



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Eylem Sultan KÜREŞ

2000 YILI SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİNİN TEMSİLİ: “ÇOĞUNLUK,
TEPENİN ARDI, BULUTLARI BEKLERKEN” FİLMLERİNİN ANALİZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Eylem Sultan KÜREŞ

2000 YILI SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİNİN TEMSİLİ: “ÇOĞUNLUK,
TEPENİN ARDI, BULUTLARI BEKLERKEN” FİLMLERİNİN ANALİZİ

Danışman

Prof. Dr. Ahmet AYHAN

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Eylem Sultan Küreş'in bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç Dr. Sibel Karaduman (İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof. Dr. Ahmet Ayhan (İmza)

Üye : Dr. Öğretim Görevlisi Gaye Topa Çiftçi (İmza)

Tez Başlığı: 2000 Yılı Sonrası Türkiye Sinemasında Ötekinin Temsili: "Çoğunluk, Tepenin
Ardı, Bulutları Beklerken" Filmlerinin Analizi

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi : 25/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 25/07/2019

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “2000 Yılı Sonrası Türkiye Sinemasında Ötekinin Temsilleri: “Çoğunluk, Tepenin Ardı, Bulutları Beklerken” Filmlerinin Analizi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Eylem Sultan KÜREŞ





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Eylem Sultan KÜREŞ
Öğrenci Numarası	21045256002
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Ahmet AYHAN
Tez Başlığı	2000 Yılı Sonrası Türkiye Sinemasında Ötekinin Temsili: “Çoğunluk, Tepenin Ardı, Bulutları Beklerken” Filmlerinin Analizi
Turnitin Ödev Numarası	1152332117

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 136 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 08/05/2109 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 10

alıntılar dahil % 14 'dür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(*) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşiyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

08/05/2019 (imzası)

Prof. Dr Ahmet AYHAN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
TEŞEKKÜR	vii
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Öteki Kavramı.....	5
1.2. Öteki ve Ulus Devlet İlişkisi.....	7
1.3. Ötekinin Kurgulanması Bağlamında Kimlik	11
1.4. Ben Bilinci:Lacan ve Öteki.....	15
1.5. Emmanuel Levinas'ın Öteki Kavramına Bakış	19

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE ULUS DEVLET BAĞLAMINDA ÖTEKİ

2.1. Osmanlı İmparatorluğu Son Dönem Modernleşme Hareketleri	26
2.2. Ulus Devlete Geçiş	32
2.2.1. Türkiye'de Ötekinin Kurucusu Olarak: Ulusal Kimlik.....	34
2.3. Azınlıklar ve Etnik Gruplar	39
2.3.1. Rumlar,Ermeniler,Yahudiler	46
2.3.2. Kürtler, Aleviler, Araplar	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE SİNEMASI VE ÖTEKİ

3.1. Sinema ve Öteki İlişkisi	54
3.2. Türkiye Sinemasının İlk Yılları ve Tiyatrocular Döneminde Öteki (1910-1939)	56
3.3. Geçiş Dönemi Sinemasında Öteki (1939-1950)	59

3.4. Sinemacılar Döneminde Öteki (1950-1970).....	62
3.5. Genç/Yeni Sinemacılar Döneminde Öteki (1980 ve Sonrası).....	75
3.5.1. 1990'lı Yıllar ve Öteki	79

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİ TEMSİLLERİ

4.1. 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Öteki	84
4.2. Çoğunluk	91
4.2.1. Filmin Künyesi	91
4.2.2. Filmin Konusu	91
4.2.3. Olay Örgüsü	92
4.2.4. Bulgular	96
4.2.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler	96
4.2.4.2. Diyologlar Üzerine	98
4.2.4.3. Öteki Temsilleri ve Çoğunluk	100
4.3. Tepenin Ardı.....	101
4.3.1. Filmin Künyesi	101
4.3.2. Filmin Konusu	102
4.3.3. Olay örgüsü.....	102
4.3.4. Bulgular	104
4.3.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler	104
4.3.4.2. Diyologlar Üzerine	106
4.3.4.3. Öteki Temsilleri ve Tepenin Ardı	108
4.4. Bulutları Beklerken	109
4.4.1. Filmin Künyesi	109
4.4.2. Filmin Konusu	110
4.4.3. Olay Örgüsü	110
4.4.4. Bulgular	116
4.4.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler	116
4.4.4.2. Diyologlar Üzerine	117
4.4.4.3. Öteki Temsilleri ve Bulutları Beklerken	119

SONUÇ	121
KAYNAKÇA	124
Ö Z G E Ç M İ Ş	136



KISALTMALAR LİSTESİ

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi
akt.	Aktaran
BM	Birleşmiş Milletler
bkz.	Bakınız
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	Çeviren
DP	Demokrat Parti
drl.	Derleyen
ed.	Editör
hızl.	Hazırlayan
MRG	Uluslar Arası Azınlık Hakları Grubu
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
TC	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TİP	Türkiye İşçi Partisi
TV	Televizyon
vb.	Vebenzeri
vd	Vediğerleri
vs.	Vesayre
yy.	Yüzyıl

ÖZET

Son zamanlarda öteki kavramı birçok farklı alanda, popüler bir yaklaşım olarak yerini almaktadır. Sinemada popüler bir kitle iletişim aracı olarak ötekinin farklı görünümüne yer vermektedir. Ötekini ele alırken de içinde bulunduğu toplumun dinamiklerinden etkilenerek aslında toplumun aynası görevini üstlenmektedir. Bu açıdan çalışmanın amacı, sinema ve öteki ilişkisini, tüm bu oluşumlar etrafında değerlendirilmesidir. Toplumda öteki olarak algılanan, biz ve onlar ayrımının yapıldığı, farklı etnik grupların sinemada kendini gösterme biçimleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Öteki kavramı ulusal devlet ve ulusal kimlik bağlamında incelenmiştir. Öteki kavramına dair kavramsal yaklaşımlar ile birlikte, ulus devlet ve kimlik olgusunun öteki ile olan ilişkisi tartışılmıştır. Türkiye’de ulusal devletin oluşumu, Osmanlı Devleti’nin duraklama döneminden itibaren başlayan ıslahat hareketleri ve yükselen milliyetçilik görüşü ile devam niteliği taşıdığı için bütünlük açısından beraber ele alınmıştır. Türkiye’deki azınlıklar ve farklı etnik kimliklerin yeni oluşan ulus-devlet içerisindeki yerine değinilmiştir. 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında öteki kavramının değişimini anlayabilmek adına daha önceki dönemlerde çekilen filmlere konu edilmiş öteki temsillerine yer verilmiştir. Bu çalışmada, 2000 yılı sonrası Türkiye Sinemasında ötekinin temsili ne şekilde ve ne kadar değiştiği sorunsalı, örnek filmlerle nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Öteki, Etnik Kimlik, Azınlık, Ulusal Kimlik, Ulus-Devlet, Türkiye Sineması

SUMMARY
AFTER 2000, THE REPRESENTATION OF THE OTHER FILMS IN
TURKEY: “MAJORITY, BEYOND THE HILL, WAITING FOR THE CLOUD” FOR
FILM ANALYSIS

Recently, the concept of other has been included in many different areas as a popular approach. Cinema gives place to different appearances of the other as a popular mass medium. While embracing the other, it is affected by the dynamics of society and actually becomes the mirror of society. In this respect, the aim of the study is to evaluate the relationship of cinema and other on the basis of all these formations. It was tried to reveal the ways the different ethnic groups, which are perceived as the other in society and are subjected to discrimination as us and them, show themselves in cinema. The concept of the other was examined within the context of national state and national identity. Along with conceptual approaches concerning the concept of other; the relationship of the phenomenon of nation-state and identity with the other has been discussed. Because the formation of national state in Turkey is considered a continuation of the reform movements which started during the period of stagnation in the Ottoman Empire and the rising nationalism vision, they were embraced together in terms of integrity. The study addressed the place of minorities and different ethnic identities in Turkey in the recently formed nation-state. Representations of the other in previous period movies were examined for the purpose of understanding the change of the concept of the other in the Turkish cinema after the 2000s. The study examines the problematic about how and to what extent the position of the other in the Turkish cinema has been changed after the 2000s, using qualitative content analysis with example movies.

Keywords: The Other, Ethnic Identity, Minority, National Identity, Nation-State, Turkish Cinema

TEŞEKKÜR

Bu zorlu süreçte yanımda olarak beni onurlandıran, kıymetli desteğini, ilgisini, bilgi ve görüşlerini eksik etmeyen, değerli hocam Prof. Dr. Ahmet AYHAN başta olmak üzere, yüksek lisans eğitimim boyunca verdikleri tüm emekler için Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Saygıdeğer hocalarım Doç. Dr. Sibel KARADUMAN ve Dr. Öğretim Görevlisi Gaye TOPA ÇİFTÇİ'ye destekleri ve önerileri için teşekkürlerimi iletirim. Her zaman olduğu gibi bu süreçte de daima yanımda olan, desteklerini asla esirgemeyen, varlıklarıyla her an güç veren, annem Gül KÜREŞ'e, babam İsmail KÜREŞ'e, kız kardeşlerim Ebru ve Eylül'e sonsuz minnetlerimi sunarım. Çalışmalarım sırasında huzur veren telkinleriyle beni rahatlatan, yanımda olan Fatma ve Selma'ya, çalışmama en az benim kadar emek göstererek sabırla destek olan Deniz'e teşekkür ederim. Hayatımın farklı aşamalarında yanımda olduğu gibi, yoğun çalışmalarım sırasında da sabır ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Ergün'e gösterdiği fedakârlık ve inanç için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eylem Sultan Küreş

Antalya,2019

ÖNSÖZ

Bu tezde, Türkiye sinemasında öteki temsillerinin değişimi ve bunun 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasına nasıl yansıdığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilanından itibaren birçok politik söylem ile desteklenen Türk ulusal kimliği dışında kalmış tüm farklı kimlikler ötekileştirilmiş yahut asimile edilerek Türk kimliği çatısı altında toplanmaya çalışılmıştır. Ulus-devlet çatısı altında, aynı amaç doğrultusunda, tek bir kimliğin etrafında şekillenmesi beklenen etnik gruplar zamanla kimliklerini yeniden bulma arayışı içerisine girmişlerdir. Sinemada zamanla bu toplumsal dönüşümden etkilenerek farklı etnik kimliklerin, farklı hikâyelerine odaklanmıştır. Ulusal anlayışa hizmet eden sinema dili zamanla bırakılarak yeni bir sinema anlatısı geliştirilmiştir.80'lerle başlayan,90'larda kendini iyice hissettiren değişim 2000'li yıllara gelindiğinde artık yeni bir oluşum olarak sahneye çıkmaktadır.

Çalışma esas olarak dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm çalışmaya ait temel kavramların incelenmesinden oluşmaktadır. İkinci bölüm Türkiye'de öteki kavramının kurucusu olarak gelişen ulus-devlet, ulusal kimlik kavramları ile azınlıklar ve etnik farklılık olarak nitelenen grupların tarihsel ve toplumsal boyutunun incelenmesidir. Üçüncü bölümse Türkiye sinemasının geçmiş dönemlerinin öteki ile olan ilişkilerinin değerlendirilmesidir. Çalışmanın temelini oluşturan dördüncü bölüm ise 2000'li yıllar ile yeni bir eğilim gösteren Türkiye sinemasında değişen öteki temsilleri incelenmiştir. Örnek film analizleriyle değişimin boyutu saptanmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede görülmüştür ki,Türkiye sinemasında 80'li yıllarla başlayan değişim 2000 yıllarda belirginleşerek farklı bir sinema anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylelikle azınlıklar ve etnik kimlikler farklı açılardan ele alınarak, keskin bir şekilde çizilmeye çalışılan bir iyi-kötü imgesinden ziyade insani yönleriyle perdeye yansımaya başlamışlardır. Toplumsal olarak geçmişle hesaplaşma ve yaşanan birçok toplumsal siyasal olayla yüzleşme sağlanmaya çalışılmış,aidiyet ve azınlık hafızaları üzerine çekilen bu filmlerle eleştirel bir yaklaşım geliştirilmiştir.

Eylem Sultan Küreş
Antalya,2019

GİRİŞ

Genellikle kimlik kavramına modern zamanların ötekisini kurgulayan olgulardan biri olarak bakılmaktadır. Ulus devletlerin kurulması ile fenomenleşen kimlik kavramının aksine öteki çok daha eski çağlardan bu yana varlığını korur. Bu nedenle aslında tüm toplumsal varsayımlardan önce öteki, bireyin “ben”liğini kanıtlama çabası, kendi ve diğerleri arasında girdiği çatışma halidir. Birey salt-varlığını ispatlayabilmek adına her türlü farklılığı ötekileştirir, ama aynı zamanda ötekileştirirken de kendileştirmeye ihtiyaç duyar. Çünkü birey, her türlü temel ihtiyacını kendi başına karşılayacak yeterlilikte değildir. Bu nedenle farklı bireylere ve kurumlara ihtiyacı vardır bu da beraberinde toplumsallaşmayı getirir. Belirlenmiş ortak unsurlar etrafında toplanan topluluk için artık öteki onlardan farklı niteliklerle bir araya gelmiş diğerleridir. Böylelikle ikili karşıtlıklar üzerinde kurulan öteki imgesi, toplumda hâkim olan egemen söylemin bir uzantısı haline gelecektir. Söylemin dışında kalanlar ötekilerin ya dışarıda bırakılması ya da söylemin içine dahil edilmesi gerekmektedir. Yükselen milliyetçilik sonrası gelişen ulus-devlet yapılanmasının temel varsayımı da budur. Tek bir etnik kimlik etrafında oluşan ulusun korunabilmesi adına çoğu kez farklı kültürel ve etnik grupların aynılaştırılması gerekir bu da uygulanması gereken politikaları gerekli kılar. Şüphesiz Türk Ulusu da dünyada ki tüm diğer uluslar gibi bu aşamalardan geçilerek oluşturulmuştur. Bu açıdan Türk ulusal kimliğinin oluşumu ile Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal gerçekliğinin paralellik göstermesi rastlantısal değildir. Osmanlı devleti içerisinde yaşayan farklı kimliklerin; Avrupa'da yükselen milliyetçiliğin ardından bağımsızlık mücadelesine girmesiyle parçalanan imparatorluğun içerisinde, ilk olarak Sırlar, Rumlar gibi gayrimüslim halkların ayaklanması, Kurtuluş savaşında Yunanlar ile verilen mücadele, Doğu cephesinde Ermenilerin ayaklanma tehlikesi gibi olgular yeni kurulan Türk ulus devletinin öteki algısının şekillenmesinde etkili olmuştur. Yeni kurulan Türk devleti tehdit olarak gördüğü tüm unsurları marjinalleştirerek, ötekileştirme yoluna gitmiştir. Cumhuriyet tarihi boyunca Lozan'da kabul gören azınlıklar; Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ile Müslüman olan farklı etnik kimlikler Türk ulus devletinin bütünleştirici söylemi altında daima tehlike olarak görülmüş ve ötekileştirilmişlerdir. Bu söylem içerisinde gelişen Türk sinemasında çoğu zaman hâkim ideolojinin perdedeki yansıması olmuş ve kendi ötekilerini yaratmıştır. Bu nedenle çalışmanın amacı; Türkiye sinemasında ötekinin farklı dönemlerde ne şekilde temsil edildiğini ve 2000 yılı sonrasında yaşanan dönüşümün bu temsillere nasıl yansıdığını ortaya çıkarmaktır. 2000 yılı sonrasına ait ötekine ait olgular, Çoğunluk, Tepenin Ardı ve Bulutları Beklerken filmleri örneğiyle çözümlenmiştir.

Sinema toplumun yaşam tarzını ve kültürünü şekillendiren ekonomik, toplumsal, politik ve kültürel gerçekliği yansıtırken, aynı zamanda tüm bu olguları yeni baştan üretme ve biçimlendirme yetisine sahiptir. Bu bağlamda, sinemanın tarihi incelenirken topluma yön veren olayların izini sürebilmek mümkündür. Bu açıdan Türkiye sineması içerisinde ötekinin değişen temsillerini ararken, toplumsal dönüşümümüze ait tarihsel ve kültürel bilgilerle karşılaşmaktayız. Dolayısıyla çalışmanın önemi, bir yandan sinemasal tarihimizi inceleme fırsatı veriyorken, diğer taraftan tarihsel gerçekliğimize farklı bir açıdan bakabilme fırsatı veriyor olmasıdır.

Çalışmada şu sorulara cevap bulunmak istenmiştir:

- Azınlık ve etnik gruplar Türkiye sinemasında hangi şekillerde temsil edilmektedirler?
- Bu temsiller çoğunlukla hangi imgeler kullanılarak oluşturulmaktadır?
- 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında gerçekleşen yeni oluşumlar, ötekinin temsilini ne yönde etkilemektedir?

Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde öteki kavramı ve öteki kavramına ait farklı kuramsal yaklaşımlara yer verilmiştir. Ötekinin ulus devlet yapılanması içerisindeki yeri açıklanmaya çalışılmıştır. Kimlik olgusunun oluşumuna, farklı sınıflandırmalarına yer verilmiş, tüm bunların ötekinin inşa sürecindeki yeri irdelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bir ülkenin sinemasının onun tarihinden bağımsız olamayacağı düşünülerek tarihsel süreç ele alınmıştır. Türkiye’de öteki kavramının kurucusu olarak gelişen ulus-devlet ve ulusal kimlik kavramlarının tarihsel oluşumu incelenmiştir. Yeni ulus devletin tek bir etnik grup çatısı altında bütünleştirici söylemi ve politikaları azınlıklar ve farklı etnik kimlikler açısından değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, Türkiye sinemasının genel bir bakış atılarak tarihsel geçmişi ve öteki ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Bu araştırma yapılırken, Türkiye sinemasının dönemsel olarak sınıflandırılmasından yararlanılmıştır. Bu dönemler; “Türkiye Sinemasının İlk Yılları ve Tiyatrocular Döneminde Öteki”(1910,1939), “Geçiş Dönemi Sinemasında Öteki”(1939-1950), “Sinemacılar Döneminde Öteki”(1950-1970) ve “Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi ve Öteki” (1980 ve sonrası) şeklindedir. Her dönem kendi dinamikleri içerisinde değerlendirilerek, ötekinin temsil ediliş biçimleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde, ilk olarak 2000 sonrası Türkiye sinemasının değişimi ve bu değişimin öteki temsili üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Daha sonra ise ötekinin farklı görünümüne yer vermesi açısından seçilmiş olan Çoğunluk, Tepenin Ardı ve Bulutları Beklerken filmleri; nitel içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. 2000 sonrası filmlerde öteki kavramı bağlamında ele alınan azınlık ve etnik grupların nasıl ve ne şekilde temsil edildikleri araştırılmıştır. İçerik analizi sosyal bilimcilere arşivlerden, belgelerden, gazetelerden, sinema, dizi gibi çeşitli görsel dokümanlardan, çeşitli kitle iletişim araçlarından elde edilen bilgilerin bir anlam kazandırılması amacıyla sistematik olarak incelenmesidir. Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır (Altunışık vd, 2010: 302). Nitel yöntemle tasarlanmış araştırmalarda ele alınan konu hakkında derin bir kavrayışa ulaşma çabası vardır. Bu yönüyle araştırmacı bir kaşif gibi hareket ederek ilave sorularla gerçekliğin izini sürer ve muhatabının öznel bakış açısına önem verir. (Karataş, 2017:71) Nitel içerik analizi araştırması çerçevesinde öncelikle araştırmaya temel oluşturacak kuramsal çerçeve açık bir şekilde oluşturulmalıdır. İkinci olarak araştırmacı sistematik, yapılabılır ve esnek bir araştırma stratejisi oluşturmalıdır. Üçüncü önemli bir konu ise yapılan araştırmanın okuyucunun anlayabileceği tutarlı ve anlamlı bir rapora dönüştürülmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 84). Bu bağlamda çalışma ilk olarak öteki kavramına dair kuramsal yaklaşımlara yer vermiştir. Tarihsel, ekonomik ve sosyolojik arka planın sinemaya olan doğrudan etkisi göz önüne alınarak öteki kavramının tüm yönleriyle açıklanabilmesi adına ikinci bölümde yer verilmiştir. Son olarak gerekli dokümanlar incelenerek elde edilen veriler referans alınarak bazı temalar belirlenmiştir. Örnek filmler içerisinde yer alan öteki kavramına dair kalıplar, önyargılar ve farklı anlamlar tespit edilmiş ve sistematik olarak incelenmiştir.

Araştırmanın Problemi

Filmler, oluştukları toplumun tarihi, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik dönüşümlerinden bağımsız düşünülemez. Yaşanılan tüm toplumsal gelişmeler nihai olarak beyaz perdeye yansımaktadır. Bu bağlamda çalışmanın problemi “öteki” kavramının sinema ile olan ilişkisidir. Türkiye’de yaşamakta olan farklı etnik kimliklerin Türkiye sinemasına yansımaları irdelenecektir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında öteki kavramının değişim sürecini irdelleyerek; Toplumda öteki olarak algılanan, biz ve onlar ayrımının yapıldığı farklı etnik grupların sinemada kendini gösterme biçimlerinin ortaya çıkarılmasıdır.

Araştırmanın Kısıtlılıkları

Çalışmanın asıl amacı 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında ötekinin değişen görünümünü ortaya çıkarmaktır. Fakat bunun öncesinde değişimi gösterebilmek amacıyla 2000 yılı öncesi dönemlerde “öteki” olarak adlandırılabilir grupların sinema perdesine nasıl yansıtıldığı da incelenmiştir. Bu nedenle araştırmanın evreni büyük bir alana yayıldığından, öteki kavramı Rum, Ermeni, Yahudi, Kürt, Alevi ve Arap kimlikler olarak sınırlandırılmıştır. Nitel araştırmanın genel sınırlıklarına sahip olan bu sınırlandırmalar yapılırken esas alınan nokta; öteki kavramının Türk ulusal kimliği bağlamında ele alınması olduğu için, Lozan’da azınlık olarak kabul görmüş Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ile nüfus bakımından en kalabalık etnik kimlikler olan Kürtler, Aleviler ve Araplar araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırmanın bir diğer sınırlılığı ise 2000’lerde “öteki” kavramının Çoğunluk, Tepenin Ardı ve Bulutları Beklerken filmleri üzerinden yapılacak olmasıdır.

Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Çalışmanın evrenini, Türkiye sinemasında yapılmış olan azınlık ve etnik kimliklerin ötekiliklerinin dile getirildiği tüm filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise 2000 sonrası Türkiye sinemasında Çoğunluk, Tepenin Ardı ve Bulutları Beklerken filmleri oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Öteki Kavramı

Türk Dil Kurumu¹ göre öteki; ‘Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan’; ‘Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan.’ anlamlarına gelmektedir. Felsefe terimleri sözlüğüne göre ise;

- “Konuşan, belli bir durumda bulunan kişiyle aynı nitelikte ya da doğada olduğu düşünülen kişi”
- “Erkeğin ötekisi kadın veya Batı’nın ötekisi olarak Doğu örneklerinde olduğu gibi, belli bir konum ya da varlığın karşıtı olan, onun tam karşı kutbunda bulunan konum ya da varlık”(Cevizci; 2003: 308) şeklinde tanımlanmaktadır.

Bu tanımların çok öncesinde öteki, insanoğlunun en eski çağlardan bu yana kendini ve kendinden olmayanı tanımlama çabasıdır. “Ben”in varlığı, “ben olmayan”ın, yani “başka”nın varlığı ile mümkün hale gelmektedir. Ben kendinden farklı olanla karşılaştığı zaman onu anlamaya çalışır, kategorize eder, kendini onun karşısında sınıflar ve ötekini oluşturur. Farklılıklarını belirler ve ötekini daima dışarıda konumlandırır, bu farklılıklar her zaman doğuştan gelen fiziksel farklılıklar olmaya bilir, toplumlar arasında ki farklı yaşantılar, bireyler arasındaki statü farkları, her biri ötekini vaat eder. “Öteki, Ben’in yansıtımlarının bir ürünü olarak düşünülmektedir. Bu ayrılık, öznenin herhangi bir nesneden ayrılığı veya farklılığı gibi değil; en az iki özne arasındaki ayrılıktır. Çünkü Ben ego ise, Öteki bir alter-egodur”(Levinas, 2016:115).

“Batı, özellikle Hegel diyalektiğinden başlayarak “ben” ve “öteki” arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmaktadır. Bu iki kavram, tez ve anti-tez olarak bir karşıtlık içerisinde ele alınırken, tez ve anti-tezin uyumundan değil çatışmasından bir sentezin doğacağı düşünülmektedir.(Bulaç, 1995:77-78). Hegel, ötekinin iki biçimi olduğundan bahsetmektedir. Biri ötekine boyun eğdirme ve denetleme gereksinimidir; Hegel göre bu çatışmaya yol açar, çünkü öteki de aynı gereksinime ihtiyaç duyar. Diğer gereksinim ise tanınmadır. Tanınma, tam bir öz bilinç oluşturabilmenin ön şartı olduğundan uzlaşma dünyası yaratma imkanını yok eder. Böylelikle karşı karşıya gelmiş iki öz bilinçli bireyin ilişkisi, kendini ispatlama uğruna bir ölüm-kalım savaşıdır. Birey bu kavgaya girmek zorundadır. Çünkü kendi varlığının mutlaklığını hem ötekine ve hem de kendine karşı doğrulamalıdır (Monk, 2004:519). Hegel için öteki;

¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cbf333fa5a8e6.74708139
(erişim tarihi: 12.01.2018)

Sürekli olarak benin dışında gönderimde bulunan, benin karşıtı olmakla birlikte, bilincin ya da benin üzerine yansıdığı bir ayrımdır. Ötekinin bilinç karşısında bulunuşu bir karşıtlığı ve yabancılaşmayı bildirir. Ötekiliği öz bilincin oluşumunda sadece aşılması gereken bir evre olarak anlayan Hegel, ben ile ben olmayan arasında tek yanlı bir üstünlük ve belirlenim ilişkisi kurmamakta ve bir ayrıma gitmemektedir (Üste, 2015:109).

“Genelde toplumlar kendini tanımlamaya çalıştığı zaman diğer toplumlarla kendini kıyaslama yoluna gider, farklılıkları abartır ve onları değersiz kılmaya çalışır. Tüm toplumlar yabancılar yaratır fakat her toplum kendi yabancı türünü kendine has yollarla yaratır” (Bauman, 2001:29). Foucault’a göre; öteki, başka bir gerçek mekândır; bizimki ne kadar karmakarışık, kötü inşa edilmiş ve düzensiz ise o kadar mükemmel, titiz ve iyi düzenlenmiş (bir mekân). Bu ikinci tip, bir yanılısamanın değil bir bedelin heterotopyasıdır (Nalçaoğlu, 2002;131). Yani bir kimliğin diğerine göre “öteki” konumunda olabilmesi için sadece ona ait olmayan bir mekânda olması yeterli olmaktadır.

“Her bir birey, dünya hakkında, onun nasıl olduğu ya da olması gerektiği hakkında bir düşünceye ya da bakış açısına sahiptir ve bu kaçınılmaz olarak içinde yaşadığı toplum tarafından şekillendirilir” (Van Dijk’dan akt. Işıkman, 2009:70). Toplumsal olarak oluşturulmaya çalışılmakta olan yabancı, kişinin hayatına nüfus eder böylece birey var olmak için taraf seçmek, kendi ile benzer özellikleri taşıyanlar ile kolektif bir bağ kurmak zorunda bırakılır. Bu nedenle farklı toplumsal gruplar için farklı ötekiler vardır. Öteki taraf için ise bu durum farklıdır. Çünkü ırk, renk, cinsiyet gibi farklılıklardan kaynaklanan bu “dışlanmışlık”, aslında tüm ötekilerin ortak özelliği olmaktadır.

Ötekilik terimi kısaca, egemen kültürel temsillerin dışında kalan tüm kimlikler için kullanılmaktadır. Başka birey veya bireylerle yaşam kabiliyetinin edinimi zor bir süreçtir. Dolayısıyla yaş, cinsiyet, ırk ve akla gelebilecek tüm fiziki nitelikler, kusurlar ötekiliğin yapıtaşlarıdır (Jasper ve Plate, 1999:4). Bu yönüyle öteki terimi kulağa toplumda var olan tüm olumsuzlukların kaynağıymış gibi bir çağrışım yapmaktadır. Oysa öteki bizi biz yapan tüm vasıflarımızı ortaya çıkaran bir olgudur. Farklılıklarımız ötekinin varlığıyla beraber görünür hale gelmektedir. Tekeli’ye (1997:133) göre, “Ötekinin olmadığı bir toplumu düşlemek güçtür. Çünkü eğer toplumda öteki olmazsa ne kimlikten, ne de toplumsal gruplardan söz etmek mümkün olacaktır. Öteki çatışmaya neden olduğu kadar, yaratıcılığın mekanizmalarını oluşturan özenmeye, yarışmaya, hatta olumlu iş birliğine de kaynaklık eder. Ötekinin olmadığı bir toplum arayışı anlamsızdır. Anlamlı olan arayış bir toplumda çatışma yaratmayan, dışlayıcı olmayan "öteki" anlayışlarının nasıl kurulacağını bulmaktır.

1.2. Öteki ve Ulus Devlet İlişkisi

Siyasi terminolojide, “Ulus” ile “Devlet halkı” eş değer algılanmaktadır. Fakat hukuksal tanımlamanın haricinde “Ulus” kelimesi ortak köken, ortak dil, tarih ve kültürle biçimlenmiş siyasi bir topluluk manasına gelmektedir. Devlet halkının, bu geçmişten gelen tarihi bir bütünlük içindeki “Ulus”a dönüşmesi de ancak kendine özgü yaşam biçiminin somut bir şekilde oluşturulabilmesi ile gerçekleşebilmektedir. “Ulus-devlet” ya da “Devlet vatandaşlığı ulusu” nosyonlarında birbiriyle kenetlenen bu bileşenler, tarihsel olarak gelişen ama hiçbir durumda paralellik göstermeyen iki sürece, bir yandan devletlerin, diğer yandan ulusların oluşumuna dayanmaktadır (Habermas, 2017:16). Weber, ulusun kendini bağımsız bir devlet olarak tanımlayabilme gücüne sahip bir his bütünlüğü ile ulusun kendi devletini oluşturabilmek adına bir araya gelmiş bir topluluk olduğunu söylemektedir. Aynı koşullar altında, aynı davranışları gösteren topluluklar ancak ulus özelliği kazanabilmektedirler. Ulus kavramı, farklı tasarruflara sahip olsa da, devlet kavramıyla ilişkilendirilir. Bu nedenle tarihsel ve özgül açıdan yakın zamana ait bir kavramdır (Zabunoğlu, 2018:539). Bauman’a göre:

Devlet ve ulus birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar ve tabiri caizse bu kusursuz bir evlilik. Devlet kendisini ulusun kaderinin tecellisi ve istikbalinin teminatı olarak sunmak suretiyle vatandaşlardan kesin itaat beklemektedir. Öte yandan, devletsiz bir ulus geçmişinden emin olamaz, bugününe güvenemez, geleceğine dair kuşkudan da kurtulamaz. Bu yüzden de güvensiz bir varoluşa mahkumdur. Devletin tanımlama, sınıflama, ayırıştırma, ayırma ve seçme gücü olmasaydı, yerel geleneklerin, lehçelerin, örfi hukukun ve yaşam biçimlerinin kümelenmesi ulusal bir topluluğun birliği ve kaynaşması biçiminde yeniden şekillenmezdi. Şayet devlet bir ulusun kaderinin tecellisi idiyse, o aynı zamanda ortak kaderi paylaştığını iddia eden (yüksek sesle, güvenle ve etkin biçimde) ulusun varlığının da gerçek şartı idi. Cuius regio, eius natio (yöneten kimse, ulusu da o belirler) kuralı, hem avantaj hem dezavantajdır (Bauman, 2017:31).

Bu nedenle, “Ulus-devlet kurgusu, genel olarak, bir etnik kimlik, ortak bir geçmiş, söylemler ve anılar serisi, millî bir marş, uğruna ölünen bir toprak parçası, ulusal bir ekonomi, yasal haklar ve ödevler bütünü gibi nesnel unsurlar üzerine kurulmuştur” (Kaya, 2003,162). Ulus- devlet olgusunun gelişim sürecine bakacak olursak aydınlanma sonrasında gelişen modernite projesi içinde ortaya çıktığını görmüş oluruz. Sanayide, teknolojiye, ekonomide, hayatın birçok alanında yeni oluşumları içeren ve ilk olarak Batı Avrupa’da görülen Kapitalizm sürecinin bir uzantısı olarak gelişmiştir (Şaylan, 1995:33). Kökleri Ortaçağ’daki değişim hareketlerine dayanan ulus-devlet ilk olarak Batı Avrupa’da, feodal düzenin yıkılması sonucu geçiş yapılan merkezi devlet düzeniyle birlikte ortaya çıkmaktadır.

Feodal sistemin başlıca unsurları olan toprak sahibi Feodal Beyler ve kilise ile çıkarları uyuşmayan yeni burjuva sınıfı, kral feodelitesinin yıkılmasına neden olmuştur. Böylelikle merkezi devlet formları doğmuştur. Bu yeni yapılanma hareketi altında oluşan bilinçlenme, ulus fikrinin doğmasını sağlamış ve ulus devletleri fikrini oluşturmuştur (Şaylan, 1995:16). “Bu nedenle ulus-devlet kavramı, feodal nitelikler taşıyan bir yapılanma biçiminden, merkeziyetçi bir temelde gelişme gösteren sosyolojik ve tarihsel bir olguyu temsil etmektedir” (Özyakışır, 2006:78). Ulus-devlet biçimi öncesi modern devletin ilk şekli sayılabilecek imparatorluklar (muklakiyetçi monarşiler) tarihte yerini almışlardır. “Bu süreç içerisinde Rönesans ve Reform hareketleri, uzun din savaşları, karışıklıklar ve aydınlanma gibi pek çok farklı olaylar yaşanmıştır” (Saklı, 2012:7). Özdoğan’ın belirttiğine göre:

Özellikle Fransız Devrimi sonrası görülen ulus devlet anlayışı, eşit yurttaşlık ilkesine dayanan ve birçok ülkeye örnek teşkil eden siyasi bir anlayıştır. Bu devrime göre, bireylerin etnik kökenlerine, dini inanışlarına ve sosyal konumlarına bakılmaksızın, istinasız her bir birey “vatandaş” olarak tanımlanmış; her biri “standart” bir kimlik ile eşit olarak kabul edilmiştir. “Ulusa aidiyet bilinci” ya da “ulusa(l) bağlılık” ilkeleri doğrultusunda tüm vatandaşların hakları eşit kılınmış, böylece toplumda ulusal birlik sağlanmıştır: “Egemenlik ulusundur” (Özdoğan, 2015:234).

Fransız devrimi ile birlikte güçlenen ulus hareketi aslında egemen burjuva sınıfının devleti ulusal biçimde yeniden yapılandırma hareketidir. Oran’a göre:

Bu süreçte güçlenen burjuva sınıfı, zamanla müttefiki olan kralı zararlı olarak görmeye başlamış, özgürlüğün (yani mülkiyetin) korunması misyonunun, yeni sınıfın öz iktidarına bırakılabileceğini savunmuştur. Bu da parlamenter demokrasiyle sağlanabilecektir. Bu arada “burjuva sınıfının iktidarı kraldan alması sırasında ortaya çıkan toplumsal sadakatın nereye yöneleceği ve tutunumun hangi odak noktasına dayandırılacağı” sorunu belirlemiştir. Daha önceki tutunum ideolojileri odak noktası olarak mistik (ataların ruhu), ilahi (tanrı) veya kişisel (kral) kavramları göstermeyi uygun bulmuştur. Ancak sanayi toplumu gibi son derece değişmiş, toplumsal ilişkilerin iç içe geçtiği ve gayri şahsileştiği bir forma dönüştüğü bir dönemde toplumsal sadakatın, bütün bireyleri içine alan bir ulus kavramına dayandırılmasından başka bir seçenek olası gözükmemektedir. Burjuva sınıfı da doğrudan doğruya kendisine dayandıramadığı sadakat noktasını ulus kavramına teslim etmekte herhangi bir sakıncanın olmadığını düşünmüştür. Parlamenta sadece belli miktarda vergi verenlerin girebilmesinin öngörüldüğü bu yeni düzende, burjuva sınıfı en güçlü kendisi olduğu için, toplumda beliren meşruiyet gereksiniminin ulusçulukla doldurulmasını uygun bulmuştur (Oran, 1997:48-50).

