T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SİNEMA-TV ANASANAT DALI

DOKTORA TEZİ

# 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KİMLİK: İKİ ÖRNEK KÜRT VE RUM TEMSİLLERİ

Hazırlayan

Gül YAŞARTÜRK

Danışman

Prof.Dr. Ertan YILMAZ

İZMİR-2010

**YEMİN METNİ**

Doktora Tezi olarak sunduğum, “1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI’NDA KİMLİK: İKİ ÖRNEK KÜRT VE RUM TEMSİLLERİ” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
…./…./ …

Adı SOYADI
Gül YAŞARTÜRK

***TUTANAK***

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Sinema-TV Anasanat dalı Doktora öğrencisi Gül Yaşartürk'ün "1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri" konulu tezini incelemiş ve aday ……/……/2010 tarihinde, saat …….'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır**.**

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezi savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarında jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …… olduğuna oy …… ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE** **ÜYE**

**(ÜYE)** **(ÜYE)**

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**

***TEZ/PROJE VERİ FORMU***

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

---

**Tez/Proje Yazarının**
**Soyadı:** Yaşartürk **Adı:** Gül

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı**: Identity in the Post-1990 Turkish Cinema: Two Cases on the Representations of Kurds and Greeks

**Tezin/Projenin Yapıldığı**
**Üniversitesi**: D.E.Ü **Enstitü**: G.S.E **Yıl**:2010

**Diğer Kuruluşlar:**

**Tezin/Projenin Türü:**
**Yüksek Lisans:** ☐
**Doktora:** ☐
**Tıpta Uzmanlık:** ☐
**Sanatta Yeterlik:** ☐

**Dili**: Türkçe
**Sayfa Sayısı:** 200
**Referans Sayısı:** 166

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı**: Prof. Dr. **Adı:** Ertan **Soyadı:** Yılmaz

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**
1- Türkiye Sineması
2- Kimlik
3- Etnik Kimlik
4- Kürt Karakterler
5- Rum Karakterler

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**
1- Turkish Cinema
2- Identity
3- Ethnic İdentity
4- Kurd Characters
5- Greek Characters

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☐ Hayır ☐

## ÖZET

**Sinema, toplumbilimsel bir belgedir. Filmler, ait oldukları toplumları yanıtsan aynalardır bir bakıma. Toplumun sosyokültürel değerlerini, tarihsel gelişimini, ekonomik durumunu yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda düşünürsek, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin sosyokültürel mirası üzerine temellenen ülkemizin kültürel zenginlikleri olarak kabul edilebilecek Kürt ve Rum kökenli vatandaşların sinemadaki sunumları sinema toplumbilimi açısından önemli bir çalışma konusu olarak kabul edilebilir. Kimlik bireyin kendisini tanımlama şeklidir çevresindeki insanlarla toplumla sürekli etkileşim ve değişim halindedir. Sinemada kadınlık, erkeklik ve din sunumları gibi etnik kültürel sunumlar da kimlik sunumlarıdır. Karakterin adı, konuştuğu dil, dini inancı ritüelleri kültürel kimliklerin belirleyenleridir. Kürt ve Rum karakterler Türkiye Sinema'sının ilk yıllarından itibaren filmlerde yer almışlardır. Ancak bu yer alış 1990'lı yıllara dek belli rol kalıpları ve şive çerçevesi dışına çıkmamıştır. 1990'lı yılların sonlarından itibaren yaşanan değişim hem dünya hem Türkiye'nin konjonktürü ile ilişki içindedir. Farklı kimlikler filmlerde kültürlerine ait ad, dil ve inanç gibi değerlerle temsil edilmeye dolayısıyla daha çok görünür olmaya başlamışlardır.**

**ABSTRACT**

**A film is, above all, a sociological document. It might be claimed that films of a certain culture mirror the society they were produced in by reflecting such notions as the sociocultural values, historical development, and economic situation of a society. In this context, the cinematic representations of Kurdish and Greek origin citizens of Turkey –valuable contributors to the rich cultural diversity of the country established on a rich sociocultural heritage inherited from the Ottoman Empire – provide rich material for a study in the field of cinema sociology. In this study, identity is defined as each individual's way of self-definition. It is in constant interaction with the society at large, and thus, it is in constant transformation. In cinema, the representations of such notions as femininity, masculinity, religion, and ethnicity emerge as identity-related issues. The determiners of cultural identities occur as one's name, language, religious beliefs and rituals. Kurdish and Greek characters in Turkish Cinema exist since the earliest years of its conception. Until nineties, the existence of these characters hardly go beyond certain established patterns and stylised accent. The social transformation that took place in the late nineties is interrelated with the world and Turkey's sociopolitical conjuncture. Post-nineties, different identities come to be represented with culture-specific names, languages, and beliefs, accordingly becoming more visible in the cinematic universe.**

## ÖNSÖZ

Yazdığım metinleri okuyan, önemli bir çalışma yaptığımı söyleyerek moral veren Doç. Dr. Nilgün Toker'e, bulamadığım filmleri kopyalayarak bana ulaşmasını sağlayan Porf. Dr. Ruken Öztürk'e, sinemamızdaki gayrimüslim karakterleri araştırırken yardımlarını esirgemeyen Giovanni Scgonomillo'ya, filmleriyle ilgili her soruyu içtenlikle yanıtlayan Ümit Ünal'a, konuşmalarıyla ve önerdiği kaynaklarla moral kaynağım olan Seher Şen'e, Türkçe'den İngilizce'ye çevirilerimde yardımını esirgemeyen Aslı Özgen Tuncer'e, yüksek lisans çalışmasını benimle paylaşan Pınar Yıldız'a, Yard. Doç. Dr Zuhal Çetin Özkan'a, Prof. Dr. Semih Çelenk'e, 2001 yılında öğrencileri olduğum günden bugüne bambaşka bir insan olmamı, bambaşka bir bakış açısı kazanmamı sağlayan Prof. Dr. Oğuz Adanır ve danışmanım Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a teşekkür ederim.

Gül Yaşartürk

**İÇİNDEKİLER**

**1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KİMLİK: İKİ ÖRNEK KÜRT VE RUM TEMSİLLERİ**


**YEMİN METNİ ..... ii**

**TUTANAK ..... iii**

**YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU ..... iv**

**ÖZET ..... v**

**ABSTRACT ..... vi**

**ÖNSÖZ ..... vii**

**İÇİNDEKİLER ..... viii**

**GİRİŞ ..... 1**

**1. BÖLÜM**

**ULUS ve KİMLİKLER ..... 5**

**1.1. Bir Hayali Cemaat Olarak Ulus Devlet ..... 5**

**1.2. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş ve Türk Ulus Kimliği ..... 12**

**1.2.1. Osmanlı Toplum Yapısı ..... 12**

**1.2.2. Modernleşme- Batılılaşma ve Türk Modernleşmesi ..... 14**

**1.2.3. Türk Ulusçuluğunun Gelişiminde Pozitivizmin Etkisi ..... 19**

**1.2.4 Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşunda Ulus ve Ulusçuluk ..... 21**

**1.2.5 Türk Ulus Kimliği ..... 25**

**a- Kolektif Kimlik Yoksunluğu ..... 25**

**b- Bir Ulus Kimlik Olarak Türk Kimliği ..... 27**

1.3. Kimlik Tartışmaları ..... 33
1.3.1. Kimlik Nedir ..... 33
a- Kimlik İnşası ..... 36
b- Etnik Grup - Etnik Kimlik ..... 39
1.3.2. Kimlik Tartışmalarının Yükselişi ..... 46
1.3.3. 1990 Sonrası Türkiye'deki Gelişmelere Bakış ..... 53

2. BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KÜRT KARAKTERLER..... 58
2.1. Kürt Kimliği ..... 58
2.1.1. Türkiye'de Kürtler: Tarihçe ..... 58
2.1.2. Kürtlerde Kimlik Algısı ..... 63
2.2. Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterlere Genel Bir Bakış ..... 67
2.3. 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterler ..... 85
2.3.1. Namus Anlatıları: Gönül Yarası, Janjan, Saklı Yüzler ve Mutluluk ..... 86
a) Gönül Yarası ..... 90
b) Janjan ..... 95
c) Saklı Yüzler ..... 100
d) Mutluluk ..... 103
2.3.2. Göç Anlatıları: Büyük Adam Küçük Aşk ve Güneşi Gördüm ..... 109
a) Büyük Adam Küçük Aşk ..... 114
b) Güneşi Gördüm ..... 118
2.3.3. Dostluk Anlatıları: Işıklar Sönmesin, Fotoğraf ve Yazı Tura ..... 124
a) Işıklar Sönmesin ..... 126
b) Fotoğraf ..... 129
c)Yazı Tura ..... 132

**3. BÖLÜM**

**1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA RUM KARAKTERLER ..... 136**

**3.1. Bir Gayrimüslim Kimliği Olarak Rum Kimliği ..... 136**

**3.1.1.Türkiye'de Rumlar: Tarihçe ..... 136**

**3.1.2. Rumlarda Kimlik Algısı ..... 143**

**3.2. Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Karakterlere Genel Bir Bakış ..... 147**

**3.3. 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Rum Karakterler ..... 162**

**3.3.1. Bulutları Beklerken ..... 163**

**3.3.2. Sen Ne Dilersen ..... 167**

**3.3.3. Sis ve Gece ..... 170**

**3.3.4. Güz Sancısı ..... 173**

**3.3.5. Sıcak ..... 176**

**SONUÇ ..... 181**

**KAYNAKÇA ..... 188**

**ÖZGEÇMİŞ ..... 203**

## Giriş

Kimlik en basit ifadeyle bireyin kendisini algılayış ve tanımlayış şeklidir. Kimlik aynı zamanda Fernand Braudel'in "*geçmişle bugün arasında uyum sağlamaktır*"[1] sözlerinde somutlandığı gibi kişinin geçmişidir, tarihidir. Herkesin pek çok kimliği vardır, kimliğimiz çeşitli aidiyetlerden oluşmaktadır, bunların toplamıdır ve kimliğimizi bir bütün olarak yaşarız. Kimlikler asla sabit değildir, değişkendir, çevremizde bulunan tüm etkenlerle etkileşim içindedir. Cinsiyet, sosyal statü, iş, aile içindeki rol, konum, sosyal faaliyetler ve elbette kültür ilk elde akla gelen kimlik biçimleridir. Her insanın kendine göre önemli gördüğü kimliğini ön plana çıkarması mümkündür. Örneğin anne olmak (anne kimliği), öğretmen olmak (öğretmen kimliği), kadın olmak (kadın kimliği), işçi olmak (işçi kimliği), sanatçı olmak (sanatçı kimliği) insanların çoğu zaman kendilerini tanımlamak için kullandıkları ifadeler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde etnik aidiyet de bir kimlik, kişinin kendisini tanımlama biçimidir. Bugüne dek pek çok çalışmada ele alınan sinemada köylülük, göç, kadın, eşcinsellik, İslam ve işçi sunumu gibi her biri bir kimlik olarak kabul edilebilecek konulara paralel olarak "*1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri*" adlı çalışmada da etnik kültürel aidiyet temelinde sinemamızda Kürt ve Rum kimlik sunumlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun mirası üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin sahip olduğu kültürel zenginlikleri bağlamında düşünülen Kürt ve Rum kimliklerinin, filmlerde nasıl yer aldığını ortaya koymak hedeflenmiştir. Filmlerde ad, dil, inanç, mekan temelli görünürlükler ve karakterlerin hangi temalarla ilişkilendirildiği araştırılmıştır.

Türkiye'de uzun zaman kimlik ve etnisite konusunun Osmanlı devletinin dağılması sürecinde ortaya çıkan kolektif kaygılar nedeniyle adeta tabu olduğunu söylemek mümkündür. Türkiye'de kimlik konusunun gündeme gelmesi dünya konjonktürü ile eşzamanlıdır. Dünya konjonktüründe Berlin Duvarı'nın yıkılışında (1989) kendisini gösteren soğuk savaş döneminin sonu etnik, din ve ulusal kimliklerin bilincine daha fazla varıldığı yeni bir süreci başlatmıştır. Farklılıkların, kültür ve dillerin korunması gündeme gelmiş, kültürel çeşitlilik siyasal düşünürlerin üzerinde çalışmaya başladıkları bir konu olmaya başlamıştır. Sanayi toplumu ve standartlaşmanın yönlendirdiği bir dünyadan hıza, her şeyin her şeyi etkilediği, en

[1]akt. Taner Akçam, "*Hızla Türkleşiyoruz*", **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, yayına hazırlayan Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları. Ankara, 1997.

önemli unsurlarından birisi yerellik-küresellik temelindeki gelişmeler olan bir dünyaya geçiş yaşanmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağa yön veren temel eğilim küresel ekonomiye entegre olurken aynı zamanda yerelliği, özgünlüğü yitirmemek düşüncesidir. Söz konusu süreç sanayi toplumu sosyolojisi; toplumsal olan tarafından değil kültürel olan tarafından tanımlanmaktadır. Kimlik, bir zamanlar sınıf kavramında olduğu gibi kimi yazarlar tarafından temel bir analiz aracı olarak kullanılmaktadır.

Ancak 21.yy kültürel çeşitlilik çağında kimlik her zaman olumlu bir amaca hizmet etmemektedir. Jean Françoıs Bayart'ın da belirttiği gibi dünyanın pek çok bölgesindeki savaşlar kimlik mefhumu çevresinde düğümlenmektedir; bu çatışmalar "*ölümcül güçlerini sözde bir kültürel kimliğin illa ki bir siyasal kimliğe denk düştüğü varsayımından alırlar*"[2]. Bayart'ın değinisi aracılığıyla bu çalışmada kimliğin siyasal kimliğe denk düşmesi bağlamında ele alınmadığını özellikle belirtmek gerekmektedir. Kötü olan kimlikler değil kimlikçiliktir. İnsanlar kimliklerin aşırı vurgulanması ya da kimliklerin kaybı gibi iki seçenek arasında kaldıkları gibi yanlış bir inanca kapıldıklarında Amın Maalouf'un ifadesiyle "*kabilesel*"[3] kimlik ortaya çıkmaktadır. Kimliği tek aidiyete indirgeyen tutucu ve hoşgörüsüz, uzlaşıma kapalı bir bakış açısıdır bu. Maalouf kimliğin bir ihtiyaç olduğunu da vurgulamaktadır aynı zamanda. Bir kültürü ve kimliği tanımlayan öğeler arasında en önemlisi dil, ardından dindir; Maalouf İngilizce'nin dünya üzerindeki egemenliğine atıfta bulunarak şu saptamayı yapmaktadır: "*bugünün dünyasında bir insanın kendini rahat hissetmesi ve dünyaya nüfuz edebilmesi için kendi kimlik dilinden vazgeçmek zorunda kalmaması çok önemli (…) herkes modernliğini hep başkalarından ödünç alma izlenimine kapılmak yerine kendi içine sindirip özümseyebilmeli*"[4].

Türkiye Sineması'nda kültürel zenginliği yansıtma aracı olarak düşünülebilecek kimlik temsillerine uzun zaman yer verilmemiştir. 1980'li yıllara dek filmlerdeki karakterlerinin Kürt olduğu ağalık sorunuyla, kırık şive ve kıyafetlerle ima edilmiştir. Ancak gerek kişi adları gerekse konuşmalar bağlamında dil çoğunlukla kullanılmamıştır. Sinemamızda bu tür kullanımların ilk örneklerini Yılmaz Güney vermiştir. "*Bir Kırık Bebek*" (Nisan Akman 1987) filmiyse gayrimüslim bir karakterin (Artin) o güne dek kullanılan yerleşik kalıpların dışında sunulduğu önemli bir örnektir. Bu durum az evvel belirtildiği üzere dünyadaki konjonktürle paraleldir. Kimliklerin ad, dil, inanç, mekan temelli görünürlükler temelinde temsili özellikle

[2] Jean Françoıs Bayart, **Kimlik Yanılsaması**,çev: Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999,s.9.
[3] Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, çev:Aysel Bora, YKY, İstanbul, 2008, s. 32.
[4] Maalouf s108 ve 113

1990'lı yılların sonlarına doğru artacaktır. 2000'li yıllardaysa sadece sinemada değil, büyük bir sektör haline gelen televizyon dramalarında da farklı kültürlerin temsili kendini göstermiştir. "*Yabancı Damat*" (Yağmur ve Durul Taylan, 2004-2007), "*Kırık Kanatlar*" (Tomris Girtilioğlu, 2005-2006), "*Elveda Rumeli*" (Özer Kızıltan, 2007-2009) gayrimüslim karakterlere ve onların kültürlerine yer verirken, "*Eşref Saati*" (Raci Şaşmaz, 2007-2008) bir Osmanlı kabadayısının iki öğrencisi olan biri Laz, diğeri Kürt iki mahalle kabadayısını anlatmıştır. "*Asmalı Konak*" (Çağan Irmak, 2002-2004), "*Zerda*" (Kudret Sabancı, 2002-2004), "*Beyaz Gelincik*" (Güzide Balcı, 2005-2007), "*Asi*" (Cevdet Mercan, 2007-2009) gibi yapımlar da Kapadokya bölgesinin, Antep, Adana ve Hatay gibi illerin kültürel zenginliklerini yansıtmanın aracı haline gelmiştir.

Dünyada pek çok çalışma sinemada etnik kültürel aidiyet temelinde kimlik sunumlarını incelemiştir[*]. Türkiye Sineması'na dair yapılan çalışmalardaysa kimlik konusu bugüne dek çoğunlukla İslami kimlik, kadın kimliği, eşcinsel kimliği bağlamında ele alınmıştır[**]. Asuman Suner'in "*Hayalet Ev*" adlı çalışması 1990 sonrası Türkiye Sineması'nda etnik kültürel aidiyetler bağlamda kimliklere değinmesi açısından önemli bir yere sahiptir[5].

"1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri" adlı çalışmanın Ulus ve Kimlikler" başlıklı birinci bölümünde ilk olarak ulus devlet kavramı ele alınmaya çalışılacaktır. Daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslaşma sürecini anlatabilmek amacıyla Osmanlı İmparatorluğunun yapısı, modernleşme hareketi, modernleşme hareketini yönlendiren pozitivist etki ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecindeki uluslaşma yorumu açıklanacaktır. Türkiye'deki farklı kültürlerin ve kimliklerin çatısı altında toplandığı Türk ulus kimliği, Osmanlı olmakla Osmanlı kimliği ile ilişkili biçimde incelenecektir. Türkiye Sineması'ndaki kimlik sunumlarını ele almadan önce kimliğin ne olduğu ve kişinin kimliğini nasıl inşa ettiği sorusuna yanıt aranacaktır. Oldukça yeni bir kavram olan

---

[*] kimlik konusuyla ilgili bazı çalışmalar için bkz. Michael Ryan-Douglas Kellner, **Politik Kamera**, çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 1997, İstanbul.

Mette Hjort – Scott Mackenzie, **Cinema and Nation**, Routledge, London, 2000.
Tim Edensor, **National Identity Popular Culture and Everyday Life**, Berg, Oxford, 2002.

[**] kimlik konusunda akademik alanda yapılan istisnai çalışmalardan bazıları şunlardır: Abdurrahim Özmen, **Tur Abdin Süryanileri Örneğinde Etno Kültürel Sınırlar**, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim (Etnoloji) Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara,2006.
Emine Filiz Dürük, **Pomaklarda Pesne Pratiği: Sembolik Kültür ve Etnisite**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2007.
Pınar Yıldız, **Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.

[5] Asuman Suner, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

etnik kimliğin ayrı bir başlık altında üzerinde durulacaktır. Kimlik kavramının tüm dünyada hangi şartlar altına popülerleştiği, bu durumu etkileyen önemli bir unsur olan küreselleşme ile açıklanmaya çalışılacaktır. Dünyada ve özellikle batı toplumlarında kimlik kavramının öne çıktığı 1990'lı yıllarda Türkiye'nin konjonktüründen söz edilecektir. "1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterler" başlıklı ikinci bölümde sinemamızdaki Kürt karakterlerin ele alınmasına zemin hazırlamak amacıyla, Türkiye'de Kürtlerin tarihine ve kimliklerini belirleyen temel unsurlara kendilerini algılayış biçimlerine bakılacak, 1950'li yıllardan 2000'li yıllara dek sinemamızdaki Kürt karakterlerin temsillerine genel olarak göz atılmaya çalışılacaktır. 1990 sonrası sinemamızda Kürt karakterlerin temsil edildiği filmler arasından seçilen örnekler namus, göç ve dostluk temalı başlıklar altında gruplanarak ele alınacaktır. "1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Rum Karakterler" başlıklı üçüncü bölümde, sinemamızda en çok yer alan ikinci kimlik grubu olarak Rum karakterleri ele almadan önce Türkiye'de Rumların tarihi, kimlik belirleyenleri, kendilerini algılayış biçimleri incelenecektir. Ardından Türkiye Sineması'ndaki gayrimüslim karakterlere sinemamızın ilk yıllarından bugüne dek genel çerçevede göz atılacaktır. 1990 sonrası sinemamızda Rum karakterlerin temsil edildiği filmleri tematik anlamda bir başlık altında buluşturmak mümkün olmadığından, söz konusu filmler arasından seçilen örnekler ayrı ayrı ele alınacaktır.

## 1. BÖLÜM
## ULUS VE KİMLİKLER

### 1.1 Bir Hayali Cemaat Olarak Ulus Devlet:

Bir ulus inşa etmek kolektif anlatılar yaratmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini gerektirmektedir. Dünyada iki yüz civarında ulus devlet buna karşılık beş bin civarında etnik grup bulunmaktadır. Bu rakamların ortaya koyduğu sonuçlar ise kısaca şöyledir[1]:

1- Dünyadaki tüm etnik grupların sadece yüzde dördü bir ulus devlete sahiptir.
2- Etnik grupların yüzde doksan altısının ise kendine özgü bir devleti yoktur.
3- Dolayısıyla bir ulus devletin sınırları içinde birçok etnik grup yaşar; dünyada etnik kültür açısından çok az homojen devlet vardır.
4- Etnik gruba dayalı isim taşımayan devlet sayısı oldukça azdır (Örn: Yeni Zelanda, Avustralya, Amerika, Kanada vb). Çoğu ulus devletin adıyla bütünleşmiş çoğunluğu oluşturan bir etnik grup söz konusudur.
5- Azınlıktaki etnik grubun devlete egemen olduğu durumlarsa çok enderdir

Will Kymlica dünyada yüz seksen dört bağımsız devlet, bunların bünyesinde yaşayan altı yüz dil grubu ve beş bin etnik grup olduğunu söylemektedir[2]. Çok az ülkede yurttaşların aynı dili konuşması ve aynı etnik gruba üye olması söz konusudur. Ulus üzerine çalışan teorisyenler, ulusun hayal edilmiş bir cemaat olduğu konusunda hemfikirdir. Ulusun inşasında ne etnik ne dini öğeler ne de dil tek başına belirleyici değildir. Ulus bir ruh, manevi bir ilke, beraber yaşama arzusudur. Marcel Mauss'a göre ise "*maddi ve manevi bakımdan bütünleşmiş, sürekli ve istikrarlı bir merkezi iktidarı olan, sınırları belirli, bilinçli olarak bir devlete ve onun yasalarına bağlı, sakinlerin kültür zihniyet ve ahlak açısından göreli bir birliğe sahip olduğu bir toplum*"dur[3]. Ulus devletler, 19.yy'dan itibaren oluşmaya başlamıştır. Ulus devleti adeta bir şart haline getiren yegane olay Birinci Dünya Savaşı'nın ardından 1924 yılında Milletler Birliği'nin kurulmasıdır. Bu şekilde ulus devlet uluslararası bir

[1] Semra Somersen, **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004. s.4 ve 7.
[2] Will Kymlicka, **Çokkültürlü Yurttaşlık**, çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1998. s.25.
[3] akt. Jean Leca, "*Neden Söz Ediyoruz*", **Uluslar ve Milliyetçilikler** içinde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998. s.13.

norm haline gelmiştir[4]. Ortak ekonomik pazarsa, zamanla ulusu oluşturacak ortak dil ve duyguların oluşmasında en önemli etkendir. Lenin "*Ulusların Kaderini Tayin Hakkı*'nda kapitalizmin zaferinin ulusun oluşumuyla bağını kurmuştur[5]. Kapitalizmin feodalizme karşı zafer kazanması için yurt içi pazarı ele geçirmesi gerekir, aynı dili konuşan bir halkın yaşadığı bölgeleri birleştirmek zorundadır. Özgür ve geniş ticari alış veriş için en önemli şart dil birliği ve dilin engelsiz gelişmesidir. Kısaca kapitalist dönemin devleti ulus devlettir. Dünyadaki ulus devlet sayısı 1914'te yaklaşık elli, 1920'de altmış, sömürgeciliğin bitmesi ile 1974'de yüz elli civarıyken, 1995'te yüz doksanı geçmiştir.

Modern ulus kavramı 16.yy'da İngiltere'de şekillenmiş, kavramın teorileştirilmesine dair tartışmalar ise 19.yy'da başlamıştır. Bu tartışmalarda Fransız yazarlar ve Alman yazarlar karşı karşıya gelmiştir. "*Fransız yazarlar ulusu bireysel bağlılıkların kabul edilmesinden hareket eden evrensel bir oluşum olarak tanımlarken Alman yazarlar ulusun ortak bir dil hatta etnik gruba doğrudan ait olmaya dayalı bir cemaat* (*gemeinschaft anlamında*) *olduğunu daha çok vurguluyorlardı*"[6]. Uluslar inşa edilirken iki ana temelden; kan ve toprak temelinden birine dayanarak inşa edilmişlerdir. Kan temelli yöntem Alman yöntemi olarak anılmaktadır ve bu çerçevede ulus belli bir etnik grubun değerleri çerçevesinde inşa edilmektedir. Temel prensip kan bağıdır. Kurucu unsurlar, tarih, kültür ve dildir. Toprak temelli (teritoryal, Fransız, Renan yöntemi olarak da anılan) yöntemde ise, ulus vatandaşlık temelli inşa edilmektedir. Fransızlar, Fransız yurttaşlığının Fransızca konuşmayı da kapsayan koşullarını kabul eden herkesi Fransız saymaktadır. Fransa asimilasyonu çok kuvvetli olan bir ulus devlet olsa da, ulusu ülkedeki herhangi bir etnik grubun ekseninde kan temelli yöntemle inşa etmemiştir. Ulusçuluk çağının ilk devletlerinden olan Fransa'da 1789 yılında Fransızların sadece yarısı Fransızca konuşuyordu, İtalyan birliğinin kurulduğu 1860 yılında nüfusun çok azı İtalyanca'yı günlük ihtiyaçlarında kullanıyordu. Fransa'da Frank adında bir etnik grup, İspanya'da İspanyol adında bir etnik grup yoktur. Hemen hiçbir ulus saf bir ırk üzerine kurulu değildir. ABD, Kanada ve Avustralya gibi göç ülkelerinde vatandaşlık hakları toprak prensibi üzerine kuruludur. Alman vatandaşlık-ulus anlayışını konuşulan dile, lehçeye dolayısıyla ırka önem veren milliyetçi, Fransız anlayışınıysa devrimci demokratik olarak adlandırmak mümkündür.

---

[4] Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul,1993. s.129.
[5] Vİ Lenin, **Ulusların Kaderini Tayin Hakkı**, çev:Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1998. s.52-53
[6] Christophe Jaffrelot, "*Bazı Ulus Teorileri*", der: Jean Leca, **Uluslar ve Milliyetçilikler** içinde, çev: Siren İdemen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.54.

Ulus kavramına açıklık getirmek için kavramının teorileştirilmesinde önemli rol oynayan Ernest Renan, Ernest Gellner, Eric J. Hobsbawm ve Benedict Anderson'un görüşlerine kısaca değinmekte yarar vardır.

Fransız yazar Ernest Renan'ın 1882'de yaptığı "*What is Nation*" (Ulus Nedir) başlıklı konuşma[7] daha sonra yayınlanarak ulus hakkında bugüne dek süren tartışmalarda belirleyici bir kaynak teşkil etmiştir. Renan'a göre uluslar tarihte yeni bir şeydir. Ulusları karakterize eden, birbirinin içine geçmiş kaynaşmış nüfuslarıdır. Renan'a göre 19.yy Türkiye'si, İstanbul'un fethinden öncesinde olduğu gibi farklılıklarını korur. Türkiye örneği bu açıdan oldukça önemlidir. Fransa'da ırkların farklılığı, etnik farklılık söz konusu değildir. Ulusun temel elementi fertlerin müşterek pek çok şeye sahip olmasının yanında pek çok şeyin de unutulmasını gerektirmektedir. Örneğin her Fransız vatandaşı St. Bartholemew ve 13.yy'da Midi'de gerçekleşen kıyımları unutmak zorundadır. Renan'a göre ulus bir ruhtur, manevi temeldir. Söz konusu ruhu yapılandıran iki öğe vardır, bunlardan ilki geçmişte yatar, ikincisi bugünde. İlki anıların mirasıdır, ikincisi ise birlikte yaşama arzusudur. Ulus kahramanlık geçmişine, geçmişte ortak zaferlere ve şimdi için ortak isteklere sahip olmaktır. Ulus dayanışmadır, geçmişte yapılmış ve gelecekte yapılacak olan fedakarlıklarla inşa edilmektedir.

Diğer bir Fransız yazar Ernest Gellner, ulus tartışmalarında sıkça kullanılan "*Uluslar ve Ulusçuluk*" adlı kitabında ulus için kültürel ve iradi temelli iki tanım yapmaktadır, ancak bu iki tanımın da ulusun oluşmasında yeterli olmadığını, ulusun oluşmasında belirleyici olanın uluslar çağının, uluslaşmanın kendisi olduğunu belirtmektedir[8]. Ulusları oluşturan ulusçuluk dalgasıdır. Ulusçuluk çerçevesinde "*ölü diller yeniden canlandırılır, gelenek icat edilir, oldukça hayali eskiye ait olduğu sanılan birtakım saf özellikler gündeme gelir*"[9]. İki insan aynı kültürü (düşünce, davranış ve iletişim biçimleri) paylaşıyorsa ve kendilerini aynı ulusun üyesi olarak tanımlıyorlarsa bir ulusun varlığı söz konusudur. Ancak yukarıdaki satırlarda vurgulandığı üzere her etnik topluluk da ulus değildir, ulus olgusu modern dünyanın nesnel koşulları içinde oluşmuştur. Modern ulus devletler üyelerini aynı pota içinde eritmeyi amaçlayan yapılardır.

---

[7] Ernest Renan "*What is Nation*". http://www.tamilnation.org/selfdetermination/nation/renan/.htm erişim 16 Kasım 2006

[8] Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, çev: Büşra Behar, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992. s.28, 29 ve 105

[9] yage s.105.

Eric.J. Hobsbawm'a göre ulusçuluk tarihsel açıdan oldukça yeni siyasal bir programdır[10]. Bu programa göre ulus olarak tanımlanan grupların devlet kurmaya hakkı vardır. Yekpare bir toprak parçası üzerinde yaşayan homojen bir nüfusun esas vatandaş kitlesini meydana getirmesi öngörülür. Hobsbawm 19. yy sonlarında bir halkın ulus sayılması için gerekli üç kriteri şöyle sıralamıştır[11];

1- Ulusla devletin özdeşleşmesi açısından ulusun, devletle tarihsel eskiye dayanan bir bağı olması.
2- Yazılı bir milli edebi ve idari anadile sahip olan yerleşik bir kültürel elitin varlığı.
3- Fetih yeteneği, kolektif bilincin oluşmasında emperyal bir halk oldukça önemlidir.

Ulus olmanın belirleyenlerine dair tartışmalar önce (19.yy başlarında) klasik liberal söylem çerçevesinde yapılmış, kimlik belirlemeleri ve sınırlamalar yerine birleştirme ve yayma benimsenmiştir. Ekonomik ve kültürel açıdan güçlü olmak da ulus olmak için gerekli şartlar arasındadır. Söz konusu şartlar eşik ilkesi olarak adlandırılır. Eşik ilkesi, kendi kaderini tayin hakkını belirlemektedir. Ulus ortak yarar ve ortak çıkar ile belirlenen bir yapıdır. Örneğin siyasal birliği gerçekleşen İtalya için Massimo d'Azeglio'nun "*İtalyayı yarattık şimdi de İtalyanları yaratmalı*"[12] demesi liberal söylemi en iyi yansıtan sözlerden biridir. Ulus, 19.yy sonlarından (1880-1914) itibaren eşik ilkesinin terk edilmesiyle etnisite, ortak dil, din, toprak ve ortak tarihi anılar kısaca kolektif aidiyet temelinde tanımlanmaya başlanmıştır. Etnik aidiyet ulusa pek çok durumda yoksun olduğu tarihsel soykütüğünü kazandırması nedeniyle önemlidir; "*temeli ne olursa olsun etnik aidiyet belirli bir "biz"in mensuplarını "onlar"dan farklılıklarını vurgulamak suretiyle kendi içlerinde birleştiren bir grup kimliğine ifade kazandırmanın*" bir yoludur[13]. Bu bağlamda etnik grup biyolojik değil kültürel temelli bir oluşumdur; geniş ulus devletlerin nüfusları ortak bir etnik kökene sahip olamayacak denli heterojen yapıdadır. Hobsbawm'ın etnisite konusundaki temel görüşü "*bir topluluğa ait olma*" fikrinin ait olmayanlar ve ait olması gerekenler türünde bir ayrımı şekillendirdiği, kısacası yabancı düşmanlığına prim verdiği

[10] Eric Hobsbawm, **Milletler ve Milliyetçilik**, çev:Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006. s.110.
[11] yage s.55.

[12] Eric Hobsbawm, "*Ulusçuluk*", çev: Halil Berktay, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, s.45-46 1993. s.111.
[13] yage s.111.

biçimindedir; tarihçilerden, gruplara tarih icat etmelerinin istendiğini belirtmektedir[14] . Ulus inşasında önem atfedilen dil, din ve etnik köken unsurlarının hiçbiri olmazsa olmaz değildir ve bu durumu kanıtlayan örneklerden en önemlisi de Arnavutluk'tur. Farklı kültürel etkilere ve dört farklı dine sahip olan Arnavutları birleştiren tek unsur dildir. Bu nedenle Arnavut milliyetçileri Arnavut kültürel kimliğini dilde aramışlardır. Ancak milli dil de en az ulus kadar yapay bir kurgudur. Homojenleştirilmiş dilin temeli olarak hangi lehçenin seçileceği temel bir sorundur. Elit bir yazınsal ya da idari dilin var olduğu yerde dili kullananların sayısı az da olsa ulusal birliğin sağlanmasında önemli bir adım atılmış olmaktadır.

Yazara göre din de "*ortak pratikle komünyon kurmanın eski ve sınanmış bir yöntemi başka ortak yönü olmayacak insanlar arasında bir tür kardeşlik bağıdır*"[15]. Farklı dinlere geçmek farklı milliyetler yaratmaya olanak sağlar, ortak kültür diline sahip olan Hırvatlar ve Sırplar din konusunda ayrılmaktadırlar. Osmanlı'da olduğu gibi farklı dinsel toplulukların tek devlet çatısı altında birarada yaşamasındansa modern eğilim din ile ulusçuluğu birleştirme yönündedir.

Sonuç olarak ulus bir sosyal mühendislik sonucudur, icattır, bir devletin kurulmasının sonucudur. Ulusçuluk uluslardan önce gelmektedir, devlet ve ulusçuluk ulusları yaratmıştır. Gellner'in deyişi ile ulusçuluk bazen ulusları yoktan icat etmiş ve genellikle önceden var olan kültürleri tamamen yok etmiştir[16]. ABD ve Avustralya gibi ülkeleri, bir devlet ve ülke kuruluşundan önce var olamayacak ulus devletlere örnek olarak vermek mümkündür. Ancak bir devlet kurulması elbette bir ulus yaratmaya yeterli değildir. Ulus, Renan'ın fikirlerine paralel olarak kan bağıyla değil inançla kurulmaktadır. Semboller, ritüeller ve ortak kolektif pratikleri, hayali cemaat olarak ulusa elle tutulur bir gerçeklik sunmaktadırlar. Dini bir cemaat için ibadet sözcükleri kutsal ikonken, ulusal cemaat için de bayrak kutsal ikon niteliğindedir.

Ulus ve ulusçulukla ilgili tartışmalara "*hayali cemaat*" kavramını kazandırarak literatürde kendisine önemli bir yer edinen Benedict Anderson'a göre bir cemaat olarak ulus hayalidir çünkü üyeleri cemaatin her ferdini tanımasalar bile kendilerini onun bir parçası olarak tanımlamaktadırlar;

[14] Hobsbawm (2006) age s.115.

[15] yage s.89.

[16] Gellner age s.106.

> "*Uus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (..). Aslında yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler (ve hatta belki onlara da) hayal edilmiştir. Cemaatler birbirlerinden hakikilik/sahtelik boyutu üzerinde değil hayal edilme tarzlarına bağlı olarak ayrıştırılmalı*"[17].

Uluslar doğrudan tanrıya tabi olacakları bir özgürlüğün rüyasını görmektedirler bu özgürlüğün amblemiyse egemen devlettir. Ulusun temelinde kardeşlik vardır, insanlar bu kardeşlik uğruna ölmeye razı olmaktadırlar. Ulus ezeli bir geçmişten kaynaklanmakta ve sınırsız bir geleceğe ilerlemektedir. Örnek vermek gerekirse İngilizlerin, Saksonlar'dan[18] önce yaşayanları ataları olarak kabul etmelerine benzer biçimde Türkler de Hitit ve Sümerleri ataları olarak kabul etmektedirler.

Ulus kavramının kültürel kökleri, büyük kutsal kültürler cemaat tasarımları, hanedanlık mülkü ve zaman tasavvurlarıdır; kutsal kültürler ve cemaat tasarımları dünya ötesi bir iktidar düzlemiyle kurdukları ilişkiyi esas almakta ve kendi dillerinin kutsallığına inanmaktadırlar. Kısaca kutsal cemaatlerin hayal edilmesindeki en önemli etken Latince ve Arapça gibi kutsal dillerdir. Ruhban sınıfı halk dili ile Latince arasında ve dolayısıyla iki dünya arasında aracılık yapmıştır. Coğrafi keşifler ve orta çağ sonundan itibaren söz konusu diller itibar kaybederek yerini Fransızca ve İngilizce gibi dillere bırakmıştır. Hanedanlık mülkü olarak kraliyet ise meşruiyetini kutsallıktan almaktadır. Devletin merkezi biçimde tanımlandığı eski tahayyülde sınırlar geçirgen ve belirsizdi bu nedenle modern dönem öncesi imparatorluklar iktidarlarını heterojen nüfuslar üzerinde uzun zaman sürdürebilmişlerdir. Zamanın, geçmiş ve şimdinin birbirinden kesin olarak ayrıldığı "*sonsuz bir neden sonuç zinciri" olarak* kavranması ortaçağ düşüncesine tamamen terstir; "*homojen ve içi boş zaman fikri"* saat ve takvimle ölçülen rastlantı ve çakışmalara sahip bir eşzamanlılığa işaret etmektedir[19]. Zaman algısındaki değişimin bir hayali cemaat olarak ulusun doğuşundaki önemi 18.yy'da ortaya çıkan iki tahayyül biçimi olan roman ve gazetede kendini göstermiştir. Okurun her şeyi adeta Tanrı gibi (roman kurgusu içinde birbirinden habersiz olan ancak eşzamanlı hareket eden kahramanları aynı

[17] Anderson age ss. 20-21

[18] İngiltere, Gal, İskoçya ve Kuzey İrlanda'dan oluşan ulus devletin adı İngiltere değil Büyük Britanya'dır: "*bu birimin içindeki milletlerden birinin değil üzerinde yaşadıkları coğrafyanın adıyla anılmasına(Britanya adaları, British Isles) özen gösterilmiştir*" adalarda yaşayanlara İngiliz değil Briton denir. Bkz. Murat Belge, "*Biraz Dünya Bilgisi*" 1 Nisan 2008 **Radikal**

[19] Anderson age s.38-39

anda bir üst bakışla) görme yetisine kavuşması, okurun zihninde yaratılan hayali dünyanın habercisidir. Özellikle basının gelişmesi, sınırları dil tarafından belirlenen ulusun üyeleri arasında, aynı anda benzer düşüncelerin gelişmesine yardımcı olarak, hayali cemaate olan aidiyet duygusunu pekiştirmektedir.

16.yy'da Avrupa'da basılmış kitap sayısı yirmi milyondur, Avrupa ülkelerinin uluslaşma süreciyse 19.yy'da başlamıştır. İlk Yunanca gazete Viyana'da 1784 yılında basılmış, 1821'de Yunan halkının Osmanlı karşıtı ayaklanması gerçekleşmiştir. Türk ulusçuluğunun tohumları da 1870'li yıllarda İstanbul'da halk dilinde yayıncılığın ortaya çıkmasıyla atılmıştır. Bu durum, hanedanlığın resmi dili olan Osmanlıcanın reddidir. Şinasi'nin ilk gazeteyi çıkarmasının ardından 1876'ya gelindiğinde İstanbul'da yedi tane günlük gazete yayınlanmaktaydı. Kapitalist yayıncılık kendi dil alanları içinde yer alan milyonlarca insanın birbirlerinin ve ait oldukları alanı fark etmelerini sağlamıştır. Basılı kitabın yeniden üretilebilmesi de ulusal bilincin temellerini atmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında, Türk dilleri ailesine mensup dilleri konuşan ve bu nedenle aralarında bir bağa sahip ülkeler dil ortaklığını yitirmiştir. Türkiye'nin ulusal bilincini o dönemde daha baskın olan İslami kimlik karşısında güçlendirmek için Latin alfabesi zorunlu kılınmıştır. Burada diğer bir amaç da Türk milliyetçiliğini batı Avrupa medeniyetiyle ilişkilendirmektir.

Uluslaşma sürecinde dil hayali cemaatler türeterek, dayanışma grupları inşa edebildiği için önemlidir. Dil dışlayıcı değil, aksine içericidir, milliyetçiliği icat eden belli bir dil değil, yayın dilidir. Dilin ulus için önemini Anderson şöyle sıralamaktadır:

> 1- Diller çağımız toplumlarındaki en köklü şeydir, bizi geçmişe bağlamaktadır.
>
> 2- Özellikle şiir ve şarkılar biçiminde, dille anlatılabilen eşzamanlı topluluk biçimine verilebilecek en güzel örnek milli bayramlarda söylenen milli marşlardır: "*tek bir tınıda buluşma hayali cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkanı demektir (…) Bizi birbirimize bağlayan hayali bir ses dışında hiçbir şey yoktur*" ulus kandan değil dilden hareketle kavranmaktadır ve böylece insan bu hayali cemaate davet edilmektedir[20].

[20] yage s.162-163.

Çok dilli radyo televizyon yayınları (tıpkı ortaçağ Hıristiyanlığının görsel tasarımları gibi), okur yazar olmayanların ve anadili farklı olan halkların gözünde hayali bir cemaat yaratabilmektedir. Ancak ulusların dilsel bir ortaklık olmadan da hayal edilebildiğini eklemek gereklidir.

### 1.2. Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçiş ve Türk Ulusal Kimliği

#### 1.2.1. Osmanlı Toplum Yapısı

Osmanlı, Batı'ya özgü kavramlarla açıklanması mümkün olmayan Batı'dan farklı, kendine özgü bir yapıya sahiptir. Osmanlı toplum yapısının en önemli özelliği, cemaat toplumu olarak hiçbir biçimde kişiye bireysel hareket etme olanağı tanımayışıdır. Tanzimat Fermanı ile başlayıp, Cumhuriyet'in kuruluşu ile devam eden yenilikler zincirinde amaçlanansa hep Batı'nın toplumsal yapısı olmuştur. Ahmet İnsel'e göre Osmanlı'nın egemenlik biçimi, "*Patrimonyal Egemenlik*"tir; Patrimonyal Egemenliğin kaynağı töreler ve geleneğin yanı sıra doğrudan hükümdara bağlı bir patrimonyal bürokrat sınıfıdır (askeri güçler, sivil memurlar, din adamları), belirleyici olan somut kurumlar değil kişilerdir[21]. Osmanlı'da din adamları, devlet memuru konumundadır dolaysısıyla din, egemenliğin kaynağı değildir. Devlet, gelirlerin merkezi biçimde toplandığı bir yapıya sahiptir. Osmanlı devleti aldığı vergilere karşılık olarak bünyesinde yer alan tüm farklılıkları tanımayı ve onlara özel alan sunmayı garanti etmiştir. Ancak bu noktada önemli olan cemaatlerin (ya da grupların) sadece kendi içlerinde özgür oluşlarıdır. Herkes yerine razı olmak zorundadır. Devletle halk arasında karşılıklı bir kabullenme söz konusudur, halk iktidarı tanıdığı ve vergilerini verdiği sürece devlet de halkı rahat bırakmıştır bu durum yükselme devri sonuna dek sürmüştür. Osmanlı'da padişahın uzak ve soyut kişiliği, halkın farklılıklarıyla yaşamasının garantisi olmuştur. Bu iktidarın kaynağı tamamen simgeseldir, söz konusu simge padişahın suretidir.

Geleneksel Osmanlı kültürü Şerif Mardin'e göre "*peder-evlat, hoca-talebe, pir-mürid, padişah-kul gibi bir kişiye bağlılıkta toplanan ilişkiler üzerine kuruluydu*"[22]. Bu tarz ilişkiler Batı'da kitap ve gazetenin yayılmasıyla zayıflayacaktır. Ancak, bilindiği üzere ilk gazete Takvim-i Vekayi 1831'de, ilk romansa 1872'de yayımlanmıştır. Osmanlı insanı, birey olma sorumluluğu ile geç tanışmıştır. Tüm

[21] Ahmet İnsel, **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1995. s.29.

[22] Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992c. s.85.

bunlara ek olarak Osmanlı'nın çok uzun zaman birçok hizmetin ucuza temin edildiği bir toplum olması, halkın bu sistemi yitirmeyi istemeyişi sonucunu da doğurmuştur. Sonuç olarak, içinde yaşadığı koşullar nedeniyle Osmanlı insanı birey olma sorumluluğuyla tanışmaya uzun zaman ihtiyaç duymamıştır.

Osmanlı, kendisi dışında, tek tek bireylerin servet birikime her şekilde engel olan bir yapıya sahiptir. Hatta devlet içinde görevli kişiler aşırı zenginleştiğinde ve öldüklerinde mallarına el konulması söz konusu olurdu. Servet fazlalığı sadece devlet içinde değil, halk arasında da alışmadık bir durumdu. Servet birikimi yerine, paylaşıma dayanan bir sosyal hayat vardı. Şerif Mardin, Ahmet Mithat ve Halit Ziya gibi yazarların romanlarında tüketime karşı bir tavır olduğuna dikkatimizi çekmektedir[23]. Osmanlı'da batıdaki anlamda bir artı değer yoktur. Osmanlı'daki artı değer tamamen kolektifken, Batı'da sonradan sermaye birikimine yol açacak olan artı değer bireysel niteliklidir. Osmanlı, merkezi iktidarın sarsılmaması için yerel ve özerk iktidar merkezlerinin varlığına karşıdır. Tüm otorite ve iktidarın, servetin merkezde toplanmasına önem vermiştir. Cumhuriyet'in ve bireyin yapılandırılması, kişisel servet birikimlerinin, sivil toplum niteliğinin olmaması gibi nedenlerle zorlu bir sürece yayılmıştır. Özellikle sivil toplum kurumlarının yokluğu devletin denetiminin gücünü pekiştiren bir unsur olmuştur. Söz konusu kurumlar iktidardaki siyasi gücün tasarruflarını etkileme özelliğine sahiptir, ancak Osmanlı'da kendine özgü biçimde bulunduğundan Batı toplumlarındakine benzer işlevler görmemişlerdir. Mardin'e göre, Osmanlı'da esnaf ve çiftçi loncalarını sivil toplum kurumu olarak adlandırmak mümkündür[24]. Bu örgütlenmeler köy ve kasabalara özerklik sağlamışsa da etkinlikleri devlet tarafından kısıtlanmıştır. Ortaçağ Avrupa'sının belediye kuruluşlarının da Osmanlı'da karşılığı yoktur.

Devletin, ana gelir kaynağı toprak olduğundan, fetih yoluyla toprak alımı durduğunda imparatorluk her anlamda gerilemeye başlamıştır. Emeğe, verimi arttırmaya dayanan ekonomik bir yapı olmadığından ve toplumsal değişmenin kaçınılmazlığının da etkisiyle Osmanlı, kurumlarını batılılaştırma yoluna gitmiştir. Bu gerçek bir reform çabası değil yalnızca eskiyi yeniden sağlıklı hale getirme çabasıdır. Tam da bu sırada özellikle Batı dünyasının kapitalist ekonomiye eklemlenmekte olduğunu da belirtmek gereklidir.

---

[23] yage s.48-49.

[24] Şerif Mardin, **Türkiye'de Toplum ve Siyase**t, der: Mümtaz'er Türköne Tuncay Önder, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992a. s.94-98

### 1.2.2. Modernleşme- Batılılaşma ve Türk Modernleşmesi

Modernleşme, Batı dünyasının kat ettiği yolun üstünlüğü biçiminde algılandığından modernleşme projeleri, biçimsel olarak Batı örnek alınarak gerçekleştirilmiş, modernlikle aradaki mesafe giderilmeye çalışılmıştır. Batılı olmayan toplumlar modernliği kendi ülkelerine aktarırken, kendi kültürlerinden yola çıkarak farklı, kendilerine özgü biçimler yaratmışlardır. Ancak modernleşme projesi çerçevesinde kaçınılmaz olan, toplumların geçmiş ve bugün arasındaki bağlantılarının kopmasıdır. Bu noktada modernleşme geleneğe, geleneğin kurumlarına ve zihniyetine karşı işlediğinden, modern için "*geleneğin ıslah edilmiş şekli*"[25] demek mümkündür.

Toplumlarda bir birikim sonucu ortaya çıkan teknoloji ilerlemenin en önemli işaretidir ve bir toplumun sahip olduğu teknoloji kendisini endüstrileşme düzeyinde ortaya koymaktadır. Modern toplum zamanının en ileri teknolojik düzeyine sahip olan toplumlar arasında yer almaktadır. Ancak tüm toplumlar aynı aşamalardan geçerek modernleşmemiştir. Gerekli ön koşulların oluşması, değişim kendiliğinden olmak zorunda değildir. Ancak sonuç olarak modernlik anlamında ulaşılması gereken evrensel, ortak bir düzeyden söz etmek gereklidir. Batılı olmayan toplumlar, modernitenin kurumsal altyapısıyla eklemlenerek modernleşmektedirler.

Batı'da modernleşme feodal soyluların, kentlerin, kasabaların, emekçilerin merkezle yani yönetimle karşı karşıya gelip, çatışmalar yaşayarak bütünleşme sürecidir. Çatışmaların sonucunda siyasal kimlikler oluşmuştur. Süreç, burjuva sınıfının oluşmasını, sanayileşmeyi, nüfusun daha büyük kesimlerinin siyasi haklardan yararlanmasını içermektedir. Özellikle sanayileşme, beraberinde getirdiği ağır çalışma koşullarına karşı verilen mücadeleler sayesinde Batı insanının birey olmasında önemli rol oynamıştır. Modern toplumda kamusal alan, devlet iktidarının dışında oluşmuş, devletten ayrı bir alanı tarif etmektedir. Kamusal alan, kişinin kendisini ifade etmesinde ve gerçekleştirmesinde önemli rol oynayan aynı zamanda siyasal katılımı mümkün kılan yegane sahadır. Toplumda yaşayan farklı kesimlerden insanların buluştuğu, birbirlerine yabancı olan insanların bir araya geldiği alandır. Buna karşılık özel alan da bireyin kendisine ait, kamusal alana mesafeli mahrem alandır.

Toplumsal yaşam açısından modernleşmede, topluluktan topluma, cemaatten cemiyete geçiş belirleyicidir. Cemaat toplumunda birey ayrı bir kişilik

[25] Mustafa Armağan, **Gelenek**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992. s.17.

geliştirememekte, insanlar benzer düşünce yapısını, benzer davranışları paylaşmaktadırlar. Cemiyette ise işbölümü, uzmanlaşma, bireyler arası farklılık ortaya çıkmaktadır. Modern toplum, kişinin kendi yaşam tarzını, benimseyeceği inancı seçme özgürlüğüne sahip olduğu, her türlü geleneğin, inancın, otoritenin dayatmasından bağımsız, tercih yapma hakkını elde ettiği toplumdur. Bu bağlamda düşünüldüğünde modernlik, Charles Taylor'un deyişiyle "*kendini gerçekleştirme kültürü*"dür[26].

18.yy Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri başarısızlıkların, yenilgilerin ve toprak kaybı sürecinin başlamasına işaret etmektedir. Bu yüzyılın en önemli gelişmelerinden biri de Balkanlar'da ortaya çıkan ulusçu, ayrılıkçı hareketlerdir. Böylece, bir dizi reformdan oluşan, batılılaşma olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Ancak yine de uluslaşma hareketlerinin önüne geçilememiştir. Osmanlı modernleşmesi iki döneme ayrılır, ilk evre Osmanlı Anayasası'nın ilanını yapan meşruti monarşi denemesi (1876-1878), ikinci evre ise genç Osmanlıların mirasını devralan, pozitivizm etkisindeki Jön Türklerin evresidir. "*Yurttaşlar Cemaati*"[27] yaratmanın en önemli koşulları olan yasa karşısında ve temsilde eşitlik 1840-1878 arasındaki kanun düzenlemeleriyle sağlanmıştır. 1876 tarihli Kanun-i Esasi ile "*Devlet-i Osmaniye tabiyetinde bulunan efradın cümlesine hangi din veya mezhepten olursa olsun bila istisna Osmanlı tabir olunur*"[28] ifadesine yer verilerek sözleşmeci vatandaşlık anlayışının benimsendiği ilan edilmiştir. 2. Meşrutiyet'in ilan edildiği Jön Türklerin dönemindeyse haklarda, kanunlara itaat, askerlik, vergi gibi vatandaşlık görevlerinde eşitlik amaçlanmıştır. Dernek kurma, örgütlenme haklarını düzenleyen bir dizi kanun çıkarılmış, sivil ve siyasal katılımın önü açılmaya çalışılmıştır. Laik bir modernleşme hedeflenmiş, dini bayramların karşısına yeni bayramlar konmuş, okul ve orduya özel bir önem verilmiş laikleşme yolunda birçok reform gerçekleştirilmiştir.

Türk modernleşmesi, Osmanlı'dan bu yana kaynağını devletten, devletle ilişki içindeki insanlardan almıştır. Parlamenter rejimi kuran kadro, Osmanlı devletine yabancı bir kadro değildir. Osmanlı devletinde görevli askerlerden ve siyasetle alakalı sivil aydınlardan oluşmaktadır. Batı'da, kitlelerin kurulu politik düzene eşitlik talebiyle karşı çıktıkları tarihsel bir süreç olarak yaşanan Aydınlanma, Cumhuriyet

---

[26] Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, çev Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995. s.20.
[27] Füsun Üstel, "*II. Meşrutiyet ve Vatandaş'ın 'İcad'ı*", der. Mehmet Ö.Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul. 2004. s.166.
[28] yage s.166.

seçkinleri tarafından proje haline getirilmiştir. Cumhuriyet devrimi toplumsal ve ekonomik olmaktan çok, ideolojik ve siyasal özellikleri ağır basan bir devrimdir. Önce devlet çağdaşlaştırılmış, daha sonra da bu sorunsal topluma aktarılmıştır.

Batılı olmayan toplumların, modernleşme süreçlerindeki ortak özelliği geçmişle bağları koparmaya yönelik anlayıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu da, geçmiş ile sürekliliğin kopmasıyla mümkün olmuş, geçmiş tümüyle reddedilmiş, her şey adeta baştan yaratılmıştır. Türk modernleşmesinde yeni inşa edilen Batılı kurumlar, patrimonyal yapıların çöktüğü oranda başarılı olmuşlardır.

Cumhuriyet'in kurduğu yeni modernlik söylemi, büyük ölçüde Ziya Gökalp'in medeniyet ve kültüre dair fikirlerini temel almıştır. Gökalp'e göre kültür milli, medeniyetse evrenseldir önemli olan bir milletin kendi kültürünü yitirmeden medeniyete dahil olabilmesidir, Türk kültürü ile Batı medeniyeti birbirine ters değildir, İslam, Türk kültürünü yozlaştıran etkendir[29]. Bu olumsuz etkilerden uzaklaşmak için İslam öncesi kültür kaynaklarına dönülmelidir. Böylece, Latin alfabesine geçiş, kılık kıyafet devrimi ve dini mahkemelerin kaldırılması gibi radikal yenilikler kuramsal olarak kaynağını Batı'dan değil Türk kültüründen almış olmaktadır. Gökalp'in görüşleri Alman ve Fransız geleneklerinin sentezinden oluşmuştur. Batı hem taklit edilen hem de korkulan konumunda olduğundan bu sentez kendi içinde çelişmektedir. Deniz Kandiyoti, bu sentezin Mısır, Lübnan, Hindistan, Pakistan, Tunus, Fas, Yemen gibi ülkelerin uluslaşma sürecinde benzer biçimde yaşandığına dikkat çekmektedir[30]. Özellikle Mısır'ın modernleşme süreci Türkiye'ye en benzer olanıdır. Yeni kimlikler Batı değil, firavunlar dönemi örnek alınarak inşa edilmiştir. Türk kültürel milliyetçiliğinin dönemin faşist ideolojilerinden farklı olması adına çok çaba harcanmıştır. Ancak "*Atatürk ve İnönü çevresinde geliştirilmiş kişi yüceltmeleri*"[31], birlik dayanışma duygusunun vurgulanması, bunun sonucunda sınıf çatışmalarının inkarı, savaşçı gelenekten gelen kahramanlık öykülerini kuşaktan kuşağa aktaran Türk toplumunda; milliyetçi, ataerkil eğilimleri pekiştirme işlevi görmüştür. Milliyetçilik ideolojisi, kimliksizliğin yaşandığı bir imparatorluktan ulus ve Türk kimliğine geçişte kültürel farklılıklara ve devlet iradesi dışındaki özerk alanlara kapalı durmuştur.

---

[29] Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1963. s.21.

[30] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, çev: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, İstanbul, 1997. ss.90-95

[31] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995. s.270.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yönetim ideolojisi otoriteryan bir ideolojidir. Devlet yeni baştan yaratma ve denetleme işlevini elinde tutmuştur. Yeni yapıların meşruiyet kaynakları Osmanlı'da olduğu gibi toplum ötesi simgesel bir varlık değil hukuk ve toplumdur. İktidarın kaynağı, iktidarı kullananlar ve kullanım araçları kökten bir değişime uğramıştır. İktidarın tek kaynağı ulustur artık temel hak ve özgürlüklerin garantisi sultan değil anayasa ve bağımsız yargıdır. Cumhuriyet, Anayasa ve Medeni Kanun aracılığıyla temel kişi hakları alanındaki önemli ilerlemeler sağlamıştır. Ancak, tüm bunlar bireyin, yurttaşın iradesi dışında gerçekleşmiştir.

Atatürk, Osmanlı'nın Batıcı aydınlarından farklı olarak Türkiye'ye ve dönemsel koşullarına uygun, özgün bir ideoloji geliştirmiştir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın (CHF), 1931'deki kongresinde Cumhuriyet'in ve dolayısıyla Kemalist ideolojinin temel ilkeleri Cumhuriyetçilik, Devletçilik, Milliyetçilik, Laiklik, Halkçılık, ve Devrimcilik (İnkılapçılık) olarak belirlenmiş, 1937 yılında söz konusu ilkeler yasalaşmıştır. CHF'nin altı ilkesinin temel işlevi Batı toplumlarının geçirdiği aşamaların çabuk tamamlanmasını sağlamaktır. Osmanlı'dan beri devlet, hem dinden hem bireyden önde gelen en önemli öğedir. Devletçilik ilkesi, Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik ve Laiklik ilkelerinin birleştiricisi olarak öne çıkmıştır. Halkçılık ilkesiyse Cengiz Aktar'ın deyimiyle, "*kitlelerin kendi modernleşmelerine katılımını sağlamak için*" başlatılan seferberlik kampanyasının adıdır[32].

Söz konusu ilkelerden Laiklik ilkesi Türk modernleşmesinde önemli, ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Aşağıda "Kolektif Kimlik Yoksunluğu" başlığında ele alınacağı üzere, Osmanlı gelenek ve inanç motivasyonu ile yaşamına yön veren bir toplumdur. Laikleşme Osmanlı'da en azından bir yüzyıldır devam eden bir süreçtir;

> "*Erken dönemdeki modern imparatorluk bile kendisini Selçuklulara uzanan kurumlara dayandırarak din ve devleti (din u devlet) farklı alanlar olarak tanımış, fakat bunları karşılıklı olarak birbirine bağımlı telakki etmişti*"[33].

Özellikle 1916-1917 yıllarındaki Jön Türk reformları Osmanlı'nın laikleşme sürecindeki son ve en önemli adımları oluşturmuştur. 1924 yılındaki reformlar, Osmanlı laikleşme sürecinin devamıdır. Ancak 1925 yılında tarikatların yasaklanması ve tekkelerin kapatılması, 1926 yılında Avrupa medeni hukukunun

---

[32] Cengiz Aktar, **Türkiye'nin Batılılaştırılması**, çev:Temel Keşoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993. s. 97.

[33] Erik Jan Zürcher, "*Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde,İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.45.

kabul edilmesi ciddi kararlardır. Kemalist kadroların medreseleri, imam okullarını ve İstanbul'daki ilahiyat fakültesini kapatması, İslami eğitimin kaldırılmasından değil, modernleştirilmesinden yana olan Jön Türk geleneği ile ciddi kopmayı işaret etmektedir.

Laiklik ilkesi, gündelik hayata yön veren gelenek ve inanç motivasyonunu karşısına almıştır. Laiklik ilkesiyle "*dinsel olanın siyasal alandan çıkarılması ve devlet aygıtının laikleştirilmesi"* ve buna paralel olarak iktidarın kaynağının din değil "*ulusal irade-halkın iradesi*" olduğunun altı çizilmiştir[34]. Laiklik aynı zamanda kamusal alanda yok sayılan geleneksel değerlerin, laik rasyonel bilimsel değerlerle yer değiştirmesi anlamına da gelmektedir. Laiklik ilkesi temelinde gerçekleştirilen reformlar, Batı medeniyeti çerçevesinde hedeflenen yeni insanı yaratmayı, kimliğinin ana unsuru din olan Osmanlı kimliği yerine Türk kimliğini yaratmayı hedeflemektedir. Yeni toplumun bilimsel, pozitif bakış açısına sahip olmasını sağlama amacı laiklikle ilişkilidir. Yurttaşların kimliklerini, inanç temelinde tanımlamasının değiştirilmesi amaçlanmıştır. Nur Betül Çelik, yeni Cumhuriyet'in yönetici kadrolarının İslam - yeni düzen gerginliğini, üç ayrı söylem biçimiyle aşmaya çalıştıklarını belirtmektedir[35];

> 1- İslam, Cumhuriyet'in düşmanı olarak yadsınmıştır. Ancak İslam özelinde ötekinin yadsımaya konu olması için bir kimliğe ihtiyacı vardır, söz konusu kimlik yadsıyan tarafından yeniden kurulduğundan yok sayma tam anlamıyla mümkün olmamıştır.
>
> 2- Devletin herhangi bir dini, laiklik ilkesi gereği resmi din olarak tanıyamayacağı vurgulanmış ve dinin alanı sınırlanmıştır. Dünyevi olana, ulusa ve devlete ait olan işlerde din yol gösterici olmayacaktır, din ve devlet işleri birbirinden ayrılacaktır. Rasyonelleştirilmiş ve siyasetten arındırılmış bir İslam, kabul edilebilir kabul edilebilir olmuştur. Devlet, inancı dogmalardan arındırma görevini üstlenmiştir.
>
> 3- Özellikle Cumhuriyet'in kurulmasından önceki yıllarda kullanılan strateji fanatikleri ve fanatizmi karşısına almıştır.

Atatürk Devrimleri olarak adlandırılan reformları da gündelik hayatın laikleştirilmesi çerçevesinde ele almak mümkündür. Bu yenilikler, toplumun değerler sistemini değiştirmeyi amaçlamıştır. Reformlar kent insanını hedeflemiş kentte etkili

[34] Nur Betül Çelik, "*Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm cilt:2** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.85.
[35] yage, s.87.

olmuştur. Değişimden etkilenen en önemli kesimi bürokrat, subay, doktor ve avukatlarla, öğretmenler oluşturmuştur. Reformlar, peçe ve fes kullanmayan, okuma yazma bilmeyen, birbirlerini ilk isimleriyle tanıyıp, çağıran köylülerin günlük yaşam pratikleri açısından önemsizdir. Bu nedenle köylülerin reformlardan hemen hiç etkilenmedikleri söylemek mümkündür. Yeni medeni kanunla çok eşliliğin yasa dışı ilan edilmesi de kuma geleneğinin ve dini nikahın önüne geçmeyi başaramamıştır. Modernleşme sürecinin tarihsel bir sentez olarak değil, yaşama dair anlamların, geleneksel değerlerin kanun aracılığıyla ve ani bir değişim talebiyle ortaya çıkan değerler boşluğu olarak yaşanması, halkın muhafazakar eğilime sahip çıkmasının en önemli nedenidir. Bu noktada kanunlar da değişim sürecini hızlandırma ve değişimin yönünü gösterme işlevi görmüştür. Cumhuriyet, geçmişten kopuşun yarattığı boşluğu, soyut toplumsallık biçimine ait simgesel değerlerle doldurmaya çalışmıştır.

Tek parti rejiminin politikası uzun zaman tartışmaya kapalı olmuştur. Mardin "*birleştirici ve her şeyi kapsayıcı*" sistemlere özgü olan bu tutumun, ayaklanmalar ve iç savaşlar toplumu olan Osmanlı'dan miras alındığını bu nedenle her farklı görüşün "*nifak (…) fitne*" olarak adlandırılabildiğini belirtmektedir[36]. Buna bağlı olarak yeni kurulan devlet de alternatif görüşleri çoğu zaman kışkırtıcı bulmuştur. Bu zihniyetin günümüzde de sürdüğünü, siyasi yaşamda muhalefetin tehdit unsuru olarak algılandığını söylemek mümkündür.

### 1.2.3. Türk Modernleşmesi ve Ulusçuluğunda Pozitivizmin Etkisi

> "*Türkiye'nin modernleşme ve ulus devletleşme tarihi aynı zamanda bir batılılaşma girişimi ve bu çerçevede pozitivist bir dünya değiştirme projesi olduğu için, bu tarih içinde bu bilim alanının özel bir yeri ve önemi vardır* (pozitivizim) *homojen ve yukarıdan tanımlanmış bir 'ulusal kimlik' içinde farklı kimlikleri eritmek için elverişli bir 'bilimsel model*" olarak kullanılmıştır[37].

Pozitivizm aydınlanma felsefesinin ürünüdür. Kısaca bilimcilik olarak anılan geniş akım içinde yer alır; din adamı sınıfı karşıtlığı, akılcılık, otoriteryanizm, entelektüel elitizm, kitlelere duyulan güvensizlik ve milliyetçilik pozitivizmin özellikleri arasında yer almaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda modernleşme, laikleşme ve uluslaşma modernist kadrolar tarafından pozitivist gelenek

[36] Şerif Mardin, der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992b. s.102.

[37] Suavi Aydın, "*Cumhuriyetin İdeolojik Şekillenmesinde Antropolojinin Rol*ü", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm cilt:2** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.344.

çerçevesinde uygulanmıştır. Devletin, geleneksel toplumdan modern topluma ilerleme sürecinde reformcu ilerlemeyi sağlayacak güç oluşunu ve halka vesayet edişini pozitivizmle açıklamak mümkündür. Devletin demokratikleştirilmesi "*rasyonel yurttaşlar topluluğu"* ortaya çıkıncaya dek ertelenmiştir, sözü edilen anlayış çok partili siyasi hayatta da etkisini göstermiştir:

> "*Modern topluma özgü demokratik siyasi süreç özelliklerini Kemalizm-Atatürkçülük sınırı içinde "meşru" görüp, bu sınırın tartışılmasını ve aşılmasını devlete yönelik bir tehdit gibi sunmak hem Kemalizm-Atatürkçülük ideolojisinin, Tanzimat sonrası Türkiye tarihine ilişkin "ilerlemeci yorumu" ile bu yorumun dayandığı "bilimsellik" iddiası temelinde haklılaştırılmasını mümkün kılan, hem de devletin toplum üzerindeki gözetleyici, yönlendirici, müdahaleci fonksiyonlarını pekiştirici bir nitelik kazanmıştır*"[38].

Pozitivizm, dini değil aklı esas aldığı için evrensel ve dolayısıyla her zaman her yerde uygulanabilir olduğu iddiasındadır. Pozitivizm, Türk siyasal düşüncesini doğrudan felsefi çalışmalarla etkilememiştir. Fransızca öğretim yapan okullar, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler ve oradan gelen uzmanlar özellikle etkili olmuştur. Pozitif düşüncenin ithalinde öncü olan isimler; Yeni Osmanlılar Derneği, İbrahim Şinasi, Mithat Paşa ve Mustafa Reşit Paşa'dır. Pozitivistlerin amacı imparatorluk parçalanmadan pozitivist etkinin gelişmesi ve evrensel din olarak pozitivizmin bilimin İslam'ın yerini almasıdır[*].

Rusya'dan gelen Türk milliyetçileri Ahmet Ağaoğlu ve Yusuf Akçura Paris'te üst düzey Fransız yönetici kuşakları yetiştirmesiyle ünlü Ecole Libre des Sciences Politiques'de derslere devam etmişlerdir. Okula pozitivizmle ilişkili fikirler ve insanlar hakimdir. Abdullah Cevdet tarafından birçok eseri çevrilen Gustave Le Bon da Jön Türkler üzerinde en çok etkisi olan düşünürdür. Gustave Le Bon'un görüşleri kısaca Paris Komünü'nün liberal burjuvazide yarattığı korkuyu yansıtmaktadır. Lebon'a göre sanayileşmiş toplumda kitlenin denetim altında tutulması için kanun ve düzene ihtiyaç vardır[39].

Pozitivist düşüncenin Osmanlı'ya girişinde en önemli rol kuşkusuz İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne (İTC) aittir. Cemiyetin başkanı Ahmet Rıza, Auguste Comte'un "*ordre et progrés*" (nizam ve terakki-düzen ve ilerleme) sözünün cemiyetin ismi olmasını önermiştir[40]. Fransız pozitivistlerinin, İngiliz liberallerinin "*piyasa anarşisi*"

---

[38] Levent Köker, "*Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004 s.101.

[*] "*En Hakiki Mürşit İlimdir*" sözünde somutlandığı gibi.

[39] Zürcher, (2004), age, s.53.

[40] Murtaza Korlaelçi, "*Pozitivist Düşüncenin İthali*", der. Mehmet Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.215.

yerine benimsediği "*düzen ve ilerleme*" İTC'nin karakterini sembolize etmektedir[41]. Burada sadece nizam kelimesi yerine birlik kelimesi getirilmiş ve böylece birlik ve ilerleme anlamına gelen İttihat ve Terakki adında karar kılınmıştır. Aralarında Servet-i Fünun'un da bulunduğu çeşitli dergiler yayınlanmış, Renan, Zola, Maupassant, Hippolyte Taine gibi yazarlardan çeviriler yapılmıştır. Düşünceyi benimseyenler arasında önde gelen isimler; Beşir Fuat, Ahmet Rıza, Salih Zeki, Rıza Tevfik, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Şuayb ve Ziya Gökalp'tir.

İTC'nin pozitivizmi benimsemesi aynı zamanda partinin din düşmanı olduğuna dair bir görüşün yayılmasına, laiklik tartışmalarına neden olmuştur. Örneğin partinin yayın organı "*Mechveret*", Aguste Comte'un icadı olan takvimi uygulamış ve başlığın altında "*ordre et progrés*" ifadesini kullanmıştır. Bu iki uygulama, tanrıtanımazlık ifadesi olduğu gerekçesiyle tepki toplayınca otuz üçüncü sayıdan itibaren 1897 yılında kaldırılmış, ancak altmış sekizinci sayıda 1898 yılında tekrar yerine konmuştur. Kamusal alanda süren bu karmaşık durum Ahmet Rıza'nın ve onun özelinde diğer aydınların da özel hayatında yansımasını bulmuştur. Rıza, özel yazışmalarında dinsizliği överken, mecliste beş vakit namaz kılmıştır. Rıza Tevfik de Spencer'in agnostik görüşlerini Kuran'dan ayetlerle doğrulamaya çalışmıştır.

### 1.2.4. Osmanlı'da ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşunda Ulus ve Ulusçuluk

Ulus kavramı, İslam'ın ve Osmanlı'nın içinde yer aldığı doğu dünyasına yabancıdır. Osmanlı imparatorluğunda uyruklar arasındaki fark dindir ve Osmanlı'da Arapça olan millet kavramı, dini toplulukları ifade etmekte, etnik anlam taşımamaktadır[42]. Buna göre Osmanlı'da Müslüman milletinden başka Rum, Ermeni ve Yahudi milletleri vardır. 19.yy başlarına dek halk kendini dini bağlılıklarına göre tanımlamıştır; Bulgar ya da Arap olsun Rum Ortodoks kilisesine mensup herkes sonuç olarak Rum'dur. Bu durum, 19.yy ile birlikte ulusçuluk akımlarının imparatorluğa girmesinin ardından değişecektir.

---

[41] Nilüfer Göle, "*Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı*", der.Sibel Bozdoğan Reşat Kasaba, **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998. s.73.

[42] Bu konuda bkz: Büşra Behar, **İktidar ve Tarih**, AFA Yayınları, İstanbul, 1992. s.49. Mehmet Ö.Alkan, "*Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme*", der. Mehmet Ö. Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi** içinde, İletişim Yayınları İstanbul, 2004. s.385. Suavi Aydın, **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"**, Öteki Yayınları, Ankara, 1999. s.108. Feroz Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, çev:Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2002. s.97. Aktar, age. İlber Ortaylı, "*Osmanlı Kimliği*", **Cogito Osmanlılar Özel Sayısı**, say: 19, YKY, İstanbul, 1999. ss.81- 82.

Ulusçuluğun Osmanlılığa oturtulması oldukça güç olmuştur, çünkü ulusal kültür yaratmak için gerekli homojen temel, malzeme Osmanlı kültüründe yoktur. Türk ulusçuluğunun kaynakları genel olarak; dil, din, kültür ve geçmiş birlikteliği olarak kabul edilmiştir. 19.yy ulusçuluğunun Türk ulusçuluğunu etkileyen iki önemli yorumu iradi gönüllü ulusçuluk ve organik ulusçuluktur. İlki, vatandaşlığı eşit hak ve görevler bütünü olarak Fransız devriminin ulusal egemenlik anlayışı çerçevesinde ele almaktadır, iradi ulusçulukta medeniyet kavramı evrenseldir, halklar arası farklılıklar üzerinde durulmamaktadır. Organik ulusçuluk ise Alman idealizminden yola çıkmaktadır. Buna göre, ortak kültür ve tarih bilincine sahip doğal organik bir gerçeklik olarak ulus halkların iradesinden bağımsızdır. Alman geleneği, kendisini Aydınlanma'nın karşısında konumlamaktadır; milli kültür daha önemlidir. Türk ulusçuluğu ise bu iki eğilimin bir sentezi olarak düşünülüp, uygulanmaya çalışılsa da özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Alman geleneğinden ciddi bir etkilenme söz konusu olmuştur. Almanlar ve onların metodolojisi geç uluslaşmış oldukları, Alman birliğini geç sağlamış oldukları için model teşkil etmiştir. Avrupa'da görece geri kalmış olmanın yarattığı kompleksle Almanlar, Germen geçmişin mitolojisine ve dile yoğunlaşarak uluslarını inşa etmeye çalışmışlardır: "*ulusun özsel modeli ve ilktipi olan topluluğa (urvolk) ulaşıncaya dek*" tarihte geriye yönelik arama çalışmaları yapmışlardır[43]. Topluluğa ulaşmak için yapılan aramada yöntem olarak antropoloji kullanılmıştır. Toprak altından çıkan maddi kültür kayıtları etnik kimliği yansıtmakta, kültürel süreklilik etnik sürekliliğe işaret etmektedir. Gustav Klemm'e göre halklar; "*kültür yaratıcı halklar"* ve "*kültürel olarak edilgen doğaya yakın halklar"* olarak ikiye ayrılmaktadır, bu bağlamda kültür ne kadar geriye doğru izlenebiliyorsa halk o ölçüde bir ulus olma niteliğine kavuşmaktadır[44]. Ziya Gökalp de kavimleri iptidai kavimler (kültürel olarak edilgen halklar, naturvölker) ve milletler (kültür milletleri, kültür yaratıcı halklar, kulturvölker) olarak ikiye ayırmıştır, Klemm'in görüşlerinden etkilenen Gökalp'e göre, milletler kültür milletleri olmadıkları sürece iptidai kavimlerden bir farkları olmayacaktır[45].

Her ulusçuluk hareketinin olduğu gibi Türk ulusçuluğunun da temel malzemesi milliyetçiliktir. Büşra Behar 19.yy sonu ve 20.yy başlarındaki Türk milliyetçiliğini temel olarak üç ulusçuluk tanımı çerçevesinde ele almaktadır[46]:

---

[43] Aydın ( 2004), age, s.346.

[44] akt, yage, s.347.

[45] akt, yage, s.349.

[46] Behar, age, ss.68-72

1- İmparatorluk Milliyetçiliği: Osmanlı devlet gücünden yola çıkan bu milliyetçilik, batılılaşma ve İslamcılık tarafından etkilenmiştir. Ahmed Vefik, Şemseddin Sami ve Namık Kemal için en önemli soru; Türk ulusunun yeni tarihsel kimliğinin ırka mı, kültüre mi, yoksa dile mi dayanacağı sorusudur. 19.yy başlarında Fransızların iradi katılımından, ardından Almanların ırk, dil, ortak kültür ortak tarih anlayışından etkilenilmiştir. 1920'li yıllara gelindiğindeyse ulus kimliği hala belirsizliğini korumaktaydı, Türklüğün Osmanlılık dışında bir siyasal çerçeveye oturması henüz söz konusu değildi.

2- Türkçülük: 1905 sonrasında önem kazanmış Kırım, Kazan ve Azerbaycan'da çarlığa karşı özerklik mücadelesi veren muhaliflerden etkilenilmiştir. Yusuf Akçura ve Ahmed Ağaoğlu Fransa'da eğitim gördükten sonra 1908'de İstanbul'a dönmüşler, bir ulusu sıkı bağlarla bir araya getiren unsurların din dil ve kültür olduğuna inanmışladır. Yusuf Akçura için milliyetçilik Türkçülükle aynı anlamı taşıyordu.

3- Bilimsel Ulusçuluk: Bilimselcilikle, pozitivizmle beslenmekteydi. Diğer milletlerle kültürel alanda mücadele edebilmek en önemli hedeftir. Osmanlıcılık ile ulusçuluk arasındaki uzlaşmanın öncülerinden olan Ziya Gökalp'e göre ırk, dil, kültür ve tarih hem bilimsel hem de kısmen doğal özelliklerdir.

Türk ulusçuluğunun oluşmasından söz ederken, Türk milliyetçiliğinin dolayısıyla ulusçuluğunun babası olarak kabul edilen Ziya Gökalp'in görüşlerine yer vermek gereklidir. Gökalp'e göre uygarlık parçaları olan bir bütündür[47]. Ulus etnik özellikleri koruyan aynı zamanda da uygarlığa açılan bir penceredir. Uluslar birbirlerinden kültürleri ile ayrılmaktadır. Ulus hem kültürel bütünlüğe sahip olmalı hem de uygarlığın bir parçası olabilmelidir ki evrensel bütünlük içerisinde kendine yer bulabilsin. Türk kültürü ve Batı kültürü birbirine ters değildir. Türk kültürünü İslam'ın zararlı etkilerinden arındırmak gereklidir. Bir ulusun oluşması için, ulus bilinci yani kolektif bilinç oluşmalıdır. Osmanlı devletinin sınırları içerisinde birçok Türk vardır, önemli olan Türklerin milli bilincinin gelişmesidir. Gökalp, laiktir ancak, din onun için önemlidir, "*İslam'a Türk milli kimliğinin kurucu unsuru olarak*" yer vermiştir[48]. "*Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*" (1918) kitabına biçim veren sentezde, 19.yy batılılaşma çabalarının ve Rusya Türkleri arasında yetişen milliyetçi

[47] bkz. Gökalp, age.

[48] Zürcher, (2004), age, s.49.

düşünürlerin, özellikle Hüseyinzade Ali Turan ve Abdülhamit'in yeri önemlidir[49]. Abdülhamit, Türk öğesini imparatorluğu ayakta tutmak için son çare olarak görmüş, Arnavutları, Çerkezleri ve Arapları imparatorluk içinde tutmak için önce İslam'ı öne çıkarmıştır. Ancak bu sayılanların Osmanlı'ya bağlı kalmayacakları Balkan savaşından (1912-1913) ve özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra anlaşılınca tek çare Türklük olarak öne çıkmıştır. Zaten değişim Gökalp'te de kendini göstermiştir. Yazar, 1923'de "*Türkçülüğün Esasları*"nı yayınlayarak dinin açık olarak geri plana itildiğini ortaya koymuştur. Türk milliyetçiliği ırk temelli değil, kültürel temelli bir milliyetçiliktir. Gökalp'e göre de millet olmanın temeli ırk değildir, barışçı ve batılılaşma adına modernizasyona önem veren bir milliyetçiliktir[50]. 1920'li yıllarda Ziya Gökalp'in yansıra Yusuf Akçura ve Ahmet Ağaoğlu da Türk milliyetçiliğinin önemli isimleri haline gelmiştir. Türk milliyetçiliği Yusuf Akçura'da etnik soya dayalı bir niteliğe sahipken Ahmet Ağaoğlu için İslam'a dayalı bir niteliğe sahiptir. Kemalist ideoloji kendinden önceki dönemin ideolojisiyle yakından ilişkilidir ve bu ideolojiyi miras almıştır. Dolayısıyla söz konusu üç ismin düşünceleri CHF'nin altı okunun biçimlenmesinde önemli etkiye sahiptir.

1919 yılından itibaren Türkiye kelimesi Osmanlı'nın muadili olarak kullanılmaya başlanmıştır, 1923 yılında ise ülkeyi tanımlayan tek kelime Türkiye'dir. 1919 yılından beri heterojen olan ulusal mücadele söylemi yukarıda açıklanmaya çalışıldığı üzere 1923 yılından sonra değişmiştir. Halk fırkasının 1927 ve 1931 tarihli programlarında yeni ulus devlet Türk'tür. 1931 yılında, Atatürk'ün yaptığı ulusal kimlik tanımında dine yer yoktur. Türklük, Fransız ulus anlayışının rıza ve irade kavramları temelinde tanımlanmıştır.

