **Ağa, Şeyh, Devlet**, Çev. Banu Yalkut, 402

milliyetçilik sürekli yükselen değer olarak kalıcılaşmıştır. Öyle ki 1956 yılına gelindiğinde 6–7 Eylül olayları olarak adlandırılan olaylar yaşanmış; Atatürk’ün Selanik’te doğduğu eve bomba atıldığı söylentisi üzerine Rum ve Ermeni vatandaşlar öldürülmüş, malları talan edilmiştir. 1960 yılında Kürtçe olan köy isimleri Türkçe isimlerle değiştirilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlı ahalisinden bir ulus yaratma fikri başarıya ulaşmış, fakat dünyanın birçok yerinde olduğu gibi bu durum farklı etnik unsurların yaşadığı bir coğrafyada sürekli kriz yaratmıştır.

1968 hareketinin dünyada yeni bir sol dalga yaratması ile beraber Türkiye’de sınıf hareketi yükselmeye başlamıştır. Genç kuşak içinde sosyalizm mücadelesinin yükselmesi Kürt gençlerini de içine çekmiştir. Bu dönemde özellikle üniversitelerde öğrenim görmekte olan birçok Kürt genci sol hareket içinde kendilerini ifade etmeye başlamıştır. (Bu durum ulus kimliğinin modern yapısıyla ilgilidir. Dikkat edilirse bu dönemde Kürt ulusal kimliğini taşıyan siyasal örgütlerin hepsi okul gibi, ulus devletin modern bir kurumdan geçmişlerdir.) Türkiye’de ki sol hareketlerde Kürt halkının konumu ile ilgili tartışmalar gelişmiştir. Bu dönemde Kürtler Türkiye İşçi Partisi (TİP), Devrimci Doğu Kültür Ocakları(DDKO) gibi birçok siyasal örgüt içinde faaliyet göstermişlerdir. Türkiye İşçi Partisi’nin 1970 kongresinde ilan ettiği bazı tespitleri burada söylemek yerinde olacaktır;

Türkiye’nin doğusunda Kürt halkının yaşamakta olduğunu, Kürt halkı üzerinde baştan beri, hâkim sınıfların, faşist iktidarların, zaman zaman kanlı zulüm hareketleri niteliğine bürünen, baskı, terör ve asimilasyon politikasını uyguladıklarını, Kürt halkının yaşadığı bölgenin geri kalmış olmasının temel nedenlerinden birinin, kapitalizmin eşitsiz gelişme kanununa ek olarak, bu bölgede Kürt halkının yaşadığı gerçeğini göz önüne alan hâkim sınıf iktidarlarının güttükleri ekonomik ve sosyal politikalar olduğunu... Kürt halkının anayasal vatandaşlık haklarını kullanmak ve diğer tüm demokratik özlem ve isteklerini gerçekleştirmek yolundaki mücadelesinin, bütün anti-demokratik, faşist, baskıcı şoven-milliyetçi akımların amansız düşmanı olan partimiz tarafından desteklenmesinin olağan ve zorunlu bir devrimci görev olduğunu... Kürt ve Türk sosyalistlerinin parti içinde omuz omuza çalışmalarının gerektiğini... Kabul ve ilan eder.²⁴

²⁴ Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 2132–2133

1960'lar sonrası Kürtler kendi örgütlerini de kurmaya başlamışlardır; 'Ala Rızgari'(Kurtuluş Bayrağı), 'Stérka Sor'(Kızıl Yıldız), PSK (Kürdistan Sosyalist Partisi) ve günümüze kadar devam etmiş olan PKK (Kürdistan İşçi Partisi) bu örgütlerden bir kaçıdır. Bütün bu örgütler sosyalist hareket içinden yükselmiş ve Marksist-Leninist örgüt modelini benimsemişlerdir. Bu örgütlerin çoğu 12 Eylül 1980 darbesinden sonra ya ortadan kaybolmuş ya da çok güç kaybetmişlerdir. Sadece PKK darbe sonrasında güçlenmeye başlamış, gün geçtikçe büyümüştür. 12 Eylül darbesi sırasında Diyarbakır cezaevinde tutuklu bulunan PKK' li mahkûmlara ağır işkenceler yapılması, buna karşın mahkûmların direnişi PKK hareketini halka tanıtmış ve güçlenmesine sebep olmuştur. PKK 1978 yılında kabul ettiği programında Kürtlerin yaşadığı bölgeyi sömürge ilan etti. PKK' ye göre bu bölgenin "kurtuluşu" için bağımsız sosyalist bir Kürdistan gerekliydi. 1984 yılında PKK 'nin Şemdinli ve Eruh baskınlarıyla Türk Silahlı Kuvvetleriyle çatışmaya başlaması Kürt meselesinde yepyeni bir dönem başlatmıştır. Bundan sonraki bölümlerde bu çatışmalı sürecin sosyal, siyasal ve psikolojik etkileri ve yansımaları konu edilecektir.

3.2 1990'larda Kürt Meselesi ve Zorunlu Göç Olgusu

12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbeden sonra ülkedeki sosyalist hareketler bastırılmış, binlerce kişi tutuklanmıştır. Ülke darbeci generallerin çıkardığı 1982 anayasası ile yönetilmeye başlanmış, var olan bütün muhalefet susturulmuştur. Askeri yönetim yeni anayasada "ülkenin bölünmez bütünlüğü ve ulusun birliği"nden çok fazlasıyla söz etmiştir. Ekim 1983 yılında Kürtçe'nin yasaklanması amacıyla 2932 sayılı kanun çıkarıldı.²⁵ Darbe sonrası asimilasyon çalışmalarına hız verildi.

Anayasa, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nu da yeniden canlandırıyor. Bu kurumların, Kürtlerin Türk olduğunu ileri süren 1930'ların siyasi söylemini geri getirecekleri beklendi. Ayrı bir Kürt dilinin

²⁵ TC Resmi Gazete, 22 Ekim 1983, No: 18199

var olmadığı savlarının yanı sıra Kürtlerin ve Türklerin ortak atalarını savunan makale ve kitaplar aniden çoğaldı. Kürt kimliğinin Türk kimliğinden ayırt etme çabalarının, basitçe, ülkeyi bölmeye çalışan batılı istihbarat örgütlerinin ve ayrılıkçı grupların uydurmaları olduğu iddia edildi.²⁶

1984 yılının 16 Ağustos günü gazeteler Genelkurmay Başkanlığı'nın 15 Ağustos'ta duyurduğu şu haberi verdiler:

«15Ağustos 1984 gecesini bir grup teröristin Siirt'in Eruh ilçesindeki Jandarma Karakol binasına karşı bombalı ve silahlı saldırıda buldukları ve saldırı sonucunda 1 jandarma erinin şehit olduğu 6 er ve 3 sivilin yaralandığı, Hakkâri ili Şemdinli ilçesinde de bir başka grup tarafından jandarma subay açık hava gazinosu, subay lojmanları ve ilçe Jandarma Karakolu'na silahlı saldırı düzenlendiği ve 1 subay, 1 astsubay ve 1 erin yaralandığı» bildirildi.²⁷

Bu tarihten sonra Türkiye'de Kürt meselesi artık yeni bir aktörle beraber anılacaktır. Bu aktör 70'li yıllarda sosyalist hareket içinde aktif olarak yer alan Kürt üniversite öğrencileri tarafından kurulan PKK'dir. 1984 Eruh-Şemdinli baskınlarından sonra ülkenin doğusu yavaş yavaş şiddet sarmalının içine sürüklendi, çatışmalar gittikçe artmaya başladı. 1987 yılına gelindiğinde devlet yönetimi doğu bölgelerinin artık "olağan" bir şekilde yönetilemeyeceğine karar verdi. Temmuz 1987'de Olağan Üstü Hal (OHAL) bölge valiliği ilan edildi. Çatışmalar 1995 yılına kadar artarak devam etti.

Olağan Üstü Hal Valiliğince sıkı yöntemlerle denetlenen bölge onlarca acıya tanıklık etmek zorunda kaldı. Savaşın başladığı 1984 yılından 1995 yılına kadar 5.014 sivil olmak üzere toplam 20.181 kişi hayatını kaybetti.²⁸ Savaşın yaşandığı alanlarda toplumsal travmalar gelişti. Savaşın anıları bir hayalet gibi tanıkların dünyalarına çöktü. Savaşın yaşandığı bölgelerde yaşayan halk, askerden dönen binlerce genç ve bütün bir Türkiye toplumu savaşın acılarına tanıklık etti. Bu durum bazen kendini

²⁶ Harris, G' den aktaran, Kemal KIRIŞÇI ve Gareth M. WINROW, **Kürt Sorunu**, 134

²⁷ <http://www.byegm.gov.tr/YAYINLARIMIZ/AyinTarihi/1984/agustos1984.htm>

²⁸ Kemal KIRIŞÇI ve Gareth M. WINROW, **Kürt Sorunu**, 146

cinnet olarak dışa vurdu. Nitekim son günlerde yaşanan bir olay bunun en açık örneği; emekli bir polis kendi evine bomba atmış kendi ailesini otomatik silahla taramıştır.²⁹ Daha bunun gibi onlarca cinnet örneği... Bir yanda öldürülüp yere dizilmiş PKK' li gençler, öbür yanda bayrağa sarılmış asker cenazeleri peş peşe ekranlarda, gazete sayfalarında görülmekteydi. Zorla yerlerinden edilen yüz binlerce insan bu travmaları neredeyse her gün yaşayacaktı.

Zorunlu göç, toplumsal ve bireysel düzeyde travmatik bir süreçtir. Zorunlu Kürt göçünde sadece göç sürecinden dolayı değil, göçten önce de herkesin malumu olan savaş ortamından kaynaklanan travmalar yaşanmıştır. Öyle ki, bu süreci 17 Ağustos depreminden kaynaklanan travmanın yirmi beş yıla yayılması olarak düşünebiliriz. Bu tarz travmalar ardışık ve birikimseldir, gizlilik dönemleri yasayabilir ve çok sonra da ortaya çıkabilirler. Aynı formda olmasa bile farklı formlarda, farklı bağlamlarda ortaya çıkacak ve eş, iş, aile ve sosyal ilişkilere de yansiyacaklardır. Dikkat çeken bir diğer nokta ise, bu travmaların etkilerinin sadece bölgede değil, Türkiye'nin metropollerinde de hissedilecek olmasıdır.³⁰

Önceleri sadece Doğu ve Güneydoğu bölgelerini etkileyen Kürt meselesi zamanla İstanbul, Adana, İzmir ve Mersin gibi metropollere de sıçradı bunun sebebi adı geçen bölgelerden bu kentlere yapılan zorunlu göçtü. Çatışmalı alanlarda PKK' ye destek verildiği gerekçesiyle binlerce köy boşaltıldı ve yakıldı. 1984 yılında çıkarılan bir yasayla PKK' ye karşı kendilerini korumaları için silah ve aylık verilen korucuların koruduğu köyler göç etmeye zorlanmadı. Daha sonraları korucular devletten aldıkları gücü kişisel husumetleri ve bölge halkı üzerinde baskı oluşturmak için kullandılar. Çatışmalı bölgelerdeki koruculuk sistemini reddeden köylerin tamamı boşaltıldı. Köylerini terk etmek zorunda kalan yüz binlerce göçmen büyük kentlere akın etti. Göç edenlerin daha az bir kısmı Doğu ve Güneydoğudaki şehir merkezlerine yerleşti. Çünkü buralardaki şehirler de yoksul ve iş imkânından mahrumdu. Ama bu muazzam göç zorunlu olarak devam ediyordu. Sadece 1990 ortalarına kadar 3.000'den fazla köy

²⁹<http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&Kategori=turkiye&ArticleID=520160&Date=23.04.2008>

³⁰ <http://www.tesev.org.tr/etkinlik/ZubeyitGun.pdf>

fiilen haritalardan silinmiş, resmi rakamlara göre 378.335 Kürt köylüsü evlerinden göçe zorlanmış ve evsiz kalmıştır.³¹ Tahminler resmi rakamın çok üstündedir.

Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi illerinden dışarıya gerçekleşen göç deviniminin önemli bir bölümü 1990–1995 yılları arasında gerçekleşmiştir. Örneğin; göç veren illerden Diyarbakır’da gerçekleşen göçün % 69,2’sini 1992–94 döneminde, Mardin’de gerçekleşen göçün % 56,1’i 1990–95 döneminde, Bingöl’de gerçekleşen göçün % 63,9’u 1990–95 döneminde, Muş ilinde gerçekleşen göçün % 51’i 1990–95 döneminde, Batman ilinde gerçekleşen göçün % 83,7’si 1992–95 döneminde, Siirt ilinde gerçekleşen göçün % 57,3’ünün 1990–95 döneminde, Bitlis ilinde gerçekleşen göçün % 61,8’inin 1993–95 döneminde ve Hakkâri ilinde gerçekleşen göçün de % 76,1’inin 1994–95 döneminde gerçekleştiği görülmektedir.³²

Bugün Kürtlerin en kalabalık nüfusa sahip olduğu kent İstanbul olarak gösteriliyor. Köyde iken tarım ve hayvancılıkla geçinen kitleler büyük şehirlerde hem işsiz ve yoksul gecekonducularda tutunmaya çalışıyorlardı hem de göç ettikleri yerlerdeki ayrımcılıkla mücadele ediyorlardı. Zorunlu göçle büyük kentlere gelenler kenar mahalle diye tabir edilen kent merkezlerine uzak gecekondu alanlarına yerleştiler. Buralarda bile “en zor durumda olan grup” olarak görülen, komşuları tarafından “terörist korkusu ve şaibesi ile” bakılan, polis teşkilatı tarafından da “şaibeli” görülüp, denetlenmiş kişilerdir.³³ Göç edenlerin gittikleri şehirlerde karşılaştıkları zorluklardan dolayı PKK’ye olan sempatileri gittikçe artmıştır. Nitekim ülkenin Doğu ve Güneydoğu’sunda olan herhangi olumsuz bir olay büyük kentlerdeki sokaklarda anında yankılanmaya başlıyordu. Televizyon ekranlarında İstanbul veya Adana’daki korsan gösterilerin görüntüleri artık sorunun coğrafyasındaki yayılmayı da haber vermekteydi.

Bu göç aynı zamanda şehirlerde yaşayan Türk nüfusun Kürtlerle artan oranda bir temasına da sebep oldu. Büyük kentlerde insanların zorunlu olarak bir araya geldikleri apartmanlar, gecekondu mahalleleri, toplu taşıma araçları, alışveriş merkezleri ve park – bahçe gibi yerlerde Kürtçe’yle ve Kürtlerle karşılaşmalarına, onların hikâyelerine

³¹ <http://www.hrw.org/turkish/reports/turkey0305/turkey0305trweb.pdf>

³² Göçder Raporu, 21

³³ Erder, Sema, **Kentsel Gerilim**, 152- 153

tanık olmalarına vesile oldu. Fakat bu durum her zaman olumlu sonuçlar doğurmadı. Kürtler göç ettikleri yerlerde, yöre halkı ve güvenlik güçleri tarafından “terörün destekçisi”, suç artışının sebebi, buralardaki işsizliğin nedeni ve birçok olumsuz durumun sorumlusu olarak görülmeye başlandı.

Savaşın koşullarıyla birlikte Kürtler büyük şehirlere kendi kimlik ve politik anlatılarını taşımışlardır. Öyle ki şehirde kamusal alanlar Kürtler açısından birebir yaşanan politik ve kimliksel “çatışma” alanları haline gelmiştir.³⁴

1980 darbesinden sonra devletin Kürt meselesindeki resmi politikasının inkâr etme ve asimilasyona maruz bırakma olduğunu söylemiştik. Bu resmi çizgi ironik bir şekilde çatışmalar arttığı halde 1980’lerin sonuna gelindiğinde değişmeye başlamıştır. 1989 yılı Haziranı’nda dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal kendisinin de Kürt kökenli olduğunu söyledi. Nisan 1991’de Saddam’ın Kuzey Irak’taki Kürt bölgesine saldırması nedeniyle Türkiye sınırına akın eden yüz binlerce mülteci den sonra, Kürtçe üzerindeki yasak kaldırıldı. Aynı yıl Kürt kökenli milletvekillerinin 1990 yılında kurduğu parti HEP, Erdal İnönü’nün başkanlık ettiği SHP ile seçim ittifakı yaparak meclise girdi. Partiler programlarında Kürt meselesi ile ilgili vaatlerde bulundurmaya başladılar. 1991 yılında Erdal İnönü başbakan yardımcısı iken Kürt kökenli vatandaşların kültürel haklarının tanınması çağrısında bulundu. Mart 1992 yılına gelindiğinde dönemin Başbakanı Süleyman Demirel Kürt realitesini tanıdığını açıkça ilan etti.³⁵ Bu durum devletin resmi söyleminin değiştiğinin bir göstergesi idi ama aynı yıllarda çatışmalar hızla devam ediyordu. Tansu Çiller’in başbakan olduğu anayol hükümeti döneminde faaliyete geçen, sonradan Susurluk’ta yaşanan bir kaza sonucu devlet adına hukuksuz işler yapan bir çete ortaya çıktı. Bu çete birçok faili meçhul cinayetin sorumlusu olarak görüldü. Savaş ortamından yararlanan bazı aşiret reisi, özel harekâtçı ve askerler kendilerine çıkar sağlamak ve “devleti korumak” maksadıyla çeteler kurmuşlardı. Savaşın devam etmesi derin devlet olarak da adlandırılan bu kesimlerin işine yaramaktaydı. Öte yandan sorunun çözümüne yönelik herhangi bir proje ortaya çıkmamıştı. Ayrıca birçok

³⁴ Engin Sustam, **Düşmanın Tahayyülü ve Milliyetçi Defans: Bir Toplumsal Travma Olarak Linc Kültürü**, Birikim, Sayı 215, 70

³⁵ Kemal Kirişçi ve Gareth M. Winrow, **Kürt Sorunu**, 135

kesim(özellikle Türkiye'deki milliyetçi kesimler) yaşanan çatışmalı sürecin Kürt meselesi ile alakalı olmadığını, yaşanan sorunun dış devletlerin kışkırtması ve terör sorunu ile ilgili olduğunu düşünüyordu.