Gellner’e (1998:185) göre “Ulusculuk temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir”. “Ulusçuluk, hiçbir zaman tek başına bir işleve sahip olmamış ve sürekli olarak ara terimlerle (yurtseverlik, popülizm, yabancı düşmanlığı vs.)

zenginleşmiştir ”(Bauman, 1998:185). Ulusçuluk,ulus-devletin ideolojik tarafını temsil etmektedir. Kısaca ulusculuk , etnik sınırların siyasal sınırların ötesine taşmamasını ve özellikle - aslında genel ilkenin dışladığı bir rastlantı olarak - bir devletin içindeki etnik sınırların iktidar sahipleriyle yönetilenleri birbirinden ayırmamasını öngören bir siyasal meşruiyet, kuramıdır (Gellner, 1992:20). Balibar’a göre bu etnik sınırlar:

Devletin önceden var olan bir birliğin ifadesi olarak görülmesine, sürekli olarak,ulusun hizmetinde olma “tarihsel misyonu”yla değerlendirilmesine ve sonuçta siyasetin idealleştirilmesine olanak sağlayan kurgusal etnikliktir.Her bireye tek bir etnik kimlik atfeden ve böylece tüm insanlığı potansiyel olarak aynı sayıdaki ulusa tekabül eden farklı etnik gruplara ayıran evrenselci bir temsil üzerine, halkı kurgusal etnik bir birlik olarak inşa eden ulusal ideoloji,devletin toplulukları kontrol altında tutmak için kullandığı stratejileri haklı çıkarmakla kalmaz,bu toplulukların taleplerini,aidiyet duygusuna,kelimenin iki anlamında,kelimenin iki anlamında dahil eder:kendine ait olmak ve diğer benzerlerine ait olmak (Balibar, 2017:119).

Emerson’a göre, bu şekilde kendilerini tek bir ulusa ait hisseden bireylerin oluşturdukları devlet yapılarını üç temel grupta incelemek mümkündür.Bunlardan ilki Avrupa ve yakın çevresi merkez alınarak yapılandırılmışlardır.İkinci grup ise Amerika kıtasında yerli halka uygulanan soykırım sonucunda farklı coğrafi yerlerden gelen göçmenlerin bir araya toplanması sonucunda oluşturulmuşlardır. Son grup ise Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından imparatorlukların parçalanması ile bağımsızlıklarını elde eden gruplar tarafından ortaya çıkarılmışlardır.Her üç grubun kurgulanma biçimi kendine has ve kendisini öteki grubun kurgusundan net bir şekilde ayıran özelliklere sahiptir. Bu nitelik farkları her grubun yapılanmasında oluşan kendine has koşullardan kaynaklanmıştır (Erözden, 1997:9). Habermas bu koşulların da üç farklı şekilde gerçekleştiğini şöyle açıklamaktadır:

Bunlardan ilki, birbirinden ayrı olarak yaşamakta olan etnik grupların tek tek barışçıl yollarla devletleşmesi ile değil de, etnik grupların komşu bölgelerde yaşayan topluluklara, alt-kültürlere, din ve dil topluluklarına sirayet etmeleriyle gerçekleşmiştir. Bu yöntem tarihsel olarak bir ilk durumundadır. İkinci olarak, yeni kurulan devletlerde asimile edilen, baskı altına alınan ve marjinalleştirilen halk kesimleri pahasına gerçekleşmektedir. Ulus-devletler homojen bir halka dayanmalıdır. Homojen bir toplum olmadığı halde, bu tarzdaki ulus-devletler homojen toplum oluşturmaya çabalarlar. Bu süreç doğal işlememektedir ve devlet anti demokratik yöntemlere başvurabilmektedir. Üçüncü olarak ise, etno-milliyetçi akımlar sayesinde oluşan ulus-devletler ise azınlıkları aşırı baskı altında tutarlar, bunları göçe zorlarlar. Irkçı yaklaşımı benimserler (Gündoğan, 2002:185).

Ulus devletin siyasi, toplumsal ve iktisadi yönlerden toplumda yaşayan her bireye benimsetilmesi gayreti daha öncede bahsettiğimiz gibi bazı ortak simgelerin oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır: ortak dil, tek millet, tek devlet, tek vatan ve tek bayrak vb gibi. Ortak sembollerin oluşturduğu kaynaklar sayesinde devlet güvenlik sorunlarını barış içinde düzene sokmuştur. Bu sayede de hem toplum içinde hem toplum dışında tehdit unsuru olarak görülenlere karşıda ortak bir güç faktörü oluşturulmaktadır (Aydın, 2018:235). Örneğin ortak dil nosyonu toplumdaki uyuşmazlıkları ve ya sürtünmeleri gidermek adına atılmış önemli olgulardan biri olarak toplumsal birlikteliği desteklerken kendisi de sürekli olarak devlet tarafından desteklenmektedir. Baliber'e (2017:120-121) göre dil cemaati fikri en soyut kavram olarak görülür ama en somutudur. Çünkü bireyleri, yazılı ve kayıtlı metinlerle sürekli olarak yenilenen ortak bir kökene bağlamaktadır. "Toplumsal farklılıklar, ortak bir kodu, hatta ortak bir normu gerektirirken, ulusal dili farklı konuşma biçimleri olarak ifade eder ve görelileştirilirler." Ulusal oluşumun gelişimiyle aynı anda yaygınlaşan okullaşmanın amacı da budur. Okullar dilsel cemaat olarak ortak etnikliği üreten, ulusal ideolojinin yaygınlaştırıldığı kurumlardır. Okulla beraber devlet, her türlü iktisadi ilişkiyi ve aile hayatını ortak dille tanınabilen ulusal idealin organları haline getirmektedir. Böylelikle ulusal dili sadece resmileştirmekle kalmaz, herkesin kendi kimliğini ortadan kaldırmadan benimseyebileceği bir gerçeklik olarak ulusal dili sunar. Buna bağlı olarak bireylerin kendilerini ulus birimi içinde tanımlamalarının gerektiği kabul edilerek, ulustan daha dar veya geniş birimlere duyulan bağlılıklara kuşkuyla bakılmaktadır. Örneğin din, eski imparatorluğun meşrulaştırıcı ideolojisi olduğundan (ulus-altı düzeyde) muhaliflerin en yaygın biçimde kullanabilecekleri lügat, çifte bir kuşkunun hedefi olmuştur (Keyder, 2014:114). Habermas için ulusun iki yüzü vardır:

Doğal olmayan devlet vatandaşlığı ulusu, demokratik meşruluğun kaynağını oluştururken, halkçı ulus anlayışı, sosyal entegrasyon için çaba harcar. Devlet vatandaşları kendi çabalarıyla özgürlükçü ve eşitlikçi siyasi ortaklığı yapılandırırken halktaşlar, ortak dil ve tarihin belirlediği bir toplulukta barınırlar. İşte ulus-devlet kavramı bu ikilemi, eşitlikçi hukuk toplumunun evrenselciliği ile tarihsel ortak yazgılara sahip bir toplumun bölgeciliği ikilemini taşır. Kozmopolit bir devlet vatandaşlığı ulusu anlayışı, sürekli gizli savaş durumunda olan etno-merkezli bir ulus anlayışına göre daha üstün tutulduğu sürece, bu ikilem zararsızdır. Fakat bu durum milliyetçiliğe kaydıği takdirde sıkıntı olabilmektedir (Habermas, 2017:23).

İlke olarak herkese aynı oranda demokratik anayasal devlet, düşüncesi itibariyle, halkın bizzat istediği ve onun özgür iradesiyle meşrulaştırılmış bir düzendir (Habermas, 2017:20). Halk ırkçı söylemlerin yaygınlaştırılarak ötekine karşı bir güç gösterine dönüşmesinden ziyade romantik bir ulusçuluk anlayışını kabul eder. Tekeli'ye (1997:132-

133) göre; ulus tanımı gereği tüm dünyayı kapsamayan sınırlı bir topluluktur. Sürekli olarak ulusun dışında olanlar vardır. Ulus hayali bu dışında olanlara karşı genellikle tarafsız ve duyarsız değildir. Dışındakileri kendi biz kavramını pekiştirecek bir ötekiye dönüştürmüştür. Eğer aynı toplum içerisinde, kültürel, etnik ve dinsel açıdan farklı yaşam biçimleri diğerleriyle ve birbirleriyle, eşit olarak var olma hakkına sahip olacaksa, bu füzyonun çözülmesi gerekir. Biz ve öteki kavramlarının geliştirilmesi bir yeni toplum hayali için yeterli olsa bile, bu toplumun pratiğe geçirilebilmesi genellikle toplumun seçkinleri tarafından yönlendirilen bir ulusçuluk ideolojisinin gelişmesine bağlı olmaktadır. Bu romantik akım içinde gelişen bir ideolojidir. Romantik akım bireyin duygusallığını harekete geçirmeye çalışırken bunu bütün hakkında bir vizyonu ortaya koyarak yapmaya çalışır. Ulusçu ideolojinin hakim olduğu bir ulus devlette gelişmeleri bireysel çıkarlar değil, ulusun kollektif çıkarları, tutkuları ve duyguları yönlendirecektir. Bu romantik ulusçuluk ideolojisi içinde ulus denilen topluluk ulusal ruha sahip bir özne haline getirilmiştir.

“Ulusçuluk düşüncesinin etnik farklılıkların homojenleştirme hayali “bir” topluluğun ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerekli kılmaktadır.” (Habermas, 2017:24,25) Toplumda var olan etnik kökene dayalı farklılıkların giderilmesi, farklı olan bireylerin ulusal kimlik ile eşit kılınması ve toplumsal bölünmüşlüğü ortadan kaldırılması istenmektedir (Adem, 1997:52). Böylelikle bütünsel bir devlet anlayışı ideali gelişmiştir. Ulusal kimlik herkes tarafından benimsenen ortak, tek bir üst kimliği ifade etmektedir. Şahin’in söylemiyle:

Geleneksel aidiyet bağlarının zaman içerisinde silinmesiyle birlikte ortaya çıkan kimlik krizine, ulus-devlet ulus kimlik ile cevap vermiştir. Ulus-devlet modelinde ulusal kimlik ne kadar sağlam temeller üzerine tesis edilirse, uluslaşma da o ölçüde sağlam olur. Dolayısıyla, uluslaşma politikalarıyla, etnik ve dini alt kimliklerin aynı potada-millî kültür potasında- eritilmesi ulus-devlet açısından önem taşımaktadır (Şahin, 2009:157).

Buna göre, bir siyasi oluşum, ulusu egemenliğin referans noktası ve koruyucusu olarak tayin ediyor ve tek bir ulusal kimliği içeriyorsa, orada ulus-devlet oluşumundan söz etmek mümkündür. “Ulus-devlet egemenliği; biri, siyasi otoritenin temel hukuk kurallarını ve kendine ait yetkileri özgürce belirleyebilme yeteneği; diğeri, devletin halk egemenliği esasına dayandırılması olmak üzere iki temel üzerinde yükselmektedir” (Şahin, 2009:154).

1.3. Ötekinin Kurgulanması Bağlamında Kimlik

Latince "aynı "anlamına gelen "idem" ve "tekrarlanarak" anlamına gelen "İdentidem" kelimelerinden türetilmiş olan kimlik kavramı, "insanların kim olduklarını ve kendilerini

diğer insanlara nazaran nerede konumlandıklarını belirtmek için kullandıkları kategoriler (Varol, 2016:147) şeklinde tanımlanabilmektedir. Diğer bir ifadeyle, kimlik öteki insanlarla aynı olan veya olmayan özelliklerimize belirtmektedir. Bu nedenle aslında toplumdaki bireylerin hem ortak özelliklerini hem de farklı olan özelliklerini terim anlam olarak içerisinde barındırmaktadır. Connolly'ye göre kimlik, arzuladığımız yahut rıza gösterdiğimiz şeylerden çok, ne olduğumuz ve nasıl tanındığımızla ilişkilidir. Aynı zamanda kimlik var olmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürmektedir (Dalbay, 2018:162).

Bilgin, kimlik sorununun Fransız devrimi öncesi ve sonrası bazı oluşumlarla ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Burada vurgulanmak istenen husus, sorunun genel anlamda bilinç düzeyine taşınmasıdır. İnsan var olduğu günden bu yana, daima kimlik sorunu yaşamıştır Bilgin, 1994:108). Daha öncede değindiğimiz gibi Fransız Devrimi sonrası yükselen ulusçuluk ve ulus-devlet düşüncesiyle birlikte, toplumdaki bireyleri 'biz' duygusu etrafında toplama arzusuna neden olmuştur. Dolayısıyla da milletin hangi 'Kimlik'ten olduğu sorunsalı ortaya çıkmış ve bu olgu önem kazanmıştır. "Kimliğin iki temel bileşeni vardır. Bunlardan ilki tanımlama ve tanıma, ikincisi ise aidiyettir. Kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla, toplumsal olarak tanıma hem insana özgüdür hem de insani bir ihtiyaçtır" (Aydın, 1998:12). Woodward'ın ifadesiyle söylenirse:

Kimlik, bizimle aynı konumda olanlarla benzerliklerimizi ve olmayanlarla farklılıklarımızı göstermektedir. Kimliğin anlam olarak keşiştiği bir diğer kavram ise öznedir. Bu iki kavram sıklıkla birbirinin yerine kullanılmakla birlikte aralarında çağrışım farkı bulunmaktadır. Özne kavramıyla bireyin konuşan ve eylemi başlatan kişisi, yani bir fail olduğu gösterilir. Kişisel olanla toplumsal olan arasındaki karşılıklı ilişkiyi, faillikle toplumsal yapı arasındaki karmaşık etkileşim olasılıklarını ve hatta sınırlamaları ifade etmek için ise kimlik kavramı tercih edilmektedir (Varol, 2016:148).

"Kimliğin özneye dönüştüğü toplumlarda, kimlik, kendi barındırdığı özelliklerle diğer kimliklerin barındırdıkları vasıflar arasında biz ve diğerleri ikilemini yapar. Politik sınırlar içerisinde de kimi bireyleri biz yaparken, kimi bireyleri de diğerleri olarak yabancılaştırır" (Üste, 2015:107). Aydın'a göre kimlik;

Hem tümüyle toplumsal hem de benzersiz biçimde kişiseldir; değişen derecelerde kişinin kendisi tarafından tesahup edilen veya başkaları tarafından atfedilen göndermelerden kaynaklanır. Hayatın dramatik niteliği, kişinin kendisinin sahiplendiği ama ona atfetmediği ya da ötekiler atfetmediği halde kişinin benimsediği kimlikler gibi sonsuz ikilemler içinde akmaktadır. Böylelikle kimliğin toplumsal boyutu ortaya çıkmaktadır. Kimlik sorununu sosyal boyuttan toplumsal boyuta taşıyan olgu kişinin

tanımlanmasında ağırlıklı olarak onun (yaş, cinsiyet gibi) kişisel özelliklerinin değil (hem öznel hem nesnel anlamda) gruba ilişkin aidiyetlerinin rol oynamaya başlamasıdır. “Bunlar kimler?” ya da “Bunlar kimlerden” sorularıyla herhangi bir grubun ‘Kolektif kimliğine’ gönderme yapılmaktadır (Aydın, 1998:14).

Kolektif kimlik, bir kültürün taşıdığı norm, değer, sosyal kontrol vb. gibi topluma has özelliklerin benimsenmesi ve bunlara benzeşmek suretiyle edinilen toplumsal kimlik anlamına gelmektedir (Tural, 1988:62). “Başka bir deyişle, kolektif kimlik, aralarında etnik, din ve toplumsal cinsiyetin bulunduğu sosyal grup ve kategorilere ya da aile, iş grubu gibi daha küçük gruplara üyeliği ifade etmektedir” (Varol, 2016:150). Bu durumda birden bireyin birden fazla kolektif kimliği olabilir. Sen’e (2006:25-41) göre, hayatımızda kendimizi çok farklı grupların üyesi olarak görürüz-bunların hepsine birden aitizdir. Bir vatandaşlığımız, ikametgahımız, coğrafi kökenimiz, cinsiyetimiz, sınıfımız, politik tercihimiz, mesleğimiz, çalıştığımız işimiz, yemek alışkanlıklarımız, ilgilendiğimiz spor dalları, müzik zevklerimiz, sosyal taahhütlerimiz bütün bunlar bizi çok çeşitli grupların üyesi yapmaktadır. Aynı anda üye olduğumuz tüm bu kolektif bütünlükler bize belli bir kimlik kazandırır. Bunlardan hiçbiri bizim tek kimliğimiz ya da tek üyelik kategorimiz olarak görülemez. "Kimlikleri görmezden gelme" dışında bir de adına "tekil aidiyet" diyebileceğimiz, farklı bir indirgemecilik türünün varlığı da böylelikle ortaya çıkmaktadır. Bu tür, herhangi bir kişinin her şeyden önce, söz konusu olabilecek bütün pratik amaçları bakımından-ne bir eksik ne bir fazla-sadece tek bir kolektif bütünlüğe ait olduğunu varsayar. Oysa biz, bütün gerçek insanların aslında-gerek doğuştan gerekse ortaklıklar ve ittifaklar yoluyla-çok sayıda farklı gruba ait olduklarını elbette bilmekteyizdir.

Kolektif kimlik haricinde iki kimlik sınıflandırması daha vardır. Bunlardan ilki “Objektif kimlik-subjektif kimlikken” diğeri “Alt kimlik-üst kimlik”dir. Oran’a göre “objektif kimlik insanın doğuştan getirdiği tarihsel-antropolojik” kimliğiymişken, subjektif kimlik “bireyin kendi tercihi ile “ben şuyum” diyerek yaptığı özgür irade beyanıdır.” Alt kimlikse “bireyin içinde doğduğu grubun kimliğidir.” Bu nedenle objektif kimlikle muhtemel bir bağıntı içerisindedir. Son olarak üst kimlik ise, “devletin vatandaşa empoze ettiği kimliktir” (Oran, 2004:27). Bu nedenle (topluluğa kazandırılmış) tüm ulusu tek bir kimlik altında toplamak amacı ile oluşturulmuş ulusal kimliğe denk düşer. (Türkiye vatandaşları için Türklük üst kimliktir, kişinin hem alt kimliği hem üst kimliği Türk olabilir, bunun yanı sıra alt kimliği Kürt, üst kimliği Türk vb. şeklinde de olabilir.)

Ulus devletleşme aşamalarından biri olan “ulusal kimlik” modern dönemin ortaya çıkardığı bir oluşumdur. Bu aşamada devletin kimliği ile devleti meydana getiren

vatandaşların varsayımsal kimliği örtüşmüştür (Aydın, 1998:22).“Ulusal kimlik tamamen siyasidir. Benzer zihniyete sahip fertlerin birlikteliğine dayanan bir cemaate ait olmak, bireyin tercihinden başka bir şey değildir” (Bauman, 2017:77). Ulusal kimliği “Kolektif kültürel kimliğin bir türü” olarak tanımlayan Smith, ulusal kimliği oluşturan temel özellikleri şöyle sıralamaktadır:

1.Tarihi bir toprak/ ülke, ya da yurt, 2.Ortak mitler ve tarihi hafıza, 3. Ortak bir kitlesel kamu kültürü,4. Topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler, 5. Topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkânına sahip oldukları ortak ekonomi (Smith, 1999:31).

Temelde ulusal kimlik, kolektif kimliğin başka türlerine ait öğelerini içerisinde birleştirmektedir. Ulusal kimliğin sadece -sınıfsal, dinsel ya da etnik- başka kimlik tipleriyle kurabileceği grup biçiminin değil, ideoloji olarak milliyetçiliğin de liberalizm, faşizm ve komünizm gibi diğer ideolojilerle girdiği (Smith, 1999:32)çeşitli bağıntıları da içerisinde bulundurmaktadır. Bauman’a (2017:32) göre açıkça ittifak ve bağlılık beklemeyen öteki kimliklerin tersine ulusal kimlik, hiçbir rekabeti ve muhalefeti kabul etmez. Ulusal kimlik, 'biz' ve 'onlar' ayrımını belirginleştirmek için tekelci bir hakkı hedefleyen devlet ve onun elçileri tarafından incelikle inşa edilmiştir. Bauman’a göre ulusal kimlik en başından itibaren, 'biz' ile 'onlar' arasındaki sınırı çizmek için yaratılmıştır. Bunun neticesi olarak ise toplumda tabakalaşma meydana gelmektedir. Bauman’ın bu konudaki kendi ifadelerine yer vericek olursak:

Kimlik, tabakalaşmanın en ayırıcı ve fark yaratıcı yönlerinden biridir. Bir anda belirmiş küresel hiyerarşinin bir kutbunda, kimliklerini görülmemiş büyüklükte ve dünya çapında bir teklif havuzundan çekip öyle ya da böyle kendi rızalarıyla oluşturup yine ondan vazgeçebilenler bulunur. Öteki grupta ise, kendilerine tercih hakkı tanınmayan ve sonunda başkaları tarafından zorla dayatılmış bir kimlik yükünü sırtlanan, kimlik tercihinden men edilmiş kalabalıklar bulunur. O kimlikler ki, taşıyanların gücüne gider fakat ne atmalarına izin verilir ne de ondan kurtulabilirler. Tek tipleştirici, aşağılayıcı, insan dışılaştırıcı ve damgalayan kimlikler... Çoğumuz bu iki kutup arasında endişeli biçimde asılı kalırız ve dilediğimiz şeyi seçme ve pişman olduğumuz şeyden vazgeçme özgürlüğümüzün ne kadar süreceğinden veya şu an için hoşlandığımız pozisyonu onu rahat ve arzulanır bulduğumuz sürece elimizde tutup tutamayacağımızdan asla emin olamayız (Bauman, 2017:51).

Dolayısıyla ulusal kimlik tüm diğer kolektif kimliklerden daha etkilidir ve doğası gereği kitleleri ötekine karşı harekete geçirebilme yetisine sahiptir. Toplumun bireylerine bayrak, para, marş gibi sembollerle ortak mirasları, kültürel değerleri hatırlatılır, ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirilmektedir. Böylelikle “Millet, engelleri aşmaya,

meşakkatleri göğüslemeye muktedir "iman-teknesi" bir grup haline gelir" (Smith, 1999:35). Bu yönüyle ulusal kimlik kitleleri yönlendirebilecek bir güce sahip olur, bireye bünyesinde yaşadığı gruba karşı sorumluluk yükler. Doğal olarak tüm farklılıklara karşı büyüyen bir bilinç durumu ortaya çıkar. Connolly'ye göre, kimlik var olmak için başkılığa ihtiyaç duyar ve kendi kesinliğini garanti altına almak için başkılığı ötekine dönüştürür. Bu birleşme oluşursa, etkili bir kimlik, bir çok başkılığı "Doğası" gereğince kötü, akıl dışı, anormal, deli,hasta ilkel,canavar, tehlikeli ya da anarşik –yani öteki- olarak tasarlamaya çalışacaktır. Böyle davranmasının sebebi ise kendini "Doğası" gereği iyi, eksiksiz, tutarlı ve rasyonel olarak garantiye almak, yasallık edindiği takdirde kesinliğini ve insanları kolektif eyleme geçirme gücünü çözecek olan "ötekine" karşı kendi korumaktır (Varol, 2016:161). Rene Girard'ın açıkladığı gibi:

Bir toplumsal kriz ortamından 'insanlar ya kendilerine hiçbir maliyeti olmayacak şekilde tüm toplumu ya da kolayca tanımlanabilecek sebeplerle son derece zararlı gördükleri başka insanları suçlarlar.' Bir toplumsal kriz patlak verdiğinde, korkmuş insanlar bir araya gelip kalabalığa dönüşürler -ve tanımı gereği kalabalık hareket arar ama doğal sebepleri (krizle ilgili) etkileyemez-. Hal böyle olunca da şiddet, iştahını giderecek ulaşılabilir bir vesile arar.Muhtemel kurbanlardan, farklı oldukları için değil, yeterinde farklı olmadıkları ve kalabalığa kolayca karıştıkları için korkulup nefret edilir. Onları gözle görülür, kolay tanımır ve aşık hale getirmek için şiddete ihtiyaç duyulur. Onları tahrip etmek ya da yok etmek suretiyle saygınlıkları lekeleyen kirler umutla bertaraf edilebilir ve böylelikle herkesin kim olduğunu bildiği ve kimliklerin artık kırılğan, belirsiz ve istikrarsız olmadığı düzenli bir dünya yaratılabilir (Bauman, 2017:73).

Kimlik kavramı kendine özgü olma (biriciklik) ve aynılık vurgusunu kuvvetli biçimde yapsa da Martin'e göre bir kimlik asla yalıtılmış biçimde tanımlanamaz. O'nu daima diğer kimliklerle kıyaslayarak ele alırız (Bilgin ve Öksal, 2018:84). Bauman'a göre (2001:212) "kimlik" tüm bu karışıklıklardan kaçışın adıdır. Birey, ne zaman kendisinin ait olduğu yerden şüphe duyarsa, kimlik üzerine o zaman düşünmeye başlamaktadır. Daha doğru söylemek gerekirse etrafında gerçekleşmekte olan davranış biçimleri ve kalıpları arasında kendisinin nerede nitelendiğini ve diğerlerinin onun bu niteliklerini hangi biçimlerde kabul edeceklerinden emin olmadığı zamanlarda ortaya çıkmaktadır. "Kimlik" bu belirsizlikten kaçış arayışına verilen isimdir.

1.4. Ben Bilinci:Lacan ve Öteki

20 yüzyılın ilk zamanlarında psikanaliz kuramın kurucularından olan Sigmund Freud kimliğin ne türlü biçimlendiğini psikolojik yönden analiz etmiştir. Freud, ortaya koyduğu

psikanaliz kuramında kimliği id (altbilinç), ego (benlik) ve süperego (üstbenlik) kavramlarıyla açıklayarak kimliğin yaratılış evresinde erken çocukluk deneyimlerinin önemini belirtmiştir (Varol, 2016:152). Psikanalizin bir başka önemli ismi olan Jacques Lacan Freud'un kuramını tekrardan yorumlar. Freud'un temel ilkelerinden yola çıkarak farklı bir yaklaşım ortaya çıkarır. İlk olarak "özne" konusunu ele alarak Freud'un kurguladığı sabit özne anlayışına karşı çıkar. Lacan'a göre "Ben" in oluşabilmesi için önce bir ötekinin varlığından söz etmek gerekir. Freud'un "Ego"yu güçlü kılmak için oluşturduğu "Ben bilincinin" bilinçdışında ortaya çıktığını ile sürer. Bu manada bilinçdışı "Ben" in kurulduğu bölgedir (Çoban, 2003:278). Lacan'ın (2013:36) kendi kuramında bilinç dışı öznesi eksiklidir, Bu nedenle üzeri çizik \$ ile gösterir. Çizik öznenin varlığındaki eksikliği ifade eder. Yani özne, eksikliğin ayrıımıdır. Gerçekten de bilinçdışı söz konusuyken mesele olmak ya da olmamak değil, gerçekleşmemiş olmaktır. "O halde Lacan'a göre bilinçdışı özne yalnızca başkaları aracılığıyla varlığa gelebilir ve bu vuku-bulunuşun mekânı ancak bir gösterendir. Yani öznenin oluşması, bir başka öznde yer alır: O Öteki'nde varlığa gelen/vuku bulan şeydir" (Nasio, 2007:19). Bilinçdışı insan varlığının tüm işlevleri üzerinde etkin bir yapıya sahiptir ve aynen dil gibi yapılan bir özelliğe sahiptir. Bilinçdışı kendini yok ile ifade eder, Lacancı düşüncede "eksik" ve "yok" olan temel bir belirleyiciliğe sahiptir. Tüm sistem bunların etrafında örgülenmiştir. Bilinçdışı, bu anlamda dil, kendini eksik olarak söylediğinde, söylemediğinde, bir başka deyişle eksik kaldığında ifade eder (Çoban,2003:279).

Lacan'ın kuramı, gerçek (real) (R) olarak ifade edilen ve psikoza karşılık gelen bir dönemin yanında nevroza karşılık gelen imgesel düzen (I) ve bireyin toplum ile olan ilişkisine karşılık gelen simgesel (S) denem toplamda üç adet düzen ile meydana gelir (Tuzgöl, 2018:43).

Ona göre imgesel asal, sözel ve simgesel öncesi oluşan benlikle ilintilidir ve ayna evresine gönderme yapar. Simgesel asal ise "ben" e sonradan "ötekinin söylemi" aracılığıyla aktarılmaktadır. Lacan'a göre simgesel düzen dilde dolaylıdır. Dil yalnızca bir kod değildir; anlam aracılığıyla "özne"yi yaratan dildir. Bilinçdışı tamamen dil ile biçimlenmektedir. Lacan ile birlikte temsillerin simgesel orijinleri, yerlerini toplumsal olarak kurulmuş simgesel sistemlere bırakmaktadır (Leledakis, 2000: 163-168).

Lacan "ayna evresi" kuramını Freud'un narsizm felsefesini esas alarak ortaya çıkarmıştır. Lacan'ın kuramına göre bebek dünyaya geldikten sonra bir süre anneye bağımlı bir hayat yaşar. Bebek bu aşamada annesiyle kendisini "bir" görür, annesinin bir uzantısıdır. Bebek için gereksinimleri ve onların karşılanması durumu söz konusudur. Bebek, kendi ile gereksinim duyduğu nesnelere arasında bir fark görmez. Kendini nesnelere dünyasının bir

parçası olarak tanımlar. Bebeğin kendi olarak var olabilmesi için anneden ayrılması ve kültürel alana geçmesi gerekmektedir (Çoban, 2003:282). Bebek kültürel alana dil ile geçiş yapacaktır. Kültürel alana geçiş demek Lacan'ın kuramında büyük önem taşıyan Öteki'ne denk gelmektedir. Çünkü bebek ancak dil aracılığıyla ötekinin varlığından haberdar olacaktır. Bu nedenle "bebeğin kendine yabancılaşması ve özdeşleşmesinin başladığı dönemdir diyebiliriz. Bebek ayna da kendisini ya da kendi aksini görünceye kadar annenin bir uzantısı ya da bir parçası olarak yaşamına devam eder"(Tuzgöl, 2018:44).Lacan:

İnsan ruhunun erken yıllarda bir ayna ile –veya yansıtıcı bir yüzeyle- karşılaşma sonucu şekillendiğini öne sürmektedir. Aynayla karşılaşma iki tanımayı (recognition) içermektedir. Birincisi, özne aynada çocuk olarak kendi fiziksel bütünlüğünün ilk defa farkına varır. Öznenin, idealleştirilmiş kendi- imgesiyle (self-image) karşılaşması temelde narsistçedir. Aynayla karşılaşma egonun gelişimini ve öz farkındalığı (self-awareness) başlamasında katalizör görevi görür. İkincisi; bir yansıtma edimi yoluyla özne aynadaki hayali (spectral) başkayı yanlış biçimde arzu nesnesi olarak tanımlar. Aynadaki imgeye ilişkin bu yanlış tanıma öznenin ruhundaki boşluk ya da yarılmayı (spaltung) attırır (Jirgens, 2009:27).

Özne, ayna evresinde eş zamanlı olarak dili edinmektedir" (Jirgens, 2009:27). Bu nedenle "dil öğrenilmeden önce ayna dönemi ve imgesel dönemde nesne temsilcileri ve imgelerle ifade edilir- çünkü dil dışsallığın ilk yapılandığı mekândır ve bebek kendi arzusuna yalnızca öteki üzerinden temellenen bu dışsallığın dolayımıyla ulaşabilecektir (Kaçar, 2018:545) Özne zorunlu olarak bu sürecin içerisine girmek durumundadır. Çoban'a (2003:84) göre,insan bu süreçte zorunlu bir özneleşme sürecinin içerinden bulur kendisini, doğumundan sonra anlamlandıramayacağı bir evren içerisinde varolur, bu varoluş bütünsellikten uzaktır. Anlamlandırılmamış başka bir deyişle simgeleştirilmemiş olan bu süreç içerisinde insan dağılmıştır,paramparçadır. Parçaların bir araya getirilmesi özneleşme sürecinin zorunluluklarındandır. İmgesel dünyadan simgesel dünyaya geçiş bilişsel alandaki parçalanmanın aşılması ve dilsel edinimi süreci ile birlikte olası hale gelir. Annesinin bedeninin bir uzantısı olarak yorumlanabilecek durumdaki bebek bedeni, bebek tarafından bütünsel olarak algılanamaz, yaşanan ilişki annenin hegemonyasındadır. Anneye bağımlıdır,anne de bebeğini kendi uzantısı, sahip olmak isteyip olamadığı "fallus" olarak kodlar. Anne kendi arzu nesnesi olarak çocuğu görür, arzular çocuk ile doyulanır. Annenin faluus sahip olma arzusuçocuk ile giderilir, ertelenir,bastırılır. Bu çelişkili durumda çocukta annesinin arzusunu gerçeklemek arzusuna sahiptir ve "kendi bedensel imgesini kazanmaya" yönelir. Bebeğin özneleşmesi için uzantı durumunda kurtulması gerekir. Bu ise kendi parçalanmışlığını aşması, dölyatağında özneyi oluşturması ile olası olmaktadır.

Burada bahsedilen parçalanmanın giderilebilmesi için bebeğin kendini bir tümlük olarak algılaması ve öteki ile karşı karşıya gelmesi gerekecektir. “Lacancı ayna olumlu yönde bir farkındalık yaratır-şimdiye dek kendi olamayan, yabancılaşarak kendi farkındalığını yaratır. Ayna yabancılaşma ve öteki sorunlarını beraberinde getirir” (Çoban, 2003:285). “Öteki’nde (aynada) kendi imgesini görerek öteki ben’i oluşturacak olan bebekte imgesel topos oluşmuş olur.Kendi içinde bulunduğu Gerçek’in tümlüğüne ilk yabancılaşmayı yaşayan bebek için bölünme süreci ise dil ve kültür dünyası olan simgesel öğeler ile söz konusu olur” (Kaçar, 2018:548). Çoban’a göre (2003:286-287) bu süreçle birlikte “öteki” önemli bir yer kazanır,çünkü tüm beklentiler “ötekinin” kabul ve onayını gerektirir. Öteki yürütülmekte olan tüm ilişkilerde belirleyici bir unsur haline gelmektedir. Öteki "ben" in kendini gerçekleştirdiği, dolayımıldığı nesnedir. Kendini gerçekleyebilmesi için "öteki" nin varlığı zorunluluktur. Öteki ile uzamsal alana giren "ben, kendi uzamsal alanını yaratır, kendini dış dünyanın nesnelere farklı olarak kurgulamaktadır. Nesneden kopar, özne olur. Bebeklik aşamasındaki küçük insanın ayna karşısındaki sevinci, "ben" in ötekiyle olan özdeşlik diyalektiğinde nesnelleştirilmesinden ve dil öğrenmesinden, yani genelde özne olarak işlevinden önce esas biçimde oluşturulduğu simgesel matrisi örneksel biçimde sergiler görünmektedir. Çocuk düşünsel yetkilerini parçalanmışlık içerisinde geliştiremediğinden dolayı kendini gerçeklemesi, dil edinim sürecine başlayabilmesi için öncelikle kendini anlamlandırabilir bir yapı olarak kurgulayabilmelidir. Simgesel dölyatağının ürünü olarak bütünlük yada "ben" imgesel parçalanmış dünyadan dilin dünyasına, simgesel dünyaya girmektedir. Öteki ben' in varolmasının ön koşullarında bir tanesidir, "özne" özkimliğine ulaşmak için, kendini imgesel öteki ile özdeşleştirmeli, kendini yabancılaştırmalıdır.