Bir ulus inşa edilirken yanında modernleşmenin gerektirdiği yeni insan da inşa edilmiştir. Söz konusu süreçte Kemalist projeye kendini adamak ulus olmanın, milliyetçi olmak da yurttaş olmanın en önemli koşulu olmuştur. Geleneksel olanın kamusal alanda kabul görmemesinin yarattığı meşruiyet sorunu, tarihe ve etnik kökenlere başvurularak aşılmaya çalışılmıştır. Tarih ve etnik kökenler, mitsel bir kaynak olarak kullanılmıştır. Resmi tarih tezi olarak Türk tarih tezi, Türklerin bir ulus olarak büyük bir uygarlık sahibi olduklarını kanıtlama, esasen kendine güven duygusu yaratma amacından yola çıkmıştır. Tarihin ulusçu amaçlarla kullanılması sadece Türk tarih yazımına özgü bir şey değildir birçok ülke tarihe siyasal açıdan

[49] Murat Belge, "*Mustafa Kemal ve Kemalizm*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm cilt:2** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.32.

[50] yage, s.33.

güçlü bir benlik kazanmak için önem vermiştir. Resmi tarih tezi öncelikle ders kitapları olarak piyasaya sürülmüştür. 1924-1932 yılları arasındaki tarih dersi kitapları Osmanlı'ya, eski Türk devlet ve uygarlıklarına oranla çok az yer vermiştir. Osmanlı gücünü Türklükten alan, ancak dağılmasından kendisi sorumlu olan bir yapı olarak ortaya konmuştur.

Yeni bir ulus tarihi yaratma yolunda 1932 ve 1937 yıllarında iki tarih kongresi düzenlenmiştir. İlk kongrede ulusal kimlik, Afet İnan'ın hocası Eugene Pittard gibi antropologlardan yola çıkılarak ırk ve ırka bağlı dil olgularıyla açıklanmak istenmiştir. İkinci kongreyse özellikle hiçbir tartışmanın yaşanmaması ve hiçbir muhalif görüşün sunulmaması ile dikkat çekerken, devlet parti özdeşliğinin sağlandığı, tek parti rejiminin ve CHF'nin kendisini devlet partisi ilan ettiği dönemin ruhunu yansıtmıştır. Ayrıca, pozitivizme ve doğa bilimlerine hayranlık Güneş Dil Teorisinin ortaya atılmasıyla kendisini somut biçimde göstermiştir. Burada amaç doğaya dair isim ve sembolleri kullanarak (örneğin Ankara'nın Orta Asya'da aslında su anlamına gelmesi) Türk dilini açıklamaktır. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi 1940'lardan sonra tarih kitaplarında önemini yitirmiş ve savunulmamıştır. Yıllar sonra, "*Mavi Anadolu*" olarak anılan hareketi oluşturan Sabahattin Eyüboğlu, Halikarnas Balıkçısı ve Azra Erhat gibi yazarlar, Türk Tarih Tezi'nden ilham almıştır.

Sonuç olarak güçlü bir ulusçuluk adına Türkiye'nin, Cumhuriyet'in devrimci kadroları tarafından tek bir kültürün, tek bir dilin ülkesi olarak tasavvur edildiğini söylemek mümkündür.

### 1.2.5. Türk Ulus Kimliği

#### a- Kolektif Kimlik Yoksunluğu

Cumhuriyet'in kuruluşunda akılcı bir motivasyon veya güdü değil geleneklerin kutsallığı; vatanı düşman işgalinden kurtarmak olarak ifade edilebilecek geleneksel düzleme ait bir inanç önemli rol oynamıştır. Vatanı kurtarma kaygısı, imparatorluğu kurtarma kaygısının devamı niteliğindedir. 29 Ekim 1923 tarihiyle başlayan modernleşme projesiyse ironik biçimde geleneksel düzlemin sınırları dışındadır. Çünkü önceki satırlarda açıklamaya çalışıldığı üzere modernleşme projesi, geleneği kendisine engel olarak görmektedir. Gelenekler değişim çerçevesinde yeniden yorumlanmamış, dışarıda bırakılmıştır. Devlet ve halk arasındaki akılcı olmayan, geleneklerin kutsallığına dayanan ilişkiler tam aksi yönde değişmeye başlamıştır.

Niyazi Berkes'e göre de Türk modernleşmesinin amacı, "*gelenekçilik tutumunu yok etmek (...) gelenekle çağ arasındaki geçiş köprüsünü kurmaktır (…) geleneksel olan her şeye kutsallık niteliği verme*"[51] eğiliminin değişmesi, insanın gelenekler üzerinde hakimiyet kurması hedeflenmiştir. Cumhuriyetle birlikte girilen yeni süreçte gelenekten ve dinden boşlan yerin doldurulması kolay olmayacaktır.

Batı'da henüz 18.yy'da yeni bir birey tipi olarak özerk insan doğmuştur. Yeni insan, feodalizmin toplumsal formlarının çözülmesinin ve 16.yy'dan beri gelişmekte olan yeni üretim güçlerinin ürünüdür. Özgürlük potansiyeli taşıyan, toplumsal statüsünü doğuştan tayin eden, ilişkilerden bağımsız insandır. Osmanlı insanıysa;

> "*dini cemaatlerle, 'millet'lerle, loncalarla, klanlarla göbek bağını koparırarak kendi kendine yeten bir birim haline gelememiştir. Bu anakronik durum romanda da etkilerini hissettirmiş ve Osmanlı toplumu etnik ve dini bakımdan çok çeşitli ve zengin bir toplumken, Osmanlı romanı hemen daima Türk-Müslüman karakterleri ve konuları işlemiştir*"[52]

Atatürk'ün yaratmaya çalıştığı modern Türk vatandaşı tamamen Taner Timur'un sözünü ettiği ilişkilerden bağımsız bir bireydir. Yeni Türk insanı kendi hareketlerinin sorumluluğuna sahip olmalıdır. "*Kişinin kendi başına, toplumdan ayrı bir meşruiyet kaynağı oluşturabileceği*"[53] fikri Osmanlı batılılaşma hareketlerinde önemsenmemiştir, bu fikri ilk vurgulayan Atatürk'tür. Dini inancın, kişinin kendi vicdan meselesi olarak görülmesi de yeni bireyi yaratma hedefine hizmet etmiştir kuşkusuz.

Modern ulus devletler, üyelerini aynı pota içinde eritmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle uygarlığa geçiş için öncelikle, devlete bir millet ve milletle de özgün bir kimlik gerekmiştir. Cumhuriyet'in çizdiği yeni vatandaş profili devrimci Fransız geleneğinin ve milliyetçi Alman geleneğinin sentezidir. Türkiye'de birey tasarımı özel alanlara ait hiçbir şey geliştirmemiştir, bireyin modernleşme tarihimizdeki yegane ölçütü "*resmi öğretinin ileri sürdüğü ilkeleri özümsemek ve bu doğrultuda onu toplumsal ilişkilerinde sürdürmek*"[54] olmuştur. Ayşe Kadıoğlu bu durumu izcilik olarak adlandırmaktadır; Türk vatandaşı yalnızca kendisi dışında verilen kararları izleme iradesine sahiptir, muhakemenin yerini sunulanı takip etme iradesi almıştır[55]. Çünkü

---

[51] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1973. ss.462 ve 475. Bu konuda ayrıca bkz. Ahmet Yaşar Ocak, **Türkler, Türkiye ve İslam**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005. ss.67,104,107 ve 137.

[52] Taner Timur, **Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum Kimlik**, AFA Yayınları, İstanbul, 1991. s16

[53] Mardin, (1992c), age, s.18.

[54] Süleyman Seyfi Öğün, **Modernleşme Milliyetçilik ve Türkiye**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, s.118.

[55] Ayşe Kadıoğlu, **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.11.

Türk insanı henüz özgürleşmeden, olgunlaşmadan ve talep etmeden önce biçimsel anlamda vatandaşlık statüsüne eriştirilip, yaşamı görevlerle anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Kadıoğlu, Türkiye'de iradeyle muhakemenin, vatandaşlıkla bireyselliğin birbirlerini dışladığına dikkat çekerek, iyi vatandaş olmanın bireysel olmamaktan, bireyselliği yaşamamaktan geçtiğini belirtmektedir[56].

Cumhuriyet'in kuruluşu sırasında gelenek ve modernlik arasındaki geçişten kaynaklanan birey olma sorunlarının yanı sıra (aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacağı üzere) Türklüğe, Türk olmaya dair sorunlar da yaşanmıştır. François Georgeon'un aktardığına göre Cumhuriyet yıllarında yapılan Türk Ocakları kongresinde Sinoplulara göre Giresunlular ve Tatar göçmenleri Türk değildir, Kastamonululara göreyse Türk, Sünni demekken, Müslüman, Alevi demektir[57]. Buna benzer kimlik kararsızlıklarına Mardin de örnekler vermektedir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Anadolu'dan gelen acemi erleri eğiten subayın anılarına değinen Mardin, Osmanlı insanının kolektif kimlikten yoksun olduğunu belirtmektedir; Müslümanlık adı altında tek bir inanış olmadığı gibi "*Peygamberimiz kimdir?*" sorusuna "*Enver Paşa*" yanıtını verene dahi rastlandığını ifade etmektedir[58]. Şevket Süreyya Aydemir de Birinci Dünya Savaşı'na dair anılarında Türk ordusunda savaşan askerlerin hangi milletten olduklarını bilmediklerini, savaş sırasında tek başına hareket edemediklerini, sürekli birarada olma ve yönetilme (emir alarak hareket etme) eğilimine sahip olduklarını aktarmaktadır[59]. Mardin'e göre Türk insanı laik Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana "*kişilik ve kimlik krizlerini*" çözümleyememiştir[60].

### b- Bir Ulus Kimlik Olarak Türk Kimliği

Kimlik durağan bir durum olmadığı için ulusal kimliğin de değişken, dönemlere göre devingen bir oluşum olduğunu hatırlatarak başlamak gereklidir. Ulusal kimliğin temel özellikleri arasında tarihi bir toprak, ortak mitler ve tarihi bellek, ortak bir kamu kültürü, topluluğun bütün fertleri için geçerli yasal hak ve ortak ekonomi yer almaktadır. Bu özellikler ulusal kimliğin karmaşıklığını ve soyutluğunu ortaya koymaya yeterlidir. Ulusal kimlik çok boyutludur. Ulusal kimliğin siyaseten en

[56] yage, s.129.

[57] akt. İnsel, age, s.54.

[58] Şerif Mardin, der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder **Türkiye'de Din ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991. ss.54-55.

[59] akt.Aydın (1999) age s107

[60] Mardin, (1992a) age, s.38.

önemli işlevi; "*millete özgü kişilik ve değerleri tanımlayan ve halkın kadim gelenek ve göreneklerini yansıtan ortak yasal hakların ve yasal kurumların görevlerinin meşrulaştırıcısı olmasıdır*"[61]. Tüm bunların yanında ulusal kimlik, paylaşılan kültür aracılığı ile modern dünyada kim olduğumuzu bilmemizi de sağlamaktadır.

Türk ulusal kimliğinden söz etmek için Osmanlı kimliğinden, Osmanlılı olmaktan da kısaca söz etmek gereklidir. Önceki başlıklar altında ifade edilmeye çalışıldığı üzere; Osmanlı vatan ve ulus kavramlarına yabancıdır. 19.yy öncesine dek vatandan anlaşılan doğum yeri ve oturulan bölge olmuştur. Amaç daima, dağılmakta olan imparatorluğu kurtarmak olduğu için Türkçülük seçenekler arasında en kötüsü olarak görülmüş, kimse son ana dek Türkçülükten söz etmemiş Osmanlılık ve İslam ekseninde bir çözüm aranmıştır. Osmanlılar kendi aralarında Müslüman ya da gazi sıfatıyla anılmışlardır. Osmanlı düşüncesinde Türklük ile Türkmenlik zaman içinde eşanlamlı kullanılmaya başlanmıştır. Türk'ün ve Türkmen'in karşılığıysa göçebelik, başıbozukluk ve taşralıdır[62]. İnsanlar tercih yapmak zorunda kaldıklarında kendilerini Osmanlı olarak tanımlamışlardır. Anadolu ve Rumeli'de Türkmenler dışında, etnik anlamda kendisini Türklükle ilişkilendiren başka bir halk grubu olmamıştır. Osmanlı Rumeli'den çekilmeye başlayınca, Anadolu'ya Müslümanlar göç etmişlerdir. Kısaca Türk kimliği nosyonunun neredeyse hiç var olmadığı bir toplum devralınmıştır.

II. Meşrutiyet dönemi Türkçülük akımının en önemli yayınlarından biri olarak kabul edilen, 1910-1912 yılları arasında Selanik'te yayınlanan "*Genç Kalemler*" dergisi (Balkan savaşları sonrasında Selanik Osmanlı İmparatorluğu'nun elinden çıkıncaya dek yayınlanan dergi, daha sonra Türk Ocağı-Türk Yurdu çatısı altında isim değiştirerek devam etmiştir) Türklükten Anadolu halkını, Anadolu köylüsünü kastetmiştir. 1912-1913 yıllarında Türk Yurdu bünyesinde çıkan "*Halka Doğru*" dergisiyle somutlanan eğilim, Ziya Gökalp'in yazılarında da kendine yer bulmuştur. Aydınlar halka giderek harsı yani kültürü öğrenmelidir böylece ulusal kimliğin temeli oluşacaktır. Ulusal kimlik:

> *"Kozmopolit olmayan köylülükte, halkta saf halde bulunduğuna inanılan ve tarihin derinliklerinde bulunacağı varsayılan "ulusal" formlara, değişmeyen ya da çok az değişen bu kitle aracılığıyla varılabileceği düşünülen kurgusal unsurlardır. Bu yüzden ulus devlet*

[61] Anthony D Smith, **Milli Kimlik**, çev: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.35.

[62] Bu konuda bkz. Aydın, (1999), age, s.101, Taner Akçam, "*Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde**,** İletişim Yayınları, İstanbul. 2003, Selçuk Akşin Somel, "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Kimliği*", der. Nuri Bilgin, **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997. s.73, Ahmad, age, s.97.

*formunun bir ayağı kapitalist dünya sisteminin dayattığı nesnel zemine basarken, diğer ayağı masalsı ve mitolojik bir tarih kurgusunda*"[63] durmaktadır.

"*Genç Kalemler*" dergisi etnik milliyetçi olmamıştır. Ancak dergi yazarlarından Yusuf Akçura, "*Üç Tarz-ı Siyaset*" kitabında Türk milletini, Osmanlı'daki Türkler ve Türkleşmiş Müslüman kitle, Asya kıtasının büyük kısmına ve Avrupa'nın doğusuna yayılmış halklar olarak tanımlamış, ırkı ve etnisiteyi ön plana çıkarmıştır[64].

Türk ulus kimliğinin Cumhuriyet'in ilk yıllarında temeli atılan belirleyenleri konusunda pek çok yazar hemfikirdir. Söz konusu belirleyenler; ulusal birliğin geç sağlanması, modernleşmede gecikme, yıllar boyu "barbar Türk" ve benzeri ifadelerin yarattığı kendini ispatlama duygusu ve imparatorluğun gerileme dönemiyle içine girilen dönüşü olmayan çöküş sürecinin yarattığı yok olma korkusudur[65]. Bu dört unsur günümüze dek Türk ulusal kimliğinde etkisini sürdürmüştür. Osmanlı ise unutulmaya çalışılan geçmiştir. Suavi Aydın da Türk kimliğinin bileşenlerini Osmanlılığın reddi, İslam'ı temel alan kimlik ve siyaset biçimlerinin reddi, Atatürk'ün mitsel varlığı, misak-ı milli sınırları ve Atatürk milliyetçiliği olarak ortaya koymaktadır[66].

Türk ulusal kimliği tarih sahnesine çok geç (20.yy başlarında) çıkmıştır. Gecikmiş ülke ulusçuluğunun milliyetçiliğe yol açması genel bir kural olmasa da Almanya'da gözlenmiştir. Türkler Batı dünyasında "barbar Türk" olarak nitelenen ırklarının üstünlüğünü ispat etmeye, önyargılarla yaralanmış milli gururlarını yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Osmanlı yöneticilerinin hissettiği duyguda, son süreçte hemen her anlaşmadan yenik kalkmanın ve galip gelinen savaşlar sonrasında dahi yenik sayılmanın payı büyüktür. Tüm dünyanın Türklere karşı olduğuna dair anlaşılamama, yalnızlık ve paranoya Türk ulusal kimliğinin en temel özellikleri haline gelmiştir[67]. "Hasta adam" olarak anılmak, dağılma süreci, imparatorluk içinde yer alan farklı ulus ve etnik grupların her türlü demokratik taleplerinin tehdit olarak

---

[63] Aydın, (1999), age, s.50.

[64] Yusuf Akçura, **Üç Tarz-ı Siyaset**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987. s.33.

[65] Bu konuda bkz Zafer Yörük, "*Politik Psişe Olarak Türk Kimliği*", der. Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. s.312. Ahmet İnsel, "*Giriş*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. Akçam, age. Ahmet Yıldız, "*Kemalist Milliyetçilik*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.212 ve 246. Barış Karacasu, "*Mavi Kemalizm Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.337. Orhan Koçak, "*1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları",* der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.402 ve Ocak, age, s.98.

[66] Aydın. (1999), age, s.16.

[67] Doğan Ergun, **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, İmge Yayınları, Ankara, 2000. ss.144 ve 181

algılanmasıyla sonuçlanmıştır. Balkan savaşları, Arnavutların ve hemen ardından Arapların Osmanlı'dan ayrılması bu konuda dönüm noktası kabul edilmektedir. Hıristiyan azınlıkların da birbiri ardına imparatorluktan ayrılması, her bir azınlığın ayaklanması ve bu bahaneyle büyük emperyal devletlerin insan hakları ve demokrasi gibi nedenleri öne sürerek aslında oldukça sömürgeci amaçlarla Osmanlı'nın iç işlerine müdahale etmesi, Gayrimüslimlerin kapitülasyonlar aracılığıyla Müslüman halkın sahip olmadığı ayrıcalıklara sahip olması ve sonunda Islahat fermanı ile birlikte eşit haklara kavuşmaları, Hıristiyan azınlıklara dair yine günümüze dek süren ihanet ve güvensizlik duygusu yaratmıştır. Türk ulusal kimliğinin bünyesindeki milliyetçi eğilimin nedeni, küçük düşürülme ve onuruyla oynanmış olma ruh halidir. Günümüzde insan hakları ve demokrasi gibi kavramlara duyulan güvensizliğin nedeninin de, söz konusu tarihsel miras olduğunu söylemek mümkündür.

Ahmet Yıldız Türk ulus kimliğinin inşasını üç aşamada ele almaktadır[68];

1- 1919-1923 Dönemi: Kuruluş aşamasında Türklük Müslüman olmakla aynı anlamdadır, din araçsal olarak kullanılmıştır. Ulus bilinç yerleşmemiş olduğundan toplumsal aidiyet din üzerinden sağlanmaya çalışılmıştır. Din, o dönemden bugüne Türk olmak adına önemli bir unsurdur. Ülkedeki tüm Müslümanlar Türkçe konuşmasalar da Türk kabul edilmiştir. Bu durum Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından gerçekleşen nüfus mübadelesinde kendisini göstermiştir. Türkçe konuşmayan, Türk olmayan insanlar Türklüğe kabul edilmiş, Türkçe konuşan Türk olmayanlar ise Türkiye'yi terk etmişlerdir. Bu süreçte Müslüman olmak Türk olmanın anahtarıdır.

2- 1924-1929 Dönemi: 1924'ü izleyen Cumhuriyet'in ilk yıllarında vatandaşlık değil, millet ulus olarak Türklük vurgulanmıştır. Türk olmak, vatandaş olarak Türk olmanın şartıdır[*]. Bu süreçte Osmanlı İslam geçmişi tasfiye edilmiştir. Ortak kültür kaynağı olan İslam'ın yerini Türk geçmişi almış, laik bir bugün için geçmiş laikleştirilmiştir. Din, vicdan ve mabetlerle sınırlanarak kontrol altına alınmaya çalışılmış, dinin yerine ulus duygusu ikame edilmiştir. Kemalist söylem din, dil, ırk farklarını Türk potasında eriten, kurtuluş savaşı yıllarındaki çoğulcu söylemi terk eden bir anlayış haline gelmiştir; "*Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ve Türk kültürüyle yetişmiş ve Cumhuriyet ülküsüne sadık herkes Türk* olarak *kabul*

[68] Yıldız, age, ss.217-230

[*] Bu konuda ayrıca bkz. Mesut Yeğen, "*Yurttaşlık ve Türklük*", **Toplum ve Bilim**, sayı: 93, Yaz 2002 ve Mesut Yeğen, **Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006a.

*edilmekteydi (…) Cumhuriyet iradesinin yekpare bir görüntüyle yansıyacağı bir alan olarak tasarladığı kamusal alan bu görüntüyle uyuşmayan her türlü sızmaya karşı koruma altına"* alınmıştır[69]. Sınıfsız imtiyazsız kaynaşmış bir kitle yaratabilmek adına din, sosyal sınıflar ve etnikliğin görünmez olması hedeflenmiştir. Kemalist milliyetçilik ulus üyeliğini ve devlet üyeliğini (vatandaşlığı) birbirinden ayırarak vatandaşlığı, ulus üyeliğine bağlamıştır. Ulus üyeliği için hem sübjektif hem objektif düzeyde tanımlanan niteliklere sahip olmak gerekmektedir. Bu süreçte Türk olduğunu belirtmekle sınırlı, sübjektif bir süreç yeterli değildir; köken, dil, kültür ve ülkü birliği Türk olmanın objektif şartlarıdır. Azınlıklarsa kanun-ı medeni Türkleridir. Vatandaşlık haklarının kullanımı, ulusa üye olmak objektif Türklüğü kabul etmekle ilişkili olmuştur.

3- 1929-1938 Dönemi: "*Vatandaş Türkçe Konuş*" kampanyası, ulusal kimlik yaratma yolunda bilimsel dayanaklar oluşturma amacıyla 1932 ve 1937 yıllarında düzenlenen iki tarih kongresi ve "*Güneş Dil Teorisi*" 1930'lu yıllara biçim veren olayların başında gelmektedir. Dahiliye Vekaleti'nden alınan izinle başlatılan "*Vatandaş Türkçe Konuş*" kampanyası tek bir ulusal kültüre dayalı ulus yaratma amacıyla en çok da azınlıkları gayrimüslimleri hedef almıştır. Tek parti dönemi, Cumhuriyet sonrasında asimilasyoncu bir tavır benimsemiştir. Ancak tek parti döneminde asıl amacın laiklik temelli medeniyetçilik, batıcılık olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Sonuç olarak; 1919-1938 arasında Türk ulus kimliğinin inşa döneminde objektif Türklük; Türk soylu, Türkçe konuşan, batılılaşmış Türk kültürüne bağlı olmayı, olmayanların ise eksiklerini telafi etmesini, resmi değil ama ana dil olarak da Türkçe'nin kabul edilmesini istemiştir.

Türk ulusal kimliğinin inşasından sonra, teori ve pratikte Türk vatandaşlığına değinmekte yarar vardır. Türkiye'de yurttaşlığın tanımlanmasında hem etnik hem siyasi unsurlar etkili olmuştur. Türk vatandaşlığı yukarıda da ifade edilmeye çalışıldığı üzere, Türklüğün etnik ve siyasi tanımları arasında kararsız kalmıştır. Bu kararsızlık Türk vatandaşlığını tanımlayan kurucu metinlerden kaynaklanmaktadır. Benzer biçimde, Ergun Özbudun da bir siyasal söylemin kendi bünyesinde iç çelişkiler taşımasının, konjonktüre göre söylemi oluşturan unsurlardan kimilerinin ön plana çıkması, kimilerininse geri planda kalmasının yadırganacak bir durum olmamakla birlikte özellikle 1930'lu yıllarda "*Türk milletinin ana tanımlayıcı unsuru*

[69] Yıldız, age, s.224 ve 215.

*olarak kabul edilen kültür birliğinin hayli yekpare (monolitik) bir biçimde algılandığı gerçeğini*" değiştirmediğini söylemektedir[70].

Bu dönemde Türk vatandaşlığı ve Türk olmak birbirinden farklı anlamlar taşımıştır. 1930'lu yılların sonlarında çıkan iş ilanlarında "*Türk tebası olmak*", "*Türk ırkından olmak*" gibi şartlar aranmıştır[71]. Türklüğün inşasında asimilasyonist yurttaşlık pratikleri kurucu rol oynamış olsa da, Türklük özellikle Müslüman olanlara açık olduğundan herkesi kapsayan bir durum olmamıştır. 1926-1965 yılları arasında yürürlükte olan memurin kanununa göre, devlet memuru olmak için Türk olmak şartı gereklidir. 1961 anayasasında kamu hizmetine girme ve milletvekili seçilmeyi düzenleyen maddeler "her Türk" ifadesini kullanmış, 1965 ile birlikte devlet memuru olmak için Türk vatandaşı olmak yeterli görülmüştür. 1982 anayasasının 70 ve 72. maddelerinde de bu tarz terminolojik tutarsızlıklardan söz etmek mümkündür.

Bu bağlamda, 1924 anayasasının 88. maddesi ve 1961 anayasasının yurttaşlığı düzenleyen 54. maddesi (hala yürürlükte olan 1982 anayasasının 66.maddesinde de benimsenen) arasındaki farkları ortaya koymak, yasanın geçirdiği değişimi görmek açısından önemlidir[72];

1- 1876 tarihli ilk halinde vatandaşlık siyasi bir kategoridir; "*Devlet-i Osmaniye tabiyetinde bulunan efradın cümlesine herhangi dini ve mezhepten olur ise olsun bila istisna Osmanlı tabir olunur*".

2- 1924 anayasasının vatandaşlığı düzenleyen maddesinin taslağı şöyledir: "*Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın Türk ıtlak olunur*". Yasa, "*Müslüman olmayan azınlıkların eşit vatandaşlık haklarına sahip oldukları fakat sosyolojik anlamda*" [73] Türk olarak algılanmadıklarını söylemektedir.

3- Mecliste Hamdullah Suphi'nin karşı çıkışı ile taslakta değişiklik yapılmıştır: "*Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle Türk ıtlak olunur*".

4- 1961 tarihindeki değişim ile yasa: "*Türk devletine vatandaşlık bağı ile bağlı olan herkes Türk'tür*" biçimine getirilmiştir.

---

[70] Ergun Özbudun, "*Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu*", der.Nuri Bilgin, **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997. s.70.

[71] Yeğen, (2002), age, s.207.

[72] yage, ss.211-213

[73] Özbudun, age, s. 67.

Baskın Oran'a göre Anayasa'nın bugünkü vatandaşlık tanımlamasında ifadesinde bir sorun yoktur, ancak "*kamuoyundan yüksek yargıcına kadar birçok insan 'Türk' kavramını Türk etnik grubuyla özdeş yorumladığı için*"[74] sorun teşkil etmektedir. Sonuç olarak Türk vatandaşlığının, Türklüğün etnik ve siyasi tanımları arasındaki kararsızlığı günümüzde de sürmektedir.

### 1.3. Kimlik Tartışmaları

#### 1.3.1. Kimlik Nedir?

Nuri Bilgin kimliği "*bir kişi veya grubun kendisini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması*"[75] olarak tanımlamaktadır. Nafiz Tok ise kimlik bağlamlarının cemaatsel düzenler olduğunu söylemektedir;

> "*Kimlik bir kimsenin insanlığına özünü özelliğini veren şeydir ve bir kimseyi sadece herhangi bir insan değil özel bir insan bir kişi yapan şeydir. Daha da önemlisi kimlik evrensel insani potansiyelin gerçekten mevcudiyet kazanması için gerekli önkoşuldur; bu nedenle de kişinin gerçekten mevcudiyet kazanması için gerekli önkoşuldur*"[76].

Kimlikler hiçbir zaman birleşmiş değildir ve geç modern zamanlarda gittikçe artan oranlarda parçalara ayrılmış, kırılmış asla tek olmayan fakat çoğalan, farklılık karşısında inşa olan, çoğunlukla kesişen muhalif tezler (discourse), pratik ve pozisyonlardan oluşmaktadır[77]. Kimlikler her zaman çelişkiler içermekte ve duruma bağlı olarak değişmektedirler. Kısaca, herkes kırılmış ve merkezi olmayan kimliklerin çevresinde dönen bir dizi politik oyun tarafından kapsanmaktadır[78].

Kimlik dendiğinde karşımıza kolektif kimlik, ulusal kimlik, dini kimlik, etnik kimlik ve kültürel kimlik gibi pek çok kimlik çeşidi çıkmaktadır. Sözü edilen kavramlardan etnik kimliği (daha yeni kavram olduğu için) bir alt başlıkta açıklamayı uygun gördük. Bunun dışında kimlik teorisyenlerinin söz konusu kimlikleri tek çatı

---

[74] Baskın Oran, **Türkiye'de Azınlıklar**, İletişim Yayınları, 2005, İstanbul. s92. 1982 anayasasının 66. maddesi "*Türk devletine vatandaşlık bağıyla bağlı olan herkes Türk'tür*" demektedir. Oran ayrıca İrfan Aktan'la yaptığı bir söyleşide şunları söyler; "*Türkiye Cumhuriyeti'nin bütün vatandaşlarına Türk dediğinde, aynı anda Ermeni, Kürt, Rum, gayrimüslim kimliğini inkar ediyorsun. Çünkü Türk aynı zamanda bir etnik kimliğin adıdır (…)Yani Türk değil Türkiyeli demen lazım*", İrfan Aktan, "*Cehennemden Geçiyoruz*", **Exspress**, sayı:69, 2007. s.7.

[75] Nuri Bilgin, **Kimlik İnşası**, Aşina Yayıncılık, Ankara, 2007. s.11.

[76] Nafiz Tok, **Kültür Kimlik ve Siyaset**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003. s.76 ve 117.

[77] Stuart Hall, "*Who Needs Identitiy*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications. London, 1996. s.4.

[78] akt. Lawrence Grossberg, "*Identity and Cultural Studies- Is That All Is?*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications, London, 1996. s. 91.

altında açıklama eğilimleri olduğu gözlenmektedir. Örneğin Nuri Bilgin sosyal kimliği, "*kimliğin kişiler arası düzeydeki ifadesi, benliğimizin belirli bir sosyal gruba ait olduğumuz hakkındaki bilgisidir*" şeklinde tanımladıktan sonra kolektif kimliğin de sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesi olduğunu belirterek kolektif kimliğin "*sınırları belli bir alanda belli bir kültürel topluluk tarafından taşınan kimlik olarak*" sınırlandırılıp, genişletilebileceğini bu anlamda etnik, dinsel ve ulusal kimliklerin kolektif kimliğin versiyonları olduğunu belirtmektedir[79]. Kolektif kimlikte farklılaşma eğilimi söz konusudur. Diğerine karşıtlık içinde tanımlandığından kolektif kimliği, belirli bir alanda kök salmış grupların diğer gruplardan farklarını vurgulama talebi olarak tanımlamak mümkündür. Kolektif kimlikler fark ve karşıtlık tarzında ortaya çıktığı için, herkes kendisini diğerlerinden farklı bir bireysellik olarak sunmaktadır. Kolektif kimlik bir durum değil bir süreçtir, söz konusu süreç çerçevesinde topluluğun kimliği diğer topluluklarla ilişkisiyle ve zamanla değişmektedir. Benzer biçimde Immanuel Wallerstein da ırk, ulus ve etnik grupları tek çatı altında toplama eğilimindedir ve ona göre hepsi halkların çeşitleridir[80]. Etnik grup ise en yenisidir ve önceden kullanılan azınlık teriminin yerini almıştır. Wallerstein'a göre ırk görünür fiziksel biçime sahip olan genetik bir kategoriyken, ulus bir devletin fiili ya da muhtemel sınırlarına her nasılsa bağlı olan toplumsal-siyasal bir kategoridir, etnik grupsa kuşaktan kuşağa geçen ve kuramda devlet sınırlarına bağlı olmayan, ancak kimi sürekli davranışlara sahip olan kültürel bir kategoridir[81]. Tek bir terim; halk yeterli olabilecekken ırk, ulus ve sınıf terimleri neden ortaya çıkmıştır? Bu üç terimi belirleyen kapitalist dünya ekonomisidir; ırk, dünya ekonomisinde merkez-çevre zıtlığının yol açtığı işbölümüyle ilgilidir. Ulus, tarihsel sistemin siyasal üst yapısıyla, etnik grupsa "*sermaye birikiminde ücretsiz emeğin büyük payının korunmasını sağlayan hane yapılarının yaratılmasıyla ilgilidir*"[82].

Nafiz Tok da kültürü, kimliğin oluşumundaki en önemli etken olarak ele almakta ve kimlikleri kültür çatısı altında toplamaktadır; buna göre kimlik özneler arası olarak ve özel anlamlar sağlayan bir kimlik bağlamı, bir kültürle ilişki içerisinde tanımlanmaktadır[83]. Bir kimsenin kimliğinin, benliğinin gerçekten mevcudiyet kazanması, kişinin kendini gerçekleştirmesi için gerekli önkoşul kültürdür. Kimliksiz

---

[79] Bilgin, age, s.13.

[80] Immanuel Wallerstein, "*Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik*", **Irk Ulus Sınıf**, çev: Nazlı Ökten, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993. s.98.

[81] yage, s.98.

[82] yage, s.100.

[83] Tok, age, s.20.

hiçbir insan var olamaz, dolayısı ile kültür olmaksızın hiçbir kişi var olamaz. Kısaca bir kimsenin kimliği ile onun kültürel kimliği iç içe geçmiştir. Bir kimlik bağlamı olarak kültür;

> "*üyeleri ortak tarihi deneyim ve değer verilen (inanç, yaşam biçimi, gelenekler, dil ve ortak vatan gibi) kültürel özelliklerin bir bileşimine dayanan ortak bir kimliğin sürekliliği duygusunu paylaşan ulusal etnik ve dini grupların kültürüdür. Kültür bu anlamda belli bir toplumun özel toplumsal kimliğini ve o toplumun kültürü ve tarihi tarafından oluşturulan belli etik seçenek ve anlamları ifade eder. Kültür, üyeler için her iki anlamda da önemlidir: seçme bağlamı olarak ve kimlik bağlamı olarak. Seçme bağlamı olarak kültür bireysel özgürlük için ve kimlik bağlamı olarak kültür de kişisel kimlik için bir önkoşuldur*"[84].

Azınlık, ulusal, etnik ve dini grupların kültürel talepleri kimlik bağlamı olarak kültürle ilgiliyken seçme bağlamı olarak kültür kısaca toplumun kurumsallaşmış düzenidir. Vatandaşların eşit yasal hak ve özgürlüklere sahip olarak, yaşamları için zorunlu olan gelir, fırsat, meslek gibi temel ihtiyaçlara erişmeye çalıştıkları alandır. Söz konusu alan asimilasyonun aracı ve bireysel özgürlüğün ön koşuludur. Siyasal toplumun kurumsallaşmış siyasal kültürünü (egemen-ulusal kültür, resmi kültür) toplumsallık kurumlarının kültürünü ifade etmektedir; "*kamusal alanın, devlet ve sivil toplum kurumlarının kültürüdür (…) çoğunluk kültürel grubun kurumlaşmış kimlik bağlamıdır*"[85]. Azınlık kimlik bağlamının üyeleri günlük yaşamlarını sürdürmek için seçme bağlamına bağımlıdırlar. Azınlık, ulusal, etnik ve dini grupların kültürel talepleri yukarıda açıklanmaya çalışıldığı üzere kimlik bağlamı olarak kültürle ilgilidir. Kimlik bağlamının belli bir grubun tarih ve kültürü tarafından belirlenmiş üyeleri için özel bir anlamı vardır ve bu yüzden grup üyelerinin iyiliği için önemli, belli bir ortak kimliği ifade etmektedir. Kültüre ilişkin taleplere ve kültürün önemine, kimlik temeline dayalı bir yaklaşımla bakmak aynı zamanda özgürlüğe de kimliğimizi oluşturan kültürel özdeşleşmelerimize ve seçimlerimize olanak sağladığı için önem vermektedir. Birey özgürlüğünü kullanarak bir kültürle kendini tanımlayabilmektedir. Kültürel üyelik, kimliği oluşturmadaki rolü ve insanın aidiyet duygusu, özsaygısı ve gururu üzerine etkileri nedeniyle önemlidir. Bu nedenle kültürel kimliklerin sembolik olarak tanınması bazı yönlerinin ifade edilmesine izin verilmesi önem arz etmektedir.

Son olarak Baskın Oran da kimlikleri oldukça işlevsel üç gruba ayırmaktadır[86]; ilki bireysel kimlik ve kolektif kimliktir. İkincisi objektif kimlik ve sübjektif kimliktir; objektif kimlik gayri iradi doğuştan gelen antropolojik kimliktir.

---

[84] yage, s.29.

[85] yage, ss.70-72

[86] Oran, age, s.26.

Sübjektif kimlik ise bireyin iradesiyle kendi tercih ettiği kimliğidir. Objektif kimlikten farklı olabilir. Objektif kimlik, Nafiz Tok'un "*kültürel üyelik*"[87] olarak tanımladığı duruma denk düşmektedir. Kültürel üyelik de objektif kimlik gibi doğumla kazanılmakta, ancak eleştirel düşünceye konu olabilmekte ve hatta değiştirilebilmektedir. Baskın Oran'ın üçüncü kimlik grubu ise alt kimlik ve üst kimliktir. Alt kimlik bireyin objektif kimliğiyken üst kimlik ise vatandaşlıktır, "*devletin vatandaşına empoze ettiği kimliktir*"[88]. Bu üç gruplandırma üç sonuç olasılığını karşımıza çıkarmaktadır: ilk olarak birey, gönüllü asimilasyon çerçevesinde alt kimliği reddederek üst kimliği benimseyebilmektedir. Bu durumda devlet ve birey arasında hiçbir sorun çıkmayacaktır. İkinci olarak birey üst kimliği reddederek kendi alt kimliğinde ısrar ederse ya da devlet zorla asimilasyon tavrını benimserse travmatik sonuçların ortaya çıkması mümkündür. Üçüncü olarak bireyin üst kimliği kabul ettiği ama kendi alt kimliğinde de ısrar ettiği durumda Baskın Oran'a göre devletin tavrı çok önemlidir ideal çözüm, azınlık üyelerinin alt kimliğine devlet tarafından saygı gösterilmesi, "*yurttaşın da kendi kimliğini koruyarak üst kimliği kabul etmesidir. Yalnız bu üst kimliğin alt kimliği ortadan kaldıracak bir isim ve nitelik taşıyıp taşımadığı, ülkedeki başat etnik grupla özdeş olup olmadığı önemlidir*"[89]. Eğer üst kimlik ülkedeki başat etnik grupla özdeşse diğer alt kimliklerin bu durumdan rahatsızlık duymaları, üst kimliğe yabancılaşmaları ve uyum sağlamaktan uzaklaşmaları olasılık dahilindedir. Üst kimliğin adının ülkedeki başat kimliğin adıyla özdeş olması çoğu zaman bir asimilasyoncu politikaya işaret etmektedir ve söz konusu politikayı güçlendirmektedir.

### a. Kimlik İnşası

Bir insanın kimliğini tanımlaması iki aşamadan oluşmaktadır: ilk olarak kişi kendisini bir kimlik bağlamı yani kültür ile ilişki içinde tanımlamaktadır; ikinci olarak kimlik söz konusu kimlik bağlamı içerisinde gelişmektedir. Ve elbette kişi aynı anda aile, ulus, din, cinsiyet gibi pek çok kimliğe yanıt vermektedir.

Nuri Bilgin'e başvuracak olursak tüm kimlikler inşa ürünüdür, kişiler veya gruplar arası ilişkiler yoluyla icat edilmektedir[90]. Kimlikler ne kadar ilişkilere bağlı ve

[87] Tok, age, s.84, 28 ve 40

[88] Oran, age, s.27.

[89] yage, ss.29-30.

[90] Bilgin, age, s.35.

kurgusal olarak nitelense de, Jean-François Bayart'ın belirttiği üzere kimliklerin işlevsel etkililiğini kabul etmek gerekmektedir[91]. Bireyler dünyanın oluşumuna "*sürekli ve aktif biçimde*" katkıda bulunmaktadır ve kimlik inşasında etkili olan ilk unsur "*döngüsel nedenselliktir*"; kısaca etkileyen aynı zamanda etkilediği tarafından etkilenmektedir[92]. Döngüsel nedensellik "*Pigmalion mitosu*" olarak da ele alınmaktadır[93]. Buna göre bir diğer kişi hakkında hatalı görüşleri olan kişi kendi hatalı görüşlerini doğrulayacak biçimde davranmakta, hedef kişi de bu davranışa uygun tepkiler vermektedir. Döngüsel nedensellik ya da Pigmalion mitosu, kimliğin kişiler arası etkileşime ne kadar bağlı olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Kimlik inşasında etkili olan ikinci unsur ise diğerleridir. Her şeyden önce benlik ya da kimlik dediğimiz şey, karşımızdaki insanın yani diğerinin gözünden nasıl göründüğümüzle ilişkilidir. Grossberg'in de dikkat çektiği üzere modern olan, kendi kimliğini bir başkasından farklılığı üzerine inşa ettiğinden bu yana kimlik daima farklılık üzerine inşa edilmiştir[94]. Kimlik, diğerleriyle karşıtlığı üzerinden ortaya konmaktadır. Grup aidiyetleri de kendimizi diğerleri üzerinden tanımlamanın bir yoludur. Kimlik inşasında etkili olan üçüncü unsur ise sosyal damgalardır. Damga, stigmat sosyal psikolojide önyargı ve stereotipler bağlamında ele alınmaktadır; Pigmalion etkisi daha çok damgalı gruplarda gözlenmektedir. ABD'de Afro Amerikalı öğrencilerin okulda başarısız olacaklarına dair ya da kızların matematikte başarısız olduklarına dair olumsuz yargılar konuya örnek olarak verilebilir[95]. Bu yargılar hem kişinin kendisini (örnek çerçevesinde Afro Amerikalılar ya da kız öğrenciler) hem de ilişki içine olduğu insanı (her iki örnek çerçevesinde öğretmenler) etkiler. Kişi ve gruplar kendileri hakkındaki önyargılara uygun davranma eğilimindedir. Pigmalion etkisi bu şekilde meydana gelir.

İnsanlar arası ilişkilerde iki temel eğilim söz konusudur, insan bir yandan diğerleriyle bütünleşmek bir yandan da diğerlerinden farklı olmak, aynı olmamak istemektedir. İster bütünleşmek istesin ister farklı olmak, önce kendisini diğer insanlarla karşılaştırması, kategoriler ve diğerini, ötekiyi oluşturması gerekmektedir. Sosyal karşılaştırma; kendini değerlendirme, kendini geliştirme ve benlik değerini

[91] akt, yage, s.35.

[92] yage, s.59 ve 64.

[93] yage, s.66.

[94] Grossberg, age, s.93.

[95] Bilgin, age, ss. 77-78

yüceltme amacıyla yapılmaktadır[96]. Kendini diğeriyle kıyaslama kimlik inşasının ve kolektif kimliğin inşasının da temel sürecidir; "*insan kendisiyle diğeri arasında yüksek bir benzerlik bulmaktan kaçınma ve kendini farklı olarak konumlama*"[97] eğilimine sahiptir. Ancak insanlardaki farklılaşma eğilimi sınırsız değildir, çünkü insanların farklılaşmaları içinde yaşadığımız sosyal düzenin bütünlüğü açısından tehlikelidir sosyal düzen benzerlik yönünde bir baskı uygulamaktadır. İnsanlar hem normlara uymak hem de farklılıklarını koruma eğilimi sergilemektedirler. Kategori oluşturmak nitelikleri birbirine benzer şeyleri bir araya koymaktır; "*kategorilendirme insana çevre değişiklikleriyle başa çıkma imkanı verir, yaşam olaylarının anında tanınmasını ve bir düzen içine konmasını sağlar*"[98]. Kategorilerin gündelik düşüncede yer alışı ise stereotipler ile olmuştur. Önyargı, peşin hüküm ise belli bir grup hakkında kanıt olmadan önceden oluşturulmuş yargı ve söz konusu gruba olumsuz davranmayı ifade etmektedir. Stereotipler farklı gruplar hakkındaki olumsuz fikirlerdir. Önyargı ve stereotipler kolektif kimlik inşasında önemli rol oynamaktadır. Çünkü yöneldikleri dış grubun tüm üyelerine yapıştırılan damga işlevi görmekte ve grubun tüm üyelerini birbirinin aynı görme sonucunu doğurmaktadırlar. Prototip ise bir kategoriyi daha iyi temsil ettiği düşünülen kişiler için kullanılmaktadır. Grup içinde aynı özellikleri öne çıkarmak ve dış gruplarla farklılıkları, karşıtlıkları abartma eğilimi, gruplar arası ilişkilerin özelliklerine ve konjonktüre göre değerlendirilmelidir. İnsanlar arası ilişkilerdeki iki temel eğilime (bütünleşmek ya da farklı olmak) yön veren üçüncü unsur ise ötekidir. Kişisel ya da kolektif tüm kimlikler kendinden farklı olanı gerektirmektedir. Bizden farklı olan, kriz, felaket ve yenilgi anlarında adeta bir "*şamar oğlanı*"[99] işlevi görmekte, söz konusu anlayış komplo teorilerinden beslenmektedir. Kökenleri İncil'e ve ilkel topluma kadar giden bu ritüele göre hata ve günahlardan sorumlu kişi kurban edilmektedir.

Toplumsal hayatın içinde "öteki"ni konumlamanın, kimlik inşası, yansıtmayla rahatlama, düşünce ya da davranışlara meşruluk sağlama ve sosyal düzeni koruma gibi işlevleri vardır. Öteki, negatif tanımlama kısaca "*ne olmadığımızı belirtmek*"[100] yoluyla kimliğimizi kavramamızı, kimlik inşasını sağlamakta, insanın farklı olma ihtiyacını karşılamaktadır. "*Sosyal kimliklerin diğer gruplarla kendi lehimize*

[96] yage, s.113.

[97] yage, s.117.

[98] yage, s.121.

[99] yage, s.167.

[100] yage, s.197.

*karşılaştırmalar yaparak inşa edilişi batı kültüründe Antik dönemden bu yana sürekli gözlenmektedir*"[101]. Olumsuz niteliklerin bir başkasına, "öteki"ne yansıtılması, yüklenmesi bizi rahatlatarak, bu niteliklerin bizim dışımızda yer almasını sağlamaktadır. Bireyler "öteki"ne karşı olan olumsuz duygularını, önyargı ve eylemlerini haklı görerek, söz konusu duygu ve eylemlerine meşruluk sağlamaya çalışmaktadırlar. Mevcut düzenin sorunlarını ötekilere yüklemek, aynı zamanda sosyal düzenin sürmesini sağlamaktadır. Sorunların büyüdüğü kriz anlarında, gerektiğinde kullanılacak bir "öteki"nin varlığı, sosyal düzenin sarsılmadan devamını sağlaması açısından önem arz etmektedir.

**b. Etnik Grup - Etnik Kimlik**

"*Ethnicity*" (etnisite) sözcüğünün ilk kullanımını 1941 yılında Lloyd Warner ve 1953 yılında David Reisman tarafından yapılmıştır[102]. Etnik sözcüğü ise eski Yunancada "*ethnos*" (ulus) kavramından gelmekte, ancak siyasi varlıktan çok "*ortak kökenleri olduğuna inananların birliğini*" ifade etmektedir[103]. Sözcüğün sıfat hali "*ethnicos*", Latince'ye "*ethnicus*" olarak girmiştir. Sözcük bu haliyle bizden olmayanlar, ötekiler, yabancılar (ya da dinsizler, ilkeller vb) anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

Kolektif yaşamın etnik boyutu ile ilgili ortaya çıkan toplumsal sorunlar, özelikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmıştır, çünkü İkinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle Avrupa ülkelerine yoğun göç söz konusudur. Bu göç sayesinde sosyologlar da "*etnilerarası ilişkiler*" konusuyla ilgilenmeye başlamışlardır[104]. Etnisite sözcüğünün ifade ettiği sorunlar da 1960'lı yıllar sonrasında, etnilerarası ilişki sosyolojisi temelinde ele alınmıştır. 1969 yılında etnilerarası ilişkiler sosyolojisi alanında en büyük yankıyı antropolog Fredrık Barth yaratmıştır. Etnilerarası ilişki uzmanlarının çoğunun temel amacı Amerikan nüfusunu oluşturan ırk, ulusal ve etnik köken bağlamında birbirinden farklı grupların nesnel, ayırt edici özelliklerini ve bu gruplar arasında kurulan ilişkileri çözümlemek olmuştur. Etnilerarası ilişkiler sosyolojisi ilk önce Birleşik Devletlerin sömürgecilik sonrası toplumunda gelişmiştir. Çeşitli toplulukların varlığı oldukça belirgindir. Marksçı düşüncenin etkisinde kalan

[101] yage, s.180.

[102] Domınıque Schnapper, **Öteki ile İlişki**, Çev: Ayşegül Sömezay, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005. s.280.

[103] Somersen, age, s.22.

[104] Schnapper, age, s.386.

Amerikalı araştırmacılar etnisiteyi toplumsal eşitsizliklerin kaynaklarından biri olarak ele alarak sınıf aidiyetini, ırkı ve etnisitenin etkilerini birlikte incelemişlerdir. Bu konuda Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein'ın "*Irk Ulus Sınıf*" kitabı bir örnek teşkil etmektedir[105].

1970'li yıllarda üçüncü dünya olarak tanımlanan ülkelerden gelenlerin kesin yerleşimiyle birlikte kolektif yaşama katılım ve çokkültürcülük biçimleri sorgulanmaya başlanmıştır. Stephen Castles ve Kosak Godula, 1973 yılında yazdıkları "*İmmigrant Workers and Class Structures in Western Europe*" adlı kitapta İkinci Dünya Savaşı sonrası uluslararası göçleri iktisadi şartlar ve emek piyasası ile açıklamışlardır[106]. Castles ve Godula'ya göre sanayileşme sürecini tamamlamamış ülkelerin işçileri "*gelişmiş ülkelerin kapitalizmi için gerçek anlamda yedek bir emek ordusu*"[107] oluşturmuşlardır. 1945 sonrasında yaşanan işçi göçü bir bakıma, 18-19. yy'da yaşanan köle ticaretinin uzantısıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası kitlesel göçün hedefi olan Batı Avrupa'da, göçmen nüfusun ev sahibi topluma katılım biçimleri, asimilasyonu ve bütünleşmesi genellikle "*ulusal bir tarzla keşfedilip yorumlandı*"[108]. 1970'li yıllarda ulus devletlerin asimilasyon politikaları mahkum edilmeye başlanmış, göçmen nüfusların kendi kimlik ve kültürlerini yitirmelerine neden olan homojenleştirme gayreti tepki çekmiştir.

Avrupa'da göçmenlere (Avrupa'nın yeni vatandaşlarına ve onların uyum sorunlarına, çokkültürcülüğe) dair öyküler uzun zamandır sinemada yerini bulmaktadır. Fransa'nın eski sömürgesi Cezayir ile ilişkilerini anlatan filmlerin yanı sıra bu ülkeye yerleşen Cezayirlilerin arada kalışlarına, yeni işçi sınıfını oluşturmalarına ve uyum sorunlarına dair filmler de yapılmaktadır.

1995 tarihli "*La Haine*" (Protesto, Mathieu Kassovitz) filminde Abdel, polis tarafından "bir başkasına" benzetildiği için kötü biçimde dayak yiyerek, hastanede ölür. Vinz ve arkadaşları ise Abdel'in intikamını almaya karar verirler. Film, on yıl sonrasının Fransız toplumuna dair öngörüsüyle özel bir yere sahiptir. 27 Ekim 2005 tarihinde Paris'in çoğunlukla göçmenlerin yaşadığı banliyölelerinden biri olan Clichy-Sous-Bois mahallesinde polis tarafından kovalanan on beş yaşlarındaki iki genç, polisten saklanmak için girdikleri trafoda çarpılarak ölmüştür. Gençlerin ölümü Fransa'yı uzun süre etkisi altına alacak bir isyanın da başlangıcı olmuştur. 2005

[105] bkz. Wallerstein, age.

[106] akt, Schnapper, age, s.418.

[107] akt, yage, s.418.

[108] yage, s.445.

tarihli "*Cache*" (Saklı, Michael Haneke) filminde, George televizyonda program yapmaktadır. George seneler sonra, evlat edinilmiş kardeşi Cezayirli Majid'e dair anılarını ve korkularını hatırlamaya başlar. 2007 tarihli "*Michou d'Auber*" (Yeni Ailem, Thomas Gilou) filminde Gisèle, evlat edindiği Cezayirli küçük Mesut'u adını, dinini ve saç rengini değiştirerek kocasına kabul ettirmeye çalışmaktadır. "*Cache*" ve "*Michou d'Auber*" aynı zamanda 1950'li yıllardaki Cezayir savaşına dair yüzleşme filmleridir. "*Dirty Pretty Things*" (Kirli Tatlı Şeyler, Stephen Frears, 2002), Londra'da bir Türk ve Nijeryalı'nın gözünden göçmen, mülteci olma durumunu yansıtırken; Fatih Akın'ın "*Kurz und Schmerzlos*" (Kısa ve Acısız, 1998) filmi de üç farklı ulustan göçmenin hayatına odaklanır. Türk Cebrail, Yunan Costa ve Sırp Bobby'nin kendi kültürlerini yaşamalarını ve aynı zamanda Almanya'ya da ayak uydurmaya çalışmalarını, mafya ile ilişkilerini anlatılmaktadır. 2006 tarihli "*Knallhart*" (Acımasız, Detlev Buck, 2006) da Almanya'daki göçmenleri anlatan başka bir filmdir. Aralarında Türklerin ve Kazakların bulunduğu bir grup gencin yine mafyanın da içinde olduğu öyküsünü işlemektedir.

1970'li yıllar etnisitenin dirildiği, üzerine sayısız kitabın yayınlandığı yıllardır. 1974 yılında "*Ethnicity*" adında bir dergi çıkmaya başlamıştır. 1975 yılında yaptığı araştırmada Daniel Bell, etnik özdeşleşmenin toplumsal sınıftan daha büyük bir siyasal rol oynadığını söylemiştir:

> "*Tutkular 18.yy'a dek dinsel bağlamda ifade ediliyordu oysa günümüzde ulus, sınıf ya da etnisite gibi dünyevi dinlerde ifadelerini buluyorlar. Günümüzde ilk ikisinin gücü azalmış ve bu güç etnisiteye kaymıştır (…) Ulus tutkusu zayıflamıştır çünkü günümüzde dünya üstündeki toplumlar olağan olarak çoğuldur, bünyelerinde parçalı ve birbiriyle tutarlı grupları barındırırlar ve bu tutarlılık ilksel olabileceği gibi –ulusla özdeşleşmeyi zayıflatan- çatışmalar sonucunda da ortaya çıkmış olabilir. Toplumsal sınıfa gelince; uzun süre kolektif özdeşleşme mercii olmuştur. Sınıf bağının seferber edici gücü ortak çıkarları savunmaya dayanmasıdır. Ancak günümüzde işçi sınıfının burjuvalaşması ve ulusal özdeşleşme duygusunun gücü, duygusal bağı zayıflatan etkenlerdir; bir zamanlar önemli sayılan ideolojinin yerini şimdi çıkar almıştır. Sınıf 'anlatımcı' boyutunu tümüyle yitirmiştir. Bu koşullarda merkeze etnisite geçer. Kah bir tortuyu ifade eder ve WASP'lar gibi ırka, renge, dile göre tanımlanmayan grupları belirtir, kah bir cinsi ve ulus, dil, ırk ya da dinle kökeni ifade edilen bütün azınlık gruplarını belirtir (…) Etnisite 'çıkar ile duygusal bağları bir araya getirdiği için' su yüzüne çıkmıştır (…) Toplumsal statü talepleri ve iktidar çatışmaları, artık etnik gruplar aracılığıyla iletildiğine göre, toplumun giderek bürokratikleşmesi de bireylerde, ilksel bir gruba bağlanma gereksinimine yol açmakta (primordial anchorage), ulusun ve sınıfın zayıflaması etnik özdeşleşmeleri daha görünür hale getirmekte*"[109].

Bell bu durumu sanayi sonrası toplumun beş özelliği ile açıklamaya çalışmıştır[110]:

[109] akt, yage, ss.291-292.

[110] akt, yage, s.291.

1- Geniş ve kapsayıcı kimliklerin inşa edildiği böylesi bir dönemde bireyler daha dar ve doğrudan gruplarda yer almayı istemektedir.
2- Koruyucu devlet gelişmesine ve devlet müdahalesinin yoğunluğuna karşı, yurttaşların siyasal katılımının arttığı ölçüde hayal kırıklıkları da artmaktadır.
3- Eşitlikçilik tutkusu artık toplumsal haklarda odaklanmaktadır.
4- 19.yy ideolojileri tükenmiş ve yeni ideoloji Amerikan karşıtlığı olarak öne çıkmıştır.
5- Ekonomik anlamda tüm dünya ülkeleri birbirine bağımlıdır.

Sanayi sonrası toplum, her şeyden önce hizmet ve bilgi toplumudur. Sınıf çatışmaları sanayi toplumunun bir özelliğiyken, sanayi sonrası toplumda öncelikle sınıfın yerini etnisite almıştır. Günümüzde sorgulanması gereken, oluşmuş etnik gruplar değil etnik bilinci oluşturan ve grupların yapılanmasını sağlayan süreçlerdir. Kimlikler bir kereliğine oluşmuş bir veri olarak değil, dinamik bir süreç olarak ele alınmaktadır. 1980'lerin başlarında etnisite ve etniklik belli bir kültürü paylaşan insanlar grubu anlamındadır. Buna göre aslında herkes etniktir. Kendi kültürünü merkeze almak ise etnosantrizm yani kültür merkezciliktir. Diğer kültürleri, kendi kültürünü merkeze alarak eleştirmek ırkçılığa dek uzanan bir yolun başlangıcıdır.

Etnik olgusunun konjonktürel değerlendirmesinden sonra antropolojik konumuna geçecek olursak, etnik kimlik tanımlarını beş ana başlık altında gruplamak mümkündür[111]:

1- Veri Etnisite: Sabit, temel bir tutku olarak etnisite doğumun değiştirilemeyen koşullarından kaynaklanmaktadır, bu bağların kimi zaman kişiyi aşan denetlenemeyen bir zorlayıcılığı vardır. Grup üyeleri olarak bireyler etni ve ulusun evvelden gelip ebede gittiğine inanmaktadır.
2- Akışkan Etnisite: Etnik kimliklerin faydası zamana ve koşullara göre değişmektedir. Her kimliğin zaman zaman fayda veya zararları olabilir. Dolayısıyla bireyler işlerine geldiğinde etnik kimliklerini ön plana çıkarıp başkalarının etnik kimliklerini kendilerininkinden ayırabilmektedir.
3- Mantıki Seçim Modeli: Bireyin, çıkarına hizmet ettiğine inandığı etnik örgütlenmeye katılması mümkündür.

[111] akt,Somersen, age, ss.26-29.

4- Hayali Cemaat: Etnisite temel olarak insan eseridir. Kolektif kimlik ve kolektif kimliğe dair pratik veri değildir, tarihsel, siyasi ve kültürel olarak yapılandırılmıştır.

5- Postyapısalcı Ekol: Söz konusu ekol dil dışında bir gerçekliği kabul etmez. Tüm diğerleri (ırk, etnisite vd) dilde gerçeğin yerini alan tanımlardır.

Etnik kelimesi yerine tarihsel topluluk kavramının benimsenmesini doğru bulanlar da vardır. Tarihsel topluluk, halk ile dinsel grup ayrımının üzerinde, halk ve dinsel grubu birleştirerek tanımlama imkanı vermektedir. İkisi arasındaki ayrım ise; bilindiği üzere ulus ve din düşüncesini birbirinden ayıran modernliğin ürünüdür. Oysa ikisini birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Tıpkı Ermenilerin, İrlandalıların, Rusların, Sırpların ve Hırvatların kimlik tanımlamalarının hem ulusal hem de dinsel olması gibi. Bu görüşe paralel olarak Max Weber de 20.yy başlarında "*Economie et Societe*" adlı eserinde ortaya koyduğu görüşlerinde etnik ve ırksal toplulukların yapısının aynı olduğunu söylemektedir; "*etnik toplulukların su yüzüne çıkması aile, din ya da klan gibi toplulukların doğuşunda görülen özel durumlardı; etnilerarası ilişkiler genel anlamda toplumsal ilişkilerin aldığı biçimlerden biriydi*"[112]. Etnik bir topluluğun ortaya çıkması için öncelikle bireylerin nesnel temelde ortak noktalarının neler olduğunun bilincine varmaları gerekmektedir. Ardından bu bilinçlenme ölçüsünde eylemlerine yön vermelidirler. Etnik ya da ırksal bir topluluğun oluşması için doğuştan ve kalıtsal olarak nitelenen bazı nesnel özelliklerin paylaşılması yeterli değildir. Önemli olan bireyleri birleştirenin ne olduğunun fark edilmesidir. Etnik topluluğu oluşturan en önemli etkenlerden biri insanların inancıdır. Aynı kültürü paylaşan ve aynı siyasal örgütlenme içinde yer alan insanlar, aynı atalardan geldikleri ve aynı ırka ait olduklarını düşünmektedirler. Kolektif kimlikler gibi etnik topluluk da diğer topluluklarla girdiği etkileşim sonucu ortaya çıkmaktadır

Weber'in çözümlemelerini yeniden ele alarak, etnik kimlik ve grupların farklılıkları üzerinden değil, toplumsal bir durumla tanımlandıklarını açıklayan sosyal antropolog Fredrık Barth ise görüşleriyle bu alanda adeta bir dönemeç teşkil etmiştir. Barth 1969 yılında derlediği ve önsözünü yazdığı "*Etnik Gruplar ve Sınırları*" (Ethnic Groups and Boundaries) adlı eserinde etnisiteyi;

> "*Grupların kaynak bölüşümü sürecinde giriştikleri rekabetin bir fonksiyonu şeklinde tanımlar. Barth'a göre etnisite töze ilişkin bir oluşum değildir, toplumsal grupların diğer gruplara mensup bireylerle girdikleri etkileşim süreçlerinde ortaya çıkan tasarımdır. Bireyler geliştirdikleri grup*

[112] akt. Schnapper, age, s.81.

*dışı toplumsal ilişki süreçlerinde "öteki" tarafından ya tanınırlar (recognition) ya da tanınmazlar (unrecognition).. Birey veya grup tarafından oluşturulan etnik kimlikler bu süreçler sonrasında tasarlanır. Bu tanınma ya da tanınmama süreçlerinde şekillenen ön yargılar, olumlu-olumsuz düşünceler, kimliğin oluşumunu doğrudan belirleyen unsurlardır*"[113].

Kısaca kitap tözün önemsenmemesi gereken bir unsur olduğunu vurgulamakta, etnik kimliği toplumsal bir tasarım olarak açıklamaktadır. Aynı etnik kökenden gelen, ancak birbirine uzak yaşayan toplulukların (söz gelimi Türkiye'deki Türkler ve diaspora Türkleri) geliştireceği etnik kimlikler farklı olacaktır. Homojen kimliklerden söz etmek mümkün değildir. Kesin sabit değişmez bir Türk kimliği, Rum kimliği, Kürt kimliği diye bir şey yoktur. Barthçı yaklaşımda etnisite:

"*Bireyler veya gruplar arasında gerçekleşen etkileşim süreçlerinde ortaya çıkan toplumsal bir tasarımdır. Bu yaklaşım özne merkezli bir özellik taşımakla birlikte etnik kimliklerin de diğer kimlikler gibi rasyonel bir temelde oluşturulduğunu söyler*"[114].

Barth literatürün en sık alıntı yaptığı metinlerden biri olan derlemenin giriş yazısında; etnik gruplar arasında kişisel ve toplumsal alışverişler olsa dahi sınırların kalıcı olduğunu, sınırların karşılıklı iletişim eksikliğine bağlı olmadığını, "*dışlama ve dahil etme gibi sosyal süreçlerle*" ilgili olduğunu belirtmektedir[115]. İkinci olarak, söz konusu sınırlar kalıcı ve önemli sosyal ilişkilerin kurulmasına engel değildir, sınırlara rağmen söz konusu ilişkiler kurulabilmektedir.

Etnik grup, sosyal aktörlerin içinde yaşadıkları gruplara ilişkin yaptıkları tanımlamalar sonucunda oluşan kategorilerdir. Kendi varlığını sürdürebilen, ortak kültürel değerlere sahip olan, karşılıklı etkileşim ve iletişimin gerçekleştiği bir alana sahip, kendisi ve diğer etnik grup üyeleri tarafından, bir etnik gruba aidiyetle tanımlanan insanların oluşturduğu toplumsal kategorilere etnik grup denmektedir. Etnik gruplar kültürel birim ve örgütsel birim olarak ayrı ayrı incelenmektedirler. Etnik grup kültürel birim çerçevesinde ortak bir kültürün paylaşımıyken, örgütsel birim çerçevesinde ise sosyal bir tasarımdır. Örgütsel birim çerçevesinde grup kendini kimlik düzeyinde tanımlamaktadır, kimlik düzeyinde tanımlamanın en önemli bileşenleri ise kökler ve geçmiştir.

Gruplar arasındaki sınırları tanımlamada kullanılan kültürel unsurları iki grupta toplamak mümkündür: giysi, dil ve yaşam tarzı gibi görünür olan semboller ve başarının değerlendirilmesinde dikkate alınan temel değerler. Grupların sürekliliği

---

[113] Ayhan Kaya, "*Çevirmenin Sunuşu*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001. s.7.
[114] yage, s.8.

[115] Fredrık Barth, "*Giriş*" ,der. Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001. s.12.

sınırların korunmasına bağlıdır. Sınırları belirleyen kültürel unsurlar zamanla değişse de grup ve dışında kalanlar arasında kutuplaşmaya dek giden farklar, sınırların sürekliliğine neden olmaktadır. Etnik gruba aidiyeti belirleyen unsurlar objektif farklılıklar değil, toplumsal süreçte oluşan toplumsal etkileşimin belirlediği farklılıklardır. Yanı sıra insanlar sergiledikleri davranışlar açısından ne kadar farklı olurlarsa olsunlar kendilerini nereye, hangi gruba ait hissediyorlarsa o gruba aittirler (burada Baskın Oran'ın daha önce üzerinde durulan sübjektif kimlik tanımlamasını hatırlamakta yarar vardır). Önemli olan objektif farklar değil, bireylerin kendi kimliklerini tanımlarken kullandıkları unsurlardır. Bir grubun üyeleri başka grupların üyeleri ile etkileşim halindeyken kimliklerini koruyabiliyorsa; "*aidiyet ve dışlama dinamikleri devreye girmiş demektir*"[116]. Etnik grupların varlıklarını sürdürmeleri, kültürel açıdan farklılıklarını sürdürebilmeleriyle yakından ilişkilidir.

Her türlü sosyal sistemde etnik kimlik, toplumsal rollerin belirlenmesinde ve aktörün sözleşme yapacağı kimseleri seçmesinde önemli bir role sahiptir. Etnik kimliği sosyal bir statü olarak ele alırsak, etnik kimliğin "*diğer statüler ve sosyal kimlikler karşısında daha önemli bir yere*" sahip olduğunu ve tıpkı cinsiyet gibi "*kimliğin vazgeçilemeyen zorunlu bir bileşeni*" olduğunu görmek mümkündür[117]. Yanı sıra etnik kökenden kaynaklanan davranışlar, ahlaki değer ve toplumsal kabullerle birleşerek değişime karşı kuvvetli bir direnç gösterebilmektedir.

Etnik farklılığın tanımının yapılması için, herhangi bir alanda etnik farklılıkları ortaya çıkaran unsurların neler olduğundan söz etmek gereklidir. İlk olarak örgütsel açıdan farklı bir topluluk olmalıdır. İkinci olarak bu topluluk için geçerli olan standartların başka bir topluluğun standartlardan farklı olması gereklidir. Söz konusu iki unsur farklılıkların nasıl oluştuklarını açıklamakta yetersiz kalsa da; "*bu farklılıkların nasıl sürekli kılındıklarını açıklayabilmektedir. Her bir toplumsal grubun kendine ait değer standartları vardır. Bu değer yargıları arasındaki fark ne denli büyükse birbirinden farklı etnik grupların oluşumu da o denli kolaylaşır*"[118]. Bireyler içinde yaşadıkları toplumsal hayattan dışlanmak kaygısına sahip olduklarından, hakim değer yargılarına aykırı davranmamaktadırlar. Dolayısıyla hakim değer yargılarına bağlılığı sağlayan yaptırım mekanizmaları sayesinde, tıpkı eşcinselliğin yadırgamasında olduğu gibi etnik gruplara dair sınırlar da korunmaktadır.

[116] yage, s.18.

[117] yage, s.20.

[118] yage, s.21.

Etnik sınırlar kültürel farklılıklardan değil, aynı zamanda kültürel farklılıkların toplumsal kodlanma şeklinden de kaynaklanmaktadır. Çevresel doğal şartlar tarafından belirlenen farklılıklar, farklı toplumsal örgütlenmelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Söz konusu örgütlenmelere şekil veren en temel unsur ise yabancılara duyulan korku ve şüphedir Bu sosyal örgütlenmeler, bireylere kendilerini ve yabancıları nasıl değerlendirmeleri gerektiğini öğretmekte, gruplar arası ilişkiler de önyargılar üzerine inşa edilmektedir. Etnik ilişkiler "*genellikle gündelik hayatta sergilenmeyen derin çatışmalara sahne olabilecek nitelikte ilişkilerdir*"[119]. Toplumsal hayatta etnisitenin önemi yokmuş gibi davranılsa da kamusal alandaki karşılıklı ilişkilerde etnisite oldukça önemli rol oynamaktadır.

Çalışmamız kapsamında kimlik, bir defalığına oluşmuş bir veri olarak değil; inşa ürünü, ilişkiler yoluyla icat edilen, dinamik bir süreç olarak kabul edilmiştir. Etnik kimlik kavramı ise kültürle eşanlamlı, kültüre göndermede bulunan bir kavramdır. Kısaca belli bir kültürü paylaşan insan grubunu ifade etmektedir ve Nuri Bilgin'in tanımlaması çerçevesinde, sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesi olan kolektif kimliğin, kolektif aidiyetin önemli bir parçasıdır[120]. Kimliğin en önemli gösterenleriyse, Amin Maalouf ve Samim Akgönül'ün altını çizdikleri biçimde dil, isim ve din olarak kabul edilmiştir[121].

### 1.3.2. Kimlik Tartışmalarının Yükselişi

Kimlik kavramına yönelik çalışmalar yukarıda açıklamaya çalıştığımız üzere oldukça yenidir. Kimlik tartışmalarının yükselişi ise daha yenidir. Farklı yazarların, kimlik tartışmalarının ve kimliklerin özellikle son yirmi yılda neden yükselişe geçtiğine dair birbiriyle kesişen, ortak noktaları bulunan açıklamaları söz konusudur.

Kimlik kavramını modernlik fikri ile açıklayan yazarlardan J.C. Kaufmann'ın görüşlerine göz atmakta yarar vardır. Yazara göre geleneksel toplumda bir kimlik sorunu yoktur[122]. Kimliklerin yükselişi toplumun bireyselleşmesi ve topluluğun çözülmesinden kaynaklanmaktadır, kimlik modernliğe bağlıdır. Geleneksel toplulukla bütünleşmiş birey, bugünkü anlamda kimlik sorunu yaşamamaktadır. Bireysel kimlik

---

[119] Harald Eidheim, "*Toplumsal Bir Damga Olarak Etnik Kimlik*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001. s.61.

[120] Bilgin, age, s.13

[121] Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, çev: Aysel Bora, YKY, İstanbul, 2008. ss 108, 112, ve 113. Samim Akgönül, **Türkiye Rumları**, çev: Ceylan Gürman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007. ss. 399-401

[122] akt, Bilgin, age, s.48.

duygusu ilk modernite olarak anılan 19.yy'da ortaya çıkmaya başlamış ve kendisini romantizmde göstermiştir, bu süreci öznelerin kendilerini inşa etmek zorunda olduğu 1960'lı yıllardaki ikinci modernite izlemiştir. İlk modernite özgürleşme süreciyken, ikincisi farklılaşma sürecidir. Farklılaşma süreci sonunda "*kaygan (fluide) ve çok kimlikli bir birey çıkmaktadır*"[123]. 20.yy'ın ilk yarısında bile somut bir kimlik sorunu yoktur ve bu ilk modernliktir. Kimlik sorunu büyük ölçüde devletin vatandaşlarını saymak, denetlemek istemesi nedeniyle ve hukuk sisteminin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Cephede ölen askerlere takılan plakalar, suçluları kayıt altına almak için kullanılan plakalar, şehirler arası dolaşan gezgin ve göçebelerin taşıması zorunlu belgeler, işçi vesikaları, nüfus kayıtları ve cüzdanları söz konusu etkinin somut halidir. Nüfus cüzdanları, 18.yy sonlarına doğru nüfus kayıtları, vaftiz törenleri ile ilgili olarak kilisede tutulan kayıtlarla başlayan bir sürecin son aşamasıdır. Osmanlı'da bu süreç, vergi ve askerlik durumunun takip edilmesi amacıyla sayısal bir veri olarak dikkate alınmıştır. Sicil-i Nüfus Kanunu 1909 yılında meclise gönderilmiş ve 1914 yılında yasalaşmıştır.

İkinci modernlik 1960'lı yıllardır; bu tarihte bireyler merkez haline gelerek, kendi hayatlarına kendileri anlam vermişlerdir. Kendi olma, kendini gerçekleştirme isteği kimlik devriminin en önemli unsurlarıdır. Kimlik devrimi hayatın anlamını kişisel olarak inşa etme sürecidir ve bu süreçte öznellik ön plandadır. İnsanlar, kimlik çağında, kimliklerinin kaybedilen ve arayıp bulunmaya çalışılan bir nesne olduğunu düşünmektedirler. Bu durum başarısızlıkla sonuçlandığında ise bireyselleşmenin tam tersi bir tercih söz konusu olmuş, etnik veya dinsel nitelikli kolektif aidiyetlere bağlanma sonucunu doğurmuştur. Gelenekten gelen şeylerin peşine düşülmüştür. Kurumsal destekten yoksun kalan, özgür olan ancak kendisini güvende hissetmeyen birey bir süre sonra bu durum nedeniyle yorgun düşebilmektedir.

Nuri Bilgin kimlikçi dalganın yükselişinde temel olarak beş oluşumun önemli olduğunu söylemektedir[124]:

1- Toplumdan sosyal sisteme geçiş: Ülke ve ulus kavramlarını da içeren toplum kavramı çağdaş dünyayı anlamada yetersiz kalmıştır, artık yeni bir metafor gereklidir. Ulus merkezli bir kavram olan toplum artık çok anlamlı değildir. Ulusal sınırları aşan etkileşim ve ilişkiler giderek daha belirleyici bir nitelik kazanmakta toplumsal kurumlarsa çöküş süreci yaşamaktadır. Tüm dünyada etkili olan göç dalgaları ulus ötesi topluluklar yaratmaktadır kişiler arası katı bağların yerini akışkan

[123] yage, s.53.

[124] yage, ss.19-26.

bağlar almaktadır. Günümüz dünyasını anlamak için akışkanlık metaforu daha uygun düşmektedir.

2- Modernleşmenin başarısızlığı: Kimi ülkelerde modernleşmenin başarısızlığı kimilerinde ise hızlı ve kontrolsüz modernleşmenin olumsuz sonuçları, sistemin dışında kalanların kolektif kimlik arayışlarına neden olmuştur. Bazı toplumlarda ise bu arayış modernleşmeye karşı koymak olarak okunabilmektedir.

3- Küreselleşmenin etkileri: Küreselleşme süreci dünyanın teknolojik ekonomik ve kültürel anlamda dönüşümler yaşadığı, ulusal sınırların pratikteki işlevini yitirdiği bir süreçtir. Küreselleşmenin tekbiçimleştirici, tüm ülkeleri ve kültürleri aynı kalıba sokmaya çalışan yapısı ulusal kimlikleri sarsmıştır. Farklılıkların silinmesi karşısında bir tepki biçimi olarak farklılığın popülerlik kazandığını söylemek mümkündür. Küçük gruplar ve cemaatler, ulusal sınırların silindiği geleneksel yapıların çözüldüğü söz konusu süreçte insanların kendilerini boşlukta hissetmesine, güvende hissetmeyişine karşı güven veren yapılarıyla cazip hale gelmiştir. İnsanlar küreselleşmenin hızına karşı aşiret, kabile ve tarikat gibi yapılara sığınmaktadır.

4- Psikolojik nedenler: Küreselleşmenin neden olduğu belirsizlik ve güvensizlik ortamı.

5- Komünizmin çöküşü: Tüm 20.yy boyunca etkili olan sosyalist ideolojinin etkisini yitirmesinin yarattığı boşluk kimlik dalgasının yükselmesinde önemli bir nedendir. Bunun yanı sıra dünya konjonktüründeki ekonomik, kültürel, siyasal değişiklikler de oldukça önemlidir. Nasıl ki ergenlik dönemi gibi bir geçiş döneminde kimlik ihtiyacı yoğun biçimde hissediliyorsa, aynı şekilde toplumların yaşadığı büyük dönüşüm zamanlarında da kimliklere ihtiyaç duyulabilmektedir.

Amin Maalouf'a göre de kimliklerin görünürlüğünün ve kişiler için öneminin artmasında ilk olarak reel sosyalist dünyanın gerileyerek, çöküşü oldukça etkilidir[125]. İkinci olarak Batı modeli kendi içinde bir kriz yaşamaktadır. Büyük şehirlerdeki yoksulluk, işsizlik, suç eğilimi batı modelinin en önemli çıkmazlarıdır. Bu durum kendini güvende hissetme ihtiyacı ile birleşince kimliklerin yükselişini beraberinde getirmiştir. Hızlı küreselleşme çağında insanların etrafını kuşatan bu hızlı ve baş döndürücü kaynaşmayla birlikte, yeni bir kimlik kavramına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak kimliklerin aşırı vurgulanmasıyla her türlü kimliğin kaybı, bütünleşmeyle ayrışma arasında bir seçimin dayatılması çözüm değildir. Çözüm ise çoğul kimliklerin benimsenmesinden geçmektedir. Küreselleşme pek çok dünya

[125] Maalouf, age, s.76.

vatandaşının gözünde Amerikanlaşma ile eş anlamlıdır, bu durum insanların ulusal kimliğe, kültürel kimliğe kısaca yerel değerlere tutunması için başka bir nedendir.

Arnold Joseph Toynbee de konuya bilginin gelişimi ve paylaşımı açısından yaklaşmaktadır; tarih öncesi dönemde bilgi gelişimi ve iletişim yavaştır, insanlar aynı evrim düzeyindedir[126]. Daha sonra bilgi gelişiminin yayılmasından daha hızlı olduğu dönem gelmektedir, insan toplulukları farklılaşmaya başlamıştır. Günümüz ise bilginin geliştiği, ancak yayılmasının daha hızlı olduğu, farklılaşmaların azaldığı bir dönemdir. Küreselleşme insanlar için zenginleştirici bir karışım anlamı taşımamaktadır, aksine kimliğini ve öz kültürüne ait değerlerini korumak için mücadele edilmesi gereken, yoksullaştırıcı bir tektiplilik, bir tehdit halini almıştır. Dolayısıyla farklılıkların büyük bir tutkuyla vurgulanmasının nedeni insanların ortaklıklarının artması, kısaca giderek daha az farklı hale gelmesidir. Küreselleşme, insanlarda kendi öz kültürünü, kimliğini ve değerlerini koruma duygusunun ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Stuart Hall kimlik hakkındaki tartışmaların her şeyden önce küreselleşmenin, zorunlu ve serbest göçün gelişiminin de göz önüne alınarak yapılması gerektiğini belirtmektedir[127].

Küreselleşme; "*küresel ölçekte işleyen ve sınırları aşarak toplumları ve kurumları yeni mekan zaman bileşimlerinde entegre edip bağlayarak gerçekte ve deneyimde dünyayı birbirine daha bağlı duruma getiren*"[128] süreçtir. Anthony Giddens "*Modernliğin Sonuçları*'nda küreselleşmeyi "*dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşarak uzak yerelliklerde yer alan olayların kilometrelerce ötesindeki olaylarca şekillendirildiği veya bunun tersinin olduğu*" bir süreç olarak tanımlamaktadır[129]. Marx ve Engels "*Komünist Manifesto*'da sürekli yenilenen üretimden, sonsuz belirsizlik ve çalkantıdan, yeni oluşumların kemikleşmeden eskimesinden kısaca katı olan her şeyin buharlaşmasından söz ederek adeta küreselleşmenin gelişini haber vermektedirler[130]. Küreselleşme süreci öncü toplumların kültürel yaklaşımlarının diğerleri tarafından ulaşılması gereken amaçlar haline getirildiği bir süreçtir, etrafında "*homojenleştirme biçimleri oluşturulan tahakküm ve iktidar süreçleri*"dir[131]. Tüm ürünler, üretilen her şey, kısa süre içinde

---

[126] akt, yage, s.78.

[127] Hall, age, s.4.

[128] Jorge Larrain, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, çev: Neşe Nur Domaniç, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995. s.207.

[129] Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004. s.69.

[130] Karl Marx, Friedrich Engels, **Komünist Manifesto**, çev: Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1998. s.13 -14.

[131] Larrain, age, s.216.

eskimiş, sermayenin devir süresi hızlanmıştır kısaca David Harvey'in "*Postmodernliğin Durumu*"nda sözünü ettiği "*zaman mekan sıkıştırması*" olarak tarif ettiği durum yaşanmaktadır[132]. Modernizm ilerleme sürecinde zamana üstünlük tanımışken bugün zaman, mekanın egemenliği ve belirleyiciliği altına girmiştir. Bu nedenle Almanya'daki faiz oranları, Tokyo'daki İngiliz sterlini değerini etkilemektedir. Sermaye piyasaları küreselleşmiştir, çok uluslu şirketlerin etkisi artmış ve buna karşın ulusal sermayeler devreden çıkmıştır. Küresel kitle kültürü Amerikan kültürel biçimlerinin egemenliğindedir. Yeni küresel kültür bir homojenleştirme biçimidir ve dünyayı Amerikalı gözüyle kavramamızı istemektedir. Küreselleşmenin derinleşmesi etnik gruplar başta olmak üzere bazı toplumsal kesimlerin farklılıklarını göstermek için daha fazla çaba harcamaları, kendi yerelliklerine daha fazla bağlanmaları sonucunu doğurmuştur. Kültürün küreselleşmesi, homojenleşmesi yerel kimlikleri ulusal kimlikleri tehdit etmektedir, bu durumun yansıması AB çatısı altında Amerikan egemenliğine karşı koymaya çalışan çoğu ülkede karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Fransızların ülkelerini ziyaret eden turistlerle İngilizce konuşmaktan ısrarla kaçındıkları bilinen bir gerçektir.

1989 yılında Doğu ile Batı Almanya'yı ayıran Berlin duvarının yıkılmasının ardından Doğu Avrupa rejimleri tek tek çökmüş, 1991'de SSCB'nin dağılmış ve Doğu Avrupa'dan çok sayıda insan iş aramak, kendisine yen bir hayat kurmak için batıya gitmiştir. 1989-1994 arasında yaklaşık beş milyon insan göçmüştür, eski Yugoslavya'da 1990'lı yılların ilk yarısındaki savaş da aynı miktarda insanın göçüne neden olmuştur.