1995 yılına gelindiğinde çatışmalar durulmaya başladı. 1995 yılının Aralık ayında PKK genel seçimler öncesi ateşkes ilan ettiğini duyurdu. Bu yıldan sonra çatışmalarda azalma olmaya başladı. Ülkede 1989 ile 1995 yılları arasında süren şiddetli çatışma süreci yerini görece daha sakin bir döneme bıraktı. Kürt meselesinde farklı çözüm yöntemleri daha çok konuşulmaya başlandı.

1 Ocak 1996 yılında Türkiye'nin Avrupa Birliği ile yapılan anlaşmalar sonucu Gümrük Birliği'nin yürürlüğe girmesi ile beraber yeni bir süreç başlamış oluyordu. 12-13 Aralık 1997 tarihlerinde Lüksemburg'da yapılan Avrupa Birliği Zirvesi'ndeki sonuç bildirisi, üyelik yolunda ilişkilerin sürdürülebileceğine işaret olmuştu. Bahsi geçen yıllarda şiddet olayları eskiye oranla düşüş gösterse de devam etmiştir. Bunun sebepleri içinde Türkiye'deki milliyetçi kesimlerin eski politikalarda diretmeleri, savaştan beslenen rant çevrelerinin çıkarlarını devam ettirmek istemeleri ve meselenin çözümünün yine meseleyi daha da kızıştıran bir kurumdan; ordudan beklenmesi sayılabilir. Öyle ki 28 Şubat 1997 yılında yapılan Milli Güvenlik Kurulu'nda ordu post-modern darbe diye nitelendirilen bir muhtırayla dönemin hükümet ortağı Refah Partisi'ni İslamcı faaliyetlere çanak tuttuğu gerekçesi ile tasfiye etmiştir.

Kürt meselesinin çözümü her defasında sadece şiddet yöntemlerine mahkûm edilmekteydi. Fakat Avrupa Birliği ile yakınlaşmalarla beraber farklı bir siyasal zeminde belirmeye başladı. İşte tam bu süreçte, 15 Şubat 1999 yılında PKK'nin başkanı konumundaki Abdullah Öcalan bir operasyon sonucu tutuklanarak Türkiye'ye getirildi. Bu olaydan sonra ülkede Kürt meselesi farklı bir mecraaya girdi.

3.3. 2000'li Yıllarda Kürt Meselesinde Kriz

Abdullah Öcalan Türkiye'ye getirilmesinden sonra aynı yıl içinde PKK' nin silahlı güçlerini ülke dışına çıkarmasını ve ateşkes ilan etmesini sağlamıştır. Şiddet olayları neredeyse durma noktasına gelmiştir. Kürt siyaseti Öcalan'ın Demokratik Cumhuriyet tezlerini tartışmaya başlamış, bağımsız devlet fikrinden vazgeçilmiştir. Aynı yılın 11–12 Aralık tarihli Helsinki zirvesinde Avrupa Birliği Türkiye'ye adaylık statüsü verdi. 3 Kasım 2002 yılında yapılan seçimde AKP tek başına iktidar oldu ve Avrupa Birliği'ne girmeyi temel hedefleri arasına aldığını duyurdu. Avrupa Birliği süreci kapsamında kısmen daha iddialı bir üyelik perspektifini benimseyen Türkiye, demokratikleşme yolunda 2002 yılında OHAL' i, Haziran 2003'te de idam cezasını kaldırdı. Ocak 2004'te Kürtçe kurslarının açılmasına, Haziran 2004'te de yerel dil ve lehçelerde TRT eliyle yayın yapılmasına kısmen olanak sağlandı. Türk Ceza Kanunu'nda bazı değişiklikler yapılırken, Terörle Mücadele Kanunu'ndaki ifade özgürlüğü ile ilgili yasalarda da birtakım değişikliklere gidildi.

Fakat yapılan bu değişiklikler milliyetçi görüşe sahip kesimler tarafından çok görülürken, Kürt meselesinin çözümüne katkıları sadece iyimser bir hava oluşturmaktan öteye geçmedi. Çünkü hala bir çözüm planı gözüküyordu. Kürt meselesi kriz yaratmaya devam ediyordu. Fakat bu seferki kriz daha büyük bir krizdi. Çünkü savaş ortamından sıyrılmış 5 yılda pek bir ilerleme sağlanamamış bu durum umutları tüketmeye başlamıştır. Bu yıllarda Türkiye'de özellikle büyük şehirlerdeki toplumsal gerilim artmaya başladı. Linç girişimleri, provokasyonlar ve bayrak olayları yaşanmaya başlandı. 2004 yılında PKK' nin 1999 yılında ilan ettiği ateşkesi sona erdirmesi ile çatışmalar da tekrar tırmandı.³⁶ 2005 yılındaki Newroz gösterileri sırasında bayrak yakılmasından sonra Genelkurmay Başkanlığı'nın yayınladığı sert bildiriye eylemlere katılanları “sözde vatandaş” olarak nitelmesi Türkiye'deki ulusalcı militarist kesimlerde oluşmakta olan yeni milliyetçi tahayyülü ortaya çıkarıyordu. Bu değişim bir düş kırıklığını haber vermekteydi; yıllarca süren Türkleştirme politikasının başarısızlığını. Onca yıldan sonra Kürt meselesi

³⁶ <http://www.daplatform.com/news.php?nid=455&PHPSESSID=6c23c158b366...>

psikolojik, ekonomik, siyasal ve sosyal mahiyetiyle ortada duruyordu. Bu durum ulusalcı – milliyetçi bir öfkenin büyümesine sebep oldu, oluyor. Nitekim Rahip Santoro ve Hrant Dink cinayetleri böyle bir öfkenin yükseldiği bir dönemde gerçekleşti.

Düş kırıklığı, Türkleşmesi beklenen Kürtlerin mühim bir kısmının buna gönülsüz olduklarının anlaşılması ibaret değildi. Türkleşmeye direnenlerin ülke nüfusunun kayda değer bir kesimini oluşturması ve büyük kısmının ülkenin belli bir kısmında meskûn oluşu yaşanan düş kırıklığını büyüttü. Sonuçta, tek dilli, homojenleştirilmiş bir kültürün egemen olduğu bir ülke-ulus inşa etme ülküsünün peşindeki Cumhuriyet, kabullenilmesi imkânsız bir gerçekle yüz yüze kalmıştı: ülkede, Türklükten gayri dil ve toprak birliğine sahip ikinci bir unsur mevcuttu ve bu mevcudiyete onlarca yılın sonrasında dahi son verilememişti. Cumhuriyetin, Kürt meselesine, bu mesele etrafında hareketlenen Kürtlere dair geleneksel algısının zayıflamasının ilk ve en önemli sebebi bu oldu.³⁷

2000'ler Türkiye'sinde Kürt meselesi ilk yıllarda çözüme yaklaşmış gibiydi. Avrupa Birliği silahların susması gibi durumlar bu meselede insanların umutlanmasına sebep oldu. Fakat bu iyimser atmosfer çok uzun sürmedi. Kürt meselesinin seyri yavaş yavaş değişmeye başladı. 2005 yılı Newroz'una yüz binlerce insanın katılması ve çıkan olaylar sonrasındaki durum göstermiştir ki; 1990'lı yıllara ait meşhur sloganla 'Türk, Kürt kardeştir ayırım yapan kalleştir.' Sözüdeki 'kalleş' önceleri PKK iken, artık Kürt halkının tamamı olmaya doğru gidiyor. Bu 'sözde vatandaşlar' artık çok olmaya başlamışlardır. Siluetleri her akşam haber bültenlerinin başköşesinde bir suçla daha fazla anılmaktadır. Irak'ın kuzeyindeki yarı bağımsız Kürt bölgesi, devletin telaşının artmasına, kafaların karışmasına sebep oluyor. Bir Kürt, Irak'ın Cumhurbaşkanı olmasına karşın etnik kimliğinden ötürü davet edilmemekte, her gün Türk yetkililerle Kürdistan bölgesi başkanı Mesut Barzani arasında söz düellosu yaşanmakta idi. Hatta bir gazete hızını alamayarak "eşek Kürt" anlamına gelen 'Ker Kürt' başlığıyla manşet haber bile yaptı.³⁸ Artan şiddet ortamı Kürt meselesini daha da fazla bir kriz içine sokmaktadır. Kriz yeni değildir. Bu kriz ulus devletin krizidir; çünkü etnik homojenleştirmeye dayanan bir proje

³⁷ Mesut YEĞEN, **Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa, Cumhuriyet ve Kürtler**, 83

³⁸ Star, 29 Mayıs 2003

olarak ulus devlet sistemleri var oldukları günden beri sürekli bir kriz üretmişlerdir. Ulus devletin asli ulusu her zaman öbür etnik kimlikleri asimile etmeye, bastırmaya çalışmıştır. Nitekim Kürt meselesindeki kriz de bir ulus devlet olarak tasarlanan Türkiye Cumhuriyeti'nin daha ilk yıllarında patlak vermiştir. Son otuz yıllık savaş yaşanan krizi çok farklı mecralara taşımıştır. Bu krizleri konu edinen alanlardan biri de sinemadır. Bundan sonraki bölümlerde bu krizlerin sinemaya yansımalarına bakılacaktır.

4.TÜRKİYE’DE POLİTİK SİNEMA VE KÜRT MESELESİ

4.1. Kavramlar

Bu bölümde tezin konusunun önemli bir ayağı olan ‘Politik Sinema’ kavramı açıklanmaya çalışılacak. Ancak Politik Sinema kavramını kendi başına bir olgu olarak açıklamanın bazı yetersizlikleri olacağı kanısındayım. Bu yetersizliklerin en başında, Politik Sinema kavramının hem içine aldıkları hem de dışında bıraktıklarıyla bazı yetersizlikler taşıması ve üzerinde tam bir fikir birliğine varılmış bir tanımının olmaması yatıyor. Ancak 1990 sonrası ortaya çıkan film örneklerinin bir kısmını açıklaması bakımından yaralı olabileceğini düşündüğüm bir kavram olarak da karşımızda duruyor. Bu yüzden Politik Sinema kavramını açılmakta faydalı olacağını düşündüğüm sinemada Toplumsal Gerçekçilik kavramını açıklayarak başlamayı uygun gördüm. Bu bölümde sırasıyla İtalyan Yeni-Gerçekçilik Akımı, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Politika ve sinema ilişkisi, Politik Sinema ve 1990’larda Yeni Politik Sinema açıklanmaya çalışılacak ve ardından politik film örnekleri olan Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk ve Yazı Tura filmleri incelenecektir.

Politik Sinemayı açıklamadan önce politik sinemanın birçok örneğini içinde barındıran ve günümüz politik sinemasının niteliksel değişimlerle içinden kopup geldiği toplumsal gerçekçilik akımını incelemenin faydalı olduğunu düşünüyorum. Çünkü politik sinema toplumda yaşanan olgu ve olayları kısmen ham gerçekliği koruyarak, kısmen de bu gerçekliği bir form içinde değiştirip dönüştürerek bir sanat eseri haline getirir. Bu ise sinema-toplumsal gerçek ilişkisinin incelemesine olanak verir.

Sinema diğer tüm sanat dalları içinde gerçekliği en fazla yansıtabilme özelliğine sahip bir sanat dalıdır. Çünkü kamera konumlanış biçimi ne olursa olsun ham gerçekliği kaydeder. ‘ Roy Armes’in de vurguladığı gibi film projeksiyonu,

gözün hızla akan kareleri hareketli algılaması gibi bir yanılsama sürecinin eseri ortaya çıksa da, kamera kendisi yalan söyleyemez.’³⁹ Her ne kadar film yönetmenleri kameraya kaydedilen ham görüntüyü ses, ışık vb. efektlerle değiştirip dönüştürebilme olanaklarına sahip olsalar da, bu sinema-gerçeklik ilişkisini ortadan kaldırmaz. Sinema-gerçek ilişkisini hem kuramsallaştıran, hem de bu kuramsal zemine uygun pek çok sinema örneği veren ve Türkiye’deki toplumsal gerçekçilik akımını derinden etkileyen İtalyan yeni-gerçekçilik akımı bunu en iyi örneğidir.

4.1.1. İtalyan Yeni-Gerçekçilik Akımı

İtalyan yeni-gerçekçilik akımı Roberto Rossellini’nin 1945 yılında çektiği ‘Roma Açık Şehir’ isimli filmiyle başlar. İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımının diğer temsilcileri ise Luchino Visconti, Giuseppe De Santis ve Vittorio De Sica gibi sinemacılar. Bu sinemacılar İkinci Dünya Savaşının ve Mussolini rejiminin toplum üzerinde yarattığı yıkımı belgeselci bir tavırla olduğu gibi aktarmaya çalışan birçok sinema eseri ortaya koymuşlardır.

İtalyan yeni-gerçekçilik akımı Avrupa’da faşizmin yaşandığı ve etkisini yavaş yavaş kaybettiği yıllarda ortaya çıktığı için, filmlerin konusu da genellikle savaşın ve faşizmin bireyler ve toplum üzerindeki etkileridir. Bu yüzden yeni-gerçekçi sinemacılar yoksul halkı ve köylüleri, yapay stüdyolar yerine doğal mekânlarda çekmişlerdir.

Yeni-gerçekçi yönetmenler, sinema endüstrisinin alışlagelmiş kalıplarını yıkmaya çalışır. Profesyonel ‘starlar’ yerine, filmin kahramanlarıyla benzer toplumsal çevrelerden gelen tamamen amatör, mütevazı oyuncular kullanmak, stüdyo dışında açık havada ve olayın gerçek mekanında

³⁹ Roy Armes ‘ten Aktaran, Aslı DALDAL, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, 37

çekimler yapmak, Andre Bazin'in üzerinde yoğun biçimde durduğu 'alan derinliği' uygulaması yeni-gerçekçi filmlerin ortak özelliğidir... Star sistemini terk etmek ve böylelikle faşist ideolojinin 'kişi kültü' ve 'kahramanlık' kavramlarını yadsımak, sanatsal olduğu kadar politik bir tutumun göstergesidir.⁴⁰

Bu Hollywood sinemasının insanları rahatlatan ve genellikle sonu mutlu biten, yanılsamalar sinemasının tam zıttı bir sinema anlayışıdır. Yeni-Gerçekçi filmlerde savaş sonrası İtalya'sının mutsuz ve umutsuz fotoğrafını görürüz. Filmlerde her şeyi bir anda değiştiren kahramanlar yerine; işsizlikle ve yoksullukla boğuşan, fuhuşa sürüklenmiş, umutsuz karakterler vardır.

Film türü için, yeni-gerçekçiler 1930'ların İtalyan sinemasında sık görülen entrika üzerine kurulmuş hikâyeleri terk ettiler. Öykülemeler gevşekti, dolaysız olarak tüm öyküleyici kalıplara bağlanmıyordu. Ön gereksinimli mutlu sonlar bırakıldı; hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline geldi⁴¹

İtalyan Yeni-Gerçekçi akımının muhalif olma nedeni, yukarıda saydığımız ana akım Hollywood sinemasına hem biçim hem de içerik olarak karşıt olmasıdır. Hollywood' un fakir ama mutlu, zengin ama mutsuz kahramanlarına karşı; Yeni-Gerçekçi sinemacılar fakirin mutsuz ve umutsuz dünyasını filmlerine aktardılar. Bu, Yeni-Gerçekçi akımın sınıflara bakış açısı hakkında da bize bilgi sağlar. Yeni-Gerçekçilik öncesi İtalyan sineması filmlerinde orta sınıfın yaşamından örnekler sunuyor ve bu anlamda sinema orta sınıfa sesleniyordu. Yeni-gerçekçilikle birlikte sinema filmleri işçilerin, köylülerin, işsizlerin ve diğer marjinal kesimlerin gündelik hayatlarını ve sorunlarını anlatmaya başlamış ve bu kesimlere seslenmiştir. Bu özelliğiyle Yeni-Gerçekçi akımın Marksizm'den hatta onun İtalya'daki temsilcisi olan Gramsci'den etkilendiğini söylemek mümkün.

⁴⁰ A.g.k. 45

⁴¹ Esra BİRİLDİZ, *Sinemada Akımlar*, 71

4.1.2. Türkiye’de Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Türkiye’de sinemacılar geliştirmekte olan ülkelerin sinema anlayışlarından etkilenmiş ve bu etkilenme yapılan filmlere yansımıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da ortaya çıkan toplumsal gerçekçi sinema anlayışı, Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi akımın ortaya çıkışına kaynaklık etmiştir. Toplumsal Gerçekçilik akımı; Türkiye’de Adnan Menderes iktidarının ‘liberal-kırsal’ anlayışının, 27 Mayıs 1960’da ordu tarafından sona erdirilmesi ve kısmen ‘ilerici’ olan 1961 Anayasasının kabul edilmesinden sonra ortaya çıkmıştır. 1961 Anayasası daha önceki politik yaşamda görülmeyen sosyalist partilere, sendikal hareketlere izin veriyor, ülkenin sorunlarına değişik görüş açılarından uygun bir ortam sağlıyordu.⁴² Gerçekten de 1961 Anayasası hem toplumsal alanda hem de sanat çevresinde kısmi bir rahatlık ve özgürlük atmosferi oluşturmuş, bu dönemde sanatçılar toplumsal olaylara daha fazla ilgi duymuş ve bunu sanat eserlerine konu etmişlerdir. Dorsay bunu şu sözlerle açıklar:

1960’ta 27 Mayıs eylemiyle, toplumdaki bunalıma karşı oluşan tepkiler somut biçime dönüşmüştür. 27 Mayıs’ın toplumumuza getirdiği görece özgürlük havası ve siyasi tartışmaların yelpazesinin büyük ölçüde genişlemesi, sinemaya da yansımıştır. Politik ve ideolojik bakış açısındaki çeşitlenme, zenginleşme olayı, sinemada da yankılar yapmış, toplumda filizlene sol düşünceler, ilk önemli filmlerimizin yapılmasını sağlamıştır.⁴³

Fakat hemen belirtmek gerekir ki; toplumsal gerçekçilik Türkiye’de tüm sinemacılar tarafından benimsenen ve üzerinde tam bir uzlaşının olduğu bir akım değildir. Çünkü bu akım daha çok Avrupa’da ortaya çıkan yeni-gerçekçi akımından etkilenmiştir ve yazılı bir manifestosu yoktur. Böyle olunca da toplumsal gerçekçilik kendi içinde bir bütünlük taşımayan, bazı sinemacılar tarafından benimsenen bir akım olarak kalmıştır. Refiğ bu akımla ilgili şöyle der:

⁴² Gülseren GÜÇHAN, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, 81

⁴³ Atilla DORSAY, *Sinema ve Çağımız*, 45

1961 anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman ‘toplumsal gerçekçilik’ diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasına yol açtı.⁴⁴

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi bu akımın herkes tarafından aynı algılanmaması ve benimsenmemesi; Refiğ’in toplumsal gerçekçiliği, bazı sinemacılar tarafından zaman zaman benimsenen bir akım olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Akımın zaman zaman benimsenmesinin bir diğer nedeni de 1964 sonrası yoğunlaşmaya başlayan muhafazakâr baskılardır. Yoğunlaşan bu muhafazakâr baskılar ve sinemacıların yaşadığı kişisel ve ideolojik çatışmalar sonucu daha önce toplumsal gerçekçi filmler çeken sinemacılar bir süre sonra bu akımdan uzaklaşmaya başlamışlardır.