“Ayna evresinin tamamlandığı `özne-ben’i artık toplumsal yönü daha belirgin durumlara bağlayan diyalektiği başlatır” (Lacan, 1949:4). İnsan benliğinin sürekli olarak ötekine gösterilen arzunun varlığı ile kesinleştiğini düşündüren, nesnelere sadece diğerleri ile girilen yarış üzerinden kazanılabildiği ifadesini kazandıran, içgüdülerin tüm dürtülerini, tabii değişim sonucu olanları bile, risk olarak gören bir varlık haline getiren, işte bu andır.Özne artık toplumsalın kurgusudur. Özneler arasılığın bir belirimidir, çünkü özne kronik olarak onu öteki için imleyen bir gösterene bağlanmıştır. Artık kendini oluşturabilmesi için kendinde eksik olan fakat başkasında var olduğunu bildiği olgularla tamamlamaya çalışmaktadır. Özne ötekinin kendi sınırının dışındaki oluşumunun, ötekine ait bir durum olduğunu kavramak zorundadır.

Özne toplumsalın kurgusudur, özneler arasılığın oluşumudur, çünkü özne süregelen olarak onu Öteki için temsil eden bir gösterene bağlanmıştır ve kendisine ancak özneler arası

ilişkiler zincirinde kendini var edebilir; "Bizim dışımızda da özneler vardır, ki böylelikle özneler arasılık varolur." Öznenin kendini kurgulaması kendinde "Eksik" olanlar üzerinden yürür. Özne "Kendisinin Öteki karşısındaki dışsal konumunun Öteki'nin kendisine içsel olduğunu kavramak zorundadır. "Özneyi Öteki'den dışlarmış gibi görünen özelliğin kendisi zaten Öteki'nin düşünümsel bir belirlenimidir; tam da Öteki'den dışlamış olduğumuz için, çoktan onun oyununun bir parçasıyızdır." Bu durumdan kurtulmak mümkün değildir, çünkü kendi ötekisine ait olan özne ancak bir diğer ötekiyi kendine alet ederek toplumsalın örgütlenmesi pratiğine katılacaktır (Lacan, 1988:244).

1.5. Emmanuel Levinas'ın Öteki Kavramına Bakış

1906 doğumlu varoluşçuluk, etik ve ontoloji ile ilgili çalışmaları olan Emmanuel Levinas çağdaş Fransız felsefesinin önemli düşünürlerinden birisidir. Musevi cemaatin çok küçük yaşlarından itibaren çocuklarına İbranice'yi ve Ahd-i Atik'i öğretmeye başladıkları Litvanya'da doğan Levinas, gençliğinde gördüğü sinogog eğitimi boyunca Talmud'un diyalektiğiyle de belli bir ölçüde tanışmış, ancak Ekim devriminden sonra 1917'de ailesiyle birlikte Fransa'ya göç etmesinden II. Dünya Savaşı sonrası döneme kadar Talmud yorumculuğuna karşı özel bir ilgi göstermemiş sadece felsefeyle ilgilenmiştir. Onu pek çok Fransız Yahudisinin çaresizce paylaştığı ölüm kamplarından kurtaran şey II. Dünya Savaşı sırasında Fransız Ordusu'nda subay olarak görev yapması olmuştur. Levinas Strasborg'da felsefe eğitimi almıştır. Daha sonra ise Fenomoloji eğitimi almak için gittiği Fribog Üniversitesi'nde Hurssell'in asistanı Heidegger ile tanışır ve felsefesi Hurssell'den çok Heidegger fenomenolojisi etrafında şekillenmeye başlamıştır. Levinas'ın gözünde Heidegger fenomenolojiyi bir bilinç felsefesi olmaktan çıkarır, yönelimselliği dünyada olma temelinde yeniden düşünür (Levinas, 2016:10). İlk eseri olan Görü Kuramı adlı kitabında Hurssell felsefesini Heidegger'in Varlık ve Zaman kitabından yola çıkarak eleştirir. Böylelikle Fransız felsefesi Hurssell ve Heidegger ile tanışmış olur. Levinas Yahudi düşünce geleneğinden ve Batı felsefesinden etkilenmiştir. Kendine has bir bakış açısı ile farklılaşmayı başarmış ,kendinden etiğin ve ötekinin filozofu olarak bahsettirmiştir.

Levinas'ın felsefesi, ben ile başkının ilişkisini incelerken üçüncü bir taraf daha olduğunu söylemektedir. Aşkılık, sonsuzluk, etik ve üçüncü taraf kavramları felsefesinin ana hatlarını oluşturmaktadır. Çalışmanın bu bölümde Levinas felsefesinde önemli bir kavram olan "Ben" kavramından hareket ederek aynılık, başkalık ve üçüncü taraf kavramlarını açıklamaya çalışacağım. Levinas'a göre Batı felsefesi bir "Egoloji"dir; yani 'ben'in kendine iyi ve benzer, olağan bir varoluş olarak merkezileşmesidir.

Levinas'ın belirttiği şekliyle "ben" öznesi; varlığın salt kendine referansla kurulan, dışsallığı ortadan kaldıran bir şekli olarak,aslında tümlük olgusunun bir süreci olduğu düşünülmedilir. Çünkü "aynı"lığın kendini olumladığı miktarda ben, tümlüğün bir formu ve uzantısı işlevini görür. Bu yönden incelendiğinde felsefesinin biricikleştirdiği varlık,aynı zamanada "sonluluk" ile,kendine yeterliliğin imlediği kapalılık ile nitelenecektir. Bu nedenle Levinas, Heidegger'de ölüme-sona-doğru giden varlık veya Hegel'in idea fikrine karşı, tanınamaz ve anlaşılabilir oluşuyla sonluluğu ve hareketin kapanan çemberini kıran bir ilke olarak 'sonsuzluk' fikrini ileri sürer (Türk, 2013:32). Batı felsefesinin aynılığına karşı Levinas tümlüğü reddeden bir başkalık hali getirmiştir. Levinas'a göre;

Batı felsefesi doğuştan beri çeşitliliği yok eden ontolojik bir fikir olmuştur. Sokrates'ten beri hakikat arayışı, kendi kendine yeterlilik, eksiksizlik kavramlarını ayrıcalıklı ve üstün addetmiştir. Akla ve logos'a atfedilen üstünlük, sabit ve değişmez olarak kavranmasına koşuttur; kendine yeterli bir bütün "Aynı" olarak kalması böylece idealleştirilir. Daha genel olarak , felsefi düşünce varlığın özü ve temel ilkesi arayışıyla, aslında farklılıkların ötesinde bir "Aynı"lık inşası ve bu "Aynı"lığın yüceltilmesidir. Böylece, her tür "Başkalık", başka/öteki olan her unsur, "Aynı"ya tabi kılınmıştır. Levinas ise tümlük oluşturmayan bir "aynı ile başka" ilişkisi temellendirmektedir. Diğer bir ifadeyle "Ben ve öteki", Hegel'in "Efendi ve köle" diyalektiğindeki gibi "Tanınma" arzulayan bunu da eşit yurttaşlar olarak devletle girdikleri ilişkide bularak tatmin olan taraflardan farklı olarak, sonsuz bir etik ilişkinin eşit olmayan özneleridir (Türk, 2013:35).

Levinas'ın bahsettiği gibi Ben'e ölçsüz bir otorite veren ontolojik yaklaşımlar, 'ben'i baz alarak farklılığı yok edilen öteki'ne karşı adaletsizliğin azmettiricisi olacaklardır.Türk'e göre; Öteki'nin "varlığından" azledilmiş bir özne, tanım gereği salt kendine borçlu olduğu varlığını koruma,sürdürmek adına öteki karşısında sınırsız bir özgürlük sahibi olacaktır.İşte felsefe ve politik olan, bu şekilde bir varlık fikrinde olduğu içindir ki varlığın özgürlüğünü ve kendini koruma hakkını, ötekine karşı sorumluluklarından üstün tutacaktır- oysa ötekine karşı sorumluluk adaletin temelidir.Dolayısıyla Levinas'ın, yerine etik özneyi geçirmeyi denediği "ontolojinin hükümler ben öznesi'ni";Aydınlanma'nın herşeyi kavrayıp açıklayabilir kapasiteli ben öznesi, liberal bireyin,sahip olduklarını varlığının uzantısı addeden mülkiyet sahibi öznesi, Kant'ın özerk-özgür öznesi, Hegel'in doğayı dönüştüren öznesi, Spinoza'nın varlığını sürdürmekte direnen öznesi vb. olarak düşünmek mümkündür. Levinas'a göre bu yaklaşımların varsaydığı "kendinin efendisi" özne, kolayca "Öteki'nin efendisi"ne dönüşebilmekte veya bunu mümkün kılan teorik kabulleri meşrulaştırmaktadır (Türk, 2013:36-38).

Levinas'ın ontolojisinde “‘autre” yani öteki/başka sözcüğü büyük bir yer etmektedir. Bernascani, Levinas'ın “başka”sının çoğunlukla ecnebi anlamında yabancı olduğuna dair bir anlayış olduğunu söyler. Oysa ecnebi başka bir yerden gelen ,benden farklılık gösteren,kendimi kendisine karşı nitelendirdiğim kişi olarak düşünülmektedir. Bu şekliyle Filistinli, İsrail'in Yahudi'nin Ötekisidir; ve Amerikada Afrikalı-Amerikalı Avrupalı-Amerikalının Ötekisidir,tıpkı Siyah'ın Beyaz'ın ötekisi olması gibi vs bu örnekler çoğaltılabilir.Bunların aksine Levinas'ın başkası, başkalığı bizimkinden farklı bir kültürün içinde oluşmuş birisi manasında yabancı değildir. Başkasının başkalığı rölantif bir başkalık değildir,başkasına bağımlı başkalığın temeli “Başka”sının benden başka olmasında yatar (Bernascani, 2011:98-196). Levinas için Ben tamamıyla ‘başkası için’imdir;Levinas'ın bu söze verdiği asıl anlam sorumluluktur.Levinas'a sorulan sorulardan birisi “İsraili için Filistinli başkası mıdır?” sorusudur. Levinas buna şöyle cevaplandırır: “Akraba olması zorunlu olmayan, ancak akraba da olabilecek olan komşudur.” Buna göre, eğer siz başkası içinsiniz aynı zamanda komşunuz içinsinizdir. Levinas'a göre komşunuzu kendinizi sevdiğiniz gibi sevmelisiniz, kendinizden sorumlu olduğunuz gibi ondan da sorumlusunuz. Size bu sorumluluğunuzu hatırlacak olan şey daima onunla karşılaşmaktır (Akçetin, 2013: 34).

Levinas (2016:121) felsefesinde başka, “mutlak olarak başka olan Başka”dır. Başkayı anlama yoluyla girilen bu savaşta “Ben”, mutlak Başka'nın karşısında, Başkası'nın karşısında kendini bırakarak,haklılaştırmamış ve iktidarını uygulayamaz hale gelmiştir.Mutlak başka kendini Ben'e bir yapı olarak göstermez.Mutlak başka “yüz”de belirerek beni çıplaklığıyla,yoksunluğuyla çağırır,sorgular ve buyurur.Levinas, Mutlak Başka, Başkasıdır. Ve Aynı'nın Başka tarafından sorgulanması yanıt vermeye zorlayan bir uyarıdır.

Ben, ben-olmayana sanki Başka'nın tüm yazgısı kendi ellerindeymişcesine bağlanır. Ben, başkası karşısında sonsuzca sorumludur. Başka yoksuldur, yoksundur ve bu “Yabancı” ‘ya ilişkin hiçbir şey Ben'i ilgilendirmezlik edemez. Ben, ben olarak varoluşunun doruk noktasına tam da her şey ona Başkası'ndan baktığında erişir. Ama Başka'sının yükünü üstlenmek,aynı zamanda, Başka'yı tözselliği içinde onaylamak , onu Ben'in yukarısında bir yere yerleştirmektir. Ben, bizzat yükünü üstlendiği kişiye karşı bu yükten sorumlu olmayı sürdürür. Hesabı benden sorulan kişi,aynı zamanda hesap vermeye mecbur olduğum kişidir.Sorumluğu üstlenme mecburiyeti hesap verme mecburuyetiyle örtüşmektedir. (Levinas, 2016:122-124)

“Başkasının yüzüyle karşılaşmanın etik sorumluluğu, bu yüzde dile gelen emir ve bu emre boyun eğmeyle açılan sonsuzluk boyutu, Levinas düşüncesinin kalbini sunarken aynı

zamanda başkasını indirgenemez başkalığında tanımının somut koşullarını da netleştirir” (Kartal, 2017:189). Başkası karşısındaki inkar edilemez ve kaçınılamaz sorumluluğum beni bireysel bir "Ben" yapmaktadır. Öyle ki incinebilir bir başkası yararına- merkezi konumundan feraget etmek için- kendimi tahttan indirmeyi, makamından vazgeçmeyi kabul ettiğim ölçüde sorumlu ve etik bir "ben" haline gelirim (Levinas, 2016:276). Özne'nin “Etik”leşmesini Levinas şöyle açıklamaktadır:

Etik, "Ben", tam da başkası önünde diz çöktüğü, kendi özgürlüğünü başkasının daha önde gelen çağrısına feda ettiği ölçüde öznedir. Bizim beşeri başkaya veya mutlak başka olarak Tanrı'ya cevabımızın yaderkliği, öznel özgürlüğümüzün özerkliğinden önce gelir. Sorumlu olanın "Ben" olduğumu teslim eder etmez, özgürlüğümün başkasına karşı bir yükümlülük tarafından öncelendiğini kabul ederim. Etik, özneliği, özerk özgürlükle zıtlık oluşturan bu yaderk sorumluluk olarak yeniden tanımlar. Kendi özgürlüğümün her şeyden önce geldiğini öne sürerek başkası karşısındaki ilkel sorumluluğumu reddetsem bile, başkasının benden, onun talebine bir yanıt vermeme özgürlüğümü olumlamamdan önce, bir yanıt talep ettiği olgusundan kaçamam. Etik özgürlük zor bir özgürlüktür, başkası karşısında yükümlü, yaderk bir özgürlüktür. Sonuç olarak başkası varlıkların en zengini ve en yoksuludur: Etik düzeyde, daima benden önce geldiği için -onun var olma-hakkı benimkini öncelendiğinden zengindir; ontolojik veya politik düzeyde ise, bensiz hiçbir şey yapamadığı için -bütünüyle incinebilir ve maruz kalmış bir halde olduğundan- en yoksuldur. Başkası bizim ontolojik varoluşumuza musallat olur ve ruhu, kulağı kırışte bir uykusuzluk hali içerisinde uyanık tutar. Ontolojik olarak reddetmekte özgür olsak bile, rahatsız bir vicdanla, daima suçlu olarak kalırız.(Levinas,2016:276)

Türk'e (2013:59) göre; Levinas'ın etik öznesi, Öteki 'ne şiddet uygulama özgürlüğüne sahip olduğu varsayımından geri adım atan öznedir; varlığından “var olma hakkı”nın imlediği tüm eylemleri “eksilterek” kendini pasifleştirir. Zira her şeyden sorumlu özne bu ağır sorumluluğa ancak böyle katlanabilir. Levinas, sırf var olduğu için “özür dileyen”, “var olmaya hakkı olup olmadığını sorgulayan”, suçlu bir etik özne tarif etmektedir. Levinas'ın öznesinin paradoksu açıktır: Başkalarına karşı şiddet uygulama ediminden geri çekilen etik özne, Öteki karşısında kendi varlığını fazlasıyla “şiddetli” biçimde sorgulamaktadır. Dolayısıyla:

Kendisini kavrayışı daima Öteki'nin varlığıyla öncelenmiş olan ben; bu defa tüm bir tarihin "iz"ini kendisinde taşımak, tüm tarihten sorumlu olmak gibi ağır bir yükün altına sokulur: "Ben, başkaları aracılığıyla/dolayısıyla "kendimde'yim". Bu başkalarının çektiği tüm acılardan ve işledikleri tüm suçlardan sorumlu bir ben demektir. Levinas "egoist özne"nin yerine bu kez "sorumluluğu üstlenmeyi tercih etme" özgürlüğüne sahip olmayan bir özneyi geçirmektedir:Sorumluluğum,kendimi sorumlu addetmenin ve aynı zamanda sorumluluğu üstlenmeme ihtimalimin ötesindedir- tıpkı yaratılmış olmayı seçmiş olamayışım gibi (Türk,2013:50).

Etikte başkasının varolma hakkı benimkinden önde gelir “Öldür-meyeceksin”, ötekinin hayatını tehlikeye sokmayacaksın emrini özetleyen bir önde gelirlilik (Levinas, 2016:272)dir. Levinas için sorumluluk, başkasına karşı beslenen sorumluluk ve samimiyet anlamına gelmektedir. Adalet, ancak başka bir insana çıkar gözetmeksizin,sadece sorumluluk duygusuyla yapılıyorsa bir anlam ifade etmektedir. “Levinas, insanı “Ben”den değil, başka insandan başlayarak düşünen bir hümanizmi savunur. ”Bu hümanizmi, Tümlük’den yol çıkararak ve farklılıkları temel alan, kültürler arası barışı hedefleyen bir siyasal öğreti olarak değerlendirmek gerekir (Yüksel, 2015:18). “Siyaset Levinas’ın felfesine burada girer.Çünkü,benin başkasıyla ilişkisini ikili karakterinden çıkaran ve bütün toplumu içine alacak tarzda yüz yüze ilişkiyi başka bir forma büründüren üçüncü kişidir” (Kartal, 2017:216). Levinas’a göre:

Eğer yalnızca dünyada yalnızca iki kişi olsaydı,başkaya karşı olan sorumluluğumu bırakabilirdim. Ama üçüncü taraf başkasına karşı taşıdığım sorumluluğu bırakmama izin vermez. Başkasının yüzü bizi üçüncü tarafla ilişkilendirdiği ölçüde, Ben’in Başkasıyla metafizik ilişkisi Biz biçiminde hareket eder, bir Devlete,kurumlara,yasalara varmaya çalışır ki, bunlar evrenselliğin kaynaklarıdır. Eğer üçüncü taraf yüz yüze bulunmasaydı,Başkasının yüzünde başka herşeye karşı bağlılıklarımın ve mecburiyetlerimin tümünden sıyrılmış olurum (Bernascani,2011:38-39).

Bu nedenle Levinas’a göre daima en azından üç kişi vardır. Buda demek oluyor ki, başkasını sürekli olarak sorgulayarak tanımlama ihtiyacı duymaya, farklılıkları bir araya getirerek benliğimizle kıyaslamaya mecburuz. Böylece, başka bir kurum arayışı çıkmak durumunda kalıyor ortaya çünkü üçüncü başkayla girilen ilişki toplumdaki kişiler arasındaki çatışmaları ve talepleri ortaya çıkarıyor. “Dünyada yalnızca iki insan olsaydı adli mahkemeye ihtiyaç olmazdı, çünkü ben başkası karşısında ve başkasından daima sorumlu olurum. Üç insan olur olmaz başkasıyla etik ilişki politikleşir ve ontolojinin bütünleştirici söylemi içine girer” (Levinas, 2016:269-270). Bernascani göre Levinas’ın felsefesinde:

Üçüncü tarafın ortaya çıkışı ile birlikte adaletin, hukukun, devletin, siyasetin ve diğer kurumsallıkların da ortaya çıktığı görülür. Üçüncü taraf, ben ile Öteki arasında şahsen kurulan bağlantının dışında kalan tüm diğer ötekilerdir. Levinas, öteki için, zayıf, yoksul ,dul ve yetim benzetmelerini yapar. Fakat buradaki yoksul, durumu benden daha kötü olan anlamında değildir. Levinas’ı felsefi söyleminde onların adını zikretmeye yönelten şey, bu terimlerin muhtaç kişileri tanımlaması değildir; genel bir biçimde, verili bir toplum içinde makbul bir statüsü olmayanları belirtmek için kullanılıyor olmalarıdır. Statüsüzlükleri bir anlamda onların toplumda kimliksiz oldukları anlamına gelir. Elbette ki, onların ihtiyaçları tam olarak eğilmem gereken şeydir ve bu ihtiyaçlar, Ötekinin başka bir yerden, yalnız ya da

yoksul olmasından kaynaklanıyor olabilir; ama bu Levinas'ın yabancısının yerinden edilmiş bir kişi ya da milliyeti olmayan bir mülteci olduğu için yabancı olduğu anlamına gelmez. Öteki sonsuzca yabancı, sonsuzca aşkındır” (Bernascani, 2011:108-109).

Türk'e (2013:64) göre, mutlak yabancı olarak tanımladığımız Öteki böylece, kim ve nasıl olduğuna bakılmaksızın, kendisinden açıkça hükümlü olduğum etik ilişkinin Öteki 'si iken; artık davranışlarıyla, özellikleriyle -veya kimliğiyle- değerlendireceğim, içerik sahibi bir ötekiye dönüşmektedir. Bu olay bilincinde kapsamaktadır, bilinç, öteki ile üçüncü tarafı karşılaştırır, buna göre anlamlandırır, tasarlar ve şematize eder. İşte bu Levinas felsefesindeki toplumun, siyasetin, devletin, bilimin, felsefenin kurumların kökeninde bu ilkenin –adalet ilkesinin- arayışıdır. Bu nedendir ki üçüncü tarafın varlığı etik birliktelikte bir hassasiyet oluşturur ve adaleti, adaletle birlikte ortaya çıkan kurumsallıkları zorunlu hale getirir. Levinas adalet kavramını öncelikle ayrımcılığın, ayrıcalığın ortadan kaldırılması, eşitlik, adil bir yasanın adaleti, yasallık vb. anlamında kullanır. İkinci olarak 'adalet' ilk anlamı aşan etik bir talebi dile getirir. Daha çok üçüncü şahısla ilişkiyi belirlemek için kullanıldığı halde, Levinas'ın başkası ile ilişkiyi de 'adalet' olarak adlandırmaktan kaçınmadığı anlar vardır. Üçüncü ile ilişki bizi siyasete, devlete, yasallığa, bir vatandaşlar düzenine götürür. Başkası ise bu düzeni kesintiye uğratandır. Başkasıyla karşılaşma anlamındaki adalet, aynı zamanda devletin sınırlandırır (Akçetin, 2013:267).

Levinas'ın üzerinde durduğu bir diğer kavram ise Yüz'dür. Levinas için Başkası ile kurulan bağlantı Ben'i sorgulayarak, Ben'i benliğinden ayırır. Ben, kendisiyle arasında oluşan egemen örtüşmeyi yitirir. Artık ona göre etik, insanın bu türlü kendini sorgulamasıdır, başkasının yüzüyle yüzleşildiği sırada benliğin huzursuz olmasıdır. Yüz ise, Levinas için başkalığı açıklayan somut bir ifadedir. Şöyle niteler Yüz'ü; “Başkasının kendini sunma biçimi benim içimdeki başka fikrini aşar.” Başkası fenomen olarak sergilenirken, aynı anda bir yüzdür. Yüz Levinas için bir gerçeklik değildir. Yüz, dünya ile dünyevi olan arasındaki sarsılma, iki olgu arasındaki zıtlıklar olarak betimlenir. Yüzleşmede asıl önemli olan yaklaşımdır, bize doğru yaklaşmakta olan ötekidir. Dolayısıyla hareketli bir yönelimdir, bir çağırmadır. Yüz, onu saracak olan şekil verilebilir imgeden taşan bir kalıntıdır.(Akçetin, 2013: 64) Direk'e (2005:145-146) göre Levinas “Öldürmeyeceksin” buyruğunu başkasının yüzüyle ilişkilendirir, zira yüz bunu söylemektedir. Bununla beraber bu buyruk,başkasını öldürmemin yasaklanmasının ötesine geçerek toplumsal adalet talebi olarak yorumlanır. Direk buradan politik bir sonuç çıktığını ifade eder: “Birileri yoksulluk ya da sağlık hizmetlerinin yetersizliği sebebiyle öldüğünde, hiçbir şey yapmadığımız halde onları öldürmüş sayılırız.” Levinas'a göre özgürlük ve aşkınlık kavramları onun ortaya attığı “başkasıyla karşılaşma” ve

“adalet” kavramlarıyla birlikte yeniden düşünölmelidir.Zira Levinas’a göre yüzün kendisi bir savunmasızlıktır.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE ULUS DEVLET BAĞLAMINDA ÖTEKİ

2.1. Osmanlı İmparatorluğu Son Dönem Modernleşme Hareketleri

Türk modernleşmesi, Türkiye tarihi ile başlamaz, Osmanlı imparatorluğu ve daha sonra yerine geçen ulusal devleti beraber incelemek gerekmektedir. Türk modernleşmesinin başlangıcı Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk defa önemli ölçüde toprak kaybına uğradığı 1699 tarihli Karlofça Antlaşması'na kadar götürülebilir (Bal ve Çolak, 2017:5). Kaliber (2007:109), modernleşmenin Batı'daki aşamalarına bakıldığında, modern devleti yaratan merkezileşme girişiminin, bölgesel güçlerle (kilise, burjuvazi ve aristokrasi) uzlaşmaya dayalı ve onların merkezi otorite karşısında özerkliklerini yitirmeden yönetim erkinin bir parçası haline gelmelerine olanak tanıyacak şekilde çok boyutlu “bir dizi karşı karşıya gelme” sonucunda oluştuğunu söylemektedir. Türk uygulamasında ise gerek İmparatorluk gerekse Cumhuriyet dönemlerinde bu karşı karşıya gelme, merkezle çevre arasında tek boyutlu bir çatışma halinde ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı imparatorluğu feodal değildir; devletin niteliği, sınıf yapısının belirlenmesinde ve toplumsal yeniden üretimdeki rolü, savunduğu düzen ve bu düzeni taşıyan hukuk ve üretim ilişkilerine yansıdığı biçimiyle sınıf yapısının kendisi, Avrupa feodalizmi adıyla bildiğimiz pre-kapitalist düzenden temelli farklar göstermektedir (Keyder, 2014:15). Osmanlı imparatorluğunun müslümanlardan oluşan bir burjuva sınıfı yoktur, gayrimüslim tebaadan oluşan sınıf ise milli değildir, dolayısıyla güvenilemezdir. Modernleşme projesinin gerçekleştirilebilmesi için yerli burjuvazinin yaratılması gerekmektedir. Yönetici sınıf eliyle, Müslüman girişimcileri destekleyerek yeni bir burjuva sınıfı yaratılmıştır. Bu nedenle Türk modernleşmesi kendiliğinden oluşan toplumsal bir süreç durumundaki modernleşme şeklinden farklı olarak tepeden inme bir modernleşme hareketi olarak adlandırılmaktadır.

Osmanlı Devleti, kuruluşundan başlayarak 17. yy'a kadar yükselme ve gelişme sürecinde görülmektedir. 16.yy da gerçekleşen Avrupa'daki gelişmeler, Rönesans ve Reform hareketleri ile Batı, yeni bir sanat anlayışına geçmiş, klisenin baskısından kurtulmuş yeni bir özgür düşünce ortamı oluşturmuştur. Aydınlanma çağından sonra gelen Fransız ihtilali özgürlük, eşitlik, adalet ve millet egemenliği gibi kavramlarını ortaya çıkarmıştır. 18 yüzyıla gelindiğinde ise İngiltere de başlayan Sanayi devrimi ile gelişen ülkeler yeni hammadde ve pazar arayışına çıkmışlar gelişmekte olan ülkeleri sömürgeleri haline getirmişlerdir. Osmanlı devleti ise 18 yy. gelinceye dek bu gelişmelerin dışında kalmış, Batı'daki değişimlerle fazla ilgilenmemiştir. Mardin (2012:162) belirttiğine göre, gerilemenin nedenlerini ordunun ve

kanunların bozulmasına yetenekli devlet adamlarının çıkmamasına bağlıyorlardı ancak 18 yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın gerisinde kaldığını anlamış ve batı tarzında yenilikler yapmaya başlamışlardı. En genel anlamıyla Osmanlı aydını Batı fikirlerine nüfuz etme yeteneği öncelikle imparatorluk içinde on yedinci yüzyıldan beri savaş alanlarındaki mağlubiyetlerin giderek artması sonrası çekilen sıkıntıların sonucunda bir şeylerin temelde ters gittiğinin idrak edilmesi sayesinde olmaktadır. 18 yüzyılın sonuna gelindiğinde daha köklü yenileşme veya ıslahata girişme düşüncesi rağbet görmeye başlamıştır. Böylece 19.yüzyılda “çağına uymak” şeklinde ifade edebileceğimiz yeni bir mesele ortaya çıkmıştır. “Muasırlaşma”, “Çağdaşlaşma”, “Asrileşme”, “Batılılaşma”, “Avrupalılaşma” gibi muhtelif isimler altında, çeşitli zamanlarda sürekli olarak devlet düşünce adamlarını ve halkı meşgul etmiş olan bir mesele (Bal ve Çolak, 2017:4) haline gelmektedir.

Osmanlı modernleşmesinin ilk evresi olarak III. Selim ve II. Mahmut yenilik hareketleri sayılmaktadır. Öncesinde, 18. Yüzyılın sonlarına kadar bilinçli bir modernleşme hareketi yoktur. III. Selim'in askeri alandan Batı tarzı yenilikler yaparak, Nizam-ı Cedid ordusunu kurması ve Yeniçeri için eğitim öğretimi zorunlu hale getirmesi, Avrupa'da daimi elçilikler açması; II. Mahmut'un Yeniçeri ocağını kaldırması, Avrupa'ya ilk defa öğrenci göndermesi, bürokrasi alanında birçok yeni kurum kurması gibi yenilik hareketleri sayesinde Osmanlı devleti 19. Yüzyılın başlarında o ana kadar görülmemiş yenilik hareketleri yapmış sayılmaktadır. Bu yenilik hareketleri sayesinde Tanzimat reformuna geçiş kolaylaşmıştır. Mardin göre, 19 yy'a gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nda çözülmesi gereken üç sorun ortaya çıkmıştır. Kendi ifadeyle aktarmak gerekirse:

Bunların üçü de, Osmanlı reformcularının, ulus-devlet model alınarak bir devlet kurma girişimlerine ilişkinci ve üçü de, merkezin çevreyle ilişkilerini harekete geçirdi. Sorunların birincisi, gayrimüslim grupların ulus-devlet içinde bütünleştirilmesiydi; ikinci öge çevrenin Müslüman öğeleri için aynı şeyi yapmak, yani İmparatorluğun mozaik yapısına düzen vermektir, son olarak, 'ulusal topraklardaki' bu birbirinden ayrı öğelerin 'siyasal sisteme anlamlı bir katılımında bulunacak' duruma getirilmesi gereği idi (Mardin, 1991:40).

Mozaik bir yapıya sahip olan İmparatorluğu bu tehlikelerden korumak amacıyla ıslahat hareketlerinin devamı sayılabilecek Tanzimat Fermanı 1839 da çıkarıldı. Tanzimat dönemi modernleşmesi ile ilk dönem modernleşmesi arasında birçok yönden süreklilikler ve benzerlikler mevcut olsa da bu iki dönem birtakım kriterlerden ötürü farklılıklar da barındırmaktadır. En göze çarpan fark; Tanzimat döneminde yönetimde elit sivil bürokratların hâkim olması ve modernleşmeye onların yön vermesidir (Bal ve Çolak, 2017:8).

Aydın'a (1995:211) göre; Tanzimat Fermanı'nda devletin dini gruplara dayanan ve kompartıman usulü yönetiminin ılımlı bir tavsiyesi göze çarpmaktadır. Artık yargı, tebaanın eşitliği ve gayrimüslimlere daha fazla kamusal hak ve ödevlerin verilmesi ve hukukun üstünlüğünün kabul edilişi fermanın belirgin bir niteliğindedir. Tanzimat Fermanı'ndan on yedi yıl sonra, Islahat Fermanı olarak bilinen bir belge 1856'da Paris Konferansı'ndaki dış baskılar sonucunda yayınlanmıştır. Bu kararname, 1839 tarihli ferman ile aynı anayasa karakterine sahip değildir, aksine taahhütlerini yerine getirmek için somut reformlar ortaya koymaktadır. Osmanlılık kavramı ilk kez burada ortaya çıktı. Müslüman-Hristiyan eşitliğinde, Cizye'nin kaldırılması ve Hristiyanların askere gönderilmesi öngörülmüştür. Bütçe sağlanacak, banka kurulacak, Avrupa sermayesi ve ekonomik kalkınma için uzmanlar getirilecek ve karma mahkemeler kurulacaktır. Hakaret niteliğinde ki sözler, gayrimüslim insanlar için kullanılmayacak, hristiyanların mahkemelerdeki ifadeleri kabul edilecek ve tanıklar kendi dinlerinin kitaplarına yemin edecektir. 19. yüzyıl, milliyetçiliğin Batı'da geliştiği dönem olmaktadır. Tüm bu gelişmeler imparatorluğu korumak adına milliyetçiliği olgusuna karşı gelişmektedir. 1839 fermanıyla Müslümanlara anayasa verilmemiştir. 1856 kararnamesi ise genel olarak Hristiyan "ulusların" anayasal gelişiminin ve ulusal bağımsızlık arzusunun bir tezahürüdür (Aydın, 1995:212). Bu nedenle Müslüman halk tarafından hoş karşılanmamaktadır.

Batı fikirlerinin Osmanlı entelektüelleri arasında yayılmasıyla, ilk defa rejime yönelik fikirler ortaya atılmaya başlanmıştır. Vatan, anayasa ve parlamento gibi konular ele alınmaktadır. Bu tür fikirler ilk önce Şinasi, Namık Kemal ve arkadaşları arasında yaygınlaşmıştır. Türk reformunu yukarıdan aşağıya taşımak ve on dokuzuncu yüzyıl anayasal demokrasisi doğrultusunda değiştirmek suretiyle "Sol cenah" olarak adlandırılabilir olan yöne doğru kaydırma girişimi sayılabilecek bu hareket; 1865 ve 1875 yıllarında etkin olan Jön Türk /Genç Osmanlılar akımıdır (Mardin, 2012:170). Bu dönemde Osmanlılık kavramı Jön Türkler tarafından geliştirilerek; ideoloji, din ve etnik aidiyetten bağımsız, kapsayıcı, ortak bir Osmanlı vatandaşlığı yaratma amacı gütmektedir. Avrupa'daki milliyetçi hareketlere eşdeğer bir Osmanlı hareketi arzulamaktadırlar (Üngör, 2016:69). Genç Osmanlılar, Tanzimat ve özellikle Islahat Fermanı ile başlayan bazı uygulamalara karşıydılar. Zira Islahat Fermanı ile gayrimüslimler eşitlik bir tarafa, adeta ayrıcalıklı bir statüye sahip olmaktadır. Genç Osmanlılar Tanzimat'a muhalefette birleştikleri halde öngördükleri çözümlerde ayrılmaktaydılar. Anlaştıkları üç temel fikir; Anayasa, Parlamento ve Osmanlılıktır. Bürokrasinin yetkilerini, rütbe ve statü ne olursa olsun yapılacak bir anayasa ile sınırlandırmak istemektedirler (Aydın, 1995:213). 1876 I. Meşrutiyet'in hazırlanmasında

önemli rol oynamış bu kadro daha sonra partileşip İttihat ve Terakki adıyla devlet yönetimini ele alınca modernleşme bağlamında değerlendirilebilecek birçok reforma imza atacaktır.