Doğu Avrupa ve Sovyetler Birliği'nde reel sosyalist rejimlerin çöküşünün etnikliğin olumsuz kimi deneyimini açığa çıkardığı da (Yugoslavya'da yaşanan iç savaşta karşımıza çıktığı gibi) bilinen bir gerçektir. Yugoslavya'nın parçalanması, Sovyetler Birliği'nin on bir ayrı devlete bölünmesi, Doğu Avrupa sosyalist bloğunun çöküşü, milliyetçi eğilimli azınlık, etnik grup uyanışlarını tetiklemiştir. Bu durum bir ters tepkiyi de beraberinde getirmiştir, savunma tepkisi ile sınır, vatan ve ulus duyguları öne çıkmıştır. Söz konusu süreçte ulusal azınlıklar konusu, "*uluslararası toplumun meşru ilgi alanı*" olarak kabul edilmeye başlanmıştır[133]. Etnik kavramının ise ırktan çok (soyu da içinde barındırmak şartıyla) kültüre gönderme yaptığı kabul edilmektedir.

[132] akt, yage, s.209.

[133] Oran, age, s.25.

Sosyalist Doğu Avrupa rejimlerinin çöküşü aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nin tüm politikasının üzerine temellendiği "öteki"nin de kaybı anlamındadır. George Bush, 13 Nisan 1991'de Maxwell Hava Üssü Savaş Okulu'nda yaptığı konuşmada yeni dünya düzeni kavramını kullanmış ve bu kavramı "*başarılarımızın yol açtığı sorumluluk*" olarak tanımlamıştır, Larrain bu durumu Soğuk Savaş sonrası kaybedilen kimlik anlayışının yeniden kazanılması yolundaki çaba olarak yorumlamaktadır[134]. ABD, Soğuk Savaş'ın bitişinde kimliğini üzerinden tanımladığı "ötekiyi" yitirmiştir. Ötekinin yeniden tanımlanması kimliğin de yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir. Bu yeni öteki Üçüncü Dünya'dır.

Kültürün küreselleşmesi, homojenleşmesi, Amerikanlaşmasına karşı, temelleri 1957 yılına dayanan Avrupa Birliği'nin oynadığı rol de önem taşımaktadır. Avrupa Birliği uluslar üstü yapısıyla kuşkusuz "yeni dünya düzeni" denen oluşumun önemli bir öğesidir. Emile Durkheim, 20.yy başlarında söyledikleriyle aslında bir bakıma bugünün Avrupa'sını öngörmüştür. Ona göre uluslar halinde örgütlenme tarihin son sözü değildir, ulus daha geniş bir siyasal yapı içinde yer alma eğilimine sahiptir, bütün vatanlar kendilerinden daha büyük vatanlar bünyesinde erimektedir:

> "*Yüzyıllardan beri aynı yönde ilerleyen bu tarihsel hareket bugünkü vatanlarımızın varlığı karşısında neden birdenbire dursun ki? Vatanlarımızın daha ileriye gitmelerini engelleyecek dokunulmazlıkları mı var? (…) vatanın da üzerinde yer alan, oluşmakta olan ve kendi ulusal vatanımızı sarıp sarmalayan başka bir şey var; bu da Avrupa vatanı ya da insanlık vatanı*"[135].

Avrupa'nın insanlık vatanı ile eşdeğer görülmesi, Aydınlanma zihniyetine oldukça uygun ve bir o kadar bugünü de tarif eder niteliktedir. Yakın zamana dek ulusal nitelik taşıyan yurttaşlar toplumu belli bir bölgede, tarihin belli bir anında ortaya çıkmış özel siyasi bir örgütlenmedir. Ancak özellikle Fransa'da yoğunlaşan tartışmalar sonucunda siyasal yurttaşlığın iflasının kabul edilmesi ve yerini iktisadi, toplumsal özelliklere sahip yeni yurttaşlığın alması gerektiği fikri öne çıkmıştır. Söz konusu yeni yurttaşlığın temel özellikleri arasında ulus sonrası, Avrupalı ve insan hakları ilkelerini temel alan bir siyasal yurttaşlık olması yer almaktadır. Ulus devlet ve yurttaşlık arasındaki tarihsel bağ artık pek de gerekli değildir, yurttaşlık başka bir düzeyde varlığını sürdürebilmektedir. Maastricht Antlaşması (7 Şubat 1992'de imzalanan ve Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun, Avrupa Birliği olması yolundaki son adım olan ekonomik ve parasal birliği de gerçekleştirme yoluna girdiği anlaşmadır) tüm Avrupalılara yerel siyasal haklar vermiş, pek çok sorun ulus devletler tarafından

[134] Larrain, age, s.215.

[135] akt, Schnapper, age, s.440.

değil Avrupa tarafından ele alınmaya başlanmıştır. Avrupa yurttaşı Avrupa adalet mahkemesine kendi ulusal devleti aleyhine dava açabilmektedir. Mahkemenin devletleri mahkum ettiğine sıkça rastlanmaktadır. Kısaca hem ulus hem Avrupa vatandaşlığı söz konusudur. Avrupa kurumlarının yeni yurttaşlığı ulusal ya da kozmopolit değil "*çoklu olma niteliğine*" sahiptir[136]. 1981'de François Mitterand'ın önerilerinden olan, Avrupa'da yabancı kökenli nüfusa seçme hakkının ve siyasal yaşama katılma hakkının tanınması "*modern yurttaşlıkla ilgili potansiyel evrensel eğilimin son evresini*"[137] tamamlamıştır. Belli bir topluma fiilen katılmış olmak, yurttaşlık ve uyrukluk hakkını kazanmak için yeterlidir. Uyrukluk hakkı yurttaşlar topluluğuna katılabilecek tüm bireylere açık olmalı, siyasal ve medeni gereklilikler tarafından kontrol altında tutulmalıdır. Belli bir toplumda doğmuş olmanın yanı sıra söz konusu toplumda beş yıldan çok ikamet etmek de yurttaş sayılmak için yeterlidir. Hollanda da, 1985 yılından beri, yerel siyasal yaşama katılma hakkında doğum ülkesi kavramını değil, oturma ülkesi kavramını benimsemiştir. Yurttaşlığın temelinin uyrukluk değil, oturma olduğu kabul edilmiştir. Yeni yurttaşlık kavramı Avrupa Topluluğu kurumları ve Avrupa Yüksek Adalet Mahkemesi içtihatlarıyla oluşturularak güvence altına alınan bir dizi toplumsal değer ve uygulamaya dayanmaktadır. Kanada hükümeti de 1971 yılında çok kültürlü siyaseti benimsemiştir. Çokkültürlü siyaset ılımlı, hoşgörülü, liberal perspektife uygundur, evrensel ilkelere dayanmaktadır ve bu durumun işaret ettiği sonuçlar ise şunlardır[138]:

1- Kültürel grupların fırsatlara eşit erişim ve tanınma korunma istekleri (AB örneğinde olduğu gibi) daha geniş ve yeni seçme bağlamlarının ortaya çıkmasına yol açabilmektedir.

2- Kültürel hak çeşitleri, insan hakları, sivil hak ve özgürlükler daha çok önem kazanmaktadır.

3- Kültürel kimliklerin tanınması, kendilerini ifade edebilmeleri çokkültürlü devletlerin ve AB gibi ulus üstü devletlerin üzerine temellendiği yapıyı sağlamaktadır.

[136] yage, s.458.

[137] yage, s.459.

[138] Tok, age, ss.73-74.

### 1.3.3. 1990 Sonrası Türkiye'deki Gelişmelere Bakış

Kimlik, özelikle 1990'lar Türkiye'sinde kültürel, etnik ve dinsel farklılıklara işaret etmek üzere sıkça üzerinde durulan bir kavram olmuştur. Kimlik sorunu tarihle ve geçmişle yüzleşmeyi gerektirmektedir: "*geçmişle ilgili tabular şiddeti belki de en çok kolaylıkla görülmeyen veya dile getirilemeyen yollardan yani öznenin içine sinsice işleyen gizlilik ve korku yoluyla oluşturulurlar*"[139]. Geçmişe dönüş, ulus-devletin ve genel olarak modernitenin vaatlerinin hayal kırıklığı yaratmış olmasıyla da ilgilidir. Osmanlı İmparatorluğu kozmopolit; etnik, dil, din karışımı ve değişimine dayanan bir ruh tarafından karakterize edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti ise daha önce sözünü ettiğimiz üzere böylesi bir kimlik çoğulluğunun tam karşısında konumlanmıştır. Azınlıksız bir ulus inşa etmek için nüfus mübadelesi, kültürel asimilasyon gerçekleştirilerek kültürel homojenlik hedeflenmiştir. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra farklı görülen gruplar "*dışlanma korkusuyla kimliklerini kamusal alanda gizleme ihtiyacı duymuşlardır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti tarihinin kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon tarihi olduğunu söylemek mümkündür (…) Türk kategorisi Türkiye toplumunun çoğunluğunun son derece farklı etnik, dinsel ve dilsel kökenden geldiğini gizlemektedir*"[140]. Aslında Türkiye toplumunda azınlık çoğunluk ayrımı olmaksızın herkesin kimlik sorunu vardır. Kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme gereksinimi, bireylerin farklı aile cemaat tarihlerini gizlemelerine, çoğu kez bu tarihleri hiç bilmemelerine neden olmuştur:

> "*Kimlik ve kimliğin geçmişle ilişkisi sorunu Türk toplumundaki iyileşmesi zor yaralardan biridir. Yaratılmış bir nostaljiyle değil de yaşanmış bir geçmişle yüzleşmek bu yüzyılda devletle cemaatler arasında, cemaatlerin kendi aralarında, kuşaklar arasında ve bireyin kendi içinde yaşanmış olan şiddetle yüzleşmek demektir. Çünkü geçmişle ilgili tabuların yarattığı şiddet kendisini belki de en çok bireyin iç dünyasındaki gizlilik ve korku yoluyla göstermektedir*"[141].

1980 sonrası, Türkiye'de yakın tarihin önemli bir kırılma noktasıdır. 1980'li yıllar İslami hareketin ve Kürt milliyetçiliğinin ortaya çıkışına sahne olmuştur. 1980 sonrasında, kamusal alanda etnik ve dinsel kimliklerle ilgili tartışmalar ağırlık kazanmıştır. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren "*farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme*

---

[139] Leyla Neyzi, **Ben Kimim?**, çev:Hande Özkan, İletişim Yayınları,İstanbul, 2004. s.10.

[140] yage, s.9.

[141] yage, s.25-26

*projesinin çok sesliliği baskılayan merkeziyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye*"[142] başlamıştır. Avrupa'da Türk ve Kürt diasporalarının oluşması, 12 Eylül darbesinin etkileri, küresel medya, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılımıyla ilgili müzakereler ve kimlik konusuna yön veren postmodern tartışmalar kimliklerle ilgili tartışmalara hız kazandırmıştır. Kimliklerle ilgili tartışmaların yoğunlaşmasının nedenlerinden biri de 1980'lerin baskı ortamında kültürel ve bireysel alandaki ifade özgürlüğüne yönelik arayışlardır.

Feroz Ahmad'e göre 1980 darbesi sonrasında İslam, sosyal kontrolün enstürmanı haline gelmiştir[143]. Din, ideolojik temelde karşı karşıya gelmeyi ve bölünmeleri durdurmak amaçlı harekete geçirilmiştir. İslam'ın temel rol oynadığı bu yeni ulusal kültürün adı Türk İslam sentezidir. 1980 darbesinin ülkede yarattığı kültürel boşluğu Kemalist ideoloji doldurmaya yetmemiştir. Kemalist ilkeleri sarsmayacak, Türk toplumunu birlikte tutacak ve ona değişen zamanlara uyan yeni bir kimlik verecek yeni bir uzlaşı alanı gerekmiştir ki bunu sağlayan da ANAP olmuştur. Turgut Özal liderliğindeki parti, dini tutucu çevreleri liberal Kemalist eğilimleri bir araya getirmeye çalışmıştır. Özal'ın söz konusu yeni yaklaşımı aynı zamanda ekonomik anlamda yenilik ve canlanmayı içermektedir. Türkiye küresel ekonomiye açılmış, neoliberal politikalar askeri yönetimin kontrolünde uygulanmaya başlanmıştır. Uluslararası Para Fonu'nun politikaları ile küresel kapitalizme eklemlenme süreci yaşanmıştır. Ekonomide İMF denetiminde neoliberal politikaların uygulanması 1990'lar ve sonrasında devam etmiştir. Bu ekonomik değişimler derin kültürel anlamları içinde barındırmaktadır; Özal daha çoğul bir kültürel kimliği hedeflemiş ve Kürt sözcüğünü sarf ederek bir tabunun yıkılışının önünü açmıştır. Kevin Robins bu durumu fiziksel baskının dağılması, kayıp kimliklerin ve deneyimlerin keşfedilmeye başlanması olarak değerlendirmektedir, çeşitli sesler kendilerini duyulur hale getirmiş, tüm taleplerin farkına varılmış, bir enerji serbest bırakılmıştır[144]. Türk kültürel kimliği içinde, etnik çeşitlilik ve coğrafi kökenler gün geçtikçe daha fazla hatırlanmış ve önemsenir hale gelmiştir. Tek ulus Laz, Ermeni, Abhaz, Azeri, Kürt, Türkmen, Yörük, Çerkez, Rum, Arnavut, Boşnak, Tatar gibi birçok moleküler kimliği de içinde barındırmaktadır. Sözü edilen süreçte kimliklerin keşfi, Avrupa'da kimliklerle ilgili yeniden dirilen kaygı ve ilgi ile tamamen uyumludur.

---

[142] Asuman Suner, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006. s.21.

[143] akt. Kevin Robins, "*Interrupting Identities*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications. London. 1996. s.71.

[144] yage, s.74.

Ancak bu görünürlük, keşif kuşkusuz 1980'li yıllarda doğudan batıya doğru yoğun biçimde yaşanan iç göçle de ilgilidir. Sadece Kürtler değil taşra, dindar kesim de göç etmektedir. Bastırılanın geri dönüşü olarak adlandırılan, Feroz Ahmad'ın ise "*Osmanlı İslami kültür*" olarak tanımladığı kültür şehirlere yerleşmektedir, gecekondu ve arabesk ile kendini gösteren bu kültür, Robins'e göre kozmopolitin ve çeşitliliğin ruhunu oluşturmaktadır[145].

Soğuk Savaş'ın sonu ve ortaya çıkan yeni dünya düzeni Türkiye üzerinde önemli etkilere sahiptir. Türkiye özellikle 1989 sonrasında Ortadoğu, Balkanlar, Karadeniz ve Türki Cumhuriyetler olarak anılan bölgede ciddi bir öneme sahip olmuştur. Bu sayede Türkiye'nin özsaygısı dünya bağlamında artarken, Türkler gittikçe artan biçimde Osmanlı geçmişlerinin farkında olmaya başlamıştır. Ayrıca Balkanlar ve Kafkaslar gibi bölgelerdeki gelişmeler çoğu Türk'e kökenlerinin nereden geldiğini hatırlatmış; böylece etnik çeşitliliklerin de daha fazla farkına varılmıştır. Sovyetler Birliğinin çöküşü aynı zamanda komünizmde simgeselleşen ciddi bir tehdidin de sonu anlamına gelmiştir. Sağ - sol arasındaki eski hizipleşmenin yerini farklılığın, uyuşmazlığın ve anlaşmazlığın etnik, kültürel, dini faktörleri almıştır. Özetle dış çevrede olan gelişmeler, kültürel ve politik kimliğin katılığının yumuşamasına ve sivil toplumun gelişimine yardım etmektedir.

1990'larda radyo ve televizyon yayıncılığının özelleşmesi, Türkiye'nin küreselleşmeye entegre olmasında önemli rol oynamıştır. Türkiye toplumu daha önce de vurgulandığı üzere özellikle 1990'lı yıllarda tarihi, geçmişi yeniden keşfetmeye başlamıştır. Ulusal tabular daha tartışılabilir hale gelmiştir. Geçmişe ve Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel mirasına ilgi artmış, "*çok sayıda birey kültürel çoğulculuğu reddeden ve devlete sadakati her şeyin üstünde addeden bir ulusal kimlik anlayışına*" karşı çıkmaya başlamıştır[146]. Leyla Neyzi'nin sözünü ettiği bu durum bağlamında dönem konjonktürünü, Radikal gazetesinde 1998 yılının Mart ayında yayınlanmış bir yazı ile örneklemek mümkündür. Bahar Öcal Düzgören, "*Fedon Nereli*" adlı yazısında Rum kökenli şarkıcı Fedon'un katıldığı televizyon programlarında karşılaştığı tavırları eleştirmektedir:

> *"(…)konuklarından biri olan Fedon'u sahnesinden uğurlarken, son söz olarak, büyük bir nezaketle diyor ki, "İnşaallah, memleketlerimiz arasındaki sorunlar da bir an önce çözülür!" Fedon, ne yapsın, boynunu büküp gidiyor. Bu, zihnimde bir başka sahnenin canlanmasına neden oluyor: Birkaç yıl önce Fedon, bu kez Cem Özer'in karşısındaydı. Özer, büyük bir heyecanla Fedon'a, aslında "Türk" olduğunu söyletmeye çalışıyordu. Bir süre "Yo, hayır, ben*

[145] akt, yage, s.75-76

[146] Neyzi, age, s.127.

*Rum'um!.." diye direnen Fedon, sonunda yine boynunu büküp susmuştu. Sükut ikrardan gelir ya, Özer de böylece tatmin olmuştu. Aslında, bu iki yaklaşım arasında ciddi bir fark var... Anlaşılan o ki, Huysuz Virjin'in algısında, bu topraklardaki kökleri muhtemelen taa 2 bin yıl öncesine kadar uzanıyor olsa da Fedon, bir yabancı... Belli ki Huysuz Virjin, kim bilir kaç yıllık dostu olan Fedon'u, Türkiye'de yaşayan, Yunanistanlı bir yabancı olarak kabul ediyor*"[147].

Yazı 1990 yıllarla birlikte Türkiye'de kültürel çoğulculuğa ve Türkiye kültürünün Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras aldığı zenginliğine yönelen merakı ortaya koymaktadır. Türkiye'nin 1990'lı yıllar ve sonrasına şekil veren en önemli olay kuşkusuz Avrupa Birliği'ne giriş süreci ve bu süreçte çıkarılan uyum paketleri ile değiştirilen yasalardır. Yasaların değiştirilmesi pratikte şimdilik önemli değişikliklere neden olmasa da oldukça önem arz etmektedir. Çünkü Baskın Oran'ın da belirttiği gibi söz konusu değişiklikler Türkiye'nin yaşadığı iki büyük çağdaşlaşma dalgasından (ilki Kemalist devrimlerdir) biridir[148]. 1999 yılında Avrupa Birliği Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'nin adaylığı onaylandıktan sonra Katılım Ortaklığı Belgesi 2000 yılında imzalanmış ve Türkiye üyeliğin gerçekleşmesi için talep edilen koşulları yerine getirmek için çalışmaya başlamıştır. 2001 ve 2004 yılında anayasa değişiklikleri gerçekleştirilmiş, AB Uyum Paketleri çıkarılmış ve kimi yasalar değişikliğe uğramıştır. 2002 Şubat, 2002 Mart, 2002 Ağustos, 2003 Ocak, 2003 Haziran ve 2003 Temmuz'da olmak üzere, bir buçuk yılda yedi uyum paketi çıkarılmıştır. Değişiklikler, ifade özgürlüğünü genişletmiş, bazı dillerde yayın yapma yasağını kaldırmış ve gayrimüslim vakıflarının gayrimenkul edinmelerini Bakanlar Kurulu kararı yerine Vakıflar Genel Müdürlüğü kararına bağlamıştır, ancak daha sonra çıkarılan bakanlık genelgeleri nedeniyle uygulanmalarında sorunlar yaşanmıştır. Örneğin çocuklara konulacak isimleri kısıtlayan nüfus kanunu 19 Haziran 2003'de değiştirilip kaldırılmasına ve Avrupa Birliği uyum yasasında böyle bir kısıtlama olmamasına rağmen, reformları izleme grubu isimlerin Türk alfabesine uygun yazılması koşulunu getirmiştir. İçişleri Bakanlığı tarafından valiliklere gönderilen genelgelere göre, q, w, x harflerini içeren adlara izin verilmemektedir.

Büyük burjuvazinin ve kamuoyunun bir bölümünün desteği ile gerçekleştirilen demokratikleşme değişikliklerine yine kamuoyu ve bürokratik çevreler karşı çıkmıştır. Reformlara direniş Sevr Antlaşması'ndan (1920) miras alınan kaygılarla ilgilidir. Sevr Antlaşmasının İmparatorluğu dağıtmasının toplumda yarattığı psikolojik etkiler, 1970'lerdeki Kıbrıs sorunu ve ASALA'nın terör eylemleri başta olmak üzere diğer birçok nedenin etkisiyle günümüzde artarak sürmektedir. Söz konusu korku

[147] Bahar Öcal Düzgören, "*Fedon Nereli?*", 8 Mart 1998, **Radikal 2**.
[148] Oran, age, s.112.

her vesileyle ortaya çıkmaktadır. Özellikle günümüzde çeşitli komplo teorileriyle (Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nin İstanbul'da evler satın aldığı ve bu şekilde Vatikan devleti haline geleceği gibi) ciddi biçimde beslenmektedir. Oysa farklı kimliklerin tanınması, milleti oluşturan bireylerin "*gönüllü vatandaşlar*"[149] olmaları yoluyla milleti güçlü kılmanın en önemli yoludur.

Baskın Oran'ın Türkiye'deki resmi ideolojiye dair çözümlemelerini aktardıktan sonra, genel bir çerçeve oluşturması açısından Türkiye toplumunun önyargı ve stereotipleri hakkında yapılan araştırmaları aktarmakta yarar vardır. Söz konusu araştırmalar kültürel ilişkilerin korkular ve kaygılar tarafından kolayca etkilendiğini, korku ve kaygıların egemenliğine girebildiğini, konjonktürel olduğunu kanıtlar niteliktedir[150]. Araştırmaların ilkinde Türk insanı için en önemli kategoriler dürüst olmak ya da olmamak, kültürlü olup olmamak ve yalan söyleyip söylememek olarak ortaya çıkmıştır[151]. 1993 yılında sevilen ve sevilmeyen ülkelerle ilgili yapılan bir araştırmada farklı kriterler devreye girmiştir. Söz konusu araştırmada konjonktürel olaylar ve medya, Türkiye'nin diğer ülkelerle ilişkileri önemli rol oynamaktadır. Araştırma sonucunda dört grup ülke ortaya çıkmaktadır, ilk grup İsviçre, Avusturya, Belçika gibi ülkelerdir. İkinci grup İslam inancına sahip ülkeler olarak gruplanan ülkeler (ve karşıtları olarak da ABD; İngiltere ve Fransa), üçüncü grup Türk dünyası ve onun karşıtları olarak ortaya çıkarken, son grup ise eski demir perde ülkeleri ve onların karşıtları olan ülkelerdir. Teközel ve Bilgin'in Ulusal Psikoloji Kongresi'nde (1995) sundukları bildiri, Türk insanının sosyal kimlik temelinde kendini nasıl konumladığını ortaya koymayı hedeflemektedir ve bir grup insandan kendilerini farklı milliyetlerden insanlarla yirmi dokuz farklı açıdan karşılaştırmalarının istenmesine dayanmaktadır[152]. Üç aşamalı olan araştırmada, Türklerin kendilerini Avrupalılara kıyasla pek çok bakımdan daha aşağı düzeyde tanımladıkları ortaya konmuştur. Bu durum Osmanlı'nın çöküş sürecinde başlayan ve Avrupa Birliği'ne giriş çabalarıyla günümüzde de süren batılılaşma hedefinin yarattığı baskı ile yakından ilgilidir kuşkusuz. Araştırmanın ikinci aşamasında Ortadoğu ve Arap ülkeleri ile yapılan karşılaştırmada, bu ülkeler pek çok açıdan Türlerden aşağı bulunmuştur. Son aşamada Bulgarlar, Ermeniler ve Sırplar gibi o dönem sevilmeyen ve düşman olarak görülen uluslara karşı Türklerin kendilerine dair üstünlük algısı daha da artmıştır.

---

[149] yage, s.142.

[150] Robins, age, s.80.

[151] söz konusu araştırma için bkz. Bilgin, age, ss.134,137.

[152] yage, ss.147,150.

## 2. BÖLÜM
## 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KÜRT KARAKTERLER

### 2.1 Kürt Kimliği

#### 2.1.1 Türkiye'de Kürtler: Tarihçe

Mesut Yeğen, Cumhuriyet dönemi "*devletin Kürt sorununa ilişkin hafızasını ve aktüel olarak kullandığı dili*" çözümlemeyi amaçladığını belirttiği çalışmasında Kürtlerle ilişkiyi belirleyen iki unsur olduğunu söylemektedir; ilki Türkiye tarihinin son iki yüz yılını belirleyen modernleşme hareketidir[1]. Osmanlı İmparatorluğu'nun 19.yy'daki batılılaşma hareketi çerçevesinde yapılan merkezileştirmeci idari düzenlemeleri ile Doğu bölgelerinde görülen isyanların aynı dönemde gerçekleşmesi tesadüfi değildir. Batılılaşma hareketine dek, Osmanlı'nın merkez ve taşraları arasındaki ilişki ne dini ve kültürel unsurların özerkliğinin devamı ne de asimilasyon anlamına gelmektedir; "*gevşek bir eklemlenme ilişkisi*" olarak yaşanmıştır, özellikle uçbeyleri, sınır bölgelerinde yaşayanlar her zaman daha özerktir[2]. Ancak Adem-i merkeziyetçi düzenleme, akılcı ve baskıcı bir merkezi idare karşısında tartışmasız biçimde yenilgiye uğramıştır. Devlet otoritesini güçlendiren yenilikler, devlet mekanizmasının merkezileştirilmesini ve yüksek verimlilikte çalışmasını amaçlamıştır. Merkezileşme projesi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile tamamlanmıştır, ancak dönemin Türk milliyetçiliği açısından Kürt meselesi inkılapçı eğilimin yön verdiği şimdiye karşı, geçmişin direncinden başka bir şey değildir; "*Kürt meselesinde cisimleşen, saadet ve ilerleme vadeden şimdiyle şimdinin tasfiye etmeye yöneldiği geçmiş arasında bir mücadeleydi*"[3].

Yeğen, 1990'larda siyasal İslam ve Kürt milliyetçiliğinin öne çıkmasını o dönemden bugüne, bastırılanın yeni konjonktürde geri dönüşü olarak açıklamaktadır[4]. 1925-1930 yılları arasında ortaya çıkan isyanlardan sonra önlem olarak 1934 tarihli İskan Kanunu çıkarılmıştır; "*yasanın merkezinde yer alan hedef Türk olmayan unsurların ikili bir operasyon vasıtasıyla Türkleştirilmesidir. Türkleştirme ya da Türk olmayanların Türk bölgelerine yerleştirilmesi ya da Türklerin*

[1] Mesut Yeğen, **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006b, s.109 ve 15.

[2] yage, s58 ayrıca bkz ss.61,63.

[3] Mesut Yeğen, "*Türk Milliyetçiliği ve Kürt Sorunu*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. s.885.

[4] Yeğen, (2006b) age, ss.75 -76. 35 no'lu dipnot.

*Türk olmayan bölgelere yerleştirilmesi yoluyla gerçekleştirilecektir*"[5]. TBMM'de kütüphane uzmanlığı yapmış olan Ahmet Yıldız da Balkan ve Kafkas göçmenlerinin Kürtçe konuşanların yaşadığı bölgelere iskan edildiklerini belirtmektedir[6]. Mesut Yeğen'in aktardığına göre kanun çerçevesinde Muş, Erzurum, Elazığ, Kars, Malatya, Mardin illerinden yirmi beş bin civarında insan Batı Anadolu'da zorunlu iskana tabi tutulmuş, 1947 yılında bu kişilerin nakil edildikleri yerde oturma zorunluluğu kaldırılınca yirmi iki bin civarında insan geri dönmüştür[7]. Yunus Nadi ve Mahmut Esat Bozkurt gibi yazarlar uygulamaya destek vermiştir. Örneğin Esat Mahmut Karakurt'un 1 Eylül 1930 tarihli Akşam gazetesinde yazdıkları oldukça kötü bir üne sahiptir: "*Bunlara aşağı yukarı vahşi denilebilir. Hayatlarında hiçbir şeyin farkına varmamışlardır. Bütün bildikleri sema ve kayadır. Bir ayı yavrusu nasıl yaşarsa o da öyle yaşar. İşte Ağrı'dakiler bu nevidendir (…) Yakaladıkları takdirde sizi bir kurşunla öldürmezler. Gözünüzü oyarlar, burnunuzu keserler, tırnaklarınızı sökerler ve öyle öldürürler! Kadınları da öyle imiş*"[8].

Söz konusu söylem ve uygulamalarda 1930'lu yıllarda yükselişe geçen totaliter rejimlerin etkisini hafife almamak gerekmektedir. CHF'nin altı ilkesinden biri olan halkçılık ilkesi, koyu milliyetçi bir söyleminin benimsenmesine engel olmuştur.

Yeğen'e göre 1930'lu yılların totaliter havasından 1990'lı yıllara dek, Kürtlerin fiziksel varlığı inkar edilmiştir; söz konusu inkar nedeniyle sorun irtica, aşiret, eşkıyalık, ecnebi kışkırtması ya da bölgesel geri kalmışlık meselesi olarak algılanmıştır[9]. Aynı zamanda modernleşme ve medenileşme çabalarına gösterilen bir tepki olarak görülmüştür. Bu durum da, Kürt kökenli vatandaşlarımızla ilişkiyi belirleyen ikinci unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tek parti yönetiminin öne çıktığı yıllardan 1950'li yıllara gelindiğinde Kürt kökenli vatandaşlarımızla ilişkilerin algılanmasında farklı bir sürece girilmiştir; "*Kürt sorunu ortadan kaldırılması gereken bir pürüz yerine çözülmesi gereken bir sosyal mesele olarak algılanmaya ve sunulmaya başlandı. Bu yeni algı ve sunumun gerçekleştiği tematik yüzey 'geri kalmış bölge' söylemi oldu*"[10]. 1950'li yılların

---

[5] yage, s.93.

[6] Ahmet Yıldız, "*Kemalist Milliyetçilik*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.231.

[7] Yeğen, (2006b) age, s.137.

[8] Ömer Türkeş, "*Bir Dil Bir Edebiyat Bir Kimlik Yaratmak*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı: 134-135, 2000. s.162.

[9] Yeğen, (2006b) age, ss.127-128,25 ve 39.

[10] Yage, s.159 ve 169.

ortalarına dek ülkede iç göç, iç hareketlilik az olduğundan toplumu oluşturan unsurlar birbirleriyle içli dışlı değildir. Türkiye, Kürt kökenli vatandaşlarını 1960'lı yılarda iktisadi ve sosyal bir sorun olarak keşfetmiştir. Ekonomik geri kalmışlık söylemi 1960 ve 1970'li yıllar boyunca sürmüştür. Ekonomik yönden kalkınma ile ulusal bir pazar etrafında bütünleşme, Adalet Partisi'nin de hükümet programında yer almıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1980'lere dek Nihal Atsız ve Reha Oğuz Türkan gibi birkaç isim dışında ırkçı bir söylemle karşılaşılmamış ve toplumsal düzeyde böylesi bir söylem dile getirilmemiştir. Günay Göksu Özdoğan'a göre ana akım Türk milliyetçiliğinin büyük ötekisi 1950'li yıllardan 1980'lere dek uzun zaman boyunca gayrimüslimlerdir[11]. Bu durum 1979 yılında İran'da gerçekleşen rejim değişikliği ile değişmiş dikkatler konjonktür itibariyle İslam ve sosyalizm üzerinde toplanmıştır. 1980 darbesi Türkiye için bir dönüm noktası kabul edilmektedir. 12 Eylül 1980 rejimi Kürt kökenli vatandaşları sosyokültürel bir olgu olarak reddetmiştir; 12 Eylül rejiminin meşhur söyleminde Kürt, "*köylülerin dağda yürürken çıkardığı kart kurt sesleri*" nedeniyle ortaya çıkmış bir kelimedir[12]. Kürtçe isim, Kürtçe konuşmak, şarkı söylemek yasak olmuştur. Darbe sonrasında uluslararası pazarla bütünleşme çabası işsizliğe, yoksulluğa, gelir adaletsizliğinde artışa neden olmuştur. Küreselleşme, neoliberal politikalar halkı yoksullaştırmıştır. 1983 yılında çıkarılan ve etkisi uzun bir döneme yayılan 2932 sayılı yasa ile Kürtçe konuşmak yasaklanmıştır. Yasak, 1991 yılında ve Ekim 2001 yılında yapılan yasa değişiklikleri ile kaldırılmıştır•. 1987 yılında OHAL ilan edilmiş, on ilde uygulanmış ve her dört ayda bir parlamento tarafından uzatılmıştır. 30 Kasım 2002'de ise kaldırılmıştır. 1983-1989 arasında Başbakan, 1989-1993 yılları arasında da Cumhurbaşkanı olan Turgut Özal, "*Türkiye'de Kürt sorununun açıkça tartışılmasını teşvik etmişti. Nisan 1992'de, Kürtçe radyo ve televizyon yayınına izin verilmesinin ve Kürtçe'nin okullarda ikinci dil olarak öğretilmesinin hükümetin Kürt sorunuyla daha etkili başa çıkmasına yardımcı olabileceğini bile öne sürmüştü*"[13]. Süleyman Demirel ise 1991 yılında "*Türkiye'nin*

[11] Günay Göksu Özdoğan, **Turandan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001. s.223.
[12] Ömer Laçiner, **Henüz Vakit Varken**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1991. ss.46-48.
• Kürtçe'nin serbest olmasına karşın 1353 sayılı Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun nedeniyle q, x, w harfleri kullanılamamaktadır

[13] Kemal Kirişçi, Gareth M.Wınrow, **Kürt Sorunu Kökeni ve Gelişimi**, çev:Ahmet Fethi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009. s.160.

*birliğini farklı kökenlerden gelenlerle eşit davranarak koruyabiliriz (…) Kürt realitesini tanıyoruz*"[14] demişti.

Ahmet Taner Kışlalı 1992 yılında yazdığı bir yazısında Güneydoğu'nun Türkiye'nin en yoksul, gelir dağılımı en bozuk, işsizliği en yüksek bölgesi olduğunu, on dört yıldır askeri ya da sivil baskı rejimi altında, insan haklarının ne olduğunu bilmeden yaşadığını, yaşayanların çoğu Kürt kökenli olduğundan tüm bu olumsuzluklardan etkilenenlerin de Kürt olduğunu; "*şiddetin şiddeti doğurduğu (…) ben Kürdüm demeyi bile suç sayan Kürtçe konuşmayı yasaklayan yaklaşımın*" sorunu kronikleştirdiğini belirtmektedir[15]. On dört yıl özgürlüklerin askıya alındığı bir ortamda yirmi yaşında olan bir genç bunun dışında normal bir atmosferle karşılaşmamıştır. Sorun etnik yanı da bulunan, bölgenin olumsuz koşullarının oluşturduğu bütünün bir ürünüdür. Geri kalmışlıksa, bu sorunlardan sadece bir tanesidir. Kışlalı o dönem söz konusu olan parti kapatmalarla ilgili değerlendirmesinde "*azınlıkta olanların konuşması ise çoğunluğun sağlıklı yönetebilmesinin önkoşulu olduğu gibi aynı zamanda azınlığın demokrasi dışı yollar aramamasının da önkoşulu*"[16] olduğu saptamasını yapmaktadır.

1995 yılı, medyada yaygın biçimde tartışılan soruna çözümler aranan bir yıl olmuştur. Örneğin Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği'nin isteği doğrultusunda Doğu Ergil'in hazırladığı "*Doğu Sorunu Teşhisler ve Tespitler*" başlıklı rapor Ağustos ayında yayınlanmıştır. Aynı yıl Sakıp Sabancı, Ihsak Alaton ve Halis Komili gibi iş adamları da görüşlerini açıklamıştır. Sabancı Doğu sorunuyla ilgili raporunda; bölge ekonomisinin kalkınması için özel sektör ve kamu sektörünün işbirliği yapması gerektiğini, ancak kültürel haklar tanınmazsa kurulacak fabrikaların işe yaramayacağını belirtmiştir[17]. Alaton ve Komili ise birlikte yaptıkları açıklamada "*Türkiye'de Kürt meselesi vardır. Bir Kürt kimliği meselesi vardır. Terör başka bir şeydir Kürt kimliğine çözüm bulmak bütünüyle farklı bir şeydir*"[18] ifadelerini kullanmışlardır.

2000'lı yıllarda Avrupa Birliği'ne giriş ve bu yolda çıkarılan uyum paketleri önemli değişiklikleri içermektedir. 2003 yılında Kürtçe kurslarının açılmasına olanak tanınmıştır. Ümit Fırat'a göre Kürtçe kursların açılmasına izin verilmesi önemli bir

[14] İrfan Aktan, **Zehir ve Panzehir**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2006. s.63. 4 no'lu dipnot.
[15] Ahmet Taner Kışlalı, **Atatürk'e Saldırmanın Dayanılmaz Hafifliği**, İmge Yayınları, Ankara, 1994. s.227 ve 228.
[16] yage, s.235.

[17] akt. Kirişçi ve Wınrow, age, s.178.

[18] aynı.

adım olmakla birlikte Kürtler açısından fazla bir önemi yoktur; çünkü Kürtler Kürtçe öğrenmek için kurslara gitmeyi değil anadillerinde eğitim ve öğretim almayı istemektedirler[19]. Anadilde eğitim pek çok yazar tarafından dikkat çekilen ve önerilen bir durumdur. Örneğin İsmail Beşikçi ana dilde eğitimin önündeki tüm engellerin kaldırılması, Murat Belge ana dilde eğitimin eğitim programına alınması gerektiği, ana dilde eğitim için kurs açmanın yeterli olmadığı görüşündeyken, Ömer Laçiner de kimlikçiliğin gericilik olduğunu, ancak anadilde eğitim talebinin en meşru hak olduğunun altını çizmektedir[20]. Bu bağlamda YÖK Başkanı Ziya Özcan'ın TRT Şeş'in açılış kokteylinde, üniversitelerde Kürt dili ve edebiyatı üzerine bölümler açılması için çalışmalara başlandığını belirtmesi önem arz etmektedir. Haziran 2004 tarihinde Kürtçe'nin de aralarında bulunduğu Çerkezce gibi dillerde radyo televizyon yayını başlamıştır. Haziran 2008'de TRT yasasında yapılan değişiklikle TRT Şeş (TRT 6) Ocak 2009 tarihinde yayına başlamıştır.

Kürt kökenli vatandaşlarla ilişkilere yön veren etkenin milliyetçilik olmadığına yukarıda değinmiştik. Çoğu yazar bu konuda ortak paydada buluşmaktadır. Ertuğrul Kürkçü, Türkler ve Kürtlerin paylaştığı çok güçlü ortak bir tarihi kültürel zemin vardır o da İslam'dır diyerek eklemektedir; "*Bu, kitlesel ölçekte bir nefreti ve ötekileştirmeyi mümkün kılmaz (…) kültürel ortaklığın genişliği ve büyüklüğü karşısında*"[21] manipülasyon alanı var olsa da çok güçlü değildir. Söz konusu manipülasyon alanına özellikle 2005 yılından sonra, Kürtlerin aslında Yahudi olduğu tezi gibi pek çok tez ve olay dahil olmuştur. Ertuğrul Kürkçü'ye göre bu tür tezler Kürtlerle mevcut gelenek ve kültür ortaklığını dışlamaya ve bu dışlama aracılığıyla Kürtleri ötekileştirmeye hizmet ederken, Murat Belge'ye göre gündelik hayatta Kürtler herhangi bir sorun yaşmamaktadır; "*sen Kürtsün buraya giremezsin gibi şeyler Türkiye'de hiç olmadı (…) Türkiye'de ırkçı bir hareket hep oldu, milli devletin kuruluşundan başlayarak oldu, hala da var. Ama bu bütün topluma mal olmuş bir hareket değil*"[22].

Tanıl Bora göç ve büyük şehirlere özgü suç olaylarının artması arasında önyargı temelli bir ilişki kurulduğunu öne sürmektedir; "*Kürtlerin İstanbul'a göçü ve Kürtlerin barbar ve kontrol edilemez varlığı arasında en azından zımni sadece zımni olarak kalmayan bağlantılar kuruluyor (…) Mafya Kürtler, otoparktaki çakallar*

[19] Ümit Fırat, "Kart Kurt'tan TRT Şeş'e," **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:238, 2009. s.88.
[20] akt. Aktan, age, ss.31, 120 ve 221.

[21] akt. yage, s.106,107.

[22] akt. yage s108, 119 ve 121.

*Kürtler. Diyarbakır'dan suç ihraç ediliyor İstanbul'a*"[23]. Ancak her şeye rağmen Kürtlerde Anti Türk damgalı bir milliyetçilik yoktur, aynı durum Türkler için de geçerlidir.

### 2.1.2 Kürtlerde Kimlik Algısı

Kürt kökenli vatandaşlarımızın sayıları on iki on beş milyon civarıdır, yüzde yetmiş beşi Sünni geri kalanı ağırlıklı olarak Alevidir, ancak diğer din ve mezheplerden de çok sayıda Kürt vardır. Büyük çoğunluk Kürtçe'nin Kurmanci diyalektini kullanırken bir kısmı da Zazaca konuşmaktadır. Kürtçe'nin Kurmanci, Sorani, Zazaca ve Gurani gibi pek çok lehçeleri vardır ve bu lehçeler de kendi içlerinde çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla Martin van Bruinessen'e göre Kürtler arasında konuşulan ortak bir dilden söz edilemeyeceği gibi din de birleştirici bir faktör değildir, ancak birçok Kürt için dil, din ve mezhebin kimliklerinin asli unsuru olduğunu da eklemek gerekmektedir[24]. Sünni çoğunluk arasında başta Nakşilik ve Kadirilik olmak üzere tarikatlar oldukça yaygındır. Kürt kökenli vatandaşların kimliğini oluşturan bir unsur da, Kürt aşiretleri arasında önemli rol oynayan şeyhtir. 19.yy'daki merkezileştirme uygulamaları sırasında beyliklerin ortadan kaldırılmasıyla şeyhler, aşiretler arasındaki ilişkilerde aktif rol alan siyasi aktörler olarak ortaya çıkmıştır[25]. Şeyh, peygamberin sesini ve emirin yetkisini şahsında birleştirmektedir; "*Kürtlerin İslam'a bağlılığı genellikle bir şeyhe olan sadakatte*" ifadesini bulurken Kürt milliyetçiliğinin ortaya çıkışında şeyhlerin Kürtlük ile İslam arasında kurdukları ilişki de belirleyici olmuştur şeyhler; "*din aşiret ve etnik kimlik arasında oluşan konjonktürel bir eklemlenmeyi temsil etmekteydi*"[26].

KONDA, 2006 Eylül ayında, Türkiye'nin etnik köken ve din mezhep inanç gruplarına göre dağılımlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan "*Biz Kimiz*" toplumsal yapı araştırması gerçekleştirmiştir[27]. Bu araştırma yetmiş dokuz ilin, dört yüz seksen

---

[23] akt. yage, s.192.

[24] Martin van Bruinessen, **Kürtlük Türklük Alevilik**, çev: Hakan Yurdakul, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008. s.11 ve 9.

[25] Yeğen, (2006b) age, s.232 ve 233. Bu konuda ayrıca bkz. Baskın Oran, "*Kürt Milliyetçiliğinin Diyalektiği*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.874.

[26] Yeğen, (2006b) age, s.234 ve 236.

[27] İstatistiki veriler ve değerlendirmeler için 21-27 Aralık 2008 tarihlerinde Radikal gazetesinde yayınlanan Bekir Ağırdır'ın "*Biz Kimiz*" adlı yazı dizisi ve bu yazı dizisinin çıkış kaynağı olan KONDA'nın 2006 ve 2008 yıllarında yaptığı iki toplumsal yapı araştırmasının sonuçlarından oluşan "*Kürtler Raporu*"ndan yararlanılmıştır. bkz. http://www.konda.com.tr/html/dosyalar/kurtler.pdf, erişim 4 Ocak 2009.

sekiz ilçesinde, iki bin altı yüz seksen beş mahalle ve köyde kırk yedi bini aşkın görüşmeciyle yapılan görüşmelerle gerçekleştirilmiştir. Araştırmaların ikincisi olan "*Biz Kimiz? Hayat Tarzları*" araştırması 2008 Nisan ayında gerçekleştirilmiştir. Söz konusu araştırma kapsamında kırk bir il, üç yüz yirmi sekiz ilçe, bin yüz on sekiz mahalle ve köyde altı bin dört yüz seksen iki kişiyle görüşülmüştür. "*Biz Kimiz? Hayat Tarzları Araştırması*" ile vatandaşların değerler, algılar, beklentiler ve korkularının da içinde bulunduğu gündelik hayat pratikleri ve ülke sorunu hakkında düşüncelerinin öğrenilmesi hedeflenmiştir. Her iki araştırmada da deneklere "*kendilerini ait hissettikleri etnik kökenler*", "*ana dilleri*" ve "*kendilerini ait hissettikleri din ve mezhep inanç grupları*" soruları sorulmuştur. "*Kürtler Raporu*" her iki araştırmanın veri ve bulgularından yola çıkılarak hazırlanmıştır.

2006 Eylül ayında gerçekleştirilen "*Biz Kimiz?"* araştırmasında, görüşme yapılan kişiler kendilerine sorulan "*Hepimiz Türk vatandaşıyız, ama değişik kökenlerden, yörelerden olabiliriz. Siz kendinizi, kimliğinizi ne olarak biliyorsunuz veya hissediyorsunuz?*" sorusunu yüzde sekiz virgül altı oranıyla Kürt, yüzde sıfır virgül kırk bir oranıyla da Zaza olarak yanıtlamışlardır[28]. 2007 yılı sonunda Türkiye'de yaşayan on bir milyon dolayındaki kişi kendisini Kürt ve Zaza kabul etmektedir. Kürtlerin büyük çoğunluğu Kuzeydoğu Anadolu, Ortadoğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşamaktadır. İstanbul, diğer şehirlerle kıyaslandığında en yüksek oranda Kürt vatandaşımızın yaşadığı kent olarak öne çıkmaktadır.

Nisan 2008 araştırmasında, Kürt vatandaşlarımızın ortalama eğitim süresi altı yıl olarak belirlenmiştir[29]. Özellikle Kürt kökenli kadınlarda, annelerde eğitimsizliğin oldukça yüksek olduğu göze çarpmaktadır. Annelerde ortalama eğitim bir yıl, babalarda ise üç yıldır. Kürtlerde bir hanede yaşayanların ortalama sayısı ise altı kişidir. Özellikle köylere gelindiğinde bu rakamlar daha da artmaktadır. Evli olanların yüzde on beşi kendi onayı dışında evlendirilmişken, görücü usulüyle evlenenlerin oranı yüzde elli civarıdır. Evliliğin köylerdeki gerçekleşme şartlarında bu oranlar kadınlar aleyhine daha kötüleşmektedir. Kürt vatandaşların çalışma durumuna bakıldığı zaman on beş yaşın üstünde olanların yüzde kırka yakınının çalıştığı, çalışabilir nüfus içinde emekliler, öğrenciler ve ev kadınları dışında net

[28] http://www.konda.com.tr/html/dosyalar/kurtler.pdf s.3

[29] yage. s.5

istihdam edilebilir nüfusun yüzde otuza yakını işsiz olduğu, elde edilen gelir açısından yarısından fazlasının yoksulluk içinde olduğu karşımıza çıkmaktadır[30].

Kürt vatandaşlarımızın yüzde otuz beşi köylerde yaşamaktadır[31]. Yakın zamanda büyük kentlere göç edenlerin çoğu varoşlarda yer bulabilmiştir. Doğduklarından beri bulundukları yerde yaşayanların oranı en yüksek Kuzeydoğu Anadolu bölgesindedir. Ardından Ortadoğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri gelmektedir. Son beş, on yılı kapsayan süreçte Kürt kökenli vatandaşlarımızın göçünün en yoğun yaşandığı bölgeler Doğu Marmara, İstanbul ve Akdeniz'dir. En çok göç alan şehirler İstanbul, Diyarbakır ve Batı Anadolu kentleridir. Ege ve Akdeniz bölgeleriyle İstanbul, Kürt kökenli vatandaşlarımızın kendilerini hem yerleşik hem de huzurlu hissetmedikleri yerler olarak öne çıkmaktadır.

Kürt kökenli vatandaşlar "*Kürt kimliğini öne çıkaranlar*" ve "*Müslüman kimliğini öne çıkaranlar*" olarak iki ayrı tutum sergilemektedirler[32]. İki grup da kendi dillerinde yayın ve eğitim hakkı konularına onay vermektedirler. Kendilerini tanımlarken Kürt kimliğini öne çıkaranların yüzde elli dokuzu erkektir[33]. Yaşları gençleştikçe ve eğitimleri yükseldikçe tutumları daha belirginleşen bu grubun. gelirlerinin de diğerlerine kıyasla yüksek olduğunu belirtmek gerekmektedir. Etnik kökene verilen önem birinci sırada gelirken, ikinci sırada dini inanç, üçüncü sırada ise doğdukları yer bulunmaktadır. Kimliklerini yaşayabilmeleri konusunda sorunları olduğunu düşünmektedirler. Kendilerini tanımlarken Müslüman olmayı öne çıkaran ikinci grubun yüzde elli üçü kadınlardan oluşmaktadır. Yaş ortalaması diğer gruba göre yüksek ve ortalama eğitim süresiyle, aylık gelir ortalaması düşüktür. Dini inanca verilen önem ilk sırada yer alırken, doğdukları yer ikinci sırada, etnik kökense son sırada yer almaktadır. Görüşülen vatandaşların yarıdan fazlası kimliklerini yaşayabildiklerini düşünmektedir.

Yenilikçilik konusunda Kürt kökenli vatandaşlar, ülke ortalaması ve ülke değerleriyle aynı noktadadırlar. Özgürlükçülük değerleri konusunda farklı etnik kökenden evlilik yüksek oranda hoşgörü ile karşılanmaktayken, farklı mezhepten biriyle evlilik daha az oranda hoş görülmektedir. Farklı cinsel yönelim ve farklı dinden evlilik yanlış bulunmaktadır. Demokratik değerler açısından, ülke

[30] yage. s.8

[31] yage. s.9

[32] yage. s.13

[33] yage. s.15

ortalamasına kıyasla oldukça yüksek oranda demokrasiden yana, parti kapatma ve askeri darbelere karşı tavır alma söz konusudur. Devletin farklı etnik gruplara gelenek ve göreneklerini yaşatabilmeleri, geliştirebilmeleri için destek vermesine olumlu bakmakta, laiklikten yana tutum sergilemektedirler.

Bir kadınla erkeğin birlikte yaşaması için ilk olarak resmi nikah, ardından dini nikahın şart olduğu görüşü hakimdir. Söz konusu iki nikahtan biri olmadan birlikte yaşamak yüksek oranda yanlış bulunmaktadır. Kadınların, eşlerini aile büyüklerine rağmen seçebileceklerini kabul etmekte, tüp bebek olumlu, kürtaj olumsuz karşılanmaktadır. Kadınların çalışmak için izin alması gerekmektedir, ailenin malı ve mülkünün kadının üzerine olabilmesine olumlu bakılmaktadır.

Görüşme yapılan Kürt kökenli vatandaşların bireysel korkuları ülkeye dair korkulardan daha fazladır[34]. Çocukların eğitim alamaması, özgürlüğün kısıtlanması, sosyal güvenlikten yoksun ve parasız kalma olasılığı bireysel korkuların başında gelmektedir. Ülkeye dair kaygılarda çevreye dair sorunlar ve ekonomik kriz öne çıkarken, Avrupa Birliğinden dışlanmak ülke geneline göre daha çok vurgulanmıştır. Gelecekle ilgili beklentiler açısından karamsarlık hakimdir.

Gündelik hayat pratikleri ve tercihleri açısından bakılınca toplumsal modernleşmenin gerisinde kaldıkları ortaya çıkmaktadır. Pazar ekonomisi bağlamında tüketici konumunda değildirler, ev içi roller, kadının rolü, tatil, eğlence gibi birçok konuda modernleşmenin gerisinde kaldıklarını söylemek mümkündür. Örneğin, görüşmecilerin yarısından fazlası yılbaşı kutlaması yapmamış, sinema, tiyatro gibi bir kültürel etkinliğe gitmemiş, arkadaşları ya da ailesiyle lokanta, kafe gibi bir yerde yemek yememiştir. Tatil anlamında deniz kenarına ya da memleketine (doğduğu yere) gitmeyenler ve büyük mağazadan alışveriş yapmayanların oranı da yüksektir.

Sonuç olarak Kürt kökenli vatandaşlarımız, eğitim, sosyal güvenlik, gelir gibi birçok konuda ülkenin en yoksulları arasında yer almaktadır[35]. Göç ve yerleşiklik sorularında bulundukları yerde mutlu olmadıkları, sorunlarını çözmek için göç etme çabasında oldukları görülmüştür. Gittikleri yerlerde de varoşlara yerleştikleri veya sorunlarını çözemedikleri için sıkıntıları ve göç etme istekleri sürmektedir. Yaşam

[34] yage. s.21

[35] 5 Haziran 2009 tarihinde açıklanan yeni ekonomik paketinde sosyo ekonomik gelişmişliğine göre 81 il birinci derece gelişmiş düzey, ikinci derece gelişmiş düzey, üçüncü derece gelişmiş düzey, dördüncü derece gelişmiş düzey olarak dört bölgeye ayrılmıştır. Dördüncü derece yani en az gelişmiş iller Ordu, Giresun ve Gümüşhane'den itibaren Doğu Karadeniz Bölgesi'nin büyük kısmı, Doğu Anadolu Bölgesi ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer almaktadır.
http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/11800183.asp erişim 14 Kasım 2009

biçimleri modern yaşamın uzağındadır. Özellikle kadınlar açısından kendi iradesi dışında evlilik ve kadın haklarına bakış gibi konularda feodal değerlerin büyük ölçüde savunulduğu ve korunduğu görülmüştür.

### 2.2 Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterlere Genel Bir Bakış

1990 öncesi sinemamızda Kürt karakterlerin sunumuna göz atıldığında[*] Kürt kimliğine dair dil, isim, dini inanç gibi unsurlar çoğunlukla vurgulanmadığı, Doğu ve Güneydoğu Anadolu şehirlerinde geçen filmlerde, karakterlerin sonu "o" ile biten isimlere sahip olduğu, kırık Türkçeleri şiveleriyle Kürt kökenli olduklarının ima edildiği görülmektedir. Müslüm Yücel'in de belirttiği gibi konuşulan kırık Türkçe ile; "*kırma dille anlatılmak istenen Türk sinemasının seyri boyunca hep* Kürtçe'dir"[36]. Söz konusu filmler köyde geçen, ağa, kaçakçılık, eşkıya, töre-namus gibi ortak temaları işlemektedir. Türkiye Sineması'nda Doğu ve Güneydoğu bölgesi üzerine çalışmış olan Gülsüm Depeli, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinin etnik yapısını genel olarak Kürt nüfusun karakterize ettiğini belirtmektedir[37]. Dolayısıyla sözü edilen bölgelerde geçen filmleri Kürt karakterlerin temsil biçimleri hakkında bir veri olarak kabul etmek mümkündür. Köy filmlerinin ana temaları 1960 öncesi filmlerde ortaya çıkmıştır; öğretmen ve doktor gibi idealist devlet görevlileri çoğunlukla ana karakterdir. Sonraki yıllarda ağalık sistemi, kaçakçılık, eşkıya, namus olarak sıralanan temalar 1990'lı yıllara dek Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerini konu alan filmlerde sıklıkla işlenmiştir.

İsmail Beşikçi, ağanın mülk sahibi olmasının ötesinde, bulunduğu bölgede idareyi ve sosyal adaleti sağlayan bir konuma sahip olduğunu, ağırlıklı olarak törel dayanaklı kuralları uyguladığını, köyün güvenliğinden sorumlu olduğunu, konukları ağırladığını, kredi durumunu düzenlediğini, artık üretimi denetlediğini, kanuni boşluğu doldurduğunu kısaca ağanın feodal toplumun en büyük toplumsal güvenlik

---

[*] Filmlerin konularının aktarımında Gülsüm Depeli, **Türk Sineması'nda Doğu Anadolu 1960 – 1990 Yılları Arasında Köy Filmleri**, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003. Gülsüm Depeli, "*Türk Sineması'nın Güneydoğu'ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez Yerel İlişkisi*", Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000. Müslüm Yücel, **Türk Sinemasında Kürtler**, Agora Yayınları, İstanbul, 2008. http://www.sinematurk.com, http://www.turksinemasi.com, http://osmansahin.com/ kaynaklarından yararlanılmıştır.

[36] Yücel, age, s.102.

[37] Depeli, (2003) age, s.27.

unsuru olduğunu belirtmektedir[38]. Şerif Mardin ağanın konumuna merkez çevre tartışması açısından yaklaşmakta, ağanın köylüler ve resmi görevliler arasında bir eklem haline geldiğini belirtmektedir, ağa devletten çok köylüye yakındır ve bunun nedenleri arasında köyde din ve eğitimle ilgilenmesi yer almaktadır[39]. Kaçakçılık ise sınır kasabalarında ve köylerinde özellikle 1960'lı yılların sonunda önemli geçim yollarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaçakçılık genel olarak büyük koyun sürüleri ve çeşitli malların kanundışı yollardan sınırdan geçirilmesi biçiminde gerçekleştirilmektedir. Ahmet Özer'e göre, 1980'lerden sonra bir azalmadan söz edilmiş olsa da, aslında yaygın biçimde sürmektedir; kamusal hizmetlerin ulaşmadığı bu bölgeler köy niteliğindedir, kaçakçılık işini yapanlar bu işten doğrudan gelir sağlamamakta, çoğunlukla ağalar adına kaçakçılığa yönelmektedirler[40]. Lale Yalçın Heckmann Hakkari'nin sınır köylerindeki kaçakçılığın örgütlülüğü açısından Van, Diyarbakır ve Siirt gibi illerden faklı olduğunu, Hakkari sınır köylerindeki kaçakçılığın arkadaşlık ve aşiret bağlantılarına daha çok dayandığını belirtmektedir[41].

Eşkıya Arapça bir sözcük olan şaki'den türer, Kemal Tahir eşkıyalığın hırsızlıktan ayrılamayacağını hiçbir eşkıyalığın tarihi etkileyemeyeceğini söylerken, Yaşar Kemal eşkıyalığın toplumun yetersizliğinden, ekonomik sorunlardan kaynaklanan kişisel bir başkaldırma olduğu fikrindedir[42]. Hobsbawm'ın "*soylu eşkıya*" kavramına göreyse eşkıya yasalara göre suçlu olduğu halde halkın gözünde suçsuz sayılan toplumsal haydutlardır; köylülerin baskı altında ezildiği, sömürüldüğü kırsal kesimde yöneticilere karşı başkaldırmakta ve adalet istemekte, suç işlediği için değil haksızlığa uğradığı için dağa çıkmaktadır, soylu eşkıyanın düşmanı bölgesindeki toprak sahibi, derebeyleridir[43]. Hobsbawm'un açıklaması, filmlerde karşımıza çıkacak ağaya başkaldıran eşkıyaya daha uygun bir açıklamadır.

1950'li yılların "*Mezarımı Taştan Oyun*" (Hüseyin Peyda, 1951), Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından uyarlanan "*Dağları Bekleyen Kız*" (Atıf Yılmaz, 1955) ve "*Ezo Gelin*" (Orhan Elmas, 1955) gibi filmlerinde köy bir dekor

---

[38] İsmail Beşikçi, **Doğu Anadolu'nun Düzeni**, e Yayınları, Ankara, 1969. s.97.

[39] Şerif Mardin, der: Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder, **Türkiye'de Toplum ve Siyase**t, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992a. s.53.

[40] Ahmet Özer, **Modernleşme ve Güneydoğu**, İmge Yayınevi, Ankara, 1998a. s.267.

[41] Lale Yalçın Heckmann, **Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006. s.127.

[42] akt Senem A. Duruel, "*Eşkıyanın Sonu ya da Eşkıya Düze İnince*", Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007. s.95.

[43] akt. yage, ss.96-98.

olmaktan öteye gitmemiştir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda "*Hudutların Kanunu*" (Lütfi Ömer Akad, 1966) ve "*Seyit Han*" (Yılmaz Güney,1968) filmlerinde olduğu gibi kaçakçılık ve kötü ağa temaları öne çıkmıştır. Yılmaz Güney, 1960-1970 yılları arasında "*Koçero*" (Ümit Utku, 1964), "*Davudo*" (Hasan Kazankaya, 1965), "*Kerimo*" (Nazif Kurthan, 1966), "*Eşkıya Celladı*" (Remzi Jöntürk, 1967) ve "*Aç Kurtlar*" (Yılmaz Güney, 1969) gibi eşkıya filmlerinin senaryolarını yazmış, bu filmlerde oynamış, kimi zaman da sözü edilen filmleri yönetmiştir.

1970-1980 arası dönemde Anadolu'nun doğusuna odaklanan filmlerin sayısında artış olmuştur. 1960'larda çekilen filmler bölge insanının daha ziyade bireysel öykülerini anlatırken, 1970'lerse "*kişilerden ziyade toplumsal kurumlar ve olguları*"[44] anlatmıştır. 1970'li yıllarda tüm sorunlar ekonomiye bağlı görülmüş, ekonominin düzelmesiyle her şeyin düzeleceğine inanılmıştır. Kurtuluş Kayalı "*1960'lı yılların sonlarında ve 1970'li yılların başlarında en önemsenen filmler köy sorunlarını işleyen filmler olmuştu*"[45] yorumunu yapmakta ve 1970'lerin ortalarına gelindiğinde köy filmlerinin Anadolu'nun Doğu'suna yöneldiğine dikkati çekmektedir, Depeli de; "*acaba bu yönelimde Kürt etnisitesinin bir payı olmuş mudur? Filmlerin neredeyse tamamının özellikle Güney Doğu Anadolu'yu konu aldığı bir gerçektir*"[46] sorusunu ortaya koymaktadır.

1970'lerde, Doğu Anadolu'yu anlatan filmlerin toplam sayısı bir önceki döneme göre iki katın üzerinde artış göstermiş ve önemli bir kısmı uyarlamaları özellikle Bekir Yıldız ve Osman Şahin öykülerini temel almıştır. Agah Özgüç Türkiye Sineması'nda Kürt yaşamlarını ve Kürt tiplemelerini yansıtan temaların özellikle Osman Şahin kaynaklı filmlerde görüldüğüne dikkat çekmektedir[47]. Kemal Bilbaşar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "*Cemo*" (Atıf Yılmaz, 1972), "*Dönüş*" (Türkan Şoray, 1972), Osman Şahin'in "*Musellim ile Kuşde*" adlı öyküsünden uyarlanan "*Kızgın Toprak*" (Feyzi Tuna, 1973) ve yine Osman Şahin'in aynı adlı öyküsünden uyarlanan "*Fırat'ın Cinleri*" (Korhan Yurtsever, 1977) kötü ağanın namusuna göz diktiği kadın karakter aracılığıyla töre ve namus konusunu işlemektedir. Bekir Yıldız'ın "*Bedrana*" ve "*Hamuş*" öykülerinden uyarlanan "*Bedrana*" (Süreyya Duru, 1973) kaçakçılık ve namus cinayetini, "*Beyaz Türkü*" adlı öykü kitabında yer alan iki ayrı öyküsünden uyarlanan "*Kara Çarşaflı Gelin*"

---

[44] Depeli, (2007) age, s.84.

[45] Kurtuluş Kayalı, **Sinema Bir Kültürdür**, Alaz Yayınları, Ankara, 1998. s.95.

[46] Depeli, (2003) age, s.57.

[47] Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005. s.271.

(Süreyya Duru, 1974) de kan davasını işlemektedir. Yılmaz Güney'se bu dönemde "*Ağıt*" (1971) filminde kaçakçılığı, "*Endişe*" (1974) filminde Adana'ya pamuk toplamaya gelen yoksul Kürt köylülerini anlatmıştır. "*Sürü*" (Zeki Ökten, 1978) Kürtçe konuşmaya ilk yer veren filmidir; "*dönemin daha açık etnik vurgular taşıyan tek filmi olması açısından önemlidir*"[48]. Ali Özgentürk'ün aynı yıl çekilen "*Hazal*" filmi de Kürtçe ağıta yer vermesiyle dikkat çekmektedir.

Buraya kadar sıralanan filmlere kısaca göz atıldığında "*Bedrana*" filminde Bedrana, "*Kuma*"da Zilha, "*Kara Çarşaflı Gelin*"de Gülüşan, "*Fırat'ın Cinleri*"nde Yağda, "*Sürü*"de Berivan, "*Hazal*"da Hazal'ın, yani kadın karakterlerin öne çıktığını görmek mümkündür. Sürekli tehdit altında olan namus, zorunlu irade dışı evlilikler kadınların baş etmek ve katlanmak zorunda oldukları sorunlardır.

1970'li yıllar aynı zamanda Kürtlerin komedi oyuncuları tarafından, komik karakterle sunulduğu yıllardır. "*Hababam Sınıfı*" (Ertem Eğilmez, 1975) karakterlerinden inek Şaban ve Bilo Kürt'tür. Kemal Sunal'ın komik Kürt'ü oynaması "*Salako*" (Atıf Yılmaz, 1974) ve Osman Şahin'in "*Kırmızı Yel*" adlı kitabındaki "*Fareler*" adlı öyküsünden uyarlanan "*Kibar Feyzo*" (Atıf Yılmaz, 1978) ile sürmüştür. Her zamanki gibi, konuşulan kırık Türkçe karakterlerin Kürt olduğuna dair bir göstergedir. İlyas Salman bu konuda; "*Filmlerde Kürt halkını çağrıştıran şey Kürtlerin Türkçe konuşma biçimiydi*"[49] diyerek deneyimlerini aktarmaktadır. Bilo tutunca "*Sefil Bilo*" (Ertem Eğilmez, 1979) ve "*Banker Bilo*" (Ertem Eğilmez, 1980) gibi filmler de yapılmıştır.

1980'li yıllarda Güneydoğu'yu ve Doğu Anadolu'yu konu alan filmlerde bir önceki döneme göre yaklaşık yarı yarıya azalma söz konusu olurken, Osman Şahin'den yapılan uyarlamalar ve 1970'li yılların temalarının da sürdüğü gözlenmektedir. Ancak; "*1970'ler sonu filmlerinde duyulan Kürtçe dili ve hatta bölgesel şive bu dönemde tamamen yitmiştir. Köylüler temiz İstanbul Türkçesi ile konuşurlar (…) 1980'li yılların filmlerinin sessizlikleri örtük bir huzursuzluğa işaret eder*"[50].

1980'li yıllarda kamerasını Türkiye'nin doğusuna ve Kürt kökenli vatandaşlarımıza çeviren iki yönetmen öne çıkar: Erden Kıral ve Şerif Gören. Erden Kıral'ın "*Hakkari'de Bir Mevsim*" (1982) filmi Ferit Edgü'nün romanından uyarlanmıştır. 1983 yılında kısa bir süre yasaklandıktan sonra 1984 yılında yasağı

[48] Depeli, (2003) age, s.105.

[49] akt. Yücel, age, s.224. dipnot.

[50] Depeli, (2007) age, s.90, 92.

kaldırılmıştır. Filmde öne çıkan tema, "*Yaban*" romanını hatırlatır biçimde modernleşmeyi temsil eden öğretmen ve yaşadığı yabancılaşmadır. Filmde 1960'lı yıllardan beri sık kullanılan temalardan biri olan eşkıya, Halil karakteri ile yer bulmaktadır. Odun taşıyan, muhtar eşi tarafından üzerine kuma getirilen, geleneksel kıyafetler içindeki Zazi de benzer biçimde 1960'lı yıllardan beri süregelen kadın karakterlerin tipik bir örneğidir. Filmin kısa bir sahnesinde Kürtçe kullanılmaktadır; ders anlatan öğretmen öğrencilerine "*anladınız mı*" diye sorduğunda aldığı yanıt "*Na*" (Hayır) olur. Kıral ve Gören bu dönem çektikleri "*Ayna*" (Erden Kıral, 1984), "*Dilan*" (Erden Kıral,1986), "*Derman*" (Şerif Gören, 1983), "*Kan*" (Şerif Gören, 1985), *Katırcılar*" (Şerif Gören, 1987), "*Gömlek*" (Şerf Gören, 1988) filmlerinde kötü ağa, doğuya tayini çıkan devlet memuru, kan davası, kaçakçılık, eşkıya ve namus konularını ele almışladır.

"*Yol*" (Şerif Gören, 1981) 12 Eylül döneminde cezaevinden izinli olarak çıkan beş mahkumun hikayesi aracılığı ile aslında Yılmaz Güney'in o güne dek Kürtler hakkında anlattığı çoğu hikayeyi bünyesinde barındırmakta ve özetlemektedir. Film, karşı gelinmesi mümkün olmayan töreler, kan davası, namus ve kaçakçılık sorunlarını Kürtçe ezgiler ve ağıtlar eşliğinde işlemiştir. Mahkumlardan, Urfa'ya giden Ömer, Suriye sınırındaki bir köyde, hapse girmesinin nedeni olan kaçakçılıkla geçinmektedir. Ömer'in köyüne vardığı ilk gece sınırdan çatışma sesleri gelir,

> Ömer -*Her gece mi böyle?*
> Babası- *Böyle, şu günler kötü günler. Dağ taş araniy. Gün yok ki baskın olmasın. Her gün baskın. Her gün birkaç ölü, kaçakçılık öldü artık. Öyle böyle asker göz açtırmiy. Korku herkesin evinin bekçisi. Korkudan kendi ölüsüne bile sahip çıkamiy insan. Hele Kürd isen anlat derdini anlatabilirsen.*

Güney, Kürt kökenli vatandaşların yaşadıkları Adana, Urfa, Diyarbakır gibi yerlerde sorunun eğitimsizlik, çok eşlilik, sağlık, fakirlik ve kaçakçılık olduğunu söylemektedir. Alim Şerif Onaran "*Yol*" filminin "*Türkiye'de insanlara özellikle Kürtlere karşı uygulanan baskıların toplumda kadının yerini ve ailede erkek egemenliğinin korkunç sonuçlarını gözlemleyerek bu durumların bugün de güncelliğini koruduğu*"nu[51] belirtmektedir. "*Züğürt Ağa*" (Nesli Çölgeçen, 1985) Osman Şahin'in "*Acenta Mirza*" ve "*Reşim*" öykülerinden Yavuz Turgul tarafından uyarlanmıştır. Yavuz Turgul; "*yüzünü hep doğuya dönmüştür, yazdığı tipler, karakterler arasında mutlaka bir ya da birkaç Kürt vardır. Senaryosunu yazdığı "Züğürt Ağa"dan "Gönül Yarası"na kadar izlediği hep budur. Züğürt Ağa'da çizilen*

[51] Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması 2. Cilt**, Kitle Yayınları, İstanbul, 1995. s.51.

*tiplerin tümü Kürt'tür*"[52]. Film Abdo Ağa, sevdiği Kiraz, Abuzer, Remo, Behram karakterleriyle ağalık sistemini zamanın gerisinde kaldığını anlatarak, eleştirmektedir. "*Muhsin Bey*" (Yavuz Turgul, 1987) filminde Urfalı Ali Nazik karakteri Kürt'tür. Urfa doğumlu Ali Nazik'in çocukken Türkçe bilmediği için okulu geç bitirdiği ve öğretmenlerinden dayak yediği vurgusuyla Kürt olduğu somutlanmaktadır. Film, Muhsin Bey ve Ali Nazik'in, değerlerinin ve dünyalarının çatışması üzerine kuruludur.

1990 sonrası Türkiye Sineması'nda Kürt karakterler daha fazla yer almaya başlamıştır. Aynı zamanda söz konusu tarihten sonra, Kürt karakterlerin yer aldığı filmlerin konu anlamında önceki dönemlere göre farklılaştığı da görülmektedir. Popüler televizyon dizilerinin sinema versiyonları, milliyetçi eğilimleri olan süper kahramanlar yaratmış, taşra merkez ilişkisi ve köyün değerlerini, samimiyetini kente karşı konumlayan, modernizme karşı geleneği yücelten filmler bu süreçte sayıca artmıştır. Kürt karakterlerin yer aldığı filmleri dostluk, namus ve göç temalı filmler olarak gruplandırarak ayrı üç başlıkta ele almayı uygun bulduk. Söz konusu başlıkların dışında kalan filmlere ise aşağıda kısaca değinmekte yarar vardır.

"*Camdan Kalp*" (Fehmi Yaşar, 1990) "*Hakkari'de Bir Mevsim*" filmine benzer biçimde, aydın olma durumu ve aydın kimliği ile ilgilenmektedir. Kirpi karakteri özelinde Türkiye aydınlarının eleştirisi yapılmaktadır. Film kısaca, senaryo yazarı Kirpi'nin, evinde çalışan Kiraz'a, eşinden şiddete maruz kaldığı için yardım etme çabasını anlatmaktadır. Gerek Kiraz ve gerekse babası Kör Hamo'nun Türkçeleri'nin şivesi, isimleri, yaşadıkları şehir Kürt olduklarına işaret etmektedir.

Şahin Gök "*Siyabend ile Heco"* (Siyabend-ü Xece, 1991) adlı destanı aynı adla sinemaya uyarlamıştır. Filmde tüm isimler Kürtçedir. Siyabend ve Heco adlı iki gencin aşk öyküsü anlatılmaktadır. 1991 yılında bir başka destan; "*Mem ü Zin*" (Ümit Elçi, 1991) de sinemaya uyarlanmıştır. Ahmed Hani'nin (Ehmed'e Xani) 1695 yılında yazdığı "*Mem ü Zin*", 1919 yılında İstanbul'da basılmış, 1968 yılındaysa tekrar yayınlanmıştır. Filme bir süre Denetim Kurulu yasak getirse de dönemin Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın çabalarıyla yasak kaldırılmıştır. İstanbul'da gösterime girmeyen film, Ankara ve Diyarbakır'da gösterime girmiştir. Nejat Ulusay "*Siyabend ile Heco*" ve "*Mem-ü Zin*" filmlerinde kültürel kimlik olgusunun folklorik bir malzeme üzerinden perdeye yansıdığını belirtirken, Kürt kimliğinin "*Güneşe Yolculuk*" (Yeşim Ustaoğlu, 1999), "*Büyük Adam Küçük Aşk*" (Handan İpekçi, 2001) ve "*Fotoğraf*"

[52] Yücel, age, s.90.

(Kazım Öz, 2001) gibi günümüzde geçen, dostluk öyküleri anlatan filmlerde de üzerinde durulan bir konu olduğuna dikkat çekmektedir[53].

Şahin Gök "*Siyabend ile Heco*" filminden sonra "*Drejan*" (1996) filminde Drejan aşiretinin kan davasını işlemiştir[*]. "*Eşkıya*" (Yavuz Turgul, 1996) 1996- 1997 sezonunda iki buçuk milyon kişi tarafından izlenerek[54] o tarihe dek Türkiye Sineması'nın en yüksek gişe hasılatını elde etmiştir. Otuz beş yıl önce Cudi dağlarında jandarma tarafından yakalanan eşkıyalardan biri olan Baran, hapisten çıkınca köyüne dönmüştür. Köyü baraj suları altındadır. Baran, köyünü bırakıp göçmemiş tek insan olan Ceren ana ile karşılaştığında, aralarında karakterin Kürt kökenine işaret eden bir şiveyle yapılan konuşma geçmektedir. Baran'ın, "*Köye ne oldi*" sorusuna karşılık Ceren ana ona gitmemesini söyler; "*şimdi sana gitme desem gideceksin biliyem*". Baran'a uğur getirmesi için kendi muskasını takar. Baran bu muska düştüğünde ölecektir. Baran, kendisine "*eşkıya nedir ?*" diye soran bir çocuğu; "*yol kesen haraç alan dağlarda yaşayan senin benim gibi biri işte*" diyerek yanıtlar. Eşkıya olma nedeni, köylerindeki aşiret reisinin, babasını mayına yollaması ve babasının bu nedenle ölmesidir. Baran da kötü aşiret reisine karşı dağa çıkmıştır. Söz konusu sunum Türkiye Sineması'nda eşkıyalığın nedenlerine, sunumlarına uygundur. Baran, filmin sonunda Keje tarafından kayan bir yıldıza bakarak uğurlanır. Baran, Mike Wayne'e göre söz konusu sahneyle ölümsüzleştirilmektedir; "*eşkıyanın bu ölümsüzleştirilmesi aynı zamanda eşkıyaların ölümden muaf olduklarına dair folklorik gereksinime dokunma olarak görülebilir. Bu, Hobsbawn'ın öne sürdüğü gibi, halkın tarafını tutanların yenilemez oluşuna yönelik arzuyu ifade eder*"[55]. Baran'ı en yakın arkadaşı Berfo ele vermiştir. Altınlarını çalmış ve sevdiği Keje ile evlenmiştir. Baran, Berfo'yu televizyonda izlediği bir haber aracılığıyla bulur. Berfo otuz şirket sahibi, son yirmi yılda nasıl büyüdüğü anlaşılamayan karanlık bir iş adamıdır. Baran'la baba oğul ilişkisi yaşayan, şehir eşkıyası olarak tabir edilebilecek Cumali ise ismini Yılmaz Güney'in "*İnce Cumali*" (1967) filminden almaktadır. Yavuz Turgul'un, Yılmaz Güney sinemasıyla kurduğu ikinci bağ, Keje'nin otuz beş yıldır susuşudur. Hatırlanacağı üzere Yılmaz Güney'in "*Sürü*" filminde de Berivan hiç

---

[53] http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F00970FA05C33E3987E9F erişim 9 Ağustos 2009

[*] Gani Rüzgar Şavata 2003 yılında "*Dumanlı Yol*" adıyla benzer bir konuyu dizi haline getirmiş ve dizi Kanal 7'de yayınlanmıştır.

[54] Filmlerin gişe hasılatına dair veriler için bkz. Ertan Tunç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı** (1896-2005), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006.

[55] Mike Wayne, **Political Film: Dialectics of Third Cinema**, Pluto Press, Londra, 2001. s.90.

konuşmamayı seçmiştir. Baran otuz beş yıl öncesini ve değerlerini temsil etmektedir, geçmişinden ona miras kalan tek insanın verdiği nesnenin koruyucu olması da bunu kanıtlar niteliktedir. Film kente karşı köyü konumlaması açısından "*Beyaz Melek*" (Mahsun Kırmızıgül, 2007) filmini anımsatırken, ait olunan mekan yani sular altında kalmış olan köy, kent karşısında saf ve bozulmamış olanı temsil etmektedir. Film aynı zamanda, asıl olarak geçmişe ve geride kalan güzel günlere özlem duymaktadır.

Geçmişe özlem duyan filmlerden biri de "*Propaganda*" (Sinan Çetin, 1999) filmidir. 1948 yılında geçen filmde Kürtçe ya da Kürtçe isim kullanılmamaktadır. Mehdi, doğup büyüdüğü Hisli Hisar'a gümrük muhafaza müdürü olarak atanmış ve kasabanın ortasına sınır telleri çektirmiştir. Evi sınırın öte tarafında kalan çocukluk arkadaşı Rahim ve tüm kasaba halkıyla arası bozulmuştur. Kasabada sürekli üniformasıyla dolaşan Mehdi sadece, kendi emrinde çalışan memuru Mahmut ile anlaşabilmektedir. Mahmut karakterini Ali Sunal'ın canlandırması da filmde Mehdi'nin Mahmut'la ilişkisinin, Mehdi'nin oğlu Adem'le ilişkisinin yerine geçtiğini vurgulamaktadır. Mehdi eşi dahil herkesle otorite temelli, mesafeli bir ilişki yaşamaktadır. Murat Soydan filmi sınırlı devlet anlayışına yapılan övgü üzerinden değerlendirmiştir:

> "*Bireysel varoluşun yanında liberalizmin diğer boyutuna, sınırlı devlete ve bürokrasiye vurgu yapmış ve toplumun üstünde kendinden menkul ve aşkın bir varlık olarak kurgulanmak istenen devlet anlayışını eleştirmiştir (…) bireysel varoluş, negatif özgürlük ve sınırlı devlete ilişkin düşünce ve yaklaşımlar övülüp, buna karşı olanlar yerilerek Türkiye'de birey devlet ilişkisi eleştirisi ortaya konmuştur*"[56].

Asuman Suner ise Mehdi'nin gelişi ile kasabada öncesi ve sonrası ayrımı yaşandığını; öncesinin, geçmişin iyi ve güzel olana işaret ederken dikenli telin çekilmesinden sonra her şeyin değiştiğini belirtmektedir:

> "*Aileler parçalanır, sevgililer ayrılır, dostluklar bozulur, eski mutlu yaşantı geride kalır. Propaganda'da 'içeri'yi oluşturan taşranın yerel yaşantısıysa, 'dışarısı' Ankara'dır devletin resmi ideolojisidir (…) iç/dış, taşra/merkez, yerel kültür/resmi ideoloji karşıtlığı anlatının başından itibaren görsellik ve dil aracılığıyla tekrar tekrar kurulur*"[57].

"*Güneşe Yolculuk*" (Yeşim Ustaoğlu, 1999), Zorduçlu Berzan ve Tireli Mehmet'in arkadaşlığını anlatmaktadır. Berzan Eminönü'nde seyyar tezgahta kaset

---

[56] Murat Soydan, "*Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi Sinan Çetin Örneği*", **Bilim ve Ütopya,** sayı:160, Ekim, 2007. s.33.

[57] Asuman Suner, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006. s.62.

satar ve kendi arkadaşlarıyla tüm konuşmaları Kürtçe'dir. Mehmet, fanatiklerin bir maç çıkışında, içinde insan olduğu halde bir arabayı parçalamasına engel olmak isterken saldırıya maruz kalır ve bu sırada yolda geçmekte olan Berzan tarafından kurtarılır. Bu şekilde başlayan arkadaşlıkları, Mehmet işsiz kaldığında Berzan'ın ona sahip çıkmasıyla sürer, Mehmet'in Berzan'ın cenazesini doğduğu köy Zorduç'a götürmesiyle sona erer. "*Le Monde"* yazarı Jean Michel Frodon, Mehmet'in yer altındaki su kaçaklarını tespit etmesine yarayan flüt aracılığıyla Yeşim Ustaoğlu'nun; "*dibine kadar gergin, neredeyse bir facianın eşiğinde olan bir toplumun alt tabakasındaki kıpırtıları ve titremeleri*"[58] dinlediğini belirtmektedir. Söz konusu flüt Mehmet'in daha iyi duymasını sağlayan bir kulak gibi, işten çıkarıldığı sahneye dek sürekli yanındadır. Her yol filminde olduğu gibi burada da Mehmet değişime uğramakta; Berzan'ı tanımasıyla başlayan dönüşüm, Zorduç'a yaptığı yolculukla tamamlanmaktadır. Film Kürt olmayı değil 1990'lı yılların Türkiye'sinde Kürt olarak konumlandırmayı tartışmaktadır ve hikâyesini kimlik üzerinden değil kimlik kaydırması üzerinden anlatmaktadır. Suner'e göre hikayenin merkezindeki karakter görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egeli olduğu için filmin odağı; "*özcü, mutlak kimlik tanımlarından, kimliği toplumsal/ tarihsel/söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa*" daha yakındır[59].