Toplumsal gerçekçi filmlerin temel meselesi sancılı bir şekilde yaşanan modernleşme sürecinin toplum üzerinde yarattığı etkilerin ve 1960’lar Türkiye’inde yaşanan siyasal ve toplumsal çatışmaların sinema sanatına aktarılmasıdır. 1960–65 arasındaki ‘ilerici’ yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası toplumsal gerçekçi hareket, Nilgün Abisel’in de vurgulamaya çalıştığı ‘modernlik-geleneksellik’ çizgisi üzerinde ulusal bir ‘kimlik’ arayışını yansıtır. Birçok toplumsal gerçekçi filmde modern-geleneksel çatışmasını ve bunu karşısında bireyin metafizik yalnızlığını bulmak mümkündür. Böylelikle toplumsal gerçekçilik iki önemli görev yüklenir; var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak (sosyal gerçekçiliği) ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak.⁴⁵ Toplumsal gerçekçi akımın bu özelliğini Uçkan şöyle özetler:

⁴⁴ Halit REFİĞ, **Ulusal Sinema Kavgası**, 24

⁴⁵ Nilgün ABİSEL’den aktaran, Aslı DALDAL, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, 58

Toplumsal gerçekçilik sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelmeli, hakları gasp edilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırarak, kuru hayalcilik atılmalıdır artık. Bu tür endişeler anlatımı da etkilemiş, mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun, daha soğukkanlı, daha 'bilimsel' bir özelliğe kaymış, ifadeler aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara halinde duran günlük dertlerden seçilmiştir.⁴⁶

Toplumsal gerçekçi akımın en iyi örnekleri ise şunlardır: Metin Erksan *Gecelerin Ötesi*(1960), *Yılanların Öcü*(1962), *Susuz Yaz*(1963) ve *Suçlular Aramızda*(1964) ; Halit Refiğ *Şehirdeki Yabancı*(1963), *Gurbet Kuşları*(1964), *Haremde Dört Kadın*(1965); Duygu Sağıroğlu *Bitmeyen Yol*(1965) ve Ertem Göreç *Otobüs Yolcuları*(1961), *Karanlıkta Uyuyanlar*(1965).

Bu filmlerin hemen hemen hepsi 1960'larda yaşanan köyden kente göç, modern-geleneksel çatışması, sendikal mücadeleler ve modernleşen Türkiye'de bireyin yalnızlığı gibi konuları işlemişlerdir.

Toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali'ye karşın; Halit Refiğ, insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizer (*Gurbet Kuşları*) ve Yön Hareketinin toplumsal ve siyasi mesajlarını benimser. Metin Erksan ise bir yandan sınıf bilinci yüksek bir 'şehir gerçekçiliği'(Gecelerin Ötesi) vurgusu yaparken, öte yandan insanın onulmaz yalnızlığının ve kötü doğasının kırsal portrelerini çizer. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde Erksan açıkça modernizm'in 'uyumsuzluk', 'kaos' ve 'sürekli savaş' kavramları çerçevesinde hikayesini kurgular.⁴⁷

Toplumsal gerçekçi filmlerin konularına ve bu konuların işlenişine bakıldığında akımın kendisine iki temel misyonu yüklediği söylenebilir. a) toplumsal sorunları eleştirel ve devrimci bir perspektifle sinemaya aktarmak, b) bilinçli ve

⁴⁶ Mesut UÇKAN, *Türk Sinemasında İdeoloji*, 26

⁴⁷ Aslı DALDAL, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, 61

özgün bir Türk sinema dili yaratmak.⁴⁸ Toplumsal gerçekçi akımın yukarıda açıklamaya çalıştığım özelliklerini kısaca maddelersek:

- a) Akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, ‘angaje’ tipte sanatçılardır.
- b) Bütün toplumsal gerçekçi filmler ‘sıradan insanın’ hikayesini, abartısız bir sinema diliyle aktarmaya çalışır.
- c) Bütün yönetmenlerin temelde ‘anti-kapitalist’ ve ‘anti-burjuva’ bir tutumu vardır.
- d) Filmlerde çeşitli estetik yenilikler denenir: değişik kamera açıları, alan derinliği ve dış çekimler gibi.
- e) Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasal bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler açısından bağımsız ele alınmaz.
- f) Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, ayrıca eleştirmenler ve senaryo yazarları erkektir ve filmler –Halit Refiğ’in kadın sorunları üzerine eğilmeye çalışan bir iki denemesi hariç- ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır.⁴⁹

Toplumsal gerçekçi filmlerin hemen hemen hepsi, siyasal ve kültürel atmosferin görece rahat olduğu 1960–1965 yılları arasında çekilmiştir. Toplumsal gerçekçi akım bu yıllar arasında kendisini var edebilecek ortamı bulabilmiş ve birçok toplumsal gerçekçi film üretilmiştir. Ancak bu atmosfer 1964’lerin sonuna doğru değişmeye başlar. Muhafazakâr baskılar 1964’lerin sonunda hem toplumda hem de sanat çevresinde etkisini göstermeye başladı. Daha önce toplumsal gerçekçi film örnekleri veren bazı sinemacılar, hem bu baskılardan, hem de yaşadıkları ideolojik ve kişisel çatışmalardan dolayı 1960’ların sonlarına doğru bu akımdan uzaklaşmaya başladılar. Böylelikle 1960 başlarında Türk sinemasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçi akım, 1960’ların sonlarına doğru etkisini kaybetmeye başladı.

⁴⁸ A.g.k. 138

⁴⁹ A.g.k. 138

4.1.3. Politika-Sinema İlişkisi

Politika Yunanca'da şehir anlamına gelen 'polis' kelimesinden türemiştir. Antik Yunan'da şehirlerin tüm işlerinin organize edilmesi, yürütülmesi ve düzenlenmesi politikanın alanına girer. Bu anlamda politika 'devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı'⁵⁰ dır. Ancak politikayı sadece devlet işlerinin organize edilmesi olarak tanımlamak bu kavramı oldukça daraltır. Zira politika devlet işlerini organize etmek için sadece politikacılara verilmiş bir yetki değildir. Politika aynı zamanda farklı fikir ve ideolojilerin karşı karşıya geldiği, çoğu zaman çatıştığı bir siyasal alandır.

Politika yukarıda da göstermeye çalıştığımız gibi belli bir fikir ya da ideoloji adına toplumu etkileme ve yönlendirme olayıdır. Bunu yaparken de kendisine hizmet edebilecek tüm iletişim araçlarını kullanarak daha etkili olmaya çalışır. Sinema da yüzyıl başında bir sanat dalı olarak var olduğundan günümüze değin, siyasal alanla dolaylı ya da direkt bir ilişki içinde olmuştur. Sinemanın kitleleri etkileyebilme potansiyelini fark eden egemen güçler bu sanat dalını kendi ideolojik çıkarları için kullanmışlardır. Sosyal çalkantıların ve savaşların yoğun yaşandığı dönemlerde sinemanın egemen devletin ideolojik aygıtı olarak kullanılmasına birçok örnek vardır. Özellikle 2. Dünya Savaşı yıllarında Nazi Almanyası, Musolini İtalyası ve Stalin Rusyası'nda bu örnekleri görmek mümkündür.

Biraz sonra vereceğim örnekler inceleme konumu oluşturan politik sinemaya tam bir örnek değiller. Hâkim hegomonik ideolojiye hizmet etme amacıyla olan 'propaganda sineması' nın örnekleri olarak sayabiliriz bu filmleri. Bu filmler Politik sinemanın egemen ideolojiyi sorgulayan muhalif tavrını yansıtmaktan çok, egemen ideolojinin kitleler tarafından daha fazla içselleştirilmesi ve devam ettirilmesi amacıyla taşıyorlar. Ancak yine de bu örnekleri sinema sanatı ve siyaset arasındaki ilişkinin niteliğini daha iyi göstermesi için vermek mümkün.

⁵⁰ Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 1618

Nazilerin iktidarda olduğu yıllarda sinema psikolojik savaş aygıtı olarak kullanılmıştır. Nazi döneminin propaganda bakanı Gobbels, sinema endüstrisini devletin denetimine alarak, egemen ideolojik kalıplara uygun propaganda film ve belgeseller yapılmasını sağlamıştır. Egemen ideolojik kalıplara boyun eğen bazı sinemacılar, Nazizmin üstün ırk anlayışını yücelten ve Alman emperyalizmini yabancı ülke halklarına benimseten, sanat anlayışından uzak filmler yapmışlardır. Fritz Lang, Eric Pommer gibi dönemin bağımsız sinemacıları ise çareyi ülkelerini terk etmekte bulmuşlardır.

Bir diğerk örnek ise Musolini dönemi İtalyası'dır. Musolini tarafından 1935 yılında kurulan Centro Sperimentale di Cinematografia ve 1936 yılında kurulan Cinecitta sipariş propaganda filmler üretmişlerdir. Yine İtalya'da da dönemin bağımsız sinemacıları devletin kısıtlayıcı atmosferinden kurtulmak için ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır.

Yine dünya sinema literatürüne devrim sineması olarak geçen Sovyet sineması da politika ve sinema sanatı arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından oldukça önemlidir. Sovyet devrimini kitlelere daha iyi anlatmak ve devrimin yeni koşullarını kitlelere daha iyi iletme için sinema sanatından bir 'devrimci sinema' çıkarmıştır. Sovyet sineması denince ilk akla gelen isim Eisenstein, 'devrimci sinema' denince de Eisenstein'in 'Potemkin Zırhlısı' filmidir. Potemkin Zırhlısı hem devrim sinemasının başyapıtı olması hem de sinema-devlet ilişkisini çok açık bir şekilde ortaya koyması açısından oldukça ilginç bir örnektir. Çünkü Potemkin Zırhlısı filmi 1905 devriminin yıldönümü dolayısıyla devlet tarafından Eisenstein'a sipariş edilmiş bir politik film örneğidir. Bu filmin bir diğerk özelliği de kahramana bakış açısındaki farklılıktır.

Potemkin zırhlısı, sessiz sinemada alışılmadık bir uygulamayla başkahramanını kişilerden değil, kitlelerden seçer. Kahraman, baskı

rejimine karşı direnişe geçen halktır. Bu kitle içinde ortaya çıkan bireyler yalnızca ise yalnızca birer simgedir.⁵¹

Eisenstein bu yapıtıyla edilgen olduğu düşünölen kitlelerin devrimin asıl özneleri olduğunu halka anlatır. Bu niteliğiyle Potemkin Zırhlısı devrim sinemasının en önemli başarıtı olma iddiasını hala sürdürmektedir.

Yukarıda Almanya, İtalya ve Sovyet Rusya'sı örneklerinde de göstermeye çalıştığımız gibi siyaset ve politika ile sinemanın bazen dolaylı bazen de direkt bir ilişkisi vardır. Sinemanın kitlesel bir sanat olması ve kitleleri etkileme gücü olması, kitleleri yönetme ve toplumsalı kontrol etme misyonunu elinde bulunduran siyaset ve politikanın sinemayı da kendi çıkarları için kullanmasını sağlamıştır. Bu ilişki Nazi Almanyası ya da Musolini İtalyası'ndaki gibi sinemanın katı bir propaganda aracı olarak kullanılması değildir sadece. Buna örnek olarak; egemen kapitalist sistemin ideolojik olarak yeniden üretimini sağlayan ve bunu yaparken de propaganda anlayışının katı kalıplarının dışında, daha esnek bir sinema anlayışı benimseyen ana akım Hollywood sineması gösterilebilir.

...sinemayla kolay ayrılamaz ve iç içe geçmiş bir ilişkisi vardır ve her film, sonuç olarak biraz da siyasal tüketim maddesidir... En tutucu ve statükocu amaçlar için yapılmış gözüköen bir film bile, sonuç olarak içinde, yapısında, belki kolay görölemez biçimde, insanı ve dünyayı değiştirme öğeleri taşıyabilir. Bu da sinemanın ve kuşkusuz her sanatın yapısında bulunan o neredeyse büyülü özelliklerinden biri ve belki de birincisidir.⁵²

Dorsay'ın kastettiği bu büyülü özellik; sanatların ve özellikle de sinema sanatının, egemen ideolojik söylemleri yeniden üreterek kitleleri etkileyebilme büyüüdür. Bu büyülü gücün farkına varan egemen güçler, sinema sanatının kendisini var ettiği yüzyıl başından bu yana, sinemayı kendi politik ve siyasal çıkarları için kullanmaya çalışmışlardır.

⁵¹, Yasemin MİR AHMETOĞLU, **Siyasal Sinema-1**, Antrakt Dergisi, Sayı 44, 59

⁵² Atilla DORSAY, **Sinema ve Çağımız**, 28

Ancak hemen belirtmek gerekir ki bir filmin politik çıkar için kullanılması o filmin politik sinema kapsamında ele alınması anlamına gelmemektedir. Çünkü yukarıda verdiğim örnekler ‘propaganda sineması’ kapsamına girmektedirler. Bunu politik sinema kavramını açıklarken daha iyi göreceğiz.

4.1.4. Politik Sinema

Bu bölümün başında da belirtildiği gibi politik sinema kavramının kuramsal olarak üzerinde herkesin uzlaştığı net bir tanımı yoktur. Bunun en önemli nedeni, son yıllarda politik sinemayı bazı kuramcıların toplumsal gerçekçilikten ayrı olarak tanımlanmaya çalışması ve bu tartışmaların henüz olgunlaşmamasıdır. Üzerinde herkesin hemfikir olduğu bir tanımının olmamasına rağmen Politik Sinema’yı açıklamaya yarayacak bazı referans noktaları mevcut. Asuman Suner’e göre; ‘politik film, somut toplumsal/tarihsel olayları kendisine konu edinen, bunu yaparken de bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiye karşı tavır alan film türüdür.’⁵³ Bu tanımlama ışığında; somut toplumsal/tarihsel olayları belgeselci bir tarzda sinemaya aktarmak politik sinemayı tanımlamak için yeterli bir özellik değildir. Kullanılan dil ve üslupla egemen ideolojiyi ve onu sinemasal temsillerini de sorgulamalıdır politik film.

Yine Yasemin Mirahmetoğlu ‘siyasal sinema’ isimli makalesinde; özünü siyasetin incelemesinden alan, kesin olarak siyasal mesajlar veren ve sinemasal malzemeyi kullanım biçimini belirlerken, siyasal amaçlarını göz önünde bulunduran yapıtlara ‘siyasal sinema’ demiştir.⁵⁴ Siyasetin incelenmesi Suner’in hâkim ideolojiyi sorgulayan sinema tanımını içerir aynı zamanda. Çünkü siyaset incelemesi aynı

⁵³ Asuman SUNER, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 253

⁵⁴ Yasemin MİR AHMETOĞLU, *Siyasal Sinema-1*, Antrakt Dergisi, Sayı 44, 59

zamanda hegemonik ideolojinin açığa çıkarılması ve bu ideolojinin muhalif bir tavırla eleştirilmesidir. Bertolucci bunu biraz daha ileri götürerek ‘tahrik etmek’ ten bahseder.

...siyasal sinema, bir sınıfsal gerçeğe onu tahrik etmek amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan sinemadır. Bunu yaparken, toplumsal temele oturmeyen, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünümleri bir kenara itmek ve işini, uluslar arası anlaşmayı kolaylaştıracak, diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeyi önleyecek bir üslup yapmak zorundadır.⁵⁵

Bertolucci'nin bu tanımlamayı yaptığı dönemi düşünersek, siyasal sinemayı sadece sınıfsal gerçeği tahrik etmek misyonu olarak tanımlamasını doğal karşılayabiliriz. Ancak günümüzde politik ya da siyasal sinemayı bir sınıfsal gerçek üzerinden tanımlamak oldukça yetersiz bir tanımlama olur. Çünkü politik sinema sınıfsal temelli sorunları konu almanın yanında etnik, dinsel ve kültürel temelli sorunları ve onların sinemasal temsillerini seyirciye aktarırlar. Bu temsiller hem toplumda yaşanan sorunların nedenlerini anlayabilmemize olanak verir, hem de toplumsalın nasıl inşa edildiğini görmemizi sağlar. Bu yüzden sinema politik mücadelelerin yürütülmesi açısından oldukça önemli bir alanı oluşturur.

...sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş kültürel temsiller sisteminin parçasıdır.⁵⁶

Bu açıklamadan hareketle politik sinemayı, yaşanan toplumsal/tarihsel olayların sinemada sadece temsil edilmesi olarak değil, ayrıca yaratılan bu temsillerle hakim ideolojik söylem ve temsil biçimlerini de muhalif bir tavırla eleştiren bir

⁵⁵ A.g.k. 59

⁵⁶ Michael, RYAN, Douglas KELLNER, **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, 38

sinema anlayışı olarak anlamak daha yerinde olacaktır. Çünkü hakim ideoloji de kendisini sürdürebilmek için sinemadan ve onun kültürel temsiller sisteminden faydalanır.