Abdülhamid'in 1876 Kanun'ü Esasiyi ilan etmesi ve ardından gelen I. Meşrutiyet ile Osmanlıcılık fikrinin yükselişi gerçekleşmiştir. Genç Osmanlıların bu başarısı fazla uzun sürmemiştir, Abdülhamid Meclis-i Mebusan'ı kapatıp, Kanun-i Esas-i II. Meşrutiyetin ilanına dek kaldırmıştır Bu zafiyet sonucu 19. yüzyılın son on yılında kazandıkları gücü kaybeden Genç Osmanlılar Sultan tarafından ya hapse atıldılar ya da sürgüne gönderildiler. Genç Osmanlıların düşüşü Jön Türk muhalefetinin ikinci aşamasının habercisi oldu ve bu aşamaya milli Türk kültürü düşüncesini benimseyen yeni nesil milliyetçi Türk aydınları öncülük etmektedir (Üngör, 2016:70). Tanzimat'ın Osmanlıcı anlayışı bu dönemde yerini İslamcılığa bırakmaktadır. İç idare ve dış ilişkilerde Panislamist bir politika benimsenmiştir. Siyasal İslam bu dönemin en belirgin ideolojisini oluşturmaktadır. (Bal ve Çolak, 2017:12). Mardin'e göre:

Yükselen milliyetçilik görüşü; Avrupa'nın milliyetlerden oluştuğunu, bu milliyetlerin her birinin armasında özel bir kültür yattığını ve bu kültürün biçimlenmemiş olsa bile o milletin içinden, halkın geleneklerinden çıkarılabileceğini ileri sürüyordu. Milliyetçiliğin kültür eksenini geliştirmesinin yanı sıra başında, bir siyasal milliyetçilikte geliyordu. Birçok ülkeler aynı "Millet"i içine aldıkları ileri sürdükleri bir sınır genişletme politikası uyguluyorlardı. Rus aydınlarının ve bazı siyaset adamlarının kendi Slav "Millet"lerinden öne sürdükleri toplulukları egemenlikleri altına almaya yönelik ve Balkanlar'da çok etkin olmalarıyla sonuçlanan ideolojilerine Pan-Slavizm adı verilmişti. Padişah'ın (sultan II. Abdülhamit) dış ilişkilere yansıyan İslamcı politikası olan Pan-İslamizm de böylece Pan-Slavizm'e de karşılık veriyordu. Fakat yine de Osmanlı İmparatorluğunun en önemli sorunu bir iç konuydu: Osmanlı sınırları içinde yaşayan gruplar dinlerine göre tasnif edilmişti. Osmanlılar için "Türk", "Çerkez", "Arap" gibi tanımlamaların, Müslümanların aslen nereden gelmiş oldukları anlatması dışında bir önemi yoktur (Mardin, 1991:187).

19. yüzyılın ortalarından başlayarak Almanya ve Çin gibi birbirinden çok farklı örneklerde savunmacı modernleşme milliyetçiliğin terimleriyle dile getirilmektedir. Ayrılıkçılarla ve toprak isteyenlerle savaşırken, Osmanlı devlet eliti kendine özgü bir tür milliyetçilik yaratmada ağır davranmıştır; imparatorluğu korumaya çalıştığından, milliyetçilik olgusu kendine ters düşmesi demektir. (Keyder, 1998:34). Sultan II. Abdülhamit Batı üstünlüğünün meydan okumalarına karşı devamlı ve düzenli bir biçimde karşı gelmenin çarelerini bulmuştur. Ancak imparatorluğun sınırlarındaki dağılma hareketleri devam ettiği için bu reformlar uzun vadede kalıcı sonuçlara yol açmamaktadır. Üngör'e (2016:68) göre bu durum merkezden çevreye doğru yayılan milliyetçiliğin önüne geçmek için yeterli olmamıştır. Daha çok sayıda ulus, imparatorluktan koparken Osmanlı toplumu daha da

Müslümanlaşmıştır. Bu süreç homojenleştirmenin yönünü belirlemiş ve imparatorluğun ileride birbirine bitişik ulus-devletlere bölüneceğinin işaretini vermektedir.

Abdülhamit idaresi sırasında yapılan yeniliklere rağmen, muhalefet engellenememiştir. Jön Türkler Abdülhamid'i tahtan indirmek ve anayasayı tekrar yürürlüğe sokmak istemekteydiler, bunun için İttihat ve Terakki gibi cemiyetler kurarak faaliyetlerini yönetiyorlardı. Rusya ve İngiltere arasında yapılan Reval görüşmeleri, orduda ki subayların faaliyetleri ve Selanik hükümet konağının işgal edilmesiyle beraber ordu tarafından desteklenmekte olan İttihat ve Terakkiciler Abdülhamid'e Anayasayı yeniden yürürlüğe sokturmuş, II. Meşrutiyet ilan ettirmişlerdir. (Üngör, 2016:71).

Keyder'e (2011:73) göre Jön Türk hareketinin entelektüel bileşiminin bir özelliği, eylemciliğini geri kalmışlığı yenme arzusuyla beslemesidir. Jön Türkler için, özgürlüğün gerçekleştirilmesi bir araç olmaktan çok, devletin farklı "milliyetçilik akımları" sonucu parçalanmasını önlemek için ortaya atılmıştır. Yani, parlamentonun yerleşmesini istemek, özgürlüğün gerçekleştirilmesi için değil, devletin güçlendirilmesi ve kurtarılması içindir (Kalker, 2007:130). Bu nedenle hareket farklı sonuçlar doğurmuştur. Üngör'ün söylemiyle:

Jön Türk hareketi tarihine, iki önemli aşamada oluşan karmaşık bir kimlik oluşumu süreci olarak bakılabilir. Hareketin birinci aşamadan ikinci aşamaya evrilmesi Osmanlı milliyetçiliğinin Müslüman milliyetçiliğine kayması biçiminde oluştu ve gayrimüslimlerin dışlanmasıyla sonuçlandı. İkinci aşama olan Müslümanlıktan üçüncü aşama olan Türk milliyetçiliğine geçilmesiyle Türk olmayanların tanınmaması süreci başlamış oldu. Bu iki kayma Türk ulus yaratma sürecinde hayati bir öneme sahiptir (Üngör, 2016:73).

Türk milliyetçiliğine geçişte Avrupalı devletlerin bölgesel ve etnik farklılaşma faktörlerini gözeterek Osmanlı toprakları üzerinde çeşitli faaliyetler göstermeleri etkili olmaktadır. Osmanlı-Rus savaşı sonrası imzalanan Berlin Antlaşması ile Rus gözetiminde Ermenilere eşit yurttaşlık ve din hakkının verilmesi Rusların Ermeniler üzerinde söz sahibi olmasını sağlamıştır. Katoliklerin Fransa'ya olan bağlılığı, bağımsız Yunanistan'ın Rum nüfus üzerinde hak iddia etme tehlikesi, İngiltere'nin, Bulgaristan ve Yunanistan'ın Osmanlı topraklarına saldırdığında tarafsız kalması süreci hızlandırmaktadır.

Balkan savaşları, milliyetçiliğin hem halkta tarafında hem de yönetici sınıf arasında yükselişe geçmesinin bir dönüm noktası olmuştur. Ermenilerin, Ermeni sorununu uluslararasına taşınmasını istemesi ve Rumlar, Hıristiyan nüfusunun bulunduğu bölgelerin Yunanistan'a ilhak yoluyla verilmesi talepleri, İttihat ve Terakki önderlerinin Türk milliyetçiliği politikasına doğru yön değiştirmesine neden olmuştur.(Keyder, 2014:81) Balkan Savaşları'nın yarattığı öfke , milli kimlik ve nüfus politikaları hakkındaki düşünceler üzerine

tartışmalar alevlenmiş ve etnik olarak ayrılmış siyasi kesimler arasındaki çatışmalar arttırmıştır (Üngör, 2016:101). Genç Türkler, ulus-devlet sistemindeki haklılık ilkesinin, ulusal kendi kaderini tayin veya etnik merkezilik olduğunun farkındadırlar. Bu sisteme göre Osmanlılar yüzyıllardır yaşadıkları topraklarda, Müslüman nüfusun az bulunması nedeniyle bir hak talep edememektedirler. Bu milliyetçilik felsefesi, bir nüfus politikasının yürütülmesini zorunlu kılmıştır; halkın etnik yapısı ve bu bölgedeki bilgileri ortaya çıkarmak için Göçmenlik ve Aşiretlerin Yerleşimi Dairesi Başkanlığı oluşturulmuştur (Keyder, 2014:83). Jön Türkler bu dönemde doğu vilayetlerindeki Türkçülük fikrinin eksikliğini en önemli sorun olarak görmekteydiler.Üngör'ün ifadesiyle:

Ziya Gökalp önderliğinde Türleştirme akımı başlatılarak, Jön Türkler, Türk devletinin meşruiyetinin en iyi ihtimalle kuşkulu görülmesine yol açan Doğu vilayetlerinde güçlü bir konuma gelmek için "Doğu vilayetlerinin" Türk olduğu tezine sarıldılar; özellikle, nüfusları Türk'tü (etnik çoğunluk), tarihleri Türk'tü (milli efsane yaratma) ve toprakları Türk'tü (anıdan ve mimarisi) politikalarını başlattılar (Üngör, 2016:91).

Yükselen Türk milliyetçiliği görüşüyle paralel olarak ekonomide de bir millileşme gerekmektedir. Ekonomik anlamda en önemli hamle, 1914'de kapitülasyonların kaldırılmasıdır. Ekonomik çalışmalara finans bulmak ve kooperatifler kurulmasını desteklemek üzere milli bir banka kuruldu. (Aydın, 1995:219) Bu sırada I. Dünya Savaşı'nda başlamak üzere olması ekonomik alandaki gelişmelerin bir an önce yapılmasını gerekli kılmaktadır. Keyder'e (2014:82) göre; savaş yıllarına hâkim olan siyasi tema yerli burjuvazinin yaratılmasıdır. Bu görüşe göre Müslüman girişimcileri destekleyecek politikalara gerek vardır. Hükümet desteğiyle Müslüman iş adamlarına ticarete yönelik "milli" şirketler kurdurulmaktadır. Jön Türkler bu hamlelerle, hem bir milli bir burjuva sınıfı oluşturmak hem de özellikle ticarete üstünlük kurmuş Ermeni ve Rum'ların ekonomik üstünlüğünü ortadan kaldırmayı amaçlamaktadırlar.

Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı için 1918'de sonlanmamaktadır. Mondros Mütarekesi'nden ardından bir barış antlaşmasının yapılması uzun sürmesi, 1920'de Sevres Antlaşması imzalandığında Yunan işgali yaygın bir direnişin ortaya çıkmasına yol açmış ve Osmanlı hükümeti meşruluğunu kaybettirmiştir (Keyder, 2014:90).

Sonuç olarak yenilginin ardından İttihat ve Terakkiciler ülkeyi terk etmişlerdir. Bu durum ülkede siyasi bir boşluk oluşturmaktadır. Özellikle Çanakkale Savaşı'nda başarılarıyla ön plana çıkmış olan Mustafa Kemal olası bir lider olarak öne çıkmıştır. Bazı çevrelerce Yunanlılar ile girişilecek bağımsızlık savaşının karşısında Türk milliyetçi güçlerini temsil

edecek olası komutanı olarak görülmektedir. Ancak Mustafa Kemal'i Doğu ordusunun genel müfettişi olarak atayan saraydı ve savaşmaya başladığında bu unvanı taşımaktadır. Askeri hiyerarşide bir dizi darbe yaptıktan ve il bürokrasisi üzerinde idari kontrol kurmayı başardıktan sonra, Mustafa Kemal, direniş hareketinin rakipsiz lideri olarak ortaya çıkmaktadır (Keyder, 2014:99). I. Dünya Savaşı, İslamcılarını siyasal bir kuvvet olarak ortadan kaldırmış, batıcıların da iki esas fikrini, Osmanlılığı ve dinin imparatorluğun temeli olduğu düşüncesini çürüterek zayıflatmıştır. Batıcıların çağdaşlaşma konusundaki pratik fikirleri de milliyetçiliğe katılmış, kısmen uygulanmasına bile geçilmiştir. Böylece I. Dünya Savaşı sona erdiğinde Türkiye'de ayakta kalmayı başarmış biricik ideoloji Milliyetçilik olmaktadır (Aydın, 1995:219).

2.2. Ulus Devlete Geçiş

Merkezden çevreye giderek artan milliyetçilik hareketleri, uzun süre çok uluslu imparatorlukların temelini sarsmış, tüm çabalara rağmen imparatorlukların ulus devletlere bölünmesine sebep olmuştur. Osmanlı'da Çekler, Sırlar, Yunanlılar ve Ermeniler gibi azınlık gruplar, milliyetçilik hareketlerinden daha önce etkilendikleri için suçlu olarak görülüyorlardı. İttihatçılar ve Kemalistler, azınlık gruplarının milliyetçi eylemlerine bir tepki olarak ortaya çıktılar ve Osmanlı toprakları üzerinde bir Türk devletini kurmak istediler. 1923 yılında Osmanlı imparatorluğunun küllerinden doğan, üniter Türk ulus devletini kurarak hedeflerine ulaşmaktaydılar (Üngör, 2016:14-15).

İşgalci güçlere karşı direniş hareketi, İttihat ve Terakki teşkilatının ve Müslüman burjuvazinin kayda değer bir kesiminin katılımıyla güçlenmektedir. 1920'de Ankara'da yeni bir hükümet kurmak için, İstanbul Meclisi üyeleri, bürokratlar ve taşrada varlıklı kimselerden oluşan bir meclis kurulmuştur. Bu grubu bi arada tutan Batı Anadolu'nun Rumlar tarafından işgalinden dolayı milliyetçi hareket kararı vermeleri olmuştur. Bu süreçten sonra İtilaf Devletleride, hakim sınıfın temsilcisinin artık İstanbul Hükümeti değil, Ankara hükümeti olduğunu anlayarak, Ankara Hükümetini meşru muhatap olarak kabul etmektedirler. (Keyder, 2014:99-100) Sonraki adım milli sınırların çizilmesi olacaktır. Bu nedenle Türklerin vatanı Temmuz-Ağustos 1919'da Erzurum Kongresi sırasında, Misak-ı Milli içinde açık ve net bir şekilde tarif edilmiştir. Misak-ı Milli'nin, Kurtuluş Savaşı'nın başlarında, Anadolu'nun önemli bir kısmının ve başkent İstanbul'un İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunanlar tarafından işgal edildiği bir dönemde ilan edildiğini özellikle belirtmek gerekmektedir. Misak-ı Milli, Anadolu ve Trakya'yı modern Türkiye'nin vatanı olarak tanımlamaktadır. 23 Nisan 1920'de, sultan ve halifenin ve parlamentosunun yokluğunda kimilerince o devleti temsil eden bir

kurum olması düşüncesiyle Türkiye Büyük Millet Meclisi kurulmaktadır. Adındaki "Büyük" sözcüğü, bu kurumun bütün meclislerin üstünde bir gücü temsil ettiğini gösteren bir sözcük niteliği taşımaktadır (Berkes, 2012:481).

Anadolu, Kurtuluş Savaşı sonrasında modern Türkiye'nin ana yurdu hâline getirilmektedir. Lozan Anlaşması'ndan hemen sonra ise uluslararası milletlerce de tanınmıştır. Yeni rejimin etnik halkçı özelliğini belirtmek için başkent, İstanbul'dan Ankara'ya taşınmaktadır.(Karpat, 2009)

Mustafa Kemal Paşa kendi siyasal konumunu Lozan Antlaşması imzalanmadan ve bağımsızlık savaşı sona ermeden hemen önce pekiştirmeye başlamıştır. Bunu Hiyanet-i Vataniye Kanunu'nda yapılan değişikliklerle, yeni bir partinin, Halk Fıkrasının kurulması ve bu partinin bütün Müdafaa-i Hukuk örgütünü içine alması için kullanmıştır. Doğmakta olan Yeni Türk Devleti'nin esas niteliği bu sırada henüz belirsizdir (Zürcher, 2000:242). Bunun üzerine 29 Ekim 1923 de Cumhuriyet ilan edilmiştir. 1924 yılına gelindiğinde halifelik makamı meclis tarafından kaldırılmaktadır. Halifeliğin kaldırılması İslam Dünyası ile olan bağların koparılması anlamına gelmektedir (Lewis, 1993:264). Sosyal yaşamda dini hayatın düzenleyicisi olan şeyhülislamlık kaldırılmasındaki neden olarak ilerlemenin önünde bir engel olması gösterilmektedir. Yerine Diyanet İşleri Başkanlığı kurularak ulema sınıfı devlet görevlisi sınıfına taşınmıştır. Böylelikle din devlet kontrolüne girmesi sağlanmıştır. Halifelik kurumunu kaldıran cumhuriyetin yeni elit kadroları yapılması planlanan inkılaplar için tek güç haline gelmişlerdir. Kemalistler modernleşmeyi esas alarak laik ve çağdaş bir Türkiye Cumhuriyeti için çalışmalara başlayarak, bir dizi yenilik hareketi başlamıştır. Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Medeni ve Ceza Kanunları kabul edilerek eğitimde ve hukukta da bir devlet denetimi sağlanmıştır. Hicri takvim yerine Miladi takvim; Cuma yerine Pazar günü resmi tatil olarak belirlenmiştir. Harf devrimi kabul edilerek Latin alfabesine geçilerek Arapça ve Farsça'nın dilin yalınlaşmasını sağlamak amacı ile kullanılması önlenmeye çalışılmıştır. Halkın İslam ve Osmanlı bağları koparılmaya çalışılarak Türk milliyetçiliği ilkesi etrafında birleşmesi amaçlanmıştır. Anayasadan devletin dini İslam'dır ibaresi çıkarılmasının ardından, Ayasofya'nın Müze yapılması, ezanın Türkçeleştirilmesi çalışmalarında İslam'ın simgelerinin erozyona uğramasına neden olmuştur. 1937'de Atatürk ilkelerine Laiklik ilkesinin girmesiyle laik anlayış resmileştirilmiştir (Aslan ve Alkış, 2015:24). Bu hamleler, saltanat ve hilafetin kaldırılması ve Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte, Kemalist reformların ilk evresini oluşturmaktadır. Tanzimat ve İttihatçı reformlarının da hukuk ve eğitim sistemlerini oldukça laikleştirmiş olduğu düşünülürse, bu inkılap hareketlerinin o dönemin bir uzantısı olarak görülebileceği kanısı ortaya çıkacaktır. (Zuncher, 2000:252) Cumhuriyet Halk Fırkası her

bakımdan bir iktidar tekeli kurmuştur. 1931'deki parti şûrasında Türkiye'nin siyasal düzeni tek parti rejimi olarak ilân edilmiştir. Sonrasında ise;

1930'daki "itaatkâr" bir muhalefet partisi denemesi bir yana bırakılırsa, İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Türkiye'de hiçbir yasal muhalefet topluluğu faaliyet göstermemiştir. Yeraltı muhalefeti ise, etkisi olmayan bir komünizm hareketiyle ve Kürt milliyetçilerinin daha etkili olan eylemleriyle sınırlıydı. Güneydoğu'daki dağlarda hemen her zaman küçük çaplı ayaklanmalar yaşanıyor ve 1937-1938'de Dersim'de ise büyük bir ayaklanma olmuştu. Bu isyan da şiddetle bastırılmış ve yine on binlerce Kürt zorla ülkenin batısına yerleştirilmişti. Paris, Sofya, Şam ve Kahire gibi birbirinden uzak yerlerde bulunan çeşitli siyasal akımlardan küçük mülteci toplulukları (saltanatçılar, liberaller, İslâmcılar, sosyalistler), risale ve dergilerde rejime saldırıyı sürdürüyordu, ama hiçbirinin gerçek bir ağırlığı yoktur (Zuncher, 2000:259-260).

Laiklik ve milliyetçilik kuşkusuz Jön Türk ideolojisinin, en azından 1913'ten beri, belirgin özellikleri arasında yer almıştı. 1930'larda her iki özellik en uçlara götürülmüş, laiklik, yalnızca devletle dinin ayrılması değil, dinin kamu yaşamından çıkarılması ve din kurumları üstünde devletin tam denetiminin kurulması olarak da yorumlanmıştı. Aşırı bir milliyetçilik biçimi, buna eşlik eden tarihsel efsanelerin yaratılmasıyla birlikte, yeni bir ulusal kimliğin oluşturulmasında başlıca araç olarak kullanılmış ve böylece birçok hususta dinin yerine geçmesi amaçlanmıştı.

2.2.1. Türkiye'de Ötekinin Kurucusu Olarak: Ulusal Kimlik

Ulus devletleşme oluşumunun aracı olan 'ulusal kimlik' olgusu, modern asrın ürünüdür. Daha doğru bir şekilde söylemek gerekirse, bu aşamada devletin kimliği ile devleti oluşturan vatandaşların varsayımsal kimliği örtüşmüştür. Modern-ülkesel devlet olarak adlandırabileceğimiz bu genç devlet şekline gelinceye dek devletlerin tebaalarının kimliğini kendisine tanımla modeline benzetme gibi bir sorunu ya da uyruklarında olduğunu varsaydığı bir "paydaş" kimlikle kendisini adlandırma ihtiyacı duyulmamıştır (Aydın, 1998:22). İmparatorlukların çökmesiyle birlikte kavme dayalı devletler ortaya çıkmıştır. Müslüman âleminde, ilk defa kavme dayanan etnik bir Türk cumhuriyeti olarak, 1923 senesinde Türkiye Cumhuriyeti ilan edilmiştir. İmparatorluktan ulus devlete geçişte Osmanlı ekolünden vazgeçilmiş ve imparatorluğun parçalanmasına karşı bir refleks olarak milliyetçilik gündeme gelmiştir. Yeni T.C'nin kurucu ideolojisini oluşturan etkin faktörler; milliyetçilik, milliyetçilik oluşumun etkisinde ulus sınırlarının çizilmesi, ulusun etnik birlikten kaynaklanan bir türdeşliği ifade ettiği varsayımı ve bunu aynı dili konuşma yoluyla somutlaştırılmasıdır (İçli, 2002:248). Bağımsızlık mücadelesi öncesi Balkan Harbi ve onu takip eden şiddet

olayları, etnisitenin toprakla ilişkilendirildiği bir milliyetçi nüfus siyasetine neden olmuştur. Ulus-devlet rejiminin geri kalan Osmanlı topraklarına yayılması Bulgaristan ve Osmanlı arasında zorunlu göç ve mübadele gibi girişimlerle çok taraflı homojenleştirme uygulamalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toprak zayıflarının, özellikle de doğu kesimlerinde bir daha yaşanmaması için, değişik nüfus politikaları ve toplum mühendisliği süreçleri başlatılmıştır (Üngör, 2016:105). Müslüman olan etnik kimlikler Türk kimliği altında bütünleştirilerek, kurucu unsur statü verilmişlerdir. “Devletin dini İslam’dır” ibaresi anayasaya eklenerek bu bütünlük korunmak istenmiştir. Diğer bir taraftan gayrimüslimler için farklı uygulamalar söz konusu olmuştur. Bağımsızlık hareketinin başarıyla sonuçlanmasından sonra Lozan’da, Türkiye’de yaşayan halklar Müslüman ve gayrimüslim olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle de:

Müslümanlar kurucu unsur statüsünde yer alırken gayr-i Müslimler azınlık statüsüne sahip olmuştur. Yunanistan ile yapılan anlaşmalar gereğince Türkiye’deki Ortodoks Rumlar (İstanbul’da yaşayanlar hariç) ile Yunanistan sınırları içerisindeki Müslümanlara (Batı Trakya dışındakiler) nüfus mübadelesi uygulanmıştır. Birinci Dünya Savaşı ile zaten azalmış olan gayr-i Müslim nüfus daha da azaltılmış oluyordu. Böylece Kemalist kadro ülkede Türk ve Müslüman ağırlıklı bir sosyal yapı ile baş başa kalmıştır. Kemalistler, İttihatçılardan Türkçülük mirasını devralmışlar ve Cumhuriyetin ilanı ile ulus-devlet çerçevesi içerisinde ülkede yaşayan halkı kendi anlayışlarına göre şekillendirme imkânına sahip olmuşlardır. 1924 anayasası ile ırk ve din farkı gözetilmeksizin herkesin Türk olduğu kabul edilmesi ile ülkede yaşayanların nasıl bir kimliğe sahip olacaklarının hatları belirlenmiş olmaktadır (Yeğen, 2013:152).

Daha öncede yinelediğimiz gibi Türkiye’deki yenilik hareketlerini irdeleyenlerin birçoğu, Osmanlı yenilikçileriyle Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucuları arasında bir devamlılığın olduğunu kabul ederler. Keyder’e (1998:31) göre; “I. Dünya Savaşı’ndan akabinde Osmanlı devlet yapısı ortadan kaldırılmamıştır; yeni Türkiye devleti sadece birkaç farklı kadroyla onun yerini almıştır.” Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Hıristiyan nüfusun sınır dışı edilmesi sonucu değişen etnik yapı sayesinde devlet eliti güçlü bir burjuva sınıfıyla işbirliği yapmak zorunda kalmamıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda imparatorluk zamanındaki esnaf, banker ve sanayicilerin çoğu artık yoktur. Böylece ulusal modernleşme aşamasında devlet stratejileriyle yeni bir burjuvazi oluşturulmuştur. Osmanlı da yaşayan Ermeni, Yunan azınlıkların malları devletin eline savaş sonrasında Türkiye’ye geçmiştir. Sonrasında ise devlet eliyle Türk göçmenlere dağıtılmıştır. Böylece, cumhuriyetin oluşturduğu farklılıklarla, yeni aileler ekonomik üstünlük kazanmışlardır. Azınlıkların Türkiye’den göç etmesiyle beraber oluşan ekonomik ve ticari olanaklar sayesinde bir millî orta sınıf doğmuştur.

“Böylelikle eskinin hanedana bağlı Osmanlıları on dokuzuncu yüzyılda devlete bağlı Osmanlılara, yirminci yüzyılda ise devlete bağlı “Türklere” dönüşmüştür” (Karpat, 2009).

“İmparatorluk yönetimi altındaki Müslüman olmayan “Milletlerin halklaşması ve uluslaşması, halkın çoğunun Yunanistan’la mücadeleyi bir sömürgeci yönetime karşı mücadele olarak değil, bir dış saldırganla savaş olarak algılaması” (Keyder, 1998:36) milliyetçilik ve aynı millettten olma bilincini yükseltmiştir. Keyder’in (1998:36) belirttiğine göre; Türk bağımsızlık savaşı boyunca yükselen milliyetçilik ve Türk kimliği olgusu kitleleri, imparatorluğun Rum ve Ermeni vatandaşlarının ülkeden kovulması, sınır dışı edilmesi, katledilmesi ve mübadelesi gibi fikirlere iten neden olmaktadır.

Böylece Ermenilerin göç ettirilmesi savaş esnasında Kürtleri bölgenin sahibi durumuna getirmektedir. Böylelikle Kürt ve Türklerin ortak düşmanları yok olmuş ve iki toplum birbiriyle karşı karşıya gelmiştir. Cumhuriyetin yeni hudutları içindeki nüfusun takriben %20’si Kürt’tü; bu durum sadece “Türk unsurunun” egemenliğinin üzerine kurulmuş bir “ulus devlet” oluşturma çabasına ters düşmektedir. Lozan sırasında Kürtlerin bahsi geçmemiş ve bağımsızlık savaşı boyunca verilen özerklik sözleri, Mustafa Kemal de dâhil, milliyetçi bürokratlarca yerine getirilmemiştir. Böylece Kürtlerle sıklıkla Türk ulusundan oluştuğu dile getirilen Cumhuriyet iktidarı arasındaki bağlar 1924’te kötüleştirmiştir. Hilafetin kaldırılması iki halkı birleştiren dinsel sembol yok edilmiştir. Milliyetçi Cumhuriyet yeni bir ulusal şuuru meydana getirme gayreti içinde, Kürt kimliğine karşı baskıcı bir politika izlemektedir: Kürtçenin açıkca kullanılması ve öğretilmesi yasaklanmıştır. Nüfuzlu Kürt toprak sahipleri ve aşiret büyükleri baskıyla ülkenin batısına yerleştirilmektedir (Zunher, 2000:248). “Cumhuriyet döneminde bir süreliğine uygulanan milliyetçilik farazi bir Türk ırkına dayandırılarak” (Karpat, 2009:49) farklı politikalara neden olacaktır. Milliyetçilik olgusu:

Kolektiviteyi bir topluluk olarak yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Türk milliyetçiliği, yeni topluluğun incinebileceğini ve hasmane dış güçlerden dolayı tehlike altında yaşadığını özellikle vurgulamıştır. Devlet, topluluğu korumak için cesur ve yılmaz olmalıydı. Öngörülebileceği gibi, bu koruma içerideki aykırı seslerin de yasaklanmasını gerektirmektedir. Otoriterlik devletin meşruiyet ilkesi olarak kolektivist milliyetçiliğe dayanmanın zorunlu sonucu haline geldi. Bir başka deyişle tepeden inme modernleştirme, toplumsallaşma evrenlerinde yaşamlarını sürdürmeleri beklenen bireyleri değil, birlik içindeki ulusu modernleştirme anlamına gelmiştir (Keyder, 1998:38).

Ulusal kimliğin oluşturulabilmesi için ulusal bir tarihe ve ortak mitlere ihtiyaç duyulmaktadır. Türk kimliğinin ön plana çıkarmaya yönelik destekleyici bu söylem, “kahramanlık heykellerinden etnografik ayrıntılara, halk müziği, destanlar ve kahramanlardan

resmi törenlere kadar bütün ulusal simgelerin tanımlanmasını sağlayan matriksi oluşturmaktadır” (Keyder, 1998:48). Baliber (2017:97) ulus devletlerin tarih oluşturmadaki ısrarının geçmişliğin insanları bugün, aksi takdirde davranmayabilecekleri şekilde davranmaya ikna eden bir güç olmasından kaynaklandığını söylemektedir. “Geçmişlik bireylerin toplumsallaştırılmaları, grup dayanışmasının korunması, toplumsal meşrutiyetin oluşturulması ya da ona meydan okunması için merkezi bir öğedir”.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında homojen bir ulus yaratma ideali eğitim anlayışına da yansımaktadır. Türkiye’deki farklı etnik kültürleri, dilleri ve dinleri göz ardı eden bir milli kültür anlayışıyla kitaplar yazılmaktadır (Çayır, 2016:79). Kitaplardaki tarih anlatısında genellikle Türkçe ve Türklük konusundan bahsedilmektedir. Ziya Gökalp, Ali Fuat Başgil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi yazarlar yazılarında Türk milli kültürünü ve kaidelerini sıklıkla yinelerler. Özellikle Ziya Gökalp Türklük ve Türk kimliği üzerine yaptığı çalışmalarla Türk kültürünün oluşmasına önemli katkılarda bulunmuştur. 1930 yılında tarih kurulu toplanmış ve Türk Tarihinin Esasları adlı kitabı yazmışlardır. Tez, şu önermelerden oluşmaktaydı: Türkler Orta Asya kökenli bir ırk olup aynı coğrafyadan göç ederek yayılmış olan Hint-Avrupa ırkına mensup milletlerin atasıydı. Buna ilaveten Türkler, Mısır, Sümer ve Elam gibi eski medeniyetlerin de kurucuları olmuş ve göç ettikleri tüm bölgelerde yüksek bir medeniyet yaratmışlardı. Ayrıca, Anadolu'nun Hititlerden itibaren tüm eski medeniyetleri de Türk soyluydu, dolayısıyla Türkler Anadolu'nun en eski sakinleriydi. Türk kimliğine etnik bir temel kazandıran bu tezin, Birinci Türk Tarih Kongresi'nde kabul edilmesinin ardından milli eğitim müfredatında hazırlanan tarih kitapları bu tezin esasları doğrultusunda hazırlanmış ve yeni kuşakların bu kimlik bilinciyle yetişmesi amaçlanmıştır (Çoban, 2011:307).

Kemalizmin temel ilkeleri 1931 Cumhuriyet Halk Partisinin takvimine girmiştir. Bunlar, cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılıktır. Cumhuriyetçilik 1923'ten beri temel bir ilkedir. İlk defa I. Dünya Savaşı esnasında dile getirilmiş olan “halkçılık”, ulusal iş birliği ve tüm ulusun menfaatlerini grup ya da sınıf çıkarlarının üzerinde tutma görüşüne denk gelmektedir (Zuncher, 2000:264). Köker’in ifadesiyle:

Cumhuriyet'e ve tek-parti dönemine gelindiğinde, Durkheim aracılığıyla Gökalp'in kullandığı "Kolektif bilinç" kavramının "Genel (millî) İrade"ye, halkçılığın da milliyetçiliğe dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Bu biçimi altında Kemalist halkçılık, dayanışmacı anlayışın sınıfsız, imtiyazsız bir kütle olarak halkı "Millet ile özdeşleştirmiş ve pozitivist anlayış doğrultusunda pekişmiş bulunan bürokratik-elitist yönelimlerini meşrulaştırmak için, "Millî İrade'nin" temsilciliğini tekeline almış görünmektedir. Devletçilik de iktisadî, kültürel ve siyasal tüm ilişkileri merkezî iktidarın denetimine ve

yönlendiriciliğine tabî kılan bürokratik, otoriter bir nitelik kazanmış olduğundan, Kemalizm'in pozitivist-milliyetçi-devletçi içeriği belirginleşmiş bulunmaktadır (Köker, 2007:226).

1930'a kadar olan dönemde cumhuriyet elitinin temel amacı ülkede devlet otoritesini tahkim etmek olmuştur. Bu tarihten sonra Kemalist anlayış ulusal kimlik anlayışına farklı boyutlar kazandırmaya çalışmıştır. Kemalist dönemin milliyetçilik anlayışının temel özelliği Pantürkizm ve Turancılık gibi irredentist yaklaşımlardan uzak kalarak Türkiye ile sınırlı ümmetten millete geçme tasavvuru ile hareket etmiş olmasıdır. Devleti ve toplumu şekillendirecek laikleşme zemininin 1920'lerin sonunda tamamlanmasından sonra Türklüğün tanımlanmasında etnik ve ırki vurgulara kayış olmuştur (Yıldız, 2004:158). Kemalist milliyetçilik ilkesi, "düzen içinde ilerleme" formülünü benimsemektedir. Düzenin "millî bütünlük" düşüncesiyle temellendirildiğini, bu [millî) bütünlüğün "muasır medeniyet seviyesine ulaştınlmaya çalışıldığını ifade etmektedir. Millî Devlet: Kemalist milliyetçilik ilkesinin bir diğer önemli ögesi de, çok milletli bir devletten yeniden tanımlanmış tek bir milletin egemen olduğu yeni bir siyasal yapıya geçişi ifade etmektedir. Bu bağlamda Kemalist milliyetçiliğin, siyasal düzeyde, üç boyut etrafında değerlendirildiği görülmektedir. Bunlardan ilki devletin (siyasal iktidarın) meşruluk temelleriyle; ikincisi siyasal eşitlik ve halkın yönetime katılmasıyla; üçüncüsü de siyasal bağımsızlık fikriyle ilgilidir. M. Kemal Atatürk'e göre, "Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir" ve "Türk milleti, halk idaresi olan cumhuriyetle idare olunur bir devlettir." Buradan da açıkça anlaşılacağı gibi, Kemalist ideolojide devlet ile millet aynı anlama gelmektedir. (Köker, 2007:154).

Türkiye'deki ulusal kimliğin yükselişi ve dünyadaki otoriter ve ırkçı rejimlerin yükselişi aynı zamanlara denk gelmektedir. Ulusal kimliği destekleyici arkeolojik ve antropolojik dayanaklar geliştirilmiştir. Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu gibi dilsel ve tarihsel araştırmalar yapması planlanan organlar oluşturulmuştur. Çalışmaların teorik referansları Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi'ne dayandırılmıştır. "Türk Tarih Tez'ine göre Türk ulusu beyaz ırktan gelmiştir. Mısır, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıkları Türklerin bir eseridir. Tüm milletlerin atası Türklerdir" (Ersanlı, 2013:111). Türkleştirme stratejileri, teorik ve bilimsel esaslar yönetici sınıf tarafından desteklenmiştir. Türkçe'nin konuşulması zorunlu hale getirilmiş, İskân Kanunu (1934) ile ulusal kimliğin homojenleştirilmesi gayesi devam ettirilmiştir. Genellikle Kürtlerin bulunduğu bölgelere Türkmen göçmenler yerleştirilmiştir. Türkiye'de yaşamaya devam eden az miktardaki gayr-i Müslim azınlıklardan olan Trakya'daki Yahudiler de İstanbul'a göç ettirilmiş ve hızla Türkleşmeleri için çalışmalar yürütülmüştür (Çağatay, 2006:155).