"*Vizontele*" (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak 2000), üç milyondan fazla insan tarafından izlenmiştir ve *"G.O.R.A*" (Ömer Faruk Sorak, 2004) vizyona girene dek tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını elinde bulundurmuştur. "*Vizontele*" ve ardından çekilen "*Vizontele Tuuba*" (Yılmaz Erdoğan, 2003) da "*Eşkıya*" ve "*Propaganda*" filmleri gibi, Suner'in nostalji filmleri olarak adlandırdığı "*geçmişi bir çocukluk evresi olarak tasavvur eden ve toplumu çocuksulaştıran*"[60] tür içinde yer almaktadırlar. 1974 yılında Van'ın Gevaş ilçesinde geçen "*Vizontele*" filmi, köye televizyon gelmeden önceki dönemi geçmiş güzel günler olarak kodlarken, televizyondan sonrası acı ve huzursuzluğa işaret etmektedir. Nazmi Doğan emekli edebiyat öğretmeni ve Belediye Başkanı'dır. Köye anten kurulmasına önayak olur. Köy halkı, televizyondan Nazmi Doğan'ın oğlu Rıfat'ın, Kıbrıs Harekatı'nda şehit düştüğünü öğrenir. Rıfat'ın annesi Siti, eşi Nazmi'nin aksine dine, geleneklere bağlıdır ve imamla fikir birliği içindedir. Siti, cenazesi köye gönderilmeyen Rıfat'ın bedeni yerine, televizyonu toprağa gömer. Televizyonun getirdiği uğursuzluk, imamı

[58] akt. Semire Ruken Öztürk, **Sinemanın Dişil Yüzü**, Om Yayınları, İstanbul, 2004. s.340.

[59] Suner, age, s.271.

[60] yage,s.45.

ve Siti Ana'yı haklı çıkarmıştır; "*taşra merkeze yakınlaşır, ancak bu mutluluk değil yıkım getiren bir gelişme olur*"[61].

1980 yılının yaz aylarında geçen "*Vizontele Tuuba*" (Yılmaz Erdoğan, 2003) filminin karakterleri "*Vizontele*" ile aynıdır. Yine köye dışarıdan gelen bir yenilik söz konusudur; Ankara'dan doğuya sürülen Güner Sernikli ve ailesi. Kütüphanesi olmayan bir köye kütüphane memuru olarak atanan Sernikli ile birlikte köye bir kütüphane yapılır, mezardan çıkarılan televizyon da Siti'den gizli olarak kütüphaneye yerleştirilir. Ancak 12 Eylül darbesinin haberi yine bu televizyondan alınır sonrasında televizyon kütüphaneyle birlikte yerle bir edilir. İlk filmde televizyon Rıfat'ın ölümünü getirmişken, ikinci filmde Sernikli ailesinin ve kütüphanenin yıkımını getirmektedir; "*büyük yıkımın bir aşaması daha gerçekleşir, dışarıdan gelen müdahaleyle taşranın korunaklı dünyası biraz daha parçalanır. Bu aynı zamanda çocukluğun bittiği, masumiyetin kaybolduğu an olarak tanımlanır*"[62]. 12 Eylül sonrasında Güner Sernikli ile birlikte köyün solcu gençleri de tutuklanır. Nezaret çıkışında, kavga eden çocuklar olarak temsil edilen solcu gençlerin kulakları çekilir. Söz konusu durum, Suner'in belirttiği çocuk olma durumunun somut halidir.

Gani Rüzgar Şavata, çoğunlukla gösterime girmeyen, sadece vcd ve dvd olarak piyasaya sürülen filmler, televizyon filmleri ve diziler yönetmekte, oyunculuk yapmaktadır. Oldukça az sayıda da sinema filmi yönetmiştir. Söz konusu filmler genellikle Irak ve Suriye'de geçmektedir. Şavata'nın 2001 yılında yönettiği "*Dava*" (Doz) filminin diyaloglarının büyük kısmı Kürtçe'dir. Film temel olarak kan davasını konu almaktadır.

"*Deli Yürek Bumerang Cehennemi*" (Osman Sınav, 2001), aynı adlı televizyon dizisinden uyarlanmıştır. Gösterimde kaldığı otuz beş haftada bir milyon izleyici tarafından izlenen film, asıl olarak komplo teorisi olarak adlandırabileceğimiz tür kapsamında yer almaktadır; "*Milliyetçi olduğunu dile getiren Sınav, filmde (…) Güneydoğu'da yaşanan terör olaylarının perde arkasını anlatma iddiasında. Seyirciden bol bol alkış alan 'Bu ülkenin ekmeğini yiyip bu ülkeye ihanet edenler, bu ülkenin ekmeğini yedikleri yerden kurşun da yerler' repliği yapımın siyasal tavrını da ortaya koyuyordu*"[63]. Film, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerindeki "yabancı güç odaklarının oyunlarına" dikkati çekmekte ve söz konusu oyunlara karşı kendi bireysel adaletini uygulayan süper kahraman Yusuf Miroğlu'nu çözüm olarak

[61] yage, s.67.

[62] yage, s.69.

[63] Olkan Özyurt, " *Vatanperver' Türk Sineması*", 2 Şubat 2007, **Radikal**.

sunmaktadır. Miroğlu, tıpkı aşağıdaki satırlarda ele alınacak olan Polat Alemdar ve Pars lakaplı komiser Atilla gibi süper kahramandır. Fırat Yücel, "*Vigilante Efsanesi*" adlı yazısında, bütün süper kahramanları, bireysel şiddet edimlerini kişiyi özgür kılan eylemler olarak anlamlandıran, muhafazakar bakış çerçevesinde sergileyen birer vigilante olarak kabul edebileceğimizi söylemektedir[64]. Yücel'in Amerikan Sineması'nı temel alarak yaptığı saptamalar Türkiye Sineması için de geçerlidir. *"Deli Yürek Bumerang Cehennemi"* filminin başında Türkiye haritası üzerine İngilizce, Almanca, Arapça ve Kürtçe konuşmalar eşliğinde yazılar yazan bir el vardır. Karşımızdaki sahne gündelik hayatta sıkça işittiğimiz "ülkemiz üzerindeki yabancı ellerin oyunu" ifadesinin son derece kaba bir anlatımla canlandırılmasıdır. İkinci sahnede yine bir harita ve yine bir el vardır, ancak söz konusu el ve harita Yusuf Miroğlu'na aittir. Yusuf, askerlik arkadaşı Cemal'in düğününe Diyarbakır'a gitmektedir ve yabancı ellerin harita üzerindeki oyunlarına dur diyecek, kötüleri yakalayacak kahramanın Yusuf olduğu, henüz ikinci sahneden ortaya konmaktadır.

Düğün evinde Kürtçe halay çekilmekte, Cemal'in dayısı Kürtçe konuşmaktadır. Film Kürtçe'nin yanı sıra yöreye özgü geleneklere de yer vermektedir ve kaçakçılığın halen bir geçim yolu olduğunu ortaya koymaktadır. Filmde Kürtçe, Cemal öldükten sonra Leyla'nın sesinden ağıtta, yerel televizyon haberlerinde, Amerikan konsolosunun köylülerle şakalaşmasında, pavyon sahnelerinde, dilencinin ve Hasan-David'in konuşmalarında kullanılmaktadır. Film erkek dostluğuna, dayanışmasına bir övgüdür, kadınlar erkeklerin savaştığı dünyada ayak bağından başka bir şey değildir. Erkekler birbirlerine, kadınlara olduklarından daha sıkı bağlarla bağlıdırlar. Örneğin Yusuf, düğünde Cemal için zeybek oynamakta, Cemal ise vurulduktan sonra Yusuf'un kollarında ölmektedir.

Ali Ercivan, "*Bol Kepçe İstanbul*" başlıklı yazısında "*Anlat İstanbul*" (2004) filminin, "*göç sorunsalına ve alt kimliklere dair*" kayda değer sözleri olduğunu belirtmektedir[65]. Beş yönetmenli projenin, Yücel Yolcu tarafından yönetilen "*Uyuyan Güzel*" adlı bölümünün, başkarakteri Musa Kürt'tür. Musa'yı canlandıran oyuncu Selim Akgül, filmin kamera arkası belgeselinde, Musa karakterinin kendi dilini rahatça konuşan ve kimliğini saklamayan bir karakter olduğunu belirtmektedir. İzleyici Musa ile filmin ikinci yarısında tanışmaktadır: Galata köprüsünde etrafına yabancı bakışlarla yürür ve bir simitçiye yanaşır. Onun görüntülerine ileriki sahnelerde evine gireceği Saliha'nın dış sesi eşlik etmektedir;

---

[64] Fırat Yücel, "*Vigilante Efsanesi*", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, sayı:47, 2006. s.49-50.
[65] Ali Ercivan "*Bol Kepçe İstanbul*" http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=917 erişim 9 Ağustos 2009

"*Sade bir semtini sevmek bile bir ömre değer. Kim demişti bunu unuttum şimdi. Çok zaman önce dedelerimiz almış bu şehri. Hanlar, hamamlar, camiler yapmışlar, evler yapmışlar. İstanbul bizim olmuş. Ama yabancılar gelmiş sonra. Işığa gelen pervaneler gibi. Burada kavrulup gitmiş kimisi. Kimisi bey olmuş, paşa olmuş, prens olmuş. Kimisi de şaşılacak kadar bize benzermiş*".

Musa'nın parası yetmez ve simit alamaz. Hemşehirlisi Şeyhmuz'un çalıştığı otele gider, mutfakta beklemeye başlar. Şehmuz geldiğinde Musa Kürtçe konuşur, Şeyhmuz şaşkın şaşkın bakar;

Şeyhmuz- *Ne diyosun anlamıyorum. Konuşmaya konuşmaya unutmuşam. İstanbullu olmuşam artık. Sen Türkçe bilmiyor musun* ?
Musa- *Askerde öğreniyorsa.*
Şeyhmuz- *Öğrendim diyeceksin. Askerde öğrendim.*
Musa- *Nöbet tutuyorsa, parolayı bilmiyorsa, dayak yiyorsa. Korkma sönmezi unutuyorsa, dayak yiyorsa, e dayak yiyorsa dayak yiyorsa ben* öğreniyorsa.
Şeyhmuz- *Neyse. Sen ne istiyosun hemşerim?*
Musa- *Zilha ana* b*eni yolluyorsa, Şehmuz abiye varıyorsa, el öpüyorsa, ne iş var ben yapıyorsa.*
Şeyhmuz- *Zilha ana herkesi bize yolluyorsa kurban, ellerinden öperiz ama her müessesenin bir istiap haddi var. Hem sen bizim işimize yaramazsın, burası lüks yer. Seyfo'nun bi yeri var seni ona göndericem. Onun çevresi geniştir sana bi iş miş ayarlar. İnşaat işi falan.*

Ümit Ünal kendisiyle yapılan yazışmada, Musa karakterini 1987 yılında Amasra'da askerlik yaparken tanıştığı erden birebir esinlenerek yarattığını söylemiştir. Musa, kendisine tarif edilen dükkan kapalı olduğundan, bahçesinden ızgara kokuları gelen büyük bir köşke, kapının camını kırarak girer. Köşkte Osmanlı soyundan gelen ve hafıza kaybı yaşayan genç bir kadın olan Saliha yaşamaktadır. Saliha, Musa'yı görür görmez büyük dedesi Sezai Paşa'ya benzeterek, odasına dönüp süslenmeye başlamıştır. Musa ise yiyecek bir şeyler bulma umuduyla mutfakta çöpleri karıştırmaktadır. Saliha mutfağa iner,

"*Sezai Paşam hoş geldiniz sefalar getirdiniz. Paşam karnınız mı açtı ? Neden siz zahmet ettiniz ? Tabi bizim şu köylü hizmetçi bir sandviç bile yapmayı beceremez ki. Ben şimdi size mükellef bir sofra kurarım buyurun Paşam buyurun. Böyle mutfak köşelerinde olur mu şöyle salomanjeye geçelim. Siz orada dinlenin ben size aperatif bir şeyler hazırlarım*".

Musa korkuyla geri çekilse de birlikte üst kata çıkarlar. Saliha "*herkesler gelmişti de bir siz teşrif etmemiştiniz Paşam onlar her gece geliyorlar*" diyerek duvarlardaki eski portreleri tek tek sıralamaya başlar. Musa bir anlık boşluğundan fırsat bulup kaçmaya çalışsa da Saliha hızla onu kolundan yakalar,

Saliha- *Herkesler öldü gitti aileden bir tek ben kaldım bir de Recai. Ama siz biliyorsunuz değil mi hayalet olduğunuzu ?Artık bu dünyadan değilsiniz siz ölüsünüz.*
Musa- *Yok ben yaşıyorsa.*
Saliha- *Yok yook ölüsünüz yazık hayaletlerin kafası karışık oluyor böyle.*
Musa- *Para ver.*
Saliha- *Mali sorunlarınız mı var paşam?*

Saliha, iki büyük Osmanlı altınını verse de Musa aldığı iki altından birini geri vererek uzun bir Kürtçe konuşma yapar, konuşmanın çevirisi altyazıyla verilir;

> Musa- *Seni anlamıyorum bacım. Sen de beni anlamıyorsun. Ben paşa değilim. Paşa öldü ve gömüldü. Ben Musayım, Hakkari'den Kadir'in oğlu. Ben kimseden ödünç almadım, çalmadım da. Fakat bunun adı borç olsun. Umutsuz bir durumdayım, sana söz veriyorum bu bir borç. Bir gün geri ödeyeceğim.*
> Saliha- *Öbür dünyanın diliyle konuşmaya başladınız paşam, hiçbir şey anlamıyorum.*
> Musa- *Paşa sadece bir portre. Sen bir rüyada yaşıyorsun. Artık uyanma zamanı gelmiş.* (Türkçe konuşmaya başlar*) Tamam paşa kaçıyorsa.*
> Saliha- *Ben burada bekleyeceğim sizi. Gerekirse yüz yıl beklerim.*

Saliha ve Musa'nın birbirlerine yabancı oluşları, birbirlerini anlamayışları son derece ironiktir. Saliha için Musa, senelerdir beklediği kurtarıcının vücut bulmuş halidir. Musa ise Saliha'dan hem mesafe anlamında uzaktır hem de böylesi bir zenginliğin farkında değildir. Boyutlarını tahmin edemez. Musa, Saliha'yı içinde bulunduğu uykudan uyandırmaya çalışsa da, Saliha gerçeklerden bihaber olduğu dünyasında, eski günlere duyduğu özlemle, kurtarıcısını bekleyerek yaşamaya devam edecektir. Filmin sonunda, yaşadıkları hayata uyum sağlayamayan bireyler olarak sunulan altı karakter İstanbul'u terk eder.

"*Kurtlar Vadisi Irak*" (Serdar Akar, 2006), 15 Ocak 2003- 29 Aralık 2005 tarihleri arasında yayınlanan "*Kurtlar Vadisi*" (Osman Sınav ve Serdar Akar) adlı televizyon dramasının sinema versiyonudur. Film, dönemi itibariyle tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını G.O.R.A.'dan (Ömer Faruk Sorak, 2004) devralmış ve dört milyon iki yüz bin seyirci tarafından izlenmiştir. Dizi kısaca, Türkiye'de olup biten her şeyi yöneten, ABD İsrail merkezli bir yapı olan Kurtlar Konseyi'nin ortaya çıkarılması, bu konseyin içine sızan Polat Alemdar'ın konseyi çökertmesi ve liderle görüşüp ona "milletinden elini çekmesini söylemesi" üzerine kuruludur. Polat Alemdar yukarıda değinildiği üzere bir süper kahraman; vigilantedir. Film bütünüyle Kuzey Irak'ta geçmektedir. Polat'ın Kuzey Irak'a gittiği iki arkadaşından biri olan Abdülhey ile arasında, filmin sonlarına doğru Amerikalılarla girdikleri çatışma sırasında şöyle bir konuşma geçer:

> Memati- *Hep bu Kürtlerin yüzünden.*
> Abdülhey *Ne Kürdü ?*
> Memati- *Kürt işte.*
> Abdülhey *Abi ben de Kürdüm.*
> Memati- *Sen başkasın Abdülhey.*
> Abdülhey- *Her şey böyle başlıyor abi.*

Milliyetçi bir film olarak yorumlanan filmin alıntılanan konuşması filmin bütünü içinde ayrı bir yere oturmaktadır. Polat'ın yol arkadaşı olan Abdülhey bizlere

insanlar arasında iyi kötü ayrımı yapmamamız gerektiğini, tüm sorunların ve ayrımcılığın temelinin bu olduğu mesajını vermektedir. Cem Yaşın'a göre filmde etnik kimlikler, inanç kimliğine göre arka planda kalmıştır; "*Kürt kimliği Amerikan işbirlikçisi, Arap ve Türkmen kimliği mağdur olarak sunulmuştur. Filmin içinde Arap kimliği sanki yokmuş gibi gösterilmekte, Müslüman kimliğinin altında yer almaktadır. Kürt kimliği ise daha belirgin ikinci olumsuz kimlik olarak yapı içinde konumlanmıştır*"[66]. Film Müslümanlığı, çatısı altında birleşilecek bir üst kimlik olarak sunmaktadır.

"*Havar*" (Mehmet Güleryüz, 2006), Batman Hasankeyf'te çekilmiş, aralarında Batman'ın da bulunduğu birkaç doğu ilinde ve İstanbul Film Festivalinde gösterime girmiştir. Havar'ın (Kürtçe'de çığlık, yardım çağrısı, isyan anlamındadır) komşu köyden Sedat'la görüştüğü dedikodusu, onunla evlenme hakkına sahip olan amcasının oğlu Şehmus'un fikrinden caymasına neden olur. Şehmus'un babası Nurettin, kardeşi Osman'a (Havar'ın babasına) kızın öldürülmesi emrini verir,

> Nurettin- *Köydeki herkes için Havar Sedat'ın sevgilisidir*
> Osman- *Ama ağam sen de biliysen ki Havar tek başına adımını dışarı atmaz öyle degil?*
> Nurettin- *Boşuna nefes tüketme Havar için hüküm verilmiştir. Kimse evermez kızını Havar'ı yalnız gördükleri yerde rahatsız ederler. Yanında erkek sinek uçsa bile söz olur. Zamanla sıkışır kalırsın dışlanırsın köy senin cehennemin olur. Kimse seninle alış veriş yapmaz. Yiyecek ekmek parasını bulamaz hale gelirsin*.
> Osman- *Ağam diyem ki belki zamanla unutulur ne diysen* ?
> Nurettin- *Suç cezasız kalmaz. Ceza ne kadar ağır olursa, suçu işlemek de o kadar zor olur.*

Köyde Havar'ın ailesi dışlanmaya başlar, ailenin erkeklerine kahve önünden geçerken "*dişi köpek kuyruğunu sallamasa erkek köpek peşinden gitmez*" diye bağıranlar olur. Film genç kızları intihara zorlayan zihniyet sorununun kendisini değil, "masum" bir kızın suçsuz yere infaz edilmesini merkezine alarak, söylem yanılgısına düşmektedir; "*töre cinayetlerinde sorun "namus" algısının kendisidir. Konuyla ilgili doğru bir değerlendirme yapabilmek için de bu algıyı hedef olarak seçmek gerekmektedir*"[67]. "*Havar*"daki söylem yanılgısının benzeri "*Mutluluk*" (Abdullah Oğuz, 2007) filminde de karşımıza çıkacaktır.

"*Pars Kiraz Operasyonu*" (Osman Sınav, 2006), "*Pars Narko Terör*" adlı dizinin (dizi 2008 yılında yirmi üç bölüm yayınlandıktan sonra yayından kaldırımıştır) sinema versiyonudur. Film, karşımıza komiser Atilla isimli bir başka süper kahraman- vigilante çıkarmaktadır. Uyuşturucu ticareti yapan, Vahdet adını kullanan

---

[66] Cem Yaşın, "*Kurtlar Vadisi Irak Filminin Bilişsel Yapı Analizi*", Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, sayı:22, 2006. s.24.

[67] Turgay Özçelik, "*Havar: Masumiyetin İmdat Çağrısı*" http://www.sinema.com/makale/2-7423/havar-masumiyet-in-imdat-cagrisi erişim 20 Şubat 2009

ama asıl adı Vahe Hasisyan olan Ermeni kökenli karakterin en önemli ortağı ve destekçisi Sami isimli Kürt milletvekilidir. Ali Ercivan, filmin milliyetçi tutumuna dikkat çekerek, Türkiye'deki azınlıkları suçlu konumuna oturttuğunu, her suçun ardından azınlıkların çıktığını belirtmektedir; "*Kürt kökenli siyasetçiler toptan uyuşturucu kaçakçılarını destekliyor kahramanımızın diline Türk milliyetçiliği egemen oluyor. Yeri geldiğinde ülkemizdeki siyah göçmenler bile yabancı düşmanlığından paylarına düşeni alıyor*"[68]. Filmin iyiler safında yer alan karakter isimleri dikkat çekicidir: Vahe Hasisyan tarafından öldürülen komiserin adı Ertuğrul, babasının öcünü alma peşindeki narkotikçi oğulsa Pars takma isimli Atilla'dır, Atilla'nın baş yardımcısı ise Asena isimli komiserdir.

"*Kabadayı*" (Ömer Vargı, 2007) geçmişe özlem duyan filmler arasında yer almakta ve "*Eşkıya*" filmine benzerlikleriyle dikkat çekmektedir. Eşkıya ve köyden arkadaşı Berfo arasındaki ahlaki ayrım, bu filmde emekli kabadayı Ali Osman ve yeni mafya Devran arasındaki çelişki üzerinden ortaya konulmuştur. Her iki filmde de Şener Şen tarafından canlandırılan karakter, eskiye ait iyi değerleri temsil ederken bugün her anlamda çürümüş ve köksüz olarak sunulmaktadır. Farklılık Ali Osman'ın ve diğer emekli kabadayıların aileleri olmasıyla da ortaya konur oysa Devran ve onun patronu yalnızdır. Ali Osman hala racona uyar, "*raconda sığınanları teslim etmek gibi bir şey var mıdır duydun mu hiç?*" der ya da Devran'ı ele geçirdiğinde silahıyla öldürmek yerine ona tokat atar. Ali Osman, oğlu kendisine mafya dediğinde şunları söyler, "*ben mafya değilim, hiçbir zaman olmadım. Benim arkamda polis yoktu, milletvekilim yoktu, ben ne uyuşturucu, ne silah, ne fahişe sattım. Ben işimi tek başıma gördüm, düşmanlarımla tek başıma hesaplaştım. Ben yaptığım her şeyin bedelini ödedim*". Ali Osman'ın geçmişte kumarhanesi ve kahvehanesi olmuştur. Ancak Devran uyuşturucu pazarının İstanbul sorumlusudur ve aynı zamanda polis muhbiridir. Uyuşturucu "*Pars Kiraz Operasyonu*" filminde olduğu gibi burada da en büyük sorundur. Devran aslında, günümüz büyük şehirlerindeki kapkaç ve hırsızlık çetelerinin, organize suç çetelerinin çalıştırdığı çocuklardan biridir. Devran'ın patronu, "*seni topladığım sokaklara geri yollamamı ister misin? Git çetenle kap kaç işine dön liselerin önünde uyuşturucu pazarla otopark çalıştır*" sözleriyle kendisini tehdit eder. Kapkaç ve hırsızlık çetelerinin çoğu, göçle büyük şehre gelen Kürt çocuklarıdır. 2005 yılında Malatya Garı'nda,

[68]Ali Ercivan, "*Karşınızda Politik Aksiyon Sineması*"
http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=1391 erişim 20 Şubat 2009

Diyarbakır'dan gelen trende, evden kaçtıkları tespit edilen, yaş ortalamaları on beş olan beş çocuk bulunmuştur. Çocuklar trenden indirilerek çocuk polisine teslim edilmiş ve aileleriyle kurulan irtibat aracılığı ile Batman'a gönderilmişlerdir. Çocuklardan biri kameralara "*mafya olmak istiyorduk olmadı*" diyerek neden evden kaçtıklarını anlatmıştır[69]. Filmin Kürt kökenli olmaya dair somut olarak söyledikleri oldukça sınırlıdır. Yedi kişilik emekli kabadayı grubunda Haco ve Beyto isimli kabadayılar vardır. Haco'nun araba galerisinin adı Baran'dır. Filmin henüz ilk sahnesinde halı sahada maç yaptıkları sırada Ali Osman, Beyto'ya "*nerede kaldı senin kabadayılığın koskoca Kürt Beytoğlu*" diyerek Beyto'nun Kürt kökenini açıkça ortaya koymaktadır. Beyto filmin sonlarına doğru bir piknik sırasında "*Köfteler ne oldu lo*" diye seslenerek, çoğu filmde duyduğumuz bu ünlemin Kürt kökenli karakterleri ima ettiğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

"*Beyaz Melek*" (Mahsun Kırmızıgül, 2007), yukarıdaki satırlarda dikkat çekildiği üzere "*Eşkıya*" filminde olduğu gibi kent ve köy, doğu ve batı arasındaki değer farkına vurgu yapan filmlerden biridir. Modernizmin yozlaştırdığı insani değerlerin karşısında köy yaşamını, cemaat yaşamını yüceltmektedir. Film, Kürtçe'ye yer verir, Diyarbakır yöresi adeta turistik bir film yapaylığında tanıtılır. Ali ve Reşat, beyin kanseri olan babaları Mala Ahmet'i Diyarbakır'dan İstanbul'a tedavi için getirirler. Ancak Ahmet korkuyla hastaneden kaçtığı bir gün, kendisini huzurevinin kapısında bulur. Ahmet hiç konuşmadığı için huzurevi sakinleri Ahmet'in de, kendileri gibi terk edildiğini sanırlar. Oysa Ali ve Reşat babalarını bahçede uyuyarak beklerler. Köyün ve kentin değer çatışması kimi sahnelerde özellikle vurgulanır. Bunlardan biri, Ali'nin bahçede uyudukları ilk gece Melek'le konuştuğu sahnedir;

> Ali- *Yok abla insan hiç babasını bırakır mı? O bizim canımızdır abla. O varsa biz varız. Vallahi o yoksa biz yokuz abla.*
> Melek- *Demek senin gibi evlatlar da var bu zamanda buralara pek kimse uğramaz ama sen bankta yatıyorsun babanı bekliyorsun*.

Ali bir diğer sahnede, felçli Perihan'ın kendisini döven bakıcı karşısındaki çığlıklarına dayanamaz ve bakıcıya öldüresiye saldırır. Ardından üzüntüsünden merdivenlere çöker;

---

[69] Enis Köstepen, "*Anlat Bakalım İstanbul Nasıl Oluyor Bu Organize İşler?*", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, sayı:48, 2006. s.39.

Ali- *Abi burası iyi midir kötü müdür? Burası yalan mıdır dolan mıdır? Burda insanları seviyolar mı yoksa dövüyolar mı abi? Hıdır abi kurbanın olayım sen söyle burası neresidir abi?*

Ali'nin uyguladığı şiddet insani bir tepki olarak sunulur ve meşru kılınır. Müdür Tayyar Ali'ye, alçak sesle "*eline sağlık*" der. Huzurevinin bir başka misafirinin oğlu, Ali'nin kaybolan silahıyla yaptığı soygunda öldürülür. Şehir sadece felaket hikayeleri ile doludur, Ali uzaydan gelmiş gibi sürekli şaşkındır. Öylesine yabancıdır bu dünyaya, batının ve kentin değerlerine. Ali, Reşat ve babaları Ahmet, huzurevinin ne olduğunu bilmeseler de, balayını "*recep şaban ramazan ayı gibi mübarek bir ay ismi*" sansalar da, Yaşar ve Nebahat'ın tüm düğün masraflarını karşılarlar. Onları Diyarbakır'a özel kiraladıkları araçla götürür, yolda da Tuz Gölü'nde konaklarlar. Diyarbakır'a vardığımızda, şehrin mutsuzluğuna karşı mutluluğun ve huzurun formülünü de öğreniriz; iki eş ve her bir eşten dokuzar, onar çocuk. Kısaca çekirdek aileye karşı konumlanan kalabalık bir aile. Ahmet'in kalabalık ailesi ve şehirden gelen konukların adeta saflara ayrılarak oturduğu sahnede, Ahmet'in ailesinin sadece huzurevini ve balayını değil, kente dair bir başka kültürel öğe olan aile planlamasını da bilmediklerini, "*aile planlaması*" "*baba planlaması*" gibi trajikomik ifadelerle öğreniriz. Filmde Kürtçe kadına ait sunulmaktadır, Kürtçe'yi sadece Ahmet'in ikinci eşi Mızgin konuşur. Mızgin'in Ahmet ve Ali ile konuşmalarının çevirisi altyazı ile verilir. Köye girişte konukları karşılayan kalabalık atlı grubu, saz heyeti, yeni evliler için Dicle nehrine bırakılan yanan karpuz kabukları (çiftin önünden geçerken aydınlık olsun tüm ömürleri aydınlık içinde geçsin diye), konuklara sunulan cirit gösterisi yönetmenin gösterdiği yerel gelenekler arasında yer almaktadır.

"*Muro Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine*" (Zübeyr Şaşmaz, 2008), "*Kurtlar Vadisi Pusu*" adlı televizyon dramasındaki Muro (Murat) tiplemesinin gördüğü yoğun ilgiden yola çıkılarak üretilmiştir. "*Kurtlar Vadisi Irak*" filminden tanıdığımız Polat Alemdar, Abdülhey ve Memati adlı üç karakter bu dizide de başroldedir. "*Kurtlar Vadisi Pusu*" dizisinin internet sayfasında, örgütün metropol sorumlusu olan Muro karakterinin, gerek ideolojik farklılaşmalardan, gerekse dış güçlerce kullanılmasından dolayı örgütle ayrıştığı, "*İdeal Devrim Ütopyası*" için bağımsız çalışmaya karar verdiği belirtilmektedir[70]. Film, Muro ile Çeto'nun (Çetin) cezaevinden çıktıktan sonra, devrimi köyden başlatmak üzere memleketlerine dönüşünü anlatmaktadır. Döndükleri memleket Anadolu'nun doğusunda, toprak evleri olan ıssız bir köydür, ancak başka bir bilgi verilmemektedir. Başar Başaran

[70] bkz. http://www.kurtlarvadisi.com/karakterler.php erişim 20 Ekim 2009.

filmdeki çelişkilere dikkat çekerek, bir teröriste nasıl gülebildiğimizi haklı olarak sormaktadır:

> "*Bu film bize PKK'nın İstanbul sorumlusu, organ, uyuşturucu ve insan kaçakçısı bir teröristin başından geçen komik olayları anlatıyor. İnsan sevgisinden mustarip terörist olur mu diye şaşırmayın. Yurt sevgisinin derin devlet ve çete üyelerinin tekeline verildiği hikâyede, pekâlâ insan sevgisi de bir teröristin payına düşebilir. Ama asıl şaşırılması gereken bu ülke sanki on binlerce gencini terörün her türüne kurban vermemiş ve her gün yenilerini veren bir ülke değilmiş gibi bir teröristin maceralarına nasıl oluyor da böyle gülebiliyor? Bu galiba bize normal nedir sorusunun bu ülkedeki cevabının artık hayallerimizin çok ötesinde bir yerlerde olduğunu gösteriyor*"[71].

Filmde Muro ve Çeto'nun Türkü bara gittiği uzun bir sahneye Kürtçe türküler eşlik etmektedir. Yanı sıra Muro'nun, "sol" görüşü ile dalga geçilmekte ve kadınlara olan zaafının da altı çizilmektedir. Muro, Polat Alemdar gibi lider özelliklerine sahip değildir, bir Rus kadınla birlikte olur. Film gösterime girdikten sonra sol ideolojiyle ve sol ideolojiyi benimseyenlerle dalga geçtiği için pek çok eleştirinin hedefi olurken, protesto gösterileri de düzenlenmiştir.

"*Diberin Sekiz Günü*" (Cemal Şan, 2008), Mardin'in Nusaybin ilçesinde bir köyde çekilmiştir. Dilber ve Ali'nin evlilik hayali, Ali'nin babası tarafından bozulur. Ali babasının istediği biriyle evlenmek zorunda kalınca, Dilber de bunu kabullenemez. Köye gelip evlenmeyi isteyecek ilk talibiyle evlenmeye karar verir. Kendisini evin ahırına kapatır. Kadınların ahıra kapatılması başta "*Yol*" olmak üzere "*Mutluluk*" filminde de karşımıza çıkmıştır. "*Yol*" filminde Zine, "*Mutluluk*" filminde de Meryem ölümü ahırda beklemiştir. "*Diberin Sekiz Günü*" filmindeyse ahırın anlamı farklıdır. Dilber ahıra zorla değil kendi isteğiyle kapanır ve bu sürecin sonunda ölüm yoktur. Mehmet topal olduğu için, kimse onunla evlenmeye yanaşmamıştır. Mehmet Dilber'e talip olur. Film Dilber'in, kendisini bir süre sonra geri isteyen Ali yerine Mehmet'i tercih etmesiyle "*Selvi Boylum Al Yazmalım*"ı (Atıf Yılmaz, 1977) akıllara getirmektedir. Filmin iki sahnesinde Kürtçe'ye yer verilmektedir; Mehmet Dilber'in köyüne geldiğinde bir köylü ile Kürtçe konuşur, ikinci olarak Dilber'e Kürtçe şarkı söyler. Karakterlerin konuştuğu şive Kürt kökenli olduklarına işaret etmektedir.

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan "*İki Dil Bir Bavul*" filmini birlikte yönetmişlerdir. Film, Denizlili Emre öğretmenin Şanlıurfa'nın Siverek ilçesindeki Demirci köyüne tayininin çıkmasını ve çocuklarla ilişkisini anlatır. "*İki Dil Bir Bavul*" tıpkı "*Büyük Adam Küçük Aşk*" gibi Kürtçe'ye dair bir filmdir. Genç öğretmen görevi gereği Türkçe konuşmakta ısrar etmekte, çocuklarsa Kürtçe'den başka dil

[71] Başar Başaran, "*Muro, Kurtlar Vadisi ve İnsel'in Beklentisi*", 14 Aralık 2008 **Radikal 2**.

bilmemektedir. Bu bağlamda filmin asimilasyonu ele aldığını söylemek mümkündür. 1982 tarihli "*Hakkari'de Bir Mevsim*" filminde, öğretmen öğrencileriyle ve köy halkıyla iletişim kurmak için Kürtçe öğrenmeye çalışmaktadır. 1987 tarihli "*Muhsin Bey*" filminde ise Şanlıurfalı Ali Nazik, Türkçeyi öğrenemediği için öğretmeninden dayak yemiş ve okulu geç tamamlamıştır. "*İki Dil Bir Bavul*", her iki filmle ilişki içindedir ve onların devamı olarak ele alınabilir. Filmin büyük çoğunluğunda konuşmalar Kürtçe'dir, Emre'nin öğrencileri ve öğrencilerin anne babaları Kürtçe konuşmaktadır.

### 2.3. 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterler

1990 sonrasında, Türkiye Sineması'nda Kürt karakterler daha fazla yer almaya başlamıştır. Aynı zamanda söz konusu tarihten sonra, Kürt karakterlerin yer aldığı filmlerin temaları, önceki dönemlere göre farklılaşmaya başlamıştır. "Türkiye Sineması'nda Kürt Karakterlere Genel Bir Bakış" başlığı altında ele alınmaya çalışıldığı üzere 1990 öncesi Türkiye Sineması'nda Kürt karakterler; ağalık sistemi, kaçakçılık sorunu, eşkıya ve töre çerçevesinde namus sorunlarıyla ilişkili biçimde temsil edilmişlerdir. 1990 sonrasında ise bu temalarda ciddi bir değişim söz konusu olmuş; özellikle namus, göç ve dostluk temaları öne çıkmıştır. Söz konusu tarihin öncesinde Kürt karakterlerin ilişkilendirildiği namus; töre ve geleneklerden ibaretken (berdel, ölen eşin kardeşiyle evlendirilmek gibi) sonrasında, namus cinayetlerinin ve intiharlarının tartışılır olmasının etkisiyle, doğrudan namus kavramının kendisiyle ilişkili olmuştur. 1990 öncesinde göç, köydeki geçim sıkıntısından kaynaklanırken, sonrasında yeni bir göç biçimi; zorunlu göç ortaya çıkmış ve sinemaya yansımıştır. Dostluk teması ise, terör ortamının neden olduğu şiddet atmosferinde, birbirini anlama çabasını ortaya koymaktadır. 1990 sonrasına dair söylenebilecek diğer bir önemli fark da, Kürt karakterlerin dilleri ve isimleriyle daha somut biçimde temsil edilmeleridir.

### 2.3.1. Namus Anlatıları: Gönül Yarası, Saklı Yüzler, Janjan ve Mutluluk

Töre ya da namus olarak adlandırdığımız durumun çıkış noktası bekaretin taşıdığı önemdir; "*babalığın toplumsal ve ekonomik örgütlenmenin temel ilkesi olduğu kültürlerde bekaret hayati önem taşır*"[72]. "Töre cinayetleri" ile "namus cinayetleri" genellikle eş anlamlı kullanılmaktadır. Bu fark, küçük bir sözcük değişikliği gibi görünmesine rağmen, namus adı altında işlenen suçların büyük bir bölümünü görünmez kılmaktadır. Namus; kadınların başta yaşama hakkı olmak üzere, çalışma, ve kendi bedenleri üzerindeki hakları gibi pek çok insani hakkının çiğnenmesine neden olan ataerkil tehdit ve şiddetten oluşan bir kontrol aracıdır. Söz konusu denetim aracı son derece değişkendir. Örneğin kısık kahkahalar, otobüste rahat hareket edememek ya da sokakta yürürken tedirgin olmak gibi en dar alanlara kadar yerleşmiştir. Töre cinayetleri ifadesi cinayet dışındaki suçların görünmez kılınması tehlikesi taşımaktadır. Töre cinayetleri adlandırması, namus suçlarına neden olarak töreyi göstermekte ve bu tür suçları belli bir yöreye, belli bir kültüre atfetmektedir. Oysa Nıcole Pope'a göre namus suçlarını kadına yönelik diğer ayrımcılık şekillerinden ayrı ele almamak gerekmektedir; zoraki irade dışı evlilikler, şiddet, berdel, tecavüz ve tutku suçları hep aynı sorunun parçalarıdır[73]. Batılı erkeğin, İlişkiyi bitirmek istediği için sevgilisini öldürmesiyle, bir doğulu babanın kızını öldürmesi arasında herhangi bir fark yoktur. Amerika'da her gün ortalama on kadın öldürülmektedir, İsrail'de ise 1992-2001 yılları arasında seksen iki kadın öldürülmüştür ve resmi makamlara ait olan bu sayı gerçek sayının çok altındadır[74]. Peter Mullan'ın 1950'li yılların İrlanda'sında geçen "*Magdalene Sisters*" (Günahkar Rahibeler, 2003) filminde örneğini gördüğümüz, kadınların "günahkar" oldukları için manastıra gönderilmesi ve kötü muameleye, hatta işkenceye maruz kalmaları 1996 yılına dek sürmüştür[75]. Bu tür manastırların sonuncusu 1996 yılında kapanmıştır. Kadını bir eşya olarak gören ve onun adına karar verme yetkisini elinde tutan zihniyet bu eşyanın ahlak ve namusunu koruma görevini topluluğun erkek üyelerine

---

[72] Hanne Blank, **Bekaretin El Değmemiş Tarihi**, çev: Emek Ergun, İletişim Yayınları, İstanbul,2008. s.288.

[73] Nıcole Pope, "*Namus Cinayetleri: Ataerkil Denetim Araçları*", der.Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.108 ve 111.

[74] İstatistiksel veriler için bkz. Shahrzad Mojab, "*Namusun Tikelliği ve Öldürmenin Evrenselliği: Erken Uyarı Sinyallerinden Feminist Pedagojiye*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.33 ve Nahla Abdo, "*Namus Cinayetleri Ataerkillik ve Devlet İsrail'de Kadın*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.72.

[75] Pope, age, s.112.

vermektedir; "*zira ahlaklı ve namuslu olmayan bir kadın hem kendi değerini hem de klanın erkek üyelerinin değerini düşürmektedir*"[76]. Kadın ahlakı ve namusu üzerindeki bu baskının altında yatan neden ise yine Pope'a göre kadın cinselliğinden duyulan korkudur: "*kızların erkek akrabaları tarafından kontrol edilmedikleri zaman topluluk sözleşmenin dışına çıkıp yanlış yollara sapma ihtimali çok mümkün görünmektedir*"[77].

İsveç namus cinayetlerinin ciddi biçimde tartışıldığı ilginç bir örnektir. İsveç, 1970'lerden buyana ciddi oranlarda göç almaktadır. İsveç'te yaşayan her on kişiden en az biri başka bir ülkede doğmuştur[78]. İsveç son yıllarda kadınlara yönelik şiddet olaylarına sahne olmaya başlamasına paralel olarak kadına yönelik şiddet ve namus cinayetlerine çözüm arayan ülkelerin başında gelmektedir. 1994 yılında İsveç'te gerçekleşen ilk namus cinayeti davasında; Filistinli baba, kızını "Arap Kültürü" nedeniyle öldürdüğünü söyleyerek ceza indirimi almıştır. Bu dava sonrasında İsveç'te pek çok namus cinayeti davası görülmüştür. 1996 yılında bir Kürt erkeği on yedi yaşındaki kız kardeşini öldürmüş, 1997 yılında Kuzey Irak kökenli on beş yaşındaki Sara kuzeni tarafından, Lübnanlı bir kadınsa eski eşi tarafından öldürülmüştür. 1999 yılında Kuzey Irak kökenli İsveç vatandaşı Pela Atroshi, Dahok'ta, 2002 yılında Maraşlı Fadime Şahindal İsveç'te ve Heshu Abdalla İngiltere'de babaları tarafından öldürülmüştür. İsveç'te namus cinayetleri konusunda süren tartışmalar tıpkı Türkiye'de olduğu gibi namus cinayetlerini belli bir kültüre özellikle de İslam kültürüne özgü olduğu fikrinden hareket etmektedir; ancak "*böylesi bir varsayımdan hareket ederek dünya nüfusunun bir milyarının kültürel, dilsel, tarihsel ve coğrafi çeşitliliklerini göz ardı etmek ve bu bir milyar kişinin homojen bir yapı oluşturduğunu düşünmek bilgiye dayalı bir tutum değildir. Namus yasalarının sadece İslam'a veya Müslüman toplumlara özgü bir şey olmadığını dile getirmek gerekir*"[79]. Ataerkil şiddet yukarıda vurgulandığı üzere evrenseldir; erkek şiddetinin batılı olmayan toplumlara has, söz konusu toplumların kültürlerine içkin bir özellik olduğunu söylemek ırkçı, hiyerarşik, biz ve onlar ayrımına prim veren bir yaklaşımdır. Ancak tüm bunların yanı sıra söz konusu şiddetin Kuzey Afrika,

---

[76] yage, s.109.

[77] yage, s.109.

[78] Lise Bergh, "*İsveç Hükümetinin Namusa Dayalı Şiddete Maruz Kalma Riski Bulunan Gençlere Yardım Etmek İçin Attığı Adımlar*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.206.

[79] Javeria Rizvi, "*İsveç Toplumunda Namus Adına Uygulanan Şiddet: İsveç Deneyiminden Alınabilecek Dersler*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.233.

Ortadoğu ve Güney Asya'da çok daha yaygın olduğu gerçeği elbette göz önünde bulundurulmalıdır.

Türkiye'ye geldiğimizde; Başbakanlık İnsan Hakları Başkanlığı'nın 2008 yılında sonuçlarını duyurduğu rapora göre her yıl yaklaşık iki yüzden fazla kadın namus cinayetleri sonucu öldürülmektedir[80]. 2003 yılında yüz elli dokuz, 2006 yılında iki yüz otuz üç, 2007 yılında ise iki yüz otuz bir kadın öldürülmüştür. Son beş yılda namus cinayetlerinde ölenlerin sayısının bin yüzden fazla olduğu tahmin edilmektedir. Ancak söz konusu resmi rakamların, gerçek rakamların her zaman çok altında olduğunu söylemek mümkündür. Töre ve namus cinayetleri en çok İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Diyarbakır, Antalya gibi nüfus yoğunluğu fazla ve yoğun göç alan büyük illerde görülmektedir. Bölgeler açısından, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri değil, Marmara, Ege ve İç Anadolu Bölgeleri ilk sırada yer almaktadır. İstanbul'da 2007 yılında gerçekleşen töre ve namus cinayetleri sayısı, 2006 yılına göre neredeyse iki katı artmıştır. 2006'da sayı yirmi yediyken 2007'de elli üçe çıkmıştır. 2009'un ilk yedi ayında işlenen kadın cinayetlerinin sayısı bine yakındır. İstanbul'da her hafta yaklaşık bir kişinin namus cinayetlerine kurban gittiğini söylemek mümkündür. Namus cinayetlerinin İstanbul'da sıkça gerçekleşmesinin en önemli nedenlerinden biri, İstanbul'un her yıl artan bir şekilde göç alması ve göçten kaynaklanan sorunlarla yüz yüze olmasıdır.

"*Türkiye'de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı için Öneriler ve Sonuç Raporu*"nda da belirtildiği gibi "namus" çoğunlukla "*kadın, kadın bedeni, cinselliği ve kadınların kontrol edilmesi biçiminde*"[81] düşünülmektedir. Erkek, karısı, kız kardeşi ve annesi başta gelmek üzere ailedeki kadınlara göz kulak olmak zorundadır. Özellikle aşiret ve akrabalık ilişkilerinin yoğun olduğu durumlarda erkeklerin bu zorunluluğu daha da artmaktadır. Raporda "*kadın bedeni üzerinden kurulan, kadınlardan daha pasif, erkeklerden daha aktif bir rolün beklendiği namus anlayışının, ulusal gelenekler ve İslami prensipler ile de bağlanarak 'Türk ve Müslüman ailesinin temel normları' biçiminde genelleştirilmesi*"nin yaygın bir kavrayış olduğu ve "*kadınların davranışlarının toplumca kontrolünü meşru kılan büyük bir göz altıya yol açtığı*" belirtilmiştir[82]. Başbakanlık İnsan Hakları

[80] T.C. Başbakanlık İnsan Hakları Başkanlığı, **Töre ve Namus Cinayetleri Raporu 2008**, http://www.ihb.gov.tr/bilgi_bankasi/raporlar_reports/ihb_raporlar%FD/tore_namus_cinayetleri_raporu_02_07_2008.doc erişim 8 Haziran 2009. Ayrıca Önder Yılmaz, "*7 Ayda 953 Kadın Öldürüldü*" 8 Kasım 2009 **Milliyet**.

[81] Filiz Kardam (hazırlayan), **Türkiye'de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı için Öneriler ve Sonuç Raporu**, Nüfusbilim Derneği, Ankara. (yayın tarihi belirtilmemiş) s.62.

[82] yage, s.63 -64.

Başkanlığı'nın raporunda namus cinayetlerinin nedenleri şu şekilde sıralanmıştır: evli kadının bir başka kişi ile cinsel ilişki yaşaması ya da birlikte yaşaması, çok evlilikten kaynaklanan sorunlar, boşanmış bir kadının eski kocasının akrabası veya yakın komşusu ile evlenmesi, bekâr kadının evlilik öncesi cinsel ilişki yaşaması, kadının rızası dışında aile baskısı ile evlendirilmesi, evli kadının zorla kaçırılıp tecavüze uğraması, erkeğe yönelik sosyo-kültürel baskılar, aile içi şiddetin bireyler üzerinde doğurduğu çeşitli sorunlar[83].

Sıralanan sekiz nedenden altısının doğrudan kadınları denetim altına almak ile ilgili oluşu dikkat çekmektedir. Söz konusu cinayetler hakkında vurgulanması gereken en önemli nokta, başta da belirtildiği üzere hepsinin "namus" cinayeti olduğu ve "*işlenen cinayetleri başkalarına ya da bölgelere ait değil hepimizin içinde yer aldığı topluma ait ve önlemleri üzerinde düşünmeyi bugünden yarına erteleyemeyeceğimiz şiddet olayları olarak algılamamız*" gerektiğidir[84].

Türkiye Sineması'nda son dönemde, namus ve namus cinayetlerine değinen filmler arasında "*Hayatımın Kadınısın*" (Uğur Yücel, 2006), "*Havar*" (Mehmet Güleryüz, 2006), *Adem'in Trenleri* (Barış Pirhasan, 2007), "*Vicdan*" (Erden Kıral, 2008) ve "*Dilber'in Sekiz Günü*" (Cemal Şan, 2008) adlı filmleri saymak mümkündür. "Namus Anlatıları" başlığı altında ele alınan dört filmse namus kavramını ve namus cinayetini merkezlerine alıp, tartıştıkları için seçilmiştir.

Nükhet Sirman, namus yasasının kurallarına göre yaşayan insanların, bekaretin ve cinsiyet yüklü değerlerin korunması için bu tür şiddetin gerekli olduğunu düşündüklerini, söz konusu şiddete karşı savaşanların da bu şiddeti kadın bedeni üzerinde denetim kurma çabası olarak algıladıklarını; toplumlardaki egemen siyasi grupların "*bu suçları eğitim ve modernleşme yoluyla bertaraf edilecek olan geleneksel düzen kalıntıları olarak*"[85] ele aldıklarını belirtmektedir. Bu çalışmada incelenen dört film, Sirman'ın ikinci kategorisiyle uyumlu biçimde, namus suçlarını kadın bedeni üzerinde denetim kurma çabası olarak gören bakış açısı çerçevesinde ele alınmaktadır.

---

[83] T.C. . Başbakanlık İnsan Hakları Başkanlığı, **Töre ve Namus Cinayetleri Raporu 2008**, http://www.ihb.gov.tr/bilgi_bankasi/raporlar_reports/ihb_raporlar%FD/tore_namus_cinayetleri_raporu_02_07_2008.doc erişim 8.6.09

[84] Kardam, age, s.64.

[85] Nükhet Sirman, "*Akrabalık Siyaset ve Sevgi: Sömürge Sonrası Koşullarda Namus Türkiye Örneği*" der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.43.

**a) Gönül Yarası**

Yönetmen: Yavuz Turgul Senarist: Yavuz Turgul Yapımcı: Ömer Vargı, Mustafa Oğuz, Mine Vargı Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Güven Kıraç, Sümer Tilmaç, Erdal Tosun, Timuçin Esen. Ülke: Türkiye Yapım yılı: 2004.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, "*Gönül Yarası*", Diyarbakır'ın Kulp ilçesine bağlı Alacaköy'de başlar. Nazım, ilkokul öğretmenliğinden yeni emekli olmuştur. Nazım, İstanbul'da taksi şoförlüğü yaparken, pavyon şarkıcısı Dünya ile tanışır. Film Nazım, Dünya ve Dünya'nın benzincide çalışan eski eşi Antepli Halil'i anlatmaktadır.

"*Gönül Yarası*" filminde Kürt kimliği somut biçimde ortaya konmamaktadır. Nazım'ın öğrencileriyle ve köy halkıyla konuşmaları kimi zaman Kürtçedir. Dünya doğu şivesiyle konuşur, ancak nereli olduğu vurgulanmaz. Filmin bir sahnesinde de Kürtçe bilmediği ortaya çıkar. Nazım ve Dünya'nın, Dünya'nın doğum günü için türkü bara gittikleri sahnede Aynur Doğan "*Dar Hejiroke*" (İncir Ağacısın) adlı türküyü söyler. Dünya ağlamaya başlar. Dünya, Nazım'ın kendisine Kürtçe bilip bilmediğini sorması üzerine "*abey bu türküye ağlamak için Kürtçe bilmek mi gerek*" yanıtını verir. Nazım türküyü Türkçe'ye çevirir; "*dağların inciri dağların güzeli incir ağacısın gam götürensin güllerin içindesin*". Dünya'nın Kürtçe bilmeyen bir Kürt olduğu yorumu yapılmıştır[86]. Dünya'nın konuşmayan küçük kızı Melek, "*Sürü*" filmindeki Berivan ve "*Eşkıya*" filmindeki Keje karakterlerini anımsatmaktadır.

"*Gönül Yarası*" filminde namus teması Nazım öğretmenin Dünya ile ilişkisi üzerinden ele alınmaktadır. Nazım, Nazım Hikmet hayranı öğretmen bir babanın Nazım Hikmet hayranı idealist öğretmen oğludur. Film, karakterlerin isimleri aracılığıyla bir anlam dünyası yaratmaya çalışır. Nazım'ın kızının adı Piraye (şairin hapiste olduğu için uzun yıllar ayrı kaldığı eşi), oğlunun adı Mehmet'tir (şairin oğlunun adı). Dünya ise, Nazım'ın adeta hayatının sloganı haline gelmiş olan "*her şey elimizdedir*" cümlesinin geçersizliğini kanıtlayan karakterdir. Nazım, taksisi ile geceleri şoförlük yaparken, hem kelimenin gerçek anlamında dünya ile hem de karakter olarak Dünya ile tanışır.

Film, Ahmet Kutsi Tecer'in "*Orada Bir Köy Var Uzakta*" şiirini anımsatan bir sahne ile açılır. Dağların üzerine kurulu uzak bir bina giderek yakınlaşır ve

[86]Saniye Aldemir, Zafer F. Yörük, "*Gönül Yarası: 'Son Mohikan'dan 'Gece Bekçisi'ne, ya da 'Genç Kız ve Ölüm'ü Beklerken*", http://www.kurdishcinema.com/GonulYarasiElestirisi-2.html erişim 24 Aralık 2007 ve Devrim Kılıç, "*Türk Sinemasında Kürtler*", http://www.kurdishcinema.com/DevrimTurkSinemasindaKurtler.html erişim 24 Aralık 2007.

yakınlaştıkça binanın okul olduğu anlaşılır. Sahneye Kürtçe şarkı söyleyen çocukların sesi eşlik eder. Kamera sınıfın içine girer ve sıraların arasında dolaşmakta olan Nazım'ın ayaklarını izlemeye başlar. Çatıdan yağmur suyu akar, yerlerde küçük kaplar vardır ve çocukların ayakları çıplaktır. Bize uzak olan köyün yoksulluğu ile yüz yüze geliriz. Nazım, Ayşe isimli öğrencisinin Kürtçe Türkçe arası "*öğretmen gidiysen degi?*" sorusunu yanıtlar;

> "*E valla gidiyem (…) benden sonra gelecek öğretmeninizi iyi dinleyin derslerinizi iyi çalışın koşullar ne olursa olsun mutlaka okula devam edin şimdi ananız babanız bir sürü şeyi bahane edip sizi okuldan alıp tarlaya bağa bahçeye yollayabilir para yok pul yok diyip başlık parası için sizi evlendirebilir bu lafım kızlara; izin vermeyin. Gerekirse baş kaldırın dayak yiyin isyan edin evden kaçın ama okuyun size bizim kaderimiz budur yapacak başka bi şey yoktur diyenlere inanmayın unutmayın kaderinizi alt edecek olan sizlersiniz*"

Bu konuşmayı, Dünya'yı pavyonda iş görüşmesi yaparken gösteren sahnenin izlemesi oldukça anlamlıdır. Çünkü Dünya, Nazım'ın alıntılanan konuşmasında önem verdiği her şeyin tam tersidir; bir kız çocuğunun okumadığında ne olabileceğinin canlı kanıtıdır, Nazım'ın okula devam etmemiş kız öğrencilerinden biridir. Nazım'ı elinden tutan öğrencileri yolcu ederken, köyün ileri gelenleri başta olmak üzere tüm köy onu yolcu etmek için sıralanır. Nazım, köyün en yaşlı dedesine Kürtçe, "*Bizden dualarını esirgeme pirim*" der. Dede de Kürtçe, "*Pir de sensin, dede de sen... Çünkü sen öğretensin*" diye yanıtlar. Muhsin Kızılkaya, Nâzım'ın, Cumhuriyet tarihi boyunca, oralarda kala kala Kürtçe'yi eksiksiz öğrenmiş ender aydınlardan biri olduğunu ve bu temsilin son derece önemli olduğuna vurgu yapmaktadır;

> "*Belki de dil bir pazar aracıdır, değerler piyasasında para ederse kıymete biner deyip, basit bir gerekçe uydurulabilir bu tuhaf duruma ama o köy öğretmenleri de olmasa, o dili konuşanların varlığından hiç kimsenin haberi bile olmayacaktı belki. O yıkık köprülerden, o geçit vermez dağlardan geçerek o ıssız köye varan Nâzım'ların birçoğu bir iki hediyeyle geri döndüler. Yeni bir dilin kelimelerini koydular kırık bavullarında taşıdıkları yasak kitapların yanına, bazıları bir hayat arkadaşı taktı koluna.. O köylere, her türlü felaketi göze alarak gelen o öğretmenleri o kadar çok sevdiler ki bazıları kız verdiler; hısım akraba oldular. Yıllar sonra iki halk arasına kan girince, o kanın hepimizin bir yerine sıçramasını engelleyenlerden birileri de o köy öğretmenleri oldu sanırım, onların yaptığı evlilikler, o hısımlıklar, o akrabalıklar...*"[87]

Nazım, yol olmadığı için köyü eşek sırtında terk ederken, havadan yapılan çekimlerle tüm köyü görmek mümkün olur. Nazım'ın iç sesi görüntülere eşlik eder ve bize uzak olan köyü anlatır;

> "*Çok şey görmüştüm acıları ölümleri işkenceleri kötülükleri arkadan vurmaları vefasızlığı terk edilmişliği görmüştüm. Sevgiyi karşılıksız sevgiyi aşkı ve hüsranı yaşamıştım. Bir gecede köyler yakılmış anneler babalar çocuklar yok edilmişti ve ben her şeye seyirci kalmıştım*

[87] Muhsin Kızılkaya, "*Köy Öğretmenleri, Nâzım ve Ötekiler...*", 9 Ocak.2005. **Radikal 2**.

*gözlerimin önünde töre cinayetleri işlenmiş salgın hastalıklar öğrencilerimi elimden almış ben çaresiz ancak göz yaşı dökebilmiştim. Tanrı bile bizden elini ayağını çekmiş yalnızlığa terk etmişti hepimizi (…) Alacaköyü'nü terk ederken artık öğrenecek bir şeyim kalmadığını sanıyordum*".

Nazım, maaşı bağlanana dek arkadaşı Atakan'ın taksisiyle şoförlüğe başlar. Martin Scorsese'ın "*Taxi Driver*" (Taksi Şoförü, 1976) filmini hatırlatır biçimde geceleri İstanbul sokaklarında dolaşır, ilk iş gününde taksisine Dünya'yı alır ve dost olurlar; "*abey yanlış anlama bi dürüm yiyek mi?*". Nazım, ikinci gece Dünya'yı kapıda beklerken onu dinlemek için içeri girince aynı anda Halil de girer (boşanmalarının ardından Halil, Dünya'nın peşindedir). Sahneye göre, Dünya'nın bir "sahibi" vardır. Nazım'ın ya da başka bir erkeğin Dünya'yı izlemesi mümkün değildir. Halil ve Dünya arasında çıkan kavgada Dünya yaralanır ve Dünya'nın Nazım'ın evine yerleşmesi böylece gerçekleşir. Dünya'nın patronu ona yardım etmeyi "*su testisi su yolunda kırılır*" diyerek reddedecektir. Film, bu sözü meşrulaştırarak su testisinin su yolunda kırıldığını gösterecektir izleyicisine.

Dünya'nın mahalleye yerleşmesiyle söylenti, dedikodu da başlar. Başta erkeklerden oluşan bir mahkeme heyeti hem Dünya'yı hem de Nazım'ı yargılayacaktır. Dünya'nın pansumanını yapan eczacı Berrin, Nazım'a "*bu insanlık görevini fazla abartmamak lazım*" der. "*Mutluluk*" filminde de karşımıza çıkacağı üzere kadınlar birbirine rakiptir. Söz konusu rekabeti kadınların da ataerkil ideolojiyi benimsemesi ile açıklamak mümkündür. Kadınların işbirliği ya da "*ataerkil pazarlık*"[88] olarak adlandırılan durumda kadınlar, korunma ve güvence elde etmek adına ataerkil ideolojiyi benimserler. Filmdeki örneğimizde de eczacı Berrin, Nazım ile evlenmek ister. Dedikodu halkasında ikinci olarak Atakan yer alır;

"*Eve kadın kapattığın söyleniyor haberin olsun* (…) *kadın malın gözü adam psikopat dikkat et arada sen ezilmeyesin (…) senin bu kadında gözün var mı aşk meşk filan (gencecik bir insan evime sığınmış çocuğu var üstelik yakışıyor mu sana böyle şeyler düşünmek) yakışıyor tabi kadın güzel sen bekarsın ne olmuş yani yaş farkının önemli yok ama bu kadın senin dengin değil bu kadın olmaz yani o bir Berrin hanım değil*".

Ardından Nazım'ın oğlu Mehmet de "*Bütün semt çalkalanıyor evine kızın yaşında bir pavyon kadını almışsın kadının kocası basmış meydanı rezalet çıkmış karakollara düşmüşsünüz doğru mu bu söylenenler? Yakışıyor mu sana bunlar*" diyerek uyarıda bulunur. Mehmet, "*babam yaşını başını aldı artık ona bakacak birine ihtiyacı var. Yanında bir can yoldaşının bulunması iyi aslında iyi de işte insan bilemiyo ortalık çakaldan geçilmiyo. E babam için mi evi için mi etrafında*

[88] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, çev: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç ve Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, İstanbul, 1997. s.126.

*dolaşıyolar? Miras avcısı bi sütü bozuğa düşerse çok kötü tabi dikkat etmek lazım. Sen işin icabı böylelerini tanırsın de mi Dünya*" sözleriyle de Dünya'yı hizaya getirmeye çalışır.

Filmin, Halil'i Dünya'nın sahibi olarak sunduğu belirtilmişti. Bir başka sahnede de büyük bir dolunay görüntüsünün fonunda Dünya balkonda Melek'in saçlarını tarar, aynı anda Halil sokakta onları izler özlemle. Sahne kuruluşuna göre Halil de bir nevi dünyanın uydusudur ay gibi, onu sever. Tüm yaptıkları aşkın getirdiği zaaflardır. Bu tema filmin pek çok sahnesinde istikrarlı biçimde tekrar eder. Halil ertesi sabah kahveye gelir, Atakan'ın masasına oturur, kabul görür, çünkü eski eştir, kadının sahibidir. Filiz Kardam'ın belirttiği gibi evli kadın kocasının malı ve namusu olarak kabul edilmektedir, boşanma bu durumu değiştirmemektedir[89]. Dolayısı ile erkek sadece malına kötü muamele eden biridir:

> Atakan- *Erkek adama yakışır mı böyle zorbalıklar hele ki bir kadına?*
> Halil- *Ben iyi bir ailenin çocuğuydum Gaziantep'te gayet güzel bir mesleğim vardı usta kaportacıydım ben. Bu kadını pavyonda tanıdım sesine vuruldum onu pavyondan aldım resmi nikah kıydım evinin kadını yaptım ama ne oldu zaman geçti kadın kurtlandı. Pavyon hayatına geri dönecem diye tutturdu (…) Ne yapsam kar etmedi ben bunun kemiklerini kırdım biliyor musun? Bana mısın demedi. Elini vicdanına koy söyle, hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini kaldırır eğer godoş değilse? Hangi kitap yazar bunu? Ya gebertecem bu karıyı zaten anam babam evlatlıktan mirastan reddetmiş beni. Boşandık sonunda ama ortada bir kız var pavyon köşelerinde büyüyor o kaçıyor ben kovalıyorum. Mesleğimi kaybettim sefilleri oynuyoruz ben kızımı bu kadına bırakmayacağım abi "*
> Atakan- *İşte bir insanlık dramı* !

Halil'in Melek'i kaçırma teşebbüsü önde Halil ve Melek, arkalarında yalınayak koşan Dünya, en arkada Nazım, Atakan ve diğer arkadaşlarının görüntüsüne eşlik eden müzik sayesinde kötü bir durumdansa komedi filmini çağrıştırmaktadır. Aslında Dünya ve Halil'in birbirini sevdikleri, bir aile oldukları Dünya'nın kötü geçmişinden ötürü Halil'in alkolik olduğu gibi bir anlam oluşur. Tansiyonu çıkan Nazım'ı sırtına almaya kalkan Halil, eczaneye gelip "*kaçmış abimin tansiyonu*" diye sorduğunda filmin kadına yönelik şiddet ve namus suçlarına bakışı tamamen ciddiyetini yitirmektedir. Dünya da gerçek bir pavyon kadınından çok ortalıkta koşan sorumsuz yaramaz bir çocuğu andırmaktadır

Halil, Dünya ve Nazım'ı kapıda beklerken, kahvede yaptığı "*kurtlu kadın*" konuşmasından sonra bu kez "*ben ona aşığım*" konuşması yapar. Bu konuşma da filmin genel söylemini destekler niteliktedir;

[89] Kardam, age, s.29.

"*Benim bu Dünya'ya olan aşkım uyuşturucudan beterdir abi. Bu sevda beni mahvetti ben kendimde değilim abi. Ne yaptığımı bilmiyorum bu işin çaresi sendedir. Çünkü biliyom bu kız seni bir baba gibi seviyo sayıyo ne dersen kabul eder. Ben de ederim. Sana şurada yemin ederim ki bir daha içkiyi ağzıma sürmeyecem. Dünya'nın kılına dokunan taş olsun cehennemde yansın tekrar nikah kıyacam ben kızım olmadan yaşayamam abi dünyasız yaşayamam abi bana yardım et yap bir babalık"*

Halil'in bir karakter olarak ne iş yaptığının ısrarla gösterilmesi ciddi bir işleve hizmet etmektedir, Halil benzincide çalışan sıradan bir işçidir. Halil erkekliğinin egemen olmaya yetmediği bir dünyadan hıncını eşine uyguladığı şiddetle alır. Erıch Fromm, "*ödünleyici şiddet*"in güçsüz kişide üretici etkinliğin yerine geçen şiddet olduğunu belirtmektedir; "*dünyaya damgasını vurmak, onu dönüştürmek ve değiştirmek*" isteyen edilgenliğe katlanamayan insan bu tür bir şiddete başvurur; "*insanın yıkıcı ve sadist bir yeti geliştirmesinin nedeni insan olması, bir nesneye dönüşmüş olması, yaşamı yaratamadığı için yok etmeye kalkışmasıdır*"[90].

Nazım, işine dönmek isteyen Dünya'ya başka bir işte neden çalışmak istemediğini sorar. Çünkü ona göre "*her şey elimizdedir*". Dünya'nın yanıtı ise şöyle olur;

"*Elimizde mi? Öyleyse eyi dinle ben 13 yaşındayken iki kişi tecavüz etti bana ailem o herifleri yakalayacağı yerde beni kurşunladı namuslarını temizlemek için. Sokaklara atıldım ben süründüm pavyonlara düştüm ama her şey benim elimdeydi öyle mi? Kocam sabah akşam hiç acımadan dövdü beni üstelik de beni kurtarmak için benle evlenmişti. Bana maval atma öğretmen*".

Filmin namus suçlarına bakışındaki temel sorunu da bu noktada karşımıza çıkmaktadır; Dünya çocukken bir namus suçunun mağduru olmuştur, ancak söz konusu suç ve bu suça ait mekanizmalar film tarafından görmezden gelinmektedir. Çünkü sıkça örneğine rastladığımız üzere öldürülmek amacıyla saldırıya uğrayan, ancak yaralı olarak kurtulan kadınların katilleri hastanede bile olsa peşlerine düşer. Böylesi saldırılardan sağ çıkmak pek olasılık dahilinde değildir. "*Gönül Yarası*" konuyu tamamen göz ardı ederek kader, zaaf ve aşk temalarına indirgemektedir. Bu bağlamda Dünya, Nazım'ın önerisiyle Halil'e geri döner, ancak bu durum kısa sürecektir;

"*Affet abey seni buralara çağırmakla ayıp ettik ama inan başka çare kalmamıştır. Elimdeki bütün parayı aldı dışarı çıkmamı da yasakladı her saat başı eve telefon açıp kontrol ediyor borç alacak kimsem de yok. İlk günler eyiydi ağzına rakı sürmüyor Melek'i bağrına basıyor geceleri birlikte türkü söylüyorduk. Bir gece o kadar mutluydu ki canı bir kadeh rakı istedi bir kadeh oldu beş kadeh. Birden üstüme saldırdı şu halime bak ya bu adamınki aşk değil psikopat bu tedavi edilmeli*"

[90] Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**,çev: Yurdanur Salman ve Nalan İçten, Payel Yayınları, İstanbul, 1990. ss.27-29.

Halil, Dünya Nazım'a bakarak türkü söylediği için Dünya'yı başından vurur. Dünya'nın başından vurulmadan önce ağzından çıkan son cümlesi "*herkes kaderine boyun eğmeli eğmeli*" olur. Film tutarlı biçimde bir su testisi olan Dünya'nın su yolunda kaderi gereği kırıldığını söyler izleyicisine. Dünya'ya hiyerarşik olarak önce Halil, ardından Nazım, Atakan ve mahallenin komiserinden oluşan bir heyet akıl hocalığı yapmıştır. Dünya işi ve kaderi gereği eninde sonunda ölecek bir kadındır, beraberinde kocasını da götürmüştür. Ömrü biraz olsun uzadıysa bunda Nazım'ın payı vardır. Bu söyleme göre tüm Dünyalara bir Nazım gerekmektedir. Kurtuluş tamamen bireyseldir, namus tamamen bireysel bir sorundur. En önemlisi herkes kurtarılmayı hak etmez. Dünya pavyon kadınına benzemeyen, "insani" özelliklere sahip bir pavyon kadını olduğu için Nazım sayesinde biraz daha yaşamıştır. En azından Melek kendisine bir aile bulmuş ve tekrar konuşmaya başlamıştır.

**b) Janjan**

Yönetmen: Aydın Sayman Senarist: Erdoğan Akduman Yapımcı: Aydın Sayman, Mustafa Dök, Selay Tozkoparan Oyuncular: Berk Hakman,Selen Seyven, Çetin Öner, Levent Yılmaz, Aykut Oray, Aykut Kayacık, Özay Fecht Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2007.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, Film Kütahya Eskigediz kasabasında geçmektedir. Söz konusu kasaba 1970 yılındaki büyük depremde terk edilmiş, ancak halk tekrar buraya yerleşmiştir. Güzel hangi ilden ve neden göçtükleri belirtilmeyen, yoksul bir Kürt ailesinin on yedi yaşındaki kızıdır. 70'li yaşlarındaki Murtaza, Güzel'le bir ev ve tarla karşılığında evlenir. Murtaza evinde zihinsel engelli Sadık'a (Janjan) bakmaktadır. Sadık'ın abisi Ahmet, depremden sonra Almanya'ya göç etmiş ve Sadık'ı Murtaza'ya emanet etmiştir. Ahmet, bir tarikatın yardımıyla iş kurmuştur ve Murtaza'ya her ay para yollamaktadır. Kendisi de, tarikatın lideri Mustafa Hoca'ya haraç vermektedir. Güzel ve Sadik birlikte olur, Güzel bu ilişkiden bir bebek dünyaya getirir.

"*Janjan*" filminde Kürt kimliği, filmin başında yer alan bir sahnede somut olarak vurgulanmaktadır. Murtaza bir tarlada, Güzel'in babası Abdullah ile pazarlık yapmaktadır; Güzel'in babasını oynayan oyuncu Necmettin Çobanoğlu'dur. Çobanoğlu, Yılmaz Güney'in önemli oyuncularındandır, özellikle "*Yol*" filminde Ömer karakteri ile sinema tarihinde yeri vardır. Çobanoğlu'nun varlığı filmdeki ailenin Kürt

kökenli olabileceğine dair bir çağrışım yaratır. Söz konusu çağrışım Abdullah'ın, Güzel'in şivesiyle ve aşağıda alıntılanacak olan konuşmalarla doğrulanır:

> Abdullah- *Allah senden razı olsun Murtaza Bey, sayende bir ev bir tarla sahibi olmuşam.*
> Murtaza- *Var hayrını gör.*
> Abdullah- *Sen de kızımın hayrını gör göreceksin sana iyi karılık edecektir bir dediğini ki etmeyecektir.*
> (bu sırada bir başka yaşlı adam Murtaza'yı kolundan tutup çeker onlar konuşurken Güzel'in babası Abdullah konuşmaları duyar)
> Kasabalı- *Bacaklarını kırarım senin. Onları bu köye sokmak istemiyoruz biz onlar göçebe Kürt.*
> Abdullah- *Ya ben de bu köylü değil miyim istediğime satarım malımı mülkümü.*

"*Janjan*" filminde namus teması, Güzel'in para karşılığı evlendirilmesi ve Sadık'la ilişkisi üzerinden işlenmektedir. Abdullah ve Murtaza'nın yaptığı pazarlıkta, ev ve tarlanın hayrını görmekle, bir insanın Güzel'in hayrını görmenin aynı düzlemde yer alması Güzel'i insandan çok eşyaya yakın kılmaktadır. Güzel'in eşya oluşu filmde tekrar vurgulanacaktır. Güzel yöresel gelin kıyafetleri içinde ağlar, annesi onu "*senin sayende kurtulduk bu ev bizim göçebeliğimiz rezilliğimiz bitti*" diye teskin etmeye çalışır. Murtaza ile yapılan pazarlık, sadece ev ve tarla üzerine kurulu değildir. Kısaca Güzel'in değeri sadece bir ev ve tarladan daha fazlasıdır. Abdullah, Murtaza'dan ölümünden sonra her şeyini Güzel'e bırakacağına dair imzalı bir vasiyet alır. Güzel, tüm ayrıntılarıyla gösterilen imam nikahının ardından Murtaza'nın eşi olur. Sadık, yeni evli çifti kapıda beklerken, Murtaza ile evlenmek istediğini sonradan öğrendiğimiz komşu kadın dalga geçer:

> Fadime- *Vay manyak Murtaza vay boynu altında kalasıca seni ruh hastası.*

Sadık, Güzel'in ilk birliktelik sırasında ağlamalarını duyar ve kasabada sokak ortasına sırt üstü yatar. Murtaza ve Güzel arasında geçen konuşma ise Murtaza'nın gerçekleşmeyen cinsel ilişkinin acısını kızdan çıkarmasının bir ifadesidir:

> Murtaza- *Sen kız değilsin bozuksun namussuz hissetmiştim kız olmadığını zaten. Kimlerle fingirdeştin bu yaşta.*
> Güzel- *Kimseyle.*
> Murtaza- *Yalan söyleme kaltak.*
> Güzel- *İnan bana dede.*
> Murtaza- *Dede mi ? Ben senin kocanım servet saydım senin için. Kalk su ısıt kaltak.*

Sadık, ertesi günün sabahı hala sokak ortasında yatarken evde de aynı konu sürer:

> Murtaza- *Malımı mülkümü her şeyimi sana vasiyet ettim kız olmadığını niye bana söylemedin?*
> Güzel- *Ben kızım hata bende değildir dede.*
> Murtaza- *Bana dede deme gebertirim seni.*

Murtaza'nın dedeliğini doğrularcasına dışarıdan "*Murtaza dede*" diye seslenilir. Fadime'nin ise Murtaza ile, Nıcole Pope'un daha önce alıntılanan saptamalarını doğrular nitelikte bir söylemle[91] dalga geçer. Güzel, bu söylem çerçevesinde kullanılan bir eşyadır;

> Fadime- *Murtaza efendi zifaf gecen nasıl geçti? Güle güle kullan. Kullanmak nasip olmaz inşallah*

"Kullanma" durumuna yapılan vurgudan sonra Ahmet'in, kasabadaki berber Kerim ile telefon konuşmasına tanık oluruz. Ahmet, yolladığı paraların Murtaza'nın eline geçip geçmediğini, kardeşi Sadık'ın iyi olup olmadığını sorar. Ahmet, on dört yıldır harç vermekten bıkmıştır ve Mustafa Hoca ile anlaşmazlığa düşmüştür,

> Mustafa Hoca- *Dinimizden çıktın sözümüzden çıkma (…) Gayrimüslim karı aldın kendini onlara benzettin kızını dinsiz yetiştirdin günahı boynuna dedik ses etmedik. Ama bize verdiğin sözü tutmazsan dinden çıkarsın o zaman da ses etmeyeceğimizi sanırsan aldanırsın. Üç güne kadar birikmiş kar payımızı getir.*

Filmdeki karakterlerin içinde bulunduğu değiş tokuş, alış veriş ve pazarlık birbiriyle bağlantılıdır. Murtaza'nın, Sadık'la para üzerine kurduğu samimiyetsiz ilişkinin bir benzeri Murtaza'nın Güzel'le kurduğu samimiyetsiz ilişkidir. Sadık, efendi köle ilişkisindeki köle konumundadır; uyması gereken belli kuralar vardır kendisine çizilen zararsız deli alanına hapis olmuştur. Sadık, Güzel'le birlikte olarak bu sınırları aştığında, Murtaza ve kasaba halkı ile olan ilişkisinin samimiyetsiz boyutu da ortaya çıkar. Murtaza, Güzel ile ilişkisinde, kendisinin Sadık'la olan ilişkisindeki Sadık konumundadır. Nasıl ki Murtaza Sadık'ı sevmiyorsa, ona mecburen katlanıyorsa Güzel de Murtaza'yı sevmez, ona mecburen katlanır. Abdullah ev ve tarla karşılığında kızını satmışken (kiralamış da denilebilir), Ahmet de verdiği para karşılığında engelli kardeşi olmaksızın Almanya'da yaşamanın keyfini sürer. Ahmet'in bedelli mutluluğunun diğer bir boyutu tarikata verdiği haraçtır. Sadık'ın sürekli yanında taşıdığı bohça annesinindir, dolayısı ile Sadık, özü ve ait olunan kökü temsil ederken Ahmet de özüne yabancı olmanın temsili haline gelir. Para, karakterlerin bencilce sadece kendi mutlulukları adına var olmaları, sorumluluklarından kurtulmaları için fırsatlar, geçici çözümler sunar.

Güzel ve Sadık birlikte olup da Güzel hamile kaldığında, kasabada yaşamanın şeffaf yapısı da ortaya çıkar. Kasaba yaşamında herkes büyük bir ailenin fertleridir,

[91] Pope, age, s.109.

evler de büyük bir evin odaları gibidir, herkesin her şeyden haberi vardır. Güzel hakkında söylenti çıktığında Güzel'in ölüm fermanı da imzalanmış olur. Shahrzad Mojab kadın destek gruplarının söylentiyi, yanlışlığı kanıtlanana dek doğruluğu tartışılmayacak bir bilgi olarak kabul edilmesi gerektiğini, söylentinin bir namus suçunun işleneceğini önceden haber veren önemli bir sinyal kaynağı olduğunu belirtmektedir[92]. Bir kadın hakkında dedikodu çıkması söz konusu kadının cezalandırılması için en önemli ve yeterli nedendir. Evli kadın kocasının malı ve namusudur, evli bir kadınla ilişki kuran erkek "*bir başkasının malını gasp etmiş olur*"[93];

> *Duydunuz mu Murtaza'nın civcivi hamileymiş (…) 70 yaşından sonra baba olacak başımıza taş yağacak taş !*

Güzel doğurur, dedikodu alır başını gider, herkes Sadık'tan yüz çevirir. Sadık yukarıda vurgulandığı üzere kendisine tanınan alanın dışına çıkmış, sınırları aşmıştır. Murtaza kahveye gidip "*çocuk benden*" diye meydan okusa da kar etmez. Bu bağlamda kahve, berber gibi mekanlar, kadınların ev toplantıları kasaba halkının her şeyi açıkça konuştuğu adeta mahkeme gibi bir yüzleşme mekanıdır. Murtaza'nın Fadime'den; "*her neyse olan oldu bir kere. Yardım et çocuğun benden olduğunu söyle. Möhüm değil benden olduğunu kabul ettim. Kabul ettim de kendimi buna alıştırmaya çalışıyom*" diyerek destek istemesi, kasabada bireyselliğin olmayışının, özel alanın olmayışının yegane kanıtıdır. Güzel ve Sadık'ın akıbetine kahve meclisinde yapılan tartışmalar yön verecektir;

> *- Hep sizin yüzünüzden oldu aklını karıştırdınız çocuğun.*
> *- Hadi, be oradan bizim suçumuz ne.*
> *- Ne biçim konuşuyorsun sen öyle insan büyüklerine bağırır mı ?*
> *- Herkes bize yükleniyor Mahmut abi olmaz ki.*
> *- Bu gariban çocuğu ne hale getirdiniz.*
> *- Ya niye birbirimize giriyoruz ki öldürelim gitsin şu puştu.*
> *- Burası dağ başı mı ya hapishanelerde çürürsünüz.*
> *-Namus mu önemli hapishane mi?*
> *- Bir piç dünyaya geldi onu ne yapacaksınız şimdi ? Burası Almanya mı ?*
> *- Başkalarının apış araları sizi ne ilgilendiriyor ?*

Kasaba halkı başta Sadık'ın ölmesini değil kasabada varolmamasını talep eder. Filiz Kardam'ın dikkat çektiği gibi sözde namus suçları sözde namusa aykırı davranışlar, her seferinde cinayetle sonuçlanmayabilir[94]. Çiftin ya da ikisinden birinin

[92] Mojab, age, s.23.

[93] Kardam, age, s.29.

[94] yage, s.30.

dışlanması, kenti terk etmesi önemli bir çözüm olarak karşımıza çıkar. Sadık ve Güzel'in yaşama olasılığı, Sadık'ın evi yakıldığında, Güzel'in evin önüne kucağında bebeğiyle gelmesi ve Sadık'a evden çıkması için yalvarmasıyla son bulur. Güzel, tüm kasaba halkının önünde söylentilerin gerçek olduğunu kanıtlayan bir eyleme girişmiştir. Güzel'in erkek kardeşi tarlada mezar kazar. Abdullah kızını almaya gelir. Mal değiş tokuşu yapılır, vasiyet geri verilirken kız geri alınır. Baba mezarın başında silahı oğluna verir; "*namusumuzu iki paralık yapmışsan nasıl yapmışsan orospi*". Kardeş tetiği çekemez ve ablasını dövmeye başlar. Sadık'ın yetişmesiyle çıkan karmaşada, Abdullah oğlunu kurtarmak isterken, yaralar. Böylece, çocuklar arasında ayrım yapmanın kendine dönük bir eylem olduğu vurgulanır. Sadık ve Güzel, bebekleriyle birlikte, çıkışı olmayan eski kömür madeninde kaybolur. Kasaba halkı için artık nurlara karışmışlardır; "*belki de yüce rabbim yanına çekti*". Eski kömür madeni boyanır, çaputlar bağlanır, kadınların, evlenmek isteyenlerin akın ettiği bir türbe haline gelir. Sadık'ın yakılan evi de kasabanın linççi gençleri tarafından, ilahiler söylenerek yeniden inşa edilir ve yeşile boyanır.