4.2. Yeni Politik Sinema ve Kürt Meselesi

Günümüz Türkiye'si'nde politik sinema, sınıf kökenli sorunlardan çok, kimlik temelli sorunları kendisine konu olarak seçip seyirciye aktarma misyonunu yüklenmiştir. Politik sinemayı 1960'ların başında ortaya çıkan 'toplumsal gerçekçilik' akımından ayıran yan da, kimlik eksenli krizleri sinemaya aktarmasıdır. Asuman Suner bu özelliğinden dolayı 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında çekilmiş bazı filmleri 'yeni politik sinema' çatısı altında toplamayı daha anlamlı bulur. Çünkü bu filmleri merkezine ya da arka planına politik bir olayı alan filmler olarak tanımlamaktan çok, doğrudan aidiyet ve kimlik meselelerine dikkati çeken filmler olarak tanımlamak daha anlamlıdır. Suner'den alıntılırsak;

Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yapar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, 'ulusal aidiyet' meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır.⁵⁷

Bu sorunsallaştırma, içinden geçilen dönemin mevcut dinamikleriyle yakından ilgilidir. Özellikle çalışmamın konusu olan 'etnik kimlik' kaynaklı kriz olgusu, kendisi birçok söylem içerisinde ifade etmektedir. Devletin resmi söylemi, meseleyi 'terör' meselesi olarak görme eğiliminde iken, bazı sivil toplum örgütleri ve

⁵⁷ Asuman SUNER, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 256

partiler de meseleyi etnik kimlik ekseninde gelişen ‘Kürt meselesi’ olarak tanımlama eğiliminde olmuşlardır. Bu çalışmada devletin resmi söyleminin dışına çıkabilen, ama bunu yaparken de dar ideolojik kalıplara hapsolmayan politik sinema örneklerini seçip incelemeye çalıştım. Bu hem 1990 sonrası Türkiye’indeki baskın söylem biçimlerini görmemize yarayacak, hem de bu baskın söylem biçimleri arasında sıyrılıp gelen alternatif söylemleri de analiz etmemizi sağlayacaktır.

4.2.1. Yöntem, Evren ve Örneklem

Dönem olarak 1990–2005 yılları arasında çekilen ve politik film olarak tanımlanan filmler bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu filmler Kürt meselesi üzerine üretilen, hâkim devlet ideolojisi ve söylemini eleştirel bir gözle sorgulayan ve Kürt meselesine alternatif bir söylem biçimleriyle yaklaşan filmler olmalarından dolayı Politik Film olarak tanımlanan filmlerdir. Bu filmler içinden Kürt meselesine dair hâkim ideolojik söylemi eleştiren üç tane film seçilerek çalışmanın örnekleme belirlenmiştir. Bu üç filmi kesen ortak özellikler; Kürt meselesinin daha çok insani boyutu olan zorunlu göç, zorunlu göç sonucu kentlere göç edenlerin yaşadığı yoksulluk, yıllarca süren savaşın psiko-sosyal boyutudur. Bu filmler resmi devlet söyleminin dışında meselenin insani boyutuna değinirken, aynı zaman Kürt meselesine yönelik farklı bir söylem biçimi de geliştirirler. Tüm olumlu yönlerine rağmen resmi söylemi farklı biçimlerde tekrar etmekten kurtulamayan yanlar da filmlerin incelenmesi sürecinde belirtilmeye çalışıldı. Çalışmada incelenecek filmler, Yeşim Ustaoglu’nun 1998 yılında vizyona giren Güneşe Yolculuk filmi, Handan İpekçinin 2001 yılında vizyona giren Büyük Adam Küçük Aşk filmi ve Uğur Yücel’in 2004 yılında vizyona giren Yazı Tura filmidir. Filmlerin incelenmesinde niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

4.2.2. Güneşe Yolculuk (1998)

Özet:

Mehmet (Nevruz Baz), memleketi Tire'den İstanbul'a iki ay önce gelmiş ve sular idaresinde çalışmaktadır. Milli maçı izlemekten dönen Mehmet maç sonrasında fanatiklerin bir arabanın camlarını kırıldığını ve içindeki adamı da dövdüğünü görünce ve adamlarla kavga etmeye başlar. Bu sırada kalabalığın içinden Barzan (Nazmi Kırık) gelip Mehmet'e yardım eder, beraber kaçarlar. Bu olay vasıtasıyla Mehmet seyyar arabasında müzik kasetleri satan Barzan (Nazmi Kırık) ile tanışır ve arkadaş olur. Mehmet Ege'de bir semt olan Tireli olmasına rağmen, koyu teni nedeniyle herkes tarafından doğulu sanılmaktadır. Mehmet Barzan'a bir çamaşırhanede çalışmakta olan kız arkadaşı Arzu (Mizgin Kapazan) ile ilgili gelecek hayallerini, Barzan ise ona günün birinde Zorluç'taki sevgilisine geri dönme arzusunu anlatır. Barzan sık sık eylemlere katılmakta ve bundan dolayı da polis tarafından aranmaktadır. Bir akşam Mehmet sevgilisi Arzu'nun yanından ayrıldıktan sonra kaldığı yere gitmek için minibüse biner ve yanına biri oturur. Bir süre sonra yanındaki adam ilerde polis kontrolü olduğunu fark ederek arabadan hızla iner; çantasını da Mehmet'in yanında bırakır. Polisler minibüsü durdurarak içeriği ararlar ve Mehmet'in yanında duran çantayı görerek onun sanırlar ve Mehmet'i karakola götürürler. Çantanın içinden pek çok yasadışı faaliyette kullanılmış bir tabanca çıkar. Mehmet karakolda çeşitli baskı ve işkenceye maruz kalır. Barzan Mehmet'in kız arkadaşı Arzu'nun yanına gelir ve Mehmet'i aramaya başlarlar. Arzu karakola giderek erkek arkadaşının orda olup olmadığını sorar ve onun gözaltında olduğunu öğrenirler. O sırada çocuğu da haftalardır kaybolmuş bir kadın ona derdini anlatır. Bu arzuyu daha fazla kaygılandırır. Polis sonunda Mehmet'i bırakır ve Mehmet kaldığı yere arkadaşlarının yanına gider; ancak arkadaşları Mehmet'in artık yanlarında kalmasını istemezler. Çünkü kapılarına kırmızı bir çarpı işareti konmuştur. Eşyalarını toplayarak oradan ayrılan Mehmet işe gider; ama gözaltına

alındığını öğrenen patronu Mehmet'in işine son vermiştir. Barzan ise artık otobüslerde muavinlik yapmaya başlamış ve Arzu'ya Mehmet'in kendisini otogarda bulabileceğini söylemiştir. Barzan Urfa'ya doğru yola çıkmış; ancak otobüs polis tarafından aranırken aranan kişilerden birinin kimliğini polisten saklamıştır. Urfa'dan İstanbul'a dönen Barzan Mehmet'le buluşur ve onu evine götürür ve bir otopark'ta ona iş ayarlar. Mehmet'in otoparkta kaldığı ilk gece kapısına yeniden kırmızı bir çarpı işareti konmuştur. Bunun üzerine Mehmet oradan ayrılarak çöp topluyuculuğu yapmaya başlar. Bir gün sabah Barzan erkenden kalkarak arkadaşıyla beraber aceleyle evden çıkar ve Mehmet'e Urfa'ya gitmesi gerektiğini söyler. Barzan o gün ölüm orucu eylemlerine katılır ve öldürülür. Mehmet Barzan'ın cesedini görmeye morga gider, cesedi orda bırakmak istemez ve Arzu'yla beraber cesedi alırlar. Ancak çıkışta Arzu'nun ailesi gelir ve kızlarını götürürler. Mehmet geceleyin eskiden çalıştığı otoparktan bir araba çalarak Barzan'ın cesedini arabaya yükler ve arkadaşının köyüne doğru yola çıkar. Yolda araba bozulur ve pek çok aksilik olur. Mehmet önce bir otele gider ardından yolculuğuna trenle devam etmeye başlar. Uzun bir yolculuğun ardından Mehmet Zorluç'a gelir; köy baraj sularının altında kalmıştır. Mehmet Barzan'ın içinde olduğu tabutu köyü tamamen kaplayan baraj sularına bırakır.

Filmin Çözümlemesi:

Güneşe Yolculuk filmi yukarıda da özetini verdiğim gibi İstanbul'da tesadüfen karşılaşan Tireli Mehmet ve Zorluçlu Barzan'ın hikâyesini anlatır. Bu hikâye 1990'larda Kürt meselesi ve problematiğinden kaynaklanan ve çatışma sürecinin sonucu olan zorunlu göç olgusunu ve zorunlu göç sonucunda kentlere göç eden insanların farklı kimliklerle karşılaşma, yeni sosyallikler oluşturma sürecini konu ediniyor.

Filmdeki üç karakter de farklı nedenlerle İstanbul'a göç etmek zorunda kalmışlardır. Barzan babası öldürüldüğü için memleketi Zorlu'yu terk etmek zorunda kalmış; Mehmet iş bulmak umuduyla Tire'den İstanbul'a gelmiş; Arzu'nun da nedenini tam bilmesek de, konfeksiyonda çalışıyor olmasından anladığımız kadarıyla Almanya'da tutunamadıkları için İstanbul'a göç etmek zorunda kalan bir ailenin kızı olduğunu söyleyebiliriz. Üç karakteri bir arada görmemizi sağlayan ortak yön göç, yeni kent yoksulluğu ve dışlanmışlık olgusudur.

Osmanlı hanedanının yerleşim yeri olan Eminönü ilçesi, çeşitli nedenlerle yerlerinden yurtlarından göç etmek zorunda kalmış insanların karşılaştıkları, bir arada yaşadıkları ve yaşam mücadelelerini sürdürmek zorunda oldukları bir mekâna dönüşmüştür. 1990'larda Doğu ve Güneydoğu'da yaşanan çatışma ortamı nedeniyle gelen zorunlu göç mağdurlarının ve bu yıllarda yürürlüğe konan neo-liberal politikaların daha fazla yoksallaştırdığı kırsal kesimden gelen insanların bir zorunlu ikamet alanına dönüşmüştür Eminönü ilçesi. Mehmet birçok doğulunun olduğu bir bekâr evinde kalmaktadır. Onları ortak bir mekanda birleştiren göç ve kentte yaşadıkları yoksulluktur. Bu olgu kimlikler arası iletişim ve geçişe de izin verir. Çünkü yaşanan ortak bir sorun vardır. Bu sorun ise göç ve yoksulluktur. Bu anlamda yoksulluk ve dışlanmışlık var olan etnik ve kültürel farklılıkların aynı potada eridiği bir olgu olarak karşımıza çıkar filmde.

Arzu, Mehmet ve Barzan'ı İstanbul'da bir araya getiren tam da ortak olarak sahip oldukları yoksunluk ve farklılıktır. Birbirlerinin halinden anlamaları, birbirlerine sahip çıkışları, dayanışmaları bu ortak deneyimin sonucudur.⁵⁸

Bu karşılaşmaları ve ortak deyimleri görünür kılan, paylaşılan ve paylaşıldıkça üzerinde izler bırakan ortak mekândır. Yeşim Ustaoglu film boyunca mekânın önemini özellikle vurgulamaya çalışır. Çünkü mekân film karakterlerinin duygularını, arzularını ve yoksunluklarının izlerini de taşır üzerinde.

⁵⁸ Asuman, SUNER *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, 269

Dinamik ve değişebilen mekân, zaman ve toplumsal varlıklarla diyalektik bir ilişki içindedir; yani coğrafya, tarih ve toplum karşılıklı ilişki içindedir. Bu ilişkiler içinde, çağımıza hâkim olmuş bütün ana metinler ve söylem sistemleri; onlara muhalif, onlarla çatışan düşünce, hareke ve söylem biçimlenmeleri; Lefebvre'nin tabiri ile yeryüzü kabuğunun şekil alışları ve bu kabuğun kırıntıları gibi olan günlük yaşam deneyimleri; kent mimarisi, planlamaları, parklar ve gökdelenler, yeni alışveriş merkezleri, eğlenme biçimlerimiz ve onlara ait mekânlar; toplumsal mekânlar ve alanlar, buralarda kimlerin nasıl katılımlarla var olabildiği; günlük yaşamla mücadelenin temsil edilme biçimleri ve Williams'ın önemle belirttiği gibi, bu temsil edilme biçimlerinin yarattığı insan deneyimlerine ait enerji alanı olan, kültür; yine bu ilişkilerin sarsılarak değiştği süreçlerde gerisinde bıraktığı izlerde bulunur. Ortak deneyimler zaman içinde mühürlenir; mekânda ise, izleri sürülebilir.⁵⁹

Ustaoğlu film boyunca mekâna sinmiş bu izlerin izini sürer ve bunları etkileyici bir üslupla aktarır bize. Bunlar mekâna sinmiş ortak acılar, ortak sorunlar ve ortak kaderlerdir. Çok farklı yerlerden gelmiş olsalar da, Zorduğlu Barzan'ın, Tireli Mehmet'in ve Almanya'da doğup büyümüş olan Arzu'nun yaşamları aynı mekânda karşılaşmış ve ortak bir sorunun mağdurları olmuşlardır. Bu sorun hem göç ve kent yoksulluğu sorunudur hem de, 1990'ların sonlarında Kürt kimliği ekseninde gelişen, birlikte yaşamanın olanağı sorunudur.

Barzan ile Mehmet'in karşılaşması siyasal ve ekonomik nedenlerle göç etmek zorunda kalmış insanların yaşam alanı olan Eminönü sokaklarında olur. Milli maç sonrası taraftarlar bir arabayı parçalamaya çalışırlar ve içindeki adamı dövmeye başlarlar. Mehmet adama yardım etmek ister fakat ona da saldırırlar. Mehmet'i bu saldırıdan Barzan kurtarır. Taraftarlar Mehmet ve Barzan'ın peşine düşerler. Mehmet ve Barzan bir binaya saklanıp kurtulurlar. Bu olay Mehmet ve Barzan'ın arkadaş olmasına vesile olur. Film boyunca bu türden karşılaşmalara rastlamak mümkün.

⁵⁹ Tül Z. AKBAL SÜALP, **Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, 104

Andre Bazin'in İtalyan yeni-gerçekçiliği'nin önemli bir karakteristiği olarak gördüğü 'serseri kurşun' durumu Güneşe Yolculuk'un birçok sekansında gözlemlenebiliyor.⁶⁰

Mehmet'in bindiği minibüse silah taşıyan birisinin binmesi, bu kişinin polisleri görünce kaçmasıyla polislerin silahın Mehmet'e ait olduğunu sanması. Yine Mehmet'in Barzan'ın cenazesini memleketine götürürken yolda arabasına bir polisin binmesi, daha sonra yasak gazeteler satan çocukların arabaya binmesi ve bu yüzden Mehmet'in başının askerlerle belaya girmesi örnek olarak gösterilebilir 'serseri kurşun' özelliğine.

Bu türden karşılaşmalar Mehmet'in 'ötekilik' deyimine daha fazla deneyimlemesine neden olur. Bunu yanında Mehmet'in Ege'li birisine göre fazla esmer olması onu bu deneyimin uçlarına kadar götürür. Mehmet Barzan'ı ancak bu tür deneyimlerden geçerek anlayabilecektir. Barzan'la Mehmet'in sahildeki diyalogları Mehmet'in başlangıçta Barzan'ın yaşadığı deneyimlere ne kadar uzak olduğunu göstermektedir.

Mehmet: İstanbul'a neden geldin?

Barzan: Babamı vurdular Mehmet

Mehmet: Kim vurdu babanı?

Barzan: Bir gece eve baskın yapıldı. Alıp götürdüler ve bir daha da getirmediler.

Mehmet: Peki geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsun.

⁶⁰ Bilge AKDENİZ, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, Batıdan Güneşe Yolculuk*, 124

Barzan: Biliyorum Mehmet. Çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha da geri getirmiyorlar. Kesin vurulmuştur. Yoksa şimdiye kadar niye gelmesin ?

Bu diyaloglar hem başlangıçta Mehmet'in Barzan'ın yaşadıklarına ne kadar uzak olduğunu göstermektedir, hem de 1990'larda Doğu'da bu türden olayların ne kadar sık yaşandığını göstermektedir. Mehmet Barzan'ı anlamaya çalışır, çünkü Barzan'ın yaşadıkları Mehmet'e yabancı gelmektedir. Mehmet'in yukarıda aktardığımız diyalogları aradaki mesafeyi çok güzel ortaya koymaktadır. Aralarındaki mesafe Mehmet'in gözaltına alınmasıyla yavaş yavaş kapanmaya başlayacak, böylelikle Barzan gibi (Kürt gibi) olmanın deneyimini ilk kez orada yaşayacaktır.

Mehmet'in esmer olması ötekini anlama deneyimini iyice pekiştirecektir. Mehmet'in Barzan gibi (Kürt gibi) olma deneyimini sağlayan rastlantı bir minibüste başlar. Minibüste yanına bir adam oturur Mehmet'in, yolda polis kontrolü olduğunu görünce adam çantayı Mehmet'in yanına bırakır ve hızla arabadan iner. Polis çantada bir silah bulur ve Mehmet'i çantanın sahibi sanıp gözaltına alırlar. Sorguda polisle Mehmet arasında geçen diyaloglar Mehmet'in zorunlu bir 'öteki' olma deneyimine geçişini sağlar.

Polis: Mehmet nerelisin?

Mehmet: Tire

Polis: Nerede bu Tire ?

Mehmet: İzmir' e yakın

Polis: Nerde nerede?

Mehmet: Türkiye'nin Batısında, Ege'de, ay'da değil herhalde

Polis: Coğrafya bilgin çok güzel. Mehmet annen baban Tireli mi senin?

Mehmet: Evet

Polis: Mehmet sen annene mi çok benziyorsun babana mı?

Mehmet: Babama herhalde

Polis: Baban da mı Tire'li yoksa

Bu diyaloglardan sonra Mehmet susar. Mehmet'in babasının nereli olduğunu bilmeyiz filmde. Ustaoglu belki de bunu özellikle vermek istemez ve kafalarda bir soru işareti bırakır. Burada vurgulanan sorunun Mehmet'in babasının ya da annesinin nereli olduğu değildir. Sorun hâkim ideolojinin kendisini; bazı insanları, etnik ya da mezhepsel farklılığa dayanan toplulukları, dışarıda bırakarak, kendince bir kategoriye sokarak ve ötekileştirerek nasıl kurduğunun sorunudur. Her hâkim ideoloji kendisini kurgularken ve yeniden üretirken bir öteki kurgusundan hareket eder. Öteki dışarıda kalan, dışarıda bırakılan, tehlikeli, bazen bilinemez bir dil konuşan, anlaşılmaz tavır ve davranışlarda bulunandır.