Yönetimdeki Kemalist elitlerce, Batı cinsi bir ilerleme toplumda sağlanacak nihai amaçtır. Bu yüzden Cumhuriyet tarihi süresince etnik, ideolojik, dini ya da ekonomik nitelikli her türlü farklılaşma demokrasinin bir koşulu değil de, beraberlik ve gelişmeyi engelleyecek, istikrarsızlığa neden olacak öğeler olarak görülmüşlerdir. Bu perspektiften bakarak, modernist Türk elitleri esasen antiliberal olan konumlarını yasalastırıp meşrulaştırabilmektedirler (Göle, 1998:73). Çoğunlukla halkçı görümlerinin tersine, Osmanlı ve Türk devlet yöneticileri, vatandaşlık haklarına ve kişi özgürlüklerine şüpheyle yaklaşmışlardır. Bu nedenle, reform hareketinin ilk zamanlarından büyük önem arz eden tüm mutedil görüşler zamanla, iktidardaki elitin ve onun düşüncelerinin dışında kalmış ve muhalefete bırakılmıştır (Kasaba, 1998:24). Zuncheher'in söylemiyle:

İttihatçı dönemin de Kemalist dönemin de otoriter milliyetçi aşamaları, azınlık topluluklarının, ilkinde Ermenilerin ikincisinde ise Kürtlerin acımasızca bastırılışlarına sahne olmuştur. Bu da şu izlenimi uyandırmaktadır: Jön Türk hareketinin bu her iki aşamasında, reform hızı daha yavaş olan bir demokratik sistemle, kökten önlemler için daha çok olanağa sahip bir otoriter sistem arasında tercih hakkı olduğunda, sonunda ikinci seçenek galip gelmekteydi, çünkü Jön Türkler için sonuçta önemli olan devletin güçlenmesi ve bekasıydı, demokrasi (veya “Meşrutiyetçilik” ya da “Ulusal egemenlik”) bu amaç için bir araçtı, amacın kendisi değildir. Kemalist reformlar, 1913-1918 yıllarındaki reformlar gibi, toplumu laikleştirmeyi ve modernleştirmeyi amaçlamaktadır (Zuncheher, 2000:252).

Sonuç olarak; “Türkiye, Osmanlı dönemi reformlarından başlayıp Kemalist ulus-devletle en yetkin ifadesine ulaşan modernleşme ve Batılılaşma tarihi” (Kasaba, 1998:2) boyunca, etnik özellikler temelinde, çeşit çeşit kimlikler yaratarak kendi ötekisini oluşturmuş bu durumu milliyetçi söylencelerle desteklemiştir. Göle’ye (1998:74) göre; Türk modernistlerinin sürekli dile getirdiği gibi, reformların esas amacı “muasır medeniyet seviyesine” yani Batı medeniyeti seviyesine ulaşmaktır. Ancak Avrupalıların gözünde Türkler çağlar içinde sürekli olarak barbarı, yani Müslüman “Öteki”ni simgelemiştir; Türkler de kendi “Barbarlar”ını, yani önce gayrimüslimleri, ardından Müslümanları, Kürtleri vb. yatarak “uygarlık” arenasına girmeye çalışmaktadırlar.

2.3. Azınlıklar ve Etnik Gruplar

Azınlıklar hakkında başlıca sorunlardan birisi, azınlık kavramının tam olarak kabul görmüş bir tanımının olmamasıdır (Duran ve Arıdemir, 2005:1). “Sosyolojik açıdan azınlık: ‘Bir toplulukta sayısal bakımdan azınlık oluşturan, başat olmayan ve çoğunluktan farklı niteliklere sahip olan gruplara azınlık denir’ şeklinde tanımlanır” (Oran, 2004:26). ‘BM İnsan Hakları Komisyonu Ayrımcılığın Önlenmesi ve Azınlıkların Korunması Alt Komisyonu’

sözcüsü Francesco Capotorti'nin 1979 tarihinde hazırlamış olduğu BM raporundaki 'Azınlık' tanımı uluslararası alanda ve dolayısıyla Avrupa'da görece kabul görmüş olan tanımına göre ise; azınlıklar dört temel özellik çerçevesinde tanımlanabilir ki bir grubun azınlık olarak tanımlanabilmesi için "Çoğunluktan ırk, din ve dil temelinde farklı olan vatandaşlar grubu olmaları; görece sayıca az küçük bir topluluk olmaları; (toplumda) egemen konumda olmamaları; çoğunluktan farklı olan kimliklerini korumaya kararlı olmaları" gerekmektedir (Yılmaz, 2015:114). Aydın'a (2005:145) göre; azınlık kavramı çoğunlukla hukuksal bir kavram gibi düşünülse de asıl olarak mevcudiyetini sınırları önceden belirlenmiş bir toplumsal-kültürel gerçeklikten almaktadır. Kavramı oluşturan esas unsur toplumsal –kültürel gerçeklikte "farklı görülmek" ya da ötekileştirmek" olgusudur; bu olgunun toplumsal kültürel gerçeklik karşısındaki tezahürü zaman zaman dinsel farklılıklarken kimi zamanda dilsel-kültürel olan başka farklarda tanım için gerekli şartları sağlayabilmektedir. Günümüzde Türkiyede, bu "etnik, dilsel, dinsel" ölçülerine dayanan azınlıklar teriminin yanı sıra, bir de Milletler Cemiyeti döneminde çok kullanılmış olan "ulusal azınlıklar" terimi söz konusudur. Anlamı açık olmayan bu son terimi; Türkiye, Lozan'ı kastederek, "uluslararası belgelerle statüleri saptanmış gruplar" için kullanmaktadır. Uluslararası ortamda ise bu terimin dört farklı anlam taşıdığı görülmektedir. Terimin birinci anlamı, düpedüz, bir ülkede bulunan etnik, dilsel, dinsel azınlıklardır. İkinci anlamı, bir "Akraba devlet" bulunan azınlıktır. Bir azınlığın içinde yaşadığı ve yurttaşı olduğu devlete "ev sahibi devlet", o azınlığın soydaşlarının egemen olduğu devlete de "akraba devlet" denir. Terimin üçüncü anlamına göre azınlık, bir anlamda sesi güçlü çıkan azınlıktır (Oran, 2004:40).

"Yunan Ethnos kelimesinden türeyen etnik, etniklik ve etnisite gibi kavramlar Yunan dilinde, politik bir anlam taşımaktan çok aynı kültürden insanların bir arada yaşamasını ifade etmektedirler. Bu şekliyle "halk" manasında bir ulusa atıfta bulunmaktadır" Aydın'ın tam ifade (Aydın, 1998:53). Alman ulus anlayışının dayandığı esaslar "etniklik" kavramına doğru bir açılım sağlamaktadır. Buna göre etniklik, tıpkı ulus gibi, doğal, kendiliğinden ve değişmez bir olgudur; bu anlamda ulusun nüvesidir. Siyasal birliğine eriştiği noktada ise "ulus" olacaktır. Aydın'a göre,

Etnik sıfatı şimdiye kadar yanlış bir biçimde ve daha çok jenerik ve primordiyalist ulus tanımları etkisiyle, "soy"la, "kandaşlık"la yahut "aynı dili konuşmak"la doğrudan ilintili bir atıf olarak görülmüştür. Oysa ethnîe kavramı, yer ve zamana bağlı olarak, bütün bunları ya da bunlardan birini veya birkaçını içerebildiği gibi, esas itibarıyla, bir grubun kendisine farklı olarak algılamasına bağlı olarak, bütün bunları yada bunlardan birini veya birkaçını içerebildiği gibi, esas itibarıyla, bir grubun kendisinin farklı olarak algılamasına bağlı olan, kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir "halk olma", ayrı bir

“kültürel varlık “olma bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan “ötekiler” ile araya çizginin çekildiği noktada başlamaktadır (Aydın, 1998:54).

16. yüzyıldan önce azınlık kavramı kullanılmamaktadır. İlk azınlıklar dinsel azınlıklar olarak ortaya çıkmıştır. Katolik mezhebine karşı çıkan Protestanlık mezhebi, Katolikler tarafından devletin bütünlüğünü bozmakla suçlanmış ve baskı görmüşlerdir. Oran’a (2004:18) göre zaman içinde azınlık kavramının oluşabilmesi için önce toplumsal birliğin bozulması gerekmiştir. Böylelikle ortaya çıkan “farklı” gruplar sayesinde düzenin korunması gerektiği anlaşılacaktır. Ancak bu durum genellikle merkezi devletlerde yaşanmaktadır. Çünkü imparatorluklar merkezi yönetim şekli ile yönetilmezler; etnik, dinsel, dilsel bütünlüğü önemsememektedirler; onlar için esas olan imparatora bağlılıktır. Bu nedenle azınlık kavramının ortaya çıkabilmesi için önce Muklakiyetçi krallıkların kurulması gerekecektir. Böylece krallık bünyesinde yaşayan farklı etnik grupların korunması sorunu ortaya çıkacaktır ve azınlık kavramı oluşacaktır. Ulus kavramı da bu toplumsal değişimin içinde oluşma fırsatı yakalayabilmiştir çünkü: Asayiş ve tek hukuk ticaretinin gelişmesine olanak tanımaktadır; bunun sonucunda “Ortak ekonomik pazar” oluşur; bu pazar içinde ortak bir dil ve duygular gelişir; ortak dil ve duygular da zamanla Ulus’un oluşmasına yol açacaktır.

19 yüzyıla gelindiğinde ulus devletlerin kurulmaya başlamasıyla, “tek ulus”, “tek millet” anlayışı içinde etnik çoğulculuk anlayışı reddedilmiştir. Ancak eski imparatorlukların çok kültürlü mozaik yapısı, devletin tek bir etnik sınıftan oluşmasına imkân vermemiştir. Ulus devletlerde de azınlık sorunu ortaya çıkmıştır çünkü genellikle azınlıklar; ulus-devletin homojenleştirilmesi önünde bir mâni ve hatta tehdit olarak algılanmaktadır. Devletin yeni meşrutiyet zeminini oluşturan ilke, etnik-kültürel beraberlikti. Yeni devletin yeni yönetici elitleri tarafından azınlıklar sadık yurttaşlar değildi; devletin düzenini ve varlığını tehlikeye atan, genç ulus-devletin "gelecekteki hainleri" idi. Bu durum Balkanlar gibi etnik ve kültürel karışımın çok karmaşık olduğu bölgelerde yeni devlet sınırlarının oluşturulabilmesi için devlet elitlerinin farklı yollara başvurmasına neden olmuştur. Öyle ki ilgili etnik grupların zaman zaman tehcir, yerinden etme, katliam ve karşılıklı hesaplaşmaların iç içe geçtiği göç etme süreçlerine maruz kalmasına neden olacaktır (Güven, 2005:80).

Türkiye’de azınlık kavramı dünyada algılandığı şeklienden daha dar bir anlamda kullanılmaktadır. Lozan Antlaşması’na göre Türkiye’de azınlık sayılan topluluklar yalnızca “gayrimüslim” topluluklardır. Bu gayrimüslim topluluklar arasında da sadece Rum Ermeni ve Yahudiler azınlık olarak tanınmıştır. Kürtler, Çerkezler, Yörükler gibi etnik farklılıklar taşıyan fakat Müslüman olan topluluklar azınlık olarak değerlendirilmemektedir (Balcı, 2013:23). Müslümanlar arasındaki etnik farklılıklar gündem dışı bırakılmıştır. Dressler’e

(2014:230) göre; Cumhuriyet'in ilanıyla Türkleştirme politikası başlatılarak, "Türk milliyetçi söylemi içinde Kürtler, Türkler ve Araplar genellikle, Müslüman-Türk'ün bir parçası sayıldılar ama bu "biz grubunun" bir parçası olmaya hep şüpheyle bakılması ve Türk ana akımının içinde dilsel, kültürel ve siyasal olarak asimile edilip eritilme" siyasetinin dışında kalmaları sağlamamıştır. Söylemsel seviyede "Ötekiler" gayrimüslimlerdir: İçerideki ve dışarıdaki düşmanlardır. Türkiye'de azınlık kavramı sosyolojik olarak negatif anlamlar taşımaktadır. Lozan Antlaşmasında sınırlanmış olan azınlık kavramı: Türk milliyetçiliğini mihenk taşlarını anlamak için güçlü öngörüler sağlamaktadır (Dressler, 2014:227).

Türkiye'deki azınlık söyleminin dayanağı, Osmanlı İmparatorluğu'nda rastladığımız Millet sistemidir. Azınlık tabiri Osmanlı'da yoktu, milletler vardı. Milletten kast edilen ise bağlı olunan dini cemaattir ulus veya etnik kökeni belirtmek için kullanılmamaktadır. Osmanlı da kimlik farklılıklarından çok dini farklılıklar esas alındığı için İmparatorlukta, Müslümanlar ve ötekiler kısaca, gayrimüslimler vardı. Osmanlı devleti "dini" yönden eşitsizlik üzerine kurulmuştur. Müslümanlar birinci sınıf tebaa/uyruk sayılırken gayrimüslimler ikinci sınıf tebaa sayılıyordu. 1856 yılına kadar Müslümanlar dışında kamu hizmetinde yer almak mümkün değildir (Alkan, 2014:99). Bu nedenle Türkiye, Lozan'da bir tek gayrimüslimleri azınlık saymasıyla, birçok açıdan olduğu gibi Osmanlı imparatorluğunun devamı niteliğinde sayılabilmektedir. Çoban'a göre:

Yönetici seçkinler millet sisteminden ulus devlete geçiş sürecinde henüz çözülememiş bir soruna yanıt bulmaya çalışıyorlardı. Bu sorun esasen, yeni Cumhuriyet'le birlikte oluşturulmaya çalışılan Türk kimliğinin açıklığa kavuşturulması, ya da başka bir deyişle "Türk Kimdir?" sorusunun cevabıydı. 1924 Anayasası ile vatandaşlık esasına dayalı bir Türk ulusçuluğu anlayışı getirilmiş ve Türkiye toprakları üzerinde yaşayan herkes Türk kabul edilmişti. Nitekim Atatürk'ün yazmış olduğu ve 1928 yılından itibaren okullarda okutulacak olan Yurttaşlık Bilgileri kitabında Türk ulusunu oluşturan temel unsurlar şu biçimde ifade edilmişti: Siyasal varlıkta birlik, dil birliği, yurt birliği, soy ve köken birliği, tarihsel yakınlık ve ahlak yakınlığı. Söz konusu unsurlar içinde geçen soy ve köken birliği kavramı, Müslüman olmakla birlikte Türk soylu olmayan vatandaşları ve gayrimüslimleri Türk ulusunun kapsamı dışında tutar nitelikteydi (Çoban, 2011:306).

Türkleştirme politikaları altında azınlıklara birçok farklı uygulama getirilmiştir. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat kanunu yürürlüğe girmiş, azınlık okulları Maarif Vekaleti'ne bağlanmıştır. Okullara Türk öğretmenler atanmış, zorunlu olarak Türk dili ve tarihi dersleri getirilmiştir. 1926 yılında, Memur Kanunu ile, Müslüman memur istihdam edilmesi şart koşulmuş ve 'Türk olmak' maddesinin eklenmesiyle, Türk kimliği ön plana çıkarılmıştır. Azınlıkların ülke içindeki seyahatlerine kısıtlamalar getirilmiş, yolculuk edebilmeleri için

kolluk kuvvetlerinden izin alma zorunlulukları getirilmiştir. Aralık 1934'te yürürlüğe giren "Türk Vatandaşlarına Tahsis Edilen Sanat ve Hizmetler Hakkında Kanun"la, ecnebilerin birtakım mesleklerde çalışması engellenmiştir. Bu olay, bilhassa esnaf ve serbest meslek çalışanlarını etkilemiştir. Türk mallarının tüketilmesini yaygınlaştırmak adına düzenlenen kampanyalar ve çeşitli kuruluşlarda çalışan memurlara yerli malı kıyafet giyme zorunluluğu gibi girişimlerde bulunmaktadır. Böylelikle ekonominin Türkleştirilmesi konusundaki çalışmalara katkı sağlanacağı düşünülmektedir (Güven, 2005:87).

1920'li yılların son yıllarında dil kampanyaları öne çıkmıştır. Devlet elitleri diğer çağdaş ulus devletlerde görüldüğü gibi devletin tek bir resmi dilinin olmasını uygun görüyorlardı. Bunun içinde ulus olabilmenin başlıca koşullarından biri olan, devletin resmi dilinin, yani Türkçenin tüm vatandaşlarca konuşulabilmesi gerekmektedir. Ancak, Osmanlı'dan miras kalan çeşitli etnik yapı sebebiyle, Türk soylu olmayan vatandaşlar arasında Türkçe'nin hâkim dil olması konusu fazlaca sorunun işaretiydi. Tüm bunlara rağmen İnönü önderliğinde 'Vatandaş Türkçe Konuş' sloganıyla bir kampanyanın başlatılmasına karar verilmiştir. Bu kampanya ile sıklıkla vatandaşların Türkçe konuşması gerektiğinin altı çizilmektedir. Kampanya yalnızca azınlıkları ve yabancıları kapsamamaktadır. Müslüman olan fakat anadili Türkçe olmayan Boşnaklar gibi Balkan topluluklarını da Türkçe konuşmaya sevk etmesi amaçlanmaktadır. Kampanyanın asıl üstlenicisi olan Türk Ocaklarının o dönemdeki Türkleştirme politikası da bu doğrultudadır. Türk Ocaklarının, Türkleştirme programlarını üç aşamada toplamak gerekirse bunlar: Balkan ve Kafkas göçmenleri, gayrimüslim azınlıklar ve Araplar ve Kürtler gibi yerleşik Müslümanlar şeklinde ifade edilebilmektedir (Çoban, 2011:304).

Azınlıklara yönelik ötekileştirme çabaları medya tarafından da desteklenmiştir. Özellikle gazete sayfalarında azınlıkları ötekileştirmeye yönelik söylemlere rastlanmaktadır. "Genel olarak gayrimüslimleri, özel olarak Yahudileri hırsızlık, karaborsacılık, soygunculuk, vurgunculuk ve ihtikâr (aşırı kâr) fiilleri ile ilişkilendiren haberler ve karikatürler birbirini izlemiştir."² Köker'e (1999:22) göre Cumhuriyet idaresinin erken dönemlerinde azınlıkları etkileyen uygulamaların birçoğu din temelli ayrımcı özellik taşımaktadır. Oluşturulmaya çalışılan ortamın hedefi; azınlıkların, birçok milli ve iktisadi politika uygulanmasına rağmen halen ekonomik alanda güçlü bir yer edinmelerinin önüne geçmektedir. Türklerin iktisat hayatına hükmetmesini ve ekonominin Türkleştirilmesine engel olarak görülen bu durumun önüne geçmek için, 11 Kasım 1942'de Varlık Vergisi kanunu çıkarılmıştır. Varlık vergisinin uygulanmasında vergi yükümlüleri dört grupta toplanmıştır: Müslümanlar, Müslüman

²<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/1942-varlik-vergisi-kanunu-1353243/> (erişimtarihi:15. 01.2019)

olmayan azınlıklar, dönmeler ve yabancılar.” (Duran ve Arıdemir, 2005:10) Varlık Vergisinin çıkartılması; Bauman’ın milliyetçiliğe yönelik sunduğu ‘çelişki’ perspektiflerini anımsatmaktadır. Azınlıklara yönelik milliyetçi refleksler değişkenlikler gösterilirler: ‘Vatandaş Türkçe Konuş’ kampanyası asimilasyoncu bir çizgiye işaret ederken Gayri-Müslimler üzerinde uygulanan Varlık Vergisi ayrımcı bir politikadır. Bununla birlikte zaman zaman ülkede yaşamakta olan gayrimüslimlerin ‘sadık’ tutumundan da bahsedilir, Bazı azınlık vatandaşlar örnek gösterilir ve sadakatleri nedeniyle ödüllendirilirler. Dolayısıyla, azınlık olarak yaşamak milliyetçiliğin bu çelişkili yapısına aşına olmayı da içinde barındırmaktadır (Karaosmanoğlu, 2013:11). Örneğin Yıldız’a göre;

Varlık Vergisi, kâğıt üzerinde bazı haklı temellere dayanır görünen bir vergiydi ve savaş koşullarında meydana gelen aşırı kazançları vergilendirmeyi amaçlıyordu. Ancak, uygulama tamamıyla hatalı ve ayrımcı oldu. Etnik ve dini kıstaslara göre vergi mükellefiyeti belirlenip, gayrimüslimler, Müslümanlara oranla çok yüksek düzeyde vergilendirilmekteydiler (Yıldız, 2015:214).

Çok partili döneme gelindiğinde Demokrat Parti’nin, liberal politikası, vaat ettiği hürriyet ve insan haklarına saygı gibi konular, azınlıklar için yeniden özgürce yaşayabilecekleri ortamın habercisi niteliğindedir. Fakat daha sonraları, tek parti döneminden farklı bir tutum sergileyememiş, 6-7 Eylül olayları, bu dönemde gerçekleşmiştir. Yunanistan ve Türkiye arasında yaşanan Kıbrıs sorunun derinleşmesi üzerine, 6 Eylül 1955’de devlet radyosu, Selanik’te Atatürk’ün doğduğu eve yapılan bombalı bir saldırı haberini duyurmuştur. Haberin hızlı bir şekilde İstanbul Ekspres gazetesi ile yayınlamasının ardından bazı gruplar Taksim ‘de miting düzenlemektedir ve mitingin hemen ardından, İstiklal Caddesi’nde bulunan gayrimüslimlere ait işyerleri, evleri, okulları, kiliseleri ve mezarlıkları tahrip edilerek yağmalanmıştır (Güven, 2005:21-23). “Olaylar, ağırlıklı olarak Rumlara yöneliktir, yine de diğer gayrimüslim azınlıklar da büyük zarar görmüştür. Neredeyse ulusal bir histeriye maruz kalan gayrimüslimlerin, yaşadıkları ülkeye inançları ve güvenleri bir kez daha sarsılmıştır.” (Yıldız, 2015:278) İstanbul’da yaşayan Rumlar çoğunlukla Yunanistan’a göç ederken, ülkenin farklı yerlerinde yaşayan azınlıklar da ileride kendi başlarına böyle bir olay gelir endişesiyle ülkeden göç etmektedirler (Duran ve Arıdemir, 2005:12).Güven ‘e (2005:2) göre, 6-7 Eylül 1955’teki olaylar, devletle iç içe geçmiş sivil kurumların, Jön Türklerce başlatılan "Küçük Asya'nın etnik ve demografik homojenleştirilme projesi"ni tamamlamak üzere aldıkları tedbirlerden biridir. Bu durum aynı zamanda, çeşitli misillemeler yardımıyla -örneğin, Varlık Vergisi gibi desteklenmektedir.

“Yukarıda da gösterildiği gibi, DP iktidarının başlangıçtaki "liberalliğine rağmen, Hıristiyan ve Yahudilerin maruz kaldığı ayrımcılık, 50’li yıllarda da sürdürülmüştür” (Güven, 2005:138). Tüm bu uygulamalar neticesinde azınlıkların Türkiye’den göçü hızlanmıştır. Azınlıklara yönelik olaylar sonraki yıllarda da devam etmiştir. 1963 ve 1964 olaylarından sonra Yunanistan arasında ki İkamet, Ticaret ve Seyrisefa’nin Antlaşması’nın fesh edilmesiyle, Yunan uyruklu 12.592 kişi ülkeyi terk etmiştir. Heybeliada Rum Mektebi’nin kapatılışı ve 1974 Kıbrıs Harekatı’nın yaşanması, İstanbul’da kalan diğer Rumlarında göçünü hızlandırmıştır (Murat, 2006:153).

2000’li yıllara gelindiğinde azınlık politikalarında iyileşmeler olduğu görülmektedir. Avrupa birliği, Türkiye’nin AB’ye üyelik süreciyle birlikte Türkiye’deki demokratikleşme ve insan haklarının geliştirilmesi konularında temel faktör haline gelmiştir. Türkiye bu sayede anayasasında ve diğer yasalarda önemli değişiklikler yapmıştır (Kubicek, 2005:361).AB sürecinin hızlanmasıyla birlikte iktidarda bulunan Ak Parti hükümeti tarafından çeşitli kanunlar çıkarılmıştır. Cumhuriyetin ilanında sonra ülkenin resmi dilinin Türkçe ilan edilmesiyle eğitim dili de Türkçe olmuştur ve azınlıklar kendi dillerini kullanamamıştır. Lozan ile gayrimüslim azınlıklara kendi eğitim kurumlarını açabilme ve yönetebilme hakkı verilmiştir ama bu durum Lozan dışında kalan farklı etnik gruplar için uygulanmamıştır. Bu nedenle kendi dillerinde eğitim görme hakları kısıtlanmış olmaktadır. 2002 yılında çıkan bir kanun ile farklı etnik grupların kendi dillerinde eğitim almalarının önü açılmış ve “devletin bölünmez bütünlüğüne” zarar vermemesi koşulu ile azınlıkların kendi dillerinde kurslar açabilmesine izin verilmiştir. Buna bağlı olarak ilk Kürtçe kurs Batman’da açılmıştır.

Yine 2002 yılında çıkan bir kanun ile basın organlarının azınlık dillerinde yayın yapabilme hakkı verilmiştir. İlk yayınlar devlet kontrolünde ve sınırlı saat aralıklarında yapılabilmektedir. Buna rağmen radyo ve televizyon organlarında yayın yapmaya izin verilmesi ve bu “yayınlarda “kanunla yasaklanmış olan herhangi bir dilin kullanılmasına ilişkin kısıtlamanın kaldırılması, ifade özgürlüğünün korunması yönünde önemli bir ilerleme sağlamaktadır” (MRG, 2007:24). Böylece düşüncelerin özgürce açıklanması ve yayılmasının önündeki engeller kaldırılmış olmaktadır. 2004 yılında ise konuyla ilgili bir yönetmelik çıkarılarak özel basın organlarının da azınlık dillerinde yayın yapmasına izin verilmiştir.

Azınlık politikaları çerçevesinde sağlanan haklardan bir diğeri de Kasım 2004’te Dernekler Kanunu’nda yapılan değişikliklerdir. Bu değişikliklerle örgütlenme özgürlüğünü hedef alan kısıtlamaların pek çoğu kaldırılmıştır. En kayda değeri, dernek kurmak için artık önceden izin almak gerekmemektedir. Gerçekleştirilen reformlar, azınlıkların, diğer şeylerin yanında, kültürlerini yaşatmak ve tanıtmak için dernekler kurmalarına olanak sağlayarak

toplama özgürlüklerinden faydalanmaları için daha geniş bir alan yaratmaktadır (MRG: 2007:26-27).

Bunlara ek olarak, “sembolik anlamlar taşısa da 15 Ağustos 2010’da Sümela Manastırında Rumlara ve 19 Eylül 2010’da da Ahtamar Adasındaki Kutsal Ermeni Kilisesi’nde Ermenilere ayin yapabilmek imkânı tanınmıştır” (Ulusoy, 2011:419). Tüm bu gelişmelerin yanı sıra “azınlıklara yönelik ayrımcı söylemler ve şiddet olayları da devam etmektedir. 15 Kasım 2003 tarihinde İstanbul’daki Neve Salom ve Beth Israel Sinagoglarına yapılan intihar saldırıları” (Yıldız, 2015:286), Agos Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Hrant Dink’in, Ermeni Diasporasını eleştirdiği yazı dizisinin Türklüğe hakaret olarak değerlendirilip bu doğrultuda yargılanması ve toplumda oluşan azınlık karşıtı ve ırkçı eğilimler neticesinde öldürülmesi, bu dönemde gayrimüslim azınlıklarda büyük travmalara yol açan olumsuzluklar arasında sayılabilmektedir (Oran, 2010:8).

2.3.1. Rumlar,Ermeniler,Yahudiler

Lozan anlaşmasından ve kapsamına giren gayrimüslim azınlıklardan ve belli başlı uygulanan politikalardan yukarıda genel şekliyle bahsettik. Şimdi bu grupların Türkiye’deki varlıklarını daha iyi anlamak adına, tarihsel uzantılarına ve verilerine bir göz atalım.

Rumlar Osmanlı’da yaşayan diğer gayrimüslim azınlık gruplarına göre popülasyonu en yüksek olan gruptur. Osmanlı’da yaşayan “Rumlar azınlıklar içinde en ayrıcalıklı sınıfı teşkil etmektedirler” (Demirağ, 2002:31). “Rumların büyük çoğunluğu Ortodoks mezhebindedir. Ortodoks dünyasında üç Rum patrikhanesi vardır. Bunlar Antakya, Kudüs ve İstanbul Rum Patrikhaneleridir” (Yavuz, 2006:3). Osmanlı’da yaşayan Rum azınlıklar genel olarak ticaretle uğraşmaktadırlar. Öyle ki Türklerin sanayi ve zanaatlardaki payı %12 iken, Rumların payı %43’dür (Güler, 2000:56). Genellikle İstanbul ve çevresinde yaşamakta olan Rumlar ticaretin yanı sıra; bankacılık, avukatlık, fabrikatörlük, doktorluk ve eczacılık gibi işlerle uğraşırken, Anadolu’da sayıca çok daha az olan Rumlar; esnafılık, tüccarlık ve çiftçilik gibi mesleklerle uğraşmaktadırlar (Akın, 2006:31). Osmanlı imparatorluğunun zayıflama dönemine girdiği 17.yy’ın sonunda Osmanlı’da yaşayan Rumlar bağımsızlık mücadelesine girişmişlerdir. Bu durumu fırsat bilen Rusya;

Akdeniz’in sıcak sularına inme hayalini gerçekleştirmek için, Hristiyan unsurlardan özellikle ortak mezhebe sahip oldukları Rumların dini duygularını ve milliyetçi isteklerini kıskırtmıştır. 1821 Yunan ihtilali ile birlikte Osmanlı Devleti’nin Rumlara olan baskısı gittikçe artmaya başlamıştır. 1829’da Yunan devletinin kurulması, Rumların yaşamında önemli bir aşamadır. O güne dek Osmanlı yönetimince bir cemaat olarak algılanan Rumlar, birden yabancı bir devletin, Yunan devletinin uzantısı,

hatta beşinci kolu diye algılanmaya başlamıştır. “Devlet”, bu cemaate karşı güvensizlik duymuş; Rumlar da devlete karşı yabancılaşmaya başlamıştır. Genel olarak, Rumların devlet görevlerini üstlenme olanakları kısıtlanmıştır (Duran ve Arıdemir, 2005:3).

Osmanlı devletinin yıkılmasının ardından kurulan yeni Türk ulus devletinde de Rumlara karşı gelişmiş olan bu bakış açısı devam etmiştir. Bunun sonucu olarak İstanbul’da ve Anadolu’da yaşayan Rum nüfusunda giderek bir azalma görülmektedir. T.C’nin kurulmasıyla Rumlar, ekonomik ve politik yaptırımlardan dolayı göç etmek durumunda bırakılmışlardır. Bunlardan ilki Kurtuluş savaşı sonrası yaşanan Türk-Yunan Mübadelesidir. Sonrasında ise; 6 – 7 Eylül 1955 olayları ve Kıbrıs meselesiyle ilişkilerin zedelemesi sonucu yaşanan 1964 Rum Sürgün’üdür. Uluslar Arası Azınlık Hakları Grubunun hazırladığı rapor göre:

Rumlar, Rum Ortodoks cemaati, İstanbul, Gökçeada (İmroz) ve Bozcaada’daki (Tenedos) etnik Rumların yanı sıra, etnik olarak Rum olmayan ve Arapça ve Türkçe konuşan Antakya Rum Ortodoks Hıristiyanlarından oluşmaktadır. Yakın tarihlere dek, Türkiye’deki Rum Ortodoksların sayısının 2000-3000 civarında olduğu ifade edilmekteydi. Yeni bir araştırmaya göre, İstanbul’daki Rumların sayısı 5000’dir. Ayrıca, Gökçeada’da 280 etnik Rum, Bozcaada’da 20 etnik Rum ve İstanbul’da Antakya’dan göçen yaklaşık 1800 Rum Ortodoks göçmen bulunmaktadır. Antakya’da kalan Rum Ortodoksların sayısı ise 10.000 civarındadır. Buna göre, Türkiye’de yaklaşık 16.100 Rum Ortodoks Hıristiyan mevcuttur; Türk devletinin diğer Rum Ortodoksları tanımıyor olması nedeniyle bunlardan yalnızca 4300’ü Lozan koruması kapsamındadır (MRG, 2007:15).

Bugün Ermeni denilen topluluğun M.Ö.IV. yüzyıldan beri bu bölgede yaşadıkları sanılmaktadır. Bunlar birbirlerine vatan hissi ile değil, gelenekleriyle, konuştukları dille ve dinleriyle bağlıdır. 19 Yüzyılın sonlarına doğru tahminen, Osmanlı İmparatorluğu’nda 1.300.000 - 1.500.000 arasında Ermeni yaşamaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu kaynaklarına göre ise bu sayı 1.160.000 Ermeni olarak belirtilmektedir. Ermeni kaynaklarında ise daha kalabalık bir nüfus gösterilmektedir. Bundaki kasıt doğu şehirlerindeki Ermeni nüfusunu Müslüman Türk nüfusundan daha fazla olduğunu ispatlanmasını sağlayarak buralarda bağımsızlık elde edebilmektir. Fakat Ermeniler Osmanlı topraklarında hiçbir dönem, hiçbir ilde yeterli bir sayı üstünlüğüne sahip olamamışlardır. Çünkü 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu topraklarında hayatını sürdürmekte olan Ermeniler, toplam nüfusun ancak % 13’ünü oluşturmaktadır (Akbulut, 1995:30). “Büyük çoğunlukla Gregoryen Ortodoks olan az miktarda Katolik ve Protestan da içeren bu halk Anadolu’nun otokton ahalisindedir” (Oran, 2004:50). Ermenilerin büyük kısmı da Rum azınlıklar gibi ticaretle

uğraşmaktadırlar özellikle Avrupa'dan gelen tüccarlarla kurdukları iyi ilişkilerle tanınmaktadırlar. Bunun yanı sıra sarraflık, bankerlik, mültezimlik, kuyumculuk gibi işlerle de ilgilendikleri bilinmektedir (Ulu, 2009:18-19).

Ermeniler Osmanlı toprakları içerisinde çok uzun yıllar huzur içerisinde yaşamışlardır. İlk olarak Abdülhamit'in vergi sistemini değiştirmesiyle bu ortam bozulmuş bazı ayaklanmalar görülmüştür. 1915'e kadar; benzeri gelişmelere, Kürtlerin Ermeniler üzerindeki fazlaşan baskısına ve 1908 yılında Abdülhamid idaresini yıkan İttihat ve Terakki'nin otoriterleşen muamelelerine rağmen, ilişkiler ciddi anlamda bir gerilim olmadan devam etmiştir. (Melson, 1992:130) I. Dünya Savaşı sırasında bağımsızlık hareketlerinden etkilenerek ayaklanan Ermeniler, 1915 yılında tehcir ettirilmiştir. Tehcir sırasında yaşanan olaylar bugün hale gündemini koruyan Ermeni Sorununu ortaya çıkmıştır. Bu olaydan dolayı Ermeniler, azınlık grupları arasında siyasi anlamda yaygın tartışmalara en çok konu olan gruptur. Hem etnik, hem dinsel hem de dilsel bakımdan farklılık arz eden Ermeniler, 1915 olayları ve ayrıca göç nedenleriyle çok azalmışlardır (Oran, 2004:50). Kalan Ermenilerin bir çoğu ise günümüzde İstanbul'da yaşamaktadır. Sayılarının 55.000-60.000 civarında olduğu bilinmektedir.