"*Janjan*", Leyla Pervizat'ın altını çizdiği üzere namus suçlarında erkeklerin de "*erkeklik*" kavramının kurbanları olduğuna dikkat çekmektedir[95]. Namus temizlemek için öldürmekle yükümlü olmak oldukça ağır bir görevdir. Bu görevin altından kalkamamak kalkmamak oldukça insani bir durum olmasına rağmen insani olan tepki kişinin, bu bağlamda erkeğin aleyhine dönüşen bir özellik halini alır. Filmde para ile yapılan değiş tokuşun, kasaba halkının ilişkilerini belirlemesi genel bir namus çerçevesi çizmektedir. Bu bağlamda "*Janjan*", kadınları yaşadığı ilişkiye göre ahlaken yargılayan bir topluluğun, ahlaken çürümüş olduğunu söylemektedir.

[95] Leyla Pervizat, "*Namus Adına*", der.Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006. s.147.

**c) Saklı Yüzler**

Yönetmen: Handan İpekçi Senarist: Handan İpekçi Yapımcı: Handan İpekçi Oyuncular: Şenay Aydın, Berk Hakman, Füsun Demirel, Açelya Akkoyun, Muhammed Cangören, İştar Gökseven, Necmettin Çobanoğlu, Cem Bender. Ülke: Türkiye. Yapım Yılı: 2007.

"*Saklı Yüzler*", namus cinayetlerini kendisine dert edinen ve bu konunun canını acıttığını söyleyen bir kadın yönetmen tarafından çekildiği için önem arz etmektedir[96]. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, Zühre Urfa'da köyün çobanıyla yaşadığı ilişkiden hamile kalır. Çoban korkusundan intihar eder. Zühre'nin kardeşi İsmail, Zühre'nin bebeğini öldürür, beş yıl hapis yatıp çıktıktan sonra ruhsal dengesini yitirir ve vicdan azabı çeker. Zühre'nin babası Hüseyin (Necmettin Çobanoğlu tarafından canlandırılır) kendisinden Zühre'yi öldürmesi istendiğinde intihar eder, büyük amcası Mehmet Zühre'yi Almanya'ya götürmek üzereyken küçük amcası Ali tarafından öldürülür. Zühre'nin küçük amcası Ali, tüm ölümlerin arkasındaki isimdir ve Zühre'yi de öldürdüğünü sanmıştır. Oysa kadın savcı, sahte bir cenaze düzenleyerek Zühre'yi kaçırmış ve başka bir şehirde, yeni bir hayat kurmasına yardım etmiştir. Ali, Zühre'nin öldürülmesini isteyen tek kişidir. Film, çizgisel kurguyu kullanmayan yapısıyla dikkat çeker ve üç anlatı düzlemi kullanır. İlki, film içinde film olarak tanımlanabilecek bir belgesel, ikincisi şimdiki zaman ve üçüncüsü de geçmiş zamandır. Söz konusu üç zaman düzlemi, geri dönüşler ve paralel kurgudan oluşan karmaşık bir anlatı yapısında buluşturulmaya çalışılır, ancak bu karmaşık yapı anlatılmak istenenin anlatılmasına ciddi biçimde zarar verir.

"*Saklı Yüzler*" filminde Kürt kimliği, öykünün Urfa'da geçmesi, karakterlerin kıyafetleri, aşiret sistemine yapılan vurgu, Zühre, Zilan, Zübeyr, Cumo gibi isimler ve şiveyle açık biçimde ortaya konur. Kürtçe Zühre'nin amcasına seslendiği bir sahnede ve kadınların Hüseyin'in ardından ağıt yaktığı sahnede kullanılır.

"*Saklı Yüzler*" filminde namus teması, küçük amca Ali'nin kişisel takıntısı ve iktidar kurma isteğinin aracı olarak ele alınır. Ali, Almanya'daki bir sinema salonunda, namus cinayetleri konulu belgeselde yüzü karartılmış olan Zühre'yi izler. Zühre'nin birlikte olduğu çobanın ağabeyi Halil, belgeselin yönetmenidir. Halil'in, belgeseli çekmesi ve gösterimini yapmasının tek nedeni Ali'nin yakalanmasını

[96] "*Saklı Yüzler Filminin Gala Gösterimi Yapıldı*" http://www.ntvmsnbc.com/news/423762.asp erişim 20 Ekim 2009.

istemesidir. Yönetmen Zühre'yi bir nevi yem olarak kullanır. Belgeseli önce Ali, ardından İsmail, en son da ölen büyük amcanın eşi Nurten izler. Her karakter belgeselin kendisiyle ilgili, Zühre'nin kendisine hitap ettiği bölümünü izleyerek, sinema salonunda bir nevi yüzleşme yaşar. Ancak belgesel, bir yandan da Zühre'nin yaşadığını ele verir ve kötüyle iyinin Zühre'ye ulaşmaya çalıştığı bir yarış başlar. Bu bağlamda yaratıcının eseri olarak film, yaratıcı yönetmenin kendi isteklerine hizmet eden ancak nesnesine zarar veren bir ürün olarak ele alınmış olur.

Küçük amca Ali'nin "*aşiretim üzerine düşen lekeyi temizlemek lazım (…) Zühre namusumuzu kirletti (…) töreyi bilirsin Mehmet abi gereği yapılmalı şıha da danıştım (…) yüzlerce yıllık töreye karşı mı gelirsin Mehmet abi ?*" gibi ısrarlı söylemlerine karşı duran üç karakter vardır: yönetmen, Halil, savcı hanım ve büyük amcanın (ölen aşiret reisinin) eşi Nurten. Savcının gücü savcı olmasından kaynaklanmaktadır. Savcı karakteri, tam da Ayşe Güneş Ayata'nın Türkiye'deki kadın politikacılara dair yaptığı tanımlamaya uyan bir karakterdir[97]. Siyaset yapan kadınlar hiçbir erkeğin koruması altında olmayı gerektirmeyecek bir yaşta olmalıdırlar; bu yaş aralığı kırk beş ve üstüdür. İkinci olarak ya evlidirler ya da evlenmeye aday olacak yaşın üzerindedirler; "*ne kendisi ne de etrafındaki erkekler onu korunmasız bulmamalıdır*"[98]. Ancak bu şekilde ciddiye alınır ve otorite kurabilirler. Savcı karakteri de burada sıralanan özelliklerin tümüne uyar, kırk beş yaş üstüdür, evlidir. Son derece cinsiyetsiz bir görünümü vardır; tayyör giyer, makyaj yapmaz, takı takmaz. Ancak bu şekilde erkekleri sıraya sokup azarlaması ve "*burada kanun benim*" diye tehdit etmesi mümkün hale gelir. Nurten'in gücü ise ölen ağanın eşi olmasından kaynaklanır. Nurten'e tüm aşiret saygı duyar, o dokunulmazdır, tıpkı savcı karakteri gibi cinsiyetsizdir. Filiz Kardam'ın belirttiği üzere namus suçlarının önüne geçilmesi için mağduru destekleyen aile üyeleri sıradan insanlar değildir. Yaş veya konum bakımından, topluluk veya aşiret içerisinde statü sahibi kişilerdir[99]. Bu tür olaylarda söz konusu insanların işin içine girerek konumlarını riske atmaları önemlidir. Mağdurun hayatta kalması, koruyanın gücüne bağlıdır. "*Saklı Yüzler*"de Nurten'in gücü Zühre'nin hayatta kalmasına yetmez. Çünkü Ali iki ağabeyinin ölümünden sonra ağa konumuna oturmuştur ve Nurten'den

[97] Ayşe Güneş Ayata, "*Türkiye'de Kadının Siyasete Katılımı*", der. Şirin Tekeli, **Kadın Bakış Açısından Kadınlar** içinde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995. ss.308 -309.

[98] yage, s.308.

[99] Kardam, age, s.38.

daha güçlüdür. Etrafındaki erkekler onu dinler. Nurten ise sadece belgeselin yönetmeni Halil ve yeğeni İsmail ile işbirliği yapabilir.

İsmail aşiretin en küçük erkeği olduğu için tüm cinayetler onun üzerine yıkılmıştır. "*Saklı Yüzler*" namus suçlarının sadece kadınların ölümüne neden olmadığını söyler bize; bu oldukça önemlidir. Zühre'nin öldürülmesi uğruna ailenin tüm erkekleri tek tek ölür, daha doğrusu birbirini öldürür. "Erkekliğin" taşınması zor ne kadar ağır bir yük olduğunu, öldürmenin hiç de kolay bir şey olmadığını en net bu filmde görmek mümkündür. Türkiye'de hakim erkeklik algısının "*sertlik, saldırganlık, şiddet, öfke ve en önemlisi uzlaşmazlık*" üzerine oturduğu bilinir[100]. Bunların karşıtı olan "*yumuşaklık, sevecenlik, yapısı olmak ve yine en önemlisi uzlaşı erkeğe atfedildiğinde zedeleyici ve aşağılayıcı olup erkeklikten nasibini almamışlık anlamına gelir*"[101]. Filmde tam da bu durumun yansıması vardır, Zühre'nin babası kendilerine düşen öldürme görevini yerine getirmek istemeyen erkeklerden biridir, "*erkeklikten nasibini almamış*" olarak anılmamak için intihar etmiştir. Ailenin tüm erkeklerinin Zühre'yi öldürme yolunda ortadan kalkması namus kadar önemli bir sorunu ortaya çıkarır; "soyun devamı". Erkek olmadığında soyun sürmesi olanaksız hale gelir. Yönetmenin söylemek istediği en önemli söz; kadına yönelik namus suçunun adeta bir bumerang gibi dönüp dolaşıp aileye zarar vereceğidir.

Halil, filmin sonunda kamerasını bırakıp Zühre'yi hastaneye yetiştirmek için uğraşırken Nurten kamerayı eline alır ve çekime kaldığı yerden devam eder. Filmin son karesi çekim yapan Nurten'in yüzüdür. Handan İpekçi'nin filmini, kamerayı Nurten'in eline vererek bitirmesi gerek tarihi yazmada gerekse namus suçlarının önüne geçilmesinde kadınlara umudunu bağladığı anlamına gelir ki kendisiyle yapılan bir söyleşide bunu açıkça ifade etmiştir;

> "*Kadınlar bu meseleyi sahiplendiği zaman bu iş çözülecek. Ve o süreç başladı bence. Bu sorunla yüzleşmesi gereken kadınların çıkması gerekiyor. Benim filmde de finalde kadının kamerayı alması bu düşüncedendir. Yaşayan kadınların müdahale etmesi gerekir, dışardan müdahale değil. Çünkü o kadınlar erkek evlatlarını yetiştirecekler*"[102].

Sonuç olarak İpekçi'ye göre, Zühre özelinde bir kadının namus suçu mağduru olmaması için gereken formül Almanya'da yaşayan ve ataerkil düşünceden bağımsız düşünen bir amca, savcının kızıyla aynı sırada okuyarak arkadaş olmak ve arkadaşının ailesine kendini sevdirmektir. Savcının Zühre ile özel olarak

[100] Tayfun Atay, "*Erkeklik En Çok Erkeği Ezer*", **Toplum ve Bilim**, sayı:101, Güz, 2004. s.11.

[101] yage, s.12.

[102] http://www.bydigi.net/genel-kultur/232286-handan-ipekci-ile-sakli-yuz.html 20 Ekim 2009

ilgilenmesinin nedeni Zühre'nin evlerine defalarca gelip gitmiş olmasıdır. Filmin en önemli sorunu da namus suçunu işleme eğilimini tek kişinin, kötü küçük amcanın kişisel takıntısı, obsesyonu olarak sunmasıdır. Yönetmen, namus suçunu, Ali'nin aşiretin en küçük erkek kardeşi olarak varlığını anlamlandırma, otoritesini ispatlama çabası olarak ele alır. Yönetmen böylece keskin bir iyiler kötüler ayrımına gider. Küçük amca Ali ve onun emrindeki erkekler kötüler safında yer alırken diğer karakterler, namus suçuna karşı olan iyiler safında yer alır. Böylesi bir anlatı yapısı bilindiği üzere Türk melodram filmlerine aittir.

**d) Mutluluk**

Yönetmen: Abdullah Oğuz Senarist: Zülfü Livaneli'nin aynı adlı romanından Abdullah Oğuz ve Kubilay Tunçel. Yapımcı: Abdullah Oğuz Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Lale Mansur Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2007

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse "*Mutluluk*", Van gölü kıyısındaki bir kasabada geçer. Meryem, amcası Ali Rıza ağanın tecavüzüne uğrar. Tecavüz sonrası baygın olarak göl kıyısında bir çoban tarafından bulunur ve evine getirilir. Meryem korkusundan amcasının tecavüz ettiğini söyleyemez. Ali Rıza ağa, Meryem'in bir an evvel öldürülmesini ve cinayetin İstanbul'a gitme bahanesiyle trende, askerden dönecek oğlu Cemal tarafından gerçekleştirilmesini ister. Ancak Cemal cinayeti işleyemeyecektir. Cemal ve Meryem, İrfan Kurudal isimli bir akademisyenin teknesinde çalışacaktır. Ali Rıza ise kardeşi Tahsin (Meryem'in babası) tarafından öldürülecektir. "*Mutluluk*", uyarlandığı romandan hayli farklı bir öykü üzerine dünyasını kurar. Romanda Meryem Cemal'i, Ege kıyılarında bir köyde terk eder. Gözleme yapan, kendisi gibi Vanlı olan bir aile ile anlaşır. Onların kendi yaşlarındaki oğlu Mehmet Ali ile birlikte olacağı ima edilir. Cemal filmde olduğu gibi köye babasını öldürmeye dönmez.

"*Mutluluk*" filminde Kürt kimliği, şive ile yansıtılır. Şivenin yanı sıra Kürt kimliğine dair en somut sahne; İrfan'ın, Cemal ve Meryem'i teknesinde işe aldığı ilk gün, Cemal'e "*Buralı değilsiniz di mi Cemal? İşçi olarak mı geldiniz? Burada çok var öyle. Hele Adana'da filan pamuk işçisi olarak*" diye sorduğu sahnedir. Soru Cemal ve Meryem'in Kürtlüğüne yapılan bir vurgudur. Çünkü Adana'da sezonluk geçici pamuk işçiliği yapanlar çoğunlukla yoksul Kürtlerdir. Romandaysa Cemal ve Meryem'in kasabası "*Kürtlerin ve Türklerin birlikte yaşadığı ailelerin birbirine karıştığı*

*ve artık kimin Türk kimin Kürt kimin Çeçen olduğunun pek anlaşılamadığı*"[103] bir yer olarak tarif edilirken, Cemal tren yolculuğunda karşılaştıkları Peter Cape adlı Amerikalı gazetecinin "*nerelisin*" sorusuna; "*Bizim oralarda Türklerle Kürtler karışıktır. Kız alıp verdikleri için aileler karışmıştır. Ama bizde Türklük daha fazla*"[104] sözleriyle yanıt verir. Alıntılanan olay örgüsü filmde yer almaz.

"*Mutluluk*" filminde namus teması, akademisyen İrfan Kurudal ve Cemal arasındaki tartışmalarda yoğun olarak işlenir. Film, göl kıyısında baygın yatan Meryem'in görüntüsüyle açılır. Sürüsünü otlatan yaşlı bir çoban Meryem'i fark eder ve sırtlayıp yola çıkar. Filmin ilk sahnesinde Meryem'in ölüm emrinin çıkacağı bellidir, daha önce de belirtildiği gibi söylenti bir kadının öldürüleceğinin habercisidir. Bu örnekte de olayın kamusal alanda tanığı ilk andan itibaren mevcuttur, saklı kalması söz konusu değildir. Nitekim, yaşlı çoban Meryem sırtındayken kasabanın meydanından geçer, kadınlar onları süzerler, kahvede oturan erkeklerse yüksek sesle olayı duyururlar; "*Tahsin ağanın kızı değil mi o? He ona benziyor ne olmuş ki?*"

Ali Rıza ağa romanda herkes tarafından saygı gören din adamı, bir tarikat şeyhi olarak çizilirken filmde bu niteliği kullanılmaz. Sadece küçük bir un fabrikası vardır. Ali Rıza, kardeşi Tahsin'i karşısına alır (erkekler arası iktidarın yaşa göre oluştuğu diğer filmlerde de karşımıza çıkmıştı) açıkça Meryem'in öldürülmesi gerektiğini söyler; "*Rabbül alemin kimseyi namus ile imtihan etmesin. Meryem benim de kızım sayılır. Tahsin bu işi temizlememiz lazım köylü mırmır konuşmaya başladı. Söyle Döne'ye analığı değil? Usulünü o bilir nüfusu vardır?*". Usulden kasıt Meryem'in intihara zorlanmasıdır. Namus suçlarına dair resmi rakamların gerçeğin altında oluşunun en önemli nedenlerinden biri kadın intiharları, daha doğrusu intihara zorlanan kadınların kendilerini öldürmesidir[*]. Meryem üvey annesi Döne'nin; "*Sen kirlendin Meryem günahın büyük sen de biliysen. Kararını verdiler artık Allah affetsin. Töreyi biliysen. Aha su temiz temiz abdestini al. Bu işi kendin edersen belki cennete gidersin* (omzundaki ipi yere fırlatır). *Nasıl edeceğini biliysen değil ?*" sözleri üzerine, kendisine uzatılan ipi boğazına dolar. Ancak Döne'nin pencereden kendisini izlediğini gördüğünde kararından vazgeçer ve kütükten iner. Meryem erkek meclisinden çıkan karara uymakta tereddüt etmez. Meryem'in hayatta kalma nedeni

[103] Zülfü Livaneli, **Mutluluk**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2007. s.104.
[104] yage, s.173.

[*] bu konu hakkında örnekler için bkz. "*BM Batman`daki İntiharları İnceleyecek*" 24 Mayıs 2006 **BBC Türk**, "*Guardian: Töre Cinayeti Yerine Töre İntiharı Geçti*" 24 Ağustos 2007 **Sabah**, "*Son 'İntiharlar' Cinayet Olabilir*" Neşe Düzel, 6 Mart 2006 **Radikal**

kadınlar arası rekabet, çekişme, kadının kadına düşmanlığıdır. Cemal'in geldiği gece aile meclisi toplanır, Tahsin'in kızının ölmesini istemediği her halinden bellidir. Ali Rıza sözü alır;

> Ali Rıza- *Başımız bir bela geldi seni yola göderecez.*
> Cemal- *Noldu ki?*
> Ali Rıza- *Komutana da öyle diyordun?*
> Cemal- *Allah korusun baba.*
> Ali Rıza- *Al bunu* (silahı verir) *parayı da al. Götürür getirir seni. Trene binersiniz gece olunca işi bitirirsin. Kız İstanbul'a gidiyorsunuz biliyor unutma.*

Cemal ailenin en küçük erkeği olarak karşı çıkma hakkına, ne olup bittiğini sorma hakkına bile sahip değildir. Konuşmada göze çarptığı üzere babasına karşı çıkması, soru sorması orduda komutanına soru sorması ile eşdeğerdir. Ali Rıza ağa için baba otoritesi ve ordu disiplini birdir. Koşulsuz itaat ister. İtaatinden kaçıp kurtulan tek kişi İstanbul'daki büyük oğlu Yakup'tur. Ertesi sahnede "İstanbul'a" gitmek için yola çıkarlarken Tahsin "*ne de olsa cigerdir Cemal, atsan atılmıyor. Günahkardır bilirim. Allah korkusundan kızıma iki tokat bile vurmamışım. İçim yanıy Cemal, yetimdir. Şimdiki yengen boyuna dövdü onu. Ona hakaret yapmayasın Cemal takdir Allah'tandır*" sözleriyle uğurlar. Yönetmenin yarattığı kadınlar arası rekabet ve düşmanlığa hizmet eden diğer bir sunum da, komşu kadınların "*Meryem İstanbullara gidiymişsin hadi bakalım*" diyerek dalga geçmeleridir.

Cemal, Meryem'i trende öldüremeyince İstanbul'a gelirler ve ağabeyi Yakup'un evine konuk olurlar. Filmin namus cinayetlerini töre cinayeti olarak belli bir kültüre, doğuya, kısaca Kürtlere ait sunan, doğu batı, modern ilkel karşıtlığını temel alan söylemi Yakup'un evinde kendini göstermeye başlar:

> Yakup- *Hadi seni beni geçtim bu çocuklar ne olacak? Babam bizi cahil bıraktı köymüş, sikmişim öyle hayatı.*
> Cemal- *Atamadım trenden abi.*
> Yakup- *Olum kafayı yedin sen hangi devirde yaşıyoruz? O kadar kolaydır bu işler ha? Sanki tavuk kesiyorsun babam ne dese yapacaksın? Ha? At kendini dese atacaksın?*
> Cemal- *Köyde insan içine çıkamaz olduk dedi.*
> Yakup- *Köyü batsın ne malum kızın bu işte günahı olduğu? Onun bunun lafıylan katil olacan?*
> Cemal- *Günahı yoksa söyliyeydi kaç defa sormuşlar saklıyo.*
> Yakup- *Kim bilir kim yapmıştır da sesini çıkarmıyo beni ilgilendirmez töreniz de sizin olsun her şeyiniz sizin olsun.*
> Cemal- *Ne yani godoş mu olalım? Abi sen de biliyorsun ben bu işi halletmeden köye dönemem. Meryem'in kararı verilmiş bitmiş bir iş bu halde yaşayamaz yaşayabilemez.*
> Yakup- *Yaşatmazlar.*
> Cemal- *Mümkündür ?*
> Yakup- *Değil.*

Filmdeki Yakup karakteri, "*Anlat İstanbul*'daki aşçı Şeyhmuz ya da "*Gönül Yarası*'ndaki Dünya gibi şehre ve şehir kültürüne uyum sağlamış bir karakterdir.

Yakup'un "*töreniz de sizin olsun her şeyiniz sizin olsun*" sözleriyle başlayan siz biz ayrımı Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin ile yapacağı konuşmalarda daha da belirginleşecektir. Yakup, Cemal ve Meryem'i aramak için İstanbul'a gelen babasına "*burası İstanbul baba burada töre möre işlemez*" diyecektir. Söz konusu ayrım oryantalist bir bakış açısıyla namus suçlarını töreye indirger, töreyi de doğu ile bizden olmayan ile aynı düzlemde ele alır. Cemal Meryem'i trende öldüremeyince bu kez ağabeyi ile yaptığı konuşmanın etkisiyle Meryem'i bir köprü üzerinde öldürmeyi dener. Meryem hiç itiraz etmeden Cemal'in ardı sıra köprünün merdivenlerini çıkar.

> Cemal- *Kelimei şahadet getir.*
> Meryem- *Cemal abi burası nedir ?*
> Cemal- *Kabristan, senin kabristanın olacaktır. Günaha belendin Meryem namusumuzu kirlettin. Şimdi at kendini aşağıya kanın elime bulaşmas*ın.
> Meryem- *Babamın haberi vardır? Söyle babama Cemal abi hakkını helal etsin. Ben hiç günah yapmadım. Onu utandıracak hiçbir şey yapmadım. Ona de ki Meryem anasının yanına gitti. Beni merak etmesin.*

Cemal Meryem kendini atmak üzereyken onu tutup, geri alır ve bir köşeye büzüşüp ağlar. Cemal'in silah kullanamayışı, Meryem'in ölmesine izin veremeyişi, kendisinden beklenen "erkeklik" altında ezilmesi buraya dek ele alınan tüm filmlerde karşımıza çıkan ortak bir unsurdur. Cemal, yardım istemek için askerlik arkadaşı Selahattin'e gittiğinde az önce yukarıda Yakup'la yaptığı konuşmada ortaya çıkan siz biz ayrımı tekrar vurgulanır. Selahattin, "*valla Cemal benim sizin oranın adetlerine pek aklım ermez biliyosun. Benim bildiğim bi kız kaçırma o da bu devirde kalmamıştır heralde*" der. Namus cinayetleri ulusal gazetelerin üçüncü sayfalarında her gün karşımıza çıkan bir haber değilmiş gibi "*sizin oranın adetleri*" oluverir. Zülfü Livaneli'nin yorumunda Cemal'in değişiminde (tren yolculuğunda konuştukları yolcular ve ağabey Yakup'un yanı sıra) Selahattin ve Selahattin'in tarikat şeyhi babası büyük pay sahibidir. Selahattin böylesi iki boyutlu bir karakter değildir. Abdullah Oğuz'un yorumunda değişim sadece akademisyen gemi kaptanı İrfan karakteriyle gelecektir.

Cemal ve Meryem Marmaris'te bir balık çiftliğine geçici olarak yerleşir. Cemal'in Meryem'e düşkünlüğü onu sevdiği, hatta aşık olduğu birkaç sahnede özellikle vurgulanır. Cemal, Meryem'e balık ayıklar, yağmurda çamaşır toplarken ıslanmasın diye dışarıya koşarak üzerine yağmurluk tutar. Ancak yönetmenin yarattığı bu aşk söylemi daha sonra da değinileceği üzere sadece Cemal'in Meryem'e ve İrfan'a uygulayacağı şiddetin meşru kılınmasına hizmet eder. Bu bağlamda, Cemal'in Meryem'i yağmurdan korumasının hemen ardından gelen

sahnede Cemal, Meryem tarafından baştan çıkarıldığı bir rüya görür. Uyanıp Meryem'e saldırır, vurur, Meryem'i hırpalar, ağlayarak bağırır, "*kim yaptı söyle vururum kendimi*". Erkek aşıktır ve kıskanır. Doğunun töresi kente gelindiğinde aşkın şiddetine dönüşmüştür.

İrfan Kurudal ve Cemal- Meryem çifti arasındaki ilişki İrfan'ın batıyı, kenti ve modern olanı, Cemal ve Meryem'in doğuyu, kasabayı, geleneksel olanı temsil ettiği bir düzleme oturur. Cemal ve Meryem, İrfan sayesinde giderek "olumlu" yönde, İrfan'ın değerleri yönünde değişecek ve kendilerini keşfedeceklerdir. Özellikle Cemal'in İrfan sayesinde Meryem'in değerini, "temizliğini" anladığı, ona aşık olduğunu keşfettiği bir süreç yaşayacaktır. Üçlünün bir teknede yolculuk etmesi ve teknenin kaptanının "İrfan" olması da söz konusu sunumu pekiştirir. Bu yolculuk aydınlanmaya doğru yapılan bir yolculuktur. İrfan önce Cemal ve Meryem'e yeni kıyafetler alır. Ardından Meryem'le ilgilenmeye (konuşmaya, ona bir şeyler öğretmeye) başlar. İrfan Meryem'in "aslında" ne kadar akıllı, ne kadar özel bir insan olduğunu fark etmiştir. İrfan'ın Meryem'le kah öğretmen kah baba tavrına benzer kurduğu ilişki her seferinde Cemal'in kıskançlık krizleri ile sekteye uğrayacaktır. Cemal'in dünyası "ilkeldir", siyah ve beyazdan oluşur, katıdır. İrfan yılmaz bir aydındır ve bedeli ağır biçimde şiddete uğramak olsa da Cemal'e iyi niyeti öğretecektir.

İrfan'ın Meryem'i yüceltmesi, değerli kılması temelde iki kadınla kıyaslaması, yukarıdaki satırlarda dikkat çekildiği gibi kadınlar arası rekabet ve kadınların birbirine düşmanlığı üzerinden hareket eder. Meryem, ilk olarak İrfan'ın denizden çıkan öğrencisi Serap'la kıyaslanır. Serap, teknenin demirlediği bir yerde ansızın denizden tekneye seslenir, "*Bi merdiven rica ediyim. Hocam meraba ben Serap. Hocam süper hareket yani böyle bi anda ortadan kaybolmak*". Cemal ve İrfan genç kadının tekneye çıkmasına yardım eder, ikisi de şaşkındır. Bikinili Serap'ın bedeni yakın plan çekimlerle uzun uzun incelenir. Meryem, sudan çıkan bu "yarı çıplak" genç kadın karşısında, örtülü ve toplu saçları, uzun eteği, sürekli öne bakıp kaderine boyun eğmesiyle "masum" kalır. Cemal, Serap'tan korunmak için güverteden kaçarken, İrfan ne yapacağını şaşırır. Serap hocasını mangal partisine davet eder, İrfan bu daveti nazikçe geri çevirir. Sahne kaba biçimde Serap'ın cinselliğini kullanan bir kadın olduğunu Meryem'inse masum olduğunu söylemektedir. Namuslu kadının ve namussuz kadının tanımını yapmaktadır. Meryem ikinci olarak İrfan'ın eşi Aysel'le kıyaslanır. Aysel kendisini terke den eşini teknesini demirlediği yat limanında bulur, elinde valizleriyle baskına gelmiş gibidir. İrfan'ın yanında cep

telefonu olmadığı halde Aysel'in onu eliyle koymuş gibi bulması kuşkusuz Aysel'in "cadılığı" ile ilişkilidir. Aysel, sürekli Cemal'in arkasında, kıyıda köşede duran, önüne bakan, itiraz etmeden her söyleneni yapan Meryem'le karşılaştırıldığında; evle ilgisi olmayan, eşinden maddi varlık anlamında daha zengin hırslı bir kadındır. Aysel, Meryem için "*Mürettebatın çok güzelmiş edalı işveli köylü güzeli*" yorumunu yapar. Meryem, değeri erkekler tarafından bilinen bir hazinedir, kadınlar onu fark edemez. Meryem'i erkekler var eder:

> "*Cemal, İrfan Kurudal'ın öğrencisiyle Meryem'i karşılaştırıp, Meryem'i ondan yeğ tuttuğunda ya da İrfan Kurudal'ın Meryem'e çok zekisin, çok akıllı bir kızsın dediği ve ona sevgisini açıkça gösterdiği her seferde Meryem'in özgüveni pekişir. Bu gibi sahnelerde de görüldüğü üzere Meryem erkekler tarafından sevilerek yeniden yaratılır. Diyebiliriz ki filmde Meryem'in güçlenmesi değil Meryem'in sevilmesi ve kabul görmesi işlenir; bir kadının güçlenmesi, kendine güvenmesi erkekler tarafından sevilmesine bağlanır. Bir anlamda kadınlar erkekler tarafından görünür kılınır*"[105].

İrfan ve Meryem filmin sonlarında, çıktıkları geziden tekneye döndüklerinde Cemal ilk olarak "*kaltak*" diyerek Meryem'e saldırır. Ardından İrfan'ı boğmaya teşebbüs eder. İrfan, Meryem'in havaya ateş etmesiyle kurtulur:

> İrfan- *Meryem benim kızım sayılır (…) Madem seviyosun niye dünyayı zindan ediyosun ?*
> Cemal- *Meryem kirli.*
> İrfan- *Meryem tertemiz, hepimiz ondan daha kirliyiz (..) Şşt Cemal az daha boğuyodun beni boşver!*

Meryem hepimizden temizdir; saf, masum ve namuslu bir kızdır. Nerede nasıl davranacağını bilir, bir erkeğin ona tecavüz etmesi için somut hiçbir neden yoktur! Ancak film tam da bu nedenle, "Meryem bu kadar mükemmel olmasaydı tecavüz onun yüzünden gerçekleşebilirdi" varsayımını içinde barındırmaktadır. Örneğin, alış veriş yaparken "cilveli" davrandı diye öldürülen kadınlar[106] tecavüzü ya da öldürülmeyi hak etmektedirler. Çünkü onlar Meryem kadar "edepli" örnek bir kadın olmayı başaramamaktadırlar. Meryem filmde sürekli "*Ben hiç günah yapmadım*" cümlesini tekrarlar. Meryem tecavüze uğramasaydı, Zühre (*Saklı Yüzler*) ya da Güzel (*Janjan*) gibi sevdiği bir erkekle kendi isteğiyle birlikte olmuş kısaca filmin söylemi çerçevesinde "*günah yapmış*" olsaydı yine "*hepimizden temiz*" olur muydu? Yönetmen Oğuz, Meryem'in erdemliliğini yüceltmesinin yanında "*az daha boğuyodun beni boşver*" söylemiyle daha önce değinildiği üzere Cemal'in şiddetini de meşru kılmaktadır:

---

[105] Burcu Tokat, Seda Saluk, "*Akrabalık, Namus ve Aşk: Şiddetin Meşrulaştırılması Üzerine Bir Deneme*", http://www.stophonourkillings.com/?name=News&file=article&sid=2543&newlang=turkish 20 Ekim 2009.
[106] "*Karısını 'Cilveli Konuşuyor' Diye 12 Yerinden Bıçakladı*" 9 Ağustos 2007 **Radikal**

"*Cemal'in şiddeti sorgulanmazken Meryem'e âşık olması, tam da bu sahnenin ardından İrfan'ın "Sen bu kızı seviyorsun ha, vallahi" cümlesi ile seyirciye takdim edilir. Bir anlamda seyirci de bu oyuna davet edilerek Cemal'in saldırgan tavrının ve şiddetinin meşrulaştırılmasının tanıklığını üstlenir. İrfan, Meryem'e ailesi tarafından uygulanan şiddeti "töre" olarak adlandırarak lanetlerken, Cemal'in hem kendisine hem de Meryem'e uyguladığı şiddeti sevginin bir nişanesi olarak mazur görerek yok sayar. Bireylerin birbirlerine ve daha geniş sistemlere bağlanmalarına olanak tanıyan, böylece modern toplumlardaki iktidar ilişkilerine eklemlenmelerinin yolunu açan bu iki kavram, aşk ve sevgi, böylece filmin merkezine oturtularak Meryem'in kurtuluşunun anahtarı olarak yüceltilir. Bu anlamda İrfan ve Cemal'in ortak bir paydada, Meryem'in kendisine âşık olan Cemal ile evlenmesi gerektiği konusunda anlaştığına tanık oluruz*"[107].

"*Mutluluk*" filmi kişisel adaleti ve namus cinayetini savunmaktadır. Meryem'in kurtuluşunu amcaoğlunun aşkını kabul etmesinde görür. Oğuz, izleyicisine Meryem'in Cemal'i isteyip istemediğine dair en ufak bir fikir vermez. Görünüşe göre bu önemli bir konu değildir.

"Namus Anlatıları" başlığı altında ele alınan incelenen "*Gönül Yarası*", "*Janjan*", "*Saklı Yüzler*" ve "*Mutluluk*" filmlerinin karakterlerinden, Dünya ve Güzel eşlerinden başka bir erkekle birlikte oldukları, Zühre kendi isteğiyle evlilik dışı ilişki yaşadığı, Meryem'se tecavüze uğradığı için haklarında ölüm kararı verilir. Ele alınan dört filmde de erkekler öldürme sorumluluğu altında ezilir ve bu kararı uygulamakta güçlük çekerler. "*Janjan*" ve "*Saklı Yüzler*" karakterlerinin Kürt kökenini açıkça ortaya koyarken "*Gönül Yarası*" ve "*Mutluluk*" filmin geçtiği yer ve şive yoluyla karakterlerinin Kürt kökenine dair olasılık sunar. "*Janjan*" ve "*Saklı Yüzler*" namus cinayetlerinin tamamen karşısında dururken "*Gönül Yarası*" ve "*Mutluluk*" filmlerinin namus bahanesiyle işlenen cinayetleri kişisel münferit bir vakaymış gibi sunduğunu böylece sorunu görmezden geldiğini söylemek mümkündür.

### 2.3.2. Göç Anlatıları: Büyük Adam Küçük Aşk ve Güneşi Gördüm

Prof. Oğuz Makal'ın "*Sinema'da Yedinci Adam*" adlı kitabı, Türkiye Sineması'nda göçe dair yapılan en önemli çalışmalardan biridir. Konuya giriş yaparken söz konusu kitaptan yararlanmak yerinde olacaktır Geçim sıkıntısı ve işsizlik, iç göçe yön veren temel etmenlerdir; "*Göçenler, kendilerine tümüyle yabancı kent ortamına girdiklerinde çözemedikleri kişisel sorunlarla karşılaşırlar, düş kırıklığına uğrarlar eski dünyalarında edindikleri inanç ve normlar çöker (anomie); çevre ile hemen ilişki kuramadıklarından çevreye yabancılaşırlar (alienation); dış dünyada başarılı olamadıkları kadar iç dünyaları da yerine oturmaz ve çaresizliğe*

[107] bkz. Tokat ve Saluk

*düşerler (frustration gap)*"[108]. İç göçle kente gelenler çoğunlukla vasıfsız işgücü olduklarından hizmet sektöründe çalışmaktadırlar.

1950 yılından bu yana insanlar az gelişmiş bölgelerden ülkenin batısındaki kent ve sanayi merkezlerine göç etmektedir. 1950 yılında nüfusun yüzde on sekizi kent merkezinde yaşarken bu oran 1990 yılında yüzde elli altı'ya çıkmıştır[109]. Göç ağırlıklı olarak 1980-1990 yılları arasında Doğu, Güneydoğu Anadolu ve Karadeniz bölgesinden özellikle Marmara bölgesine ve sanayi kentlerine olmuştur; göçte sosyo ekonomik etkenlerin yanı sıra siyasi nedenler ve güvenlik kaygıları da etkilidir. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra Türkiye'nin gündemine giren kırsal toplulukların zorla yerinden edilmesi; zorunlu göç ile gönüllü göçü birbirinden ayırmak oldukça zordur. Bu konuda ilerleyen satırlarda Hacettepe Üniversitesi tarafından yapılan araştırmadan yaralanılacaktır. Eski Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, 1995 yılında yaptığı bir söyleşide "*kırsal alanların boşaltılması sonucunda*" üç yüz yedi bin kişinin yerinden ayrıldığını belirtmiştir[110]. Ancak göçün çok daha büyük boyutlarda olduğu da sıkça ileri sürülmektedir. Örneğin Ahmet Özer araştırmasında İstanbul'un 1995 yılı itibariyle yaklaşık on iki milyon olan nüfusunun üçte birini göçün oluşturduğunu belirtmektedir[111]. Rakam ne olursa olsun kısa bir zaman aralığı için büyük ölçekli bir göçten söz edildiği kesindir.

Ahmet Özer 1990-1997 yılları arasında, bölgede yaşanan "*düşük yoğunluklu savaş*"ın, kırdan, kente büyük oranlarda "*göç ve kaç*" hareketlerine neden olduğunu ve bu durumun tüm istatistikleri alt üst ettiğine dikkat çekmektedir[112]. Göçle birlikte kaç kavramını kullanmaktadır; çünkü göçün daha çok iradi bir yer değiştirmeyi içerdiğini bu nedenle göç kavramının bölgedeki bütün yer değiştirmeleri açıklamaya yetmediğini belirterek; yetkililerin kendi beyanlarından söz konusu süreçte yaklaşık üç bin köy ve mezranın boşaltıldığının anlaşıldığına dikkat çekmektedir. "*Kaç*" kavramı, kendi iradesi dışında göçe zorlanan veya göçertilen nüfusun hareketliliğini ifade etmektedir, düşük yoğunluklu savaşın yaratmış olduğu tahribatlar, göçe

---

[108] Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, Ege Yayıncılık, İzmir,1994, s.32.

[109] Kirişçi ve Wınrow, age, s.156.

[110] akt. yage, s.158.

[111] akt. yage, s.158.

[112] Ahmet Özer, "*Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Kentleşmeme Sorunu ve Yarattığı Sonuçlara Sosyolojik Bir Bakış*", http://www.e-kutuphane.imo.org.tr/pdf/11732.pdf erişim 7 Haziran 2009 ayrıca burada **Görüş Dergisi**, sayı:34 (Şubat Mart), İstanbul, 1999. ss.28-38.

zorlama, göç ettirmeler ve köy boşaltmalar göç ve kaçın temel nedenleridir[113]. Özer , köy boşaltmayı "*zoraki göç nedeni*" olarak adlandırmakta; 1990-1997 arası dönemde yaşanan "*göç ve kaç*" hareketlerinin yüzde altmış yetmişinin bu şekilde gerçekleştiğini belirtmektedir[114]. Göç ve kaçın diğer nedenleriyse, tarımda makineleşmenin yaratmış olduğu boş iş gücü, kırsal alanda nüfus artışına bağlı olarak ortaya çıkan yoksulluk, istihdam olanaklarının olmayışı, çok sayıda ilçe ve köyün GAP nedeniyle baraj göllerinin altında kalması, kentlerin sunduğu iş, eğitim ve sağlık olanakları, güvende olma hissi, sosyal güvence gibi olanaklar, kitle iletişim ve ulaşım tekniklerinde meydana gelen gelişmelerdir.

Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü'nün (HÜNEE) Devlet Planlama Teşkilatı'nın (DPT) talebi üzerine gerçekleştirdiği ve sonuçlarını 6 Aralık 2006'da kamuoyuna duyurduğu "*Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması*" (TGYONA Aralık 2004- Haziran 2006), son yirmi yıl içinde yerinden olmuş kişilerin sayısal boyutunu tahmin etmeyi, bunların göç etmeden önceki ve sonraki sosyo-ekonomik özelliklerini, göç süreci ve sonrasında yaşanan sorunlarını, geri dönen dönmek isteyen ya da istemeyenlerin boyutunu, nedenlerini, beklentilerini belirlemeyi, sorunların doğru tespitiyle kamu kuruluşlarının doğru politikalar oluşturması ve eylem planları üretmesine katkıda bulunmayı hedefleyen bir araştırmadır[115]. Rapora göre Türkiye'nin en yoğun göç veren illeri Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerindeki on dört ilden oluşmaktadır. Bu iller Adıyaman, Ağrı, Batman, Bingöl, Bitlis, Diyarbakır, Elazığ, Hakkari, Mardin, Muş, Siirt, Şırnak, Tunceli ve Van'dır. En yoğun göç alan iller de İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Mersin, Bursa, Antalya, Malatya, Manisa ve Kocaeli'dir. Türkiye nüfusunun yaklaşık yarısı yaşamı boyunca en az bir kez göç etmiştir. 1950'li yıllardan bu yana süregelen iç göç hareketlerinde 1980'li yıllara dek ekonomik nedenler etkiliyken, sonraki süreçte ailevi bireysel, çevresel (baraj, gölet yapımı, deprem, sel, heyelan vb) nedenler, son yirmi yıl içinde ise güvenlik nedenleri etkili olmuştur:

> "*Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde 1980'li yılların ortalarından itibaren yaşanan terör ortamının neden olduğu güvenlik sorunlarından kaynaklanan yeni bir iten faktör ortaya çıkarak, oldukça büyük bir nüfus grubunun yaşadıkları yerleşim yerlerini terk etmesine neden olmuştur (…) temel olarak güvenlik kuvvetlerinin küçük yerleşim yerlerinde yaşayanların güvenliğini güç coğrafi koşullarda sağlamakta zorlanmaları nedeniyle bu tür*

[113] yage

[114] yage

[115] **Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması**, Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, Ankara, Haziran, 2006. http://www.hips.hacettepe.edu.tr/tgyona/TGYONA_rapor.pdf erişim 22 Şubat 09

*yerleşim yerlerinin boşaltılması yönündeki talep, korucu olma/olmama hali, PKK/terör örgütüne katılma baskısı gibi güvenlik nedenleriyle ortaya çıktığı görülmektedir*"[116].

1986-2005 döneminde güvenlik nedenleriyle göç eden nüfusun büyüklüğü bir milyon civarındadır. 1986-1995 arasında, on dört ilin kırsal yerleşim yerlerinden güvenlik nedenleriyle gerçekleşen göçler özellikle daha yoğundur. Güvenlik nedenleriyle yapılan göçler kırsal çıkışlıdır. Mazlum Der tarafından hazırlanan bir göç ve köy boşaltma raporuna göre "*dağlık bölgelerde köy korucularına ait olanlar dışında bir tek köy kalmamıştır*"[117]. İçişleri Bakanlığı, 1994 yılında uygulanmaya başlanan Köye Dönüş Rehabilitasyon Projesi kapsamında başvuruda bulunan nüfus dikkate alınarak, kırsal yerleşim bölgelerinden gerçekleşen göçün sayısal büyüklüğünü yaklaşık üç yüz altmış bin kişi olarak vermektedir[118].

Güvenlik nedenleriyle göç sürecine dahil olanların büyük çoğunluğu kendi istekleri dışında göç etmişlerdir, yine büyük çoğunluğu çalışma çağındaki kişilerden oluşmaktadır. Güvenlik nedeniyle göç, göç edenlerin isteği dışında gerçekleşmektedir. Yerleşim yeri çoğunlukla topluca terk edilmekte ve genellikle yerleşim yerinin terk edilmesi için yetkili kurumlar tarafından yazılı ya da sözlü bir bildirim gerçekleştirilmemektedir. Bildirim yapıldığında sözlü bir bildirim söz konusudur ve güvenlik güçleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Göç masrafları ise hane halkı üyeleri tarafından karşılanmaktadır. Terk edilen mallar çoğunlukla kayıt altına alınmamaktadır. Göçün ilk dönemlerinde göç eden kişilere bakışların olumsuz olması, göç edenlerin yaşadığı dışlanma ve yabancılık hissi, iş bulmalarının önündeki engellerdir. Göç edenler, yeterli eğitim ve beceriye sahip olmadıkları ve iş bulmak için gerekli olan sosyal ağların dışında kaldıkları için maddi sıkıntı çekmektedirler. Göç sonrası dönemde hemen iş bulanların oranı oldukça düşüktür. İş bulana kadar geçen dönemde yerinden olmuş nüfusun çoğunluğu borçlanarak geçinmektedir. Göç edilen yerleşim yerinde akraba ya da şehirlilerinin varlığı barınma ve geçinme sorunlarına yardımcı olmaktadır. Yaşanan ekonomik sıkıntı, çocukların çalışma yaşamına katılmalarına ve eğitim yaşamlarının kesintiye uğramasına neden olmaktadır. Göç sonrası dönemde sağlık güvencesine sahip olan kadınların ve erkeklerin oranları önemli ölçüde artmaktadır. Sağlık sigortaları

[116] yage, s.105.

[117] akt. Kirişçi ve Wınrow, age ,s.152.

[118] Dilek Kurban, "*Bir Vatandaşlık Hakkı Talebi*", 7 Ocak 2007, **Radikal**.

olmayanlar, maddi durumları yetersiz olanlar ve Türkçe konuşamayanlar sağlık hizmetlerine yeterince ulaşamama sorunu ile karşılaşmaktadırlar.

Güvenlik nedenleriyle ayrılanlarda yaş ilerledikçe geri dönme isteği de artmaktadır. Geri dönüş eğilimi genç kuşaklar arasında yüksek değildir, kısaca yerinden olmuş genç nüfus kentsel alanlarda kalıcıdır. Bu nedenle, yerinden olmuş nüfus için yapılacak tüm planlama ve uygulamaların genç nüfusun taleplerine uygun olarak tasarlanması gerekmektedir. Geri dönmek istemeyenlerin önemli bir bölümü memleketlerinde iş imkanlarının kısıtlı olması, mal mülkün olmayışı ve güvenlik kaygısı gibi nedenlerle dönmeyi istememektedir. İyi bir iş, hayat standartlarının yüksekliği ve yerleşim yerinin daha güvenli olması, göç edilen yerde kalmak istemede belirleyicidir. Gelecekte göç etme eğilimi, maddi durumu yetersiz olan hanelerde yaşayanlarda, maddi durumu yeterli olan hanelerde yaşayanlara göre daha yüksektir. Kentsel alanlarda yaşayan yerinden olmuş nüfus, göç öncesine göre daha yoksuldur. Yoksullaşmanın arttığı, göç sonrasındaki dönemde işsizliğin artmış olması, ev sahibi olma yüzdesinin düşmesi ve çocuk işgücünün kullanılmaya başlanmış olmasından anlaşılmaktadır. Yerinden olma dışındaki nedenlerle gerçekleşen göçlerde, kırsal alanla ekonomik bağlar sürdüğü için kentte tutunma sürecine olumlu bir katkı söz konusudur. Yerinden olmuş nüfus ise böylesi bir bağa sahip olmadığı için yaşanılan yoksullaşma süreci daha ağır olmaktadır.

Türkiye Sineması'nda iç göçü konu edinen "*Gurbet Kuşları*" (Halit Refiğ, 1964), "*Bitmeyen Yol*" (Duygu Sağıroğlu, 1965), "*Fatma Bacı*" (Halit Refiğ, 1972), "*Gelin*" (Lütfi Ömer Akad, 1973), "*Düğün*" (Lütfi Ömer Akad,1973), "Diyet" (Lütfi Ömer Akad, 1974), "*Sultan*" (Kartal Tibet, 1978), "*At*" (Ali Özgentürk, 1981) ve "*Bir Avuç Cennet*" (Muammer Özer, 1985) gibi başlıca filmler kırdan kente göçü, manevi değerlerin yitirilmesi ve iş sorunu üzerinden ele almışlardır. Özellikle 1980'li yılların sonundan itibaren iç göç konu olarak pek ele alınmamıştır. Son dönem Türkiye Sineması'nda iç göçe değinen filmler; *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Hemşo* (Ömer Uğur, 2000), "*Güneşe Yolculuk*" (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004), *Anlat İstanbul* (Yücel Yolcu, Ümit Ünal, Selim Demirdelen, Ömür Atay, Kudret Sabancı 2004), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007) ve *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) filmleridir. Göç anlatıları başlığı altında ele alınmak üzere seçilen "*Büyük Adam Küçük Aşk*" (Handan İpekçi, 2001) ve "*Güneşi Gördüm*" (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmlerinde ise, 1990 sonrasında yeni bir göç biçimi olarak ortaya çıkan güvenlik nedenleriyle yapılan zorunlu göç bir tema olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu filmler zorunlu göç verileri çerçevesinde ele alınmaktadır.

**a) Büyük Adam Küçük Aşk**

Yönetmen: Handan İpekçi Senarist: Handan İpekçi Yapımcı: Handan İpekçi, Dénes Szekeres, Nikos Kanakis Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsun Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen Ülke: Türkiye, Yunanistan, Macaristan Yapım Yılı: 2001

"*Büyük Adam Küçük Aşk*" 2002 Mart ayında Kültür Bakanlığı tarafından yasaklanmış, başrol oyuncusu Şükran Güngör'ün ölümüyle (2002, Eylül) yasak kaldırılmıştır. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse Evdo, Diyarbakır'ın Lice köyüne yapılan bir operasyonda beş oğlunu, gelinlerini ve Hejar hariç tüm torunlarını kaybetmiştir. Evdo, Hejar'la birlikte İstanbul'a gelir. Kendisi İkitelli'nin gecekondu mahallelerinden birinde oturan uzak akrabalarına yerleşecektir, avukat Serpil'in durumu daha iyi olduğu ve akraba olduğu için Hejar'ı da onun yanına bırakır. Ancak evde iki terörist de saklanır ve aynı akşam ev polis baskınına uğrar. Hejar küçük bir dolaba saklanmayı başardığı için çatışmadan sağ çıkar, avukat dahil evdeki herkes ölür. Hejar, karşı dairede oturan yetmiş beş yaşındaki emekli yargıç Rıfat Bey'e sığınır. Rıfat Bey yalnız yaşamaktadır. Sakine ona, on yıldır günlük işlerinde yardımcı olmaktadır ve aynı zamanda apartmanda diğer daireler için çalışmaktadır. Sakine'nin asıl adı Rojbin'dir. Sakine, Rıfat Bey'den korktuğu için gerçek adını söyleyememiştir. Rıfat Bey, Hejar'ı evlat edinmek ister. Kürtçe konuşarak Hejar'ı ikna etmeye çalışsa da çocuk dedesiyle gidecektir.

"*Büyük Adam Küçük Aşk*" filminde Kürt kimliği, Rıfat Bey ve Hejar arasındaki Kürtçe konuşma gerilimi üzerinden yoğun biçimde işlenmektedir. Otoriter Rıfat Bey tek kelime Türkçe bilmeyen küçük Hejar'a ilk günlerde oldukça sert davranır. Birlikte bir hafta geçirdikten sonraysa hem Kürtçe öğrenir hem de Hejar'ı evlat edinmek ister. Hejar dedesi Evdo ve Sakine ile Kürtçe konuşur, filmin sonlarına doğru Rıfat Bey de tek tük kelimelerle Kürtçe konuşmaya başlar. Hejar, Evdo ve Rojbin isimleri Kürtçedir. Filmde dil temasının ardından gelen, onunla ilişkili bir diğer tema da göçtür.

"*Büyük Adam Küçük Aşk*" filminde göç, Hejar ve dedesi Evdo üzerinden yansıtılmakta, Evdo'nun yerleştiği mahalle ve Rıfat Bey'in yaşam alanı arasındaki karşıtlık üzerinden işlenmektedir. Film Evdo ve torunu Hejar'la açılır, kıyafetleri kente değil köye ait olduklarını vurgular, Kürtçe konuşurlar. Evdo, Hejar'ı zorla peşinden sürükleyerek avukat Serpil'e teslim eder:

Serpil - *Evdo emmi Hejar'ı bırakma*

Evdo- *Benim gideceğim yerde on yedi çocuk vardır bir göz odada. Yazıktır hiç degil karnı doyar*
Serpil- *Görüyosun şu anda ev uygun değil* (evdeki iki kişiyi gösterir)

Serpil ve Evdo arasında geçen bu konuşma, göçe dair ilk vurguları da içerir. Sahne ilk olarak Evdo ve Hejar'ın İstanbul'a yeni geldiklerini söyler. İkinci olarak Evdo'nun yerleşeceği, "*on yedi çocuğun bir göz odada yaşadığı*" evin halkının da göçle geldikleri bilgisini verir. Son olarak Serpil, Evdo'nun gittiği evin adresini not ettiğinde İkitelli Ayaz mahallesini öğreniriz. İkitelli'nin İstanbul'a göçle gelenlerin yerleştikleri bölgelerden biri olduğu bilgisi pekişir. İkitelli büyük bir sanayi bölgesidir, İkitelli'de toplu konutlara bitişik gecekondu mahalleleri yer almaktadır. Filmde Evdo'nun eksik biçimde Ayaz olarak yazdığı mahalle, Ayazma mahallesidir[119]. Göçe ve Ayazma'ya dair sahneler filmin ikinci yarısında dek karşımıza çıkmaz.

Rıfat Bey çalışma odasında Server Tanilli'nin "*Devlet ve Demokrasi*" kitabının "*Türkiye'de Demokratik Gelişim Sorunları ve Geleceği*" başlıklı ilk bölümünü okurken, Serpil'in karşı dairedeki evine polis operasyonu düzenlenir. Rıfat Bey operasyon sırasında Serpil'in "*ateş etmeyin*" çığlıklarını duyar (kendi evine de zorla girilir). Duyduğu öfkeyle "*polis devleti mi hukuk devleti mi*" adlı bir makale yazmaya başlar. Sakine kapıyı çöpü bırakmak için açtığında Hejar'la karşılaşır, Kürtçe "*bu da neyin nesi*" diyerek kapıyı kapatır. Rıfat Bey'in izniyle çocuğu içeri alır. Hejar Kürtçe konuşunca Rıfat Bey sinirlenir. Sakine onu sakinleştirmeye çalışır;

Rıfat- *Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?*
Sakine- *Kürtçe. Napıyım Rıfat amca? Ben napıyım? Sen beni 10 yıldır tanırsın ben böyleyim*
Rıfat– *Yoksa tanıyor muydun karşıkileri?*
Sakine – *Ağzından yel alsın Rıfat amca haşa* (ağlamaya başlar)
Rıfat– *Bir daha duymıyım Kürtçe konuştuğunu.*

Rıfat Bey ve Hejar'ın filmin ilk yarısındaki üç gününde Sakine yoktur, yalnızdırlar ve sürekli kavga ederler. Bu durum çocuğun Kürtçe konuşmasından ve Rıfat Bey'in Kürtçe'ye karşı kemikleşmiş duruşundan kaynaklanır; "*Türkçe konuşacaksın anladın mı bu memlekette Türkçe konuşacaksın*". Rıfat Bey ve Hejar, ilk üç güne ait sahnelerde ayrı karelerde yer alır, aynı kareye alındıklarında birbirlerine çok uzak konumlanırlar, yakın çekime çok az yer verilir. Filmin ikinci

[119] Jean-François Pérouse, "*İstanbul Varoşları*" (les banlieues d'İstanbul), çev: Melis Baydur, http://www.ifeaistanbul.net/website/index.php?option=com_content&task=view&id=785&Itemid=138 erişim 22 Şubat 2009. Makalenin kısa bir hali için Mehmet Öztürk (derl.), **Sinematografik Kentler. Mekânlar, Hatıralar, Arzular** İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008. ss.305-315. Ayazma'ya dair ayrıca bkz. http://www.evrensel.net/04/01/30/gundem.html#2 erişim 25 Ocak 2010

yarısından itibaren birbirlerine yakınlaşmaya başladıklarında onları aynı karede, birbirlerine yakın konumlanmış izleriz ve duygulara vurgu yapmak için yakın çekime ağırlık verilir.

Rıfat Bey ve Evdo arasındaki en önemli fark Rıfat Bey'in otoriterliği, Hejar'a "*gir, çık, yürü*" cinsinden emir cümleleriyle hitap edişidir. Rıfat Bey karakteri, filmin ikinci yarısında Ayaz /Ayazma mahallesine yapılan yolculukla ciddi bir değişime uğrayacak, çocuğa sevgiyle yaklaşmaya ve hatta Kürtçe öğrenmeye başlayacaktır. Bu nedenle İpekçi'nin söz konusu yerleşim mekanına yüklediği birden çok anlam olduğu söylenebilir. Öncelikle Ayaz /Ayazma; birazdan değinileceği üzere baş karakter Rıfat Bey'in tamamıyla yabancı olduğu bir dünyayı temsil etmektedir. Rıfat Bey'in yaşadığı Ulus semtiyle karşıt konumlanmaktadır; Ulus ve özellikle Levent "*İstanbul'un yüzünü değiştiren, küreselleşen yeni Türk ekonomisinin simgesel yerleridir*"[120]. Rıfat Bey tamamen habersiz olduğu bu dünyanın gerçekliğini öğrendikçe Hejar'a karşı yumuşayacak ve onu kabul edecektir.

Dördüncü gün 29 Ekim Cumhuriyet bayramıdır, aynı zamanda Rıfat Bey'in de doğum günüdür. Sakine eve temizliğe gelir. Rıfat Bey, Hejar Sakine'ye, "*Adın ne niçin bunları temizliyorsun?*" diye Kürtçe bağırıp çağırdığı için kızar. Rıfat Bey, çocuğu da yanına alarak Ayaz/Ayazma'ya doğru yola çıkar. Jean-François Pérouse'a göre hakim, kapalı ve korunaklı dünyasından çıkmıştır, yolculuk "*bir çeşit toplumsal ihlal, İstanbulluların karşıtlıklarının yoğunluğu içinde, deneysel yaklaşım işleyişi ile*" anlatılmaktadır[121]. Rıfat Bey'in başka bir dünya ile ilk yüzleşmesini Sirkeci'den Halkalı'nın son durağına dek trende geçen zaman oluşturmaktadır. Rıfat Bey dilenen çocuklar, seyyar satıcılar, işçilerin bezgin yüzleri karşısında oldukça şaşkındır. Yüzleşmenin ikinci kısmı, Halkalı'dan Ayaz/Ayazma'ya yapılan dolmuş yolculuğudur. Çarşaflı kadınlar, anlaşılamayan bir dil ve özellikle arabesk müziğin oluşturduğu manzara, Ayaz/Ayazma özelinde gecekondunun "*Türkiye Cumhuriyeti'nin temelindeki modernist, laik ve özgürleştirici projenin dışında kalmış*" olmasına işaret etmektedir[122]. Rıfat Bey'in dolmuştan inip, Ayaz/Ayazma'ya adım attığı sahneye Kürtçe müzik eşlik eder. Ayaz/Ayazma Ulus'la zıtlık yaratır biçimde kirli, yıkık, darmadağın ve çöpten ibarettir. Rıfat Bey'in çamur yüzünden kirlenen ayakkabıları iki dünya arasındaki karşıtlığı bir kez daha hissettirir. Hejar'ın akrabalarının yaşadığı gecekondu, derenin yanındadır. Rıfat Bey, Hejar'ı bir

[120] yage.

[121] yage.

[122] yage.

güvenlik görevlisinin yanına bırakır. Rıfat Bey'in Evdo'yu aramasına yardım eden kız çocuğu "*Ape Evdo*" (Evdo amca) diye seslenir. Buradan diğer mahalle sakinlerinin de göçle gelen Kürt kökenli vatandaşlar olduklarını tahmin ederiz. Hejar dönüş yolunda, dolmuşta Kürtçe küfür eder. Bir yolcu Rıfat Bey'i uyararak, Hejar'ın ettiği küfürlerin ve Hejar siminin anlamını söyler (mazlum demektir). Böylece, mahalle sakinlerinin göçle gelen Kürt kökenli vatandaşlar olduklarına dair tahminimiz pekişir.

Ayaz/Ayazma, TEM çevre yolunun kuzeyinde, Halkalı toplu konutları, İkitelli'nin sanayi alanı ve Atatürk Olimpiyat Stadyumu tarafından çevrelenir. Küçükçekmece'de bulunur. Mahallede yaklaşık olarak 2000'den fazla aile yaşar, ancak mahalle resmi harita üzerinde yer almamakta ve idari olarak tanınmamaktadır:

> "*Yolların ve caddelerin isimlendirilmesine baktığımızda, geçici kelimesinin baş harfi G ile gösterilmesi (G.1, G.2, G.3) mahallenin bir kesinsizlik içinde olduğunu gösterir. İnkar edilen ve gizlenen, yaşayanların çoğunluğunun mülkiyetleri yoktur; mahalle esas olarak Türkiye'nin uzak doğusundan gelen göçmenler (…) Karadeniz'in çevresinden gelenler için oluşturulmuştur (…) çeşmenin suyu, tıpkı derenin ve kuyu sularının ya da ilkelce kullanılan diğer çeşmelerin sularının olduğu gibi özellikle yazın öldürmektedir. Çocuklar kurbanların başında gelmektedir: kolayca önlenebilen ölümler ve halen sıkça karşılaşılan ölümlerdir. Ufak toprak yığınlarına ve kuru taşlara indirgenmiş, ufacık tahta sayesinde ancak tanımlanabilen Ayazma'daki küçük geçici mezarlık, küçük çocukların mezar taşlarıyla ile dolup taşar*"[123].

Rıfat Bey bir süre yürüdükten sonra Evdo'yu tek katlı bir gecekondu evinin penceresinde bulur:

> Evdo- *Merhaba begim hoş gelmişsen birini ariysen?*
> Rıfat - *Hayır evde biraz sıkıldım da*
> Evdo- *Valla begim bizim buraların pek gezilecek bi yeri yoktur. İstiysen içeri buyurasın begim ha?*
> Rıfat- *Teşekkürler isabet olur* (Rıfat Bey içeri girdiğinde üç kadın aynı anda yüzlerini örterek yine aynı anda odadan çıkarlar. Kadınlardan birinin kucağında bebek vardır).
> Evdo - (Kürtçe) *Hele bir çay yapın. Nerelisen begim?*
> Rıfat - *Afyonluyum siz?*
> Evdo - *Biz Diyarbakırlıyık begim.*
> Rıfat- *Adım Rıfat.*
> Evdo - *Evdo, Kadir begim Evdo derler* (içeri dokuz çocuk girer)
> Rıfat- *Diyarbakır'ın içinden mi?*
> Evdo - *Lice'nin Zenge köyünden*
> Rıfat - *Ben emekli yargıcım. Siz, iş için mi geldiniz?*
> Evdo- *Yok begim yok, gidecek yerimiz kalmamıştır begim. Ne yapalım bu hemşerimizin evine sığınmışık. Biz arada kalmışık begim. Bi tarafta devlet bi tarafta gerilla. Beş oğlumdan gelinlerimden torunlarımdan geriye bi ben kalmışım hepsi öldüler*
> Rıfat- *Özür dilerim acılarınızı deşmek istemezdim benim de bir oğlum var yurtdışında.*
> Evdo– *Allah uzun ömür versin begim. Bir kız çocugi amcası kızına götürmüşem hali vakti iyidir o kurtulacak. Bizim için hayat bitmiştir begim bitmiş. Keşke ben de onlarla öleydim.*

[123] yage.

Filmin iç göçe dair sunduğu manzara iç göç verileriyle paralellik göstermektedir. Filmde sunulan göç, Evdo'nun "*arada kalmışık*" sözlerinde yansıdığı üzere 1980'li yılların ortalarından itibaren yaşanan terör ortamının neden olduğu, güvenlik sorunlarından kaynaklanan göçtür. Evdo'nun yaşadığı kalabalık ev, yerinden olmuş nüfusun kendisini göç öncesine göre "*daha yoksul*"[124] tanımlamasıyla ve söz konusu nüfusun göç sonrasında ev sahibi olma oranının düşüklüğü ile de uyumludur.

Rıfat Bey, 29 Ekim'i izleyen, filmin son üç gününde Hejar'ı evlat edinmeye karar vermiştir. Bu süreç iki karakterin en iyi anlaştığı günlerdir. İpekçi Sakine karakterini, "*Sakine, yargıcın istediği kadar var, yani onun müsaade ettiği kadar*"[125] sözleriyle tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Sakine, Rıfat Bey'in onayı çerçevesinde, hem on yıl boyunca sakladığı gerçek adını açıklar hem de Rıfat Bey'e Kürtçe öğretir. Hejar'ın kabul görmesi, Rojbin olarak Sakine'nin de kabul görmesi demektir. Böylece Hejar karakteri de, Sakine ve Rıfat Bey'in yakınlaşmasını sağlama işlevini üstlenmiştir.

"*Büyük Adam Küçük Aşk*" filminde zorunlu göç insanların yaşam standardını düşüren, şehrin merkezinden ve sunduğu fırsatlardan uzakta bir yaşam sürmeye ve ailelerin parçalanmasına neden olan bir durum olarak sunulmaktadır.

**b) Güneşi Gördüm**

Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül Senarist: Mahsun Kırmızıgül Yapımcı: Murat Tokat Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Demet Evgar, Murat Ünalmış, Cemal Toktaş, Altan Erkekli ve Ümit Okur Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2009.

"*Güneşi Gördüm*" Kars'ta çekilmiştir. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse Haydar, Davut ve İsa Altun kardeşler, her bir kardeşin oğulları, gelinleri ve torunlarından oluşan büyük aile köyde kalmış tek ailedir. Çatışmalar yüzünden herkes köyden gitmiştir. Davut Altun'un bir oğlu askerde, bir oğlu dağdadır. Dağda olan oğlu Serhat bir çatışma sırasında ölür. Küçük oğlu Azat mayın yüzünden bir bacağını kaybetmiştir. Anne Gülistan, Azat bacağını kaybettiğinden beri yedi senedir konuşmamaktadır. Çatışmalardan kısa bir süre sonra Albay köyün iki ay içinde boşaltılmasını ister. Haydar Altun ve ailesi İstanbul'a göçmeye, Davut Altun

[124] **Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması** s.112.

[125] Senem Edirne, "*Bir Ülke İki Karakter*", **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, sayı:79, Kasım, 2001. s.46.

Norveç'teki enişte sinin yanına, İsa Altun ise Mersin'e yerleşmeye karar verir. Film Haydar ve Davut'un hayatlarını izler. İsa Altun, oğlu Musto, gelini Zehra ve iki torunundan oluşan aile öykünün dışında kalır. İstanbul'a gelen Haydar Altun, üç oğlu (Ramo, Kado ve Mamo), gelini, altı torunu ile arkadaşı Cuma'nın tuttuğu eve yerleşir. Cuma'nın da içinde olduğu balık işinde çalışmaya başlarlar, ailenin diğer dokuz ferdi evde oturur. Ancak geçime dair bir sorun yaşanmaz. Eşcinsel Kado, küçük ağabeyi Mamo'dan gördüğü sistematik şiddetin büyük etkisiyle, cinsel kimliğiyle barışıp, yüzleşerek evi terk eder. Mamo Kado'yu öldürür. Mamo'nun Kado'yu öldürmesi namus cinayetidir. Havar, ameliyat olmak için hastaneye yattığında (Kado da evden kaçtığı için) iki kızı, yeni doğan erkek kardeşlerini çamaşır makinesinde yıkayarak ölümüne neden olurlar. Çocuklar geçici olarak devlet himayesine alınır. Davut Altun ise eşi ve iki oğluyla birlikte, yüklü bir miktar karşılığında Yunanistan üzerinden, tır içinde kaçak olarak Danimarka'ya gider. Enişte Nedim burada kendilerini karşılar ve aileyi Norveç'e geçirir. İsa Altun ve ailesinin kolayca yerleşip, çalıştığı haberi gelir. Mersin'e göç edenlerin büyük çoğunluğu pamuk tarlalarında çalışmaktadır, Mersin, zorunlu göçe dair olumlu bir örnekse yönetmenin niçin Norveç ve İstanbul özelinde Türkiye karşılaştırmasına giriştiği yanıtlanmayan bir soru olarak kalır.

"*Güneşi Gördüm*" filminde Kürt kimliği, buraya dek incelenen çoğu filmde olduğu gibi, karakterlerin kırık şivesiyle ve kısa birkaç sahnede Kürtçe konuşmalarıyla yansıtılır. Gülistan dağa giden oğlu Serhat'a "*Neçe*" (gitme) diye yalvarır, Serhat'ın ölüsü köye geldikten sonra kadınlar Kürtçe ağıt yakar. Mamo yeğenlerini Kürtçe ninni söyleyerek uyutur, Nedim Norveç'e göçmen statüsünde kabul edildikten sonra ablası Gülistan'la Kürtçe konuşur. Havar, Zelal ve Delal gibi karakter isimleri Kürtçe'dir. Filmde isimlerin, diğer filmlerde de rastladığımız biçimde kısaltmaları (Ramo, Mamo, Kado, Musto gibi) kullanılır. Film, soyun devamına kısaca erkek evlada verilen değeri ve "erkekliğe" verilen aşırı önemi "*bizden karı gibi adam çıkar mı len*" söyleminde somutlar. Yönetmen erkeklik tutkusunu Kürt kökenli vatandaşların dünyasına yön veren algı biçimi olarak sunar ve kuşkusuz eleştirir.

"*Güneşi Gördüm*" sinemamızda doğrudan zorunlu göçü merkezine alan ilk yapımdır. Filmde göç teması, yoğun biçimde yansıtılmaktadır. Film zorunlu göçün en önemli nedeni olan terörün, halkın arada kalmasına sebep olduğunu vurgular. Bu durumu ilk sahnelerinden itibaren yansıtır. Teröristlerin saklandığı mağaralara düzenlenen büyük bir hava operasyonunu izleriz. Ancak Ramo ve kardeşi Mamo da teröristlere yiyecek satmak için mağaraların yakınında bulundukları için ateş altında

kalır, ölümden dönerler. Bu sahne köylülerin geçim kaygısıyla teröristlerle ilişki içinde bulunduklarını, bu nedenle kaçınılmaz olarak hayatlarının tehlikede olduğunu yansıtır. Bu açıdan bakıldığında göç etmek gereklidir. Çünkü köy artık bir yaşam alanı değildir, çatışma bölgesine dönüşmüştür. Ailenin Yüzbaşı Caner'le yaptıkları konuşmada ortaya konduğu üzere devlet sadece "*git*" der, gerisi için bir şey yapmaz:

> Caner- *Çocukları okula göndermenin zamanı geldi.*
> Musto- *Sen de biliysen bütün okullar kapandı en yakın okul kırk km uzaktadır.*
> Caner- *Buralarda olacağı bu. Koşullar izin vermiyor arkadaşlar bir an önce başınızın çaresine bakıp gitmelisiniz.*
> Davut- *Biz hayvancılığı ve toprağı biliriz. Devlet bize get diyor ama ne ev veriyor ne iş veriyor.*
> İsa- *Biz de burada durmak istemiyoruz lakin mecburiyetten duruyoruz.*

Murat Ata'nın da belirttiği gibi, film halkın arada kalmışlığını çaresizliğini başarıyla vurgular:

> "*Hikayenin köy kısmında, kanımca filmin en önemli erdemi, devletin tek çözüm olarak "zorunlu göç"ü dayatmasına işaret etmesi. Kırmızıgül'ün, hem iki ateş arasında çaresiz kalan köylüye kulaklarını tıkaması, hem de nereye gideceği belli olmayan köylüyü yerinden yurdundan etmesiyle, devletin nasıl kısır bir politika yürüttüğüne işaret etmesi, gerçekten cesurca bir tavır*"[126].

Ailenin tek sorunu (çatışmalar ve zorunlu göçün dışında) Ramo'nun kız evlat sahibi olması ve Kado'nun eşcinselliğidir. Zorunlu göç İstanbul'a yerleşen Haydar ve ailesine mutsuzluk getirecek, Norveç'e yerleşen Davut ve ailesi ise köyde olmadıkları kadar mutlu olacaklardır. Film, aşağıda değinileceği üzere Norveç'in sosyal devlet anlayışı ile yapılan karşılaştırma üzerine kuruludur. Yüzbaşı Caner'le yapılan konuşma sırasında tekrar çatışma başlar ve tüm gece sürer. Serhat çatışma gecesi ailesini ziyarete gelir. Serhat, küçük oğul Azat ve babası Davut arasında geçen konuşma ile tanıtılmıştır:

> Azat- *Baba abimin fotoğrafını da asalım iki abim yan yana dursunlar.*
> Davut- *Yan yana koyamayız oğlum asamayız oğlum.*

Serhat, askerden izinli olarak evde olan Berat'la bir karşıtlık içinde sunulur. Sahnede Serhat profilden kadrajın sağında, Berat da aynı şekilde kadrajın solunda yer alırken, aralarında babaları vardır. Davut iki oğluna sırayla bakarak "*Serhat, Berat siz kardeşsiniz oğlum. Bunu sakın unutmayın*" der. Bu cümlenin izleyiciye, bizlere hitap ettiği oldukça açıktır. Tıpkı "*Mutluluk*" romanında Cemal ve Memo, "*Deli*

[126] Murat Ata, "*Güneşi Tam Görememek*", http://www.sinema.com/makale/1-7541/gunesi-gordum-gunesi-tam-gorememek- murat ata erişim 18 Mart 2009.

*Yürek Bumerang*" filminde Şehmuz ve Cemal karakterlerinde olduğu gibi burada da kardeşlik vurgusu öne çıkar:

> Davut- *Serhat Serhat oğlum neye gettin evine dön.*
> Serhat- *Baba bu işin dönüşü yoktur, sen de biliysen. Biz sahipsiz bir halkın ölü çocuklarıyız.*
> Davut- *Sen sahipsiz değilsen.*
> Serhat- *Ben sizin için dağlara çıktım, sizin için ölümü göze aldım.*
> Davut- *Oğlum heç ölümden çare olur mi ?*
> Serhat- *Ne yaptiysam sizin için yapıyım. Bunu bi gün hepiniz anlayacaksınız baba.*

Serhat ve Berat tekrar benzer bir sahnede bir araya gelir, bu kez aralarında babaları yoktur ve aralarındaki ayrım keskin biçimde vurgulanır. Serhat profilinden omuz çekiminde kadrajın solundadır, Berat'sa sağda. Berat'ın yüzünün fonu siyah, Serhat'ın fonu ise beyazdır. Tam ortadan ikiye ayrılmış bu fonda Berat'ın yüzü beyaz ve aydınlıkken, Serhat'ın yüzü karanlıktır;

> Berat- *Abi çatışmada karşı karşıya kalırsak ne olacak ?*
> Serhat- *Ben ölürsem terörist sen ölürsen şehit olacaksın.*

Serhat'ın duygudan arınmış sert dünya algısı konuşmada vurgulanmaktadır. Serhat gider ve gittiği anda çatışma başlar. Altun ailesi üyelerinden oluşan köy halkının korkuyla ışıklarını kapatmaları ve saklanmaları; "*Yol*" filminde Ömer'in köyünde kaçakçılarla gece yapılan çatışma sahneleri anımsatır. Serhat bu çatışmada öldürülecektir. Ertesi sabah, albay köyün erkeklerini karşısına alarak uzun bir konuşma yapar:

> Albay- *Arkadaşlar dün gece teröristler buraya geldi mi onları gördünüz mü? Tekrar soruyorum teröristleri gördünüz mü görmediniz mi? Teröristlere yardım ettiğiniz ortaya çıkarsa bunun vebali büyük olur. Yardım ve yataklıktan tutuklanırsınız. Bakın devlet her şeyin üstündedir yanı başınızda operasyon oluyor siz görmediğinizi söylüyorsunuz* (yürür ve Davut'un karşısında durur, ona bakarak); *teröristten dost olmaz arkadaşlar. Biz sizin için buradayız sizin için dağlara çıktık. Bu vatan sizin. Sizin için bir çok genç canlarını veriyor*.
> Yüzbaşı Caner- *Dün gece maalesef dört askerimiz şehit oldu. Teröristlerden yedisi ölü olarak ele geçirildi. Davut Bey, ölen teröristleri teşhis etmek için nehrin kenarına gelip bakın.*
> Albay- *Bu köy iki ay içinde boşaltılacak*.

Kırmızıgül'ün Serhat ve Albay'ın konuşmasında birebir aynı cümleleri (Serhat, "*Ben sizin için dağlara çıktım sizin için ölümü göze aldım*" derken Albay da "*Biz sizin için buradayız, sizin için dağlara çıktık. Sizin için birçok genç canlarını veriyor*" ifadelerini) kullanmasının bilinçli olduğu açıktır. Yönetmenin bu tercihi yaparken, halkın arada kalışının altını çizmek istediği düşünülebilir. Havar'ın Zehra ile yaptığı konuşmada da arada kalış vurgulanır. Zehra'nın iki erkek çocuğu, Havar'ın beş kızı ve bir oğlu vardır; "*Kız eyi. Burada erkeklerin kaderi öyle değil. Ya*

*korici, ya asker ya da dağa çıkacak. Başka şansı yoktir*". Bu söylem yönetmenin filmin sonunda, Ramo'nun sesinden okuyacağı mektupla örtüşmektedir.

Filmin bundan sonraki bölümü zorunlu göç sorunu ve bu soruna çözüm bulma durumu üzerinden Norveç Türkiye karşılaştırması üzerinedir. Serhat'ın ve Ahmet askerin öldüğü çatışma sonrasında, kışın köy boşaltılır. Yönetmenin tasvir ettiği köyden zorunlu ayrılışın gerçeklerle örtüşmediğine dair yorumlar yapılmıştır[127]. HÜNEE tarafından gerçekleştirilen araştırmayı göz önüne alırsak kırsal alanlardan güvenlik nedenleriyle göç edenlerin yarısına yakınının aile olarak göç ettiklerini; büyük çoğunluğunun istekleri dışında göç ettiğini, göç masraflarının malların, hayvanların satılması, birikimlerinin kullanılması biçiminde karşılandığını öğreniriz[128], filmin göçe dair sunduğu manzara söz konusu bilgilerle uyumludur.

Yüzbaşı Caner, aileyi "*Davut bey askerlerime babalık ettiniz sağ olun. Bir gün bu işler biter sizler de geriye evinize toprağınıza dönersiniz. Eviniz de toprağınız da sizindir emanetimizdir*" sözleriyle uğurlar. İstanbul'a dair tüm olumsuz ve yıkım getiren sahneleri, Norveç'e dair olumlu sahneler takip eder. Yönetmen İstanbul'a dair bir çöküş manzarası sunarken, zorunlu göçün diğer bir durağı olan Norveç'i de ütopya olarak sunar;

> Davut- *Yav Nedim perişan oldik o kadar yol geldik heç arama olmadi.*
> Nedim- *İşte bu Schengen ülkelerinde sınırlar kaldırıldı yani isteyen herkes istediği ülkeye free bir şekilde gidip gelebiliyor.*
> Davut- *Yav ne diyorsun Nedim? Biz köyden kazaya gidinceye kadar on yerde arama var.*
> Berat- *Yav dayı bu suyun içindeki fırfırekler de nedir?*
> Nedim-*Onlar rüzgar enerjisini elektrik enerjisine çeviriyorlar (…) E enişte memlekette ne var ne yok.*
> Davut- *Fukaralıktan başka heç bi şey yok hep kavga hep kavga.*
> Nedim- *E enişte devletin başındakiler kavga ediyosa halktan barış içinde yaşamasını bekleyemezsin hani eskiden bi laf vardı ya imam osurursa cemaat ne yapsın? Baştakilerin tek dertleri koltukları Türkiye'de ölen insanların günahı ne? Kırk kırk beş bin insan öldü Allah aşkına bu ölenler kim?*
> Davut- *Ölen de biz öldüren de biz. Orada yaşamayan bilemez.*
> Nedim- *Bilmez miyim enişte. 80'de Diyarbakır cezaevinde yaşadığımız işkence başka nerde yaşandı acaba? Faşist darbeden kaçtığım gün yirmi altı yaşındaydım dile kolay yirmi sekiz yıl olmuş hiçbir şey de değişmemiş değişmeyecek de zaten bu emperyalist ülkeler ve bu işten bu savaştan rant sağlayanlar oldukça değişmeyecek de.*

Konuşma oldukça basit biçimde Norveç'in olumlu özellikleri ve Türkiye'nin olumsuz özelliklerinin ardı ardına sıralanması üzerine kuruludur. Nedim'in sözünü ettiği Schengen Antlaşması (1985) Fransa, Batı Almanya, Belçika, Hollanda ve Lüksemburg arasındaki pasaport kontrolünü kaldırmıştır (söz konusu ülkelere süreç

[127] bkz. Çetin Baskın, "*Berfinler Kadar Gözüpek Olmayı Başarabilmek*", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, sayı:83, Nisan, 2009 ve Müjde Arslan, "*Güneşi Gördüm: Resmi İdeolojinin Kürt Seviciliği*", der. Müjde Arslan, **Kürt Sineması: Yurtsuzluk ve Ölüm** içinde, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.
[128] **Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması** s.107.

içinde pek çok ülke eklenir). 1992 yılında da Maastricht Antlaşması Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun Avrupa Birliği olması yolunda, ekonomik ve parasal birliği gerçekleştirmek için imzalanmıştır. Norveç'in sosyal refah devleti anlayışını ve böylesi uluslar üstü siyasi ve ekonomik bir örgütlenmeye üye olmasından kaynaklanan avantajlarını Türkiye ile karşılaştırmak oldukça temelsiz bir yaklaşımdır;

> "*Ne nüfusu, ne de çokulusluluğu bazında bizimle aynı kültürel ve siyasi yapıda olan, sosyal devlet anlayışının dünyadaki en iyi uygulayıcılarından Norveç ile, neredeyse hiçbir konuda doğru düzgün bir sistemi olmayan Türkiye'yi kıyaslamak adalet terazisinin doğasına aykırı. Norveç gibi bir ülkede yaşayıp, toplumsal statün ne olursa olsun, sorunlarla boğuşsa da ülkene duyduğun özlem ne kadar hayatın içinden ve gerçekçi duruyorsa, Norveç modelindeki sosyal devlet anlayışının mükemmeliyeti veya her milletin birbiriyle uyum içinde yaşayabildiği gerçeğini ülkemizle kıyaslama çabası o denli havada kalıyor*"[129].