Göçmenler, yerlerinden edilenler, kamusal alandan dışlananlar ve dışlaştırılanlar, politik, ekonomik karar mekanizmalarının dışında kalanlar; baskın ideolojinin dilinden farklı bir dilde konuşanlar, farklı davranış, yaşayış üslupları olanlar ve bunun gibiler dışarıdakiler, ötekiler, yabancılar olarak 'outsider'lar olabilirler.⁶¹

İşte Ustaoglu bu filmle 'öteki' nin nasıl kurulduğunu ve 'öteki' olma deneyiminin nasıl bir deneyim olduğunu Mehmet'in yaşadığı deneyim üzerinden bize aktarır. Filmdeki 'öteki' Zorluç'lu Barzan'dır. Mehmet de göçmenlik hali ve yoksulluğu nedeniyle 'öteki'dir aslında. Ancak bir de 'büyük öteki' vardır 1990'lar Türkiye'sinde. Bu Barzan gibi Kürt olmanın ya da Mehmet'in yaşadığı deneyimle Kürt gibi olma halidir. Zaten Mehmet'in bir Tireli'ye göre gereğinden fazla esmer olması onu 'büyük öteki' ne daha fazla yakınlıktır. Bunun sonuçlarına da katlanır Mehmet. İşkence görür ve karanlık bir hücreye atılır. 1990'larda kendini Türk olarak görmemenin ve Kürt olarak görmenin sıradan bir deneyimi olan

⁶¹ Tül Z. AKBAL SÜALP, *Zaman Mekân Kuram ve Sinema*, 290

gözaltına alınma, aşağılanma, işkenceye maruz kalma ve karanlık bir hücreye atılma Mehmet için hiç sıradan bir deneyim değildir. Mehmet bu deneyimi belki Kürt olduğu için değil, ama Kürt gibi olduğu için yaşar. Mehmet için bu 'öteki' olma deneyimi film boyunca devam eder.

Filmin bir sahnesinde de Ustaoglu Mehmet'i aramak için polise gelen Arzu'yla bir kadını aynı kadrajda gösterir. Kadın da oğlunu aramak için polise gelmiştir. Kadının aksanı ve giyiminden Kürt olduğunu anlayabiliriz. Arzu kadının yanına oturur. Kadın ona döner bakar:

Kadın: Kızım kaç haftadır buradayım. Çocuğumu arıyorum. Hala da haber alamıyorum

Arzu konuşmaz, ama yüzünde bir korku beliriverir. Mehmet'in hayatından endişe etmeye başlar. Ustaoglu bu sahneyle iki farklı kadını aynı kaygıların ortağı yapar. Arzu sadece yoksul da olsa yaşamını sürdürebilmenin savaşını verirken, kendisini başka bir türden korku ve kaygıların kıyısında bulur. Aralarında diyaloglar geçmemesine rağmen adeta sessiz bir duygu ortaklaşması yakalarız. Aynı mekânda olmanın verdi kaygı, aynı durumu yaşıyor olmanın verdiği korkudur bu.

Mehmet serbest bırakılır, yüzü yara bere içindedir. Kaldığı bekâr evine gider. Ama onu orada da hoş şeyler beklemiyordur. Arkadaşları kaldıkları evin kapısına çarpı işareti konduğu için Mehmet'in orada kalmasını istemezler. Çoğu Doğu ve Güney Doğulu olan ev arkadaşları çarpı işaretinin ne anlama geldiğini çok iyi bildikleri için Mehmet'e ortalıkta fazla gözükmemesini ve artık onlarla kalamayacağını söylerler. Mehmet eşyalarını alıp işe gider fakat patronu da onun artık işe devam edemeyeceğini söyler. Belli ki patronu da Mehmet'in gözaltına alındığını biliyordur. Mehmet için hiç bir şey eskisi gibi değildir artık. Tüm hayatı alt üst olmuş, işsiz kalmış ve evsiz kalmıştır. Mehmet bu durumunu Arzu'yla olan bir diyalogunda ironik bir biçimde dile getirir.

Mehmet: Tire'li olduğuma kimse inanmıyor

Arzu: Tire’li misin sen?

Mehmet: Niye herkes bana bu soruyu soruyor

Arzu: Tire’li olmak için biraz fazla karasın sanki

Mehmet: Esmer olmak suç mu?

Arzu: Evdekiler niye kovdu seni?

Mehmet: Anlaşılan onlar için de fazlasıyla karayım

Mehmet, Tire’li birisine göre fazla karadır, zaten soyadı da Kara’dır. Polis tarafından gözaltına alınması ve fişlenmesi onu toplumun ‘kara’sı yani ‘öteki’ si yapar. Mehmet ilk başta bunun böyle olmadığını çevresindeki insanlara anlatmaya çalışır. Fakat ‘öteki’ olmaktan kurtulmanın o kadar da kolay bir şey olmadığını anlar. Nereye gitse ona ‘öteki’ olduğu hatırlatılmaktadır. Otoparkta çalıştığı zaman kaldığı evin duvarına çarpı işareti konur. Mehmet nereye gitse çarpı işareti de ardından gelmektedir. Ondan kaçabilmenin imkânı yoktur. Barzan’ın ölümüne kadar Mehmet ‘öteki’lik deneyiminden kaçmaya ‘öteki’ olmadığını çevresindekilere kanıtlamaya çalışır. Fakat Barzan’ın ölümü Mehmet’i ‘öteki’lik deneyimini bu sefer isteyerek yaşamaya götürür. Mehmet, daha önce onu gittiği her yerde bulan çarpı işaretlerini bu sefer kendisi aramaya başlar ve bu izleri Barzan’ın köyüne kadar takip eder. İşte Mehmet için asıl dönüşüm de bu yolculukta başlar.

Ölüm orucu eyleminde ölen Barzan’ın cenazesini, Arzunun da yardımıyla morgdan alan Mehmet cenazeyi Zorduç’a götürmek için yola koyulur. Mehmet’in bu yolculuğu sıradan bir yolculuk değildir. Bu yolculuk esnasında göreceği yerler, karşılaşacağı insanlar ve yaşayacağı deneyimler Mehmet’in birçok şeyi daha farklı algılamasına ve daha farklı düşünmesine neden olacaktır.

Bu yalnızca İstanbul’dan Zorduç’a yapılan bir yolculuk değildir. Söz konusu olan aynı zamanda içsel bir yolculuk, bir dönüşüm, başkalaşım sürecidir. Yolculuğun sonunda Mehmet, kimliğini hem tümüyle

kaybeder, hem yeni bir benlik kazanır, hem yersiz yurtsuzlaşır, hem aidiyet ilişkisini başka türlü düşünmeye başlar.⁶²

Mehmet'in yeni bir benlik kazandığını söylemek mümkün mü? Ustaoglu onun cevabını vermez seyirciye. Ama Mehmet'in yolculuğa çıkmadan önce benliğini ve aidiyet ilişkilerini ardında bıraktığını özellikle vurgular. Bu anlamda Mehmet'in yolculuğu Deleuze'ün dediği anlamda bir 'yersizyurdsuzlaşma'⁶³ yolculuğudur. Mehmet bu yolculuk esnasında tüm aidiyet ilişkilerini sorgulamaya başlar. Filmin sonlarına doğru kimlik olgusunun nerede başlayıp nerede başladığı muğlâklaşır. Yolculuk kimliksizleşme yolculuğudur bu anlamıyla. Bu yolculuk esnasında Mehmet ne Kürt olur, ne de Kürt gibi olmaya çalışır. Bu ikisini de içermeyen başka bir şey vardır burada. 'Öteki'yle kurulan ama bunu yaparken asla 'ötekileştirme' tuzağına düşmeyen, başka türden bir ilişkidir bu.

Yol boyunca Mehmet'in yaşadıkları onu 'kimlik' ve 'aidiyet' meselesinin sınırlarına kadar götürür. Görünmeyenin görünür kılındığı bir süreçtir bu. Başka bir dili konuşan insanların olduğu, tankların ve askerlerin her köşe başında sıkça görüldüğü, insanların 'faili meçhul' ölümlerle sık sık karşılaşabildiği, çocukların bile 'yasa dışı' işlere bulaştığı ve bütün bunların sonucunda birkaç parça eşyasını ve birkaç baş hayvanını kamyonla yükleyip büyük kentlere göç eden insanların yollara düştüğü bir coğrafyaya yolculuktur bu. Bu anlamda Mehmet'in yolculuğu tersine bir yolculuktur. İnsanlar akın akın batıya giderken ya da gitmek zorunda kalırken, Mehmet doğuya doğru, güneşin doğduğu yöne doğru gider yol boyunca. Ustaoglu o yüzden filmin adını 'Güneşe Yolculuk' koyar belki de. 'Güneşe Yolculuk' kimliğin sınırlarına 'öteki'nin sınırlarına yolculuktur. Sınır bu anlamda simgesel bir sınırdır. Mehmet bu sınırı geçtikten sonra kendisi için asla mümkün olamayacak yaşam deneyimlerinin ve seçeneklerin farkına varır. Bu yolculuk 'öteki'nin nerede başlayıp nerede bittiğini, kimlikler arasındaki geçişkenliği ve muğlâklığı çok güzel gösterir

⁶² Asuman SUNER, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 270

⁶³ DELEUZE - PARNET, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay 54

bize. Bunu en iyi anlatan diyaloglardan biri de trende Mehmet'le bir asker arasında geçer.

Asker: Nereye gidiyorsun?

Mehmet: Zorluç

Asker: Oralı mısın?

Mehmet: Hı hı, sen nerelisin?

Asker: Tire duydun mu?

Mehmet: Evet bir arkadaşım Tire'liydi, Mehmet, Mehmet Kara, duydun mu?

Ustaoglu bu filmiyle 'kimlik', 'aidiyet' ve 'öteki' meselelerine değinir. Bunu yaparken de kimliklerin sabit ve değışmez bir özü olduğu tezinden değil de, aksine kimlik ve aidiyetin hiçbir zaman tamamlanmayan, sürekli kendisini kuran ya da temsil süreçleriyle yeniden kurulan, bitmemiş ve hiç bitmeyecek olan ve geçişkenlikler taşıyan bir kavram olduğu varsayımından yola çıkar. Bu varsayımını da, Mehmet'in yolculuk boyunca yaşadığı deneyimler ve bu deneyimler sonucu aidiyet duygusunda görülen değışim ve dönüşümler üzerine kurar.

Varlık, kimlik ve dil duygumuz, hareket yoluyla deneyimlenir ve hareketten çıkar: 'ben' bu hareketten önce var olup ardından da dünyaya katılmaz, 'ben' sürekli olarak dünyadaki böyle bir harekette biçimlenir ve yeniden biçimlenir.⁶⁴

Mehmet'in içsel yolculuğu Zorluç'ta son bulur. Zorluç sular altında kalmış, harabeye dönmüş bir hayalet mekânı andırmaktadır adeta. Köyü örten suyun içinde

⁶⁴ Iain, CHANBERS, **Göç, Kültür, Kimlik** Çev. İ. Türmen M. Beşikçi 40

Zorluç tabelasını görürüz. Tabela adeta bize köyün bilinmeyen geçmişini anlatır. Mehmet izini sürdüğü işretler de buraya kadardır. İstanbul'da görmeye alışkın olmadığı bu işretler burada neredeyse her evin üzerine çizilmiştir. Mehmet'i boş, harabe, üzerinde çarpı işreti olan ve hayalet bir mekânı andıran evde yatarken görürüz. Bu görüntü 'öteki' nin 'öteki' olmaktan çıktığı bir ana tanıklık etmemizi sağlar. Adeta bir sis perdesi aralanır ve her şey daha tanıdık, daha görünür olmaya başlar.

Güneş köyü örtmüş suyun üzerinden batarken, Mehmet Barzan'ın içinde olduğu tabutu yavaşça suya bırakır. Tabut suyun içinde ağır ağır ilerlerken arka fonda Barzan'ın sesini duyarız. Bir, iki, üç, ...on beş... Mehmet için güneşe yolculuğun son noktasıdır burası. Mehmet eski Mehmet değildir artık. Bu an hem Mehmet, hem de izleyici için 'öteki'nin silikleştiği, flu bir görünüme büründüğü, 'kimlik' algısının sarsıldığı ve asla akıllara gelmeyen soruların sorulmaya başlandığı bir andır. Bunu Akbal çok güzel bir şekilde özetler:

... Eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafe de kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekânlara ve yaşamlara kazınmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini barındırarak kurduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığın soruları sorarak, hem kendini hem de ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını önerir.⁶⁵

Sonuç olarak 'Güneşe Yolculuk' yalnızca Tireli Mehmet'in yolculuğu değildir. Bu yolculuk Mehmet'le birlikte seyircinin de yaptığı bir yolculuktur. Ustaoglu bu filmiyle simgesel sınırı geçmeye davet eder herkesi. Bu sınırı geçmeye davet ederek, başka türden yaşam deneyimlerinin, karşılaşmaların, acılara ortak olmanın, başka türden sorular sorup, başka türden cevaplar bulmanın ve bu cevapların birlikte, ötekileşmeden ve ötekileştirmeden yaşamının olanaklarının olabirliği üzerine düşünebilmenin imkânını sunuyor bize Ustaoglu.

⁶⁵ Zeynep. T. AKBAL SÜALP, *Zaman Mekân Kuram ve Sinema*, 154

4.2.3. Büyük Adam Küçük Aşk (2001)

Özet:

Film emekli bir yargıç olan Rıfat Bey ile anne babasını doğu ve güneydoğu Anadolu'da süren çatışmalarda kaybetmiş küçük Hejar'ın öyküsünü anlatıyor. Evdo Hejar'ı avukat olan amcasının kızına bırakır. Evde sığınan iki tane de militan vardır. Bir gün evi polisler basar ve çatışma çıkar. Çatışmada militanlar ölür, avukat yaralı olduğu halde polisler tarafından infaz edilir. Hejar çatışma esnasında korkudan bir dolaba saklanır. Çatışmadan sonra karşı dairede oturan Rıfat bey'in kapısının önünde bekler. Rıfat bey'in hizmetçisi olan Sakine onu kapıda korku içinde beklerken bulur. Rıfat beye haber verir ve Hejar'ı içeri alırlar. Rıfat Bey Hejar'ı polislere teslim edip etmeme konusunda tereddütte kalır ancak, polislerin çatışma esnasında kendisine yönelik davranışları ve yaralı avukatı öldürmeleri Hejar'ı teslim etmekten vazgeçirir onu. Böylece Rıfat bey'le Hejar arasındaki ilişki başlamış olur.

Rıfat Bey küçük Hejar'ı eve aldığı anda onun hakkında hiçbir şey bilmez. Fakat Sakine aracılığıyla onun bir Kürt olduğunu öğrenir. Rıfat Bey için Kürt olmak ve Kürtçe konuşmak kabul edilemez bir şeydir. Bu yüzden Hejar'a Kürtçe konuşmaması için baskı yapmaya çalışır. Hejar'ın gelişiyle birlikte Rıfat bey'in sakin hayatı daha da zorlaşır. Evinde nerden geldiğini bilmediği ve aynı dili konuşamadıkları bir çocuk vardır.

Rıfat Bey Hejar'ın elbiselerinin içinde, Evdo'nun adresinin ve telefon numarasının olduğu bir kâğıt görür. Bir süre Evdo'ya ya da polise teslim etmek konusunda kararsızlık yaşar. Ancak bir gün trene biner ve kâğıtta yazılan adrese gider. Evdo'nun evini bulur ama ona Hejar'dan bahsetmez. Evdo'yla bir süre sohbet eder. Bu konuşmalardan sonra Hejar'ın ailesine ulaşmaya çalışır. Nüfus dairesine gider ve Hejar'ın ailesi hakkında bilgi alır. Hejar'ın anne ve babasının öldüğünü

öğrenir. Rıfat Bey Hejar'ın Evdo dışında kimsesi olmadığını öğrenir Evdo'nun da ona bakacak durumda olmadığını bildiği için Hejar'a sahip çıkmaya karar verir.

Bu karar Rıfat Bey için fikirlerinin değiştiği andır. Hejar'la olan ilişkisi de değişir. Onun Kürtçe konuşmasına artık kızmaz, hatta kendisi de Kürtçe öğrenmeye çalışır. Ancak Hejar ailesinin yanına gitmek ister. İnatçı bir kız olan Hejar Rıfat bey'i de bu konuda zorlar.

Evdo bir gün evde radyo dinlerken bir çatışmada Hejar'ın amcasını kızının öldüğünü duyar ve çatışmanın olduğu daireye gider, Rıfat Bey ve Hejar'la karşılaşır. Rıfat Bey Evdo'yu Hejar'ın kalması için ikna eder fakat Hejar kalmak istemez. Evdo'yla gitmek istediğini söyler. Böylelikle Hejar ve Rıfat beyin yolları ayrılır filmin sonunda.

Filmin Çözümlemesi:

Büyük Adam Küçük Aşk filmi Rıfat Bey ile Hejar arasında geçen öyküyü anlatır bize. Rıfat Bey Cumhuriyet değerlerine bağlı kendi halinde bir yaşamı olan emekli bir yargıçtır. Filmden anladığımız kadarıyla Rıfat Bey tipik bir 'CHP aydını' anlayışına sahiptir. Bu anlayışa göre; Türkiye dili tek, bayrağı tek, laik bir hukuk devletidir. Bu, Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze değin kendisini Kemalist ideoloji kalıpları içinde var etmiştir. İşte Rıfat Bey de kendisini Kemalist olarak tanımlayan tipik bir 'Cumhuriyet aydını'dır.