Yahudi kelimesi, hem bir milleti hem de bir dini ifade etmektedir. Yahudi cemaati, ya devletin sınırların genişlemesiyle devlete dahil olmuşlar ya da dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan Yahudiler, yaşadıkları zulümden kaçarak Osmanlı Devleti'nin himayesi altına girmişlerdir. Ancak bu göçler fazla yoğun olmamıştır. Esas göç, 1492'de, İspanya'dan ve 1496'da da Portekiz'den Yahudileri sürme kararı alındıktan sonra başlamıştır. (Berber, 2012: 1780) Osmanlı'da yaşayan Yahudilerde diğer gayrimüslim gruplar gibi ticaretle uğraşmışlardır. "Özellikle dış ticaretin büyük bir bölümünü ellerinde tutmuş, ticari işlerle ilgili resmi görev getirilmişlerdir. Galata'da ve borsada etkin komisyoncular da genellikle Yahudilerden çıkmıştır" (Güler, 2000:162-173). Bunun yanı sıra vergi tahsildarlığı, meyhanecilik, tefecilik gibi işlerle de uğraşmışlardır. Osmanlı'da yaşayan Yahudiler, Osmanlı'nın son dönemlerinde diğer azınlıklardan farklı bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bağımsızlık mücadelesine girişmeyerek, İttihat ve Terakki'nin Osmanlıcılık ve Türkçülük düşüncelerini desteklemişlerdir. Hatta Cumhuriyet döneminde İstanbul'da Yahudi cemaatinin önde gelen aydınları tarafından dernekler kurularak, Yahudilerin Türkçe konuşması sağlanmaya çalışılmıştır. Çoban'a (2011:301-302) göre Osmanlıda yaşayan Yahudilerin İttihat ve Terakki hareketine destek olmalarının nedeni karşılıklı ekonomik ve siyasi etkenlerdir. Rumların ve Ermenilerin aksi ne Yahudiler, İttihat Terakki'nin milli iktisat politikaları dâhilinde oluşturmayı hedeflediği yerli burjuvazinin bir parçası olarak

görülmektedir. Bu tutumun altında yatan nedeni Çağlar Keyder şu şekilde ifade etmektedir:

Rum ve Ermeni azınlıklar sadece Pazar mantığının taşıyıcıları ve sonunda geleneksel yönetici sınıfı bertaraf edecek kapitalist sistemin burjuva unsurları olarak değil, aynı zamanda bürokrasinin geleneksel sınıf dengelerini yeniden kurmasını engelleyen, emperyalizmin içerdeki destekçileri olarak görülmüyorlardı. Bu görüş, azınlıkları Osmanlı Devleti üzerindeki emperyalist baskı ile özdeşleştiren bir ideolojik perspektif çerçevesinde biçimlenmişti. Rumların ve Ermenilerin Babıâli'yle ilişkilerinin evrimi, azınlıkların siyasi örgütleri tarafından da paylaşılmaya başlanan bu bakış açısından kaynaklanıyordu. Savaş başladığında reformcu bürokrasi, hem emperyalist baskıdan kaçabilmek için azınlıkları nötralize etmek, hem de dış baskıların içerdeki desteği olma tehlikesi taşımayan yeni bir ayrıcalıklı grup bulma ihtiyacıyla aynı anda karşılaştı. Bu tanıma uyar gözükten grup, Müslüman Türk tüccarlardı. Musevi iş adamları da daha az ölçüde olsa bile tarife uygundular. Belli bir dış güçle özdeşleşmediklerinden ve ayrılıkçı bir grup olmadıklarından milli bir program içinde yer alabilirlerdi. Yahudi aydın geleneğinin ve radikal burjuva eylemciliğinin ittihatçıların örgütlenmesine ve düşüncelerine katkısı olmuştu. 1908'den sonra İttihat Terakki'nin merkezi, esas olarak bir Yahudi kenti olan Selanik'teydi. Bu grup, İttihat Terakki'nin aradığı şartlara uygun bir ticaret burjuvazisiydi. Savaş dönemi iktisat politikasının desteklediği grubun önemli bir bölümünü bu ticaret burjuvazisi oluşturdu (Çoban, 2011:303).

Oran'a (2004:51) göre ise bu durum; etnik, dinsel ve dinsel farklılık gösteren Yahudi azınlıkların göçle gelmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Yahudiler, uyum içinde devletle sürtüşmemeye özen gösteriyorlardı ve bu yönleri onları Ermeni ve Rumlardan ayırmaktaydı. Yine de Musevilerin bu tutumları, 1942 Varlık Vergisi ve 6 – 7 Eylül 1955 gibi olaylardan büyük zarar görmelerini engelleyememiştir.

2.3.2. Kürtler, Aleviler, Araplar

Lozan anlaşmasına göre sadece gayrimüslim Rumların, Ermenilerin ve Yahudilerin azınlık olarak tanımlandığına yukarıda değinmiştik. Ancak Türkiye topraklarında yaşayan ve Müslüman olduklarından ötürü Lozan'daki azınlık tanımına girmeyen Kürtler, Aleviler ve Araplar gibi topluluklar dünya standartlarına bakıldığında aslında azınlık statüsündedir. Çünkü soy ve dil açısından gösterdikleri farklılıklar onları üst kimlikten ayırmaktadır.

Kürtler, Kürt kökenlilerin sayılarının 12.000.000 – 15.000.000 kadar olduğu tahmin edilmektedir. Kürtler diğer Müslüman grupların aksine kimliklerini çağlar boyu aynen korumuşlar ve hatta Cumhuriyet döneminde üst kimliğe ciddi sorunlar çıkarmışlardır (Oran 2004:60). “Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğusuna, İran'ın batısına, Irak ve Suriye'nin kuzeyine yayılmış olarak yaşayan Kürt halkı, Yakın Doğu bölgesinin Araplar tarafından 7. ve

8. yüzyıllarda İslamlaştırılmış yerli halklarındandır” (Oran, 1996:33). Osmanlı’da yaşayan Kürtler aidiyetlerini genellikle Müslümanlık üzerinde tanımlamaktadırlar. “Özellikle Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde, ‘Kürt olmak’, gayrimüslim olmaya, özellikle de Ermeni olmaya karşıt olarak Müslüman olmak anlamını ifade etmektedir” (Züncher, 2005:98). Osmanlı devletinin dağılma aşamasında Kürtler’de yaygın bağımsızlık hareketlerinden etkilenmişlerdir. Fakat bir bağımsızlık söz konusu olmamıştır. Bu durum ilerleyen dönemlerde Kürt Milliyetçiliği yükselmesinin önüne geçememiştir. Hatta ilerleyen dönemlerde tıpkı Türk milliyetçileri gibi kendilerinin kökenlerini Asur, Sümer gibi Mezopotamya halklarıyla bağdaştırmışlardır (Oran, 1996:34).

Türkiye’nin resmi söylemi içerisinde Kürtlerin kökenini Turani yani Türk sayılmaktadır (Oran, 1996:34). Lozan Antlaşmaları sırasında da azınlık olarak nitelenmeyerek Müslüman-Türk birleştirici kimliğinin altında yaşamaları hedeflenmemiş bu duruma yönelik politik yaklaşımlar yürütülmüştür. Cumhuriyetin kurulmasının ardından Atatürk’ün “Türkiye Ulusu” yerine “Türk Ulusu” ifadesini kullanması, 1921 Anayasa’sında Kürtlerin beklediğinin aksine il bazında bir özerklik verilmemesi, 1924 yılında Türklerle Kürtler arasındaki en önemli bağ olan halifeliğin kaldırılması Türkiye’de, Kürt Milliyetçiliğinin yükselmesine sebep olmuştur (Oran, 1996:38). Dressler’e (2014:230) göre; “Türk milliyetçi söylemi içerisinde Kürtler Müslüman-Türk “Biz”in bir parçası sayılmışlar ama “Biz-grubunun” bir parçası olmaya da hep bir şüpheyle bakılması, Türk ana akım içerisinde dilsel, kültürel ve siyasal açıdan asimileyi” de beraberinde getirmiştir. Türkiye’de Kürtler:

Çeşitli nedenlerle ülke içinde göç hareketliliği yaşamıştır. Ekonomik nedenler yanında çeşitli tarihlere çıkarılan iskân yasaları ve 1984 sonrasında devletin uyguladığı güvenlik politikaları sonucu zorla yerinden edilmeler yaşanmıştır. 1984 sonrası 4.000’e yakın köy boşaltılmış ve yakılıp yıkılmıştır. Bu dönemde zorla yerinden edilen toplam nüfus resmi rakamlara göre yaklaşık 379 bin kişidir. Bölgesel kaynaklar ile insan hakları örgütlerine göre ise 3-3,5 milyon kişi olarak belirtilen göç edenlerin sayısı, yapılan çeşitli araştırmalarda yaklaşık 1,5 milyon kişi olarak verilmektedir. Yerleşim yerlerinden hiçbir planlama yapılmadan göçe zorlanan bu insanlar başta Diyarbakır, Van, Adana, İstanbul, Antalya, Mersin ve İzmir olmak üzere büyük kentlere ya da bölgedeki diğer şehir merkezlerine yerleşmiştir. Zorla yerinden edilen insanlar arasında özellikle kadınların büyük kısmı okuma yazma bilmemekte ve Türkçe konuşamamaktadır (Alp ve Taştan, 2011:16).

Kürt kimliğinin karşılaştığı bu göç sorunu çeşitli krizlere yol açmaktadır. Hem zorunlu olarak köylerin boşaltılması sonucu yapılan göçler hem de ekonomik kaynaklı göçler hem Kürtler hem de gittikleri bölge halkı tarafından hoş karşılanmamıştır. Tüm bu olaylar toplumda kabul görme-görememe, çarpık kentleşme, özellikle İstanbul gibi büyük şehirlerde

nüfusda yoğunlaşma ve bununla gelen işsizliğe sebebiyet vermektedir. Bu durumun Kürt kimliğine karşı gelişen refleksi arttırması ve peşinden gelişen diğer olaylar (Kürtçenin kullanılmasının yasaklanması, Kürt etkinliklerine sınırlamalar getirmesi gibi) Kürt kimliğiyle ilgili sorunların artmasına neden olmuştur. Yaklaşık 30 yıldan bu yana Türkiye kamuoyunu işgal eden en önemli sorunlardan biri olan Şark sorunu, Kürt sorunu, PKK sorunu, Güneydoğu sorunu gibi farklı isimler altında ele alınan konu aslında Türkiye’de kimlik krizinin sonucudur. Bu kimlik krizinin derinleşmesinde hem ülke içindeki tarafların hem de dışsal faktörlerin etkisi göz ardı edilemez. Cumhuriyet tarihi bize göstermiştir ki, modern dönemlerin ulus devleti teşvik eden yanı sonucunda tek bir kimlik inşası işine girişim başarılı sonuçlanmamıştır (Altun, 2013: 64-65).

Cumhuriyetin ilk yıllarında var olan birlik ve bütünlük vurgusu diğer etnik kimliklerde olduğu gibi Kürt kimliğini de etkileyerek sonraki dönemlerde gelişen bir sorun haline gelmesine neden olmuştur. Türkiye’de kimlikler, bir taraftan artan milliyetçiliklerle (aşırı söylemler içeren) diğer yandan da küreselleşme ile tüm dünyaya hâkim olma gayesini güden kapitalist sistemin ulus devlet oluşumlarını sarsan etkisi arasında sıkışmış bir konumdadırlar (Kolukırcık, 2008:123).

Bir diğer farklı kültürel kimlik ise Alevilerdir. Alevi kelimesi lügati olarak Arapça ‘da "Ali'ye mensup", "Ali'ye ait" anlamlarına gelmekte olup, çoğul şekli Aleviyye ve Aleviyyun'dur. Mezhepler Tarihi ve Tasavvuf edebiyatında ise, "Hz. Ali'yi sevmek saymak ve ona bağlı olmak" anlamında kullanılmıştır (Dalkıran,2002:96). Türkiye’de Aleviliğin kimlik olarak ön plana çıkmasının ilk olarak Babai ayaklanması ile gerçekleştiği kabul edilir. Aleviler, “16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti’nde “resmi inanç” olarak kabul edilen Hanefiliğin etkisiyle Heterodoks karakter taşıyan Kızılbaş grupların hepsi rafizi olarak kodlanmışlar ve Osmanlı millet sistemi içerisinde resmen tanınmamışlardır” (Deringil, 1998:48).“Devlet tarafından resmen kabul edilmeme ve “sapkın” olarak algılanmalarının yanı sıra, Kızılbaş unsurlar, bazı Sünni çevrelerce de “sapkın, ahlaksız, pis, kafir olarak damgalanmışlardır (Pakalın, 1946:277).“Kimine göre ise Alevilik, İç Asya’dan Anadolu’ya gelen Türkmenlerin oradaki inanç sistemleriyle içine girdikleri İslâmî dünyanın dinî figürlerini kaynaştırdıkları “bir yapı” olup Türklere has millî bir inanç sistemidir” (Aydın, 2015:11-12) Ulus devletin kurulma aşamasında tıpkı Kürtler gibi Lozan’da kabul gören azınlık sıfatının dışında tutulmuşlardır. Oran’ın aktardığı üzere:

Lozan’daki müzakereci Rıza Nur din azınlığı ölçütünü kabul etmemelerinin sebebini Alevileri azınlık yapmamak ve Uluslararası korumaya sokmamak olduğunu ‘Hayatım ve Hatıratım’ kitabında söylemiştir. Buna karşın Aleviler de kendilerinin azınlık olduğunu çeşitli sebeplerle kabul etmemektedirler.

Gerekçeleri 1) Sayıları bir azınlığa göre çok fazladır. 2)Azınlık değil, kurucu unsurdurlar, Aleviliğin Anadolu toprakları ve özellikle Balkanlar'daki tarihsel etkileri çok büyüktür. 3)Belki hepsinden de önemlisi, "Azınlık" kavramı, Osmanlı'daki Millet Sistemine uygun olarak gayrimüslimlerle özdeşleştirilmiştir; hatta güvenilmezlik ve ihanetle eşanlamlıdır, çoğunluğun kaprislerine ve isteklerine tabi olmayı ve "ikinci sınıf" olmayı ifade etmektedir (Oran, 2004:54).

Dressler'e (2014:226) göre ise bu durum Türk ulus devletinin bütünleşme çabaları içerisinde Alevilere "saf Türkler olarak niteleyerek, Türk kimliği çatısı altında barındırma çabalarıdır. Bu söylemin ikircimli bir yapısı vardır ona göre çünkü gerçek Türk vatandaşlığının altında Sünni-Türk'tür anlayışının yattığını belirtmektedir. Bu noktada denilebilir ki egemen kimlik olan Sünni kimliğin yarattığı "öteki" algısı, Alevi kimliğin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Günümüzde "Türkiye'de yaşayan Müslümanların yaklaşık olarak %30'unun Alevi olduğu sanılmaktadır. Aleviler kendilerini salt tek bir kimliğe bağlı hissetmemektedirler. Türk, Kürt, Arap ve Zaza kimliğine kendini yakın hissedilen gruplar bulunmaktadır" (Yaman, 2010:124). Aleviler Azerbaycan Türkçesi konuşanlar, Arapça konuşanlar, Türkçe konuşanlar, Zazaca ve Kürtçe konuşanlar olarak 4 farklı gruba ayrılır. Bu durumda Alevi Kürtler/Zazalar, çoğunluktaki Sünni Türklerin içinde dinsel ve etnik bir azınlık olmanın yanı sıra, bir de azınlıktaki Alevi ve Kürt grupları içinde azınlık (yani azınlık içinde azınlık) olmaktadır (Oran, 2014: 57). Kürtlere ve Kürt Alevilerine yönelik Şark Islahat planı doğrultusunda 1937 Dersim İsyanı ve ardından yapılan 1938 Dersim Katliamı yeni kurulan devleti tek dil, tek din, tek millet olarak idealize etme politikalarının sonucudur. Kürtlerin ve Alevilerin yanı sıra birçok farklı etnik kimlik de yaşanan olaydan etkilenmiştir. Son yıllara gelene kadar Aleviler, gerek kamusal alanda gerekse sosyal ilişkiler bağlamında kimliklerini açıkça söyleme rahatlığını yaşayamamışlardır.1980 öncesindeki çatışmalı dönemde, Alevi ve Sünni gruplar arasında Maraş'ta (1978) ve Çorum'da (1980) kanlı çatışmalar meydana gelmiş; bu olaylar Alevi ve Sünni kimlikleri arasındaki mesafenin daha da açılmasına yol açmıştır. 90'lara gelindiğinde yaşanan Sivas Olayları (1993) ve Gazi Olayları (1995) da Alevilere yönelik yapılan katliamlar arasında yerini almaktadır.

Son olarak Araplara bakacak olursak; günümüz Türkiye'sinde yaşayan Arap etnik nüfusun aşağı yukarı bir milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Türkiye'de Araplar çoğunlukla Hatay ve çevresinde, Suriye sınırına yakın yerlerde yaşamaktadırlar. Lozan Antlaşması sırasında Misak-ı Milli sınırları içerisinde yer almasına rağmen Hatay, Cumhuriyetin ilanından bir süre sonra daha ülke topraklarına katılamamıştır. Ancak Fransızlar tarafından Hatay iline bağımsızlık verilmesinin ardından 1939 yılında Hatay Paramentosunun

aldığı kararla Türkiye'ye katılabiştir. Hatay'ın Türkiye topraklarına katılımının ardından Hatay'ın inanç yönünden kozmopolit nüfus yapısı da Türkiye'ye katılmıştır (Çoban,2005). Oran'ın belirttiğine göre;

Bu bir milyon Arap'tan Mardin – Siirt – Urfa civarında yaşayan yaklaşık 300.000 – 350.000 kadarı Sünni'dir ve bu grup etnik ve dinsel ayrılık arz eder. Mersin – Adana – Antakya civarında yaşayan yaklaşık 200.000 kadarı ise alevidir ve dinsel ve dilsel yapıdan farklıdır. Geri kalanlar ise yurdun çeşitli yerlerine göç etmiş olarak yaşamaktadır” (Oran, 2004:53).

Türkiye'de yaşayan Arapları genel hatlarıyla 3 bölgeye ayırabiliriz. Bunlardan ilki; Hatay, Mersin ve Adana gibi yerleşim yerlerinin içinde bulunduğu Doğu Akdeniz sahil bölgesidir. İkinci olarak Urfa'dan başlayarak Suriye sınırına kadar uzanan bölge, son olarak üçüncüsü de Mardin, Siirt, Diyarbakır, Batman, Bitlis ve Muş illerinin yer aldığı Doğu ve Güneydoğu Bölgesi'dir. (15. yüzyıla kadar geçen sürede Mardin ve Harran'ın çevresinin Araplara ait olduğu ve bu yörede konuşulan dilin Arapça olduğu bilinmektedir. Şu an Türkiye'de yaşayan Arapların bir kısmını o zamandan bugüne gelen Araplar oluştururken, bir diğer büyük bir kısmını da din değiştiren Süryaniler oluşturmaktadır. Türkiye'de bugün Araplarla ilgili halk arasında sıkça duyacağımız söylem Arapların 1.Dünya Savaşı'nda bizi arkadan vurduğu söylemidir. Bu durum genellikle Türkiye topraklarında yaşayan Arapları zan altında bırakmaktadır. Oysaki Şerif Hüseyin isyanını tüm Araplara mal etmek büyük haksızlık olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TÜRKİYE SİNEMASI VE ÖTEKİ

3.1. Sinema ve Öteki İlişkisi

Sinema; acılarımıza, umutlarımıza, korkularımıza, kimi zaman en derin arzularımıza ışık tutarken, perdesini çoğu kez içinde yeşerdiği toplumun yargılarıyla açmaktadır (Eke, 2016:98). “Öteki ve ötekileştirme, yaşadığımız dünyanın bir gerçeği ve belki de en önemli problemlerinden biri olmasına karşın; popüler kültür bu konuda bir farkındalık yaratamamakta, aksine bir ön kabuller silsilesi oluşturmaktadır” (Kırel, 2010: 325). Popüler kültürün en etkin araçlarından biri olan sinemada toplumsal algının perdedeki bir yansıması olarak kendi ötekilerini yaratmaktadır. Günlük hayatta bir cisim/nesne tanımlanırken daha çok zıt olanı ile tarif edilir. Kötülük olmadan iyiliğin, yoksunluk olmadan zenginliğin, tutsaklık olmadan özgürlüğün, vb. tarifi ve anlaşılması mümkün değildir. Bu ikili karşıtlıklar her türden tanımlamada kullanılmaktadır. Bir grup, bir topluluk kendisini tanımlarken ne olduğunu değil, gerçekte ne olmadığını açıklamakta ve kendisini karşısındakine göre konumlandırmaktadır. Batılı toplumların kendilerini tanımlarken ilk başta Doğulu olmadıklarını özellikle vurgulamaları bu yüzdendir. Doğulu olanı tarif ederken gerçekte Batılı olanın nasıl olması, algılanması gerektiğinin ipuçlarını vermekte; Batı imajını bunun üzerine inşa etmektedirler. Köken itibarıyla bir Batı sanatı olan sinema, hikâyelerini anlatırken çoğunlukla oryantalist bakış ile karşılaşılmaktadır (Aslan, 2018:69).

Namaz’a (2011:80) göre, sinemada öteki karakterinin sunumu/temsili, öykünün kimin tarafından aktarıldığı ile ilgili bir değişkenlik gösterir. Hollywood filmlerinde öteki olarak konumlandırılanlar genellikle; Japonlar, Almanlar, Araplar, Koreliler ve Vietnamlılar olmuştur. Amerika ile Rusya arasında yaşanan Soğuk Savaş döneminde, bir tehdit ögesi olarak komünistler öteki olarak gösterilmiştir. Soğuk savaş sonrasında sinema yoluyla sunulan öteki stereotipleri arasında; Yahudiler, eşcinseller, siyahiler vd. azınlıklar yer almaktadır. Bilhassa 11 Eylül 2001 ikiz kulelere yapılan bombardıman sonrası Araplar, Hollywood sinemasının ötekisi olmuştur. Türk sineması da başlangıcından bugüne kendi ötekilerini yaratmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan ulusal kimlik çalışmaları beraberinde bazı toplumsal olayları meydana getirmiştir. “Sinemanın ilk doğduğu günden bu yana konusunu tarihsel olaylardan, olgulardan alan filmler çekilmiştir. Türkiye sinemasının da özellikle yakın tarihimizle ilgili olarak yapılan TV ve film çalışmaları her dönem revaçta olmuştur” (Mersin, 2010:7).

Sinemanın ilk yıllarından Yeşilçam'a kadar olan dönemde yaşanan tarihi ve siyasal olaylar sinemada etkisini göstermiş bunun neticesi olarak özellikle gayrimüslim azınlıklar, Türk sinemasının "ötekisi" haline gelmiştir. Kurtuluş Savaşı, Kıbrıs sorunu, nüfus mübadelesi gibi olayların yanı sıra devletin milli bir burjuva sınıfı yaratma çabaları (Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları, Trakya Olayları vs.) Rumları, Ermenileri ve Yahudileri toplumun ve sinemanın ötekisi haline getirmiştir. Müslüman olan azınlıklar ise (Kürtler, Araplar ve Aleviler vb.) gayrimüslim azınlıklara nispeten daha sonra sinema filmlerinde yer almaya başlamış, gayrimüslim azınlıklar kadar belirgin bir iyi-kötü çatışmasına maruz kalmalarında, ötekileştirilmişlerdir.

Kürt karakterler, "genellikle ya Kürt coğrafyasında geçen, feodal ilişkiler içindeki köylü karakterlerin yer aldığı filmlerde; ya da o karakterleri büyük kentte ama yine köyden çıkıp gelmiş halleriyle, gecekonduarda-kentin kenarında yaşayan yoksul Kürtler, ezik kahramanlar" (Maktav, 2013:86) olarak rastlanmaktadır. Arap esintisi ise Mısır filmlerinin ithaliyle başlar. Dini temalı filmlerde Arap karakterler kahramanlaştırılırken, diğer türlerdeki filmlerde çoğunlukla görgüsüz, kaba Arap şeyhleri olarak yer verilmektedir. Alevi kimliği şse Türk sinemasında temsiline en az rastladığımız grup olacaktır.2000'lere gelinceye dek çok az sayıda filmde kimlikleri tam olarak belirtilmeden sadece Aleviliğe ait kültürel öğeleri içerisinde barındıran filmler görülmektedir. Bu durum diğer azınlık söylemlerinde olduğu gibi devlet politikalarının realitesinin ortaya çıkışıdır. Sünni-Türk normundan sapan hem dini hem etnik kimlik oluşumları Cumhuriyet tarihinin büyük bir bölümünde sistematik olarak ayrımcılığa uğramıştır, bir dereceye kadar da kriminalize edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin laiklik ve milliyetçilik söylemlerinde Alevilere farklı olumlu roller atfedilmiştir (Dressler, 2014:226). Dressler'in bu rollere ait düşüncelerini kendi ifadesiyle verecek olursak:

Bunlardan ilki ve en önemlisi de, Türk milliyetçi söyleminin Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşumundan bu yana Alevileri "saf Türkler" olarak sunması olmuştur. Bu tez bir Türk ulusal uyruğunun oluşmasının önemli bir retorik aygıtını kanıtlar. İkincisi, daha az güçlü ama hâlâ da önemli olarak, Alevilik laik söylemde seküler ve modern değerlere paralel giden Müslüman bir gelenek olarak resmedilmiştir. Bu teze göre Aleviliğin dini kültürü; hoşgörü, laiklik ve kadın erkek eşitliği gibi insani değerlerle belirlenmiş bir tür aydınlanmayı temsil eder. "Saf Türkler" ve "Laik Müslüman" tezleri 1920'ler ve 1930'larda yeni Türk ulus devletinde Alevilerin entegrasyonunda önemli bir retorik aygıt oluşturan Alevilerin "Laik Müslüman Türkler" şeklindeki temsilde birleşir." Türk vatandaşlığı söyleminin merkezinde "gerçek" Türk Müslümandır anlayışı yatar ki bu da kamuoyunda ve sinemada Aleviliğin olası temsil yelpazesini şiddetli bir biçimde kısıtlamıştır (Dressler, 2014:226).

Özetle sinema içinde bulunduğu toplumun koşullarından soyutlanamaz, toplumun içinden gelen bir öğedir, toplumu etkilediği gibi kendisi de toplumdan etkilenmektedir ve bu şekilde toplumla çift yönlü bir ilişki içerisinde (Sevinç, 2014:98). “Sinema, İdeoloji, Eleştiri (2008) isimli metinlerinde Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni, bütün filmlerin, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle politik olduğunu belirtirler” (Civelek, 2016:291). 2000’ sonrası Türk sinemasına ve örnek film analizlerine geçmeden önce Çalışmanın bu bölümünde de Türkiye Sinemanın, toplumsal ve politik olan ile arasındaki bağlantıdaki ilişkisinin, sinemaya ötekiler bağlamında nasıl yansıdığı dönemler halinde inceleyeceğiz.

3.2. Türkiye Sinemasının İlk Yılları ve Tiyatrocular Döneminde Öteki (1910-1939)

Lumiere kardeşler 1895 yılında ilk sinematograf ile gösterimlerini, babalarının fabrikasından işçilerin çıkışını anlatan ve bir dakikadan biraz daha uzun süren “Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı” isimli filmle yaptıktan hemen sonra filmler, seyirci tarafından büyük ilgi görmüştür. Lumiere kardeşler, karşılaştıkları yoğun ilgi üzerine, yeni ve ilgi çekici çekimler yapmak üzere yabancı ülkelere çekimlere gitmişlerdir. Lumiere kardeşlerin operatörlerinden Promio da, bu çekimler için geldiği İstanbul’da (1896), kameralarla çekimler yaparak Osmanlı’yı sinema ile tanıştırdığı bilinmektedir. O yıllarda, ilk film gösteriminin, Saray’da yapıldığı bilgisine II.Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarında raslanır. Kuyucaklı’nın belirttiğine göre, halka açık ilk film gösterimi ise 1897 yılı başlarında, İstanbul’da Galatasaray semtindeki Sponeck Birahanesi’inde, Sigmund Weinberg adlı bir Polonya Yahudisi tarafından yapılmaktaydı (Esen, 2002:5). Türk sinema tarihinin ilk filmininse, hakkında farklı yaklaşımlar ve iddialar olan, kayıp mı yoksa hiç mi çekilmediği bilinmeyen, Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914 tarihinde çektiği Ayastefanos’taki *Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı filmidir.

Sinemanın kurumsallaşması ise,1915 yılında Enver Paşa’nın, Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görüp, Merkez Ordu Sinema Dairesi’ni kurdurması ile gerçekleşir, böylelikle savaş ile ilgili belge filmleri çekilmeye başlanmış olur. Çekilen filmler genelde tiyatro uyarlamalarından oluşmaktadır. Evlilik kurumunu konu alan, ilk öykülü filmimiz *Pençe*, (1917) Suat Simavi tarafından çekilmiştir. 1918 yılında, *Himmat Ağa’nın İzdivacı* adlı film yine Fuat Uzkınay tarafından çekilirken, hemen ardından 1919 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları oyuncu ve rejisörü Ahmet Fehim, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “*Mürebbiye*” adlı romanının uyarlamasını çekmiştir. Film, fattan Fransız bir kadını olan Anjel’in, İstanbul’a gelerek mürebbiye olarak bir Türk konağına girmesi ve yalıda

ki tüm erkekleri baştan çıkarmasıyla konakta sebep olduğu durumları anlatılmaktadır. Filmdeki, baş karakter Anjel'in ecnebi olması, ahlak kurallarından yoksun namussuz bir kadın olarak gösterilmesi ile ötekileştirilen kadın karakter ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Anjel'in gerçek yüzünün ortaya çıkmasından sonra evden kovulması, seyircilerde işgal altında olan İstanbul'un Fransızlardan böyle temizleneceği izlenimi yaratmasıyla film dikkat çeker ve işgalci Fransız Komutan Esperey tarafından, Fransızları kötülediği iddialarıyla yasaklanır. Ahmet Fehim 'e ait olan bir diğer film Binnaz filmi de bu yıllarda çekilmiştir. 1915-1919 yılları arasında çekilen diğer filmler arasında; *Anafartalar Muharebesine İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Harbiye Nazırı'nın Kıta Teftişi ve Batum Manzarası*, *Çanakkale Muharebeleri*, *Gneral Thowsend*, *Galiçya Harekati*, *Esir İngiliz Generali*, *Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi*, *Alman İmparatorunun Dersadete Gelişi*, *Abdülhamid'in Cenaze Merasimi*, *Vahdet'in Kılıç Alayı* (Sekmeç, 2014:25) belge filmlerini ve Suat Sumavi'nin Casus filmi sayabiliriz. Sinemanın ilk yıllarına ait olan bir başka filmse, 1921 yılında Şadi Fikret Karagözoğlu'nun çok sevilen Bicz Efendisi'dir. Bu filmden sonra 1922'de, ilk özel film şirketi olan Kemal film tarafından çekilmiş, bağımsızlık mücadelesini anlatmakta olan, Kurtuluş Savaşı Belgeseli adlı film çekilmiştir. Kemal film ile birlikte ordunun elinde olan sinema sektörü özelleşmiştir. Bağımsızlık mücadelesinin başarıyla son bulmasının ardından, 23 Ekim 1923' de Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, tıpkı Türkiye Cumhuriyeti gibi, Türkiye sinemada da yeni bir döneme girmiş 'Tiyatrocular Dönemi' başlamıştır.

Tiyatrocular dönemi tiyatro sanatçısı olan Muhsin Ertuğrul ile birlikte anılmaktadır. Türkiye'de sinema tarihi üzerine uzun yıllar emek ve özveriyle çalışmalarda bulunmuş, tüm sinema tarihçileri, Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması içindeki yerini tarif ederken, küçük farklar dışında neredeyse aynı fikirleri savunmaktadırlar. Bu fikri çerçevenin hatlarını, Ertuğrul'un teatral oyuncu yöntemi ve buna paralel olarak şekillenen kısır sinema dili ile ilerleyen yıllarda Türk Sineması'nın başına bela olduğu düşünülen filmik klişeler (melodramatik anlatım, abartılı oyunculuk ve popülist öykü tasarımları vs.) oluşturmaktadır (Şeyben, 2014:29). Tüm bu, eleştirilere rağmen Muhsin Ertuğrul Türkiye sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Türkiye Sineması'nda birçok ilke imza atmıştır; ilk sesli film, *İstanbul Sokaklarında* (1931); ilk opera tarzı film, *Karım Beni Aldatırsa* (1933) ; ilk kez Türk kadın oyuncuların beyazperdede oynadığı *Ateşten Gömlek* (1923) ve ilk köy film, *Aysel, Bataklık Damın Kızı* (1935), Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Kariyerinin sonunda çektiği ve sinemaya veda ettiği filmi *Halıcı Kız* (1953) ise ilk renkli Türk filmidir. *Sözde Kızlar* (1924), *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923), *Ankara Postası* (1928), *Bir Millet Uyaniyor* (1932) gibi birçok eser vermiştir. Tiyatrolar dönemiyle

beraber gayrimüslim karakterler, daha sonra sıkça karşılaşacağımız tipik özellikleriyle, Türkiye Sineması'ndaki yerlerini almaya başladılar. Bunlara örnek olan; Rum ve Ermeni karakterler, Muhsin Ertuğrul'un, *Aynaroz Kadısı'yla* (1938) *Cici Berber'inde* (1933) görülmektedir. Aynaroz Kadı'sında, Aynaroz Kadısı ırz düşmanı olarak gösterilir ve film açıkça gayrimüslim din adamlarına karşı bir ötekileştirmeye içermektedir. *Cici Berber* filmi ise Rum kızı Eleni'ye etnik farkından dolayı, kötü atıfta bulunulmayan ender filmlerden biri sayılabilir. Filmin sonunda Türk genci ve Eleni sorunsuzca evlenecektir. Bu bakımdan film önemlidir.

Kürtler 1950'li yıllarda köy filmlerinin çekilmesiyle sinema filmlerinde yer almaya başlamaktadırlar. Türk sinemasında varlıklarına az rastlayacağımız Alevi temsiline ise ilk olarak Muhsin Ertuğrul'un *Boğaziçi Esrarı-Nur Baba* (1922) filminde rastlandığı söylenmektedir. Fakat filme ulaşamadığım için filmin uyarlandığı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı adlı eserinden bahsedeceğim sadece; roman Bektaşilik ve aşk ekseninde dönmektedir. Nur baba isimli Bektaşi şeyhi ile evli bir kadın olan Nigar Hanım arasındaki ihtiraslı aşkı konu edinmektedir. Dergahların ve tekkelerin toplumsal işlevini yitirerek zevki sefa yerleri haline getirilmesi üzerine yaşanan yozlaşma anlatılmaktadır. Kitap bazı çevrelerce hoş karşılanmamış, kendinden epey bahsettirmiştir. Aynı konuyu işleyen filmin ise ilk olarak gösterime girmesine izin verilmemiştir. Onaran'ın aktardığına göre;

Muhsin Ertuğrul, bu romandan sinemaya uyarladığı filmi çevirirken. Defterdardaki stüdyo basıldı. Dekorlar parçalanarak. Aktörler dövüldü. Bu nedenle, Ertuğrul, bazı oyuncularını değiştirerek filmi baştan çevirmek zorunda kaldığı gibi; film de, 1922 yılında bitirildiği halde, ertesini yıl ve "Boğaziçi Esran" adıyla gösterilebildi. Diğer filmlerinde olduğu gibi, "Boğaziçi Esran"nda da ağır bir melodram havası vardı. Bektaşi şeyhi Nur Baba'mın etkisinde kalarak yuvasını terkeden ve yerleştiği dergâhta tüm güzelliğini ve sağlığını yitiren Nigar adlı bir kadının dramı filmde ağırlık kazanıyordu. Başrollerini Emin Belig ve Sarmatova'nın oynadığı filmde, Muhsin Ertuğrul, Aznif M inak- yan, Behzal Haki, İsmail Galip ve Vasfi Rıza rol almışlardı (Onaran, 1994:22-23).

Sonuç olarak Türkiye sineması Osmanlı döneminde başlayan hikayesine, zorlu savaş yıllarında devam etmiştir. İlk yıllar sineması teknik olarak yetersiz olsa da zorlu ve travmatik olayların yaşandığı, yoksulluğun ve acının her tarafı sardığı bir dönemde kendini gösterebilmiş olması bakımından önem arz etmektedir. Tiyatrocular dönemini ise, birçok ilkin yaşandığı, sinemaya halkın ilgi duymasını sağlayan dönem olarak adlandırabiliriz. Avrupa'da eğitim almış bir yönetmenin; kendi tiyatro ve sanat aşkını Türkiye Sineması'yla birleştirerek sinemacılar döneminin kapılarını aralayan isim Muhsin Ertuğrul olmuştur.