Davut ve ailesi Norveç'te yolda, polis kontrolü sırasında yakalanırlar. Davut mahkemede kendisini şöyle savunur:

> "*Yirmi beş yıldır iki tarafın arasında kaldık çocuklar bile ikiye bölündü. Biri örgüte katılıp dağa çıktı diğeri asker oldi. Durumumuz ortada. Yaşadığımız yer dünyanın en güzel yeriydi ama cehenneme çevrildi. Dağa çıkan oğlumu kaybettim, bir oğul kaybetmek ne demektir bilir misiniz? Hangi dava daha möhümdir insan hayatından? Hangi savaş daha böyükür barıştan? Ben çocuklarımı kaybetmeden insan gibi yaşamak için geldim buraya. İşte küçük oğlum mayına bastı*" (Azat bacağını gösterir).

Norveç hükümeti, bu ajitatif konuşma sonrasında Davut ve ailesini Norveç'e kabul ederek, maaşa bağlar. Ailenin bir markette işçi olarak işe başlaması batı ülkelerinde işçi sınıfının ortadan kalktığı ve yeni işçi sınıfının göçmenlerden oluştuğu gerçeğini doğrular. Davut ve Gülistan'ın dillerini bile bilmedikleri bir ülkede çalışmanın getireceği zorlukları, Berat'ın elindeki küçük sözlükle aşacaklarına dair sunum son derece gerçek dışıdır. Türkiye'de evin duvarına asılamayan "diğer" oğul Serhat'ın fotoğrafının, duvarda ailesinin yanında yerini almasıyla Norveç'e dair mükemmellik tablosu tamamlanır; "*İşte burada gördük insanlar hep beraber ne güzel yaşıyor. Dili dini ne olursa olsun önce insan olsun*".

İstanbul ise yukarıdaki satırlarda vurgulandığı üzere filmin göçe dair kötü örneğidir. Trenle yolculuk sahneleri, Havar'ın hastalığı ve kentte ailenin parçalanması yine Yılmaz Güney'in bir başka filmini, "*Sürü*'yü akıllara getirmektedir. Kado ölür, Mamo hapse girer, Ramo'nun küçük oğlu ölür. İstanbul ailenin üç ferdini üç "erkeğini" alır. "*Beyaz Melek*" filminde olduğu gibi, İstanbul'a ayak uyduramayış

[129] Murat Ata, age.

kentin değerlerine modernizme yabancı olmaktan kaynaklanır. Kado'nun, bir erkeğin neden kadın ismi taşıyabileceğini, travestinin ne olduğunu bilmemesi gibi, Havar ve çocukları da çamaşır makinesine yabancıdır. Kent kirlidir, kent köyün dayanışmasından yoksun olduğu için yalnızlık ve felaket getirir. Norveç'te Azat kendisine takılan bacakla yeniden yürümeyi başarır ve annesinin yüzünü güldürür. İstanbul'da ise Ramo ailesinden geride kalanları yanına alarak köyüne döner:

> "*Evimin güneşi karım devletin hastanesinde iyileşti sağolsun devlet ana. Ama bir de devlet baba var ki bizlere böyük bir yanlış yapti bizleri yaban ellere attı uyamadık. Biz geri dönmeye karar verdik (…) Halbuki aynı takımları tutan aynı türküleri söyleyen aynı topraklarda kardaş olan insanlar birbirine sarılsa ne güzel olur. Savaş isteyen biz erkekleriz ağlayan da analar inancım odur ki bu işi ancak analar bitirir*".

Ramo'nun çocuk yurdunun müdürüne yazdığı yukarıda alıntılanan mektupta dikkati çeken yegane unsur, devlet ana ve devlet baba ifadeleridir. Halkın hiç büyümeyen çocuk konumuna yerleştiği, annenin sevgiyi, babanın otoriteyi temsil ettiği söz konusu durum Nurdan Gürbilek'in Türkiye toplumunun çocuk kalmış, acı çeken kederli bir toplum olduğunu söylemesiyle örtüşür[130]. "*Güneşi Gördüm*" filmi zorunlu göçü nedenleri ve sonuçlarıyla gerçekçi biçimde yansıtmaya çalışmaktadır, ancak zorunlu göçe alternatif model olarak Norveç'in sunulması bu çabayı yarı yolda bırakmaktadır.

Göç Anlatıları başlığı altında ele alınan "*Büyük Adam Küçük Aşk*" ve "*Güneşi Gördüm*" filmleri gerek karakter isimleri gerek göç edilen şehirlerin ortaya konması gerekse konuşmalar aracılığıyla karakterlerinin Kürt kökenini açıkça ortaya koymaktadır. İki filmde de karakterler göç sonrasında İstanbul'un merkezi dışında yaşamakta, ev nüfusunun çoğunluğunu kadın ve çocuklar oluşturmakta, karakterler kente uyum sağlamakta güçlük çekmektedirler. Zorunlu göç, iki filmde de halkın 1980'li yılların ortalarından itibaren teröristlerin ve devlet güçlerinin çatışmasının arasında kalması nedeniyle gerçekleşen bir olgu olarak sunulmaktadır.

### 2.3.3. Dostluk Anlatıları: Işıklar Sönmesin, Fotoğraf ve Yazı Tura

Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan kritik olaylardan bugünümüzü en çok etkileyenler 1980 darbesi ve 1980-1999 arasında süren, 2004 yılından itibaren yeniden başlayan terör ortamıdır. Pek çok insanın hayatını yitirdiği söz konusu dönem, Asuman Suner'in de belirttiği gibi "*tüm Türkiye'de yaygın ve kanıksanmış bir şiddet ortamı yaratmıştır (…) Türkiye'de ne 12 Eylül 1980 askeri darbesine ne*

[130] Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004. s.39.

*Güneydoğu'daki savaşa ne de bu olayların milyonlarca kişinin yaşamları üzerinde bıraktığı izlere ilişkin gerçek bir toplumsal hesaplaşma hiçbir zaman yaşanmamıştır*"[131]. Bu bağlamda 1987 yılında ilan edilen, on ilde uygulanan, her dört ayda bir parlamento tarafından uzatılan ve 30 Kasım 2002'de kaldırılan OHAL önemli bir veridir. Geçmişle yüzleşme ya da Suner'in ifadesiyle toplumsal hesaplaşmaya dair filmler Türkiye Sineması'nda karşımıza pek sık çıkmasa da, dünya sinemasında ve özellikle Hollywood filmlerinde hemen her yıl sıkça karşımıza çıkmaktadır[*]. Tarihimizde sinemaya yansıtılacak zenginlikte konular olmasına rağmen şimdiye dek ne kadarının yansıtılabildiği de ayrı bir soru işaretidir. Mithat Sancar'a başvuracak olursak, geçmişteki travmalarla yüzleşmek demek aynı zamanda yüzleşmenin yaratacağı yeni travmalarla da uğraşmak demektir[132].

Türkiye Sineması'na döndüğümüzde, 12 Eylül darbesi ile ilgili 1980'li yılların ortalarında ve özellikle 2000'li yıllardan itibaren filmlerin yapıldığını, yapılmaya devam edildiğini görmekteyiz. Ancak aynı şeyi Güneydoğu'daki (kimi zaman düşük yoğunluklu savaş olarak da anılan) terör ortamı için söylemek zordur. Sinemamızda bu sorunu dolaylı ya da doğrudan işleyen filmleri; *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), "*Filler ve Çimen*" (Derviş Zaim, 2001), "*Büyük Adam Küçük Aşk*" (Handan İpekçi, 2001), "*Fotoğraf*" (Kazım Öz, 2002), "*Yazı Tura*" (Uğur Yücel, 2004) ve "*Başka Semtin Çocukları*" (Aydın Bulut, 2008) olarak sıralamak mümkündür.

Söz konusu filmlerden "*Işıklar Sönmesin*", "*Fotoğraf*" ve "*Yazı Tura*" asker militan karşılaşmasını, ilişkisini ele aldığı için seçildi. Bu filmlerde, karşılaşma üzerinden yaşanan karşılıklı empati kurma, birbirini anlama çabası; 1990 öncesi Türkiye Sineması'nda karşımıza çıkmamış, yeni bir temadır. Seçilen filmler kimliklerin gerisinde, aynı topraklarda, aynı yaşamı, hayatı paylaşan insanlar olduğumuzu söylemektedir. Üç filmin geçmişle yüzleşme çabasına girdiğini, kanıksanmış şiddet ortamına bakışımızı değiştirmeye çalıştığını, kanıksanmış şiddete karşı çıktıklarını söylemek mümkündür. Mithat Sancar'a göre, geçmişin şiddet dolu dönemlerinde örülen ve çok sertleşen kabuk bugünümüzü de kuşatmaktadır, geçmişle hesaplaşma esas olarak şiddetin durduğu ortamlarda

---

[131] Suner, age, ss 26-27.

[*] Dünya sinemasında tarih konulu filmler için bkz. Atilla Dorsay, "*Sinema Tarihe Bakıyor*", **Milliyet Sanat**, sayı:548, 2004 ve Kutlukhan Kutlu, "*Sinemanın Gözünden Yakın Tarih Gezintisi*", 30 Eylül 2006 **Radikal**.

[132] Aktan İrfan, "*Çaresizlik Siyasi Kader Değildir*" (Mithat Sancar'la söyleşi), *Express*, Mart, sayı:70, 2007. s.17.

gündeme gelmektedir[133]. Bu anlamda 12 Eylül'e dair filmlerin yeni yeni çekiliyor olması ve terör ortamına dair filmlerin de ("*Işıklar Sönmesin*") hariç çatışmaların durduğu 1999-2004 yılları[*] arasında çekilmiş olması Mithat Sancar'ı doğrular niteliktedir.

**a) Işıklar Sönmesin**

Yönetmen: Reis Çelik Senarist: Reis Çelik, Cemal Şan Yapımcı: Ferdi Eğilmez Oyuncular: Berhan Şimşek, Tarık Tarcan, Tuncel Kurtiz, Şermin Karaali Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 1996.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse "*Işıklar Sönmesin*", doğuda sınıra yakın, dağlık, karlarla kaplı Van Gürpınar köyünde geçmektedir. Filmin adı, titrek bir mum ışığının mumu çevreleyen eller sayesinde korunup, güçlendirildiği giriş sahnesinde ve son sahnede vurgulandığı üzere simgesel bir anlama sahiptir. Film yol keserek dolmuş durduran bir grup militanla açılır. Seydo'nın liderlik ettiği grup, alınan bilgi doğrultusunda yolcular arasındaki korucuyu yakalar. Korucu, kaçmaya çalışırken vurularak ölür. Murat yüzbaşı ve askerleri, olayın haber alınmasının ardından, grubun peşine düşer. Girdikleri çatışma sonrası çığ düşer ve dağda üç kişi kalırlar; Murat, Seydo ve Zozan. Zozan'ın ölmesiyle Murat ve Seydo terk edilmiş bir köye sığınırlar. Film, "*Yaşanan tüm acılara bir damla su vermek adına*" yazısıyla biter.

"*Işıklar Sönmesin*" filminde Kürt kimliği, Seydo ve Murat arasındaki tartışmalarla yansıtılmaya çalışılır. Kürtçe, filmin başında dolmuştaki yolcular arasında, yolcuların Seydo'yla konuşmalarında ya da Seydo ve arkadaşları arasında kullanılmaz[*], ancak Murat yüzbaşı öldürülen korucunun köyünü ziyaret ettiğinde kadın sesinden bir ağıtta, Murat yüzbaşı ve askerleri yolda arama yaparken çalan türküde, çatışmadan önceki gece Seydo mağara önünde nöbet tutarken kadın sesinden bir ağıtta, Seydo'nın, sırtında taşıdığı Zozan'la kendi aralarındaki konuşmasında ve en son Zozan öldüğünde erkek sesinden bir ağıtta kullanılır. Bunun dışında Seydo (Seyda) ve özellikle yayla anlamına gelen Zozan yaygın

[133] yage, s.17.

[*] 1999-2004 yılları arasındaki süreç ve konuya dair daha fazla bilgi için **Express** "*Kürt Sorunu Türk Sorunu*", Mayıs, 2006 özel sayısına bakılabilir

[*] Türkiye'de Kürtçe konuşmak, 1983 yılında çıkarılan 2932 sayılı yasaya göre yasaktı. Ancak bu yasak, 1991 yılında ve Ekim 2001 yılında yapılan yasa değişiklikleri ile kaldırılmıştır

kullanılan Kürtçe isimlerdir. Seydo ve Tuncel Kurtiz'in canlandırdığı köylünün şiveli konuşmaları karakterlerin Kürt kökenini belirtme işlevi görür.

"*Işıklar Sönmesin*" filminde dostluk teması, Seydo ve Murat yüzbaşının birbirini anlama çabası üzerinden işlenmektedir. İki karakter birbirlerine zıt konumlanmıştır. Seydo oldukça otoriter, duygusuzdur, Murat yüzbaşıysa son derece nazik, saygılı, halkla arası oldukça iyi, sevilen, her türlü olumlu niteliğe sahip bir insandır. Bir karakter olarak Seydo'ya bakış, grubun ilk mola sahnesinde değişmeye başlar. Grup üyeleri kendi aralarında konuşmaktadır ve korucunun ölümünden ötürü üzgündür:

*-Bildiğim odur ki biz bize kurşun sıkar olmuşuz içim buna yanar.*
*-Seni anlıyorum benim içim de bayram etmiyor .*

Konuşmalar sırasında, görüntü düzenlemesinde kadınların erkeklerden ayrı ve geri planda yer alması; konuşma dışı tutulması dikkat çekicidir.

Murat yüzbaşı ve askerlerin, grupla girdikleri çatışma sırasında iki taraftan da kayıplar yaşanır, askerlerin ve militanların çığlıklarına görüntüde çığ düşeceğini sezdiren karlardaki yarılma eşlik eder. Sonunda askerlerin attığı bir el bombasından sonra çığ düşer. Seydo'nun ve Murat'ın çığ sonrası, karlar arasında çaresizce arkadaşlarını aramasına, aynı şekilde çekilmiş sahnelerde tanık oluruz. İkisi de, oldukça üst açıdan, karlar arasında gösterilir. Çaresizlik; ikisini aynı düzlemde buluşturmuş ve eşitlemiştir. Murat yalnız kalırken, Seydo, Zozan'ı bulur ve sırtına alır. Murat, Seydo ve Zozan'ı gece mağarada yakalar. Seydo ve Murat birbirlerine karşı oldukça önyargılıyken Zozan onları birbirine yakınlaştırır. Murat'ın öfke dolu davranışları, Seydo'nun ertesi sabah arkadaşını sırtlayışını gördüğünde giderek değişmeye başlar. Murat ve Seydo, Zozan'ı taşırken sıkça yardımlaşır. Zozan öldüğünde, ölüsünü mezara birlikte taşırlar.

Yönetmen Seydo ve Murat'ın birbirlerine karşı önyargılarını yıkarken, katılaşmış kimliklerin ötesine geçmeyi ve izleyicilerin de önyargılarını yıkmayı hedefler. Zozan'ın ölümüne dek siyasetten konuşmayan ikili, kadın hayatlarından çıktığında siyaset konuşurlar ve birbirlerini anlamaya çalışırlar;

Murat- *Köylün müydü*? (Zozan'ı kasteder)
Seydo- *Bu davada ölenlerin hepsi köylümdür* (sessizlik). *Memleket neresi*?
Murat- *Ardahan.*
Seydo- *Yoksa Kürt müsün*?
Murat- *Bu topraklar üzerinde yaşayan insanları değişik kökenlere bölmenin kime ne faydası olur*? *Kürt olmam neyi değiştirir*?
Seydo- *Kızma sadece sordum.*
Murat- *Askerliğini nerede yaptın*?

Seydo- *Ankara'da yaptım ama gerçeğinden bahsedirsen şimdi gördügün gibi bu dağlarda yapırem.*
Murat- *Şimdi yaptığınız askerlik değil vatana ihanet, eşkıyalık kim için ne için yaptığınızın farkında mısınız bari*?
Seydo- *Tahmin ettiğinden çok.*
Murat- *Onun için mi kendi günahsız insanlarınızı kurşuna dizip öldürüyorsunuz*?
Seydo- *Anlamirsen, bu bir kimlik savaşıdır, bastırıp yok etmeye çalıştığınız koca bir halkın haklı davası var karşınızda.*
Murat- *Bu topraklar üzerinde yaşayan insanların kimlikleri mevcuttur, belgesi de kanlarımızla yazdığımız tarihimizdir bu nedenle yüzlerce yıldır beraber yaşayan iki toplumun kurduğu bu devleti bölmeye çalışmayı haklı dava göremezsin.*
Seydo- *Doğrudur bu iki halk bugüne kadar bu iki halk hep kardeş yaşamıştır ama bugüne gelindiğinde bunları yok saymışsınız.*
Murat- *Bir iki lafı dilinize dolamış dolaştırıp duruyorsunuz kim kimi yok saymış ama sizin asıl sorununuz bunlar değil tek amacınız bu devleti bölmek.*

Filmin kendi içindeki en önemli çelişkisi de aslında bu konuşmalar sırasında ortaya çıkar. Seydo, sorunu "*kimlik savaşı*" olarak ortaya koyar, ancak Kürtçe konuşmaz. Dolayısıyla Seydo'nun hem Kürtçeyi kullanmaması hem de "*kimlik savaşı*" verdiğini belirtmesi, onu bir karakter olarak anlamsız ve geçersiz hale getirir. Böyle bir başkaraktere sahip olan film kendi kendini de çürütmüş olur. Reis Çelik, kendisiyle yapılan bir söyleşide, 1996 yılında Kürt meselesini işleyen bir film çekmenin zorluklarından söz ederek; bugün çekse filmde her şeyin daha farklı olacağını, günümüzde konuyla ilgili daha sert filmlerin çekildiğini belirtir[134].

Seydo ve Murat filmin sonunda, harabeye dönüşmüş bir evin içinde kavga etmeye başlar. Kavgaları, silahlarına el koyan, Tuncel Kurtiz'in canlandırdığı isimsiz köylü tarafından kesilir. Köylü Murat'ın silahına el koyar ve halkı temsil eden bir hakem konumuna oturtulur. Seydo ve Murat köylünün önünde bu kez, Zozan öldükten sonra yaptıklarına benzeyen bir siyasi tartışma içine girerler. Tartışma, Seydo'nun "*siz suçlusunuz*" diyerek Murat'ı ittirmesiyle çocukça bir biçim alır. Film, köylünün ikiliyi ayırmasından sonra, mizansene köylünün torunu Dilan'ın da eklenmesiyle tür olarak melodrama yaklaşır:

Dilan: *Dede, üşüdüm dede, kim bunlar dede*? *Babamın yanından mı geldiler*? *Babam da gelecek mi*? *Babamı gördünüz mü*? (Seydo'ya) *Amca babam bana boncuk almış mı*?
Seydo: *Almış ya hem de çok güzel boncuklar* .
Dilan: (Murat'a) *Sen de gördün mü amca*?
Murat: *Gördüm tabii hem de bir sürü.*

Seydo ve Murat'ın gözleri dolar. Sahnedeki düzenleme ve konuşmalar aslında melodramdan ve "*oryantalist bakıştan*"[135] çok da uzaklaşılamadığının

[134] Nadir Öperli "*Reis Çelik: 'Aslolan Anlatılanı Bir Yere Bağlamaktır'*"
http://www.sinema.com/makale/4-1546/reis-celik-aslolan-anlatilani-bir-yere-baglamaktir
erişim 23 Temmuz 2007
[135] Hilmi Maktav, "*Vatan, Millet, Sinema*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı: 207, 2006. s.82.

kanıtıdır. Murat'ı arayan askerler operasyon hazırlığındadır. Köylü; "*Dönecekler köylerine, ocaklarında ışıkları yanacak, ışıklar sönmesin, hepsi gelecek, ocaklar tütecek*" diye bağırarak, elindeki meşaleyle dışarıya fırlar ve açılan ateş sonucu ölür. Seydo ve Murat, Dilan'ı yanmakta olan yıkık evin içinden birlikte çıkarırlar. Dilan, Zozan'dan sonra, Murat ve Seydo'yu ikinci kez insani zeminde buluşmasını sağlamıştır.

Film kadınları ve çocukları aynı düzlemde ele almakta, erkekleri ise yapısal olarak karşı kutba yerleştirmektedir. Filmin söylemi çerçevesinde, erkeklerin neden olduğu kavgalar kadınların ve çocukların temsil ettiği barışa zarar vermektedir. Dilan, "*Işıklar Sönmesin*'den beş yıl sonra çekilecek olan *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki Hejar'ı[136] anımsatır. Dilan ve Hejar'ın ikisi de kız çocuğudur, aynı yaşlardadırlar, anne ve babaları yoktur, ikisinin de yaşayan tek akrabası dedeleridir. Hejar ve dedesi Evdo köyleri güvenlik nedeniyle boşaltıldığı için İstanbul'a zorunlu göç etmişlerdir. Dilan ve dedesi de aynı nedenle kendi köylerinde kalan en son insanlardır. Dilan'ı (ve dolayısıyla Hejar'ı) masumiyetin, barışın ve kardeşliğin simgesi olarak kabul etmek mümkündür. Yönetmen Seydo ve Murat'ın, Dilan'la temsil edilen masumiyet, barış ve kardeşliğe sahip çıkması gerektiğini belirtmektedir.

**b) Fotoğraf**

Yönetmen: Kazım Öz Senarist: Kazım Öz Yapımcı: Özkan Küçük Oyuncular: Özkan Duman, Nazmi Kirik, Mizgin Kapazan, Muhlis Asan, Zülfiye Dolu, Mehmet Ali Öz Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2002.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, "*Fotoğraf*" 1995 yılında geçer. Ali* ve asker Faruk otobüs yolculuğunda kurulan arkadaşlığı paylaşırlar. "*Fotoğraf*'ta kimliklerden arınmış yaşam paylaşımının ve dostluğun mekanı otobüstür. Ali Türkoğlu ve Faruk Öztürk isimli iki genç İstanbul'dan Diyarbakır'a giden bir otobüste

[136] Handan İpekçi, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki Hejar için şunları söylemiştir; "*Kürt halkının yoksullukla, ezilmişlikle isyan arasındaki sıkışmışlığını temsil ediyor. İki alternatifi var; ya yoksulluğu ve ezilmişliği kabul edecek ya isyanı seçecek. Halbuki bizim başka alternatiflerimiz olmalı. Biz başka alternatifler yaratmalıyız diye düşünüyorum*" akt. Edirne age s47

*Ali rolündeki Nazmi Kırık ve onun isimsiz kız arkadaşı rolündeki Mizgin Kapazan, 1999 yılında *Güneşe Yolculuk*'ta rol almışlardır. Kapazan, *Güneşe Yolculuk*'un başlıca üç karakterinden biri olan Arzu rolünü oynamıştır. Kapazan ayrıca *Yazı Tura*'da Şefika rolünü üstlenmiştir. Kapazan ve Kırık böylece üç film arasında bir bağın kurulmasına neden olurlar.

yan yana iki koltuğu paylaşırlar. İki genç karakter olarak birbirinden oldukça farklıdır. Faruk elinden tespih, ağzından sakız ve sigara eksik olmayan bir gençken; Ali hukuk fakültesi öğrencisi, sigara kullanmayan bir gençtir. İkisi de yol boyunca birbirilerine oldukça nazik davranırlar ve birbirilerinin omzunda uyurlar. Birbirlerine nereye gittikleri konusunda "*akraba ziyareti*" diyerek yalan söyler. Ali dağa çıkan, silahlı bir militan gruba katılacakken Faruk da askere gitmektedir. Yolculuklarının sonunda önce Faruk Elazığ'da arkasından Ali Diyarbakır'da iner. Faruk, bir operasyon sonrasında Ali'nin öldüğünü anlayacaktır. Faruk'un da aralarında bulunduğu askerlerin çektikleri fotoğraflar, İstanbul'da sokakta oyun oynayan çocukların eline geçer. "Savaş" adlı çocuk annesi evde olmadığı için, postacıdan içinde fotoğrafların olduğu mektubu alır. Arkadaşlarıyla "körebe" oynar. Çocukların ilgisi bir süre sonra fotoğraflara yönelir. Savaş ve diğer çocuklar, bir ölünün başında çekilmiş fotoğrafa bakarken, ebe hariç herkes donar. Gözleri kırmızı bir tülbentle bağlı olan kız çocuğu ise kendi etrafında dönmeye devam eder.

"*Fotoğraf*" filminde Kürt kimliği Kürtçe'nin kullanımıyla yansıtılmaya çalışılır. Filmde, Ali ve Faruk arasındaki tüm Türkçe konuşmalar Kürtçe altyazı ile verilir. Ali'nin kendisini karşılayanlarla ve bindiği Van Diyarbakır dolmuşunda Kürtçe konuşmaları da Türkçe altyazı ile verilir. Dolmuşta Kürtçe bir ağıta yer verilir.

"*Fotoğraf*" filminde dostluk teması Ali ve Faruk'un otobüs yolculuğunda başlayan ilişkileri üzerinden işlenmektedir. İkili arasındaki en uzun konuşmaya filmin başında yer verilir. Faruk, otobüse önce binmiş ve cam kenarına oturmuştur. Ali'nin kız arkadaşı ile konuşmadan, sarılmadan, sadece el sıkışarak ayrılmasını camdan izler. Faruk, Ali otobüse binip, yanına oturduktan sonra onu dalgın gördüğü bir anda konuşmayı başlatır:

Faruk: *Onu mu düşünüyorsun az önce ayrıldığın kızı*?
Ali: *Evet.*
Faruk: *Yanlış anlama sadece merak ettim neden sadece elini sıktın*?
Ali: *Belki uzun bir süre görüşmeyeceğiz fazla özlememek için*.
Faruk: *Boş ver iyi yapmışsın çok değer verirsen hemen şımarırlar bir gün de bakarsın terk edip gitmişler*.
Ali: *Hayırdır terk eden mi var*?
Faruk: *Hiçbir şeyin karşılığı yok bu dünyada be birader. Nankördürler aslında onlara karşı acımasız olacaksın. Aşk da çıkar işi ya.*
Ali: *Belki haklısın ama çıkarsız aşklar da yaşanıyor.*
Faruk: *Hikaye, olsa olsa filmlerde olur o.*
Ali: *Doğrudur filmlerde çok yaşanır.*
Faruk: *Çalışıyor musun?*
Ali: *Öğrenciyim ben.*
Faruk: *Nerede?*
Ali: *Hukuk okuyorum.*
Faruk: *Hukukta belki adalet vardır ama aşkta yok*.
Ali: *Adalet? Adalet hiçbir yerde yok ki sadece soyut bir kavram şu an.*

Konuşmanın kadın konusuyla başlayıp adalet kavramına uzanması önemlidir. Kadın ve adalet arasında kurulan ilişki, Faruk'un "*Hiçbir şeyin karşılığı yok bu dünyada be birader (…) Nankördürler aslında onlara karşı acımasız olacaksın aşk da çıkar işi ya*" sözlerine şehir dışındaki boş ve işlevsiz arazi görüntülerinin eşlik etmesiyle başlar. Ali'nin "*Adalet? Adalet hiçbir yerde yok ki sadece soyut bir kavram şu an*" sözlerine çarpık kentleşme görüntülerinin, gecekonduların, yarım kalmış, boyasız, sıvasız evlerin ve hemen yanında başlayan düzgün sitelerin görüntülerinin eşlik etmesiyle tamamlanır. Kadının toprakla temsil edilmesi sinemada oldukça yaygın bir sunumdur, geleneksel söylemde kadın topraksa kültür ve buna bağlı olarak adalet, erkekle ilişkilidir[137]. Ancak, pencereden görünen çarpık kentleşme görüntüleri, filmin adalet kavramına dair bir söylem oluşturması için oldukça zayıf kalır. Alıntılanan konuşma film boyunca, Faruk ve Ali arasında geçen en uzun, yüzeysel olmayan, konulu tek konuşma olması nedeniyle önemlidir. Bu konuşmadan kısa bir süre sonra otobüs mola verdiğinde, birlikte çay içerken, televizyonda Mart 1995'de gerçekleştirilen Çelik Operasyonu'na ve aynı tarihte başlayan Gazi Mahallesi olaylarına dair haberleri beraber izlerler, ancak aralarında bu konulara dair tek söz geçmez.

Faruk, Tunceli'ye gitmek üzere Elazığ'da iner, çakmağını otobüste unutur. Ali çakmağı hatıra olarak saklar, Diyarbakır'da inip Van'a gider. Ali ve arkadaşları, büyük bir dolunay görüntüsünün eşlik ettiği bir gece, müzik eşliğinde dağa çıkarlar. Gruptakiler karaltılardan ibarettir, sadece sesleri duyulur ve ayaklarını görülür. Film, görüntü ve müziğin birlikteliğiyle grubu kutsar, yüceltir. Yüceltmenin filmin başlarında Ali'nin karanlıkta dağlara hülyalı bakışlarıyla başladığını ve Elazığ'a yaklaştıklarında Ali'nin uykusundan aniden uyanarak, heyecanla, pencereden dışarıya bakmasıyla sürdüğünü söylemek mümkündür. Şenay Aydemir, filmin tutumunu "*bir yönetmenin herhangi bir konuyu ele alırken 'tarafsız' olmasını beklemek saflık olur. Ama en azından 'nesnel' olmasını isteyebiliriz. Kazım Öz, genel olarak nesnel bir çizginin içinde durmaya çalışsa da, zaman zaman bu sınırlar aşılıyor*"[138] sözleriyle açıklamaya çalışır. "*Fotoğraf*'ın nesnelliği en çok da, söz konusu dağa çıkış

[137] Selim Eyüboğlu, "*Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın*", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Yayına Hazırlayan Deniz Derman, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001 ve Atay, age, s.19.

[138] Aydemir Şenay, "*Fotoğrafın Ardındakiler*", **Evrensel Gazetesi**, 7 Kasım 2002.

sahnesinde zarar görür. Aralarında mola yerinden, susamaktan, kalan mesafeden başka bir konuşma geçmeyen, militan grubun dağa çıkış amacı belirtilmez.

Gruba hava operasyonu düzenlenir ve militanlar ölür. Operasyon sonrasında, kamera yere paralel olarak uzun bir sağa kaydırma hareketi yapar, çekim karlar arasındaki çakmağı görmemizle ve bir kaya üzerinde otomatik çekim yapmakta olan fotoğraf makinesiyle sona erer. Askerlerin konuşmaları, fotoğraf makinesinin otomatik çekim sesi duyulur. Ancak ne askerleri, ne de neyi çektiklerini görürüz. Faruk, fotoğraf makinesini durduğu kayanın üzerinden almaya gelir, çakmağı görür, bir süre bakar, fotoğraf makinesini alıp gider. Sonra geri gelir, çakmağı eline alır, bir süre kendi çakmağı olduğuna emin olana dek melodisini dinler, kalkıp hızla gider. Kısa bir süre sonra çakmağı fırlatır.

Faruk, çakmağı eline aldığında aynı anda iki gerçekle yüz yüze gelir; Ali bir militandır ve ölmüştür. Ancak Faruk, "*Işıklar Sönmesin*" ve "*Yazı Tura*'daki sunumların aksine arkadaşına, anısına sahip çıkmaz, üzülmez. Çakmağı korkuyla fırlatıp, kaçar. Bu anlamda filmin, diğer iki filmin aksine varolan şiddeti ve önyargıları perçinlediğini söylemek mümkündür.

**c) Yazı Tura**

Yönetmen: Uğur Yücel Senarist: Uğur Yücel Yapımcı: Hakkı Göçeoğlu, Uğur Yücel, Defne Kayalar, Haris Padouvas Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Olgun Şimşek, Bahri Beyat, Engin Günaydın,Teoman Kumbaracıbaşı, Erkan Can, Settar Tanrıöğen, Mizgin Kapazan, Levent Can, Eli Mango, Sultan Gündüz, Ülkü Duru, Ahmet Mümtaz Taylan, Haldun Boysan, Şinasi Yurtsever Ülke: Türkiye, Yunanistan Yapım Yılı: 2004.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse; "*Yazı Tura*" 1999 yılında geçer. Göremeli Rıdvan ve İstanbullu Cevher askerliklerini doğuda birlikte yapmış ve gazi olmuş iki arkadaştır. Film temel olarak Rıdvan ve Cevher'in yaşadığı travma sonrası stres bozukluğunu anlatır. Ozan Güven tarafından canlandırılan asker, bir operasyondan sonra ölülerden birinin üzerini ararken, kızın koynunda bulduğu fotoğrafta Rıdvan'ı tanır. Fotoğrafı Rıdvan'a gösterir. Rıdvan fotoğrafı gördüğünde, gece girilen çatışmadan sonra, yaralı olarak kaçarken vurduğu militanın, lise aşkı Elif olduğunu anlar. Ölüsünün başında ağlar ardından kendini kaybeder, arkadaşlarının bağırışlarını umursamaz, mayınlı bölgede amaçsızca koşar.

Peşinden de Cevher gider. Rıdvan mayına basarak sağ ayağının dizden aşağısını yitirirken, Cevher de sağ kulağının duyma yetisini kaybeder. Filmin ilk yarısı Rıdvan'ı, ikinci yarısı Cevher'i anlatır. Rıdvan köyüne döndüğünde nişanlısı, Rıdvan'ın en iyi arkadaşı Sencer'le birlikte kaçar. Rıdvan Elif'i öldürmüş olmasının acısını ve suçluluğunu içinden atamaz. Aldığı uyuşturucu ve alkolün etkisiyle sesler duyar, Elif'in hayalini görür. Rıdvan intihar eder, Cevher'in İstanbul'da açtığı "Gazi" Büfe depremde yıkılır, Cevher üvey kardeşi Teoman'ı kurtarmaya çalıştığı bir kavgada cinayet işleyerek tutuklanır.

"*Yazı Tura*" filminde Kürt kimliği, Elif karakteri üzerinden yansıtılmaktadır. Filmde Kürtçe kullanılmaz, ancak Rıdvan'ın Firuz ve Sencer isimli arkadaşlarıyla konuştuğu bir sahnede, köylerin boşaltılmasından söz edilir ve Elif'in Kürt kökeni açıkça vurgulanır.

"*Yazı Tura*" filminde dostluk teması, Rıdvan'ın Elif'e duyduğu özlem ve ona dair anıları üzerinden işlenmektedir. Asker-militan karşılaşması geri planda kalan bir unsur gibi görünür, ancak oldukça belirleyicidir. Rıdvan'ın bacağını yitirmesinin (buna paralel olarak Cevher'in kulağının sağır olmasının) ve travma sonrası stres bozukluğunun nedeni, kim olduğunu bilmeden öldürdüğü insanın Elif çıkmasıdır. Elif yırtık bir fotoğraftan ve sürekli görülen hayallerden ibarettir. Rıdvan'ın hayallerindeki Elif; lise kıyafetleri içinde, kırmızı paltolu, gülümseyen ve hiç konuşmayan bir kızdır. Filmde, Rıdvan üç kez Elifin hayalini görür, sonuncudaysa intihar eder.

Rıdvan, Göreme'ye döndükten sonra nasıl olup da mayına bastığı merak ve dedikodu konusu haline gelir. Rıdvan Elif'in hayalini ilk olarak, arkadaşları Sencer ve Firuz'la içmek için buluştuklarında görür. Sencer, Firuz'un eskiden Bingöllü Devran'la ortak olduğunu söyler,

> Sencer- *Sen Firuz abiyi tanımıyon mu? Avanos'ta çömlekçiydi toprak neyin dükkanı vardı*
> Firuz- *Bingöllü Devranlan ortağdık.*
> Rıdvan- *Bingöllü Devran mı?*
> Sencer- *On numaraydı bunların tezgahı lan.*
> Rıdvan- *Bingöllü Devran'ın kızı benim lisede sınıf arkadaşımdı.*
> Firuz- *Yok ya, Elif elimizde büyüdü.*
> Sencer- *Rıdvan sucuk ye lan.*
> Rıdvan- *Yok ben yemeyecem* (ayağa kalkar) *Babası aldı götürdü Bingöl'e.*
> Firuz- *Nörsün ana baba ıhtiyar köyler boşaltılmış kalktı getti* .

Alıntılanan konuşmada "*Işıklar Sönmesin*", "*Büyük Adam Küçük Aşk*" ve "*Güneşi Gördüm*" filmlerinde olduğu gibi, köylerin güvenlik nedeniyle boşaltılması karşımıza çıkar. Rıdvan konuşmadan sonra dışarıda tek başına esrar içer ve ilk kez Elif'in hayalini görür. İçeri döndükten sonra konuşma sürer:

Rıdvan- (gitmekte olan Firuz'u oturtur) *Benim lisede sevgilimidi biliyon mu? Bigün geldi bu, dedi ben gidiyom. Dedim nereye, dedi köye. Dedim ne köyü kızım manyak mısın ya? Dedi Bingöl'e işte biz Kürdüz. İyi dedim napalım? Köyler boşaltılıyor, terör çıktı babam öyle istiyor, dedem babaannem hasta onların yanına gidiyok. E dedim ben nolacam? Öle diyince bu çıkarttı göğsünden resmi. İkimizin lise bahçesindeki resmi.* (fotoğrafı çıkarır) *Bunu dedi ölene kadar saklayacam dedi. Annıyon mu abi? Senin o arkadaşın Bingöllü Devran köye gitmeyeydi, benim de bacağım kopmayacaktı. Ben o Devran'ın anasını avradını.*

Elif'in Kürt kökeni sadece alıntılanan sahnede vurgulanır. Rıdvan'ın Elif'e olan sevgisi ve bağlığında Elif'in etnik aidiyetinin hiçbir önemi yoktur. Rıdvan'ın sert, ani tepkileri, küfür etmesi hem Firuz'u hem Sencer'i kızdırır. Rıdvan'ın öfkesi, filmin başından itibaren giderek tırmanan bir seyir izler. İlk olarak kahvede kendisi hakkında dedikodu yapıldığını öğrendiğinde masaları devirir, ardından yukarıda alıntılanan sahnede küfür ederek bağırır, Sencer'le kavga eder ve sonunda şiddeti kendine yöneltir. Cevher de Rıdvan'a benzer biçimde sesler duyar, sürekli silah taşır, şiddet eğilimlidir (hatta kafa derisi yüzer) ve kapalı alanda kalamaz. Rıdvan her öfke nöbetinden sonra pişmanlık duyar:

"*Sencer mahçup etmedik demi seni? Sencer bak seni üzdüysem beni affedeceksin. Normal değilim sakatım ben. Annıyon de mi? Affedeceksin beni (…) Eriyom ben Sencer. Benim beynim eriyo. Ben eyi değilim. Ben sesler duyuyom (…) Korkuyom ben Sencer. Hayaletler var bu evlerde*"

Rıdvan, Elif'in hayalini ikinci kez, odasında tek başına şarap içerken görür. Rıdvan aynı günün akşamında, Firuz ve Sencer ile meyhanede içerken, mayına nasıl bastığını anlatmaya başlar. Rıdvan söz konusu akşam Sencer ve Şefika'yı birlikte görerek, intihar edecektir:

"*Neyse çatışma kesildi bir saat kadar bir sessizlik oldu biz bir kuytuda toplandık bizde zayiat yok abi* (kaçmak için hazırlık yapan Şefika girer görüntüye) *Sabaha karşı güneş doğacak artık hepimiz bi kuytuda kalmışık. Bi yere hareket edemiyok etrafta mayınlar var. Az ilerde bi hareketlenme oldu. Hani kurt mu sansar mı diye bakarken bi de baktım bi terörist.. kız. Bacağından vurulmuş sürüne sürüne kaçıyo. Dur dedim ben buna. Makineyi çevirdi bu, eğildim. Beni taradı. Kafayı kaldırdım bu hala kaçıyo. Bacağından vurulmuş ama keçi gibi kaçıyo. İlerde tökezledi. Ben dedim ellerini havaya kaldır ayağa kalk. Bu makineye davrandı* (müzik girer bir süre susar). *Makineye davranınca ben taradım onu, kafasını sırtını…Sonra sabah oldu*"

Bu sahneyi geçmişe ait sahneler takip eder ve travmaya neden olan olayı tam olarak izleriz. Rıdvan'ın her şeyi tam olarak anlatması hiçbir şeyi değiştirmez çünkü insanların gözünde Firuz'un sözlerinde somutlandığı gibi "*kafayı yemiştir*":

"*Kafayı yimiş ama ha. Elif'i vurdum diyo benim bildiğim Elif yaşıyo lan. Doğru söylediği yerler de var ama. Devran hakkaten orda teröre karışmış, beni sorguya aldılar oğlum eski ortağız diye*"

"*Yazı Tura*" filminde Rıdvan ve Elif'in dostluk öyküsünde, Elif ve Elif'in sürekli gülümseyen masum yüzü, Rıdvan'a ihanet eden sözlüsü Şefika ve en yakın arkadaşı Sencer'e karşıt konumlanmaktadır. Elif, araya zaman, uzaklık ve yaşama dair tercih farkları girmiş olsa da Rıdvan'a bağlı kalmıştır. Rıdvan Elif'i sevgiyle hatırlar, ona dair her şeye değer verir. Onu bilmeden sırtından vurmanın yükü altında ezilir. Rıdvan için dostluğun gerçek karşılığı Elif'tir. Rıdvan'ın böylesi bir dostluktan mahrum kaldığı için, çevresinde onu Elif kadar seven bir başkası olmadığı intihar ettiğini söylemek mümkündür.

Dostluk Anlatıları başlığı altında incelenmeye çalışılan "*Işıklar Sönmesin*", "*Fotoğraf*" ve "*Yazı Tura*" filmlerinde, "*Yazı Tura*" hariç karakterlerin Kürt kökeni isimler ve konuşmalar aracılığıyla açıkça ortaya konmaktadır. Üç filmde Seydo ve Murat, Ali ve Faruk, Rıdvan ve Elif ilişkisi üzerinden dostluk, anılara geçmişe sahip çıkma mesajı verilmektedir. Filmler cinsiyet sunumlarında da ortaklık göstermektedir. Seydo'nun arkadaşı Zozan, Ali'nin isimsiz kız arkadaşı ve Rıdvan'ın arkadaşı Elif yoklukları üzerinden var olmaktadır. Zozan film boyunca hiç konuşmaz ve iki erkeği birbirine bağlayan nesne olarak kullanılır. Ali'nin kız arkadaşı aynı şekilde iki erkek arasında konuşmanın başlaması için kullanılır, kendi başına özne değildir, hiç konuşmaz. Elif ise baştan beri ölüdür ve Rıdvan'ın travmasının başlıca nedeni olan bir anı ve hayalden ibarettir.

## 3.BÖLÜM
## 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA RUM KARAKTERLER

### 3.1 Bir Gayrimüslim Kimliği Olarak Rum Kimliği

#### 3.1.1 Türkiye'de Rumlar: Tarihçe

Türk ulusal kimliğinin oluştuğu yıllarda Yunan en temel siyasi tehdittir. Bu nedenle Yunanlılar Türk milliyetçiliğinin temel düşmanlarından biri olmuştur. Herkül Millas'ın vurguladığı gibi Türk devletinin kurulması, Yunan'a karşı kazanılan kritik savaşlar sonucunda gerçekleşmiştir bu zaferlerin çoğu da milli bayramdır[1]. Balkan savaşları "öteki" algısını oluşturan en önemli etkendir. Ömer Seyfettin "*Beyaz Lale*" öyküsünde bu süreci yansıtır biçimde, memleket içinde yabacı unsurların kalmasının ne kadar tehlikeli olduğunu anlatmaktadır. Ancak Yunanlıların tek başlarına değil Osmanlı'dan ayrılan diğer gayrimüslim uluslar gibi, Batı'nın müttefiki olarak tehdit özelliği taşıdığını eklemek gerekmektedir.

İslamiyet'in yayıldığı 7 ve 8.yy'da, Araplar ve Orta Asya'dan gelen Türkler Anadolu'daki Doğu Roma ve Bizans kökenli halkı Romalı adıyla ilişkili olarak Rumi ve kısaltılan biçimiyle Rum olarak adlandırdı. Yunan ise İon denizi kıyısında oturan halk için kullanılmıştır. Rumlar, Anadolu ve Trakya'nın en eski sakinleri olup 6. yy sonrasında Bizans'ın Yunanca'yı resmi dil olarak kabul etmesinin ardından farklı bir Grekçe konuşmaya başlamışlardır[2]. Aralarında, hiç Rumca-Yunanca bilmeyenler de vardır.

Fatih Sultan Mehmet 1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra Ortodoks kilisesini yeniden kurdurmuş ve patriğin tahtına oturmasına onay vermiştir. Böylece yaklaşık beş yüz yıl sürecek huzurlu bir arada yaşama süreci de başlamıştır. Rumlar Ermeniler gibi özellikle zanaat, ticaret, mimarlık, balıkçılık ve bankacılıkta etkin olmuşlardır. Osmanlı'da farklılık ilk olarak din, ardından etnik kökeni ifade etmektedir; Karagöz ve Ortaoyunu gibi sanatlarda Çelebi ve Zenne gibi tiplerin dışında geri kalan tipler etnik tiplerdir[3]. Yanı sıra Osmanlı'da Rus İmparatorluğu ve Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi etnisiteler üzerine zengin bir fıkra birikiminden söz

---

[1] Herkül Milas, "*Milli Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan)*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. ss.194 -195.
[2] yage s197 ve Ersin Kalkan, "*Son 1244 Rum*", 31 Ocak 2005 **Hürriyet Pazar**

[3] Murat Belge, "*Türkiye'de Zenofobi ve Milliyetçilik*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. s.180.

etmek mümkündür. Kozmopolit gündelik hayatta etnisite önemli öğelerden biriyken, resmi ideolojide dinin yanında ikinci sırada yer almaktadır. Kimi etnisiteler Müslüman olduğundan "biz" ve "onlar" ayrımında din etnisiteden daha belirleyici rol oynamıştır. 18.yy'da imparatorluğun ekonomisinin sarsılmaya başlamasıyla etnik ve dini gruplara karşı sürmekte olan hoşgörü düzeni de sarsılmaya başlamıştır. Bu döneme dek kimin "biz", kimin "öteki" olduğu belli olsa da asla bir gerilim ve hoşgörüsüzlük söz konusu olmamıştır[4]. Gelirin azalması ve var olan refahın sarsılması, toplumda huzursuzluğun artmasına ve bunun da kendisini gruplar arası ilişkide göstermesine neden olmuştur. 19.yy'a varıldığında milliyetçiliğin ve uluslaşma hareketlerinin etkisiyle imparatorluk bünyesindeki topluluklar arasında gerginlik oluşmuştur. Gayrimüslimler, batılı devletlerle kurdukları ilişki ve Osmanlı ekonomisinde egemen sınıf olmalarının da etkisiyle zamanla içimizdeki düşman olarak algılanmaya başlamışlardır. Özellikle Yunan Bağımsızlık Hareketi'nin (1830) Avrupa'dan tam destek alması, başta Rumlar olmak üzere azınlıklar için, içimizdeki düşman kalıp yargısının (örüntü-pattern) güçlenmesine hizmet etmiştir. İlk bağımsızlık hareketlerinin Balkanlarda Hıristiyan halk arasında başlaması, Osmanlı seçkinlerinin durumu dini etmenler çerçevesinde değerlendirmesine neden olmuştur. Oysa 19.yy, milliyetçiliğin yayıldığı bir sürecin habercisiydi. Osmanlı'nın 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı ile yaptığı "*Osmanlı kimliğinde eşit vatandaşlık çağrısı*"[5] başarılı olmamıştır. Çünkü Dilek Güven'in de belirttiği gibi yeni anayasal düzenin taşıyıcısı olacak bir Müslüman burjuva sınıfı yoktu[6]. Ulusal burjuvazi yaratma çabası aslında daha o dönemlerden başlamıştır. Rum Ortodoks nüfusa 1912-1923 arasında uygulanan göç de bu amaca hizmet etmiştir. 1918-1919 yılları hem 1. Dünya savaşının gerçekleştiği yıllardır hem de Rumların Trakya ve Anadolu'dan göçünün başladığı tarihtir. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Yunan ordusunun yenilmesinin (1922) etkisiyle bir göç dalgası daha yaşanmıştır. Sonunda Lozan'da alınan kararla 1923 yılında mübadeleye gidilmiştir. Böylece Türkiye'ye 1924 sonlarına dek beş yüz bin Müslüman gelmiştir. Bir milyon iki yüz bin civarında Rum da göç etmiştir. Sonuçta, 1913'te her beş kişiden birinin Hıristiyan olduğu Anadolu'da, 1923'ün sonunda, artık sadece her kırk kişiden biri Hıristiyan'dır[7]. Mübadelede temel alınan faktör etnisite

[4] yage, s.180.

[5] yage, s.183.

[6] Dilek Güven, **6-7 Eylül Olayları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.105.

[7] Çağlar Keyder, "*Nüfus Mübadelesinin Türkiye Açısından Sonuçları*", der Renee Hirschon, **Ege'yi Geçerken** içinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005. s.59.

ve dil değil, dindir. Yunanistan'dan gelenler Türkçe bilmeyen Müslümanlardır, Anadolu'dan gidenler de Yunanca bilmeyen Hıristiyanlardır. Kısaca Türkler ve Yunanlılar arasında değil, Rum Ortodoks Hıristiyanlar ve Osmanlı uyruklu Müslümanlar arasında değiş tokuş söz konusu olmuştur. 1922-1923 yıllarında yüz on Rum ve yirmi bir Ermeni firması kapanmış, 1926 yılına dek beş bin Rum işten çıkarılmış, 1934 yılında gayrimüslimlerin bazı meslekleri icra etmesi yasaklanmıştır, bu nedenle bir yıl içinde dokuz bin Rum göç etmiştir[8]. Bu göçün ekonomiye çok ağır bir bedeli olmuş, kentli tüccar kesim yitirilmiştir. 1961 yılında bile, Yunanlı sanayicilerin yüzde yirmisi Anadolu doğumludur.

1920-30'lu yıllarda teorik olarak yasalar karşısında eşitlik var gibi görünse de "*gündelik hayatta baskın Türk etnik kimliğine aidiyet, devletin kimlik politikasının temelini oluşturmuştur*"[9]. 1924 yılında vatandaşlık yasası ile ilgili yapılan tartışmalarda da ortaya çıktığı gibi gayrimüslimler yasalar önünde aynı vatandaşlık hak ve yükümlülüklerine sahip olmanın yanında toplumda Türk olarak algılanmıyorlardı[10]. 1924 tarihli Teşkilat-ı Esasiye Kanun düzenlemesinde Osmanlı'dan miras alındığı 1876 tarihli biçimiyle "din ve ırk farkı olmaksızın Türk ıtlak olunur" ifadesi kabul görmemiş "vatandaşlık itibariyle" ifadesi araya konmuştur. Ergun Özbudun'a göre bu eklemenin anlamı "*Müslüman olmayan azınlıkların eşit vatandaşlık haklarına sahip oldukları fakat sosyolojik anlamada Türk olarak algılanmadıklarıdır*"[11]. Gayrimüslimler 1924 yılında çıkan memurin kanununa göre Türk olmadıkları için memur olamamışlardır. Bu durum 1965 yılına dek sürmüştür. 1928 yılında "*Vatandaş Türkçe Konuş*" kampanyası başlamış, azınlıklar kampanyayı protesto etmiş ve çoğu yerde afişler yırtılmıştır[12]. 1930 yılında Atatürk ve Venizelos arasında imzalanan "*İkamet Ticaret ve Seyrisefanin Anlaşması*" Türk- Yunan ilişkilerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Anlaşma her iki ülkenin vatandaşlarına diğer ülkeye serbestçe girip yerleşme, taşınır taşınmaz mallar üzerinde mülkiyet ve tasarruf, ticaret vizesiz seyahat gibi pek çok hak tanımıştır. İki ülke vatandaşları o ülkenin vatandaşı gibi vergi ödeyecek, mahkemeye başvurabilecektir. Anlaşma kapsamında Türk ve Yunan vatandaşları üçüncü bir ülkede, iki devletin

[8] Güven, age, ss.109 -112.

[9] yage, s.108.

[10] bkz. Mesut Yeğen, "*Yurttaşlık ve Türklük*", **Toplum ve Bilim**, sayı:93 Yaz 2002. ss.210-215 ve Güven, age, s.107.

[11] Ergun Özbudun, "*Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu*", der.Nuri Bilgin, **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997. s.66.

[12] Çağatay Okutan, **Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları**, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2004. s.182-183.

konsolosluğunu kendi konsolosluğu gibi kullanabilecektir. Kısaca söz konusu anlaşma iki ülke vatandaşlarına ikinci vatandaşlık sağlamıştır. İnönü hükümeti anlaşma 1964 yılında, tek taraflı olarak feshetmiştir.

Rumların Türkiye'de kendilerini güvende hissetmeyişlerinin ve Türkiye'yi terk etmelerinin dört temel nedeni vardır; 1941 yılındaki 20 kura askerlik hizmeti, 1942 yılındaki Varlık Vergisi, 6-7 Eylül 1955 olayları ve yukarıda sözü edilen Yunanistan'la 1930 yılında imzalanmış olan Seyrisefanin anlaşmasının 1964 yılında feshi. Almanya'nın 1941 yılında Balkanlara saldırması Türkiye'de korkuya neden olmuş ve savaş olasılığı gayrimüslimlere karşı duyulan büyük güvensizliği ortaya çıkarmıştır. Gayrimüslimler Kazım Karabekir'in 1940 tarihli CHP grup toplantısındaki konuşmasında "*kendi saflarımızdan gelebilecek tehlike (…) tehlikeli unsurlar (…) Türklerin kanını emen unsurlar*"[13] olarak nitelenmişlerdir. Azınlık erkekleri 1941 yılında terhis edilmelerine rağmen yirmi sınıf halinde tekrar askere alınmış, 1941-Temmuz 1942 arasında Anadolu'daki çalışma kamplarında tutulmuşlardır. Bu durum aynı zamanda Müslüman burjuvazi oluşturma amacına da hizmet etmiştir. Azınlıkların ticari faaliyetten uzaklaştırılma isteği hem Varlık Vergisi'nin hem de 6-7 Eylül olaylarının en önemli nedenleri arasındadır. Çağatay Okutan'a göre devlet azınlıkları askere alma konusunda her zaman isteksiz olmuştur:

> "*Azınlıkların askerliği konusunda gösterilen tereddüt devlet katında azınlıkların ne kadar yurttaş olarak kabul edildiklerinin de ifadesi olması açısından oldukça önemlidir. Azınlıklara güvensizlik psikozunun da eşlik ettiği bu isteksizlik Osmanlı döneminde başlar Cumhuriyet döneminde de devam eder. Bugünlerde ise bu güvensizlik ortadan kalkmıştır çünkü böylesi bir endişeye neden olacak kadar azınlık kalmamıştır*"[14].

1839'a dek azınlıklar cizye ödeyerek askerlik dışında kalmışlar, Tanzimat Fermanı ile birlikte askere çağrılmaya başlanmışlardır. Bu uygulama 1908 yılına dek sürmüş ve 1909 yılında askerlik tekrar bedele bağlanmıştır. Gayrimüslimler, Birinci Dünya Savaşı'nda cephe gerisinde yer almıştır. Tek Parti döneminde askere alınmışlardır. Askeri Akademi ve Harp Okullarına ise 1940'lı yıllara dek girememişlerdir. Girmeye başladıktan sonra ise bu kez sınavları geçemedikleri için subay olmaları çoğunlukla mümkün olmamıştır.

Gayrimüslimlere dair ayrımcı uygulamalar, çok partili döneme geçişle birlikte azalmaya başlamıştır. Recep Peker bile 1947 yılında "*başka bir dine ya da ırka mensup vatandaşları sadece yasalar ve resmi bürokratik süreçler çerçevesinde Türk*

[13] akt. yage, s.134 ve akt. Okutan, age, s.107.

[14] Okutan, ag,e s.131.

*olarak kabul etmenin yetersiz*"[15] olduğunu söylemiştir. Gayrimüslimler DP'ye[*] 1950 ve 1954 seçimlerinde tam destek vermişlerdir. 1950 seçimlerinde dört gayrimüslim, DP İstanbul milletvekili olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne girmiştir.

II. Dünya Savaşı döneminde gayri safi milli hasıla düşmüş ve halk fakirleşmiştir. Ekonomiyi düze çıkarmak için 1942 Kasım'ında Varlık Vergisi çıkarılmıştır. Verginin "*tarh edilme usulleri tamamen gayri kanuni ve keyfi yöntemlerle*"[16] yapılmıştır. Erik Jan Zürcher'in belirttiğine göre verginin yüzde elli beşini yani Müslümanların on katı miktarı, gayrimüslim topluluklar ödemiştir[17]. Vergiyi ödeyemeyenler ise 1943 yılı sonuna dek çalışma kamplarında tutulmuşladır. 1954 yılında Kıbrıs ile ilgili tartışmaların şiddet kazanması, Yunanistan'ın Enosis olarak tanımlanan Kıbrıs'la birleşme talebi, basında Rumların şahsında gayrimüslimleri hedef alan bir saldırı ve kışkırtma kampanyasının başlamasına neden olmuştur. Rum Patriği'ne ve Rum basınına karşı kamuoyunda saldırılar yoğunlaşmıştır. Yanı sıra 1955 döneminde ekonomide gayrimüslimlerin ağırlığı söz konusudur. 6-7 Eylül olaylarından önce evler haç figürü ile, gayrimüslim anlamına gelen "*GMR*" ile, "*Türk değil*" ya da "*Türk*" ifadeleri ile işaretlenmiştir. Tanıklara göre olaylar sırasında, grup önderlerinin elinde gayrimüslimlerin yaşadığı cadde isimleri ve ev numaraları bulunmaktadır[18]. Müslüman halk, gayrimüslim komşularını çoğu durumda korumaya çalışmıştır. İktidarın gösterilerin düzenleneceğinden haberdar olduğu hatta gösterilerin özellikle Kıbrıs konusunda Yunanistan'a baskı yapmak için Londra konferansına denk getirildiği bilinmektedir, ancak tahmin edilemeyen olayların "*geniş çaplı psikozlara dönüşeceğidir*"[19]. 6-7 Eylül 1955 olaylarının önceden planlanmış organize bir olay olduğu kanısı yaygındır. Özellikle Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti (KTC) üyeleri ve DP üyeleri baş aktörlerdir. Olayların Kıbrıs sorunu ile yakından ilgili olduğu, yıkıma uğrayanların başında Rumların gelmesinden de bellidir. Rumlar, siyasi elitler açısından diğer azınlıklardan daha büyük bir tehlike oluşturdukları için, tahrip edilen ev ve işyeri sıralamasında oldukça açık farkla ilk sırada yer almıştır. 1954 yılında Yunanistan, İngiltere'yi Kıbrıs'ı kendisine

[15] Güven, age, s.147.

[*] DP 1946 seçimlerinde meclise girdi. 1950'de tek başına iktidar oldu. DP, 1954 seçimlerinde oylarını daha da artırarak iktidarını pekiştirdi, 1957 seçimlerinde oy kaybına uğramasına rağmen 27 Mayıs 1960'a kadar iktidarını sürdürdü.

[16] Okutan, age, s.277.

[17] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995. s.290 ve Güven, age, s.145.

[18] akt.Güven, age, s.28.

[19] yage s.47, ss.75-80, 83,94 ve 96.

devretmeye çağırmıştır. Aynı yıl yapılan BM toplantısında konu ertelenmiş, ancak EOKA'ının Kıbrıs'ta İngiliz kuvvetlerine saldırıları başlayınca, 1955 yılında Londra'da Türkiye'nin de davetli olduğu, konuyla ilgili bir konferans düzenlenmiştir. Londra'daki konferans 6-7 Eylül olayları nedeniyle kesilmiştir. Kıbrıs politikaları saldırılara neden olmuştu. Türk delegasyonu Londra'dan ayrıldı. 6-7 Eylül olaylarının gayrimüslimler için anlamı; Türk vatandaşı olarak kabul görmediklerinin anlaşılması, iktidardan bağımsız olarak gelecekte de benzer olayların, ayrımcılığın yaşanabileceğine inanmaları biçiminde gerçekleşmiştir[20]. 6-7 Eylül olaylarının ardından Rumların yurt dışına yoğun göçü söz konusu olmuştur.

16 Mart 1964 yılında, Kıbrıs sorunu ve güvenlik gerekçesiyle, İkamet Ticaret ve Seyrisefanin Anlaşması tek taraflı feshedilmiştir. Türkiye'de yaşayan Rumlar, "*Yazı Tura*" filminde karşımıza çıktığı üzere Makarios ve EOKA'ya destek verdiklerine dair zan altında kalmışladır. Rum vatandaşlar 1 Nisan günü başlayan Paskalya tatili için Yunanistan'a gitmiş, Türkiye'ye dönmelerine bir gün kala anlaşma feshedildiği için vize başvurusu yapmak zorunda kalmışladır. Yunan uyruklu iş adamlarının sınır dışı edilmesine karar verilmiştir. Yunanistan pasaportu sahibi Rumların üçte biri ülkeyi terk etmek zorunda kalmış ve mallarına blokaj uygulanmıştır, Türk pasaportuna sahip olanlar da duydukları huzursuzluk nedeniyle göç etmişlerdir. 2004 yılında Atina'da yayınlanan "*Doğduğun Yeri Asla Unutamayacaksın*" adlı kitapta 1964 yılında sınır dışı edilenlerin anıları ve İstanbul'dan gönderilen Rumların içinden, "*yaşadıkları maddi ve manevi şoka dayanamayıp Yunanistan'da intihar eden elli sekiz insanın hikayesi anlatılır*"[21]. Blokaj ise 1988 yılında bir kararname ile kaldırılmıştır. Sınır dışı etme uygulaması Yunanistan üzerinde bir etkiye ya da baskıya neden olmazken hedeflenen ikinci amaç; cemaatin ülkeden ayrılması gerçekleşmiştir.

Samim Akgönül'ün belirttiği gibi, 1960'lı yıllardan günümüze dek İstanbul Rum azınlığının günlük hayatı, Kıbrıs'taki duruma ciddi biçimde bağlı olmuştur; "*azınlığın Kıbrıs'ta meydana gelen olaylarla ilişkisi olduğu düşünülmüş hatta bazı durumlarda azınlık bu olayların sorumlusu gibi algılanmıştır*"[22]. 1970 yılında, Kıbrıs sorunu tekrar gündeme geldiğinde Vakıflar Genel Müdürlüğü tüm gayrimüslim vakıflarından vakıfnamelerini kuruluş senetlerini istemeye başlamıştır. Bu vakıfların vakıfnameleri yoktur, her biri ayrı bir padişah fermanıyla kurulmuştur. Dolayısıyla

[20] yage, s.179.

[21] Kalkan, age.

[22] Samim Akgönül, **Türkiye Rumları**, çev: Ceylan Gürman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007. s.251.

buradaki amaç açıkça "*Rum vakıflarını zor durumda bırakmak ve bu sayede Yunanistan üzerinde baskı oluşturmaktır*"[23]. Vakıfnamelerinin olmaması üzerine Vakıflar Genel Müdürlüğü 1936 beyannamelerini vakıfname sayarak[24] bu tarihten sonra edinilmiş mallara-taşınmazlara el koymaya başlamış, bu uygulama 2003 yılına dek sürmüştür. Vakıflar, Avrupa Birliği uyum paketleri çerçevesinde 2002 ve 2003 yıllarında yapılan yasa değişiklikleri ile tapulu olmayan malları için tescil başvurusu hakkına sahip olmuş ve Yargıtay'ın 2004 yılında aldığı kararla tapulu malları için de tescil başvurusunda bulunma zorunluluğu ile karşı karşıya kalmıştır. 2002 yılında Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelik yasanın işleyişini güçleştirmiştir. Oran'a göre söz konusu uygulamalar, gayrimüslim vatandaşların yabancı sayıldıklarını, ayrıma uğradıklarını ortaya koymaktadır[25].

Türk Yunan ilişkilerinin olumlu bir sürece girmesinde 1988 ve 1999 tarihleri önem taşımaktadır. Yabancı düşmanlığı, Türkiye'nin soğuk savaş sürecinde NATO üyesi olmasıyla son bulmuştur. "Yabancı" konjonktürel olarak değişen bir anlam taşımaktadır. 1980 darbesi komünist düşmana karşı verilen mücadelenin ardından yeni bir milli kimlik inşasına sahne olmuştur. Din ve ahlak dersi okullarda zorunlu hale gelmiştir. Yeni kimlik Türk İslam sentezinin vücut bulmuş halidir. Özal,1984 yılında Türkiye'ye gelmek isteyen Yunan uyruklular için vize alma zorunluluğunu kaldırmıştır. Bu karar, aynı yıl iki ülkenin Ege denizinde yaşadığı krizleri yumuşatma amaçlıdır. Vize zorunluluğun kalkması, 1964 yılında sınır dışı edilen Rumların geri dönmesi için yapılan açık bir çağrı olmasına rağmen kimse geri dönmemiştir. Hatta Rum nüfusu azalmaya devam etmiştir. Önce 1986 yılında Davos'ta başbakanlar bir araya gelmiş, ancak 1987'de ve 1988'de Ege Denizi'nde ciddi gerginlikler yaşanmıştır. İki ülkenin Başbakanları arasında, 1988 Ocak ayında ilk resmi buluşma gerçekleşmiştir. 1964 yılında sınır dışı edilen Rumların malları üzerindeki blokaj kaldırılmış böylece çoğu Yunanistan'da olan Rumlar, Türkiye'deki mallarını satmaya başlamıştır. Ancak söz konusu mallarla ilgili adli süreç hala sürmektedir. 1990'lar ise özellikle Kürt sorununda Kemalist milliyetçilikten İttihatçı milliyetçiliğe dönüş sinyallerinin verildiği bir döneme işaret etmektedir[26]. Rumlara karşı, sayılarının oldukça azalmış olmasının ve yaşadıkları yerlerin de aynı şekilde oldukça daralmış

[23] yage, s.319.

[24] 1936 yılında Vakıflar kanunu uyarınca gayrimüslim vakıflarından mal beyannamesi istenmiştir ayrıntılı bilgi için bkz. Baskın Oran, **Türkiye'de Azınlıklar**, İletişim Yayınları, 2005, İstanbul. s.101 ve devamı.

[25] Oran, age, s.125.

[26] Belge, (2003) age, s.190.

olması nedeniyle milliyetçi bir tepkiden söz etmek mümkün değildir. Özellikle 17 Ağustos 1999 depreminde Yunanistan'dan alınan yardımlar iki ülke arasındaki gerginliği uzun bir süreç için oldukça yumuşatmıştır.

### 3.1.2 Rumlarda Kimlik Algısı

Günümüzde Türkiye'deki Rum nüfusun sayısı bin beş yüz'ün altındadır[27]. Rum nüfusu çoğunlukla 1923 mübadelesi dışında bırakılmış olan İstanbul, Gökçeada ve Bozcaada'da bulunmaktadır. İstanbul'da Kurtuluş, Feriköy, Bakırköy, Yeşilköy, Yeniköy, Şişli, Kandilli ve Adalar'da (Burgaz ve Büyükada) ikamet etmektedirler. Nüfusun yüzde otuzu elli beş yaş üzerindedir; Balıklı Hastanesi Huzurevinde yüz yirmi kişi vardır[28]. Açık olan ve karma eğitim veren üç Rum lisesi vardır, Fener Rum Lisesi, Zağrafyan Lisesi ve Zapyon Lisesi. Sözü edilen üç lise de dahil olmak üzere toplam on okulda iki yüz yirmi bir öğrenci okumaktadır[29].

Rumluğun temel aidiyet kriteri Ortodoksluk, ikinci olarak dildir. Türkiye'de büyük kısmı faal olmayan altmış sekiz Rum Ortodoks kilisesi bulunmaktadır. Bunların elli beş tanesi İstanbul'da, beşi Gökçeada'da, biri Bozcaada'dadır. Türkiye'deki toplam Rum nüfusu düşünüldüğünde bir kiliseye on sekiz kişi düştüğü söylenebilir[30]. Ek olarak Hatay'da yedi, Mersin'de de iki tane Arap Ortodoks kilisesi bulunduğunu eklemek gereklidir. Günümüzde Yunanca bilmeyen Rumlar olsa da Yunanca, azınlık içinde varlığını sürdürmektedir. Türkiye Rumları hala Yunanca isimlere sahiptir. Son olarak, mekanlar da Rum kimliğinin önemli birer parçasıdır. Moda ve Ortaköy tören alayları, Pera'da başlayıp Tatavla'da (Kurtuluş) biten "*Apokries*" karnavalı tarihe karışmıştır. "*Apokries*" karnavalı; Rum Ortodokslarının kırk gün sürecek "*Büyük Oruç*" öncesi düzenlediği bir karnavaldır. "*Apokries*" karnavalında kılıktan kılığa girilir, farklı maskeler takılır, bol bol yenir içilir, Galata'nın ve Pera'nın sokaklarında karnaval geçişi yapılırdı ve Tatavla'da düzenlenen bir panayırla eğlence sona ererdi[31]. Rumlar bu karnavalı günümüzde sadece birkaç salonda kutlamaktadır. Hazreti İsa'nın, 6 Ocak günü Ürdün Nehri'ne girerek vaftiz

[27] Oran, age, s.51

[28] Kalkan, age.

[29] yage.

[30] yage.

[31] akt. Celal Başlangıç, "*Tatavla'dan Moda'ya Bir Karnaval*", 1 Mart 2004 **Radikal**

olduğu ve Yahudilikten Hıristiyanlığa geçtiği güne "Ta fota"[*] adı verilmektedir. Ortodoks Hıristiyanlar 6 Ocak'ı tüm dünyada denize haç atma töreni ile kutlamaktadır. Gençler, Ortodoks din adamının suya attığı haçı, suya dalarak çıkarmaya çalışmakta, haçı ilk bulan gence bir altın zincir ve bir haç hediye edilmektedir. Tören 1955 yılından beri yapılmazken, kırk beş sene sonra 2000 yılında tekrar gerçekleştirilmiştir.

Türkiye Rumlarının genel olarak içe kapalı bir topluluk olduğunu söylemek mümkündür;

> "*İstanbul Rumları, diğer azınlık gruplarına nazaran kabuğunu kıramamış ve içine kapalı bir grup olarak bilinmekte. 1923 yılındaki Lozan Mübadelesi ile başlayan ve 6-7 Eylül saldırıları ile doruk noktasına ulaşan acılı bir serüvenin; yaşanan acıların ve sıkıntıların hafızalardaki tazeliğini hala koruyor olmasının bunda çok büyük payı olduğu şüphesiz. İstanbul Rumlarının 'içe kapalı' bir topluluk olduğu söylemini yaptığımız araştırmayla maalesef yanlışlayamadık. Beklediğimiz gibi, birçok insan kendileriyle röportaj yapmak istediğimizi söylediğimizde, "beyanda bulunmak için kendilerini 'yetkili' görmediklerini" gerekçe göstererek konuşmak istemediler. Bizi, "yasal sözcüleri" olarak gördükleri Patrikhane'ye yönlendirmeye çalıştılar. İsimlerinin ve diğer kişisel bilgilerinin gizli kalacağına ikna etmeye çalıştıysak da mülakat yaptığımız dört kişiden ikisi ses kayıt cihazı kullanmamıza izin vermedi. Etnik-dinsel farklılıklarının konuşulması, farklı kimliklerine dair sorular sorulması birçoğunu hala çok rahatsız ediyor. Bu tutumla 'farklılıkların daha az fark edilir' olmalarına katkıda bulunuyorlar. Belki istedikleri tam da bu*"[32].

Aile yapısına bakıldığında çekirdek-küçük aile ağırlıklı bir yapının söz konusu olduğu, karma evliliklerin az da olsa arttığı ve evliliklerin büyük çoğunluğunun Müslüman Türk erkeklerle yapıldığı görülmektedir. Ancak 1980 sonrasından buyana ailelerin, çocuklarını ortaöğretimden sonra Yunanistan'a göndermeleri ve kız çocuklarının Rum olmayan biriyle evlenmemesi için Türkiye'den gönderilmesi ağırlıklı olarak sürmektedir. Rumların en önemli sorunları, eğitim ve siyasi baskılardır, azınlık okulları ve patrikhane en çok önem verilen azınlık kurumlarıdır. Rumlardan kendilerini tanımlamaları istendiğinde, en çok Rum ifadesi tercih edilmekte, ardından İstanbullu ve Türkiyeli ifadeleri gelmektedir[33]. Yine Akgönül'ün aktardığı üzere Balıklı Hastanesi yöneticisi Dimitri Karayani'ye göre yirmi sene sonra ortada bir Rum azınlığı kalmayacaktır, çünkü çok az kişi vaftiz edilmekte ve evlenmektedir, gençler Türkiye'den gitmiştir[34].

---

[*] Ta fota ve Ta fota kutlamaları için bkz. "*Bir Haç Bin Polis*" 7 Ocak 2007 **Radikal**

[32] http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283 erişim 1 Aralık 2009

[33] http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283

erişim 1 Aralık 2009 ayrıca bkz. akt. Akgönül, age, s.364.

[34] Akgönül, age, s.378.

"*Apoyevmatini*" (Öğleden Sonra) ve "*İho*" (Yankı), Rum azınlığının İstanbul'da çıkan iki gazetesidir. "*Apoyevmatini*", 11 Temmuz 1925 tarihinde kurulmuştur. Ermeni cemaatinin "*Jamanak*' gazetesi ve Cumhuriyet gazetesinin ardından Türkiye'nin, yayın hayatını kesintisiz olarak sürdüren en eski üç gazetesinden biri olarak anılmaktadır. "*Apoyevmatini*" 1930'lu yıllarda yirmi bin üzerinde satmıştır, günümüzdeki satış rakamı altı yüz civarındadır, dört çalışanı vardır. "*Apoyevmatini*" 2005 yılında 80. yaşını kutlamıştır. "*İho*" ise yayın hayatına 1977 yılında başlamıştır. "*Apoyevmatini*" gazetesinin Genel Yayın Yönetmeni Mihail Vasiliadis, doğup büyüdüğü topraklarda diken üstünde yaşadığını belirtmektedir;

> "*Siz doğup büyüdüğünüz topraklar üzerinde her an diken üstünde yaşamanın ne demek olduğunu bilmezsiniz. Hem burada, hem de suyun karşı tarafında yabancı olarak addedilmenin nasıl örseleyici olduğunu tahmin bile edemezsiniz. Türkiye artık, şu bir avuç kalmış Rumları ne yapacağına karar vermeli. Ya bizi toptan harcamalı ya da nefes almamız, insani koşullarda, gururumuzla, tüm insanlar gibi vakarımızla yaşamamıza olanak sağlamalı. Türkiye'de kimileri bizim toptan yok olmamız gerektiğini savunuyor. Ben onların bu ülkeyi gerçekten sevdiğine inanmıyorum. Çünkü, vatanı sevmek, o toprakların üzerinde yetişen çiçekleri, ağaçları sevmektir. O topraklarda bizimle birlikte soluk alıp veren tüm mahlukatları, farklı dilleri konuşan, farklı dinlere mensup insanları kalbinin içine almaktır. Hem Yunanistan'da, hem Türkiye'de azınlıklar üzerine oyunlar oynandı. Her iki ülke de, oradaki Türkleri ve buradaki Rumları rehine gibi gördü. Olan bizlere oldu. Bence her iki tarafın milliyetçileri, kendilerine onları daha onurlu kılacak, daha inandırıcı düşmanlar bulsun. Bütün dünyanın gözleri önünde bu merhametsizliği ve kötülüğü sürdürmemeliler*"[35].

Yahya Koçoğlu kırk altı gayrimüslimle yaptığı söyleşileri "*Azınlık Gençleri Anlatıyor*" başlığı altında kitap olarak yayınlamıştır. Söz konusu çalışma içinde otuz beş yaşın altındaki on Rum genciyle, 2000 Kasım ve 2001 Mart arasında yapılan söyleşiler de yer almaktadır. Koçoğlu, 1964 yılında Yunan pasaportu sahibi on iki bin kişinin sınır dışı edilmesinden sonra doğanların, ne düşündüklerini saptayabilmek amacıyla otuz beş yaş sınırı koyduğunu belirtmektedir[36]. Söyleşilerde belirtilen görüşler, Vasiliadis'in dile getirdiği düşüncelerden çok da uzağa düşmemektedir.

Koçoğlu'nun, gerçekleştirdiği söyleşilerde aldığı yanıtlarda özellikle tedirginlik duygusu ve sayıca az kalmanın yarattığı sempatiden rahatsız olmak gibi belli ortaklıklar göze çarpmaktadır. Görüşme yapılanlardan üniversitede araştırma görevlisi olan bir kişi, "*adınızı söylediğinizde anlamadım yanıtını duyuyor musunuz*" sorusuna:

> "*Evet duyuyorum (…) yoruluyorum (…) çünkü 'anlamadım'ın bir sonraki sorusu da nerelisin nereden geldin? Özellikle bu soruyla karşılaşmaktan sıtkım sıyrılıyor. Benim için korkunç bir soru bu (…) Yerli olmamak, olamamak.Yani yerli olarak tanımlanamamak, yerli sayılmamak.*

[35] akt. Kalkan, age.

[36] Yahya Koçoğlu, **Azınlık Gençleri Anlatıyor**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

*Bu da bir azınlığın kendi evinde hissettirilmeme duygusu. Bence en önemli problem de bu zaten (…) Gidenler de biraz o yüzden gittiler*"[37].

Yanıtını vermiş ve krizlerde düşman konumuna geçmenin insanlarda ciddi bir tedirginlik duygusu yarattığını eklemiştir:

"*Kahpe Rumlar şunu yaptı yazısını görünce kendimi iyi hissetmiyordum (…) krizlerde düşman durumuna geçme hissi insanlarda ciddi bir tedirginlik yaratıyor (…) Kıbrıs azınlıkların maruz kaldıkları bir şey; iç düşman olma tehdidi ya da suçlaması. Bunun çok rahatça uygulandığı ya da o havanın yaratıldığı bir konu (…)Tarih kitabında doğrudan doğruya o ulusal tarih anlatısında bir düşman olarak, bir düşman figürü olarak tanınıyorsun. İç düşman yani (…) Özellikle tarih derslerinde öğretmenin ekstradan bir şey söylemesine gerek yok. Söylemese de zaten bir dışlanmışlık hissediyorsun. Benim üzerimde etkili oldu açıkçası. Bu kesinlikle bir kimlik sorunu yaratıyor (…) Kader birliğini daha fazla vurgulamak gerekiyor. Sadece evinde rahat hissetmek için Türkiye'nin daha güzel bir ev olması gereki*yor"[38]

Bilgisayar operatörü başka bir genç, eşinin Türk olduğunu belirterek aynı tedirginlik duygusundan söz etmiştir;

"*Dükkanın adı Türkçe, bütün kartvizitler Türkçe, dükkan da eşimin üzerine (…) Bu bir korku ve çekingenlik. Bu var. Çünkü Fransa'nın Ermeni kararı nedeniyle on altı-on yedi milyarlık Fransız üretimi bir arabayı parçalamışlar. Peugeot marka altı araba parçalanmış. Öyle bir ülkede yaşıyorsun ki sen burada salyangoz satamazsın. Adam sana 'gavur' der, 'gavur malı' der çıkar*" [39].

İşletmecilikle uğraşan bir başka Rum, tedirginlik duygusunun yarattığı umutsuzluğa vurgu yapmaktadır;

"*Kendi ülkendesin ama ülken seni kabul etmiyor. O hisle yaşıyorsun (…)Ben kendimi büyük ölçüde buraya ait hissetmiyorum (…) Biz orta bire otuz beş kişi başladık on beş kişi bitirdik. Şimdi üç kişi var benim sınıfımdan İstanbul'da (…)Bu çökmüş bir toplum. Bu melankolik bir toplum (…)Hiçbir şey infial yaratacak duruma getirmiyor insanı artık. Çünkü her şey yaşandı, yaşanmadık ne kaldı ki?*"[40].

Kimya mühendisliği ile uğraşan görüşme yapılan diğer bir kişi, Rumların sayıca azalması nedeniyle sempati yarattıklarını ve bu sempati duygusunun asıl olarak artık tehlikesiz olarak görülmelerinden kaynaklandığını belirtmektedir;

"*Bundan on beş yirmi yıl önce benim ne olduğum çok kolay anlaşılıyordu. Ardından düşmanca bir tavır görüyordum. Şimdi ne olduğumu anlamadıkları için değişik geliyor. O zaman çok Rum vardı galiba İstanbul'da (…) Şimdi öğrenmek maksadıyla fazla sorular soruyor ve ilginçtir düşmanca davranmıyor. Bunu Rum sempatisi değil vicdan azabı olarak görüyorum ben* (…) *Tanzimat fermanının esası 'gavura bundan sonra gavur denmeyecek' sözünün ifade edilmesidir. Yani azınlığa karşı, değişik olana karşı hiçbir zaman saygı duyulmamıştır bu topraklarda. Aynı mantık devam ediyor. Çoğunluk azınlığı, farklıyı tehlikeli*

[37] yage, s.238.

[38] yage, ss.240-241 ve 243.

[39] yage, s.260.

[40] yage, ss.278,282.

*gördüğü sürece saldırgan olur. Tehlikesiz gördüğü zaman da 'ah siz ne kadar güzelsiniz sevimlisiniz'e dönüşür*"[41].

Gerek Koçoğlu'nun, gerek Akgönül'ün, gerekse Kalkan'ın yaptıkları görüşmelerde ortaya çıkanları toparlayacak olursak; Rum vatandaşlarımızın medyadaki taraflı habercilik anlayışından özellikle gavur sözünden son derece rahatsız oldukları, kendilerini sakladıklarını, gayrimüslim kimdir bilgisinin toplumda olmayışından ve konjonktüre bağlı olarak düşman konumuna oturmaktan rahatsız oldukları, Müslümanlarla evlenmenin aileler tarafından hoş karşılanmadığı ve gençlerin cemaatin kapalı yapısını çoğunlukla boğucu buldukları sonucuna ulaşmak mümkündür.

### 3.2 Türkiye Sineması'nda Gayrimüslim Karakterlere Genel Bir Bakış

Gayrimüslim karakterler Türkiye Sineması'nda çoğunlukla meyhaneci, "fahişe" ve pavyon şarkıcısı gibi rollerde karşımıza çıkmıştır. Bu konuda yapılmış fazla çalışma söz konusu değildir. Agah Özgüç'ün "*Türlerle Türk Sineması*" kitabında ve Giovanni Scognomillo'nun "*Sinemamızda Bizans Oyunları*" adlı makalesinde konuya değinmeler bulmak mümkündür[42]. Rumlar, sinemamızda gayrimüslim vatandaşlarımızdan en çok temsil edilen azınlık grubudur. Bu nedenle Türkiye Sineması'nda Rum karakterleri ayrı bir başlık altında incelemek gereklidir. Konuya başlamadan evvel 1990'lı yıllara dek sinemamızda gayrimüslim karakterlerin sunumuna göz atmakta yarar vardır.

6-7 Eylül 1955 olaylarına gelene dek Varlık Vergisi ve bu olayların arasındaki dönem azınlıklar için oldukça olumlu bir dönemdir ve sinemaya da böyle yansımıştır. İkinci olumlu diyebileceğimiz dönem ise aşağıdaki satırlarda değineceğimiz üzere Özal dönemidir. Rumlar özelinde gayrimüslimlerin olumsuz sunumları ise özellikle Kıbrıs sorununun tırmandığı Yunanistan'la ilişkilerin olumsuz olduğu dönemlere rastlar. Bu dönemler özellikle 1970'li yıllardır.