Rıfat bey'in sakin hayatı karşı dairede çıkan çatışma ve o çatışmadan sağ olarak kurtulan Hejar'ın gelişile bir anda değişmeye başlar. Yıllardır hukukun üstünlüğünü savunan bir yargıç olan Rıfat Bey ilk kez bir yargısız infaza tanık olacak ve Türkiye'nin yıllardır savunduğu değerlerin ne kadar uzağında olduğunu görecektir. Önce polis sesini duyulur karşı daireden, Rıfat Bey kapıyı açar. Kapı açılır açılmaz polis elindeki uzun namlulu silahla Rıfat Bey'i duvara yaslar. Bu Rıfat

Bey için hiç alışık olmadığı bir durumdur ve rahatsızlığını ifade etmeye çalışır. Polis ile Rifat Bey arasında şu diyaloglar geçer:

Polis: Kıpırdamayın sakın olun

Rifat Bey: Çıkın evimden

Polis: Sakın olun sizinle işimiz yok

Rifat Bey: Emekli Yargıçım çıkım

Polis: Biliyoruz Yargıç Bey

Rifat Bey: Çıkın

Polis için Rifat Beyin yargıç olması çok da önemli değildir. Hatta Rifat Bey sesini yükselttiğinde polis onu silahın desteğiyle daha fazla duvara sıkıştırır. Çatışma biter ve polis evden çıkar. Rifat Bey kapının eşiğinden karşı daireye bakar. Yerde yaralı bir kadın görür. Kadın tam elini kaldırırken bir polis gelip kadını öldürür. Bu Rifat Bey için yargısız infaza tanıklık etmektir. O her zaman hukukun üstünlüğüne ve hiç kimsenin yargılanmadan suçlu ilan edilemeyeceğine inanmaktaydı. Bu olay o yüzden Rifat Bey için bir şok deneyimi olur. İnandığı ve yıllarca savunduğu bütün ilkeler çığnenmiştir. Bu yüzden daktilonun başında onu 'polis devleti mi hukuk devleti mi' başlıklı bir yazı yazarken görürüz. Zaten Rifat Bey için var olan mevcut hukuku (ki bu 12 Eylül askeri darbesinin hukukudur), layıkıyla uygulamak tüm sorunların çözümünü beraberinde getirir.

Dünya sinemasında da pek çok örneğini gördüğümüz iki zıt karakterin klostrofobik bir ortamda bir arada yaşamak zorunda kalması olgusunu İpekçi'nin bu filmde de görürüz. Bu tür filmlerin temel amacı bu iki zıt karakteri klostrofobik bir mekânda bir araya getirmek, onlar arasındaki çatışmayı ortaya gözler önüne sermek ve sonunda bu karakterlerin birbirlerini anlamalarını sağlayıp, değişip dönüşmelerini gözler önüne sermektir. İpekçi de bunu filmde yapmaya çalışır. Ancak bu konuda çok başarılı olduğunu söylemek oldukça zor.

Türk sinemasında pek görmeye alışık olmadığımız bu 'iki benzemez bir arada' temasını Handan İpekçi Büyük Adam Küçük Aşk'ta kullanmış. Ama ne yazık ki, bu temayı kullanan filmlerin başarısı için gereken iki karakter arasındaki çatışmayı, gelişmeyi hiçbir şekilde kuramaması bir tarafa, karakter çözümlemesini bile doğru yapamadığı için bu beraberlik baştan itibaren inandırıcı değil.⁶⁶

Rıfat Bey ve Hejar arasındaki ilişki bir karşıtlık ilişkisinden çok, aynı dili konuşamamanın verdiği birbirini anlayamama sorunudur. Bu anlamda İpekçi'nin karakterlerinin tam olgunlaşmamış olduğunu söyleyebiliriz. Karakterlerin bu olgunlaşmamış oluşu, filmin vermek istediği ya da vermeyi düşündüğü mesajı da bulanıklaştırır.

Rıfat Bey ilk zamanlar küçük Hejar'ın Kürt olduğunu bilmez. Hizmetçisi Sakine aracılığıyla Kürt olduğunu öğrenecektir daha sonra. Bu aşamadan sonra Rıfat Bey ile Hejar arasında dil kaynaklı bir zıtlık oluşturmaya çalışır İpekçi. Rıfat Bey Hejar'ın Kürtçe konuşmasına izin vermez, ona sürekli Türkçe konuşması için baskı yapar ve hatta bazı sahnelerde bu aşığılamaya kadar da varır. Bu bize 1983'te başlayıp 1993'e kadar süren Kürt dilinin yasaklanmasının çok da uzak olmayan geçmişini verir aslında. Her ne kadar 1993 yılında yasal olarak bu yasak kaldırılabilir, 2000'lerin başına kadar gayri resmi bir yasak uygulamasına maruz kalmıştır Kürtçe konuşan vatandaşlar. İşte Rıfat Bey de bu gayri resmi yasağın temsilcisidir bu filmde. Hejar'ın Kürtçe konuşmasına bile tahammül edemez ve ona Kürtçe konuştuğu için çoğu zaman kızar Rıfat Bey.

Hejar'ın eve gelişiyle birlikte saklı olan şeyler de açığa çıkar. Örneğin Rıfat Bey Sakine'nin de Kürt olduğunu öğrenir bu sayede. Buna çok şaşırır Rıfat Bey. Bir Kürt kızının şaşkınlığını daha üzerinden atamamışken, hizmetçisinin de Kürt olduğunu öğrenmesi Rıfat Beyi çok şaşırtır. Sakine de huzursuz olur, belki de işini kaybetmekten korkar ve kendini savunmaya çalışır:

⁶⁶ <http://www.altiyazi.net/aralik/elestiriler/buyukadame.htm>

Sakine: Ne yapayım Rıfat amca, ben ne yapayım, sen beni on yıldır tanırsın, ben böyleyim işte ne yapayım

Rıfat Bey: Yoksa tanyor muydun karşıdakileri

Sakine: Ağzından yel alsın Rıfat amca hâşâ

Rıfat Bey: Tamam tamam bir daha duymayacağım Kürtçe konuştuğunu

Bu diyaloglar bize 1990'larda devletin Kürtlere yönelik söylemini tüm açıklığıyla verir. Rıfat Bey Sakine'yi Kürt olduğu için direkt olarak karşı dairedekilerle işbirliği yapan birisi olarak düşünür. Çünkü Rıfat bey'e göre Kürt olmak suçlu olmakla eş anlamlı sayılabilecek kadar kötü bir şeydir. Hukukun üstünlüğüne inanan ve hiç kimsenin yargılanmadan suçlu kabul edilemeyeceğini savunan Rıfat Bey Sakine'yi bir anda suçlu ilan eder. Bu anlamda Rıfat Bey savunduğu ilkeleri bile mesele Kürt kimliği olunca ihlal eder. Sakine ise ısrarla Kürt olduğunu ama 'terörist' olmadığını kanıtlamaya çalışır Rıfat Bey'e.

Rıfat Bey'i filmin birçok sahnesinde küçük Hejar'a zorla Türkçe öğretirken ya da öğretmeye çalışırken görürüz. Bu Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze dek süren ve çeşitli biçimlerde kendisini gösteren Kürt kimliğine yönelik asimilasyon politikalarının Rıfat Bey ve Hejar şahsında temsilidir aynı zamanda. Bu politikalar Kürt dilinin gündelik hayat içinde kullanımının yasaklanması, zorunlu eğitimde zorunlu dil olarak Türkçe dışında başka bir dille eğitim yapılmaması ve görünüşte çok masumane gibi gözükken ama ince bir asimilasyon amacı güden 'haydi kızlar okula kampanyası' gibi çeşitli politikalarıdır. Ancak tüm bu asimilasyon politikaları gibi Rıfat Bey'in çabaları da çok fazla bir işe yaramaz. Bu çabalarının işe yaramadığını gören Rıfat Bey daha fazla öfkelenir ve bu öfkelerini Hejar'a kızarak ve kimi zaman da 'inatçı Kürt' , 'bitli Kürt' gibi aşağılamaya hizmet eden sözlerle ortaya koyar.

Rıfat Beyin yetersiz de olsa değişim ve dönüşüm geçirmesi Evdo'yla olan görüşmesinden sonra olur. Hejar'ın cebinde bulduğu adrese gider Rıfat Bey. Evdo İkitelli'nin varoşlarında bir gecekonuda kalabalık ailesiyle zor koşullarda

yaşamaktadır. Sakin ve elit bir hayat süren Rıfat Bey varoşların çamurlarına bata çıka Evdo'nun evini bulur ve eve girer. Rıfat beyin fikirlerini değiştiren diyaloglar burada yaşanır:

Rıfat Bey: Ben emekli yargıçım. Siz iş için mi geldiniz ?

Evdo: Yok beyim. Gidecek yerimiz kalmamıştır beyim, ne yapalım, bu hemşerimizin evine sığınmışız. Biz arada kalmışız beyim, bir tarafta devlet bir tarafta gerilla. Beş oğlumdan, gelinlerimden, torunlarımdan bir ben kaldım. Hepsı öldüler. Bunların da...

Rıfat Bey: Öldüler, acılarınızı deşmek istemezdim. Benim de bir oğlum var yurt dışında.

Evdo: Allah uzun ömürler versin beyim. Bir kız çocuğumu amcakiızına götürdüm. Hali vakti iyidir. O kurtulacak. Benim için hayat bitmiştir beyim, bitmiştir. Keşke ben doğmadan ölseydim.

Rıfat Bey bu ziyaretten sonra Hejar'ın anne babasının da öldüğünü öğrenir nüfus dairesinden. Ve Hejar'a bakışı değişir artık. Hejar onun için katlanması zor birisi iken artık ona acıma duygularının da etkisiyle daha iyi davranmaya çalışır. Hatta ona bundan sonra kendisi bakmayı düşünür. Ancak çatışma haberlerini radyodan duyan Evdo gelir Rıfat Bey'in evine. Rıfat Bey Evdo'ya Hejar'a bakmak istediğini söyler. Evdo onaylar ama Hejar kalmak istemez. Böylelikle Evdo Hejar'ı da yanına alıp gider ve film sonlanır.

Rıfat Bey'in Kürtlerle olan ilişkisi yargıç sanık ilişkisi olarak başlar ve bu film boyunca da devam eder. Bir hukuk adamı olan Rıfat Bey Kürtlerin aklanması için konmuştur sanki filme. Film sonunda ise Kürtleri temsil eden Sakine ve Hejar adeta suçsuz bulunurlar Rıfat beyin gözünde. Dolayısıyla film bize eşitlerin ilişkisini vermez. Daha çok belli bir iktidar ilişkisine vurgu yapan baba çocuk ilişkisini gösterir. Sorun ise babanın çocuğu anlamaması ve ona fazla hoşgörü göstermemesidir filme göre. Sanki Rıfat Bey ve onun gibi düşünenler, biraz hoş görseler Kürtleri, onlara çektikleri acılardan dolayı biraz da acıma duygusuyla baksalar ortada sorun kalmayacak izlenimi yaratır film.

Bu mesaj filmin çekildiği yıl olan 2001 yılında devletin Kürt meselesi söylemini özetler aslında. Bu söylem doğu ve güneydoğuda yaşanan çatışmalı ortamı ‘terör’ meselesi olarak görmekte, ‘terörle mücadele’ edilirken Kürtlere yönelik birçok hukuk ihlali yapıldığını savunmakta, bu ihlallerin ortadan kalkması halinde ve Kürtlere biraz daha ‘anlayışla’ ve ‘şefkat’ duygularıyla yaklaşıldığı takdirde bu sorunun ortadan kalkacağını savunmaktadır.

4.2.4. Yazı Tura(2004)

Özet:

Yazı Tura askerlik arkadaşı olan Rıdvan ve Cevher’in iki farklı mekânda geçen öyküsünü anlatıyor bize. Bu iki öyküyü ortaklaştıran ise askerde yaşadıkları olaylar ve bunların daha sonraki hayatlarına olan etkileri. Ne Rıdvan’ın ne de Cevherin hayatları askerden sonra asla eskisi gibi olmayacaktır.

Rıdvan askerdeyken bir mayına bastığı için bir ayağını kaybeder. Daha sonra memleketine döner. Memleketin de onu bekleyen yaşlı bir annesi ve evlenmek istediği Şefika vardır sadece. Rıdvan ayağını kaybettiği için günlük yaşamını eskisi gibi tek başına sürdürememektedir. Zaten filmin ilk sahnelerinden birisinde annesini onu yıkarken görürüz. Askerden önce evlenmek için sözleştiği Şefika da artık onu sakat ayağından dolayı istememektedir.

Gittiği kahvede insanlar onun savaşmadığını, bir mıntıka temizliği esnasında dikkatsizlikten mayına bastığını düşünür. Bu da Rıdvan’ı çok kızdırır, Rıdvan onlar için savaştığını, vatan için ayağını kaybettiğini haykırır kahvede. Eski arkadaşları artık onun normal olmadığını ‘kafayı yediğini’ düşünürler. Zaten Rıdvan da garip

sesler duyar ve sürekli halüsinasyonlar görür. Hayat onun için travmatik bir hal almıştır. Bu travmanın sebebini daha sonra anlarız. Rıdvan'ın çatışmada öldürdüğü militanlardan bir tanesi lise arkadaşı Elif'tir. Daha bu travmadan kurtulamamışken en yakın arkadaşı olan Sencer'in sevdiği kız olan Şefika'yı kaçırmaması onun için hayatı daha katlanılmaz bir hale getirir. Ve en sonunda silahıyla intihar eder.

Diğer bir öykü ise Hayalet Cevher'in öyküsüdür. Cevher askerden döndükten sonra tahsilâtçılık yapar. Ama tek hedefi bir büfe açmaktır. En sonunda büfeyi açar ancak 18 ağustos depreminde yıkılır büfesi. Aynı depremde amcasını da kaybeder. Bunların üstüne bir de Atina'dan gelen abisinin eşcinsel olduğunu öğrenir. Cevher için tüm umutlar yıkılmıştır. Abisini kabullenemez. Ancak abisi kendisini zorla kabul ettirmeye çalışır.

Bir gece Tarla başında abisinin birileri tarafından dövüldüğünü gören Cevher hemen onu kurtarmak için koşar. Orda bir cinayet işler. Daha sonra polislerle arasında kovalamaca yaşanır ve en sonunda polisler yakalar.

Filmin Çözümlemesi:

Yazı Tura doğuda yaşanan bir çatışmada biri ayağını, diğeri de kulağını kaybetmiş şeytan Rıdvan ve Hayalet Cevher'in travmatik ve trajik yaşam öykülerini anlatır bize. Travmatiktir çünkü askerde yaşadıkları savaş deneyimi onların tüm iç dünyalarına nüfuz etmiş ve bunun etkilerinden kurtulamamışlardır. Trajiktir çünkü geri döndüklerinde ne onlar eski kişilerdir, ne de arkalarında bıraktıkları yerli yerindedir. Her ikisinin de askerden sonraya bıraktıkları hayalleri vardır. Yücel bunu filmin sonunda karakterlerin ağzından aktarır bize.

Cevher: Ben İstanbullu Cevher, Hayalet Cevher. Hayatım makinelerle geçti. Trikotajda çalıştım, tornada çalıştım. Şimdi de elimizde makine burada savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkânı açacam. Mis gibi kokacak hayat.

Rıdvan: Göremeli Şeytan Rıdvan. Futbolcuyuz esasında, Fenerbahçeli Şeytan Rıdvan var ya, ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizli spor'a transfer olacam. Ondan sonra Fenerbahçe olur mu? Olur. Kısım. Var yani bizimde kendimize göre hayallerimiz var.

Her ikisinin de hayalleri vardır ama savaş bu hayallerini bir anda tamamen yıkar. Rıdvan artık futbolcu olamayacaktır örneğin ya da sevdiği kızla artık evlenemeyecektir. Cevher garip bir şekilde çiçekçi dükkânı açmaktan vazgeçer, 'Gazi Büfe' yi açmak ister, ama ona da depresim izin vermez. Kısacası her ikisi için de savaş ve o patlama yıkımın başlangıcıdır.

Savaş sonrası yaşanan 'Travma Öncesi Stres Bozukluğu' kavramına ilk aşına olduğumuz savaş kuşkusuz Vietnam savaşıdır. Bu savaştan sonra Amerikan askerlerinin çoğunda görülen ruhsal sarsıntıyı belirtmek için kullanılmıştır bu rahatsızlık. Ancak daha çok fazla tartışılmasa da ülkemizde yaşanan 30 yıllık çatışma ortamı ardında birçok felaketi, yıkıntıyı, acıyı ve psikolojik tahribatı beraberinde getirmiştir.

Vietnam ertesi, 'Travma sonrası stres bozukluğu' üstüne yapılmış onca araştırmanın benzerleri ülkemizde de gündeme gelmeye başladı işte. Verilere dayanarak Türkiye'de yaklaşık 550 bin eski askerinin bu sendromun pençesinde olduğunu söylemek mümkün. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Sosyal Psikiyatri Bölümü'nden Doç. Dr. Doğan Şahin, Türkiye'de Güneydoğu'da 15 yıl savaşı yaşamış sivillerle birlikte bu rakamın 1 milyonu bulabileceğini vurguluyor.⁶⁷

İşte Yazı Tura filmini bu kadar ayrıcalıklı yapan da savaşın psikolojik ve psikososyal yönünü sinemaya aktaran ilk yapım olması belki de. Ve film ülkemizde yaşanan çatışma ortamının bu yönünü göstermeyi amaçladığı için hem karakterler huzursuz, hem de bu filmi izleyen seyirci. Zaten filmin amacı da bu. Bu kadar yaşanan acı karşısında insanların rahatlarını kaçırıp, onları da bu huzursuzluğun içine çekmek, yaşanan travmaların ve acıların ortağı haline getirmek. Zaten Yücel bir röportajında film için 'Filmden çıkanların hemen hayata dönmelerini arzu

⁶⁷ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=129279>

etmiyorum. İz bırakmak, rahatlarını kaçırmak, sessiz bir etki bırakmak istiyorum üzerlerinde.’⁶⁸ diyerek filmin amacını ortaya koyar.