3.3. Geçiş Dönemi Sinemasında Öteki (1939-1950)

On yedi yıl boyunca sinemanın tek adamı Muhsin Ertuğrul olmasının ardından, II. Dünya Savaşı başlayınca durum değişmiş, sinemaya giren genç yönetmenler Ertuğrul'un ve İpek Film'in tekeline sona erdirerek film çekmeye başlamışlardır. Sinemada yerleşmek isteyen bu gençlerin, tiyatrocı olmadıklarından, dilleri daha sinemasaldır. İşte bu nedenle hem tek adamlıktan çok adamlığa hem de tiyatrosu filmlerden sinemasal anlatıya geçilen bu döneme, "Geçiş Dönemi" adı verilmektedir. Sinemanın bu geçiş dönemi aslında Türkiye'nin siyasal ve toplumsal anlamda da bir geçiş dönemine denk gelmektedir (Esen, 2014:47). 1940'lı yılların Türk sineması, tüm yasaklar, yoksullukların yan sıra, kendine özgü nitelikler göstermesinin önemli bir nedeni hem Cumhuriyet kültürünü hem de henüz buharlaşmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğuna ait kültürel öğeleri de içermesidir (Türkoğlu, 2014:57). Toplumsal ve siyasal anlamda yaşanan değişimler, her dönemde olduğu gibi kendini sinemada göstermiştir. 10 Kasım 1938'de Atatürk'ün ölümüyle toplum da derin bir üzüntü havası yaşanmıştır. Atatürk'ün ölümüyle İsmet İnönü Cumhurbaşkanı olmuş hemen ardından II.Dünya Savaşı başlamıştır. Türkiye savaşa katılmamasına rağmen savaşın etkilerini yaşamış, özellikle ekonomi alanında etkilenmesiyle Milli Koruma Kanunu çıkarılmıştır. Daha önce ki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi, özellikle azınlıkları etkileyecek olan, Varlık Vergisi bu dönemde çıkartılmıştır. Milli şef dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, Milli Kimliği yayma faaliyetleri ve Türkleştirme çalışmaları hızla sürdürülmektedir.

II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan film ithalleri durmuş yerini Amerikan ve Mısır filmlerine bırakmıştır. Savaş yıllarından dolayı film çekiminde sıkıntı yaşayan genç yönetmenler o dönem Amerika'dan ve Mısır'dan gelen filmleri, dublaj, görüntü ve Türkçe şarkılar ekleyerek gösterime sunmuşlardır. Türk sinemasının Araplarla tanışmasına vesile olan bu olay, daha sonra çekilecek olan filmlerinde, melodramatik öğelerin sıkça içerilmesine neden olmuştur. Bu dönemde gördüğümüz, Vedat Örfi Bengü'nün; *Çöl Güzeli* (1928), *Çölde Bir Öpücük* (1928), *Ehramda Bir Facia* (1928) filmleridir. Sinemacılar döneminde göreceğimiz üzere, Araplar, Türkiye sinemasında gayrimüslim azınlıklara göre daha iyi şekilde temsil edilmişlerdir. Bu durumu hem ortak bir dine mensup olmamıza hem de Osmanlı'nın bazı eyaletlerinin Arap olması nedeniyle geleneksel-örfi benzerlikler göstermemize bağlayabiliriz. 1942 yılında Mısır filmlerinin yasaklanmasıyla bunun yerine yapılan yerli filmler Mısır Filmleri paralelinde konular işlemeye başlamaktaydılar. Cahide Sonku, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren'le başlayan Şarkılı filmler modası o tarihten bugüne kadar Türk Sineması'nda etkili olacaktır.

Savaş öncesi yıllarda birçok Türk genci Avrupa'ya tahsil yapmaya gitmiş, Avrupa'da savaşın patlak vermesiyle beraber öğrenimlerini yarıda keserek ülkelerine geri dönmüşlerdir. Türkiye'ye döndüğünde, sinema sektörüne adım atan bu gençlerden biri olan Faruk Keleş, *Taş Parçası* (1939) filmi ile “Geçiş Dönemi”ni başlatmıştır. Esen'in, “Yeşilcam Bahçesinin Hazırladığı Yıllar: Geçiş Dönemi” adlı yazısında, Faruk Keleş'in ilk film çekme öyküsünü şöyle yazmıştır:

Zahir Güvemli'den öğrendiğimize göre; Ha-Ka Film'inin sahibi Hakan Kamil,1937 yılında plak doldurmak, film işletmeciliği yapmak ve filmciliği başlamak için, Mecidiyeköy'de bir garaj kiralarak stüdyoya çevirmiştir. Burada yabancı filmlerin arasına yerli sahneler katarak, denemeler yapmaktadır. Bu görsel anlatım denemelerinin verdiği cesaretle, Almanya'da film ve fotoğraf okuyup dönen, stüdyosunda kendisine yardım eden akrabası Faruk Keleş'ten bir film çekmesini ister. Keleş çekeceği filmin senaryo hazırlıklarını yaparken Halil Kamil, tiyatrocu Raşit Rıza ile Reşat Nuri Güntekin'in *Taş Parçası* piyesini çekmesi için anlaşmıştır. Raşit Rıza, film çekimine başlayacağı gün, avans vermediğinden yapımcıya sinirlenerek stüdyoyu terk eder. Stüdyoda bulunan Faruk Keleş, yapımcı akrabası Halil Kamil'den habersiz, Rıza'nın ekibini dağıtmadan, elinde senaryo olmadığı halde, piyesten yararlanarak filmi çeker bitirir. Olaydan sonradan haberi olan yapımcı, durumu kabullenir. Hatta basında filme ilişkin olumlu eleştiriler yayınla da, Yılmaz Ali (1940) ve Kıvrıkcık Paşa (1941) filmlerinizde çektirir Faruk Keleş'e (Esen, 2014:48).

Böylelikle sinema teatrallikten sinemesal boyuta geçmiş olmaktadır. Filmler çok profesyonel olmasa da, farklı kurgu teknikleri ve çekimler içerir bu yönünden tiyatrocu döneminden farklılık göstermeye başlar, tiyatrocular döneminden gelen iç mekan dekoru ve tiyatral diyaloglar geleneğiye devam eder. Faruk Keleş'in *Taş Parçası* (1939) ve *Kıvrıkcık Paşa* (1941) filmlerinde melodram ve vodvil sürerken, özgün senaryo ve orta sınıf seyirciye yönelik aile filmi ve stüdyo dışı çekim, ilginç yenilikler olarak perdeye yansımaktadır. Öte, yanan ucuz polis romanlarını çevirmek, dil bilen edebiyatçıların gelir kapısı olmaya başlamışken Keleş'in Yılmaz Ali filmi, gazete ilanlarında “En son film tekniği, en nefis eser, en mükemmel reji ve Türk zekası mahsulü” olarak tanıtılmaktadır. Yerel unsurlara referans veren filmler çekmek, sinemacılar için özgünlük anlamına gelmektedir (Türkoğlu, 2014:58). Vala Nureddin'in eserinden uyarlanan film, ilk polisiye fim olarak kabul edilir. Polis dedektifi olan Yılmaz Ali, Eugenie'nin cinayetini araştırır, evin hizmetçisi Hayganuş,Ermeni aksanı ile konuşur, Ermeni kadın karakterlerin çoğu gibi çirkin ve kalıplı bir cüsseye sahiptir. Kendisiyle zıt özelliklere sahip bir nişanlısı Agop'un yanına sık sık kaçarak onunla oyalanır, film boyunca “madam değil matmazel” olduğunu dil getiren yan karakter klasik Ermeni temsillerinden birini oluşturmaktadır. Keleş'inbir diğer özelliği de 1943'de çektiği *Dertli Pınar'ı* ise çekim zorlukları ve zaman darlığı nedeni ile sessiz çekip daha sonra

seslendirmesidir. Kenç'in zaruret nedeni ile yaptığı işlem sektörde çok çabuk kabul görüp uygulanır ve ve Kenç sonraki yıllarda bunun için eleştirilir (Ünser, 2014:62). Bu dönemde tanıştığımız diğer genç yönetmenler; Orhon Murat Arıburnu, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Fikri Rutkay, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Seyfi Havaeri gibi isimlerdir.

Muhsin Ertuğrul *Akasya Palas'ını* (1940) bu dönemde çekmektedir. Bir önceki dönemde bahsi geçen filmleri gibi, gayrimüslim karakterler içeren filmde, gayrimüslimler için sıkça kullanılan meslek atıflarına rastlanır; Rum hizmetçi Eleni ve Ermeni otel sahibi Surpik. Azınlıkların bulunduğu bir diğer film ise, Aydın Arakon'un, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Efsuncu Baba romanının uyarlamasıdır. Karagöz, ortaoyunu ve meddah tarzı anlatımın örneklerinin yer aldığı romandaki en önemli karakter, Binbirdirek'te iplik eğirerek geçimlerini sağlayan Agop ve Kirkor isimli iki Ermeni'dir. Bu karakterler, gölge oyununun Karagöz-Hacivat'ı, ortaoyununun Kavuklu-Pişikar'ıyla benzerlik göstermektedir. Kişileştirme, Karagöz ve ortaoyunundakine yaklaşan biçimde karşıt tipler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Agop ve Kirkor, halktan kişiler olmalarına rağmen, birinin diğerine üstünlük taslaması, birbirleriyle söz yarışına girmeleri ve Ermeni ağzıyla konuşmaları açısından geleneksel tiyatrodaki tiplere yakındırlar (Balcı, 2013:100).

Hün'ün *Kızılırmak* (1946) ,*Demirağ'ın Bir Dağ Masalı* (1947) , Gelenbevi'nin *Yanık Kaval* (1947), *Arduman'ın Köroğlu* (1945) filmlerinde olduğu gibi folklordan yararlanarak, kentlilere köy yaşamını tanıtmak ve kentli olmayanların da sevgisini kazanmak gibi idealist bir sanatçı anlayışı içermektedir. Bu sinemacılara göre, sinemanın yeni seyirci olmaya başlayan bu ikinci kesim, yani henüz okuma yazmanın yaygınlaşmadığı Anadolu halkı için sinema, sadece kulağa hitap eden bir eğlencenin ötesine geçmeliydi (Türkoğlu, 2014:58). Son olarak, artık dönemin sonuna geldiğinde, film anlatılarının daha sinemasallaştığını kanıtlayan, izlediğimiz, *Yüzbaşı Tahsin* (1950) ve *Sürgün* (1951) filmlerinden söz edebiliriz. Bir şair olan Orhon Arıburnu, oyuncu olarak 1947'de girdiği sinemada, "Geçiş Dönemi" filmlerinin birçoğunda yer almaktadır. Yönettiği ilk filmi olan *Yüzbaşı Tahsin*'de, Kurtuluş Savaşı sırasında kahramanlıklarıyla tanınan Kuvay-i Milliyeci bir askerin savaş sırasında hafızasını kaybetmesi üzerine yaşadıklarını anlatılmaktadır. Refik Halit Karay'ın eserinden senaryolaştırdığı *Sürgün* 'de ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş yıllarından Beyrut'a sürülen İttihat ve Terakkili eski bir padişah yaverinin yaşadığı değişimi ele alınmaktadır. Diyaloglarda tiyatrosu izler hissedilsede görsel anlatım oldukça başarılıdır. Kamera hareketleri, dış çekimler doğaldır. Sözle ifade edilmeden, görüntülerle düşünceler anlatılmaya çalışılmış ve başarılıdır. *Yüzbaşı Tahsin*'de asker olduğunu gizleyerek işgalci bir Yunan

doktora muayene ettirilen yaralı Tahsin, asker olduğunu duvarda askılı yakın çekim kalpak ve silah görüntüsü ve onlara bakan doktorun yavaşça işini sürdürmesiyle, savaşta düşmanda olursa, insancıl duyguların yaşanabileceği, görsel olarak anlatılmıştır. Diğer filmi *Sürgün*'de de, kahramanın Beyrut'ta günlerce sokaklarda kendine uygun bir yer aramasını, yalnızca ayakkabı, valiz ve pantolon parçalarının üst açıdan görüntüsüyle aktararak, zaman geçişi ve yorgunluk belirtileri aktarılabilmıştır (Esen, 2014:52). Ayrıca *Sürgün*, Ermeni karakterleri hakiki olarak anlatmasıyla konumuzla ilintilidir. İttihat ve Terakki yaveri Hilmi ve onun gibi sürgün edilmiş Ermeni Bağos Ağa ve kızı Virjin arasındaki ilişkiyi anlatılmaktadır. Bağos Ağa'nın Hilmi Bey'den tek farkı hafif bir Ermeni ağzı ile konuşmasıdır. Karakterin konuşma biçimi, güldürü filmlerinde olduğu kadar vurgulanmamış, karikatürize edilmemiştir. Her iki karakter de doğup büyüdüğü toprakların özlemini çekmektedir; öyle ki Bağos Ağa etnik kimliğini ifade etmekten çekinmeden şöyle der: "Her ne kadar Ermeniysem de Anadolu deyince Türk ahabplarımın hatıraları yürekleri yakıyor." Virjin ise Ermeni ağzı ile konuşmaz, ama boynunda haç dinsel kimliğini ele verir. Masum ve güzel bir kız olan Virjin, sinema tarihimizdeki gayrimüslim kadın karakterlerden bütünüyle farklıdır. Özellikle 1960 sonrası haç, daima olumsuz anlamların yüklendiği, düşmana özgü bir simge olarak kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda çekilen filmlerde "iyi, sadık, dost" olarak nitelendirebileceğimiz gayrimüslim film karakterlerinin etnik kimlikleri dile getirilmeyerek, din ve milletleriyle ilgili semboller taşımamalarına dikkat edilmiş, Türk olmadıkları yalnızca isimleri ve konuşma biçimleriyle ifade edilmiştir (Balcı, 2013:103). Gerek Yüzbaşı Tahsin, gerek *Sürgün* filmlerinin çerçevelerinin güzelliği, ortamın kullanımı, doğal oyunculuk, hareketli kamera, konuyu merakla izlenir biçimde kurgulama başarısı, her iki filmin de artık Geçiş Dönemi'nin işlevini tamamlayarak, "Sinemacılar Dönemi"ne başlanabileceğinin habercisi ve kanıtı sayılmaktadır (Esen, 2014:53).

3.4. Sinemacılar Döneminde Öteki (1950-1970)

Cumhuriyet rejiminde sadece bir iki yapım şirketinin ulusal bir sinema sektörünü oluşturamayacağı çok açıktır. Sinemanın sektör haline gelememesi yani kurumlaşmaması sonucu, dünyada farklı yerlerde ulusal sinemalar oluşur ve sinema evrensel bir dil haline gelirken, sinemamız büyük ölçüde tiyatro oyunlarının filme alınmasıyla yetinmiş, ülkede yaşanan hayata ve sorunlara dair filmler üretememiştir. Kendi dinamikleriyle gelişemeyen sinema, 1950'lere kadar bir taklit sineması olarak kalmıştır (Yılmaz, 2014:116). 1950'li yılından itibaren üretim ve tüketimin sistemleştiği, farklı yönetmenlerin olduğu, sinemanın sanat olarak görüldüğü, daha kaliteli eserlerin çıktığı bir hale çevrilmiştir.

Türk sineması bu yıllarda yenileşmenin eşiğindedir. 1952’de Lütfi Akad’ın Kanun Namına filmi ile Sinemacılar Dönemi başlamaktadır. Daha sonrasında, 1957’de Atıf Yılmaz’ın *Gelinin Muradı*, 1958’de Metin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi*, Memduh Ün’ün *Üç Arkadaş* ve 1959’da ise Osman F. Sedan’ın *Düşman Yolları Kesti* adlı filmleriyle sinema sanatı Olgunlaşma Dönemine girişin ilk yansımalarını içermektedir (Özgüç, 2014:69). 50’li yıllar Türkiye’de birçok farklı alanda dönüşüm görülür. Örneklerle açıklamak gerekirse:

1950’ler siyasal yaşamında farklılaştığı bir dönem olur,1945’de İnönü’nün çok partili rejime geçişi ilan etmesiyle,1946’da Demokrat Parti kurulmuştur. Ardından 1950’li seçimlerini kazanarak iktidara gelmesiyle, Türk siyasal tarihinin dönem noktası yaşanmıştır. 1950’li seçiminde iktidara gelen Demokrat Parti, kalkınma planları doğrultusunda liberal serbest pazar ekonomisine geçmiştir. Marshall planı dahilindeki uygulama aslında, DP iktidara gelmeden önce, CHP iktidarının aldığı bir karardır. Tarım, başta olmak üzere birçok alanda ekonomik canlanma görülür. Çiftçi menfaatlerinin ön planda tutulmasıyla, parti kırsal kesimin desteğini almıştır. Çiftçiye sağlanan ucuz kredi sayesinde, tarım ürünlerinin ekonomideki toplam hacmi artmıştır. Tarım kesimindeki bu büyümenin öncülüğünde, ekonomi bir bütün olarak yüzde 11-13 gibi bir hızla büyür. Her ne kadar karlar, ücretlerden çok daha hızlı artmışsa da kentlerdeki gelirler de yükselmiştir (Züncher, 2005:326).

Özel yatırımcılar desteklenmesiyle, birçok insanın gelir seviyesi eskisinden daha iyi hale gelmiştir. Tüm bunlar sayesinde parti, kendi burjuva sınıfı ve tabanını oluşturabilmeyi başarmıştır. Köyden kente göç hızla artmaya başlamasıyla, kentlerde çarpık kentleşme ve gettolaşma başlamıştır. 1955’lere gelindiğinde ise DP’nin yıldızı sönmeye başlamasıyla, ekonomik canlanma yerini durgunluğa bırakır, ABD’ye bağlı politika, gittikçe yükselen Amerikan tüketim kültürü, yükselen enflasyon,yabancılara tanınan imtiyazlar, vaat edilen düşünce özgürlüğünün kısıtlanması; ordu, aydınlar ve egemen seçkin grubun rahatsızlık duymasına neden olmaktadır. Tüm bunların sonucu olarak da 1960 askeri darbesi yaşanmıştır.

Türkiye’nin NATO üyesi olarak Kore Savaşı’na asker göndermesi,50’lerde yaşanan bir diğer önemli olay olarak görülmektedir. Bu duruma bağlı olarak, milli duyguları güçlendirmek için pek çok savaş, tarih ve kahramanlık filmi çekilmiştir. “1923’ten çok partili (döneme) geçiş dönemi olan 1946’ya kadar somut bir Türk kimliği yaratılmaya çalışılmıştır. Bu kimlik, modern, laik, gelişmeci, ilerici, çağdaş, devletçidir; modernleşen bütün toplumlarda görüldüğü gibi, otoriter ve politik bir kontrol anlayışı egemen olup, sosyo-kültürel bir mühendislik anlayışı da bunun en somut göstergesidir” (İri, 2011:10). Çoğunluk olarak;

Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle özgür bir ortama kavuşan toplum, içinde sakladığı milli tarihine, kültürüne ve edebiyatına olan ilgisini dışa vurur. Bu ilgiyi ranta çevirmeye çalışan sinemacılar ilk olarak tarihi filmlere yönelir. Osmanlı'nın yüceltildiğı, tarihi kişiliklerin ön plana çıkarıldığı, yeni mitlerin oluşturulduğı bu filmlerde popüler milliyetçi nidalar atılır. Türk'ün güçlü, yakışıklı, inançlı, doğru ve yenilmez olduğı bu filmlerde milliyetçi duygular körüklenir (Aytekin, 2012:252-253).

Lütfü Akad'ın, Balkan Mücadelesi öncesi çetelerle mücadeleleri ele alan *Bulgar Sadık* (1952) ve *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1954) filmleri, Osmanlı'nın son dönemlerinde sağlayamadığı düzen karşısında isteyerek değil, zorunluluktan dağa çıkan Çakıcı'nın bir efsaneye dönüşmesini anlatan, Metin Erksan 'ın yönettiğı *Dokuz Dağın Efesi* (1958) özgün bir örnek olarak son derece dikkat çekici bir yapımdır (Erkılıç, 2014:105). Akad ve Erksan'ın bu özgün sinema anlayışı, sinemacılar döneminin tüm filmlerini kaplamaz ne yazık ki, ticari amaçlarla özensiz pek çok film çekilmektedir. Film yapımındaki artışla beraber, gayrimüslim karakterlere daha fazla yer verilmektedir. Bu dönemde efe konulu filmlerin artışıyla, Rum çeteleriyle savaşan Türk gençleri, Türk'ün gücünü tekrar tekrar gösterilmektedir. Genelde eli kanlı çete üyesi olan Rum erkeklerle savaşırken, cinselliğı abartılmış, baştan çıkarıcı Rum kadınları ile sonu olmayan bir aşk yaşamaktadırlar. *Bir şoförün Gizli Defteri* (1958), *İstanbul Kan Ağlarken* (1951) ve *Efelerin Efesi* (1952) filmleri bu filmlere örnek sayılabilirler. 50'li yılların filmlerinde ki gayrimüslimler, 60'lara göre daha gerçeğe yakın, abartısız şekilde gösterilmiştir. Balcı'ya göre:

Başlangıcından günümüze Türkiye sinemasında yer verilen ender tarihsel karakterlerden biri, İstanbul işgal altında olduğı yıllarda yaşamış, çok sayıda Türk polis öldürmesiyle nam salmış bir kabadayı olan Hrisantos'tur. Özellikle savaş yıllarını anlatan filmlerde sinemacılar, seyircilerin önyargılarından ve milli duygularından faydalanarak, gayrimüslimleri antipatik ve güvenilmez karakterler olarak göstermeyi amaçlamışlardır. Bu filmlerde daima "düşman kuvvetler kötüdür; ama onlara yardım eden içimizdeki düşmanlar olan gayrimüslimler daha kötüdür" mesajı verilmek istenmiştir. Hrisantoslu filmlerin birincil hedefi, Kurtuluş Savaşı'ndan onlarca yıl sonra, Ermeni ve Rum gruplarından bazılarının, bir zamanla işgalcilerle işbirliğı yapmış olduklarını izleyiciye hatırlatmaktır (Balcı, 2013: 107).

1950'lerde, *İstanbul Kan Ağlarken* (1951) ve *İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı* (1952) filmlerinde karşımıza çıkan Hrisantos, daha sonra *Ay Yıldız Fedaileri* (1966), *Sayılı Kabadayılar* (1974) filmlerinde de yerini alacaktır.

Bu sürecin diğer uçta ki bir başka yansıması ise, popülizm ağrıklıklı filmlerden oluşmaktadır. Örneğin 1953'te Atıf Yılmaz'ın *Aşk Izdıraptır* ve özellikle de 1955'de Kerime Nadir uyarlaması *Hıçkırık*, büyük bir seyirci patlaması oluşturur. Halka dönük "gişe filmleri"

gündemdedir. Kaldı ki,1953 yapımı *Beklenen Şarkı* Cahide Sonku-Zeki Müren ve özellikle de 1959'da *Samanyolu*'nda Belgin Doruk-Göksel Arsoy ikilisinin bir sinema çifti olarak ve de "Yıldızlaşma Olgusunu"nun büyüleyici etkileri görülecektir (Özgüç, 2014:69). 50'li yıllardan 80'li yıllara kadar Türk sineması Yeşilçam ve Yeşilçam klişelerine sahip olmasının yanında toplumsal sorunları işleyen, sanatsal bakış açısı daha gelişkin Toplumcu Gerçekçi filmler olarak ayrılabilir. En genel şekliyle ise Yeşilçam, kalıpların ve klişelerin sinemasıdır; öyle ki Yeşilçam filmlerini düşündüğümüzde, birbirine benzer imgeler gözümüzde canlanmaktadır. Eşlerine sadık, acı çeken ve cinsellikleri olmayan kadınlar;" vamp"lar tarafından baştan çıkarılan erkekler; farklı sınıflardan gelenlerin birbirine aşık olmaları; bu ilişkiye karşı çıkan fabrikatör babalar; afacan çocuklar; aşçılar, şoförler ve bahçıvanların çalıştığı köşkler ve gecekondulu mahalleri arasında çatışma süreli yenilenen bir tablonun önemli parçalarını oluşturmaktadır (Gülpınar, 2014:331). Yeşilçam'ı çok geniş bir bakışla gözden geçirdiğimizde, popüler hafızamızda yalılar ve bu yalılarının yanında çalışanlar ya da fabrikalardaki işçiler arasındaki ilişkiler ilk hatırladığımız oluverir. Romantik olandan, toplumsal gerçekçi olanlarına kadar işçi İstanbul'da geçen öyküler olarak İstanbul'un mekânsal bölüşümünü ve pratiklerini filmlerde taşır. Yalılar, bu anlamda İstanbul boğazıyla burjuva sınıfını temsil ederken, eski ahşap evlerin henüz apartmanlaşmadığı mahalleler, yoksul, emekçi halkın mekanlarıdır. Bu iki katmanın arasındaki toplumsal değerler de bu mekânsal bölünmeyle ilişkili olarak, daha "modern" ve geleneksel olarak farklılaşmaktadır (Kanbur, 2014:268).

Yeşilçam'da etnik gruplar, kadınlar, erkekler, aydınlar, eğitimsizler, zenginler, fakirler, kentliler ve akla gelebilecek tüm kesimler davranışlarıyla, görüntüleriyle, giyimleriyle, konuşma biçimleriyle, kullandıkları sözcüklerle, kısacası kaba hatlarıyla temsil edilmiş ve kalıplaştırılmıştır. Bu kalıplar, bazı oyuncuların neredeyse tüm kariyerleri boyunca belirle tiplerini canlandırmalarına kadar vardırılmıştır. Hulusi Kentmen'in fabrikatör, Necdet Tosun'un aşçı, Suzan Avcı'nın vamp kadını canlandırmasını bu duruma örnek gösterilebilir.(Gülpınar, 2014:331) Kısa zamanda çekilen filmler hızlıca seyirciye yetiştirilmek zorunda olduğundan, iyi senaryolu filmlere bu dönemde pek rastlanmaz,1960'lı yıllar gelindiğinde ise aynı tutum devam etmekle birlikte, yetkin filmlerin sayısı da oldukça artacaktır. 1960'lar Türkiye'de, yönetime yapılan bir askeri müdahaleyle başlamıştır.27 Mayıs 1960'da yapılan müdahalenin hemen ardından, bilim adamları ve aydınlardan oluşan Kurucu Meclis'e hazırlatılan 1961 Anayasası'nın yapısı, mücadelenin amacını ortaya koymaktadır. Demokrasi, Demokrat parti tarafından fiilen kesintiye uğratılmıştır.1960'ta askerlerin yaptığı bir çıkmaza girmiş demokrasiye müdahaledir.60'lı yıllar, 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam

sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, en gelişmiş ve en uygar yaşadığı yıllardır. Hukukun sınırlarını çizdiği özgürlük ortamında, bir aydınlanma dönemi yaşanmaktadır. Yıllarca komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımın önü açılmaktadır. Toplumsal ve yönetsel eleştirel yapan sanat ürünleri üretilebilmeye başlanmıştır (Esen, 2016:64-66).

1960'lı yıllardan itibaren her yıl Yeşilçam'da üretilen film sayısının rekor düzeye ulaşması, sinemacıların üsluplarını geliştirmeleri, filmlerinde toplumsal sorunlarını ele almaya başlamaları, kuramlar ortaya atmaları, sinemanın meslekleşmesi, star sisteminin oturması, yurtdışındaki festivallerden ödüllerle dönülmesi, halkın günlük yaşamında film izlemenin öneminin giderek artması ve benzeri sebeplerle Türkiye sineması "Altın çağı"nı yaşamış, bir süreç 1970'li yılların ortalarına kadar devam etmiştir (Balci, 2013:119).

Yeşilçam filmlerinde farklı olarak toplumsal konuları konu eden filmler, anlatılarındaki derinlik ve sahip oldukları farklı sinema dili sayesinde, az sayıda olsalar da dönemin en belirgin özelliği olmuşlardır. Bu sürecin başlayabilmesindeki ki önemli noktayı ülkede yaşanan siyasi gelişmeler oluşturur. 70'li yıllara değin sürecek olan 60'lı yılların özgürlükçü ortamı sayesinde işçi ve öğrenciler yönetimi eleştiriyor, grevler ve yürüyüşler düzenliyorlardı. Öyle ki 61 Anayasa'sı sonrası seçimlerde yönetime gelen koalisyon hükümetinin hemen ardından iktidar olan, Adalet Partisi lideri Demirel'in "61 Anayasa'sı Türkiye'ye bol gelmiştir" sözlerine neden olmuştur. Avrupa ülkelerinde başlayan sonra Amerika'ya ve ardından da Türkiye'ye gelen 68 kuşağı diye de adlandırılan özgürlük hareketleri oldukça yaygınlaşmıştır. Tüm bu yaşananlar genç sinema yönetmenlerini ve çektikleri filmlerini derinden etkilemiştir. Sinemanın üzerinde düşünülmesi gereken bir sanat yapısı olduğu, sinemanın sektörleşip korunması gerektiği fikri oldukça yaygınlaşmıştır. "Metin Erksan'ın TİP örgütlerinde eğitim dersleri verdiği, Halit Refik'in hayatında bir kez TİP'e oy verdiği, sinemamızın sendikalarla tanıştığı, Sinematek'in kurulduğu bu yıllarda, sinemamız ilk kez ideolojiyle tanıştı ve kuramsal olarak Devrimci Sinema - Ulusal Sinema - Milli Sinema tartışmaları gündeme oturmaktadır (Bayrakdar, 2009:16,17). Alim Şerif Onaran'ın aktardığına göre;

Ulusal Sinema Akımı, Türkiye'nin bin küsur yıllık geçmişi içinde ortaya çıkan değerlerin savunuculuğunu yapan bir anlayıştır. Buna göre Ulusal Sinema, Türk dilinin resmi dili olarak kabul edildiği ve Bizans'a karşı açılan Malazgirt Savaşı'nı izleyerek Alparslan eliyle Selçuklu Devleti içinde gelişen Türk kültürünün sinema eserleriyle yaşatılması şeklinde özetlenebilir. Milli Sinema düşüncesi ise, Türklüğün mazisini bin yıldan çok öncelerle, taa Orta Asya'daki Türk boylarının yaşayışına kadar götürmek gerektiğini, Şamanizmden ayrılıp Müslümanlığı kabul eden ve kendi bünyesinde ona yeniden

değerler kazandıran Türk Milletini, bu dinin gelenek ve görenekler bakımından etkilediğini de hesaba katarak, Müslüman Türk'ün kendi inançları içinde verildiği filmler yapılmasını öngörüyordu. Bu arada Batılılaşma süreci içinde yitirilen değerlerin topluma yeniden kazandırılması için bu filmlerin belli bir misyonu olacağı da bu akımın yanlılarıncı, ileri sürülüyordu. "Devrimci Sinema" ya da "Türk Yeni Gerçekçiliği" adı verilen, sonradan "Türk Gerçekçiliğine dönüşen bir diğer akım ise, savaşın yakıp yıktığı ya da ekonomik bakımdan geri bırakılmışlığın acısını çeken ülkelerdekine benzer şekilde Türk halkının maziye dönük olmaksızın bugünkü yaşayışından ortaya çıkan meseleleri ele alan bir sinema anlayışını vurgulamaktadır (Onaran, 1994:199-200).

Toplumsal gerçekçilik olarak adlandırabileceğimiz kuramlarda, başlıca dikkatleri üzerine çeken yönetmenler; Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney'dir. Akad bu anlamda genelde Anadolu dervişinin dünya görüşünü ve yaşam ilkesini hayatında uyguladı, ama bundan daha önemlisi Anadolu'ya ait bir deyiş tarzını sinemada yaratmaya çalıştı, zamanın durgun aktığı ve sinemanın inşaların iç dünyasını söyledikleri kadar söylemediklerinin de izlerini sürdü. Bu açıdan Akad Anadolu ruhsallığını sinemamıza hem hikâye hem anlatım dili ve hem de ruh hali olarak anlatan ilk isimdir, belirli açılardan ise tektir. Akad, oyuncularını ve kamerayı hareket ettirmek yerine, planlarında ve öyküleniş sürecinde, ruhsal çatışmalardaki içsel gerginliği anlatmayı kendine hedef seçmiştir, büyük bir farkı da sinemamız da "Acıyı, yürek yakan acıyı" hikayeleştirmiş olmasıdır (Atam, 2014:138). Metin Erksan ise, dünyaya, topluma, sinemaya, dönemin ruhuna ve bilgisine vakıf olarak aykırı işler yapmakta hiç tereddüt etmeyerek cesur ve imgelerle dolu bir filmel dünya yaratmıştır. Örneğin Erksan, DP'nin sloganındaki "Her mahallede bir milyoner" iddiasına atıfla, o mahallede başka şeyler yetişeceğini de görmüş ve bunu cesurca gönderme getirmiştir. Toplumsal gerçekçilik, her zaman Metin Erksan'ın filmlerinin ve düşünce dünyasının dış çeperini oluşturmuştur ve öykülerinin en temel bileşenlerinden biridir. Filmlerindeki mekanlar, sınıfsal ayrımlara işaret eder, daha ziyade tekinsiz ve kimliksizdir. Toplumda sınıf değiştirmenin bireyler üzerindeki etkilerine sıklıkla değinir. Modern sinemadaki bilinç katmanlarının tümünü dikkate alıp, somut gerçekliğin sınırlarını zorlamış, neo-modern batı sinemasının duygu ve düşünce dünyasını içinde barındıran özgün filmler yaratmaktadır (Algan, 2014:275-279). Atıf Yılmaz Batıbeki, filmografisine baktığımızda, eserlerini ticari filmler ve sanat filmleri olarak iki kategoriye ayırabiliriz. Aslında Yılmaz'ın filmlerinde, ticari amaçla çekilmiş olsalar bile bir sanat kaygısı gözetilmektedir. Sanat filmlerinde de işin ticari boyutu gözden uzak tutulmamaktadır. Atıf Yılmaz'ın filmleri ağdalı melodramlardır, Türk sinemasında oldukça tutulacak olan piyasa roman uyarlama geleneğini, o başlatmıştır. 1965'den sonra ortaya atılan halk sineması, ulusal sinema görüşlerinin doğruluğuna inanmış,

bu doğrultuda bazı denemeler yapmıştır (Esen, 2016:100-110). Alim Şerif Onaran'ın Agah Özgüç'ten aktardığına göre;

Yılmaz Güneyin sinemasına genel olarak bakıldığında, özündeki zenginlik dikkatimizi çeker. Bu zenginlik, yalnızca gerçekçi yapıtlarda değil, içeriğinde popülist eğilimler taşıyan, 'Palavra*' ya da 'Döküntü' diye nitelenen o vurdulu kırdılı Çirkin Kral Dönemindeki ilimlerinde de vardır. Çünkü bu, "bütünüyle insana dönük" bir sinemadır. Sıcaktır, duyarlıdır... Yaşayan bir sinemadır. Çünkü, yaşayan bir insanın, Yılmaz Güneyin yaşamından parçalar, yansımalar vardır (içinde). Yılmaz Güney'in sineması elbette çeşitli tartışmalara açık bir sinemadır, örneğin kimisine göre Güney sinemasında "Şematiklik, feodallik ve aşırı duygusallık" vardır. Kimine göre de sanatçı 'sinemamızda hâlâ aşılmamış bir kilometre taşı'dır (Onaran, 1995:54).