Türkiye Sineması'nın ilk yıllarında filmlerde mürebbiye ve kötü kadın rollerinde gayrimüslim karakterler yer almıştır. Tıpkı Ahmet Fehim'in "*Mürebbiye*" (1919) filminde olduğu gibi. Muhsin Ertuğrul'un, "*Cici Berber*" (1933) filminde Rum

---

[41] yage, ss.291,294.

[42] bkz. Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005 ve Giovanni Scognamillo, "*Türk Sinemasında Bizans Oyunları*", **Sanat Dünyamız**, sayı:69-70 1998. Bu bölümün yazılmasında Giovanni Scognamillo ile 17 Ocak - 17 Şubat 2008 tarihleri arasında yapılan yazışmalardan yararlanılmıştır.

berberi Yani'nin kızı Eleni'nin, bir Türk'e aşık olması anlatılır. Eleni rolünde dönemin ünlü Yunanlı opereti Zozo Dalmas vardır. Faruk Kenç'in "*Yılmaz Ali*" (1939) filminde Ermeni şarap tüccarının kızı Öjeni'nin cinayeti konu edilir. Aydin Arakon'un "*Efsuncu Baba*" (1949) filminde Ermeni delikanlısı, bir definecinin kızına aşık olur. Kani Kıpçak'ın "*İstanbul Kan Ağlarken*" (1951) filminde Rum kabadayısı Hristanos ve sevgilisi Eftimia ile Hristanos'u ele geçirmeyi başaran Türk polisi Muharrem'in öyküsü anlatılır. Hıristo Anastadiyadis Ahilya Osmanlı'nın son yıllarında, 1898-1920 arasında yaşamıştır, suç sicili hayli kabarıktır, işgal dönemi İstanbul'unun halka yansıyan yüzü olan asayişsizliğinin simgesidir ve ancak başına ödül konarak yakalanabilmiştir[43]. Zeki Alpan'ın "*İstanbul Havası*" (1952) filmi Arşak adlı bir Ermeni'nin Sulukule'de Romaniler arasındaki maceralarını anlatır. Lütfü Akad'ın "*İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı*" (1950) filminde gayrimüslim halk işgal güçlerine karşı Türklerle birlikte savaşır. Metin Erksan'ın "*Gecelerin Ötesi*" (1958) filminde Rum fahişeyi Rum oyuncu Meri Dolce canlandırmıştır. Arşavir Alyanak'ın, Muazzez Tahsin Berkant romanından uyarladığı "*Kezban*" (1960) filminde Musevi mühendisin kızı Yvette'dir.

Halit Refiğ'in "*Gurbet Kuşları*" (1964) filminde Rum Panayot usta ve karısı Despina vardır. Despina, Maraş'tan göçen Bakırcıoğlu ailesinin oğlu Selim ile birlikte olmaya başlar. Ancak Despina için bu birlikteliğin amacı kendi tamir dükkanlarının tam karşısına dükkan açmış olan Bakırcıoğlu ailesi ile olan iş rekabetinde üstün gelmek, kocasının işlerini düzeltmektir. Sırf bu nedenle Selim'le iş saatlerinde birlikte olur, Selim'i işinden uzaklaştırmaya çalışır. Aile, tüm müşterilerini Panayot Usta'ya kaptırır. Hilmi Maktav, filmde Rum olduğu için Despina'nın ahlakının yargılanmadığını belirtmektedir;

> "*Türk ve Müslüman olmadığı için ahlaksızlığı sorun değildir. Ama ailenin kızının ve ağabeyi baştan çıkaran pavyon kadının hikayeleri tam bir dram olarak sunulur; mütevazi Anadolu ailelerinin namuslu kızları iken lüks hayatların cazibesine kapılıp kötü yola düşmüşlerdir çünkü. Aile kızlarının baştan çıkmasına vesile olan Rum kadın tiplemelerini melodramlar da dahil olmak üzere Türk Sineması'nın pek çok filminde görmek mümkündür*"[44].

Yavuz Yalınkılıç'ın "*Katırcı Yani Efe'nin Hazinesi*" (1967) filmi Rum Yani'nin define arayışını anlatılır. Mümtaz Alpaslan'nın, Maxime Gorki'nin bir öyküsünden uyarlanan "*Külhanbeyler Kralı ve Yahudi*" (1967) filminde, külhanbeyine yardım eden Yahudi'yi Sami Hazinses oynamıştır. İlhan Filmer'in "*Şeytan Kayaları*" (1970)

[43] Avni Özgürel, "*İmparatorluğun Seri Katili*", 5 Ocak 2003 **Radikal**
[44] Hilmi Maktav, "*Melodram Kadınları*", **Toplum ve Bilim**, sayı:96, Bahar, 2003. s.284.

filminde Yılmaz Güney'in canlandırdığı Ali'nin sevgilisi Tina Rum'dur. Atıf Yılmaz'ın "*Kambur*" (1973) filmi Ayvalık'ta Cunda Adası'nda geçer. Azize, balıkçı babası ile birlikte yaşar, kamburundan ötürü erkek gibi giyinir erkeksi ve yalnızdır. Bir isim olarak "Azize", açık biçimde karakterin el değmemişliğine vurgu yapar. Rum Tasula, adada Azize'yi dışlamayan ve ona sahip çıkan tek insandır. Tasula "düşmüş" bir kadındır, Azize ve aşık olduğu kör kemancı Ali'yi bir araya getirmeye uğraşır. Film, kambur Azize, sevgilisi kör kemancı Ali ve "düşmüş" Tasula'nın dostluğunu, kısaca toplumun dışında konumlanan üç insanı anlatır.

Zeki Ökten'in senaryosu Yılmaz Güney'e ait "*Düşman*" (1979) filminde Mösyö Dimitri'nin, Gelibolu'da işlettiği kumaş dükkanı iftira sonucu yakılmış ve bu nedenle Yunanistan'a yerleşmiştir. Mösyö Dimitri uzun zaman sonra, doğduğu topraklara duyduğu özlem sonucu, eşi ve kızıyla ziyarete gelir. İsmail, filmin başkarakteridir. İsmail'in yaşadığı yerde bir zamanlar Dimitri'nin evi vardır. Dimitri, İsmail'e geride bırakmak zorunda kaldığı topraklardan "*bizim memleket*" diye söz eder, uzo hediye eder, ancak "*bizim*" diye nitelediği rakının daha iyi olduğunu, rakı içip sirtaki oynadıklarını da söyler. Filmin adı, filmin genel teması olarak düşünüldüğünde, işsizlik, yoksulluk, erkeği terk edip giden kadınlarla birlikte kendi topraklarından kovulan Rumlar da bir nevi "düşman" hanesinde yer alır, ancak doğup büyüdükleri toprağın değerini o topraklarda yaşayanlardan daha iyi bilirler[45].

1980'li yıllara gelindiğinde karşımıza çıkan gayrimüslim-azınlık karaktere sahip ilk filmlerden biri Mesut Uçakan'ın "*Öç*" (1984) filmidir. Yahudi Melayin, filmin kötü karakteridir. Filmin kahramanlarıysa sol örgüt üyesi üç arkadaştır. Melayin onların Rodos'a kaçmasına yardım edecek kişidir. Şefik ise filmin İslami eğilimli karakteridir. Filmde Yahudiler, karakterler özelinde temsil edilen solcu gençleri sol örgütlere iten kötü unsurdur. Gençler, "*ülkeyi bölmek isteyen İslam'a düşman olan Yahudiler*"[46] tarafından kandırılmışlardır ve kurtuluş yolu dinden geçmektedir.

Yavuz Turgul'un "*Muhsin Bey*" (1986) filmi İstanbul'un çok kültürlülüğünü yansıtan zengin karakter sunumu ile dikkat çekmektedir. Ali Nazik Kürt'tür, gazinocu Nurettin Laz, ocak başında kebap ısmarlayan Celal Arap'tır. Tüm bu karakterlerin yanı sıra dişçi Kirkor Agaryan (filmde sadece adı geçer) ve her zam döneminde zam yapmaması için ikna edilmesi gereken mal sahibi Madam Agavni Ermeni'dir. Turgul,

[45] Hasan Akbulut, "*Zeki Ökten Sineması'nda Melodram Kipi: Melodramın 'Politik' Seyri*", **Yoksul: Zeki Ökten**, Derleyen Ali Karadoğan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007. s.179.
[46] Hilmi Maktav, **1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998. ss.65-66.

karakterlerinin tüm farklılıklarıyla bizlere unutmaya başladığımız kültürel zenginliğimizi anlatmaya, hatırlatmaya çalışmaktadır.

Ömer Kavur'un "*Gece Yolculuğu*" (1987) filminde Stella Rum'dur. Yönetmen Ali, filmin başkarakteridir. Ali, arkadaşlarıyla birlikte filmi için mekan araştırması yapmak üzere Ege'ye doğru yola çıkar; Ömer Kavur "*mekanları, onların tarihini, içinde barındırdığı anıları gündeme getirerek görselleştirir*"[47]. Ali ve ekibinin yolculuğu, Fethiye yakınlarındaki eski Rum köyü Kayaköy'de sona erer. Kayaköy, 1923 mübadelesinde Rumların ve ardından buraya yerleştirilen Türklerin de terk ettiği eski bir Rum köyüdür. Ali köydeki bir kilisede hem senaryosunu yazar hem de iç hesaplaşmaya girişir. Kendisine dayatılan ticari kalıplarla film çekmeyi istemez;

> "*Mübadele sonrası boşalan kasaba, somut görsel ve bir o kadar da çağrışım dolu olan bu yer, yönetmenin iç yolculuğunun ana mekanıdır. Kayaköy, aynı zamanda, geçmişle ilgili sarsıcı anıların donup kaldığı mekandır (…) Ömer Kavur bu filmde mekan, bellek, tarih, yaşanılan zamanla ilgili önemli ayrıntılardan oluşan bir anlatı oluşturmuştur*"[48].

Ali terk edilmiş kilisede senaryosunu yazarken, bir zamanlar Kayaköy'de herkesi kendine hayran bırakan Stella da bu kendine dönüşte Ali'nin hem kahramanı hem de yol arkadaşı olur.

Nisan Akman'ın "*Bir Kırık Bebek*" (1987) filminde, Ermeni Artin usta, en önemli iki karakterlerinden biridir, vitrin mankenleri yapar. Artin, filmin baş karakteri Balkan göçmeni Gülizar'ın ve ailesinin akıl hocası, en yakın dostudur. Aile Artin'e ve fikirlerine güvenir. Film küçük Gülizar'la Artin'in sokakta el ele yürümesiyle başlar. Gülizar neredeyse Artin'in elinde büyür, annesi kızını "*seni gavurun yanaşması seni"* diyerek sever. Gülizar, reklam şirketinde ışıkçı olarak çalışan babası Remzi'nin yanına gide gele bir süre sonra "keşfedilir" ve reklam oyuncusu olur. Artin, Gülizar manken-oyuncu olarak sınıf atladığında, ailesinin yaşadığı bunalımda hep yanlarındandır. Filmin bir sahnesinde evde yemek yerlerken abla Aysel'in çırak Necdet'le evlenmek istediği ortaya çıkar, baba sert biçimde karşı çıkarken anne onay verir. Bu tartışma yaşanırken, gürültüyü bastırması için radyoyu açarlar, Bonn ticari ataşesi Asala tarafından öldürülmüştür. Remzi, Artin üzüntü ve utançla başını önüne eğdiğinde; "*Takma kafana Artin usta, biz birbirimizi biliriz. Yüzlerce sene iç içe yaşamışız. Bölecekler şimdi bizi akılları sıra*" der. Nuri Bilgin, bu durumu Pigmalion etkisi olarak açıklamaktadır. Pigmalion etkisi; "*bir diğer kişi hakkında*

[47] Necla Algan, "*Sinemanın Gözü ve Belleği: Gece Yolculuğu*", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, sayı:42, Temmuz Ağustos 2005. s.66.
[48] yage, s.66.

*hatalı görüşleri bulunan bir kişinin, kendi hatalı görüşlerini doğrulayacak şekilde davranması ve hedef kişinin de buna uygun davranışlar göstermesi*"dir[49]. Buna göre Artin, Remzi'nin kendisini suçlayacağını ve kendisine bağıracağını düşünerek suçluluk duygusuyla başını önüne eğmiştir. Ancak Remzi bu beklentinin aksine davranmıştır. Filmdeki aileyi Türkiye'nin temsili olarak düşünürsek, Artin de ailedendir. Artin Remzi'ye, o istese de istemese de kızın kafasına taktığını yapacağını bu nedenle engel olmamasını söyler. Remzi onu dinler, Aysel çocuğuyla eve geri döndüğünde Artin'i kimse suçlamaz.

İrfan Tözüm'ün "*Fotoğraflar*" (1989) filminde Neslihan ve Yorgo çocukluk arkadaşlarıdır. Film, ikisinin birlikte olma çabasını ve ailelerin bu birlikteliğe karşı çıkışmalarını konu alır. Neslihan ve Yorgo ile birlikte altı karakter söz konusudur. Tasula ve Niko Yorgo'nun anne babası, Müjgan ve Remzi Neslihan'ın anne babasıdır, Eleni ve Ahmet ise iki aile arasında arabuluculuk yapmaya çalışan sevgililerdir. Ahmet Eleni'ye sıkça "*gavurun kızı (…) ne gavursun be Eleni (…) şu gavur karıya bak hele*" biçiminde hitap etse de Eleni buna gülüp geçer. "*Bir Kırık Bebek*'te annenin Gülizar'a "*gavurun yanaşması*" demesi gibi burada da "gavur" kelimesinin içselleştirilmesi söz konusudur. Rum kültürünü, kullanılan Rumca diyalogların, Rum müziği ve kilise görüntülerinin (Eleni kiliseye gider) az da olsa yansıttığını söylemek mümkündür. Filmde Yorgo'nun ailesi, Neslihan'ın ailesinden farklı sunulur. Remzi oldukça maço ve kaba bir karakterdir, eşi Müjgan film boyunca neredeyse hiç konuşmaz. Oysa Niko daha nazik bir insandır, eşi Tasula ile daha eşit bir ilişkisi vardır. Remzi, Yorgo ve Neslihan'ın ilişkilerine karşı olan tek karakter olarak filmin kötüsüdür. Niko ile eşi Tasula ise Remzi'den korktukları için sonunda ülkeyi terk edip, Yunanistan'a yerleşirler. Film öyküsü ve karakterleri itibariyle çok daha yetkin bir çalışma olan "*Bir Tutam Baharat*'ı[*] (Tassos Boulmetis, A Touch of Spice, 2003) anımsatmaktadır.

1990 öncesi Türkiye Sineması'nda gayrimüslim karakterlerin sunumuna dair genel manzara özellikle 1980'li yıllarda olumluluk arz etmektedir. Darbe sonrası, Özal'ın farklı kimliklere dair politikalarına ve Türkiye'nin genel konjonktürüne uygun biçimde azınlıkları kucaklama söz konusudur. 1990 sonrası, Türkiye Sineması'nda kimliklerin daha somut olarak görünürlük kazandığı yıllardır. Bu durum elbette,

[49] Nuri Bilgin, **Kimlik İnşası**, Aşina Yayıncılık, Ankara, 2007. s 66

[*] 1999 yılında geçen filmde Fanis ve Saime'nin arkadaşlıkları çocukluklarında 1960'lı yıların ortalarında başlar. Ancak 1964 yılında Yunanistan pasaportuna sahip olanların sınır dışı edilmesi kararıyla Fanis ve ailesi Yunanistan'a gider. Otuz beş yıl sonra Fanis de tıpkı Yorgo gibi İstanbul'u ve aşık olduğunu kadını ziyaret eder.

Türkiye'nin AB'ne giriş süreciyle yakından ilgilidir. 1990 sonrasında gerek İslami kimlikler, gerekse gayrimüslim ve Kürt kimlikleri sinemada daha belirgin biçimde temsil edilmeye başlanmıştır. 1990 sonrası sinemamızda gayrimüslim karakterlere bakıldığında Rum karakterlerin ağırlıkta olduğu, Ermeni karakterlerin de arttığı göze çarpmaktadır.

"*Sen de Gitme*" (Tunç Başaran 1995), Ayla Kutlu'nun 1990 yılında Sait Faik Hikaye Ödülü'nü kazanan öyküsünden uyarlanmıştır. Triyandafilis,1930'lu yılların Hatay'ında, varlıklı bir Rum ailenin, zeka yaşı düşük kızıdır. Triyandafilis, aşık olduğu Fransız askerinin ülkesine dönmesinin ardından evden kaçar ve kaybolur. Ailesi, evlerini yardımcıları Sultan'a bırakarak ülkeyi terk eder. Triyandafilis bir gün eve döner ve çok sevdiği Sultan'la birlikte yaşamaya başlar. Rıfat'la evlenir, Rıfat Kore savaşındayken Sultan ölür ve Triyandafilis yalnız kalır. Filmde üç katlı evi ve kızlarını geride bırakarak ülkeyi terk eden Rum aile, mübadele ve sonrasında Yirmi Kura Askerlik, Varlık Vergisi, 6-7 Eylül olayları gibi nedenlerle ve 1964'te sınır dışı edilmelerin etkisiyle mal varlıklarını arkada bırakarak ülkeyi terk eden binlerce Rum'un temsili haline gelir. Triyandafilis çaresizliği, kimseyle iletişimi olmayışı ve yalnızlığıyla, Türkiye'yi terk etmeyen Rumların temsili haline gelir.

Mustafa Altıoklar'ın "*İstanbul Kanatlarımın Altında*" (1995) ve "*Ağır Roman*" (1997) filmlerinde gayrimüslim karakterleri vardır. İki filmde de konu, hakim geleneksel değerlerin dışında kalan karakterleri ve onların çevresini anlattığı için gayrimüslimler de bu sayede marjinallikle ilişkili olarak konumlanırlar. "*İstanbul Kanatlarımın Altında*", Hazerfen Ahmet Çelebi'nin yaşam öyküsünden yola çıkar ve 17.yy'da geçer. Filmde, Agop isimli bir meyhaneci karakter vardır. Hazerfen Ahmet Çelebi'nin sevgilisi ise İtalyan Franceska'dır. "*Ağır Roman"*, 1970'li yılların İstanbul'unda, Tarlabaşı'nda (bugünkü adıyla Kurdele Sokak) geçer. Filmin iki baş karakterden biri olan Tina, Rum'dur. Tarlabaşı özellikle 1940'lı yıllarda yoğun Rum nüfusun yaşadığı bir sokaktır. 6-7 Eylül olaylarının ardından buradaki Rum nüfusun sayısı oldukça azalmıştır[50]. Film Kolera sokağının berberi Ali'nin oğlu Salih'in kabadayı, bitirim olma sürecini anlatır. Salih ustası Arap Sado'nun ölümünden sonra kabadayılığa soyunur ve Tina ile birlikte olmaya başlar. Babası da aynı mahalleden Madam Eleni ile birliktedir. Tina boynundan hiç çıkarmadığı haçı, kırık şivesiyle tipik bir Rum'dur. Filmde İki kez kilisede görüntülenir. Rumca ise Eleni'ni ve Ali arasındaki birkaç konuşmada kullanılır.

[50] Hakkı Sabancalı, "*Kurdele Sokak*" http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/11/02/154092.asp

Tina Kolera Sokağı'nın marjinallerinin arasında saygın bir insandır, fahişedir[51]. Adeta Türk edebiyatının ve sinemasının en yaygın klişesinin bir tekrarıdır. Tina'nın farkı, mahallenin kabadayısı Salih'in sevgilisi olduktan sonra kazandığı saygınlığıdır. Tina filmin sonunda, bir intihar bombacısı gibi "kötü"lerle birlikte kendini de öldürür. Böylece "düşmüş", ancak kendini feda eden kahraman bir kadın olarak varlığı anlam kazanır.

Tomris Giritlioğlu'nun "*Salkım Hanımın Taneleri*" (1999) filmi, Yılmaz Karakoyunlu'nun romanından Tamer Baran ve Etyen Mahçupyan tarafından uyarlanmıştır, 1942 ve 1943 yıllarında Varlık Vergisi dönemini anlatmaktadır. Halit Bey, dede tarafından Üsküp göçmeni, paşa çocuğu bir Mardinlidir. Eşi Nora ve Nora'nın kardeşi Levon Ermeni'dir. Durmuş filmin kötü adamıdır, Niğde'nin Aksaray ilçesinden İstanbul'a göç etmiştir. Durmuş, ev ve iş sahibi olmasında yardım eden Halit Bey'in her şeyini satın alacaktır. Azınlıklar, dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu'nun filmde de yer alan açıklamasına göre, memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalanmışlardır. Vergi bu hoşgörüyü kötüye kullanmalarının karşılığıdır. Tuna Erdem'e göreyse, Durmuş karakteri Saraçoğlu'nun açıklamasını tersine çevirmektedir;

> "*Misafir olarak gittiği evi, ev sahibinin elinden alarak, misafirperverliğin kötüye kullanılmasının en aşırı örneğini* sunuyor (…) *Misafirperverliği kötüye kullanan gözünü para hırsı bürümüş olan bir Türk, evinden olan misafirperver ise Varlık Vergisi kurbanı bir azınlık üyesi. Bu açıdan bakıldığında filmin metninin değilse bile alt metninin son derece açık bir tavır ortaya koyduğunu söylemek mümkün*"[52].

Serdar Akar'ın "*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*" (2000) filmi 1982 yılında Bursa'da geçer. Hacı, Esnafspor'un beş yıllık antrenörüdür. Aynur kasabanın fahişesidir, Ermeni olduğu hakkında söylentiler vardır. Hacı ve Aynur, birbirilerini uzun yıllardan beri tanır ve sever. Hacı, mide kanseridir. Durumu kötüleşince hastaneye yatar ve Aynur burada kendisini ziyarete geldiğinde ona, Ermenice "*elveda ayışığım*" der. Böylece Hacı ve Aynur'un Ermeni olduğu anlaşılır. Hacı ölünce cenaze namazının ardından İstanbul'daki ağabeyi çıkagelir. Hacı'nın Ermeni olduğu açıkça ortaya çıkar. Ancak takım arkadaşları bunu garip karşılamaz;

> *-Bari mevlidi iptal ettirelim.*
> *-Ettirmeyelim hepimiz aynı yere gitmeyecek miyiz ha bu yoldan ha o yoldan* .

---

[51] Dilek Evirgen, "*Öteki" Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi*" , Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

[52] Tuna Erdem, "*Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı*", der: Deniz Derman Övgü Gökçe, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001. s.172.

Hacı'nın ağabeyi, kardeşinin Müslüman usulünce gömülmesini sorun etmez. Hacı'nın sevdiği meyhanede hep beraber içerler. Asuman Suner'in yorumuna göre söz konusu durum iki olasılığı, iki okumayı da içermektedir; kültürel farklılığın hoşgörü ile kabul edilmesinin yanında:

> "*aslen Ermeni/Hıristiyan olan Hacı'nın ölümünden sonra yanlışlık eseri Müslüman geleneklerine göre defnedilmesi her ne kadar film içinde yumuşak ve mizahi bir yaklaşımla ele alınsa da bu masum yanlışlığın ardında gizlenen toplumsal şiddetin izlerini sezinliyoruz*"[53].

Hacı'nın, tüm yaşamını gerçek kimliğini en yakınındaki insanlardan bile saklayarak yaşaması, kendini güvende hissetme isteğinin bir sonucudur.

"*Maruf*" (Serdar Akar, 2001) bir Hamlet uyarlamasıdır, Mardin'de geçmektedir. Maruf, Süryani İffet'le evlenmek isterken bir yandan da annesine bakar. Amcasının ani ölümüyle yengesi Cankız'la evlendirilir. İffet hamiledir, kiliseye gider, mum yakar, dua eder. Maruf'la aralarında şöyle bir konuşma geçer,

> "*Sen Temürtaş Bey'in hikayesini bilir misin Maruf ? Temürtaş Bey o zaman ta o zaman Mardin'in Beyi'ymiş tüm buraların yani sizden az Müslüman'mış bir sürü köprü cami falan yaptırmış aşağıya da bir kilise bizim için hem de parasını kendisi ödemiş çalışanlar da sizdenmiş. Temürtaş Bey kilise yapılırken büyük hocalara kuran okutmuş işte derler ki o kilisede Müslüman da kendi ibadetini yaptığında dininden olmazmış. Orada evlenelim mi Maruf?*"

İffet'in yansıra Cankız da çocuğu olmadığı için, Yezidi inancındaki yaşlı bir kadının hayır dualarını alır. Film Mardin'de Müslümanları, Yezidi ve Süryanilerin kaynaşmışlığını birlikteliğini, iç içe geçmişliğini fon olarak almakta ve Hamletvari bir şüphe ve kin öyküsü anlatmaktadır.

"*Dokuz*" (Ümit Ünal, 2002) Kirpi adında evsiz bir kızın öldürülmesinden sonra altı mahalle sakini Salim, Firuz, Tunç, Kaya, Saliha ve Amerikalının sorgu sürecini anlatır. Sorgu ilerledikçe mahalle sakinleri arasındaki gizli ilişkiler ve sırlar yavaş yavaş ortaya çıkar. Aslında hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Kirpi'nin boynunda Heksagram[*] vardır. Ona ait görüntülere "*Çizmelerim*" isimli bir Yiddish şarkısı eşlik eder[*]. Ünal 8-12 Kasım 2008 tarihlerinde kendisiyle yapılan yazışmalarda filmi hakkında şunları söylemiştir:

---

[53] Asuman Suner, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006. s.101.

[*] Heksagram: "Süleyman'ın Mührü" ve "Davud'un Kalkanı" olarak bilinir, Yahudi inancının ve İsrail devletinin sembolüdür. Biri aşağı biri yukarı bakan iki üçgenin birleşiminden oluşan altı köseli yıldız simgesidir

[*] Yiddish Orta ve Doğu Avrupa'da yaşayan Aşkenaz Yahudilerinin dilidir. Türkiyeli Yahudiler, İspanyol kökenli Sefarad Yahudileridir Ibranice konuşmaktadırlar. Şarkının sözlerinin Türkçesi şöyledir:

"*Oradaki karakterler hem kendi insani, kişisel hikayelerini yaşıyorlar hem de Türkiye toplumunun bir kesimine denk düşüyorlar. Kirpi'nin Yahudi olmasını, filmin 'gündelik faşizm' temasına uysun diye, biraz simgesel bir anlayışla tercih ettim*"

Filmde Kirpi'nin kim tarafından öldürüldüğü ortaya çıkmaz. Kirpi'nin Sefarad Yahudilerinin değil de Orta ve Doğu Avrupa'da yaşayan Yahudilerin dilini konuşması, onun yerel bağlarını koparır ve soyut bir simge haline getirir.

"*Çamur*" (Derviş Zaim, 2002) Kıbrıs'ta savaşın her iki tarafta açtığı yaralarla ilgilidir. Doktor Ayşe, suni döllenme merkezinde genetik çalışmalar yapar. Kardeşi Ali, askerliğini yapmakta olan bir savaş fotoğrafçısıdır. Halil Ayşe'nin erkek arkadaşıdır. Temel ise sanatçıdır. Halil ve Ali, 1974 yılında Türklerin katledilmesinin ardından intikam için sivil Rumları öldürmüşlerdir. Temeli pişmanlığını Türk ve Rum halkları arasındaki barışa katkıda bulunması amacıyla yaptığı enstalasyonlarla gidermeye çalışır. İlk olarak Rum ve Türk tarafından insanların heykellerini yaparak bu heykelleri onların nüfus değişimi öncesindeki eski evlerine götürür. İnsanlar heykelleri ziyaret eder. Bu çalışma Türk halkından tepki alınca bu kez, iki tarafın erkeklerinden aldığı sperm örneklerini sıvı nitrojende saklar ve adlarıyla birlikte sergiler. Ali'yse nedeni bilinmeksizin bayılır ve konuşamaz. Ali, nöbet tutması için gittiği bölgede, insanların şifalı olduğuna inandıkları (filme adını veren) çamurdan yararlandıklarını görür. Kendisi de aynı yolu izlemeye başlar. Yönetmen Zaim, filminde çamuru Kıbrıs sorununa dair bir metafor olarak kullandığını belirtir:

"*Kıbrıs'ı bilen bir insan olarak adayla ilgili bir film yapmayı uzun zamandan beri düşlüyordum. Problemin Kıbrıs'ta yaşayanlar için bilinçli ya da bilinçsiz sosyal bir travma oluşturduğunu düşünüyorum. Filmde geçen hastalık motiflerini mevcudiyetini düşündüğüm bu 'travma' nedeniyle seçmiş olma ihtimalim var. Bütün karakterlerin iyileşmek ve sağlıkla ilgili takıntıları var filmde. Ali konuşmayı başarmak ister, Temel kafasındakileri dışarıya boşaltmak ister, Ayşe genetik kodunu devam ettirmek ve çocuk sahibi olmak ister. Hastalığı bir metafor olarak seçerek bireyle toplum, bireyle tarih, bireyle mitler hususunda düşüncelerimi tartışmak istediğimi söylersem hata yapmamış olacağımı düşünüyorum (…)Ben de filmdeki karakterler gibi 1974 yılında terk ettiğim Limasol'daki evimi yirmi altı yıl boyunca görmedim (…) Ali'nin gizemli hastalığı sayesinde derdini anlatamayan bir karakterin kendisi ile, toplumla ve tarihle arasındaki ilişkileri irdelemeye çalıştım*"[54].

Filmde, Halil'in enstalasyon çalışmasının video görüntülerinde Kıbrıslı bir Rum'un konuşmasına yer verilir; "*işlerin bu kadar kötü gitmesinde herkesin suçu var.*

---

"*Çizmelerimi satarım. Kendimi arabaya koşarım. Yeter ki senle olayım. Çünkü ben sensiz, sen bensiz kapısız tokmak gibiyiz. Yavru kuşum benim, güvercinim Kapı kapı dolaşırım. Millete hırka satarım. Yeter ki senle olayım. Yastıksız yatarım Masasız sofra kurarım Yeter ki senle olayım. İstasyonlarda yatarım, Yerleri siler yıkarım Yeter ki senle olayım*" (Ümit Ünal'la 8-12 Kasım 2008 tarihlerinde yapılan yazışma).

[54] "*Derviş Zaim: Çamur Hem İyilik Hem de Kötülükleri Yayma Yeteneği ile Donatılmış Bir Yer*" http://www.sinema.com/makale/4-951/dervis-zaim-camur-hem-iyilik-hem-de-kotulukleri-yayma-yetenegi-ile-donatilmis-bir-yer 1 Aralık 2009

*Benim de. Mesela ben de 63 senesinde Türk malı çaldım ama bu sonradan evimden yurdumdan göç etmemi haklı çıkarır mı?*". İkinci bir sahnede de sınırdan Kıbrıs Rum tarafındaki kilise ve Yunanistan bayrağının görüntüleri yer alır.

"*Güle Güle*" (Zeki Ökten, 2000) Bozcaada'da geçer. Galip, Kübalı Rosa ile yıllardır mektuplaşır. Zarife ve Celal, kırk yıldır evli bir çifttir. İsmet ve Şemsi de söz konusu arkadaş grubunun içinde yer almaktadır. İsimsiz madam, filmde en az görünen ve olay örüntüsünde hiçbir etkisi olmayan tek karakterdir. Madamın, filmin erkek kahramanlarının (sadece bir sahnede onlara Zarife eşlik eder) ormanda yaptıkları uzun yürüyüşlerinin ardından, taze süt içmek için uğradıkları bir evi vardır. Sosyal yaşamdan tamamen soyutlanmıştır, komşusu bile yoktur. Madam, filmin ana karakterlerinin ziyareti ile insan yüzü görme şansına sahip olduğu fikrini veren, son derece yalnız çizilmiş bir karakterdir. Burada, İstanbul Rumlarının, Gökçeada ve Bozcaada Rumlarını köylü olarak nitelediğini, Ada Rumlarının genellikle bağcılıkla uğraşan, "*tepelerde kurulu küçük kırsal topluluklar halinde yaşayan çiftçiler*""[55] oldukları bilgisini eklemek gerekmektedir. Adalarda kriz döneminde iki toplum arasında yaşanan düşmanlığın etkisi hissedilmemiştir. Bozcaada'da otuz civarı Rum'un yaşadığı tahmin edilmektedir[56]. Bu bağlamda filmdeki Rum karakteri ele aldığımızda, yok olmakta olan bir azınlığa duyulan "vicdan azabını" görmek mümkündür. Çiftçi madam, Akgönül'ün tanımlamasına uyar biçimde çizilmiş, adeta bir süs, koruma altına alınan tarihi eser gibi sunulmuştur.

"*Gönül Yarası*" (Yavuz Turgul, 2004) filminde Nazım öğretmen, doğuda on beş yıl süren öğretmenlik görevinden emekli olarak İstanbul'a gelmiştir. Arkadaşı Atakan ona, bir Ermeni'nin evini kiralamıştır:

> Atakan- *Agavni teyzeyi hatırlarsın.*
> Nazım- *Agavni teyzeyi nasıl unuturum?*
> Atakan- *Toprağı bol olsun geçen ay öldü teyzemiz. Yeğeni Krikor'u da hatırlarsın geçen ay Paris'ten geldi evi satmak için. Krikor evi satamadı dönmesi gerekiyordu evi eşyalarıyla kiraya vermek mecburiyetinde kaldı (…) Çocukken buraya sık sık gelir şeker yürütürdüm.*
> Nazım- *Ne bok olacağın çocukken belliymiş öbür tarafta bunun hesabını senden sorar madam Agavni.*

Agavni teyze de yeğeni Krikor da, evdeki fotoğraflardan ibarettir. Nazım öğretmen, yatak odasının duvarındaki haç dahil evin hiçbir eşyasının yerini değiştirmez. Nazım ve Dünya'nın ilişkileri, aile ve mahalleli özelinde toplum tarafından yadırganan iki karakter olması ve bir Ermeni'nin evinde yaşaması

[55] Akgönül, age, s.384,386.

[56] yage, s.387.

manidardır. Toplum tarafından yargılanan, garipsenen ya da eleştirilen karakterlerin gayrimüslim karakterle ilişkisinin kurulmasına sadece "*Gönül Yarası*"nda rastlanmaz.

"*Eğreti Gelin*" (Atıf Yılmaz, 2004) Kastamonu'da çekilmiştir, 1930'lu yıllarda geçmektedir. Belediye başkanı, oğlu Ali'yi evliliğe hazırlaması için eğreti gelin Emine'yi tutar. Ali ve Emine'nin buluştuğu zemin, toplumun geleneksel yapısına, kendilerine dayatılan yaşama karşı çıkışlarıdır. Ali, babasının iktidarına ve kendisi için planladığı hayata Ermeni Tavid'in tiyatro kumpanyasında rol alarak karşı durur. Ali için Tavid, alternatif bir baba figürüyken, tiyatro kumpanyası da alternatif bir ailedir. Ali ve Emine kendilerini kısıtlayan cemaatten, onları koruyan ve aralarına alan kumpanya ile birlikte, trenle kaçarlar.

"*Yazı Tura*" (Uğur Yücel, 2004) Kıbrıs sorunu üzerinden Türk- Rum ilişkisine dair farklı ve önemli sözleri olan bir filmdir. Cevher, filmin iki ana karakterinden biridir ve güneydoğu gazisidir. Cevher'in üvey annesi Tasula ve üvey ağabeyi Teoman Rum'dur. Cevher ve babası Cemil'in oturdukları ev Tasula'nındır. Kıbrıs çıkarması sürecinde, Tasula'nın babasının Rum fedailere yardım ettiği dedikodusu çıkınca Cemil, Tasula ve Teoman'ı evden kovmuştur. Kısaca Tasula kendi evinden ve yurdundan kovulmuştur. Tasula ve Teoman, 1999 depremi sonrasında Cemil'e yardım etmek için evlerine, mahallelerine gelirler. Cevher, Teoman'ın gay olduğunu anlar ve ona yaklaşmaz, onunla konuşmaz. Oysa arkadaşları Hamit, Teoman'ı hatırlamıştır:

> *Sen bu Teoman'ı görür görmez tanıdın mı hemen?*
> Hamit- *Olum biz ilk sokağa çıktık dört çocuğuz; bunun* (Cevher'i kasteder) *abisi, ben, çolak Ahmet, bi de Hayganuş'un oğlu Hayk. Hatırladım tabi lan gözlerinden.*

Hamit'in sözleri Türklerin, Rumların ve Ermenilerin birlikte yaşadığı yıllara duyulan özlemi yansıtmaktadır. Cevher'in babası Tasula'yı kovduğu için pişmandır. Tasula'nın evinden kovulması, 1960'ı yıllardan bugüne İstanbul'daki Rum azınlığın günlük hayatının Kıbrıs'taki duruma bağlı olduğu saptamasının bir yansımasıdır:

> Cemil- *Çok sarhoştum oğlum Kıbrıs'ta olaylar olmuş bi Türk aileyi kurşuna dizmiş Rumlar. Biz o zaman Kumkapı'da bir kayıkhanedeyiz. Bi Rum balıkçı Koço vardı onu dövmüş bizim balıkçı arkadaşlar. Dedim ulan ayıp sen ne konuşuyosun senin çocuk peydahladığın kadın da Rum değil mi demez mi? Çene kemiğini kırdım itin. Sonra buraya geldim eve annenin yanına. Biz evli değildik ama annenin evi vardı. Ortada bir laf dolaşıyor sözde Tasula'nın babası Rum fedailere para yardımı yapıyormuş sen odanda uyuyorsun. Dedim baban ajan mı? Kavga ettik. Dedim al çocuğunu siktir git sen değmezsin. Allah belamı versin öyle demek istemedim. Ben ayyaş herifin tekiydim Tasula sen beni niye gurur yaptın? Ben seni ta buramdan seviyordum. Beni affedin hakkınızı helal edin.*

Teoman, gay olduğu için Cevher'i hayal kırıklığına uğratmıştır. Çünkü Cevher kendini nasıl kuruyorsa ("erkek", Türk ve Müslüman) Teoman tam tersidir (gay, Rum ve Hıristiyan):

> Cemil- *Cevher git abinin elini sık. Oğlum ben ölümden döndüm yapma oğlum.*
> Teoman- *Ben de ölümden döndüm. Kolay mı zannediyosun git elini sık? Hay kaderime sıçayım ya ulan git askerde savaş kulağın sağır olsun dön tam büfe açacakken deprem olsun amcan ölsün (..) derken bi de Yunanistan'dan ağabeyin gelsin o da erkek mi karı mı belli değil ya.*
> Cemil- *Ağzını topla o senin abin.*
> Teoman- *Öylesine abi değil abla derler baba.*

Cevher'in homofobik nefretinin nesnesi olan Teoman manidar biçimde Cevher'den önce doğmuştur. Teoman, Cevher'den önce evde ve mahallede vardır:

> Teoman- *Ben bu evde doğdum annemle babam bu evde oturuyorlardı. Bu ev benim bu sokak benim o adam benim de babam. Sen kimsin? Hadi sor babana. Ben doğdum bu evde sen yoktun. Bunlar benim oyuncaklarım. Ben annemle kovuldum buradan. Kalktım geldim işte buldum babamı unuttum her şeyi. Bir hoş geldin demedin vre. Ben de bilmiyordum seni. Baktım kardeş var benim tamam. Ne var yani niye istemiyorsun beni ?*
> Cevher- *İstesem ne olcak sen başkasın ben başkayım. Sen benim gibi olsan böyle olmazdı.*
> Teoman- *Ne başka ulan malaka? Sen Türk oğlu Türk ben Rum sen erkek ben ibne onu mu diyorsun? Ha siktir be sen adam değilsin.*
> Cevher- *Bak bakalım neremiz benziyo göt lalesi ?* (saçından çekerek birlikte aynaya bakmaya zorlar)

Teoman belki de bu nedenle, sarhoş olduğu bir gece "*buralar benim*" diye nara atarak İstanbul sokaklarında dolaşır. Teoman, ruj sürüp Cevher'i dudağından öptükten sonra birlikte kirli, paslı kırık dökük bir aynaya bakmaya zorlar. Sahnede açıkça ortaya çıktığı gibi aslında birbirlerinden farkları yoktur, kardeştirler. Cevher filmin sonunda kardeşi uğruna katil olacaktır.

"*Ayın Karanlık Yüzü*" (Biket İlhan, 2005) Gökçeada'da[57] yaşayan Meryem'i anlatmaktadır. Meryem, sünger avcısı olan eşi Yusuf beş yıl önce ölünce yalnız kalmıştır. İsimsiz bir Rum kadınına; "*Madam ana*" diye hitap eder. Eşinin mezarını her gün ziyaret edip onunla konuştuğundan adı dula ek olarak deliye çıkmıştır. Meryem'in özgürlüğünün ve Rumlarla arkadaşlığının nedeni hem "dul" hem "deli" olmasıdır. Yusuf, hapisten kaçan dört mahkumdan biridir ve Meryem'i tecavüzden kurtarır. Böylece Meryem, Yusuf ve arkadaşlarına yardım etmeye başlar. Yusuf'la beraber olur. Meryem, mahkûmları saklanmaları için Dereköy'de, Madam Sofia'nın evine yerleştirir. Sofia felç geçirmiştir, İstanbul'da hastanededir. Meryem; "*anahtarı bana verdi evine bakayım diye ama dönebileceğini sanmıyorum*" der. Dereköy

[57] Gökçeada'da, azınlık okulunun kapanması, yarı açık cezaevi inşa edilmesi ve jandarma kışlası yerleştirilmesiyle Rum nüfusu 320 civarına düşmüştür (akt.Akgönül age s387). Ancak aynı zamanda bir turizm merkezi haline gelmiştir. Özellikle Ağustos ayındaki Panaya şenliklerine Türkiye ve Yunanistan'dan binlerce insan katılmaktadır.

sokakları boş ve yarı yıkık evelerle doludur. Gökçeada Rum nüfusunun yaş ortalamasının yetmiştir ve filmin sunumları bu durumla örtüşmektedir. Madam Vasiliki, Haşim Gökçeada Cezaevi'nde bulunduğu sırada çıkan isyanda bıçaklandığında, kendisine yardım etmiştir. Haşim, dolaşırken Madam Vasiliki'nin evine girer ve evi ziyaret etmeye gelmiş olan Vasiliki'nin torunu Katerina ile karşılaşır. Katerina Rumca konuşur, Barba Yorgo da Haşim'e çevirisini yapar:

> Katerina- *Benim annem bu köyde bu adada doğdu senelerce bu köyden hikayeler anlatırdı bana bir ay evvel kaybettim onun son vasiyeti doğduğu evi ve annesinin mezarını ziyaret etmekti.*
> Haşim- *Ben ona kötülük yapmaya gelmiştim o benim hayatımı kurtardı.*

Haşim'in de aralarında bulunduğu mahkumlar, isyanda köyü yağmalamıştır. Ersin Kalkan'ın aktardığına göre 1970'li yıllarda adaya cezaevi geldikten sonra Rumlara yönelik cinayet ve tecavüz olayları yaşanmıştır[58]. Film tıpkı "*Gönül Yarası*" ve "*Eğreti Gelin*" filmlerinde olduğu gibi, toplumla uyuşmazlık içerisinde bir karakter olarak (dul, deli ve aynı zamanda hapisten kaçmış suçlulara yardım eden) Meryem'i gayrimüslim karakterle ilişkilendirmektedir.

"*Son Osmanlı Yandım Ali*" (Mustafa Şevki Doğan, 2006) Suat Yalaz'ın aynı adlı çizgi romanından uyarlanmıştır. Yandım Ali, Birinci Dünya Savaşı sonları ve Kurtuluş Savaşı'nın başlarında, bir Osmanlı külhanbeyidir. Film, Yandım Ali'nin ulusal kimlik kazanma sürecini, Kurtuluş Savaşı'na katılarak Anadolu'ya gitmesini anlatır:

> "*'Yandım Ali', bana Lütfü Akad'ın 50'lerde çektiği 'İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı' filmini hatırlattı. Şu farkla ki o filmde İstanbul'u işgal edenlere karşı mücadele edenler arasında İstanbullu Rumlar da vardır. Bu filmin ise öyle bir İstanbul fikriyle işi yok. Bir tarz çizgi roman milliyetçiliği güden 'Yandım Ali'de köprülerin altından çok sular aktığı görülüyor tersine doğru*"[59].

Filmde İngiliz ve Fransızlar dış düşmandır, Rumlar ve birkaç "yoldan çıkmış" işbirlikçi Türk de onlarla işbirliği içindeki iç düşmandır. Ali karakteri tam da Kuruluş ve Kurtuluş romanlarında olduğu gibi, "*ırksal üstünlüğün cinsel alanda tesis edilerek*" kadın üzerinde somutlandığını[60] hatırlatan bir karakterdir. Ali karşısına çıkan her kadınla birlikte olur, bu kadınların hepsi gayrimüslim kadınlardır. Aşık olduğu Defne işgal altındaki vatanı temsil eder biçimde, kendisinden oldukça yaşlı Dimitri adındaki

---

[58] Kalkan, age.

[59] Fatih Özgüven, "*Zamanın Ruhu*". 8 Şubat 2007 **Radikal**

[60] Ömer A Türkeş, "*Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. s.820.

bir Rum'la evlidir. Dimitri nefes darlığı çeker, kalp hapı kullanır çünkü filmdeki tek "erkek" Ali'dir. Ali, filmin başında Rum pavyonunda üç Rum'la kumar masasındadır. Parası yoktur, ancak silahı simgesel anlamda "iktidarı", "erkekliği" vardır; üç Rum'a bedeldir. Onları soyup kaçar. Ali, ne kadar İngiliz, Fransız, Alman ya da Türk vatan haini varsa onlara sürekli dayak atar. Ali'yi dayak atarken görmediğimiz sahnelerde Ali sevişir. Colette ve Nadya sevişmeyi talep eden taraflardır, bedenleri sergilenir. Oysa Defne, Ali tarafından "baştan çıkarılan" taraftır, bedeni izleyiciye yasaktır. Defne vatanı temsil eder ve kutsaldır. Dimitri filmin sonunda ölür, Ali yanına Defne'yi de alır ve Anadolu'ya doğru yola çıkar.

"*Beyaz Melek*" (Mahsun Kırmızıgül, 2007) filminde Yorgo huzurevinde yaşayan dokuz kişiden biridir. Binbaşı Vahit'in komuta ettiği grupta ikinci sırada kendisini tanıtır; "*ben Yorgo İstanbulluyum Rumum bir zamanlar terziydim on bir yıldır da buradayım. Sizinle tanıştığıma çok memnun oldum beyefendi*". Yorgo aynı zamanda filme adını veren Melek hemşirenin nişanlısı olması bağlamında filmde önemli bir yere sahiptir. Yorgo'nun odasında haç başucunda durur. Yorgo'nun kendi cemaatine ait bir yerde örneğin Balıklı Rum Hastanesi Vakfı bünyesindeki huzurevinde değil de burada kalması, onun ülke temsili olarak ele alınabilecek huzurevi için ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar.

"*Kutsal Damacana*" (Ahmet Yılmaz, Kamil Aydın, 2007) filminde Papaz Artin İtalya'ya, Vatikan'a gider, kendisinden sürekli "*Artin abi*" diye söz edilir. Yıldırım Memişoğlu, Artin karakterini canlandırılmıştır. Memişoğlu bir jilet firmasının reklamlarında "kabadayı erkek" rolünde yer almıştır, filmde de aynı karakteri sürdürdüğü söylenebilir. Mahalle kabadayısı tipi ile papazın, nasıl aynı karakterde vücut bulduğuysa tam bir soru işaretidir.

"*Sıfır Dediğimde*" (Gökhan Yorgancıgil, 2007) filminde, Melih, Burgaz Ada'da yaşayan Oğuz'u tedavi eden psikiyatristtir. Yaşlı hoca İstavridis, kırk yıl önce aynı hastayı tedavi etmiştir. Melih, İstavridis'ten yardım ister. Gerek Melih, gerekse asistanı Nevin İstavridis'e son derece saygılı yaklaşırlar. İstavridis'in Türkçesi yukarıda ele alınan karakterlere kıyasla açık biçimde kırıktır, Rum olduğu anlaşılır.

"*120*" (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2007) 1914 yılında Van'da geçmektedir. Film, doğu cephesinde Ruslarla savaşta cephane taşıyan çocukları anlatır. Film, bronşit olan küçük kardeşi Mustafa'nın başında ona çorba içirmeye çalışan Münire'nin görüntüleriyle başlar. Ardından doktor Krikor'un Türk hastaları muayene ettiği için, teşkilatın iki adamı tarafından tehdit edildiğini görürüz. Doktor; tehdide "*Evladım hastanın Türk'ü İngiliz'i olur mu hasta hastadır*" diye yanıt verir ve

korkusundan haç çıkarır. Doktor Krikor, Mustafa'yı ziyaretinden kısa süre sonra yolda öldürülür. Krikor'un öldürülmesi filmin öyküsünü başlatır. Bu durum Münire'nin sözlerinde somutlanır:

> Münire- *Biz harp çocukları neslindendik (…) Van'da harp görmemiştik. Harbin soğuk yüzünü hep gördüm ama çok yakınımızda hiç hissetmedim. Ta ki o güne kadar. O gün düşmanlığın ne olduğunu duydum bütün yüreğimle. Sadece düşmanlık da değil kapılarımıza kadar dayanmış bir nefret.*

Film Taşnak çetesiyle, tüm Ermenilerin bir tutulmaması gerektiğini söyler. Münire'nin babası Cemal'le, Musa Çavuş yolda göç eden bir Ermeni kafilesi görürüler:

> Musa Çavuş- *Harp çıkacakmış diyorlar. Ruslara Kars'la Ardahan yetmemiş şimdi de Van'a Erzurum'a gözlerini dikmişler. Aha bunlar Ermenilerin iyi olanları isyanla misyanla işi olmayanlar kaçıp kurtulmak istiyolar. Çetecilik yapanlarıysa Ruslara payanda olacakmış beraberce bütün buralara el koymak için*.

Filmde Taşnak çetesiyle temsil edilen kötü Ermeniler olduğu gibi, kötü Türkler de vardır. Esnaf Ali Rıza Ermeniler için "*bu Türk düşmanlarına hiç acımıycan nerede buldun öldürücen*" diye konuşur, oğlu Selim de babasından etkilenir. Filmde ikisinden başka hiçbir karakter Ermenilere düşmanlık beslemez. Çete üyeleri, "*gitmeyin buralar yeniden Ermenistan olacak*" sözleriyle, göç etmekte olan bir kafileyi durdurmaya çalışır. Ancak göç eden grup, "*biz harp de istemiyoruz toprak da biz çocuklarımızın canı kurtarmaya çalışıyoruz*" yanıtını verir.

"*Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*" (Hüseyin Karabey, 2008) filminde Ayça Damgacı başkarakterdir. Kurtuluş semtindeki evinin birinci katında, Vartanik ve Arıknas adlı yaşlı iki Ermeni kardeş yaşar. Ayça, evin önünden geçerken onlara selam verir, hatırlarını sorar. İki kadın, Ayça apartmana her girdiğinde kapıya çıkarlar ve kaygıyla aynı şeyleri söylerler; "*apartman kapısını açık bırakmışlar gece*". Karabey, 22 Nisan 2009 Ege Üniversitesi'nde gerçekleşen söyleşisinde iki yaşlı kadının kendi komşuları olduğunu söylemiştir.

"*Uzak ihtimal*" (Mahmut Fazıl Coşkun 2009) filminde İtalyan Katolik Clara'nın annesi, İtalya'da tanışıp birlikte olduğu Yakup'tan hamile kalmış ve Türkiye'ye gelip bir kilisede doğum yapmıştır. Clara da bu kiliseden ayrılmaz ve kendisini yetiştiren rahibenin ölümünün ardından rahibe olmak için İtalya'ya gider. Müezzin Musa'nın Clara'ya olan platonik aşkıysa iki büyük dine dair farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Film Musa'nın camide dalgınlıkla kendi tespihi yerine, Clara'nın tespihini kullandığı sahnede, önemli olanın inanç ve ibadet olduğunu, bu yolda tespihin yani aracın hiçbir biçimde önemi olmadığını söylemektedir.

1990 sonrası sinemamızda gayrimüslim karakterlere baktığımızda rollerin ve konuların 1990 öncesine göre farklılaştığı ve zenginleştiği dikkat çekmektedir. Rum karakterlerin sayıca ağırlıkta olduğunu ve karakter olmaya daha yakın çizildiklerini de görmek mümkündür. Ermeni karakterler hem daha azdır hem de tipleme düzeyindedir. "*Ağır Roman*", "*Gönül Yarası*", "*Eğreti Gelin*", "*Yazı Tura*" ve "*Ayın Karanlık Yüzü*" filmlerinde gayrimüslimler topluma uyum sağlamayan, aykırı davranan, geleneksel yaşamın dışında kalan, kimi zaman marjinal olarak adlandırılabilecek insanlarla ilişki halinde sunulur. Bu durum Müslüman olmayan karakterlerin ahlak ve namusunun sorgulanmamasıyla ilişkilidir. Buna paralel olarak, onlarla ilişkili sunulan karakterlerin farklı olması da meşru hale gelmektedir.

### 3.3 1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Rum Karakterler

1990 sonrası Türkiye Sineması'nda Rum karakterlerin diğer gayrimüslim azınlık gruplarına kıyasla, ağırlıkta olduğundan söz etmiştik. "1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Rum Karakterler" başlığı altında ele alınmak üzere "*Bulutları Beklerken*", "*Sen Ne Dilersen*", "*Sis ve Gece*", "*Güz Sancısı*" ve "*Sıcak*" filmleri seçilmiştir. Rum karakterler seçilen filmlerde ana karakterlerdir ya da ana karakter üzerinde etkileri vardır, buna bağlı olarak öyküyü yönlendirirler. Söz konusu filmleri ortak temalardan oluşan başlıklar altında gruplandırmak mümkün olmamıştır. Bu durum; Rumların nüfuslarının sayıca az, kapalı bir cemaat olması ve buna bağlı olarak gündelik hayat içerisinde namus, göç ya da dostluk gibi sorunlarla yüz yüze olmamalarının somut bir yansımasıdır. Ancak seçilen filmlerde Rum karakterlerin ortak özelliklerinden söz etmek mümkün olmuştur.

### 3.3.1 Bulutları Beklerken

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu Senarist: Petros Markaris, Yeşim Ustaoğlu Yapımcı: Ustaoğlu Film, Silkroad Production, Flying Moon Film, Ideefıxe Films LTD. Arte France Cinema, ZDF/ARTE Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kamberidis, Feride Karaman, Suna Selen, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Demoklia Mustakidou, Fatma Parlagi Ülke: Türkiye, Yunanistan, Fransa, Almanya Yapım Yılı: 2004.

Filmin senaryosu Yorgos Andreadis'in "*Tamama Pontus'un Yitik Kızı*"[61] adlı romanından esinlenilerek, Theo Angelopoulos'un birçok filminin senaryosuna da katkıda bulunmuş Heybeliada doğumlu Petros Markaris ve Yeşim Ustaoğlu tarafından yazılmıştır. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse "*Bulutları Beklerken*", Doğu Karadeniz'de Giresun'a bağlı Tirebolu'da, 1975 yılında geçer. Tirebolu Yunanca "*Üç Kent*" anlamındaki Tripolis'den gelmektedir. Ayşe (gerçek adı Eleni) 1919 yılında Karadeniz'de yaşadığı Rum köyünden, mübadele nedeniyle kardeşi Niko ile Mersin'e göç eder. Göç yolunda küçük kardeşi Sofia, annesi ve babası ölür. Ayşe/Eleni bir Türk aile tarafından evlat edinilir. Sağ kalan diğer kardeşi Niko ise yetimlerle birlikte önce Odesa'ya ardından Selanik'e gider. Eleni Türk ailesinin yanında Ayşe adını alır. Babasının isteğiyle ki bu istekte koruma amacı olduğu açıktır gerçek adını ve dilini hiç kullanmaz. Ablası Selma, göç ettiği topraklara onu geri getirir ve doğduğu evi satın alır. Selma ölür. Ayşe/Eleni bu olayın ardından kardeşi Niko'yu düşünmeye başlar. En yakın arkadaşıysa ona kardeşi Niko'yu anımsatan küçük Mehmet'tir. Ayşe/Eleni kendisi gibi bir başka yetim olan Tanasis'le tanışır ve kardeşini bulmak üzere Yunanistan'a gider. Sonunda bulduğu Niko ise onu tanıdığını reddedecektir.

"*Bulutları Beklerken*" filminde Rum kimliği, Rumca konuşmalar, Eleni, Tanasis, Niko, Zoi ve Demoklia gibi isimler, Karadeniz Rumlarına ait kültürel öğeler ve Ayşe/Eleni'nin uyguladığı anma ritüeli ile yansıtılır. Ayşe/Eleni ailesine dair elinde kalan tek fotoğrafın önünde günlerce küçük bir ateş yakar. Ayşe/Eleni'nin, Selanik'te kilisede mum yakması ve dua etmesine filmde yer verilir. Filmin merkezine aldığı nüfus mübadelesi de Rum kimliğinin önemli bir unsuru olarak düşünülebilir.

Film, göçe ait siyah beyaz bir belgeselle açılır. Filmin sonunda da göreceğimiz biri kız diğeri erkek iki kardeşin görüntüsünün ardından, 1975 yılına,

[61] Yorgos Andreadis, **Tamama Pontus'un Yitik Kızı**, çev: Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, İstanbul, 2004.

sisli Doğu Karadeniz dağlarının görüntüsüyle geçiş yapılır. Ayşe/Eleni, nüfus sayımının olduğu gün, evde felçli ve hasta ablası Selma'yla ilgilenir. Mehmet televizyon izlemeye gelir; Mehmet filmde Niko'nun yerini dolduran bir öğe olduğu kadar, kadının farklılığını vurgulama işlevi görür. Mehmet, diğer çocuklarla oyun oynamayan, okuldan kaçan, karnesi kırıklarla dolu ancak akıllı bir çocuktur. Yatağının altında kara koncaloslar olduğunu söyler böylece Rum gelenek ve kültürüne dair filmin ilk unsurunu da sunmuş olur. Pertev Naili Boratav'dan öğrendiğimize göre Karakoncolos, Karadeniz'in doğu bölgesinde yaygın bir inanıştır[62]. Kışın en soğuk günlerinde 10 Ocak - 17 Ocak arası insanlara musallat olur, Yozgat'ta Congolos olarak geçmekte, Koncolos, Karakoncolos gibi çeşitli adlarla anılmaktadır. Rumca kallilantzaros, karkantzalos'tan gelmektedir.

Selma'nın ölümü Ayşe/Eleni için simgesel bir anlam taşır. Selma, Ayşe/Eleni'nin sürekli sırtında taşıdığı (hem mecazi hem gerçek anlamda) ağır bir yüktür ve ölümü Ayşe/Eleni'yi özgürleştirir. Ayşe/Eleni'nin kendisini sorgulaması, kendisiyle yüzleşmesi ve nihayet yolculuğa çıkması ölümün ardından gerçekleşir. Ayşe/Eleni komşularıyla birlikte yaylaya çıkar. Tek başına sisli dağların zirvesine yakın bir yerde oturur ve ateşlenip hasta olur. Mehmet, hasta yatağında Ayşe/Eleni'ye sarılınca, kadın çocuğa "*Niko*" der. Ateşli haliyle yataktan kalkar ve dağlara gider. İlk Rumca konuşmayı da bu sahnede duyarız; "*Allah'ım beni affet bana yardım et*". Ayşe/Eleni komşularının bakış açısından delirmiştir, kurşun dökmek gerekir. Kurşun dökümü sırasında kadınları evden kovar; "*Onca kurşun döktük şeytan mı girdi diye. Gavur mu çıktı deli mi çıktı anlamadım gitti. Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda olur?*". Komşu kadınların alıntılanan sözleri, Ayşe/Eleni hakkındaki şüpheleri, dile getirmeseler de bir şeylerin farkında olduklarını yansıtmaktadır.

Herkes yaylayı terk eder, Ayşe/Eleni tek başına yayla evinde kalır. Elindeki tek fotoğrafın başında küçük bir ateş yakar, dua eder. Yönetmen kendisiyle 2 Kasım 2009 tarihinde yapılan yazışmada söz konusu ritüelin anlamını şöyle açıklamıştır: "*fotoğraf filmin sonunda da gördüğümüz ailesinin elde kalan tek fotoğrafı. Onlar için dua etmek, adak adamak, daha sonra kilisede mum yakması gibi, ruhlarına bir mum yakılması gibi bu ateşi yakması*". Ayşe/Eleni yayladayken kasabaya bir başka Rum; Tanasis gelir. Tanasis de tıpkı Niko gibi göç sırasında yetim kalan çocuklardan biridir. Tansis, Sovyetler Birliği'ne gitmiştir. 1919-1921 yılları arasında, Ruslar Erzincan ve Kars başta olmak üzere Doğu Anadolu illerini işgal etmiştir. İşgal, Doğu

[62] Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Türk Folkloru**, K Kitaplığı, İstanbul, 2003, ss.102-103.

Karadeniz'den Sovyetler Birliği'ne kitlesel göçlere neden olmuştur. Neal Ascherson, 1980 ortalarına dek, Sovyetler Birliğinde bulunan beş yüz bin kadar Yunanlı nüfusun hemen hepsinin Karadeniz kökenli olduğunu belirtmektedir[63]. Tanasis kendisinin ve diğer çocukların kaçmasına yardım eden balıkçı Muharrem ile Rumca konuşur, denizde Rumca şarkı söyler. Mehmet, Ayşe/Eleni gibi konuştuğu için Tanasis'i yaylaya kadının yanına götürür. Ayşe/Eleni her zamanki yerinde oturmuş dağları izlemektedir. Mehmet'i Niko sanarak uzun Rumca bir monolog gerçekleştirir:

> "*Niko geri döndün, bak Marika Sofia'yı taşıyor sırtında hala Sofia'nın başı neden öyle?Bir öne bir arkaya sallanıyor ölü mü yoksa anlayamıyorum bir türlü. Prodromos da koruyamaz artık onları. Dağlarda o çoktan vuruldu. Bak Marika Sofia'yı bıraktı sonunda karlara. Hey gidi Niko, en zor olanı gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik sonra ne oldu? Mersine kadar ölülerimizi karlara göme göme yürüdük. Niko ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis, Prodromos ve Marika Terzidis'in kızı Babam Niko'yu bana emanet etti ölmeden önce vasiyet etti Niko'yu koru dedi*"

Karakterin konuşmayı yaptığı mekan, göçün gerçekleştiği mekandır. Kısaca bir kimlik ve bellek mekanıdır: "*bir grubun yaşadığı mekandaki bazı yerler kimlik ve bellek mekânlarıdır (…) bellek yerleri topluluğun geçmişinin tanığı olmanın ötesinde bu geçmişin yaşanan anda yeniden anlamlandırılışının ve yeninden kullanımının*" yansımasıdır, "*bellek yerleri hatırlanan yerler veya belleğin çalıştığı yerler olarak tanımlanabilir*"[64]. Ayşe/Eleni evde Tanasis'e bu kez Türkçe konuşur, konuşmayı yaptığı sırada, geride fotoğrafın önünde hala yanan ateş dikkat çeker:

> "*Süleyman baba Niko ile beni karların arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü onlar kurtardı beni bu vahşetten ama Niko hep kaçıp öteki yetimlerin yanına kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar bizi takalara bindirip uzaklara göndereceklerini söylediler. Ne takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismini verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti sırrımızı tutmamızı istedi bizi kimseye söylemedik. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi doğduğum evi aldık vicdanımın rahat edeceğini söyledi ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni. Niko gitti benim burada ölmekten başka bir isteğim yok. İhanetim yakamı hiç bırakmadı Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp yaşamadığını bile bilmiyorum*"

Leyla Neyzi "*Kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme gereksinimi, bireylerin farklı ailevi/cemaat tarihlerini gizlemelerine*" yol açtığını belirtmektedir[65]. Ayşe/Eleni, "*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*" filminin Hacı karakterini anımsatır. Elli yıl boyunca

---

[63] Neal Ascherson, **Karadeniz**, çev: Kudret Emiroğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001. s.46.

[64] Bilgin, age, s.221, 222 ve 224.

[65] Leyla Neyzi, **Ben Kimim?**, çev:Hande Özkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004. s.9.

Mersinli bir ailenin çocuğu olarak, Türkçe konuşarak, başka bir kimlikle yaşamıştır. Dilini, kim olduğunu gizlemiş, elli yıl boyunca kendi dilini konuşmamıştır. Dilini konuşması ve kendisiyle yüzleşmesi hayatta yalnız kalmasının sonucunda gerçekleşir.

Tanasis Yunanistan'a gider ve Ayşe/Eleni'ye kardeşi Niko'nun adresini yollar. Ayşe/Eleni de bu mektup üzerine Selanik'e gider:

> "*Eleni, önce ev bildiği yerden zorla göç ettirilir. Mersin'de yeni bir aile ve yuva edinir. Ancak anne ve babasının ölümüyle Tirebolu'ya döner ve "doğduğu evi" satın alarak ablasıyla orada yaşamaya başlar. Ablasının ölümü o evi de yabancılaştırır. Eleni için ait olduğu bir mekân olmaktan çıkar. Evi yuva yapan bir aidiyet ilişkisi kuramaz. Çünkü Niko onun aidiyetinin temelidir, kendi köklerini bulabileceği bir yerdir*"[66] .

Kardeşi Niko onu tanımadığını söyleyerek kapıyı yüzüne kapasa da, eşi Zoi içeri alır. Zoi ve Niko Ayşe/Eleni hakkında Yunanca konuşurlar;

> Niko- *Sır falan yok. Ben bütün ailemi sürgünde kaybettim. Elli yıldır Sofia'nın anısıyla yaşıyorum. Başı anamın sırtında şuursuzca sallanırken ölüp ölmediğini bile anlamamıştım. En sonunda anamın ölüsünü de o yıkıntının dibinde bıraktım yürüdüm gittim.*
> Zoi- *Ya bu kadın kim?*
> Niko- *Bilmiyorum bilmek de istemiyorum.*

Ayşe/Eleni ertesi sabah Demoklia adında, yine Karadeniz göçmeni yaşlı bir kadınla tanışır, dostluk kurar. İki kadını buluşturan Karadeniz Rum'u olmaktır. Yönetmen karakterin arada kalmışlığı hakkında şu yorumu yapmıştır:

> "*Ayşe elli yıllık atalet yüklü bir bekleyiş içerisinde. Büyük bir sırla mücadele etmek zorunda, aynı zamanda bir vicdanı hesaplaşma içerisinde. Ama ait olduğu kültür ve coğrafyada yaşıyor. Nihayet o ataleti üzerinden atıp, yolculuğa çıkıyor. Aslında yolculuklar insanların hayatlarında umut vaat eder. Ama Ayşe, Yunanistan'a gittiği zaman ait olma duygusunu yaşayamıyor. Hatta yabancılaşma bile yaşıyor. İnsanlar onun konuştuğu Karadeniz Pontuscasını anlamıyor. Diğer taraftan da Yunanistan'da yaşayanların, gitmek zorunda olmuş olmanın getirdiği tepkiselliği de görüyoruz. Bir özlemle yaşıyorlar*"[67].

Ayşe/Eleni eve döndüğünde Niko ona birçok fotoğraf gösterir, yaşadıklarını bu fotoğraflar eşliğinde anlatır: "*bunlar benim hayatım sen bu fotoğrafların hiçbirisinde yoksun şimdi benden af dilemeye geldin affedilecek bir şey yok eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflardan birinde olurdun*". Ayşe/Eleni bunun üzerine elindeki tek fotoğrafı uzatır. Hiç konuşmaz. Erkeğin sözüne fotoğrafla karşı çıkar. Fotoğrafta iki çocuktan küçük olanı, babasının dizinde oturur. Büyük olan ise ayaktadır. Film fotoğraftan, filmin başındaki belgesel görüntüye bağlanır. Ayşe/Eleni'nin temsili olan küçük kız, kucağındaki Niko'nun temsili olan bebekle

[66] Pınar Yıldız, **Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008. s.64.
[67] Olkan Özyurt, "*Ustaoğlu'nun Derdi Çeşitlilik*", 8 Ocak 2005 **Radikal**.

gülümser. Yönetmen söz konusu kurguyla kadın karakterin; Ayşe/Eleni'nin tarihi ve bakış açısıyla filmini bitirmiş olur. Açık uçlu son Ayşe/Eleni'nin ev arayışına bir yanıt sunmaz.

Yeşim Ustaoğlu'nun karakteri Ayşe/Eleni, kimliklerin ilişkilere bağlı ve ilişkiler yoluyla icat edildiğinin somut bir örneğidir. Ayşe/Eleni ilk olarak ablası Selma ile kendini tanımlamıştır. Selma öldükten sonra Ayşe/Eleni'nin kardeşi Niko ve ona bağlı olarak Karadeniz Rumluğu, karakterin kendini tanımlamasının ikinci aşamasını oluşturmuştur.

### 3.3.2 Sen Ne Dilersen

Yönetmen: Cem Başeskioğlu Senarist: Cem Başeskioğlu Yapımcı: Kara Film Oyuncular: Işık Yenersu, Işın Karaca, Fikret Kuşkan, Yıldız Kenter Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2005.

"*Sen Ne Dilersen*", 2005 yılında en çok izlenen yerli yapımlar içinde altıncı sırada yer almıştır[68]. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, "*Sen Ne Dilersen*", İstanbul'da geçer. Beş tane Rum kadın karakteri vardır. Söz konusu karakterlerin her biri yalnız ve mutsuzdur. Eftimiya geçmişte babası Apostol efendinin kumaş dükkanında çalışan ve ailesi olmayan Stavro'ya aşık olmuştur. Ancak kardeşi Eleni ve Stavro'nun uzun zamandır birlikte olduğundan habersizdir. Eleni ve Stavro evlenir, Eleni'nin ailesiyle ilişkilerini keserler. Eftimiya evindeki yardımcısı Sümbül'le birlikte yaşar. Rosa ve kızı Vasiliki de Eftimiya'yı yalnız bırakmaz. Stavro kızları Marika'nın geçirdiği kazadan kendisini sorumlu tutar ve intihar eder. Eleni kanser hastasıdır, kızı Marika zihinsel engellidir. Eleni'nin, Marika'yı emanet edeceği kimsesi yoktur. Eftimiya ve Eleni, kendilerine çocukken bakıcılık yapmış Mimi'nin cenazesinde karşılaşırlar. Eftimiya otuz beş yıl boyunca kardeşi Eleni'ye kin duyduktan sonra ölüm döşeğinde barışırlar. Eleni, parkta tanıştığı evsiz Musa ve abisi Zülfikar'la dostluk kurar, Musa ve Marika'yı evlendirir. Sonuç olarak film, melodram öğelerle dolu bir öyküye sahiptir.

"*Sen Ne Dilersen*" filminde Rum kimliği, Rum karakterlerin fazlalığına rağmen somut biçimde yansıtılmaz. Rumlara dair görünür olan unsurlar; karakterlerin isimleri, Kutsal Vaftiz Günü'nde yemek yenmesi ve haç çıkarılmasıdır. Karakterler

---

[68] http://www.tumgazeteler.com/haberleri/sinema-bir-mucizedir/ erişim 1 Aralık 2009.

kimi zaman Rumca, ağırlıklı olaraksa kırık bir Türkçe ile konuşurlar. Filmde üç Rum karakter (sırasıyla Mimi, Eftimiya ve Eleni) ölür, ancak Rum matem evinde uygulanan ritüellerden hiçbirine tanık olmayız:

> "*Rum matem evinde, ölünün 40'ı çıkana kadar aynalar örtülerle kapatılır, müzik dinlenmez. Kimse saçını taramaz, boyanmaz, saç sakal tıraşı olmaz, kendini acısına verir. Neşe, canlılık simgesi kırmızı giysiler bir yıl boyunca rafa kaldırılır*"[69].

"*Sen Ne Dilersen*" filminin Rum olmaya dair söylediği bir söz yoktur. Ancak yönetmen Başeskioğlu 24 Ekim 2008 tarihinde kendisiyle yapılan yazışmada, Rum karakterlerin hakim olduğu bir film yapmanın tek başına önemli olduğunu belirtmiştir;

> "*Rumları ve Rum varlığını azınlık olarak değil filmde çoğunluk olarak kullanarak legalize ediyor. Onların bu topraklarda ne kadar yalnız olduklarını anlatan 'vah vah biz Rumlara neler yapmışız ne de güzel insanlarmış' diyerek onları süs olarak kullanan pek çok film yapıldı. Bense bunu direkt olarak yapmak yerine Türk söyleminin ve Türk filmlerinin politik yapısından uzakta son derece sıradan bir anlatımla onların bu topraklardaki varoluş haklarını normalleştirmek istedim. Türk seyircisine kendilerinden farklı bir milletin, farklı dinden insanların aile ilişkilerini anlatırken aslında bir süre sonra onların Rum ve Ortodoks olduklarını unutmalarını sağlamaya çalıştım bunu da bir nebze de olsa başardığımı düşünüyorum*".

"*Sen Ne Dilersen*"in beş kadın karakteri, ailesiz ve "erkeksiz"dir. "Erkeksiz" olma hali, Rumlara dair diğer filmlerde de karşımıza çıkan bir unsurdur. Bu anlamda filmin farklı bir duruma işaret etmediğini, yönetmenin iddiasının aksine yeni bir söylemi olmadığını belirtmek mümkündür.

Eleni ve kızının evleneceği Musa daha önce otobüs durağında karşılaşmış, ikisi de birbiriyle ilgilenmemiştir. Musa'nın kiliseden mum çalması sayesinde aralarındaki diyalog başlayacaktır. Musa camiden ayakkabı çalmaya kalkışmış, bu kez de kiliseden mum çalmak istemektedir. Zülfikar her seferinde ona karşı çıksa da Musa inatçıdır:

> Zülfikar - *Günaha gircen oğlum açlık başına vurmuş herhal.*
> Musa-*Yok ya sen aç diil misin sanki ? Bi çift ayakkabı. Günahı onların boynuna ben burada aç yatarkene.*
> Zülfikar- *Allah'ın evinden başka soyulacak yer kalmadı mı ?*

Zülfikar için hem cami hem de kilise Allah'ın evidir. Ancak her ikisi de evsizlere yardım etmez:

> Musa - *Abi bu gece yağmur yağcakmış kilisede yatalım mı*
> Zülfikar- *Geçen gece zangoçtan yediğimiz dayağı unuttun galiba*

[69] Kalkan, age.

Musa'nın camilerden kovulma sahneleri oldukça uzundur, cami cemaati Musa'yı tıpkı Zangoç'un yaptığı gibi dövmüştür. Yönetmen hem camiyi hem de kiliseyi erkek egemenliğinin, erkeklerin var olduğu bir alan olarak kurar. Erkek egemenliği kendi alanını, "erkek" olarak görmediği evsizlerle paylaşmak istemezken Eleni ve Marika özelinde kadınlar, onlarla paylaşım kurmaktan çekinmeyecektir. Eleni bir ay ömrü kaldığını öğrendiğinde kiliseye gider, dua eder ve mum yakar. Musa, onun mumunu çalar ve gördüğü melekler çaldığı dileği yerine getirmesi için kendisine üç gün süre tanır. Musa da Eleni'nin peşine düşer. Sonunda onunla bir parkta karşılaşır. Eleni fenalaştığında Musa onu tutar ve sohbet etmeye başlarlar. Musa onu eve bırakır. Eleni de Musa'yı ertesi akşam Kutsal Vaftiz Günü için akşam yemeğine çağırır. Eleni'nin anlattıkları Musa'yı çok üzmüştür:

> Musa -*Kadıncağız kansermiş çok az ömrü kalmış.*
> Zülfikar- *Yapma be üzüldüm şimdi bu muymuş derdi?*
> Musa- *Yok be abi kadıncağızın bi kızı varmış adı marika işte bu kız kafadan sakatmış tahtalar eksik yani .*
> Zülfikar- *Yuh kadere bak ne iş be derdin bini bi para böyle de kadersizlik olur mu ?*
> Musa- *Madam ölünce bu kız ortada kalcakmış kadıncağız korkuyor tabi tımarhaneye falan kapatırlar diye.*
> Zülfikar- *Görürsen söyle madama biz kızını ortada bırakmayız sahip çıkarız.*

Rumlar konuşmada ve olay örgüsünde açıkça ortaya konduğu gibi, sokakta yaşayan evsizlerden daha kötü durumda olan, hikayeleri daha üzücü, sahip çıkılması gereken insanlardır. Musa önce yemeğe gider, ardından ertesi sabah Marika'yı Burgazada'ya denize haç atmayı izlemeye götürür. Vapurda Marika'nın evlenme teklifini kabul eder. Musa böylece, iki yalnız kadına sahip çıkmış olur.

Sonuç olarak yönetmen Başeskioğlu ne kadar Rumların varoluş haklarını normalleştirmek adına yola çıksa da, sokakta yaşayan, toplum tarafından "erkek" kabul edilmeyen evsizlere muhtaç olduklarını, hastalandıklarında yardım edecek kimseleri olmadığını söyleyerek ve Rumları böylesine dış dünyadan yalıtılmış çizerek yola çıkış amacını gerçekleştirmekten uzak düşmektedir.

### 3.3.3 Sis ve Gece

Yönetmen: Turgut Yasalar Senarist: Turgut Yasalar Yapımcı: Zafer Çelik, Turgut Yasalar, Temel Kerimoğlu, Baha Serter Oyuncular: Uğur Polat, Selma Ergeç, Ayten Uncuoğlu, Kemal Bekir Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2007.

"*Sis ve Gece*", Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse *Sis ve Gece*" 1996 yılında, İstanbul'da gayrimüslim azınlık nüfusunun yoğun olduğu Kurtuluş semtinde geçer. Sedat dedesi ve amcası gibi gizli servis çalışanıdır, evli ve iki çocuk babasıdır. Sedat'ın birliktelik yaşadığı Mine kaybolmuştur. Sedat'ın eşi Melike, Sedat'ın Mine'yle ilişkisinin farkındadır. Mine resim öğrencisidir. Felçli Eleni ve zihinsel engelli kızı Maria Mine'nin yaşadığı dairenin ve tüm binanın sahibidir. Sedat'ın Mine'yi aradığı süreçte Eleni ve Maria görünürlük kazanırlar. Mine'ye giden yol her defasında onlardan geçer. Mine'nin dairesinin anahtarı Madam Eleni'dedir. Sedat, her seferinde önce Madam Eleni ve Maria'yı görmeye ardından Mine'nin üst kattaki dairesine gider. Mine'nin anne ve babası ayrıdır. Mine'nin annesi babasını terk edip, on dört sene önceki (zamanında ondan çocuk aldırmıştır) sevgilisine dönmüştür. Mine, üvey babasıyla yaşamak istemediği için (hem filmde hem romanda Mine'nin üvey babasının tacizine uğradığına dair bir ima yer alır) ayrı evde yaşar. Almanya'da yaşayan babası Mine'ye Ataköy'de bir ev almasına rağmen, Mine Kurtuluş'ta yaşamayı seçmiştir. Mine Sedat'la ilişkisinden hamiledir, solcu bir genç olan Fahri'yle de ilişkisi vardır. Madam Eleni ve Maria, Mine'nin ailesi olmuştur. Madam Eleni, Mine için "*o benim kızım gibidir*" der. Mine de Maria'ya sahip çıkmış ve onu sevmiştir. Madam Eleni'nin ölmüş olan eşi Mösyö Koço'nun da (Sedat gibi) genç bir sevgilisi olmuştur. Mösyö Koço sevgilisi tarafından terk edilince işlettiği meyhaneyi kapamıştır. Mösyö Koço'nun artık kullanılmayan meyhanesi apartmanın giriş katındadır. Mine, filmin sonunda söz konusu meyhanenin mutfağında, buzdolabının içinde bulunacaktır. Maria, Sedat'ı Mine'ye götürecektir.

"*Sis ve Gece*" filminde Rum kimliği Madam Eleni ve Maria üzerinden yansıtılır. Eleni, Maria, Koço, Ari isimleri Rumcadır. Madam Eleni kırık Türkçe konuşur, boynunda haçlı bir kolye taşır, istavroz çıkarır. Oğlu Selanik'tedir. Madam Eleni, Eşi Mösyö Koço'nun mezarı İstanbul'da olduğu için Yunanistan'a gitmemiştir. Madam Eleni bu özelliği ile "*Gönül Yarası*" filminde sözü geçen Madam Agavni'yi hatırlatır. Madam Agavni de ölene dek İstanbul'u terk etmemiş, Paris'e yeğeni Krikor'un yanına taşınmak istememiştir.

Film romanın sadık, ancak kısaltılmış bir uyarlamasıdır. Madam Eleni ve kızı Maria filmin üçüncü gününde öyküye dahil olurken benzer biçimde romanın da henüz başlarında, dördüncü bölümde öyküye dahil olurlar. Sedat, siyasi bir örgüte yapılan operasyonla aynı gece kaybolan Mine'yi aramak için Mine'nin evine gider. Mine'nin kırmızı paltosunun aynısını giyen Maria'yı Mine sanarak, onu izler. Böylece Maria ve Mine arasındaki ilişki en başta kurulmuş olur. Sedat Madam Eleni'nin evine girdiğinde, ev izleyiciye ayrıntısıyla tanıtılır. Duvarlarda Mösyö Koço ve Madam'ın fotoğrafları, Mösyö Koço'nun avladığı doldurulmuş hayvanlar vardır. Kullanılan soluk sarı tonlarının da etkisiyle ev adeta bir müze gibidir. Romandaysa, filmde yer almayan bir Rum karakter vardır; o da muhbir Ari'dir. Sedat, kendileri için çalışan Ari'nin ismini verdiğinde Madam Eleni'nin güvenini kazanır. Böylece Madam Eleni evi Mine'ye kiralar:

> "*Koyu renk gözlerinin derinliklerinde gizlenen kuşkular kayboldu. Dünyanın kötü olduğunu daha iki gün önce Feriköy'de yaşlı bir kadının bileklerini kesip bileziklerini çaldıklarını anlattı. Azınlıklara özgü o güvensizliği seziyordum kadında. Gözlerindeki ürkeklik gizliden gizliye kendini hissettiren çekingenlik her davranışında belli ediyordu kendini*"[70].