Seyirciye ilk travmayı şeytan Rıdvan’ın öyküsünde yaşatmak ister Yücel. Rıdvan askerden memleketi olan Göreme’ye döner. Döndüğünde bir savaş gazisinin karşılandığı gibi yani ‘kahraman birisi’ olarak karşılanmayı beklerken, tam tersini bulur karşısında. Sevdiği kız sakat ayağından dolayı onu istemez, hatta en yakın arkadaşı olan Sencer’le kaçır. Herkesten onun kahramanlık öykülerini dinlemelerini beklerken, kimse onu dinlemek istemez. Hatta bazı kişilerin arkasından mayına çatışma esnasında değil de dikkatsizlik yüzünden bastığını konuştuğunu duyar kahvede. Bunu çok öfkelenen Rıdvan ‘Ben sizin için savaştım, sizin için kaybettim bu bacağı’ gibi milliyetçi çaresizliği gösteren naralar atar. Aynı yakarışı Cevher de polisler onu yakalayınca duyarız. Bu aslında kaybedilenin asla geri gelmeyeceğinin çaresizce kabulüdür.

Ancak yaşanan acıyı, travmayı ve asla geri gelmeyecek olanın kaybını, Lacan’cı (jouissance/enjoyment)⁶⁹ kavramındaki bir keyif nesnesine dönüştürür milliyetçi militarist söylem. ‘Her Türk asker doğar’ , ‘her şey vatan için’, ‘mevzu bahis vatansa gerisi teferruattır’, ‘vatan sağ olsun’ gibi milliyetçi militarist söylemler yaşanan her acının, asla geri gelmeyecek olan her kaybın, rasyonel ve eleştirel bir düşünce sürecinden geçmesini önleyip, bir haz, keyif nesnesine dönüştürür. Bu tür söylemlerin revaçta olduğu bir toplumda Hayalet Cevher gibi insanların çıkıp kulak kesmesi ya da kafa derisi yüzmesi de normal karşılanabilir. Hatta Hayalet Cevher gibi kulak kesip, kafa derisi yüzmek isteyen onlarca insan olabilir böyle bir toplumda. Ve bu insanlar yaptıkları bu tür şeyleri bu söylemlere sığınarak vatan için yaptıklarını, vatan için kulak kesmenin ya da kafa derisi yüzmenin de kabul edilebilir bir şey olduğunu öne sürerler. İşin ilginç tarafı, ki bu bahsettiğimiz travmayı ortaya koyar, bu kulak artık sadece ‘vatan için’ kesilmez artık. Her öfke nöbeti, her tahammülsüzlük hali sonucunu Cevher örneğinde olduğu gibi bir kulak kesmede ya

⁶⁸ <http://www.lokomotifkamera.com/ugysilermpor.html>

⁶⁹ Slavoj ŽIŽEK, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev. Tuncay Birkan 45

da kafa derisi yüzmekte bulur. Artık kesilen kulağın, yüzülen derinin ne adına ne için yapıldığı da önemini kaybeder. Mesele sadece kulağı kesmek ya da kafa derisini yüzmektir.

Rıdvan'ın travmasını derinleştiren olay ise filmin ilerleyen kısımlarında daha net ortaya çıkar. Bir meyhanede Rıdvan, Sencer ve Firuz'u rakı sofrasında görürüz. Rıdvan yine askerlik anılarını anlatır. Rıdvan, kendisi için travmatik bir etki yapan olayı, adeta psikoanalitik serbest çağrışım yöntemini andırırçasına kendinden geçmişçesine anlatır. Aktardıkları çatışma sonrasına ait olaylardır:

Rıdvan: Sabaha karşı güneş doğacak artık. Hepimiz bir kuytuda kalmışız, bir yere hareket edemiyoruz, etrafta mayınlar var. Biraz ilerde bir hareketlenme oldu. Hani kurt mu sansar mı ne bakarken, bir de baktım bir terörist kız, bacağından vurulmuş. Sürüne sürüne kaçıyor. Dur dedim ben buna, deyince makineyi çevirdi bu, ben eğildim, taradı beni. Kafayı kaldırdım, baktım bu hala kaçıyor. Bacağından vurulmuş ama keçi gibi kaçıyor. İlerde bu tökezledi. Ben dedim ellerini havaya kaldır, ayağa kalk. Bu makineye davrandı. Makineye davranınca ben taradım onu. Kafasına, sırtına... Sonra sabah oldu.

Rıdvan'ın kendinden geçercesine aktardığı bu konuşmalardan sonra, çatışma sonrası görüntüler gelir ekrana. Askerler öldürdükleri militanların üzerlerini ararlar. Bir asker kadın militanın elbisesinin içinde bir fotoğraf bulur. Bu fotoğraftaki ikinci kişi asker arkadaşı Rıdvan'dır. Rıdvan'a seslenir ve fotoğrafı ona gösterir.

Asker: Rıdvan bu sen değil misin?

Rıdvan: Nerden buldun bunu?

Asker: Şuradaki kadının üstünden çıktı

Rıdvan fotoğrafı alır ve cesedin yanına gider. Dün akşam yaralı halde kaçmaya çalışırken öldürdüğü militan, lise yıllarından okul arkadaşı ve sevdiği kız

olan Elif'tir. Bu Rıdvan için şok etkisi yaratan bir deneyim olur. Zaten şoka girer, havaya ateş ederek koşar ve mayına basıp ayağını kaybeder.

Rıdvan'ın hikâyesi bitmiştir. Ama ne Sencer ne de Firuz inanır Rıdvan'a. 'Kafayı yemiş, Elif'i vurdu diyorum, benim bildiğim Elif yaşıyor. Ama doğru söylediği yanlar da var. Devran hakikaten orada teröre karışmış. Beni de sorguladılar' der Firuz. Film boyunca bunun gerçek olup olmadığını teyit etmez bize Yücel. Zaten bunun çok da önemi yoktur aslında. 'Terörist' olarak yıllardır görsel ya da yazılı medyada görmeye alışkın olduğumuz bu insanların bu ülkede yaşayan vatandaşlar olduğunu 2000'lerin başında artık herkes kabul edecektir. Ve bu kendisini resmi söylemin en üst noktası olan Genelkurmay'ın 2005 Nevruz'u sonrası yaptığı açıklamada temsil edecektir.

Hiçbir değerden nasip almamış bir grup tarafından, insanlığın ortak değeri olan baharın gelişini kutlama düzenlenen masum etkinlikler, yüce Türk ulusunun sembolü, her zerresi şehit kanıyla bezenmiş şanlı Türk bayrağına saldırı densizliğine bulunacak kadar ileri götürülmüştür. Türk milleti engin tarihinde iyi ve kötü günler görmüş, sayısız zafer yanında ihanetler de yaşamıştır. Ancak hiçbir zaman kendi vatanında kendi sözde vatandaşları tarafından yapılan böyle bir alçaklıkla karşılaşmamıştır... Bu haince bir davranıştır...⁷⁰

Bu söylem sadece bayrak provokasyonunun faileri olarak gösterilen iki çocuğa yönelik değildir. Bu aynı zamanda devletin en resmi ağızdan Kürt meselesine yönelik ne tür bir söylem geliştirdiğini de ortaya koymasından önemlidir. 1990'lardan 2000'ler başına kadar devam eden Kürt meselesini yok sayıp, meseleyi salt 'terör' meselesi olarak gören anlayışın etkisini kaybetmesi, bunu yerine Kürtleri 'sözde vatandaşlık' kategorisine sokarak her an 'hainlik' yapabilecek, 'tehlikeli', 'güvenilmez' bir topluluk olarak görme anlayışının yerleşmesi anlamında okumak mümkün bu açıklamayı. Bu söylem aynı zamanda kendi karşıt söylemini de üretir. Ali Akay'ın sözleriyle söylersek:

⁷⁰ Mesut YEĞEN, *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa, Cumhuriyet ve Kürtler*, 79

'...bu durumun ideolojik veya kimlik psikolojisi üzerinden gitmekten çok psiko-geo-politik olduğunu vurgulamaya çalışmaktayım...sevgi nefrete dönüşmekte: 'Seni seviyorum', daha sonra 'senden nefret ediyorum' ve daha sonra da 'O benden nefret ediyor' sözlerine dönüşen bir paranoyak deliryum süreci burada çok anlamlı durmakta: 'bu kurtuluş savaşını beraber yaptık'(seni seviyorum), 'ama sen bize karşı baskı politikaları uyguladın',(senden nefret ediyorum), 'sen benden nefret ediyorsun ve bizim kültürümüzü yasakladın, bize zulüm yaptın'(o benden nefret ediyor).'⁷¹

İşte Yazı Tura filmi 2000'lerin başında geçen öyküsüyle, günümüzde yaşadığımız krizin sinyallerini verir adeta bize. Yıllarca süren çatışma ortamının travmaları daha yeni görünür olmaya başlamıştır. Bunu en güzel örneğini Rıdvan'ın 'Korkuyorum Sencer hayaletler var bu evde' demesinden anlıyoruz filmde. Asuman Suner yeni Türk sinemasındaki 'hayalet ev' figüründen şöyle bahseder:

Yeni Türk sineması, gerek 'popüler' gerekse 'sanatsal' kanatlarında, sürekli 'aidiyet' temasına geri dönüp, Türkiye'de 'aidiyet' etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır bize. Bu anlamda, yeni Türk sinemasının merkezinde bir 'hayalet ev' figürü vardır demek yanlış olamaz.⁷²

Hayalet, gündelik dilde geçmişle köklü bağları bulunan, ya talihsiz bir olayın tanığı, ya da o olayın haksız yere kurbanı olan ve bu geçmişi insanlara travmatik bir şekilde hatırlatmak için bir görünüp bir kaybolan, belirsiz, tekinsiz ve ürkütücü bir figür olarak bilinir. Rıdvan da askerde öldürdüğü lise arkadaşı Elif'in hayaletini görür. Bu aynı zamanda dile dökülemeyen suçluluğun belirtisidir.

'Hayalet' figürünü merkeze alan anlatılarda, çoğunlukla adaletsizliğe kurban gitmiş ölümler çoğunlukla yerlerinde rahat edemedikleri için dünyaya döner ve intikam alırlar. Bu anlamda 'hayalet' unutulmaya karşı

⁷¹ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=242838>

⁷² Asuman SUNER, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, 15

koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bu güne taşıyan, silinmeyen bir 'iz' dir, ya da 'bastırılanın geri dönüşü' dür.⁷³

Rıdvan da bunu askerden ilk geldiği zaman milliyetçi ve militarist söylemlerle bastırmaya çalışır. Hatta Elif'i kendisi öldürdüğü halde, bunu suçunu babası olan Devran'a yüklemeye çalışır. Rıdvan'a göre Devran Bingöl'e gitmeseydi Elif ölmeyecekti ve ayağı da sakatlanmayacaktı. Bu tüm savaşı, yıkımı ve yaşanan acıları tüm olgularıyla düşünmek sorgulamak yerine, kendisini suçluluk duygusundan kurtaracak bir kurban bulup, tüm suçu onun üzerine yıkmaktır. Ancak Rıdvan kendi suçluluk duygusundan bu şekilde sıyrılamaz. Hayalet bir figür olarak Elif kendisini ve geçmişi Rıdvan'a travmatik bir biçimde hatırlatır. Zaten tüm film boyunca tekinsiz ve ürkütücü bir figür olarak görünen Elif, Rıdvan intihar etmeden önce ürkütücü görünümünden bir anda sıyrılır. Rıdvan adeta kendi suçunu kabullenmiştir ve bunun bedelini ödemek için bulduğu yol ise intihardır. Rıdvan son kez görür Elif'i. Ama bu kez Elif ona gülümser, Rıdvan da ona bakıp gülümser. Tekinsiz ve ürkütücü olan hayalet figür bir anda bu niteliklerinden sıyrılıp içimizden biri gibi oluverir. Adı Elif olsun ya da başka bir adı olsun fark etmiyor artık. Elif'ler ya da başkaları, onlar içimizdeler. Kimi zaman lise arkadaşlarımız, kimi zaman iş ortaklarımız, kimi zaman komşularımız ya da sevdiğimiz insanlar onlar der Yazı Tura filmi bize. Belki de biz suçumuzu kabul ettikçe onlar bizi rahatsız eden tekinsiz ve ürkütücü hayaletler olmaktan çıkacak, içimizde, yanı başımızda yaşayan sıradan insanlar olacaklardır der Yazı Tura filmi bize. Ya da zaten onlar yanı başımızdaydılar, komşularımız, arkadaşlarımız, sevdiğimizdiler. Onları tekinsiz ürkütücü hayaletlere dönüştürenler yine bizlerdik der Yazı Tura filmi bize. İşte Rıdvan ve Elif arasındaki ilişki hayalet-insan ilişkisinden kurtulur intihar sahnesinde. Birbirlerine son kez gülümserler ve Rıdvan silahı ağzına sokar, basar tetiğe. Silah sesi sokaklarda yankılanırken, yaşlı annenin elinde savaştan kalma bir protez ayak kalır sadece. Filmin belki de en dokunaklı ve ortak acıyı hissettirdiği sahne bu sahnedir. Anne Rıdvan'ı aramak için sokaklara düşer. Yolda onun protez ayağını görür, eğilir ve kucağına alır. Sokaklarda silah sesi yankılanır. Annenin yüzünde bir

⁷³ A.g.k. S.15

koru ve acı okunur o an. Bu savaşta çocuklarını kaybetmiş tüm annelerin acısını okuruz bu sahnede. Bu savaşın annelere ‘hediye’ ettiği tek Şey, genç yaşta olen evlatlar ve onlardan geriye kalan savaş kalıntısı protez ayaklardır.

Hayalet Cevher de bu savaşta bir kulağını kaybetmiş, hayatı tümden değişmiştir. Kalabalık ortamlarda duramaz, insanlardan korkar, tuhaf sesler duyar. Ancak buradaki temel vurdur erkeklik ve savaş olgusudur. Erkeklik Cevher rneğinde kendisini savaşlarda kulak kesmek, deri yzmele kanıtlamak iddiasındadır. Bunu besleyecek milliyetçi ve militarist söylemler hazır ve nazır beklemektedirler. ‘her Türk asker doğar’ , ‘Türk asla korkmaz’ , ‘erkek adam ağlamaz’ vb. söylemler kendisini militarist, milliyetçi ve erkek egemen bir anlayış üzerine inşa eder. Ancak Cevher’in hem Eşcinsel, hem de Rum bir ağabeyi vardır. Cevherin dünyasındaki milliyetçi motiflerle bezenmiş erkek egemen söylemi sarsan bir olaydır bu. Uzun süre kabullenmek istemez bunu. Nurdan Gürbilek’in Tanzimat dönemi romanlarındaki karakterler için betimlediği ‘kadınsılaşma endişesi’⁷⁴ olgusu ile karşı karşıya kalırız Cevher karakterinde. ‘Burada bir iğretilik, bir topluma yabancılaşma suçlaması kadar bir efeminelik iması var... Toplumsal endişenin cinsel endişeyle i içe geçmesinin, cemaate yabancılaşma endişesinin erkekler cemaatinin dışına düşme endişesiyle i içe geçmesinin yol açtığı bir devamlılık’⁷⁵ var der Gürbilek Tanzimat romanında. Aynı endişeyi Cevher’de de görürüz Teoman İstanbul’a geldikten sonra. Herkes Cevher’e ağabeyine çok benzediğini söyler, ancak Cevher bunu kabullenmek istemez. Zaten savaş sonrası travmayla i dünyası dağılmaya yüz tutmuş Cevher bu kez de hem eşcinsel hem de Rum olan ağabeyi kabullenmek zorunda kalıyor filmin sonunda. Yücel bu ikinci öyküyle hem erkek egemen söylemin kendisini kurarken nasıl tekileştirdiğini, hem de oluşturulan bu söylemin militarist ve milliyetçi söylemle nasıl eklemlendiğini bize göstermektedir.

⁷⁴ Nurdan GÜRBİLEK, *Kr Ayna Kayıp şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

⁷⁵ Tanıl BORA, *Nurdan GÜRBİLEK ile Kr Ayna Kayıp şark zerine Söyleşi*. Birikim Dergisi. Sayı:188, 82

Ancak bu filme yöneltilecek en önemli eleştirilerden bir tanesi, bu çatışma ortamından etkilenen tek bir tarafın acılarını ve travmalarını bize aktarmasıdır. Zira bu çatışma ortamının yaşandığı coğrafyada, binlerce köy boşaltılmış, yüz binlerce insan yerini yurdunu terk etmek zorunda kalmış, binlerce insan faili meçhul cinayete kurban gitmiş, yüz binlerce insan asimilasyona uğratılmış ve kat kat fazla bir travmatik etkiye maruz bırakılmıştır.

Filmde her şey vardır da ‘Kürt’ aslında yoktur. ‘Kürt’ belli belirsiz, bir görünen bir kaybolan surettir. ‘köyleri mi boşaltılmış ne, dede nine sahipsiz mi kalmış ne?’ minvalinde tutumlulukla sarf edilen iki çift söz arasında, Göreme’yi bırakarak memleketlerine döndükleri bir çırpıda açıklanan Kürt Devran ve onun dünya güzeli kızı Elif, her şeyin olduğu bir filmde kendilerine ancak görüntüsüz bir betimleme aracılığıyla bu kadarcık yer bulabilir.⁷⁶

Filmdeki Kürt imgesinin belli belirsiz bir suret, bir ‘hayalet’ gibi gösterilmesi, yaşanan acının ve travmanın sadece askerden dönenlerin ve asker ailelerinin yaşadığı bir travma olduğunu göstermesi tehlikesi doğurduğunu belirtmek gerekiyor. Elif’in bir çatışmada ölmesinin ailesi ve yakın çevresi üzerinde travmatik bir etki yaratmayacağını söylemek pek gerçekçi olmaz sanırım. Yazı Tura filmi zayıf kılan tek yan da acıları, yıkımları ve bunların travmatik etkilerini, bu çatışma ortamının tüm mağdurları için ortaklaştıramamasıdır diyebiliriz.

Sonuç olarak Yazı Tura filmi, savaş sonrası travmayı sinemaya aktarması bakımından bir ilktir. Kürt meselesi üzerine birçok film yapılmış olmakla birlikte, bu meseleden kaynaklanan çatışma ortamının travmatik boyutunu sinemaya aktaran tek örnek Yazı Tura filmidir. Yücel bu filmde yazı da gelse tura da gelse, bu çatışma ortamının asla kazananının olmayacağını, geriye kalsa kalsa savaşın travmatik etkilerinin ve savaş enkazı olan, protez kolların ve bacakların kalacağını ısrarla vurguluyor.