Romanda yer alan bu öykünün, filmde yer almaması yaratılmaya çalışılan güvensizlik hissinin tarif edilmesi bağlamında ciddi bir eksikliktir. Bu olayın bir devamı olarak düşünülebilecek emlakçının tacizi ise filmde yer alır. Madam Eleni kendini güvensiz hissetmekte haklıdır, kendi mahallesindeki emlakçı Şeref Rumlara sahte saldırılar düzenler, mallarını daha ucuza satarak ülkeyi terk etmelerine neden olur. Sedat Şeref'e suçunu itiraf ettirir ve onu korkutur. Yasal bir yaptırım uygulanmaz:

> "*Komisyoncu mu ? Eşkıya o be ölü soyucu. Şimdi diyelim sen bi Rumsun. Orda evin var müstakil güzel. Şimdi bu senin şerefsiz Şeref geliyo seni tedirgin ediyo. Pencerelere taş atmalar ondan sonra duvarlara yazı yazmalar imzasız tehdit mektupları filan. Şimdi bu mahallenin iyi çocuğu ya sana diyor ki sat malını mülkünü git Balıklı Rum'a. Ondan sonra göç Yunanistan'a. Şimdi bizim bu güzel Rum vatandaşlarımız da satıyo malını mülkünü. Bu da ucuza kapatıyo orayı dikiyo oraya nurtopu gibi apartman*"

Ersin Kalkan "*Son 1244 Rum*" başlıklı makalesinde, Balıklı Rum Hastanesi Vakfı'nda kalan Rumların görüşlerini aktarmaktadır. Kalkan'ın görüştüklerinden biri de doksan yaşındaki Eleni Mihailidis'dir. Mihailidis Tarlabaşı'ndaki evini satarak Vakfa yerleşmiştir. Yaşlı kadının öyküsü, Eleni'nin öyküsüyle neredeyse aynıdır;

> "*Şimdi ailesinden geriye hiç kimse kalmamış. Ömrünün son günlerini, binbir emek ve zahmetle aldığı, içinde yüzlerce, sesin, nefesin gezindiği evinde tamamlamak istemiş. Ama olmamış:*

[70] Ahmet Ümit, **Sis ve Gece**, Doğan Kitap, İstanbul, 2008. s.33.

*'Tarlabaşı, çok değişti. Karakolun yüz metre ilerisinde olmasına rağmen sokakta her gün kapkaççılar cirit atıyor. Benim kapımı tekmeleyip, 'Gavur moruk, neden evini boş tutuyorsun da bize vermiyorsun diyorlar. Çocuklar evimin duvarlarını delik deşik ettiler. Geceyarısı birkaç kere evin kapısını zorladılar. Artık, orada yaşayamaz hale geldim' Ömrünün yetmiş yılını geçirdiği dört katlı evini kırk milyar liraya satarak, içindeki üç beş parça eşyasını ve fotoğraflarını alıp sığınmış buraya. Matmazel Eleni, artık İhtiyarhane'nin duvarlarının dışında bıraktığı ama çok çok sevdiği İstanbul'a küskün tamamlayacak ömrünü"*[71].

Yönetmen romanın ve dolayısı ile filmin gerçeklikle ilişkisi hakkında şunları söylemektedir;

"*Orada bir azınlık vardır. Madam Eleni. Onu ürkütüp kaçırma meselesi vardır. Bunu Hrant Dink'e kadar götürebiliriz. O anlamda çok güncel bir film. 1996'da geçmesine rağmen günümüzle paralellikleri olan bir film. Bu durum romanın gücünden geliyor*"[72].

Sedat katıldığı sorgularda şiddet uygulamayan, hatta sorgudaki şüpheliye şiddet uygulandığında yüzünü çeviren bir polistir. Televizyonda, katıldığı operasyonda silahsız olan, çatışmaya katılmayan ve ölü ele geçirilen hemşire Gülizar'ın ailesi tarafından yapılan basın açıklamasını gördüğünde, televizyonu kapatır. Mesleğine dair sorunlar yaşar. Mine ise kötü annenin örnek olduğu kötü kız çocuğu olarak evli sevgilisinden hamiledir: "*serbest bir kızdı daha lisedeyken bir sürü sevgilisi vardı çok rahattı*"[73]. Mine her haliyle bir femmefataledir. Sedat Mine'ye, kendi deyimiyle "*pasifize edilip operasyonlarda bekçi*" *yapıldığı* bir dönemde aşık olmuştur. Sedat'ın eşi Melike tıpkı bir zamanlar Madam Eleni'nin Mösyö Koço'yu beklediği gibi, büyük bir özveriyle, hiç şikayet etmeden Sedat'ın kendisine dönmesini bekler. Madam Eleni ve Mösyö Koço, Sedat ve eşi Melike'nin ayna yansımasıdır.

Sonuç olarak "*Sis ve Gece*" filminin iki karakteri Sedat ve Mine, toplumun kendilerinden beklentilerini yerine getirmez, geleneksel değerlerinin ve rol kalıplarının dışında yer alırlar. Bu bağlamda marjinal karakterlerdir. Farklılıkları ölçüsünde de iki gayrimüslimle, Rum karakterle ilişki içerisindedirler. "*Sis ve Gece*" filminde, Akgönül ve Koçoğlu'nun çalışmalarından yapılan alıntılarda ortaya konulmaya çalışılan Rum cemaatinin yok olmasından duyulan endişe, felçli anne ve zihinsel engelli kızının çaresizliğinde, yalnızlığında yansımasını bulmaktadır.

[71] Kalkan age.

[72] Nazım Alpman, **Sis ve Gece'deki Mit** http://www.internethaber.com/news_detail.php?id=69639 erişim 8 Ocak 2008

[73] Ümit, age, s.93.

### 3.3.4 Güz Sancısı

Yönetmen: Tomris Giritlioğlu Senarist: Etyen Mahçupyan, Nilgün Öneş Yapımcı: Tomris Giritlioğlu, Bahadır Atay Oyuncular: Murat Yıldırım, Beren Saat, Okan Yalabık, Belçim Bilgin Erdoğan, İlker Aksum, Hüseyin Avni Danyal, Umut Kurt, Avni Yalçın, Zeliha Berksoy, Tuncel Kurtiz, Kenan Bal Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2009.

Filmin senaryosu, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Karakoyunlu'nun ilk baskısını 1992 yılında yapan "*Güz Sancısı*" romanı, 6-7 Eylül 1955 Olayları'nı kendisine fon olarak almaktadır[74]. "*Salkım Hanım'ın Taneleri*" (1999), "*Güz Sancısı*" (2009) ve Yeşim Ustaoğlu'nun "*Bulutları Beklerken*" (2005) filmleri, Asuman Suner'in ifade etiği biçimiyle "*toplumsal bellek kaybı*"na karşı önemli çabalardır[75]. Bu filmler kamuoyunda yarattıkları tartışmalarla tarih üzerine düşünmeyi sağlamak gibi bir işleve ve öneme sahiptir.

Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse, Behçet'in babası iktidar partisinin önde gelenlerinden ve aynı zamanda bir taşra ağası olan Hacı Kamil Efendi'dir. Behçet, babasının yakın dostu Kenan Bey'in kızı Nemika ile nişanlıdır. Behçet, Kenan Bey'in önderlik ettiği Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti'nin üyesidir. 6-7 Eylül olaylarının arifesinde, fahişelik yapan komşu kızı Rum Elena'ya aşık olur. Aynı süreçte, parti içindeki muhalif kanadı temsil eden Ömer Saruhan öldürülür. Ardından Saruhan'ın gazetesine yazılar yazan, Behçet'in en yakın arkadaşı ve cinayetin peşinden giden komünist Suat da öldürülür. Behçet Suat'ın ölümüne göz yummasının suçluluğu ile babasına karşı çıkmaya başlar; değişir. Filmin romanla arasında anlatı anlamında pek çok fark vardır. Rum Elena, romanda Yahudi Ester'dir. Ester müşterilerini sokakta bulur, onlarla otel odalarında birlikte olur. Behçet'le de diğer müşterileriyle olduğu gibi sokakta tanışır. Behçet siyasetin içinde yer almaz, babası Hacı Kamil efendinin etkisiyle Mevlevihane'de yetişmiş, tıp fakültesinde okuyan bir gençtir. Nemika eve ve aile düzenine bağlı geleneksel bir kızdır. Behçet, babası Hacı Kamil Efendi'ye ait bir dairede Ester ile birlikte yaşamaya ve evlilik hazırlıkları yapmaya başlar. Hacı Kamil Efendi'nin eski sevgilisi Madam Rhea bu süreçte çiftin en yakın dostudur. Çift, Ester'in babaannesi

[74] 6 Eylül 1955'te Selanik'te Atatürk'ün doğduğu eve bombalı bir saldırı gerçekleştirilir ve bu saldırının Türkiye'de duyulmasının ardından Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti tarafından bir miting düzenlenir. Kısa süre sonra İstanbul'un hemen her yerinde Rumların iş yerlerine ve evlerine saldırılar başlar. 6-7 Eylül Olayları "Rumlarla İlişki:Tarihçe" başlığında değinildiği üzere planlanmış bir süreçtir. Filmde yansıtıldığı gibi olaylar öncesinde evler haç figürü ile, işaretlenir ve grup önderlerinin elinde gayrimüslimlerin yaşadığı cadde isimleri ve ev numaraları vardır. Yine filmin iki sahnesinde karşımıza çıktığı üzere Müslüman halk komşuları olan gayrimüslimleri korumuştur bkz. Güven, age, s.27, 28 ve 36.

[75] Suner, age, s.27 15 no'lu dipnot.

yüzünden ayrılır. Behçet, Ester'i linç etmek isteyen bir grubun elinden kurtarır, bu birbirlerini son görüşleri olur. Ester İsrail'e yerleşir, Behçet'se Nemika ile evlenir. Sonuç olarak roman 6-7 Eylül olaylarını, bir Müslümanın ve Gayrimüslimin evlenmesinin önüne geçmek amacıyla kurgular. Behçet ve Ester bir daha görüşmemek üzere ayrılır, düzen yeniden tahsis edilir. Filmse, Behçet'in baygın haldeki Elena'yı kucağına alıp, sokakta yürümesiyle son bulur.

"*Güz Sancısı*" filminde Rum kimliği Elena, babaannesi ve oyuncakçı Yorgo üzerinden yansıtılmaya çalışılır. Elena ve Yorgo dışında başka Rumca isim kullanılmaz. Karakterler kırık, aksanlı Türkçe konuşur, Elena haçlı bir kolye takar. Filmde Rumca şarkılar da kullanılmıştır. Fatih Özgüven filmin son yirmi - yirmi beş yıldır tekrar eden Beyoğlu ve azınlıklar masallaştırmasından mustarip olduğu fikrindedir;

> "*Sorun, bütün olayların bir ya da iki sokakta geçmesinden çok, Beyoğlu'na ve azınlıklara atfedilen egzotik tekinsizlik (…) ve iç gıcıklayıcılık (…) ile ilgilidir. Beyoğlu 'vintage' elbise ve şapkalardan, pastacılardan, işveli Rum kızlarının göğsündeki haçtan ve Rum şivesiyle tatlı tatlı Türkçe konuşmaktan mı ibarettir? Böyle bir Beyoğlu'nun zaten bir fantezi (üstelik erkek fantezisi, her anlamda) olduğu düşünülürse yok edilmesi de varlığı kadar inandırıcılıktan uzak görünüyor*"[76].

Filmin eleştirilmesi gereken sorunlu kısmı 6-7 Eylül olaylarına neden olan parti içi ilişkilere ve parti yapılanmasına sadece Kenan ve onun tetikçisi İsmail özelinde değinilmesidir. Ne olayları hazırlayan koşullar ne gayrimüslimlerin yaşadığı süreç ne de sürecin sonunda yaşananların analizi filmde yer alır. Olanın bitenin iki kötü adam üzerine yıkılması tipik bir iyiler kötüler çatışması yaratır. Melodramatik unsurlardan beslenen anlatı yapısı, ele alınan konunun tarihsel bağlamından kopmasına neden olur. Giritlioğlu'nun önceki filmi "*Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde de benzer bir sorun söz konusudur. Tuna Erdem, "*Salkım Hanımın Taneleri*" filminde varlık vergisinin vebalinin tek kötü adamın boynuna asıldığını söyler ve ekler:

> "*Film en anlamlı tarih sunumunu ruh hastası ve hafıza kaybından mustarip bir kadının sanrıları olarak karşımıza getiriyor. Bu sunum ülkemizdeki genel geçer tarih algısına denk düşüyor. "Hafızasız toplum"a sunulan bu tarihi filmin anlatımı kesintiler silsilesi olarak algıladığımız bastırmaya unutmaya yok saymaya çalıştığımız ve ancak "bastırılanın geri dönüşünü" andıran hortlamalarla bugüne bağlanabilen sorunlu tarih algımızı aynalıyor*"[77].

Behçet, Elena'nın babaannesi tarafından sıkça vurgulandığı gibi her şeyi izlemekle, her şeye seyirci kalmakla yetinen bir karakterdir: "*buraya gelmen hiçbir*

[76] Fatih Özgüven, "*Evet Sancı Ama*", 4 Aralık 2009 **Radikal**

[77] Erdem, age, s.173.

*şeyi değiştirmeyecek seni tanıdım ben sen sadece seyircisin bu hayatta*". Behçet'in bu konumu Elena'yı pencereden gözlemesinde, onu sevmesine rağmen yaşantısına müdahale etmemesinde, özellikle evindeki hamamböceklerini öldüremeyişi, öldürmeye tenezzül etmeyişi üzerinden temsil edilmektedir. En yakın arkadaşı öldürüldükten sonra kabuğunu kırarak, karşı çıkmaya, olaylara müdahil olmaya başlar. Behçet, olup bitenlere seyirci kalarak onay verdiği için sorumluluk sahibi olan halkı, bizleri temsil eder. Yönetmen Behçet aracılığıyla, izleyiciye "*neden müdahale edemedik sorusunu yöneltmekte ve duygusal bir anlatım çerçevesinde seyircinin vicdanına ve suçluluk duygularına seslenmektedir*"[78].

6-7 Eylül Olayları, hem romanda hem de filmde bir Gayrimüslim'le bir Müslüman'ın birlikte olma olasılığının düzeni tehdit etmesinin temsili olarak kullanılmaktadır ve baba iktidarı bu birlikteliğe engel olmak üzere ortaya çıkmaktadır. Behçet, filmin henüz başlarında karşı komşusu Elena'yı pencereden "izlemektedir". Bu sırada babası telefon eder. Behçet korkusundan ve acelesinden, Hacı Kamil Efendi'nin duvarda asılı fotoğrafının camını kırar, cama bir damla kan sıçrar. Behçet ve Elena filmin sonlarında, evde birliktelerken Hacı Kamil Efendi ikinci kez telefon eder. Duvarda artık fotoğraf yoktur. Baba iktidarının alanı dışına çıkılmıştır. Filmi üç gencin Behçet, Nemika ve Elena'nın baba otoritesine karşı çıkması olarak okumak mümkündür. Bu durum filmin ikinci kez, tarihsel bağlamından ve maddi temellerinden kopmasına neden olmaktadır. Olanın bitenin iki kötü adam üzerine yıkılmasına benzer biçimde, temel sorun üç gencin bireysel kimliklerini kazanarak bağımsızlaşmalarına indirgenir. 6-7 Eylül olaylarının ilk günü Behçet, babasına meydan okur. Behçet'in olaylar karşısındaki değişimi politik bir bilinçlenme süreci değildir, Eleni'ye aşık olması ve Suat'ın öldürülmesine engel olamayışı gibi duygusal süreçler üzerinden biçimlenmiştir. Benzer biçimde Nemika da kendisine 6 Eylül günü dışarı çıkmamasını söyleyen, boyundan büyük işlere karışmamasını tembihleyen babasının sözünün dışına, sokağa çıkar.

Sonuç olarak "*Güz Sancısı*" filminde Behçet ve Elena onlara karşı olan topluma, baba iktidarına rağmen birlikte olmayı seçerler. 6-7 Eylül olaylarını iki sevgilinin kavuşma sorununa indirgemek anlatının merkezini tarihsel olaylardan uzaklaştırarak filmin tarihsel gerçeklikle ilişkisine zarar verse de; Etyen Mahçupyan ve Nilgün Öneş'in, romanı filme uyarlarken kattıkları en önemli yorum, "saldırıya" rağmen Gayrimüslim ve Müslüman birlikteliğini imkansız olmadığını söylemeleridir.

[78] Eren Yüksel, "*1980'den Sonra Türk Sinemasında Etnik ve Dinsel Kimliklerin Temsili: Fırtına ve Güz Sancısı*", **Karaburun Bilim Kongresi 2009** yayınlanmamış sunum bildirisi.

### 3.3.5 Sıcak

Yönetmen: Abdullah Oğuz Senarist: İbrahim Altun, Abdullah Oğuz Yapımcı: Abdullah Oğuz Oyuncular: Cem Özer, Ebru Akel, Hazım Körmükçü, Gürgen Öz, Şafak Karali, Aslı Zen, Burak Tamdoğan, Taylan Işıklar Ülke: Türkiye Yapım Yılı: 2009.

"*Sıcak*" İbrahim Altun'un aynı isimli romanından, uyarlanmıştır. Filmin konusunu kısaca özetlemek gerekirse film Bozcada[79] geçmektedir. Yusuf batık gemileri denizin altından çıkaran bir şirkette çalışır, yeni bir batık çıkarma işine giderken eşi Meryem de Yusuf'la birlikte yola çıkar. Yolculuk sırasında esrarın, alkolün ve aşırı hızın da etkisiyle, Yusuf askerliğini yapmakta olan Adem'e çarparak ölümüne neden olur. Meryem'in karşı çıkmasına rağmen cesedi gömer böylece suç ortağı olurlar. Ardından Meryem, Yusuf'un uzun zamandır sürmekte olan ilişkisini tesadüfen öğrenir. Meryem son derece geleneksel bir karakterdir. Evde özel ders verir. Yusuf'un uyuşturucu ve alkol kullanmasına ses etmez, hatta onun için bir cinayeti bile örtbas eder; aldatıldığını öğrendiği anda tutumunu değiştirir. Filmin Rum karakteri Niko Kazancı, öldürülen Adem'in en yakın arkadaşıdır ve üç ana karakterden biridir. Niko dalgıç olmasına rağmen, tekneden denize düşen eşi Peliya'yı kurtaramadığı için suçluluk duymaktadır, balıkçılık yaparak yaşamaktadır. Niko, Yusuf tarafından "kaza" sonucu öldürülür. Meryem polisi arar. Film, kaza ve suça dair somut bir şey söylemez, yanıtını bulmak amacıyla yola çıkılan soru melodramatik yapı içinde kaybolur. Romansa Akdeniz sahillerinde bir koyda geçer, Yusuf ve Meryem arasındaki karıkoca ilişkisi ve bundan kaynaklanan sorunlar ön plandadır. Meryem, kitapta yolculuğun başından beri Yusuf'un ilişkisini bilir, hamile değildir. Yusuf'u kazanmak ve Yusuf'un kendisine karşı olan cinsel soğukluğunu yenmesi ve çocuk sahibi olmaları için yolculuğa katılır.

"*Sıcak*" filminde Rum kimliği Niko Kazancı karakteri üzerinden yansıtılmaya çalışılır. Ancak Niko'nun Rum olduğuna dair, adı dışında hiçbir gösterge yoktur. Niko'nun şivesi, temiz İstanbul Türkçesi'dir. Boynunda haç taşımaz. Film Meryem'in cinayete dair kendisini sorguladığı sahnelerde, Rum cemaatine ait bir cenaze alayının görüntüsüne yer verir. Filmde Niko'nun ölmüş eşinin adı Peliya, Rumcadır.

Yusuf filmin başından itibaren son derece kaba ve maço bir adamdır. Yolculuğun başında Çanakkale şehitliğine uğrarlar:

[79] Bozcaada'da otuz civarı Rum yaşadığı daha önce belirtilmişti bkz. Akgönül, age, s.387.

Meryem- *Ne kadar huzurlu bir yer değil mi?*
Yusuf- *Huzurlu da ben huzursuz olmaya başladım yetişemeyeceğiz.*

Yusuf, Meryem hamile olmasına rağmen arabada sigara içer, Meryem'in özel ders vermesini oyalanmak olarak görür, "*Sürekli boş işler peşindesin*" diyerek onu küçümser. Doğacak çocuklarının erkek olacağını varsayar. Kendisine son derece duygusal bir mektup yazmış olan sevgilisine "*her seferinde altıma yatıyosun ama*" sözleriyle hakaret eder.

Niko, kapısı bile olmayan darmadağın bir evde yaşar. Adem, yeni doğan bebeğinin annesi ve nikahsız eşi Ayşe tarafından terk edilir; "*nikahsız bi kadın kucağında çocuğuyla ne yer ne içer ne kadar bekler her şey başından belliydi bizim sonumuz yok dönsen de bir şey değişmeyecek senden ümidi çoktan kestim. Oğlanı alıp gidiyorum bana sahiplik edecek iyi birisi çıktı karşıma*". Yusuf, Mektubu okuduğu gece askerden silahıyla birlikte firar eden Adem'i, gecenin karanlığında ezmiştir. Sigara içerken hiç önemsemediği çocuğu, bu kez karısı polisi aramasın diye kullandığı bir bahane haline gelir; "*çocuğumuzu düşün*". Adem ve Meryem eşleri tarafından aldatılan, iyiler tarafında yer alır. Niko da darmadağın hayatıyla Adem ve Meryem'le aynı düzlemdedir. Yusuf, söz konusu üçlünün karşısında aldatan, öldüren, çocuğunu bile düşünmeyen, saf kötü olarak konumlanır.

Niko ile ilk ilişkiyi Meryem kurar. Pansiyonda yalnızken, Adem'in telefonunun sürekli çalmasına dayanamaz ve telefonu açar, arayan Niko'dur. Böylece Meryem ve Niko arasındaki bağlantı hem mecazi hem de gerçek anlamda kurulmuş olur. Ardından Meryem telefonu denize atar ve bayılır. Niko onu bulur, evine götürür. İkinci konuşmaları, filmin ikinci günü, batığın olduğu (aynı zamanda Polente Feneri'nin de olduğu) mekanda, bir harabede gerçekleşir. Niko, Adem'in Yusuf tarafından öldürüldüğünü anlar ve Meryem'le Adem üzerine konuşur:

Meryem- *Şu askeri tanıyordunuz herhalde*
Niko- *Evet iyi çocuktu son gördüğümde sekiz aydır çocuğunu ilk kez görücekti öylesine mutluydu ki*
Meryem- *Anlaşılan karısı çok da mutlu değilmiş başka adamla kaçtığına* göre
Niko- *E mutsuzluk sarmaya görsün bi kere insanı. Kaçarsın kaçarsın hep kaçmak gelir içinden. Hiçbir yer kalmayınca döner kendi içine kaçarsın bu arada biri seni bulana kadar.*

Meryem pansiyona geri dönerken, Yusuf batık alanında kalır. Bu kez Niko ve Yusuf arasında, Polente Feneri'nin gölgesinde, uyuşturucu eşliğinde bir konuşma geçer:

Niko- *Ters bi durum yok değil mi eşinle?*
Yusuf- *İki canlı.*
Niko- *İlk mi?*

Yusuf- *İlk kusurlu çıktı bizimki teşhis tedavi derken biraz geciktik* (yukarı bakar) *Bu fener ne ya?*
Niko- *Fener işte Polente Feneri.*
Yusuf- *Dün burada mıydı bu?*
Niko- *Tabi bin yıldır burada.*

İkili arasında geçen konuşmada, Yusuf'un arka planında duvar varken Niko, Polente Feneri'nin tam önünde konumlanmıştır. Bu nedenle Polente Feneri ve Niko arasında simgesel bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Polente Feneri nasıl ki adanın simgesiyse ada yerlilerinden olan Niko da adanın simgesidir. Polente Feneri ve Niko arasındaki ilişki, Yusuf'un "*Dün burada mıydı bu*" sorusu ve Niko'nun "*Tabi bin yıldır burada*" yanıtıyla pekişir. Yusuf'un sorusu, gayrimüslim azınlıklara sıkça sorulan "*Nereden geldiniz?*" ve "*Ne zamandır burada yaşıyorsunuz?*" türünden soruları andırmaktadır. Niko da tıpkı fener gibi tam bin yıldır adadır.

Bu sahnenin ardından Meryem arabadan erken iner, ada sokaklarında dolaşır. Önce jandarmanın önünde durur bir süre, daha sonra adı görünmeyen bir kilisenin[80] önünden geçerken cenaze alayına rastlar. Meryem'in vicdan muhasebesi için Rum Ortodoks cenaze ritüeli kullanılır. Önde yürüyen papazın arkasında, üstü açık cenazeye eşlik eden sekiz kişilik bir cemaat vardır. Sonraki sahnede Meryem duş alarak arınır. Ertesi gün benzer bir sahnede bu kez Yusuf vardır, ancak Yusuf'un vicdan muhasebesi için cami imamının vaazı kullanılır. İmam Bakara suresinin 72. suresini okur;

"*Cenabı hak şöyle buyurmaktadır hani siz bir adam öldürmüştünüz ve bu konuda birbirinize düşmüştünüz oysa Allah gizliliklerinizi açığa çıkaracaktır*"

Yusuf deniz kıyısında yüzünü yıkayarak arınır. Meryem, eşinin bir ilişkisi olduğunu öğrendikten sonra Niko ile dalmak istediğini söyler. Niko ve Meryem dalışın ardından üçüncü konuşmalarını yaparlar;

"*Kuru yük gemisi. Sunta taşıyor. Beş yıl önce battı. On dokuz mürettebat vardı on beşini kurtardılar ben üç ceset çıkardım. Demek ki hala bi tane var içeride. Herkesin gerçek bir mezarı olmalı. Ailesi yakınları yattığı yeri bilmeli. Yoksa ruhu huzur bulmaz insanın*"

Meryem ve Niko arasında geçen konuşmalar; hem Yusuf ve Niko arasında geçen konuşmalardan fazladır hem de duygusal anlamda daha çok paylaşım içerir. Meryem ve Niko arasındaki duygusal paylaşım, Niko'nun evindeki konuşmada daha somut biçimde sürer. Meryem Niko'nun ölen eşi Peliya'nın fotoğrafına bakar:

[80] Kimisis Teodoku Rum Ortodoks Kilisesi: Bozcaada'da Rum mahallesinin ortasındadır 1869 yılında yaptırılmış ve ibadete açık tek kilisedir. http://www.canakkaletravel.com/haber/tarihi-kilisenin-can-kulesi-onarildi.html erişim 4 Aralık 2009

Niko- *İstanbul'a kutsal haçı çıkarmaya gitmiştik. Ben gençken burada da yapılırdı. Birkaç kere dalmıştım çıkarmıştım. Bu kez onun için çıkarmak istedim. Ocak ayının ayazında kaç kişi daldık bilmiyorum. Ben çıkardım haçı çok mutlu oldu. Öptü beni. Öptü öptü..*(ağlar) *Eve dönme vakti geldi. Geldik karşı kıyıya tekneyi orda bırakmıştık. Nikomu dedi, hava bozucak burada kalalım yarın sabah dönelim adaya. Dinlemedim. Öyle de oldu hava patladı. Bir de üstüne motor bozuldu. Bir yandan denizle boğuşuyorum bir yandan motoru yapmaya çalışıyorum. Tekne alabora olacaktı. Döndüm baktım Peliya yoktu. Daldım daldım bulamadım*.
Meryem- *Kader.*
Niko- *Kader? O gece beni aramış ne diyecekti yardım mı isteyecekti? Kader? Aynı zamanda siz de kaza yaptınız bu da mı kader?*
Meryem- *Kazaydı Belki karısını öldürecekti belki çocuğu annesiz kalacaktı. Aniden önümüze çıktı hiçbi şey yapamadık. Öldü. Kader kader işte. Polise gidelim dedim dinletemedim defalarca kendim gitmek istedim beceremedim. Yüzü gözümün önünden gitmedi her yerde. Gömdük doğacak çocuğumuz için güya doğacak çocuğumuz için meğer kocam beni aldatmaya devam etsin diye gömüşüz yani bi hiç için*.

Aralarındaki konuşma filmin başından beri işlemeye çalıştığı konunun özetidir, kaza ne zaman suç ne zaman kaderdir? Yusuf, gece cesedin yerini değiştirmek için kaza yerine gittiğinde, kendisini bekleyen Niko ile tartışır:

Niko- *Son görevimi yapmak için geldim. Adem'den özür dileyeceksin. Güzel bir mezar yapıcaz ona. Başucunda üstünde adı yazılı olan güzel bir taş olacak. Sonra karınla beraber çıkıp git adamdan.*
Yusuf- *Özür dilemek onları geri getirmiyo. Söylesene karın öldüğünde son görevini yaptın mı?*
Niko- *O bi kazaydı kaza*.

"*Sıcak*" filmi kazanın ne zaman suç ne zaman kader olduğu sorusuna yanıt veremez. Ancak Rum karakter Niko, Adem ve Meryem'le birlikte, ataerkil karakter Yusuf'tan zarar gören tarafta yer alır. Film, Meryem'i Hıristiyanlık'la ilişkilendirirken Yusuf'u da Müslümanlıkla ilişkilendirmektedir.

"1990 sonrası Türkiye Sineması'nda Rum Karakterler" başlığı altında ele alınan "*Bulutları Beklerken*", "*Sen Ne Dilersen*", "*Sis ve Gece*", "*Güz Sancısı*" ve "*Sıcak*" filmlerinde karakterlerin isimleri aracılığıyla, kırık şiveleriyle, boyunlarında taşıdıkları haçla ve kimi zaman Rumca konuşmalarla, kimi zamansa inanç ritüelleriyle Rum kimliği, kökeni yansıtılır. "*Bulutları Beklerken*", "*Sen Ne Dilersen*" ve "*Sis ve Gece*" filmlerinde kadın karakterlerin vatanı, Türkiye'yi terk etmedikleri, erkeklerin ise Yunanistan'a göç ettiği görülür. Beş filmde de Rum karakterlerin ailesi yoktur, yalnızdırlar. "*Sen Ne Dilersen*" filminde Eleni ve Marika'yı yalnızlıktan kurtaran, sokakta yaşayan Musa ve Zülfikar olur. Ayşe-Eleni okuldan kaçan tembel ve yaramaz bir çocukla ve Tanasis aracılığıyla sol ideolojiyle ilişkilendirilirken, "*Sis ve Gece*" filminde Eleni tekerlekli sandalye kullanır, kızı Maria zihinsel engellidir. İkisi de, tüm geleneksel rol kalıplarının dışında yer alan Mine ile ilişkilidirler. "*Güz Sancısı*"nda Elena fahişedir, "*Sıcak*" filminde ise Niko, eşi Peliya'yı kurtaramadığı için suçluluk duygusuyla dalgıçlık mesleğini bırakmıştır, toplumsal hayata

karışmayan, çevresindekilerin korktuğu aykırı bir kişilik sunmaktadır. Kısaca ele alınan beş filmde de Rum karakterler toplumsal yaşamdan uzak ve soyutlanmış olarak ya da toplumsal yaşama uyum sağlamakta güçlük çeken karakterlerle ilişki içinde sunulurlar ve dolayısıyla onlar da “sorunlu” bir alana çekilirler.

## SONUÇ

Türkiye Sineması'nda kimlikten söz edebilmek için Türkiye'nin ulus devlet olma ve ulus kimliği kazanma süreçlerinden söz ederek başlamak gereklidir. Ulus sosyal mühendislik projesidir, icattır, bir devletin kurulmasının sonucudur. Ulusun oluşumunda dil, din ve etnik köken olmazsa olmaz değildir, önemli olan geçmişten alınan miras üzerine temellenen bir birlikte yaşama arzusudur. Ulusun devletle tarihsel bir bağının olması, yerleşik kültürel bir elit ve geçmişten devralınan emperyal halkın varlığı da önemlidir. Gazete ve roman yazımı ile ilişkili zaman tasavvuru ulusun hayal edilmesinde önem taşıyan diğer unsurlardır. Osmanlı toplum yapısı ise bir batı formu olarak adlandırılabilecek ulus devletin aksine cemaat yapılanmasıdır. Bireysel harekete olanak tanımayan töre ve gelenekler çerçevesinde kişisel iradeyi dışlayan bir yapı söz konusudur. Servet birikimi zenginleşme ve artı değer Osmanlı'da yoktur. Ana gelir kaynağı toprak ve tarımdır, bu nedenle fetihlerin durması gerilemeye neden olmuş ve batılılaşma olarak adlandırılan batı kurumlarının Osmanlı'ya uyarlandığı modernleşme süreci başlamıştır.

Batılı olmayan toplumlar modernliği kendi ülkelerine aktarırken, kendi kültürlerinden yola çıkmış, kendilerine özgü biçimler yaratmışlardır. Türk modernleşmesinin kaynağı devlet ve devletle ilişki içindeki insanlardır. Modernleşme bir proje olarak uygulanmış, bu proje çerçevesinde geçmiş tümüyle reddedildiği ölçüde projenin başarılı olacağı var sayılmıştır. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın, 1931'de kabul ettiği altı ilkenin temel işlevi Batı toplumlarının geçirdiği aşamaların çabuk tamamlanmasını sağlamaktır. Osmanlı'dan beri hem dinden hem bireyden önde gelen bir öğe olan devlet, devletçilik ilkesiyle diğer beş ilkenin birleştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Laiklik ilkesi gelenek ve inanç motivasyonu ile yaşamına yön veren bir toplum olan Osmanlı ile bağları koparmak için atılan önemli bir adım niteliğindedir. Laiklik ilkesi çerçevesinde gerçekleşen reformlar, kimliğinin temel bileşenleri din ve gelenek olan Osmanlı kimliği yerine Türk kimliğini; yeni insanı yaratmayı hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda bilimsel pozitif bakış açısı benimsenmiş, Aydınlanma felsefesinin ürünü olan pozitivizm hem 19. yy Osmanlı yönetici kadrolarına hem de CHF kadrolarının politikalarına yön vermiştir.

Türk ulusçuluğu Fransız ve Alman geleneklerinin sentezidir. Yanı sıra tüm ulusçuluk hareketlerinde olduğu gibi milliyetçilik temelinde buluşulmuştur. İmparatorluğun dağılmasının sonucunda elde kalan tek unsur Türklük olduğundan, Türk olmak ulusun oluşmasında en önemli malzeme olarak öne çıkmıştır. Osmanlı

imparatorluğunda halklar arasındaki temel fark dindir ve millet kavramı dini toplulukları ifade etmekte, etnik anlam taşımamaktadır. Bu nedenle kolektif bir kimliğin söz konusu olmadığı Osmanlılıktan Türk ulus kimliğine yapılan geçişte Türklük uzun süre birleştirici, temel unsur olarak görev yapmıştır. Türk vatandaşı olmaya dair, Türklüğün etnik ve siyasi tanımları arasında günümüze dek süren bir kararsızlık söz konusudur.

Kimliği genel anlamda bir kavram olarak ele alırsak, inşa ürünüdür, bir kişi ya da grubun kendisini diğer kişi ve gruplar arasında konumlaması, bu kişi ve gruplara göre algılaması olarak tanımlamak mümkündür. Kimlik üzerine çalışan kuramcılar sosyal kimlik kolektif kimlik, ulusal kimlik, dini kimlik, ve kültürel kimlik gibi kimlik çeşitlerini tek başlık altında açıklama eğilimi göstermektedirler. Tüm kimlikleri birbirleriyle bağlantılı biçimde açıklamak mümkündür. Örneğin sosyal kimlik, kimliğin kişiler arası düzeydeki ifadesidir. Sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesi ise kolektif kimliktir. Etnik, dinsel ve ulusal kimlikleri de kolektif kimliğin çeşitleri olarak düşünmek mümkündür.

Bir insan aynı anda pek çok kimliğe sahiptir ve kimlik, kişiler arası etkileşim ve diğerleri aracılığıyla oluşturulmaktadır. Şöyle ki, bir kişi hakkında hatalı görüşlere, önyargılara sahip olan biri bu görüşler doğrultusunda davranmakta, hedef kişi de söz konusu davranışlara uygun tepkiler vermektedir. İkinci olarak kişi kimliğini bir başkasından diğerinden farklılığı üzerine inşa etmektedir. Ayrıca sosyal damgalar da bireyin kimlik inşasında önemli rol oynayan üçüncü bir unsurdur. Tüm kimlikler kişisel ya da kolektif, kendinden farklı olan bir başkasını gerektirmektedir. Toplumsal hayatın içinde "öteki"ni konumlamanın, kimlik inşası, yansıtmayla rahatlama, meşruluk sağlama ve sosyal düzeni koruma gibi işlevleri vardır. Öteki ne olmadığımızı ortaya koyarak kimliğimizi oluşturmamızı sağlayan önemli bir unsurdur.

Kimlik tanımlamaları içinde en yenisi olarak öne çıkan etnisite 1940'lı yıllarda kullanılmaya başlayan bir kavramdır. Yeni bir kavram oluşunda ikinci dünya savaşı sonrasında özellikle Avrupa ülkelerine yaşanan göç etkilidir. 1969 yılında antropolog Fredrık Barth'ın etnilerarası ilişkiler alanında ortaya koydukları oldukça önemlidir[1]. Etnik kimlik toplumsal bir tasarımdır. Töz önemli değildir, bu nedenle aynı etnik kökenden gelen, ancak birbirine uzak yaşayan toplulukların etnik kimlikleri de farklı olacaktır. Değişmez, homojen kimliklerden söz etmek mümkün değildir. Etnik gruplar kişilerin içinde yaşadıkları gruplara dair tanımlamaları sonucu oluşmakta ve gruplar arasında kişisel ve toplumsal alışverişler olsa da sınırlar kalıcı olmaktadır. Söz

[1] Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

konusu sınırlar sosyal ilişkilerin kurulmasına engel değildir. Etnik gruba aidiyet toplumsal süreçte oluşan toplumsal etkileşim tarafından belirlenmektedir, insanlar ne kadar farklı davranışlar geliştirseler de hangi gruba ait hissediyorlarsa o gruba aittirler. Önemli olan objektif farklar değil, bireylerin kendi kimliklerini nasıl tanımladıklarıdır. Etnik kelimesi yerine tarihsel topluluk ifadesi de kullanılabilmektedir. Tarihsel topluluk, halkı ve dinsel grubu birleştiren bütünleyici bir ifadedir. Kısaca önemli olan ortak toplumsal ve siyasal yaşamdır. 1970'li yıllarda Avrupalı ulus devletlerin göçmenlere uyguladığı asimilasyon politikaları eleştirilmeye başlanmıştır. Bu nedenle 1970'li yıllar etnisitenin gündemde olduğu popüler olduğu yıllardır, hatta etnik kimliğin, etnik aidiyetin sınıf kimliğinden siyasal anlamda daha güçlü daha önemli olduğu söylenmeye başlanmıştır. Etnik aidiyetin yükselmesinde sanayi sonrası toplumların özelliklerinin de etkisi vardır. Genel olarak kimlik tartışmalarının ve kimlik kavramının öne çıkışının modernliğe, geleneksel toplumun çözülmesine ve bireyselliğin artmasına bağlı olduğu düşünülmektedir. Özellikle ikinci modernlik olarak adlandırılan 1960-1970'li yıllara denk gelen dönemde birey merkez olmuş, hayatını kendisi yönlendirmiş, ancak söz konusu durum başarısızlıkla sonuçlandığında tam aksi biçimde başka bir çeşit geleneksellik biçimi olan aidiyetlere, kimliklere sarılarak çözüm bulmuştur. Kısaca ülke ve ulus kavramlarının günümüz dünyasını, toplumunu anlamada yetersiz kalışı, modernleşmenin başarısızlığı, kimi ülkelerde hızlı modernleşmenin olumsuz sonuçları, çoğu zaman Amerikalılaşma olarak yorumlanan küreselleşmenin tek tipleştirici, farklılıkları silen etkisi ve büyük bir anlatı olarak komünizmin çöküşü kimliklerin, özellikle etnik aidiyetlerin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Küreselleşmenin en önemli özelliklerinden biri ise kuşkusuz soğuk savaş sonrasında etkisiz hale gelen "ötekinin" yerini "üçüncü dünya" ülkelerinin almış olması ve uluslar üstü (özellikle Amerika'ya karşı ) bir oluşum olarak 1992 yılında ortaya çıkan Avrupa Birliği'dir.

Çalışmanın kendisine dönem olarak aldığı 1990 ve sonrasındaki süreçte Türkiye'ye baktığımızda askeri müdahalenin gerçekleştiği 1980 yılının bir dönemeç teşkil ettiğini görmek mümkündür. 1980'lerin, milliyetçi ideolojinin egemenliğindeki, baskı ortamında kültürel ve bireysel alandaki ifade özgürlüğüne yönelik arayışların da etkisiyle kimliklerle ilgili tartışmalar yoğunlaşmıştır. Turgut Özal söz konusu süreçte çoğul kültürel kimliği hedefleyen, tabu yıkan bir konuma oturmuştur. Etnik kültürel çeşitlilik hatırlanmaya başlanmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel mirasına ilgi artmıştır. Bu durumda Türkiye'nin 1989 sonrasında Ortadoğu, Balkanlar, Karadeniz ve Asya bölgesinde giderek artan biçimde önem kazanması,

özsaygısının artmasının ve Osmanlı geçmişinin önemsenmesinin payı büyüktür. Türkiye'nin yaşadığı iki büyük çağdaşlaşma dalgasından biri olan Avrupa Birliği'ne giriş süreci ve bu süreçte çıkarılan uyum paketleri ile değiştirilen yasalar da ülkenin 1990 sonrası sürecinde ciddi bir belirleyendir.

Türkiye Sineması'nda Kürt kökenli karakterlerden söz etmeden önce Kürt kökenli vatandaşların yaşamlarının belirleyenlerine ve kendilerini nasıl algılayıp tanımladıklarına bakmak gereklidir. 1930'lu ve 40'lı yıllarda tüm dünyada etkisini gösteren totaliter rejimler Türkiye'yi de etkilemiş özellikle iskan kanunlarında kendisini gösteren bir eğilim söz konusu olmuştur. Ancak 1950'li yıllardan itibaren totaliter rejimlerin etkisinden çıkılmıştır. 1950'li yılların ortalarına dek iç göç yoğun olmadığından toplumu oluşturan unsurların etkileşimi söz konusu değildir. Kürt kökenli vatandaşlar, 1960'lı yılarda iktisadi ve sosyal bir sorun bağlamında keşfedilmiştir. Ekonomik geri kalmışlık söylemi 1960 ve 1970'li yıllar boyunca sürmüş, 12 Eylül 1980 rejimiyse Kürt kökenli vatandaşları sosyokültürel bir olgu olarak reddetmiştir. 1983-1991 yılları arasında dil yasağı ve 1987-2002 arasında süren OHAL Kürt kökenli vatandaşların yaşamlarında temel belirleyenlerdir. Yanı sıra yoksulluk, gelir dağılımı düşüklüğü, işsizlik oranlarının yüksekliği nedeniyle özellikle 1995 yılı soruna çözümler aranan bir yıl olmuştur. 2000'lı yıllarda Avrupa Birliği'ne giriş ve bu yolda çıkarılan uyum paketleri önemli ve olumlu değişiklikleri içermiştir. Kürt kökenli vatandaşların kendilerine dönük kimlik algılayışlarına, kimlik tanımlamalarına bakıldığında ilk olarak karşımıza çıkan, Kürtçe'nin pek çok lehçeye sahip olmasından ve her lehçenin kendi içinde farklılıkları olmasından ötürü konuşulan ortak bir dilden ve ortak bir dini inançtan söz etmenin mümkün olmadığıdır. Ancak Kürt kökenli vatandaşlar için (pek çok insan için olduğu gibi) dil, din ve mezhebin kimliklerinin asli öğeleri olduğunu da eklemek gereklidir. Tarikatlar oldukça yaygındır, 19.yy'dan bugüne dek şeyhler Kürtlerin yaşamında rol oynayan önemli bir siyasi aktördür. KONDA tarafından yapılan araştırma 2007 yılı sonu itibariyle Türkiye de yaşayan on bir milyon dolayındaki kişinin kendisini Kürt ve Zaza kabul ettiğini ortaya koymaktadır[2]. Kürt kökenli vatandaşlarımız arasında eğitimsizlik ve şehirde hane başına düşen kişi sayısı da oldukça yüksektir. En çok Marmara bölgesinin doğusuna, İstanbul'a ve Akdeniz bölgesine göç edilmektedir. Kimlik ifadesi bağlamında iki tutum söz konusudur: Kürt kimliğinin ya da Müslüman kimliğinin öne çıkarılması. İlginç olan ayrıntıysa kimliğinde Kürtlüğü öne çıkaran grubun ağırlıkla erkeklerden, dini öne çıkaran grubunsa kadınlardan oluşmasıdır.

[2] http://www.konda.com.tr/html/dosyalar/kurtler.pdf, erişim 4 Ocak 2009.

Her iki grup da kendi dilinde yayın ve eğitim hakkına önem vermektedir. Araştırma için görüşülen vatandaşların yarısından fazlası kimliklerini yaşayabildiklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca Kürtler arasında eşcinselliğin ve evlilik dışı ilişkinin (Türkiye geneliyle uyumlu olarak) genel olarak kabul görmediğini eklemek gereklidir.

Türkiye Sineması'nda Kürt karakterlere genel olarak baktığımızda 1990 öncesinde Kürt kimliğine dair dil, isim ve dini inancın çoğunlukla vurgulanmadığını, Doğu ve Güneydoğu Anadolu şehirlerinde geçen filmlerde, karakterlerin kırık Türkçeleri ile Kürt kökenli olduklarının ima edildiğini görmek mümkündür. Söz konusu filmler köyü fon olarak alır, ağa, kaçakçılık, eşkıya, töre-namus gibi temaları işler, öğretmen ve doktor gibi devlet görevlileri ana karakterlerdir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda sinemamızda göç ve işçi sorunları öne çıkar. Kürt karakterler de bu sorunlar çerçevesinde filmlerde yer bulmuş, ancak aidiyet temelinde kimlikleri belirsiz bırakılmıştır. Sadece hangi kentten göç ettikleri vurgulanmıştır. 1970'li yıllardaki filmlerin önemli bir kısmı Bekir Yıldız ve Osman Şahin öykülerinden uyarlanmıştır söz konusu filmler büyük çoğunlukla Kürtlerin yaşamlarını anlatmaktadır. Yılmaz Güney de 1970'li yıllarda Kürtçe karakter isimlerini ve Kürtçe'yi filmlerinde kullanmıştır. 1980'li yıllarda Güneydoğu'yu ve Doğu Anadolu'yu konu alan filmlerde sayıca yarı yarıya azalma olmuştur. Ağalık, eşkıyalık ve kaçakçılık gibi tanıdık temalar filmlerde işlenmeye devam etmiştir. 1990 sonrasında gerek karakter isimleri gerekse diyaloglar yoluyla Kürtlük daha açık vurgulanmaya başlanmış, işlenen konular değişmiştir. Televizyon dizilerinin sinema versiyonları çekilmiş ve milliyetçi eğilimleri olan süper kahramanlar yaratılmıştır. Modernizme karşı geleneği konumlayan, bugüne karşı geçmişi olumlu sunan ve geçmişe özlem duyan, köyün değerlerini yücelten filmlerde Kürt kökenli karakterlere rastlanmaktadır. 1990 sonrası Türkiye Sineması'nda Kürt karakterlerin yer aldığı filmleri namus, göç ve dostluk anlatıları başlıkları altında toplamak mümkün olmuştur. Söz konusu başlıklar altında ele alınan dokuz filmde isim, konuşma ve kullanılan müzik aracılığıyla karakterlerin Kürt kökeni ortaya konmaktadır. Namus başlığı altında ele alınan filmlerde kadınların koca ve baba özelinde erkeklere ait görüldüğü, söz konusu aidiyet ve iktidar alanından çıkmak istediklerinde haklarında ölüm kararının alındığı ortaya konmaktadır. Zorunlu göç karakterlerin mutsuz olmasına, geçim sorunları yaşamalarına ve kente adapte olamamalarına neden olan bir süreçken, acıların karşısında dayanışmayı öneren dostluk filmlerinde karakterler çığ felaketi, yolculuk ve okul zemininde bir araya gelerek hayatı paylaşmaktadırlar.

Türkiye Sineması'nda Rum kökenli karakterlerden söz edebilmek için Rum kökenli vatandaşların yaşamlarının belirleyenlerine ve kendilerini nasıl algılayıp tanımladıklarına göz atmak gereklidir. Rumlar, Anadolu ve Trakya'nın en eski halklarındandır. 6. yy sonrasında Bizans'ın Yunanca'yı resmi dil kabul etmesiyle birlikte farklı bir Grekçe konuşmaya başlamışlardır. Yunanlılarla akrabadırlar, ancak Yunan değildirler. Balkan Savaşları ve Kurtuluş Savaşının başlangıcı olarak kabul edilen İzmir'in Yunanlılar tarafından işgali kısa zaman aralıklarıyla gerçekleştiğinden Yunan ve Rum uzun zaman düşman konumuna oturmuştur. Oysa ki Osmanlı'da 18.yy'da ekonomik sorunlar ortaya çıkana dek gayrimüslim halklara dair düşmanlıktan söz etmek mümkün değildir. Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve 1923 Mübadelesi ile Anadolu'dan göç eden Rum sayısı bir milyon iki yüz bin civarıdır. 1941 yılındaki 20 kura askerlik hizmeti, 1942 yılındaki Varlık Vergisi, 6-7 Eylül 1955 olayları ve 1964 yılında Yunanistan'la 1930 yılında imzalanmış olan Seyrisefanin anlaşmasının feshi de ciddi göç dalgalarının yaşanmasına neden olmuştur. Sözü edilen olayların göçün yanındaki ikinci büyük etkisi de Türkiye'de kalan Rumların (diğer azınlık mensuplarında olduğu gibi) kendini emniyette hissetmeme ve korku duygusuyla yaşamalarında, içlerine kapalı bir cemaat hayatı sürmelerinde kendisini göstermiştir. 1970'li yıllarda da Kıbrıs sorunu nedeniyle Rum vatandaşlar huzursuzluk yaşamış ve göç etmişlerdir. 1988 yılında Yunanistan ve Türkiye başbakanlarının buluşması ve 17 Ağustos 1999 depreminde yaşanan dayanışma daha sorunsuz bir sürecin başlangıcına işaret etmektedir. Ancak Türkiye'deki Rum nüfusu oldukça azalmıştır artık. Nüfusun büyük çoğunluğu orta yaş üzerindedir, gençler Yunanistan başta olmak üzere yabancı ülkelerde yaşamaktadır. Rum kimliğinin temel kriterlerini Ortodoksluk, Rumca ve kutsal mekanlar olarak sıralamak mümkündür. Kendilerini tanımlarken ilk olarak Rum, ikinci olarak İstanbullu, üçüncü olarak Türkiyeli ifadelerini tercih etmektedirler. Türkiye Rumlarının "*Ta Fota*" (denizden haç çıkarma) hariç pek çok ritüeli günümüzde uygulanmamaktadır.

Türkiye Sineması'nda gayrimüslim karakterlere genel olarak baktığımızda nüfus olarak az olmalarına rağmen en çok temsil edilenlerin Rumlar olduğunu görmek mümkündür. 1980'li yıllara gelene dek gayrimüslim temsilleri mürebbiye, fahişe, meyhaneci ve pavyon şarkıcısı gibi klişelerden ibarettir. Sözü edilen klişelerden ibaret temsiller 1980'li yıllardan itibaren değişime uğrayacaktır. 1990 sonrası Türkiye Sineması'nda Rum karakterlerin sunumu açısından incelenen filmler tematik anlamda ortak birer başlık altında buluşmasalar da ortak özelliklere

sahiptirler. Türkiye'deki Rum vatandaşların sayıca son derece az oluşlarına paralel olarak; filmlerde karakterler oldukça yalnız, toplumdan soyutlanmış ve soyun devam etmemesiyle ilişkili biçimde kadınlardan ibaret sunulmaktadırlar. Rum olmaksa filmlerde çoğunlukla kırık Türkçe, boyunda taşınan haçlı kolye ve Rumca isimlerle ifade edilmektedir. Rumca konuşmaya yer veren film sayısı oldukça azdır.

Sinemamızda Kürt karakterlerin temsilleri ile Rum karakterlerin temsilleri karşılaştırıldığında, Kürtlerin nüfus olarak fazla olmalarıyla ilişkili olarak, toplumsal hayatın içinde yer almaya dair sorunlar çerçevesinde temsil edildiklerini görmek mümkündür. Rum karakterlerinse yukarıdaki satırlarda da vurgulandığı üzere, Rum nüfusunun az oluşuyla ilişkili olarak, toplumda var olmaktan kaynaklanan sorunlar ve temalar çerçevesinde değil daha bireysel öykülerle filmlerde yer buldukları dikkat çekmektedir.

Son tahlilde, 1990 öncesi Türkiye Sineması'nda askeri darbelerin neden olduğu konjonktürün büyük etkisiyle farklılıklar vurgulanmamış, Kürt ve Rum kimlikleri özelinde kimlik temsilleri birkaç istisna örnek dışında yer almamıştır. Söz konusu tarih öncesinde kimlik sunumları belli klişelerin tekrarından ibaret kalmıştır. 1990 sonrası Türkiye Sineması'ndaysa, Türkiye'nin küreselleşmeye entegre olmasının, sivil toplumun gelişiminin ve AB'ne giriş sürecinin etkisiyle Kürt kimliği farklı temalar, Rum kimlikleri de farklı karakterler ve konular eşliğinde temsil edilmeye başlanmıştır. Temaların ve konuların değişmesinin yanında, Kürtçe ve Rumca da filmlerde daha somut biçimde yer almaya başlamıştır.

## KAYNAKÇA

### KİTAP


ABDO Nahla, "*Namus Cinayetleri Ataerkillik ve Devlet İsrail'de Kadın*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.

ADANIR Oğuz, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış Kuramsal Bir Deneme** Kitap I-II, Dokuz Eylül Yayıncılık, İzmir, 1997.

_____ **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

AHMAD Feroz, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, çev: Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2002.

AKBULUT Hasan, "*Zeki Ökten Sineması'nda Melodram Kipi: Melodramın 'Politik' Seyri*", **Yoksul: Zeki Ökten**, Derleyen Ali Karadoğan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007.

AKÇAM Taner, "*Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

_____"*Hızla Türkleşiyoruz*", **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, yayına hazırlayan Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997.

AKÇURA Yusuf, **Üç Tarz-ı Siyaset**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987.

AKGÖNÜL Samim, **Türkiye Rumları**, çev: Ceylan Gürman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

AKTAN İrfan, **Zehir ve Panzehir**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2006.

AKTAR Cengiz, **Türkiye'nin Batılılaştırılması**, çev: Temel Keşoğlu, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1993.

ALKAN Mehmet Ö, "*Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme*", der. Mehmet Ö. Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

ALPKAYA Faruk, "*Bir 20.Yüzyıl Akımı: "Sol Kemalizm*", der:Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim, İstanbul, 2004.

ANDERSON Benedict, **Hayali Cemaatler**, çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 1993.

ANDREADİS Yorgos, **Tamama Pontus'un Yitik Kızı,** çev: Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, İstanbul, 2004.

ARAI Masamı, "*Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği*", (der) Mehmet Ö. Alkan **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

ARMAĞAN Mustafa, **Gelenek**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992.

ARSLAN Müjde, "*Güneşi Gördüm: Resmi İdeolojinin Kürt Seviciliği*", der. Müjde Arslan, **Kürt Sineması: Yurtsuzluk ve Ölüm** içinde, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.

ASCHERSON Neal, **Karadeniz**, çev: Kudret Emiroğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.

AYATA Ayşe Güneş, "*Türkiye'de Kadının Siyasete Katılımı*", der. Şirin Tekeli, **Kadın Bakış Açısından Kadınlar** içinde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

AYDIN Suavi, **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"**, Öteki Yayınları, Ankara, 1999.

_____ "*Cumhuriyetin İdeolojik Şekillenmesinde Antropolojinin Rolü*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm**, İstanbul, İletişim, 2004.

BARTH Fredrık, "*Giriş*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

BAYART Jean Françoıs, **Kimlik Yanılsaması**, çev: Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

BEHAR Büşra, **İktidar ve Tarih**, Afa Yayınları, İstanbul, 1992.

BELGE Murat, "*Türkiye'de Zenofobi ve Milliyetçilik*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

_____ "*Mustafa Kemal ve Kemalizm*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

BERGH Lise, "*İsveç Hükümetinin Namusa Dayalı Şiddete Maruz Kalma Riski Bulunan Gençlere Yardım Etmek İçin Attığı Adımlar*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.

BERKES Niyazi, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1973.

BEŞİKÇİ İsmail, **Doğu Anadolu'nun Düzeni**, e Yayınları, Ankara, 1969.

BİLGİN Nuri, **Kimlik İnşası**, Aşina Yayıncılık, Ankara, 2007.

BLANK Hanne, **Bekaretin El Değmemiş Tarihi**, çev: Emek Ergun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

BLOM Jan Peter, "*Etnik ve Kültürel Farklılaşma*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
BORA Tanıl, "*Ekalliyet Yılanları.." Türk Milliyetçiliği ve Azınlıklar*", der Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
BORATAV Pertev Naili, **100 Soruda Türk Folkloru**, K Kitaplığı, İstanbul, 2003.
BOZARSLAN Hamit, "*Kürd Milliyetçiliği ve Kürd Hareketi 1898-2000*", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
BRUİNESSEN Martin van, **Kürtlük Türklük Alevilik**, çev: Hakan Yurdakul, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
ÇELİK Nur Betül, "*Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
DEPELİ Gülsüm, "*Türk Sineması'nın Güneydoğu'ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez Yerel İlişkisi*", Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007.
DURUEL Senem A, "*Eşkıyanın Sonu ya da Eşkıya Düze İnince*", Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007.
DÜNDAR Fuat, "*Milli Ezber: Saf Türk Karışık Öteki*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
EİDHEİM Harald, "*Toplumsal Bir Damga Olarak Etnik Kimlik*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
ERDEM Tuna, "*Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı*", der: Deniz Derman, Övgü Gökçe, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
ERGUN Doğan, **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, İmge Yayınları, Ankara, 2000.
EVİRGEN Dilek, "*Öteki" Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi*", Yayına Hazırlayan Deniz Bayrakdar, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

EYÜBOĞLU Selim, "*Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın*", Yayına Hazırlayan Deniz Derman, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1** içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

FROMM Erich, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, çev: Yurdanur Salman Nalan İçten, Payel Yayınları, İstanbul, 1990.

GELLNER Ernest, **Uluslar ve Ulusçuluk**, çev: Büşra Behar, İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

GİDDENS Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

GÖKALP Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1963.

GÖLE Nilüfer "*Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı*", der: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** içinde, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.

GROSSBERG Lawrence, "*Identity and Cultural Studies- Is That All Is?*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications, London, 1996.

GÜRBİLEK Nurdan, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

GÜVEN Dilek, **6-7 Eylül Olayları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

HALL Stuart, "*Who Needs Identitiy*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications, London, 1996.

HECKMANN Lale Yalçın, **Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

HOBSBAWM Eric, **Milletler ve Milliyetçilik**, çev: Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

İNSEL Ahmet, "*Giriş*", der. Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

_____ **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1995.

İZMİR Mehmet Ali, **Son Eşkıya Koçero**, Birey Yayınları, İstanbul, 2004.

JAFFRELOT Christophe, "*Bazı Ulus Teorileri*", der. Jean Leca, **Uluslar ve Milliyetçilikler** içinde, çev: Siren İdemen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

JUSDANIS Gregory, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, çev:Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

KADIOĞLU Ayşe, "*Milliyetçilik Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

_____ **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi,** Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
KANDİYOTİ Deniz, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, çev: Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
KARACASU Barış, "*Mavi Kemalizm Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
KARADOĞAN Ali, **Yoksul: Zeki Ökten**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007.
KARDAM Filiz, (hazırlayan) **Namus Türkiye'de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı için Öneriler ve Sonuç Raporu**, Nüfusbilim Derneği, Ankara, (yayın tarihi belirtilmemiş).
KAYALI Kurtuluş, **Sinema Bir Kültürdür**, Alaz Yayınları, Ankara, 1998.
KAYA Ayhan, "*Çevirmenin Sunuşu*", der: Fredrık Barth, **Etnik Gruplar ve Sınırları** içinde, çev: Ayhan Kaya, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
KEYDER Çağlar, "*Nüfus Mübadelesinin Türkiye Açısından Sonuçları*", der Renee Hirschon, **Ege'yi Geçerken** içinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.
KIŞLALI Ahmet Taner, **Atatürk'e Saldırmanın Dayanılmaz Hafifliği**, İmge Yayınları, Ankara, 1994.
KİRİŞÇİ Kemal, Wınrow Gareth M, **Kürt Sorunu Kökeni ve Gelişimi**, çev: Ahmet Fethi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009.
KOÇAK Orhan, "*1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
KOÇOĞLU Yahya, **Azınlık Gençleri Anlatıyor**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
KONGAR Emre, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
KORLAELÇİ Murtaza, "*Pozitivist Düşüncenin İthali*", der. Mehmet Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
KÖKER Levent, "*Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
KRULİC Joseph, "*Kendi Kaderini Tayin Etmenin Çelişkileri*", der.Jean Leca, **Uluslar ve Milliyetçilikler** içinde, çev: Siren İdemen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

KYMLİCKA Will, **Çokkültürlü Yurttaşlık**, çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
LAÇİNER Ömer, **Henüz Vakit Varken**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1991.
LARRAİN Jorge, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, çev: Neşe Nur Domaniç, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995.
LECA Jean, "*Neden Söz Ediyoruz*", der. Jean Leca, **Uluslar ve Milliyetçilikler** içinde, çev: Siren İdemen, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1998.
LENİN Vİ, **Ulusların Kaderini Tayin Hakkı**, çev: Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1998.
LEWİS Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev: Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.
LİVANELİ Zülfü, **Mutluluk**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
MAALOUF Amin, **Ölümcül Kimlikler**, çev: Aysel Bora, YKY, İstanbul, 2008.
MAKAL Oğuz, **Sinemada Yedinci Adam,** Ege Yayıncılık, İzmir, 1994.
MARDİN Şerif, der:Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder, **Türkiye'de Toplum ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992a.
_____ der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992b.
_____ der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, **Türkiye'de Din ve Siyaset**, İletişim, Yayınları, İstanbul, 1991.
_____ der: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992c.
MARX Karl ve Engels Friedrich, **Komünist Manifesto**, çev: Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1998.
MİLLAS Herkül, "*Milli Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan)*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
MOJAB Shahrzad, "*Namusun Tikelliği ve Öldürmenin Evrenselliği: Erken Uyarı Sinyallerinden Feminist Pedagojiye*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
NEYZİ Leyla, **Ben Kimim ?**, çev:Hande Özkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
OCAK Ahmet Yaşar, **Türkler, Türkiye ve İslam**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
OKUTAN Çağatay, **Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları**, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2004.

ONARAN Alim Şerif, **Türk Sineması 1. cilt**, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999.
_____ **Türk Sineması 2. cilt**, Kitle Yayınları, İstanbul, 1995.
ORAN Baskın, **Türkiye'de Azınlıklar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
_____ "*Kürt Milliyetçiliğinin Diyalektiği*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
ÖĞÜN Süleyman Seyfi, **Modernleşme Milliyetçilik ve Türkiye**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.
ÖZBUDUN Ergun, "*Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu*", der.Nuri Bilgin, **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik**, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997.
ÖZDOĞAN Günay Göksu, **Turandan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
ÖZER Ahmet, **Modernleşme ve Güneydoğu**, İmge Yayınevi, Ankara, 1998.
ÖZGÜÇ Agah, **Türlerle Türk Sineması**, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005.
ÖZTÜRK Semire Ruken, **Sinemanın Dişil Yüzü**, Om Yayınları, İstanbul, 2004.
PERVİZAT Leyla, "*Namus Adına*", der.Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
PEROUSE Jean-François, "*İstanbul Varoşları*", der.Mehmet Öztürk, **Sinematografik Kentler Mekânlar, Hatıralar, Arzular** içinde, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
POPE Nıcole, "*Namus Cinayetleri: Ataerkil Denetim Araçları*", der.Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
RİZVİ Javeria, "*İsveç Toplumunda Namus Adına Uygulanan Şiddet: İsveç Deneyiminden Alınabilecek Dersler*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
ROBINS Kevin, "*Interrupting Identities*", ed: Stuart Hall and Paul du Gay, **Questions of Cultural Identity**, SAGE Publications, London, 1996.
SCHNAPPER Domınıque, **Öteki ile İlişki**, çev: Ayşegül Sömezay, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.
SİRMAN Nükhet, "*Akrabalık Siyaset ve Sevgi: Sömürge Sonrası Koşullarda Namus Türkiye Örneği*", der. Shahrzad Mojab ve Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet** içinde, çev: Güneş Kömürcüler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.

SMİTH Anthony.D, **Milli Kimlik**, çev:Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
SOMEL Selçuk Akşin, "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Kimliği*", der.Nuri Bilgin, **Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik** içinde, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997.
SOMERSEN Semra, **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004.
SUNER Asuman, **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
TALAY Birsen, "*Yakup Kadri Karaosmanoğlu*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
TARHANLI Turgut ve Kaya Ayhan, **Türkiye'de Azınlık Çoğunluk Tartışmaları**, TESEV, İstanbul, 2006.
TAYLOR Charles, **Modernliğin Sıkıntıları**, çev Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
TEKSOY Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.
TİMUR Taner, **Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum Kimlik**, AFA Yayınları, İstanbul, 1991.
TOK Nafiz, **Kültür Kimlik ve Siyaset**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
TÜRKEŞ Ömer A, "*Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim İstanbul, 2003.
_____ "*Güdük Bir Edebiyat Kanonu*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
UZUN Mehmet, **Nar Çiçekleri**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
ÜMİT Ahmet, **Sis ve Gece**, Doğan Kitap, İstanbul, 2008.
ÜNDER Hasan, "*Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
ÜSTEL Füsun, "*Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmi Yurttaş Profilinin Evrimi*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
_____ "*II. Meşrutiyet ve Vatandaş'ın 'İcad'ı*". der. Mehmet Ö. Alkan, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt: 1 Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

WALLERSTEİN Immanuel, "*Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik*", **Irk Ulus Sınıf**, çev: Nazlı Ökten, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993.
WAYNE Mike, **Political Film: Dialectics of Third Cinema**, Pluto Press, Londra, 2001.
YEĞEN Mesut, **Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006a.
_____ **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006b.
_____ "*Türkleştirme Operasyonu*", der. İrfan Aktan, **Zehir ve Panzehir** içinde, Dipnot Yayınları, Ankara, 2006c.
_____"*Türk Milliyetçiliği ve Kürt Sorunu*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
_____ "*Kemalizm ve Hegemonya*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt: 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
YILDIZ Ahmet, "*Kemalist Milliyetçilik*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt 2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
YÖRÜK Zafer, "*Politik Psişe Olarak Türk Kimliği*", der.Tanıl Bora, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
YÜCEL Müslüm, **Türk Sinemasında Kürtler**, Agora Yayınları, İstanbul, 2008.
ZÜRCHER Erik Jan, "*Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları*", der.Ahmet İnsel, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce cilt:2 Kemalizm** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
_____ **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

**MAKALE**

AKAR Rıdvan, "*20.Yüzyılın Malazgirt'leri*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:71-72, 1985.
ATAY Tayfun, "*Erkeklik En Çok Erkeği Ezer*", **Toplum ve Bilim**, sayı:101, Güz, Birikim Yayınları, İstanbul, 2004.
BELGE Murat, "*Edebiyatta Ermeni Sorunu*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı: 202, 2006.
_____ *İslami 'Genesis' ya da 'Tekvin',* **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı: 207, 2006.

_____ "*Edebiyatta Milliyetçilik*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:210, 2006.

COŞKUN Zeki, "*Ev Sahipleri Hizmetçiler Fahişeler vd*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı: 71-72, 1995.

ÇAĞATAY Soner, "*Kemalist Dönemde Geç İskan Politikaları:Türk Kimliği Üzerine Bir Çalışma*", çev: Defne Orhun, **Toplum ve Bilim**, sayı: 93, Yaz, Birikim Yayınları, İstanbul, 2002.

FIRAT Ümit, "*Kart Kurt'tan TRT Şeş'e*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:238, 2009.

HOBSBAWM Eric, "*Ulusçuluk*", çev: Halil Berktay, **Birikim Ulusçuluk Özel Sayısı**, sayı:45-46, 1993.

MAKTAV Hilmi, "*Vatan, Millet, Sinema*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi,** sayı: 207, 2006.

_____ "*Melodram Kadınları*", **Toplum ve Bilim**, sayı:96, Bahar, Birikim Yayınları, İstanbul, 2003.

ORTAYLI İlber, "*Osmanlı Kimliği*", **Cogito Osmanlılar Özel Sayısı**, sayı:19, YKY, İstanbul, 1999.

SCOGNAMİLLO Giovanni, "*Türk Sinemasında Bizans Oyunları*", **Sanat Dünyamız**, sayı:69-70, 1998.

SOYDAN Murat, "*Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi Sinan Çetin Örneği*", **Bilim ve Ütopya**, sayı:160, Ekim, 2007.

TÜRKEŞ Ömer, "*Bir Dil Bir Edebiyat Bir Kimlik Yaratmak*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:134-135, 2000.

_____ "*Bir Avuç Roman*", **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, sayı:207, 2006.

Cem YAŞIN, "*Kurtlar Vadisi Irak Filminin Bilişsel Yapı Analizi*", **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, sayı:22, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Ankara, 2006.

YEĞEN Mesut, "*Yurttaşlık ve Türklük*", **Toplum ve Bilim**, sayı:93, Yaz, Birikim Yayınları, İstanbul, 2002.

YÜKSEL Eren, "*1980'den Sonra Türk Sinemasında Etnik ve Dinsel Kimliklerin Temsili: Fırtına ve Güz Sancısı*", yayınlanmamış sunum bildirisi, **Karaburun Bilim Kongresi**, 2009.

**TEZ**

DURUEL Ayşe Senem, **Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sineması'nda Tarihe Bakış**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı Sinema Televizyon Programı, İstanbul, 2002.

DEPELİ Gülsüm, **Türk Sineması'nda Doğu Anadolu 1960 – 1990 Yılları Arasında Köy Filmleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2003.

YILDIZ Pınar, **Yeşim Ustaoğlu Sineması'nda Kimlik**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2008.

MAKTAV Hilmi, **1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sineması'na Yansımaları**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.

TUNÇ Ertan, **Türk Sineması'nın Ekonomik Yapısı** (1896-2005), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006.

**GAZETE- DERGİ**

AĞIRDIR Bekir "*Biz Kimiz Kürtler 1: Kürtlerin Nüfusu 11 Milyonda İstanbul'da 2 Milyon Kürt Yaşıyor*" **Radikal** 21 Aralık 2008a

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 2: Eğitim Hizmeti Kürtlere Uzak, Haneler Kalabalık, Üstelik Gelir Az ve İşsizlik Yüksek*" **Radika**l 22 Aralık 2008b

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 3: Köydeki Kürt de, Varoşta Yaşayan da Göç Etmek İstiyor*" **Radikal** 23 Aralık 2008c

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 4: Kürtlere Göre Anadilde Yayın ve Eğitim Hakkı Çözümde Önemli*" **Radikal** 24 Aralık 2008d

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 5: Türkiye'yi Sevmek Vatandaşlık Şartı*" **Radikal** 25 Aralık 2008e

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 6: Kürt Demek, Kaygılı İnsan Demek*" **Radikal** 26 Aralık 2008f

_____ "*Biz Kimiz Kürtler 7: Gelir Olmayınca Hayat da Olmuyor*" **Radikal** 27 Aralık 2008g

ALGAN Necla "*Sinemanın Gözü ve Belleği: Gece Yolculuğu*" **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** sayı 42 Temmuz Ağustos 2005

AKTAN İrfan "*Cehennemden Geçiyoruz*" (Baskın Oran'la Söyleşi) **Express** sayı:69 2007

_____ "*Çaresizlik Siyasi Kader Değildir*"(Mithat Sancar'la söyleşi) **Express** sayı:70 2007

AYDEMİR Şenay "*Fotoğrafın Ardındakiler*" **Evrensel Gazetesi** 7 Kasım 2002

BASKIN Çetin "*Berfinler Kadar Gözüpek Olmayı Başarabilmek*" **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** sayı:83 Nisan 2009

BAŞARAN Başar "*Muro, Kurtlar Vadisi ve İnsel'in Beklentisi*" **Radikal 2**
14 Aralık 2008

BAŞLANGIÇ Celal "*Tatavla'dan Moda'ya Bir Karnaval*" **Radikal** 1 Mart 2004

BELGE Murat "*Biraz Dünya Bilgisi*" **Radikal** 1 Nisan 2008

DÜZGÖREN Bahar Öcal "*Fedon Nereli?*" **Radikal 2** 8 Mart 1998

DORSAY Atilla "*Sinema Tarihe Bakıyor*" **Milliyet Sanat** sayı:548 2004

DÜZEL Neşe "*Son 'İntiharlar' Cinayet Olabilir*" **Radikal** 6 Mart 2006

EDİRİNE Senem "*Bir Ülke İki Karakter*" **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, Sayı:79 2001

KALKAN Ersin "*Son 1244 Rum*" **Hürriyet Pazar** 31 Ocak 2005

KARAKAYA Serdar "*Yüzyıllık Yalnızlığa Yolculuk*" **25. Kare Sinema Kültür Dergisi** sayı:28 1999

KIZILKAYA Muhsin "*Köy Öğretmenleri, Nâzım ve Ötekiler.*" **Radikal 2** 9 Ocak.2005

KURBAN Dilek "*Bir Vatandaşlık Hakkı Talebi*" **Radikal** 7 Ocak 2007

_____ "*Raporun Söylemedikleri*" **Radikal** 31 Aralık 2006

KUTLU Kutlukhan "*Sinemanın Gözünden Yakın Tarih Gezintisi*" **Radikal** 30 Eylül 2006

KUTLU Kutlukhan "*Sinemanın Gözünden Yakın Tarih Gezintisi*" **Radikal** 30 Eylül 2006

KÖSTEPEN Enis "*Anlat Bakalım İstanbul Nasıl Oluyor Bu Organize İşler?*" **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** sayı:48 2006

ÖZTOP Erdem "*Osman Şahin: Her Sorun Eninde Sonunda Kendi Anlatıcısını Bulacaktır*" **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi** Ocak 2007 s:286

ÖZYURT Olkan " *'Vatanperver' Türk Sineması*" **Radikal** 2 Şubat 2007

_____ "*Ustaoğlu'nun Derdi Çeşitlilik*" **Radikal** 8 Ocak 2005

ÖZKARACALAR Kaya "*Gani Rüzgar Şavata'nın Dava'sı*" **Radikal** 23 Aralık 2001

ÖZGÜREL Avni "*İmparatorluğun Seri Katili*" **Radikal** 5 Ocak 2003
ÖZGÜVEN Fatih "*Zamanın Ruhu*" **Radikal** 8 Şubat 2007
_____ "*Evet Sancı Ama*" **Radikal** 4 Aralık 2009
YILMAZ Önder "*7 Ayda 953 Kadın Öldürüldü*" **Milliyet** 8 Kasım 2009
YÜCEL Fırat "*Vigilante Efsanesi*" **Altyazı Aylık Sinema Dergisi** sayı:47 2006
"*Guardian: Töre Cinayeti Yerine Töre İntiharı Geçti*" **Sabah** 24 Ağustos 2007
"*Karısını 'Cilveli Konuşuyor' Diye 12 "Yerinden Bıçakladı*" **Radikal** 9 Ağustos 2007
"*Komando Fevzi, Lice'de şehit düştü, PKK'lı Ağabeyi İse Dağda*" **Milliyet** 20 Kasım 2008
"*Bir Haç Bin Polis*" **Radikal** 7 Ocak 2007
"*Kürt Sorunu Türk Sorunu*" **Exspress** Mayıs 2006

**İNTERNET BAĞLANTILARI**

ALPMAN Nazım "*Sis ve Gece'deki Mit*"
http://www.internethaber.com/news_detail.php?id=69639 erişim 8 Ocak 2008
ALDEMİR Saniye - Zafer F.Yörük "*Gönül Yarası: 'Son Mohikan'dan 'Gece Bekçisi'ne, ya da 'Genç Kız ve Ölüm'ü Beklerken*"
http://www.kurdishcinema.com/GonulYarasiElestirisi-2.html erişim 24 Aralık 2007
ATA Murat "*Güneşi Tam Görememek*"
http://www.sinema.com/makale/1-7541/gunesi-gordum-gunesi-tam-gorememek-murat ata erişim 18 Mart 2009
ERCİVAN Ali "*Bol Kepçe İstanbul*"
http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=91 erişim 9 Ağustos 2009
_____ "*Karşınızda Politik Aksiyon Sineması*"
http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=1391 erişim 20 Şubat 2009
Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (HÜNEE) *Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması* Ankara Haziran 2006
http://www.hips.hacettepe.edu.tr/tgyona/TGYONA_rapor.pdf erişim 22 Şubat 2009
KALKAN Ersin "*Son 1244 Rum*"
http://bianet.org/bianet/bianet/53401-son-1244-rum erişim 22 Şubat 2009
KILIÇ Devrim "*Türk Sinemasında Kürtler*" 24 Şubat 2006
http://www.kurdishcinema.com/DevrimTurkSinemasindaKurtler.html erişim 24 Aralık 2007
_____ "*Yılmaz Güney'ın Kürtlüğü*"

http://www.kurdishcinema.com/DevrimYilmazGuneyinKurtlugu.html erişim 14 kasım 2009
KONDA "*Biz Kimiz*" (toplumsal yapı araştırması)
http://www.konda.com.tr/html/dosyalar/kurtler.pdf, erişim 4 Ocak 2009.
ÖPERLİ Nadir "*Reis Çelik: 'Aslolan Anlatılanı Bir Yere Bağlamaktır'*"
http://www.sinema.com/makale/4-1546/reis-celik-aslolan-anlatilani-bir-yere-baglamaktir erişim: 23 Temmuz 2007
ÖZÇELİK Turgay "*Havar: Masumiyetin İmdat Çağrısı*"
http://www.sinema.com/makale/2-7423/havar-masumiyet-in-imdat-cagrisi erişim 20 Şubat 2009
ÖZER Ahmet "*Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Kentleşmeme Sorunu ve Yarattığı Sonuçlara Sosyolojik Bir Bakış*"
http://www.e-kutuphane.imo.org.tr/pdf/11732.pdf erişim 7 Haziran 2009
PEROUSE Jean-François "*İstanbul Varoşları*" (les banlieues d'İstanbul) çev: Melis Baydur
http://www.ifeaistanbul.net/website/index.php?option=com_content&task=view&id=785&Itemid=138 erişim 22 Şubat 2009
RENAN Ernest "*What is Nation*".
http://www.tamilnation.org/selfdetermination/nation/renan/.htm erişim 16 Kasım 2006
TOKAT Burcu, Seda Saluk "*Akrabalık, Namus ve Aşk: Şiddetin Meşrulaştırılması Üzerine Bir Deneme*"
http://www.stophonourkillings.com/?name=News&file=article&sid=2543&newlang=turkish 20 Ekim 2009
T.C. Başbakanlık İnsan Hakları Başkanlığı, "*Töre ve Namus Cinayetleri Raporu 2008*".
http://www.ihb.gov.tr/bilgi_bankasi/raporlar_reports/ihb_raporlar%FD/tore_namus_cinayetleri_raporu_02_07_2008.doc erişim 8 Haziran 2009
"*Saklı Yüzler Filminin Gala Gösterimi Yapıldı*"
http://www.ntvmsnbc.com/news/423762.asp erişim 20 Ekim 2009
"*Derviş Zaim: Çamur Hem İyilik Hem de Kötülükleri Yayma Yeteneği ile Donatılmış Bir Yer*"
http://www.sinema.com/makale/4-951/dervis-zaim-camur-hem-iyilik-hem-de-kotulukleri-yayma-yetenegi-ile-donatilmis-bir-yer 1 Aralık 2009
http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/11800183.asp erişim 14 Kasım 2009

http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F00970FA05C33E3987E9F erişim 9 Ağustos 2009
http://www.kurtlarvadisi.com/karakterler.php erişim 20 Ekim 2009
http://www.bydigi.net/genel-kultur/232286-handan-ipekci-ile-sakli-yuz.html erişim 20 Ekim 2009
http://www.canakkaletravel.com/haber/tarihi-kilisenin-can-kulesi-onarildi.html erişim 4 Aralık 2009 http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283 erişim 1 Aralık 2009
"*BM Batman`daki İntiharları İnceliyor*"
http://www.bbc.co.uk/turkish/europe/story/2006/05/060524_turkey_women.shtml erişim 1 Aralık 2009
http://www.sinematurk.com
http://www.turksinemasi.com
http://osmansahin.com/

**Yazışma ve Söyleşi**

Cem Başeskioğlu 24 Ekim 2008 tarihinde yapılan yazışma
Ümit Ünal 8-12 Kasım 2008 ve 26 Temmuz 2009 tarihleri arasında yapılan yazışmalar.
Giovanni Scognamillo 17 Ocak.2008- 17 Şubat 2008 tarihleri arasında yapılan yazışmalar.
Reis Çelik 21 Ekim 2009 tarihinde yapılan yazışma
Barış Pirhasan 17 Eylül 2008 tarihinde yapılan yazışma
Hüseyin Karabey 22 Nisan 2009 Ege Üniversitesi MÖTBE Amfisinde gerçekleşen söyleşi
Yeşim Ustaoğlu 2 Kasım 2009 tarihinde yapılan yazışma

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı** Gül Yaşartürk
**Doğum Yeri ve Yılı**: İzmir 1 Mayıs 1976
**Yabancı Dil**: İngilizce
**Yüksek Lisans** 2004 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı
**Lisans**: 1997 Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema
**Lise** 1993 Karşıyaka Gazi Lisesi

### Akademik Yayınlar

"*Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır) ve Peri Tozu (Ela Alyamaç) Örnekleri*" **YEDİ Dergisi** (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi) Temmuz 2010 İzmir.
"*Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet Benim Sinemalarım, Aşk Ölümden Soğuktur ve Parçalanma*" **Fe Dergi: Feminist Eleştiri** (Ankara Üniversitesi KASAUM) 2010 Bahar http://cins.ankara.edu.tr/20101.html
"*Atıf Yılmaz Sinemasının Hayal Edilen Kadınları*", **Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler 10** Kadir Has Üniversitesi 7-9 Mayıs 2009 İstanbul.
"*Sinemada Biyografik Öyküler İris*, *Frida*, *Sylvia*, *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* ve *La Vie En Rose*", **Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi**, Dosya: Sinema ve Tarih II, sayı:28, 2009 Ankara.
"*Reha Erdem'in Beş Vakit'i: Babalar ve Oğulları*", **İletişim**, **Marmara İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı:15, 2009 İstanbul.
"*Türkiye'nin ve Türk Sineması'nın Rumları*", **Karaburun Bilim Kongresi** 4-7 Eylül 2008 İzmir.
"*Türkiye Sineması'nda Karşılaşma Anlatıları; Işıklar Sönmesin, Fotoğraf ve Yazı Tura*", **Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler 8** Kadir Has Üniversitesi 16-18 Mayıs 2007 İstanbul.
"*Ataerkil Kültür ve Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Kadına Bakışı*" **Medya Okumaları** (der: Özgür Yılmazkol), Nobel Yayınları, 2007, İzmir.

**Diğer Yayınlar (2001- 2010)**

Bianet, Birgün, Radikal 2, Mesele Kitap Dergisi, Cumhuriyet Pazar Dergi, Birikim Sosyalist Kültür Dergisi, RED, Amargi Üç Aylık Feminist Dergi, Denizli Kent ve Sanat, Risk and Life Dergisi, Sinemasal, Uçan Süpürge internet sitesi, Tiyatroevi.com sitesi, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sınırda Edebiyat Yaşam Eleştiri Dergisi, Üç Nokta Edebiyat Dergisi, Düz Yazı Defteri, Yom Sanat İki Aylık Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, Müzik Dergisi Lull, Popüler Sinema Dergisi Sinema