⁷⁶ Sevilay ÇELENK, **Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder. Yazı Tura, Babam ve Oğlum**, Birikim Dergisi. Sayı.202 112

5. SONUÇ

Bu çalışma özellikle 1990 sonlarından itibaren niteliksel bir değişme yaşayan Yeni Türk Sinemasının Politik Film örneklerinden bir kısmını, etnik kimlik kaynaklı bir mesele olan, Kürt meselesi ve problematiği ekseninde incelemeye çalıştım. Çalışmada filmlerin çekildiği yıllarda var olan hâkim söylem ve filmin söylemi arasında ne türden bir ilişki olduğunu, hâkim söylemin sinemasal dilin olanakları içinde kendisini var edip edemediğini, var ediyorsa nasıl bir söylemle kendisini yeniden ürettiğini, hâkim söyleme alternatif bir söylem geliştiriyorsa ne tür bir alternatif söylem geliştirdiğini tartışmaya çalıştım.

Güneşe Yolculuk filmi bu çalışma içerisinde hem çatışma ortamından kaynaklanan iç göç sorununa hem de Kürt meselesi ekseninde gelişen ‘ötekileştirme’ sorununa gerçekçi bir anlayışla yaklaşan ender filmlerden bir tanesidir. Bu filmde 1990’ların başlarında yaşanan, kimilerine göre ‘düşük yoğunluklu savaş’ kimilerine göre de, ‘çatışma’ ortamının yarattığı bir olgu olan zorunlu göç olgusuna ve meselenin yıllardır görmezden gelinen insani boyutuna değinmiştir Ustaoglu. Bunu yaparken de ‘öteki’ni ötekileştirme tuzağına düşmeden, ben-öteki ikililiğini kırarak yapar. Bu anlamda Kürt meselesi Güneşe Yolculuk filminde ‘öteki’ nin meselesi olmaktan çıkar, bu ülke içinde yaşayan herkesin meselesi olur. Yaşanan zorunlu göç, sadece zorunlu göçe maruz kalmış insanların değil bu ülke içinde yaşayan herkesin çözülmesi gereken sorunu olur. Batı metropollerinde kendisini sadece göç ve işsizlik olarak gösteren Kürt meselesinin, Doğu ve Güney Doğu’da kendisini zorunlu göçün yanında, faili meçhul cinayetler, temel hak ve özgürlüklerden kısıtlanması ve farklı travmatik boyutlarıyla göstermesine değinir film. Bu anlamda Güneşe Yolculuk filmi, vizyona giriş yılı olan 1998 yılında, Kürt meselesini 1990’ların hâkim söylemi olan, ‘terör sorunu’na indirgeme söylemini sarsan ve ona alternatif bir söylem geliştiren bir filmidir. Bu söylem meselenin siyasal boyutunun yanında insani boyutunu da görmeye davet eder seyirciyi. Bu karşısındaki ‘ötekileştirerek’, ona bazen kızma ya da bazen acıma duygularıyla bakmayı değil, birlikte aynı kaderi

paylaşmanın bir gereği olarak, ona empatiyle yaklaşmayı, onu anlamak için çaba sarf etmeyi ve onun acılarının ortağı olmayı içeren bir söylem olarak ifadesini bulur filmde. İşte bu filmi ayrıcalıklı kılan da, hâkim söylem biçimlerinden farklı olarak, insani yanı olan ve empatiyi içeren yeni bir söylem biçimi kullanmasıdır.

2001 yılında vizyona giren Büyük Adam Küçük Aşk filmi 1990'ların çatışma ortamını ve zorunlu göç olgusunu emekli hâkim olan Rifat Bey'in ve anne babasını çatışmada kaybetmiş küçük Hejar'ın ilişkisi üzerinden aktarmaya çalışır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki Büyük Adam Küçük Aşk, Güneşe Yolculuk filmi ve çekildiği dönemle kıyaslandığında oldukça yetersiz bir örnek olarak çıkar karşımıza. Çünkü 2000'lerin başı hem Avrupa Birliği ile ilişkilerin gelişmesinin bir etkisi, hem de kısmi bir çatışmasızlık ortamının etkisi gibi faktörlerden dolayı Kürt meselesinin 1990'lara oranla daha rahat tartışılabildiği bir ortama sahiptir. Böyle bir atmosfer içinde dahi Büyük Adam Küçük Aşk filminin hâkim söylemin etkisinden kurtulduğunu söylemek oldukça güç. Hâkim söylemi temsil eden Rifat Bey ile Kürtleri temsil eden Hejar'ın ilişkisi, belli bir iktidarı temsil eden ve eşitsizlik üzerine kurulan, klasik 'baba-çocuk' ilişkisinin dışına çıkamıyor bu filmde. 87 yıllık Türkiye Cumhuriyeti'nin Kürtlere yönelik hâkim söylemi bu filmde de kendi ağırlığını hissettiriyor. Şimdiye kadar görmezden gelinen 'çocuk' 1990'ların sonlarında birden 'baba' için görünür olmaya başlıyor. Çünkü 'çocuk' artık dışarıda değil 'baba'nın 'evinde' dir. Aslında her zaman oradaydı, ama 'baba' onu hep görmezden geldi. Ancak görünür olmanın bedeli filmde biraz aşağılama, biraz enseye tokat, biraz da tehdit oluyordu. Garip bir şekilde 'baba' figürü olan Rifat Bey varoşlara gittikten sonra hemen bir değişim yaşar ve 'çocuk' figürü olan Hejar'a onu anladığını ima edercesine acıma duygularıyla yaklaşır filmin sonlarına doğru. Adeta Kürt meselesini anlamak için varoşlara gitmek ve zorunlu göçe tabi tutulmuş bir insanla konuşmak, mümkünse ona biraz da acımak yeterli oluyor filme göre. Ancak bu tüm yetersiz yanlarına rağmen 'baba-çocuk' ilişkisini bile kurtarmaya yetmez ve 'çocuk' 'baba'nın yanında kalmak yerine ait olduğu yere döner. Ait olduğu yer ise boşaltılmış köylerin, faili meçhul cinayetlerin ve travmatik acıların yaşandığı çatışmalı coğrafyadır. 'Çocuk' filmin sonunda yine başa döner. Bu ise çok şey

söylüyor gözüklep hiçbir şey söylemeyen ‘Kürt motifli’ bir film yapar Büyük Adam Küçük Aşk’ı. Kısacası bu filmde acıma duyguları dışında ciddi bir egemen söylem eleştirisi çıkmaz. Hatta egemen söylemin inceltmiş, acıma duygularıyla allanıp pullanmış bir yeniden üretimine tanık oluruz Büyük Adam Küçük Aşk filminde.

İncelediğim son film olan Yazı Tura filmi ise Kürt meselesinin bir sonucu olan çatışmalı ortamın savaş sonrası travmalarını konu alır kendisine. 2004 yılında vizyona giren film 1990’larda yaşanan çatışmalı sürecin hiç değinilmeyen travmalarını tüm yetersizliklerine rağmen sinemaya aktaran Türk sinemasının ilk örneğidir. 2004 yılı kısmi çatışmasızlık sürecinin bittiği, çatışmaların yeniden başladığı yıllar olması açısından önemlidir. Yücel bu filmde 1990’larda yaşanan acıları ve travmaları aktarır, tekrardan yaklaşan tehlikenin de sinyallerini verir adeta seyirciye. Yazı da gelse tura da gelse bu savaşın kazananının olmayacağını söyler yazı tura. Bu anlamda Yazı Tura filmi Hollywood sinemasının Vietnam savaşı sonrası evlerine dönen Amerikalı askerlerin travmalarını anlatan filmleriyle yakınlık gösterir. Savaştan dönen askerler savaştan önceki hayatlarına asla dönemezler. Bunu Rıdvan’ın ve Cevher’in örneğinde çok iyi görürüz. Rıdvan ‘hayaletler’ görür, Cevher ‘garip sesler’ duyar. Bu hayaletler ve sesler savaşın kurbanlarına aittir. ‘‘terörist’ diye öldürülenin, kulağı kesilenin ve derisi yüzülenin bizim komşumuz, iş ortağımız ya da eski sevgilimiz olmadığını kim garanti edebilir?’ sorusunu sormamızı sağlar yazı tura filmi. Bu sorunun cevabı ise savaşı anlamsız kılmaya yeter. Çünkü savaşta ölen de, öldüren de biz der Yazı Tura filmi. Savaşın geriye bıraktığı silueti belirsiz hayaletler, gaipten sesler, toplumsal travmalar ve savaş atığı olan protez bacaklardır. İşte tüm bu söylemler Yazı Tura filmi savaşı karşıtı bir film olma niteliğine kavuşturur. Film dönemi içinde değerli kılan da bu savaş karşıtı olma niteliğidir. Tüm bu olumlu niteliklerin yanında filmi zayıf kılan en önemli unsur, yaşanan acıları ve travmaları ortaklaştıramamasıdır. Bilmeyerek bile öldürse, öldüren askerin travmasını ve ailesinin acısını izleyiciye aktaran film, ölenin bedeninin acısını ve ailesinin travmasını sanki hiç yokmuş gibi kendisine mesele edinmez ya da edinmek istemez. Sanki ölen sadece öldürenin travmasının güçlendirmek için vardır filmde. Bacağını kaybetmiş Rıdvan’ın travmasını ve annesinin acısını vermenin yanında,

ölen militanın ailesinin de acısını, travmasını vermesi, filmi, savaşın acılarını ve travmalarını ortaklaştırabilmesi adına daha güçlü kılabilirdi. Bu ise yazı da gelse, tura da gelse, savaşın kazananı yoktur söylemini daha anlamlı kılar kanımca.

1990'ların sonu ve 2000'lerin başında çekilen ve Politik Film olarak tanımlanan bu filmler eksikleri ya da fazlalarıyla, 1990'ların çatışmalı atmosferinin tanıklığını yaparlar. Ancak tanık olmak kendi başına yeterli değildir. Tanık olup duymamak, susmak, görmezden gelmek, ya da eski söyleneni söylemek, gözlerini kulaklarını ve ağzını kapayıp üç maymunu oynamak, hiç tanık olmamaktan daha vahim bir olgu olarak karşımıza çıkar. Güneşe Yolculuk hem tanıklığını yapan hem de hâkim söylemden farklı bir şey söyleyen ender bir filmdir. Büyük Adam Küçük Aşk tanık olma iddiasında olup da, farklı bir şey söylemek cesaretini gösterememiş, böylelikle egemen söylemin inceltilmiş bir yeniden üretiminin hâkim olduğu bir filmdir. Yazı Tura ise tanık olup ta bu tanıklığın, sadece söyleyebilme cesareti gösterebildiği kadarını söyleyebilen ama yine de farklı bir söylem ortaya koyan savaş karşıtı bir film olarak karşımıza çıkar.

6. KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınları, Ankara

AKTÜRK, Şener (2006), **Milliyetçilik 1**, Doğu Batı Yayınları, İstanbul

ANDERSON, Benedict, **Hayali Cemaatler**, Metis Yayınları, İstanbul

BARTH, Fredrik (2001), **Etnik Gruplar ve Sınırları**, Bağlam Yayınları, İstanbul

BİRYILDIZ, Esra (2002), **Sinemada Akımlar**, Beta Basım Yayın, İstanbul

BİTLİSİ, Şerefhan (1990), **Şerefname**, Hasat Yayınları, İstanbul

BRUİNESSEN, Martin Van (2003), **Ağa, Şeyh, Devlet**, İletişim Yayınları, İstanbul

CHAMBERS, Iain (2005), **Göç, Kültür, Kimlik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

DALDAL, Aslı(2005), **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitapevi, İstanbul

DELEUZE G.- PARNET C. (1990), **Diyaloglar**, Bağlam Yayınları, İstanbul

DERSİMİ, Nuri (1992), **Hatıratım**, Özge Yayınları, İstanbul

DORSAY, Atilla (2005),**Sinema ve Çağımız**, Remzi Kitabevi, İstanbul

ERDER, Sema (2002), **Kentsel Gerilim**, um:ag Yayıncılık, Ankara

FENTON, Steve (2001), **Etnisite, Irkçılık, Sınıf ve Kültür**, Phoenix yayınevi, Ankara

GELLNER, Ernest (2007), **Milliyetçiliğe Bakmak**, İletişim Yayınları, İstanbul

Göçder Raporu, (2001), İstanbul

GÜÇHAN, Gülseren (1997), **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi Ankara

GÜRBİLEK, Nurdan (2001) **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yayınları, İstanbul

KİRİŞÇİ, Kemal ve WİNROW, Gareth M. (2007), **Kürt Sorunu**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul

KSENOPHON, **Anabasis Onbinlerin Dönüşü**, Sosyal Yayınları, İstanbul

ÖZOĞLU, Hakan (2005), **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, Kitap Yayınları, İstanbul

REFİĞ, Halit(1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas (1997), **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SMİTH, Anthony D. (2002), **Ulusların Etnik Kökeni**, Dost Yayınları, Ankara

SOMERSAN, Semra (2004), **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt 7, İletişim Yayınları, İstanbul

SUNER, Asuman (2005), **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları. İstanbul

SÜALP, Tül Z. AKBAL (2004), **Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul

Türk Dil Kurumu (2005), **Türkçe Sözlük**: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

UÇKAN, Mesut (1977), **Türk Sinemasında İdeoloji**, Düşünce Yayınları, İstanbul

WALLERSTEİN, Immanuel ve BALİBAR, Etienne (2000), **İrk Ulus Sınıf**, Metis Yayınları, İstanbul

YEĞEN, Mesut (2006), **Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa, Cumhuriyet ve Kürtler**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZİZEK, Slavoj (2004) **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Metis Yayınları. İstanbul

MAKALELER

AKDENİZ, Bilge (2001), **Batıdan Güneşe Yolculuk**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, Bağlam Yayınları, İstanbul

BORA, Tanıl, **Nurdan GÜRBİLEK ile Kör Ayna Kayıp Şark Üzerine Söyleşi**. Birikim Dergisi. Sayı:188

ÇELENK, Sevilay, **Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder. Yazı Tura, Babam ve Oğlum**, Birikim Dergisi. Sayı.202

MİRAHMETOĞLU, Yasemin (1995), **Siyasal Sinema-1**, Antrakt Dergisi, Sayı 44

SUSTAM, Engin (2007), **Düşmanın Tahayyülü ve Milliyetçi Defans: Bir Toplumsal Travma Olarak Linç Kültürü**, Birikim, Sayı 215, İstanbul

<http://www.altiyazi.net/aralik/elestiriler/buyukadame.htm>

<http://www.daplatform.com/news.php?nid=455&PHPSESSID=6c23c158b36>

<http://www.hrw.org/turkish/reports/turkey0305/turkey0305trweb.pdf>

<http://www.lokomotifkamera.com/ugysilermpor.html>

<http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&Kategori=turkiye&ArticleID=520160&Date=23.04.2008>

<http://www.onlineyunanca.comyeni/default.asp?sf=sozluk>

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=129279>

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=242838>

<http://www.tesev.org.tr/etkinlik/ZubeyitGun.pdf>

7. EKLER

EK–1 Güneşe yolculuk (1998)

Yönetmen : Yeşim Ustaoglu

Senaryo : Yeşim Ustaoglu

Yapım : Yeşim Ustaoglu

Ezel Akay

Oyuncular : Nevruz Baz (Mehmet)

Nazmi Kırık (Barzan)

Mizgin Kapazan (Arzu)

Ara Güler (Süleyman Bey)

Görüntü yönetmeni : Jacek Petrck

Özellikler : 35mm Renkli

Süre : 104'

Aldığı Bazı Ödüller:

11. Arıburnu Ödülleri

- Mahmut Tali Öngören Jüri Özel Ödülü

18. İstanbul Film Festivali

- FIPRESCI Ödülü
- En iyi Türk Film
- En iyi Türk Yönetmeni
- Halk Jürisi Ödülü

11. Ankara Film Festivali

- En iyi Senaryo
- En iyi Yönetmen
- En iyi Film

1999 Berlin Film Festivali

- Mavi Melek Ödülü
- Barış Ödülü
- FIPRESCI Ödülü

1999 Festroia-Troia Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Sao Paola Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Vallodolid Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

EK–2 Büyük Adam Küçük Aşk(2001)

Yönetmen : Handan İpekçi

Senaryo : Handan İpekçi

Yapım : Handan İpekçi

Görüntü Yönetmeni : Erdal Kahraman

Oyuncular : Şükran Güngör (Rıfat Bey)

Dilan Erçetin (Hejar)

Fusun Demirel (Sakine)

Yıldız Kenter (Müzeyyen)

Özellikler : 35mm Renkli

Süre : 120'

Aldığı Bazı Ödüller:

38. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Senaryo

EK-3 Yazı Tura (2004)

- Yönetmen : Uğur Yücel
- Senaryo : Uğur Yücel
- Yapım : Uğur Yücel, Hakkı Göçeoğlu, Defne Kayalar,
Haris Padouvas
- Görüntü Yönetmeni : Barış Özbiçer, Ahmet Emre Tanyıldız, Tayfun
Çetindağ, Roy Kurtluyan
- Oyuncular : Olgun Şimşek (Şeytan Rıdvan)
- Kenan İmirzalıoğlu (Hayalet Cevher)
- Bahri Beyat (Baba Cemil)
- Engin Günaydın (Sencer)
- Teoman Kumbaracıbaşı (Teoman)
- Erkan Can (Firuz)
- Settar Tanrıöğen (Zeyyat)
- Mizgin Kapazan (Şefika)
- Levent Can (Hamit)
- Elif Mango (Tasula)
- Ahmet Mümyaz Taylan (Maki Amca)
- Yağmur Özkan (Elif)

Özellikler : 35mm Renkli

Süre : 110'

Aldığı Bazı Ödüller:

41. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo

12. Altın Koza Kültür, Sanat ve Film Festivali

- En iyi yönetmen

8. ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Diyarbakır'da doğdu. İlköğretimini Evrenköy İlköğretim Okulu'nda, liseyi ise Eyüp Alibeyköy Lisesi'nde tamamladı. 2001 yılında Marmara Üniversitesi Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Bölümü kazandı. 2005 yılında mezuniyetinin ardından, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisansa başladı. Halen rehberlik ve psikolojik danışmanlık görevini sürdürmektedir.

Mayıs 2008

Devran Çakmak