Sinemayı toplum sorunlarını sergilemek ve siyasal görüşlerini anlatabilmek için bir araç olarak görmüştür. 1960'lardaki tiplemesiyle kendini sevdirmiş, bir Yılmaz Güney-Çirkin Kral efsanesi yaratmıştır. Daha sonra, sinemasal dili başarıyla kullandığı önemli filmler gerçekleştirmiştir. Sinemanın bir sanat olduğunu hiçbir zaman unutmamıştır. Türk siyasal sinemasının birinci adamı olan Güney'in filmlerinin gösterimi 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'de yasak olmasına karşın, Türk sineması içindeki yeri hem aydınlar hem halk tarafından unutulmamıştır (Esen, 2016:159). *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Endişe* (1974), *Sürü* (1979) hem Güney için hem de Türk sineması için yadsınamayacak olan yapıtlarını 1970'li yıllarda vermiştir. 1970'lerde gerçekleşen politik durum, sinemanın duraklamasına neden olmuştur. TRT'nin kurulması ile sokak çatışmalarından uzak kalmak isteyen seyirciler evlerine sığınmaktadır. Yılmaz Güney bu dönemde yıldız oyunculuktan siyasal yönetmenliğe geçiş yapar, siyasi duruşunu filmlerine yansıtmaktadır. Böylelikle politik filmin ilk örnekleri sayabileceğimiz filmleriyle, Türk sinemasında ki yerini almaktadır.

Yeşilçam sineması deyince aklımıza zıtlıklar üzerinden kurulmuş senaryolar gelmektedir. Filmler karakterlerin karşıtlıkları üzerinde temellenir, zengin kız fakir oğlan, Müslüman-gayrimüslim, köylüyle kentli arasındaki farklılıklar daima vurgulanmaktadır. Bu nedenle Yeşilçam sinemasında sıklıkla "öteki" temsillerine rastlanmaktadır. Yeşilçam da gerçeklikle örtüşmeyen Rum, Ermeni ve Yahudi temsillere, baş karakter olarak rastlanmaz, güldürü unsuru olarak kullanılırlar. Filmlerdeki varlıklarının ise birkaç sebebi bulunmaktadır; dil özellikleri ve davranış şekilleriyle seyirciyi güldürmek, İstanbul'un çok kültürlü yapısını vurgulamak, gayrimüslimlere yönelik önyargıları besleyerek milliyetçi ve muhafazakâr seyirciyi kazanmak bu sebeplerden bir kaçıdır (Gülpinar, 2014:335). Yeşilçam filmlerinde Yahudi karakterler genellikle karakterlerine paralellik gösterdiği düşünülen meslekleriyle seyirci önüne çıkmaktadırlar. Çok iyi hesap ve pazarlık yaptıklarından, genellikle meslekleri

kuyumculuk ve sarrafçılıktır. Tipik olarak, cimri, keçi sakallı, sıska, kötü bir aksanla konuşan, paragöz kimseler olarak tasnif edilirler, bu tarzdaki pek çok filmi şöyle sıralayabiliriz; *Katip* (1968), *Asfalt Rıza* (1964), *Balıkçı Osman* (1973), *Bizim Kız* (1977), *Umut Dünyası* (1973), Sayılı Kabadayılar(1974)bunlardan bazıları olarak gösterilebilir. *Sokakların Kanunu* (1964) ve *Karakolda Ayna Var* (1966) filmlerinde ise kaçakçı, hırsızlık yapan Yahudi, Kozanoğlu (1967) ve *İlk Göz Ağrısı* (1963) filmlerinde, sigorta memuru, ithalatçı Yahudi tiplerleriyle birçok kez karşımıza çıkmaktadırlar.

Yeşilçam'da Rumlar ise güldürü tiplmesi olma özelliklerini yitirmişlerdir. Bu durumun başlıca sebebi Yunanistan ile olan sorunlu ilişkiler, Türk milliyetçiliğinin yükselişe geçmesi, Kıbrıs'taki çatışmalar ve Rumların tehdit unsuru oluşturduğuna yönelik önyargılardır.(Gülpınar, 2014:337) Rum kadınların cinsellikleri daima vurgulanmıştır. Kimi zaman genelev işletmecisi, kimi zaman kendinden oldukça yaşlı ama zengin erkeklerle beraber olan para avcısı,kimi zaman Rum çetelerine yardım eden kaçakçı ,varlıklı bir Türk erkeğinin metresi ya da para karşılığında erkeklerle birlikte olan iffetsiz bir kadın olmaktadır. Geleneksel değerleri temsil eden annelik ve fedakârlık gibi kavramlarla özdeşleşen Türk kadının karşısında, baştan çıkarıcı Rum kadınlar yer almaktadır. Rum erkekler ise; çete üyesi, hırsız, Türk askerine karşı çıkan tekinsiz karakterler olarak temsil edilmektedirler. *İki Gemi Yana Yana'nın* (1963) Afro'su, *Katil Kim'in* (1971) Katinası, *Kırık Hayatlar'ın* (1965) Marika'sı, *Söz Müdafaa'nın* (1970) Despina'sı, *Bir Şöförün Gizli Defteri'nin* (1967) Mişa'sı, *Sayılı Kabadaylar'ın* (1974) Anjelic'i, *Ay Yıldız Filmi'nin* (1966) Hrisantos'u, *Bir Milet Uyanyor'un* (1966) Yorgi'si Yeşilçam'da ötekileştirilmiş Rum karakterleridir. Ermeni karakterlere geldiğimizde ise karşımıza çıkan, genellikle dul olduğu ısrarla dile getirilen kavgacı bir pansiyoncudur. Buna ek olarak sıkça karşılaştığımız Ermeni karakterler ise, kuyumcu, kantocu, müzisyen veya köyden ya da kenar mahalleden gelen Türk kızına, görgü kurallarını öğreten öğretmen şeklinde olacaktır. Ermeni ve Yahudi karakterler, Rum karakterlere nispeten, daha ılımlı gösterilmişlerdir. Kurtuluş Savaşı'ndan itibaren süren Rum düşmandır algısı üzerine Yunanistan'la yaşanan siyasi olaylar, bu durumu şekillendirmiştir. Bu durum diğer azınlıkların, Rumlara kıyasla daha masum gözükmelerine neden olduğu gibi Rumlara karşı duyulan nefretinde artmasına neden olmaktadır. *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960), *Madam Vur Emri* (1966), *Seviştiğimiz Günler* (1961), *Garip Bir İzdivaç* (1965), *Beyoğlu Güzeli* (1971), *Sürtük* (1965), *Kara Gözüm* (1970), *Cumbadan Runbaya* (1960) filmlerinde bu durum sıklıkla göze çarpmaktadır.

Azınlıkların bulunduğu filmlerde özellikle kadın gayrimüslimler, erkeklere göre daha çirkin şekilde konumlandırılmışlardır. Bu filmler de ötekileştirilen sadece azınlık kadınlar

değildir onların tamda karşısında konumlandırılmış Türk kadınları da en az onlar kadar ötekileştirilir. Yeşilçam filmleri, erkek bakış açısına sahiptirler. Nira Yuval Davis, kadınların üstlendikleri iki rolden bahseder:

Milletin biyolojik yeniden üretimi' ve 'kültürel yeniden üretim'. Yeşilçam sinemasında da kadının sunumunu bu rollerle açıklamak mümkündür. Bu filmlerde kadınlar bir yandan üremelerini denetlemeyi amaç edinmiş ideolojilerin ve politikaların pasif kurbanları ve nesnelere olarak görünürler; diğer yandansa, "Tam aksine, sapkın olarak kurgulanabilecek öteki kadınlar üzerinde denetim uygulayan, 'uygun' davranış ve görünüşün ne olup olmadığı kararını vermeye yetkili olan ve 'Millet'in kültürel yeniden üreticisi rolü verilenler genellikle kadınlar özellikle de yaşlı kadınlardır (Davis, 2003:80).

Kadının birincil görevi olarak görülen annelik rolü, Yeşilçam filmlerinde çoğu kez, geleneksel kimliğinin ve fedakarlıklarının altı çizilen 'yaşlı kadın' karakterlerle desteklenmiştir. Farklı etnik kimliklere sahip kadın karakterler ise, yoksulluk, cahillik, taşralılık imgeleri üzerinden ötekileştirilmişlerdir.

Türk sinemasına Kürtler, köy filmleri etrafında gelişen gerçeklikle girmişlerdir; *Mezarımı Taştan Oyun* (1951) ve *Kanlı Feryad* (1951), bu iki filmi Baha Gelebevi'nin *Boş Beşik'i* (1969) izler. 50'li yıllarda çekilen bu filmler köy gerçekliğinden uzaktırlar, köy sadece bir dekordur, köy manzaraları, ırmak kıyıları dağlar filmlere görsel malzeme oluştururlar. Kürtler, işçi sınıfının yükselişi ve göçle birlikte sinemada ağırlık kazanır. Kürtlerin geldikleri kentler işlenir, hep kopup İstanbul'a gelenlerdir. Nerden geldikleri kent isimleri verilerek ifade edilmiştir, gelenlerin kim oldukları belirgin değildir.60'lı yılların sonunda Almanya'da eklenmiştir: Almanya'ya giden ve köye izne gelenlerin komik halleri.70'li yıllarda Kürtler geri kalmışlık, töre vs. konular etrafında yerlerini alırlar (Yücel, 2008:36). Göç temalı filmlerde fakir ve yoksullardır, kenti yağmalak için gelmişlerdir adeta, erkekler kent mafyasına karışır serseri olurlar, kızlar ise genellikle kötü yola düşerler. *Gurbet Kuşları* (1964) filminde böyle bir aile vardır, Maraş'tan gelen aile tamirhane dükkânı açıp zengin olacaklardır. Ailenin büyük oğulları, Selim ve Murat bu hayalin peşinden koşarken kaybolurlar, Selim karşı komşularının Rum olan karısıyla yasak ilişki kurar, Murat ise kötü yola düşmüş pavyonlarda dansözlük yapan hemşerileri Naciye ile bir arada olur. Bu çarpık ilişkileri yaşayan ağabeyleri, kız kardeşleri Fatma'yı rahat bırakmazlar, bir yandan da namus bekçiliği yapmaya devam ederler. Fatma Aile içerisinde hiç söz hakkı verilmediği, konuşunca ağzının kapatıldığı, susturulduğu, bu yüzden aile konuşmalarına katılmayıp aynada saçlarıyla uğraşıp kendi güzelliğini keşfetmesi ve komşusu Mualla tarafından kötü yollara düşürüldüğü bir gerçektir. Çapkın bir İstanbullu 'ya gönlünü kaptırır onunsa kaçacaktır ama gözlerini bir

genelevde açar ve filmin sonunda intihar eder. Ailede kurtulan bir tek küçük oğlandır. Çünkü doktor olacaktır ve Ayla isminde bir Türk kıızıyla ilişkisi vardır. Kemal, ağabeylerine nazaran yalnızca sevdiği kıza karşı kendi özünü, kişiliğini, nereden geldiğini saklaması ve yalan söylemesi açısından daha az suçlu gibidir. Kemal, yönetmenin seyirciye milli, yerel duygular bağlamında önerdiği karakterdir. Çünkü o, doğru bir şekilde, doğru bir eğitimle modernleşen ve sınıf atlayan erdemli bir birey olarak sunulmuştur. Kendi ailesinin haberi olmadan kıız ile nişanlanır bunu daha sonradan onlarla paylaşır, Ayla İstanbul' ait olmadıklarını düşündüğü Kemal'in ailesinin başına gelenlerin onların suçu olduğunu düşünür, ait olmadıkları bir yere gelerek asıl onlar orayı kirletmişlerdir ona göre. Fatma'nın ölümünden sonra mahvolan aileyi geri memleketlerine dönmeyi ikna eder. Sınıfsal farklılıklar ve kimlik bunalımlarıyla baş edemeyen aile, İstanbul maceralarının ardından yerine-yurduna uğurlanır. *Gurbet Kuşları'ndan* farklı olarak Türk ve Kürt aşkını işleyen başka bir film ise *Dağları Bekleyen Kıızdır*. Askeri pilot Adnan ile Dersim dağlarında isyancı olan Kürt kıızı Zeynep'in aşkıdır. Kürt kıızı saldırgandır, Türk pilot tarafından evcilleştirilir ona kendini teslim eder. Zeynep karakteri yabancı Kürt algısı yaratılarak ötekileştirilir. Silahını bırakır ve arkadaşlarını ihbar eder, Türk askerine teslim olmuştur her manasıyla ve bu onun kurtuluşudur, arkadaşları kurşuna dizilirken o serbest kalır. Şehre geldiğinde kötü yola düşen, metres olan Kürt kıızı bu sefer evcilleştirilmesi gereken bir yaratık olarak gösterilir. Kürt karakterlerde güldürü unsuru olarak da kullanılmaktadırlar, 60'lı yıllara geldiğimizde Kürt karakterler halen düzgün Türkçe konuşmaya devam ederler bununla beraber arada şiveli konuşmalara da rastlarız. Buna ek olarak tam olarak Kürt isimleri sayılmasalardı söyleyiş tarzları ile gösterdikleri farklılıklar nedeniyle Kürt imajı yaratan isimler sinemaya girerler; Bilo, Feyzo, Zeyno, Maho, vb. Kürt karakterler genellikle 'çirkin' tiplerle özdeşleştirilir ve üçkâğıtçılardır. Feodal düzeni temsil eden Ağa filmleri oldukça yaygındır bu dönemde, dolandırıcı köy ağası karşısında cahil ve ezik köy halkı ve onları hakkını savunmaya kalkan fakat devlete de aynı zamanda başkaldıran eşkıya şeklinde temsil edilirler. Kaçakçılık yapar rüşvet alırlar ve kalleştirler. Erkekler; kapıcı, yamak, yalaka ve ulak olmaktan öteye gidemezler. En kabadayı bile hep en ince yerinden, namustan vurulur; en feodal olan başlık parası alır ki başlık parası bir gelenek etrafından anlatılmaz. Akad, bunu şöyle açıklar, "Kız kardeşini satacak mecburi" (Yücel, 2008:250). *Yaralı Kartal* (1965), *Kuma* (1974), *Düğün* (1973), *Ala Geyik* (1969), *Beyaz Mendil* (1956), *Ezo Gelin* (1973), *Şark Bülbülü* (1979), *Kibar Feyzo* (1978), *Salako* (1974), *Sahte Kabadayı* (1976), *Kara Çarşaf Gelin* (1975), *Krallar Kralı* (1965), *Üç Öfkeli Genç* (1963) filmlerinden birçok örnek verilebilir.

Burada tekrardan Yılmaz Güney filmlerinin bu dönemde ayrı bir öneme sahip olduğunu söylemek gerekmektedir. Yukarıda saydığımız filmlerde pek çoğunda yer alan Güney, kendi kurallarıyla kendi film sahnelerini yaratarak eşkiya, kabadayı ve baba konulu filmlerin başrolüdür. *Çirkin Kral* serileri bu dönemde gelmektedir. 1966'da *At Avrat Silah* filmiyle ise yönetmen koltuğuna geçmektedir. *Yiğit Yaralı Olur* (1966), *Hudutların Kanunu* (1967), *Umut* (1970), *Koçero* (1964), *Baba* (1971), *Endişe* (1974), *Kızılırmak-Karakoyun* (1967), *Ağıt* (1972), *Çirkin Kral Affetmez* (1967), *Balatlı Arif* (1967), *Öldürmek Hakkımdır* (1968), *Can Pazarı* (1968), *Üçünüziüde Mihlarım* (1965), *Kanlı Buğday* (1965), *Aç Kurtlar* (1969), *Umutsuzlar İnsafsızlar* (1971) gibi birçok örnek verilebilir. Bir süre sonra oyunculuktan yönetmen koltuğuna geçen Güney'in, bu filmler arasında *Umut*'u, farklı sinema anlayışını yansıttığı ilk film olması nedeniyle Türkiye sinemasında önemli bir yer kaplamaktadır. Birçok kişi tarafından Türkiye Sineması'nın da umudu olarak adlandırılmaktadır. “*Umut*'u Yılmaz Güney'in yanında izleyen Lütfi Akad, filmi izledikten sonra ayağa kalkıp Güney'i, tebrik ederek şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu film, Türk Sinemasının ilk gerçekçi filmidir.” Film tabii hepimiz çeşitli açılardan şaşırttı. Yılmaz'ın yönetmen olarak çektiği çeşitli filmleri izlemiştim, onlar çok lakayt, düzensiz filmlerdi. Yani o filmlerden Yılmaz'ın sonradan “*Umut*” gibi bir film çekeceği sonucu çıkmıyordu. Zaten piyasa için yapılmış filmlerdi. “*Umut*'ta ilk kez Yılmaz'ın içinde büyük bir sinemacı kişiliği olduğu ortaya çıktı (Scognamillo, 2004:44).

Nijat Özön ise, *Umut* filmi için şu yorumu yapmıştır:

İnsan onuruna alabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşmeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısır döngüye kapılmalarını anlatan *Umut*, bütün bunları denetlemenin elverdiği –hatta elvermediği- ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek geçerlilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yapıtı” (Scognamillo, 2010:323).

Bir diğer filmi *Sürü* (1979) , tüm sahneleriyle, kahramanlarının adıyla, müziğiyle Kürtleri anlatan bir filmidir. Filmin pek çok karesi akıllarda iz bırakmıştır. Hamo'nun traktöre bakışı, oğlunu dövüşü; Şıvan'ın karısını sırtına alışı, Ankara'nın sokakları; Berivan'ın susuşu, kardeşlerine bakışı; koyunların istasyona girişi, Sülo'nun uyanık hali, erbaneler ve çadırlar. Baştan sona Kürtlerin hayatına ve hikayelerine dönük olan *Sürü*'de Kürtlere hiçbir gönderme yoktur, yalın anlamıyla salt Kürtler vardır. Yılmaz Güney'in sol kimliği araya girse bile film tümüyle Kürt yaşantısını konu almaktadır (Yücel, 2008:156). 1982'de gelen *Yol* filmi ise,

Türkiye’de insanlara, özellikle Kültlere karşı uygulanan baskıları, toplumda kadının yerini ve ailede erkek egemenliğinin korkunç sonuçlarını gözlemleyerek bu durumların bugün de güncelliğini koruduğu savındadır(Onaran, 1995:50-51). 80’lerle başlayan 90’larda ve 2000’lerde netleşen yeni sinema anlatısının ilk tezahürüdür.

Kürtlerin genellikle kötü kalpli ağalar ya da göç ederek kenar mahallelerde sefil hayatlar yaşamaya mahkum insanlar olarak temsil edildiği gibi Araplar da petrol zengini ve görmemiş bir Arap şeyhini, zaten çok az sayıda olan siyahî oyuncular ise ya Keloğlan filmlerinde gördüğümüz gibi dev yapraklarla padişahın iki yanında onu serinleten Afrikalı bir köleyi, ya da "Küçük hanım bugün nasıllar?" tarzı iki üç cümlelik rolü olan Arap bir dadıyı canlandırırlar.³ Bunun yanı sıra Araplar, Kumandan, Şeyh, Veli, Bedevi, Deveci, Kervancı başı gibi muhtelif rollerde gözükmektedirler. *Arap Abdo* (1973), *Arap Bilo* (1986) gibi asıl konusu kabadayılık olan filmlerde ise Arap bir karakter olmadığı halde başroldekilerin koyu tenli olmasına binaen Arap kelimesi kullanılmıştır. *Cilabı İbo* (1972), *Kırk Haramiler* (1971), *Turist Ömer Arabistan’da* (1969), *Süt Kardeşler* (1976), *Mısırdan Gelen Gelin* (1969), *Altın Çocuk Beyrutta* (1967) gibi filmler bu tarz yapımlara örnek verebilmektedir. Özellikle komedi ve polisiye filmlerinde geçen kimliğini gizleme, kaçma, kovalama, aldatma ve benzeri sahnelerde Araplara yer verilmiştir. Bunların en ilgi çekici olanı, sevilen komedyenler Zeki Alaysa-Metin Akpınar’ın oynadığı *Petrol Kralları* (1978) filmidir (Küçükyıldız, 2009:11). Konusunu direk olarak Arap hikayelerinden alan, *Tahir ile Zühre* (1972), *Binbir Gece Masalları* (1974), *Harun Reşidin Gölgesi* (1967) ve *Bağdat Hırsızı* (1968) gibi filmlerindeyse genellikle, köleler, raks eden cariyeler ve başkasının makamına göz dikmiş şeyhlerin etrafında döner, bu filmlerde ki iktidar oyunları genellikle egzotik unsurlarla birlikte karşımıza çıkmaktadırlar. Konusunu tarih veya İslamiyet’ten alan filmlerde de Araplara sıklıkla rastlanmaktadır. Fakat bu filmlerdeki Arap karakterler de Türk karakterler gibi kahramanlaştırılmışlardır. *Battal Gazi Geliyor* (1955), *Battal Gazi* (1966), *Veysel Karanî* (1965), *Battal Gazi Destanı* (1971), *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (1966), *Bilal-ı Habeşî*, *Hz. Ömer’in Adaleti* (1973), *Selahattin Eyyübi* (1970), *Hz. Eyyüb’ün Sabrı* (1965) filmleridir.

Alevilerin sinemadaki sessizliği ilk kez Fikret Uçak’ın 1967 yapımı *Hacı Bektaş Veli* ve Asaf Tengiz’in 1973 yapımı *Ali ile Gül* filmleri ile bir nebze olsun bozulmaktadır. 1973 yılında daha sonra kült bir film olan *Pir Sultan* ile devam etmektedir. Bunlar çok net Aleviliği işleyen filmlerdir. Filmlerin en önemli ortak yanı, dinî konulardan ziyade, dinî kişilikleri, dinsel kahramanları tanıtmaya yönelik, ticari filmler olmalarıdır. *Pir Sultan Abdal*

³<http://www.lacivertdergi.com/kultur/sinema/2014/06/04/beyaz-perdede-oteki-olmak> (erişim tarihi:02.10.2018)

(1973) ve Tunç Başaran'ın *Hazreti Ali* (1969) filmleri de aynı özellikleri gösterir. Zeki Uyanık “Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü” adlı makalesinde, Hacı Bektaş Veli filmi ile ilgili şunları söylemektedir:

1967 yapımı Hacı Bektaş Veli filmi, Hacı Bektaş Veli'yi ve müritlerini genel İslam çerçevesi içerisinde yer alan Müslümanlar olarak tasvir eder. Şüphesiz Hacı Bektaş Veli'nin genel İslam çerçevesi içine yerleştirilmiş olmasında sorun yoktur; ancak O ve müritleri İslam'ın Heterodoks yorumuna tabidirler. Diğer bir ifade ile Müslümanlık ortak paydasında Ortodoks Müslümanlar olan Sünnilerle birleşmeler de inanç ve ibadet alanında onlardan ayrıldıkları noktalar mevcuttur. Filmde Hacı Bektaş ve müritlerinin tercih ettikleri Heterodoks İslam anlayışına ve bu anlayışı Sünnilikten farklı kılan hemen hemen hiçbir niteliğe yer verilmemiştir. “Ehli Beyt,” “Eline beline diline hâkim olmak” gibi ifadeler filmde birer kez geçse de bu ifadelerin parçası olduğu genel çerçeve es geçilmiştir. Öte yandan, Ramazan orucu ve beş vakit namaz gibi Alevi geleneğinde farz olarak kabul edilmeyen Sünni ibadet pratikleri bolca sunulmuştur. Filmin malul olduğu diğer bir kusur ise, Hacı Bektaş Veli'nin “Türk milletinin bütünlüğünden,” Farsça yazmış birisi olarak “Türkçe kullanmanın öneminden” bahsetmesi gibi anakronik bir söyleme başvurmuş olmasıdır (Uyanık, 2014:52).

Kızılırmak Karakoyun (1967), filmdeki bazı unsurlar da alevi kültüründen izler taşır, oba yaşantısı içinde yer verilen Yörüklere filmde Alevi denmez ama Alevilik yaşantısına dair izler görülmektedir. Çoban Ali Haydar'ın yargılandığı sahnede, Alevi inancından “dar'a çekmek” olarak tanımlanan bir sorgulamaya yer verilmektedir. Bu sorgulama esnasında, dedenin elinde bir tahta çubuk vardır ve herkes konuşmadan önce bu çubuğun altından geçmektedir. Dede bu sırada “Bildığın neyse, gördüğün neyse Hak divanında Hak için söyle” der. Çoban her şeyi itiraf ettikten sonra artık Oba beyinin verdiği şartı geçmek zorunda kalacaktır. Filmde geçen erenler, canlar gibi kelimeler Alevi kültürüne ait ifadelerdir. Alevi töre ve adetlerini içeren film kültürel öğelerin farklılıklarına değinmektedir. Alevilerin Ulusal kimliğin birleştirici söylemi içinde kendilerini tanımlamaları ve dolayısıyla bu yöndeki politikalar ekseninde gelişen sinema filmlerinde yer bulmaları zor olmuştur. 2000'li yıllara gelinceye dek Alevililerin konu olduğu filmler pek görülmemektedir. Sonuç olarak Sinemacılar Dönemi birçok yeniliğin yansırı klişeleşenlerinde sık sık tekrarlandığı bir dönem olmuştur. Yeşilçam sineması ülke içindeki politik meseleler filmlere konu edilmekten kaçınılmış olsa da toplumun gerçekleriyle yüzleşmeyi başarabilmiş yönetmenlerde orataya çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi diye adlandırabileceğimiz bu isimler sayesinde Türkiye Sinemasının yolculuğu farklı bir yöne kaydığı görülmektedir.

3.5. Genç/Yeni Sinemacılar Döneminde Öteki (1980 ve Sonrası)

80’li yıllardaki toplumsal dönüşümümüze gerçekçi bir şekilde yaklaşabilmek için 1980 ihtilalini göz ardı etmemek gerekir. Farklı çevrelere paralel olarak sinemada etkisini gösteren ihtilal Suner’in (2006:32)ifadesiyle; “60’ların ortalarından 80’lere kadar, farklı yönetmenlerin önderliğinde toplumcu gerçekçi bir sinemanın izleri görülürken, 1980 darbesi sonrasında eleştirel olan sinema üretim ve izlenme koşullarına ciddi sınırlamalar getirilmesine” neden olmuştur.1980’li yıllar toplumsal alanda köklü ve güçlü değişikliklerin sinemaya yansıdığı bir dönemdir. Ekonomiyle başlayan değişiklikler, sosyo kültürel ve siyasal alanda da etkilerini hızlı bir biçimde göstermiştir. Bu dönem özellikle siyasal kimliklerin kendini görünür kılmaya başladığı, bunun için mücadele ettiği bir dönem olmuştur. Etnik ve dini kimlikler birçok alanda kendilerini var etmek için faaliyetlere girişmişlerdir. Bunu da öncelikle de bir yaşam tarzı görünürlüğü olarak sergilemeye çalışmışlardır. Sinemadan edebiyata basın yayından turizme kadar yaşam tarzı farklılıklarının hızla temsil edildiği, sergilendiği görülür. Bu ise bir kimlik inşa sürecinin başlangıcı olarak tanımlanabilmektedir (Avcı, 2017:120).

12 Eylül 1980 darbesinin Türkiye’yi en çok etkileyen askeri darbe olduğu açıktır. Bu dönemde insanların hak ve özgürlükleri ortadan kalkmış, iki parti ve bir sendika hariç tüm partiler, sendikalar ve dernekler kapatılarak örgütlenme özgürlüğü yok edilmiş, yüz binlerce insan işkenceden geçirilmiş, on binlerce insan yurt dışına kaçmak zorunda kalmış ve yurttaşlıktan çıkarılmış, elli genç insan idam edilmiş, sayısı belli olmayan insanlar işkencede öldürülmüş, bu ortamda en gerici anayasa dayatılmış ve onaylatılmış, üniversite özerkliği yok edilmiş, üç-dört kişinin bir araya gelmesi yasaklanmış, basın üzerinde yoğun bir sansür uygulanmış, gazetelerin kapatılması vaka-ı adliyeden sayılmış, üniversitelerden çok sayıda bilim insanı atılmış, kısacası ülkemiz hiç yaşamadığı kadar baskıcı bir rejimde yaşamaya zorlanmıştır (Yılmaz, 2014:118). 1980’li yıllara damgasını vuran kişi, 12 Eylül 1980 darbesini yapan Kenan Evren kadar, daha darbe öncesinde Başbakanlık müsteşarıyken 24 Ocak 1980 Kararlarını hazırlayan, darbecilerin izin verdiği partilerden biri olan Anavatan Partisini kurarak 1983 seçimlerini kazanıp başbakan olan ,1989’da kendisini cumhurbaşkanı seçtirerek,1993’te bu görevi sırasında ölen Turgut Özal olmuştur. Gerçekten de Turgut Özal, hep hükümetin başında değilse bile, çeşitli biçimlerde,1980’li yıllar süresince her zaman iktidara (Esen, 2016:178) yön vermiştir.

24 Ocak Kararları sinema sektöründe etkilemiştir. Çekilen film sayısında büyük düşüş görülür çünkü film sektörü Amerikan tekeline girmiştir. Salonlar Amerikan film şirketlerinin himayesine geçmiştir. O yıl çekilen ve üzerinde durulması gereken az sayıdaki filmin büyük bölümünü güldürüler oluşturmaktadır (Scognamillo, 2010:183). Bunun yanı sıra ilk özel

kanalın açılması, televizyonun yaygınlaşmasıyla sinema evlere sızan videolarla hayatını sürdürürken,90'ların ilk yıllarında TV kanallarının artmasıyla video sektörü de çöküyordu. Zaten var olan Küçük Amerika hayali filmlerde dal budak salmıştır. Yalnızca 1989'da 230 yabancı filme karşılık,12 yerli film gösterime girebilmiştir (Yücel, 2008:62). Tüm bunların gölgesinde Türk sineması tarihinde de '80 sonrası' olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. İkincisi, '80lerin ikinci yarısından itibaren ardı ardına, '80 öncesi terörü' ve 12 Eylül darbesiyle gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiş, Türkiye'nin bir siyasal dönemi, ilk kez böylesine yoğun biçimde sinemaya yansımıştır. Eylül darbesi doğrudan konu edilmemiş, bir siyasal filmde olması gereken doğrusaldık yerini çoğu kez dolaylı bir anlatıma bırakmıştır ve düşsel hikayeler üzerine kuruludurlar (Maktav, 2013:61).

Toplumsal alandaki tüm diğer dini ve etnik azınlıklar gibi gayrimüslim azınlıklar da kimliklerinin tanımlanması ve kabul görmesi için mücadele etmişlerdir. Özellikle sinema alanı bu temsilin mücadelesinde en etkin ve doğrudan mecra olmuştur. Sinemada sadece gölge, yan karakter değillerdir; "kim" oldukları sergilenmeye başlamıştır. Artık bu dönemdeki filmlerde yaşam tarzlarını da izleriz, dini mekanları da görünür, ibadet ederler. Keskin olmayan bir söylemle yaşam tarzları da sinemada kendini sergiler. Yine de tam bir özgürleşmeden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü dönemin siyasi yasakları ve baskıları kendini hissettirir. Bu dönem kimliğin inşası için ve kabulünde bir geçiş dönemidir (Avcı, 2017:121). Canefe'nin deyişiyle ulus-devletin;

İsimsizleştirdiği, yok saydığı kimlikler, her ne kadar toplumsal bilinçdışına atılarak bastırılrsa da bu kaleler, etnik kimliklerin karşılaşma alanına dönüşür. Batılılaşma gerilimlerinde kendini belli eden, bir öz kaybı olarak yorumlanan kimlik bunalımına eşlik eden bir "iç öteki" meselesi, 1980'lerden önce vardysa da (1970'lerde en azından etnik olmasa bile yerel farklılıklar yok sayılır), görmezden gelinemeyecek noktaya gelmesi, 80'li yıllarda olacaktır (Özdemir, 2010:119).

Bu dönemde gayrimüslim azınlıkların görünür olduğu filmlere örnek vermek gerekirse; *Muhsin Bey* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987), *Fotoğraflar* (1989), *Gece Yolculuğu* (1987), *Öç* (1984)'dür. *Öç* filmi hem darbeye ilgili bir film olması hem de içerisinde azınlıkları bulundurması açısından bize konumuzla ilgili bir değerlendirme fırsatı vermektedir. *Öç* (Mesut Uçakan,1984) filmi, sol örgüt üyesi üç üniversite öğrencisinin yurtdışına çıkacakları gün, örgütten koparak İslami ideolojiyi benimsemiş bir arkadaşlarıyla girdikleri hesaplaşmayı anlatmaktadır. Filmde '80' öncesi terörün kaynağı sol ideolojidir, ama solcu militanlara olumlu karakter olmasalar da nefretle bakılmaz. "Yaptıkları kötülöklere rağmen aslında çok da kötü insanlar olmadıkları, kalplerinin bir yanında hala insani duygular

taşıdıkları” vurgulanır. Kaçmalarına yardım eden, İslamcı gencin yerini ihbar ederek onları birbirine düşüren Yahudi karakterle bu sorunun cevabı filmin hemen başında verilmiştir. Kurtuluş olarak gösterilen tek yol İslami ideolojidir (Maktav, 2013:64). Yahudi karakter bu filmde hale belirsizliğini korur, yaşam tarzına dair izler az da olsa görülür. Yeşilçam sinemasındaki gibi bir güldürü unsuru değildir sadece karakter. Tıpkı Türk karakterler gibi davranışlarıyla ve varlığıyla olaylara yön verebilir.

Muhsin Bey ve *Bir Kırık Bebek* filmlerinde yan karakterde Ermeni kimliğinin temsil edildiğini görürüz. Ama geçmişe dair bir sorgulama yoktur. Gece Yolculuğu ve Fotoğraflar filmlerinde ise Rum kimliğinin temsilini görürüz. Geçmişe dair hikayeler anlatılır ama kimlikler ve yaşam tarzları siliktir. Elbette bu filmlerde, dönemin siyasi yasaklarının da belirgin izleri vardır. Yine de bu dönem de gayrimüslim azınlıklara yönelik artık kabullenilen ve içselleştirilen “öteki” anlayışı esastır. Kimlikler az da olsa kendi yaşam tarzlarına, varlıklarına dair bir görünürlük kazanmaya başlar. Gayrimüslim azınlıkların dini ve etnik kimliklerine dair temsil edilmeleri, gerçek anlamda yaşam tarzlarının sergilenmesi hala söz konusu değildir. İsimleri vardır ama hala güçlü bir “ses”leri yoktur (Avcı, 2017:121).

Türkiye’de 80’lerde sinema Yeşilçam’la bağlarını tam olarak koparmış sayılmazdı. Yeşilçam’ın başarısını tekrarlamayı deneyen filmler, popüler türlerini ve klişelerini paradikleştirerek eleştiren ve taşlama üzerinden bir nostalji kuran Arabesk filmler furyası başlamıştı. Yine de bu filmlerde, sinemanın o güne kadar yarattığı kadın temsillerinin üzerine eleştirel ve hatta postmodern sayılabilecek ‘Adı Vasıye’ gibi filmlerde, zengin bir geçmişe yüzleşme hesaplaşma ve vedalaşmaya tanık oluruz (Batur, 2014:81). “1980’lerden önceki kadın temsilleri, cinsiyetçi kalıplarla dünyaya bakan erkek yönetmenlerin yorumları olmuştur” (Akbulut, 2008:353). Esen’in belirttiğine göre:

1980’lerde Türk sinemasında kadın konusu dikkati çekecek boyutlara ulaşmıştır. Ticari amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken, diğer filmler gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamışlardır. Uç noktalara yerleştirilmiş iyi kadın kötü kadın kalıpları kırılmıştır. Artık Türk sinemasında çocuklarının anası, evinin ve erkeğinin kadını, el değmemiş, namus anıtı kadın tipleri de cinselliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytani vampirler da işlevlerini tamamlamışlardır. Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansımışı vardır beyazperde de. Sinemaya ticari yaklaşmayan yönetmenlerin bireye yönelmesi, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesini sağlamıştır. Türk sinemasının tip kalıplarının kırılması, özellikle kadın filmlerinde, kalıp-tiplerin yerine olumlu ve olumsuz özellikleri aynı insana toplayarak karakterler yaratabilmesi başarılıdır (Esen, 2016:181-186).

1980'lerde yükselen ikinci dalga feminizmin etkisiyle güçlenen feminist hareket, farklı bir anlayış olarak ilgi çekmiş, mahrem kabul edilen ve o güne dek toplumda açıkça tartışılmayan ev içi şiddet, cinsel taciz, kürtaj hakkı gibi konuları akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanına taşımıştır (Süner, 2006:292-293).

“80'den 90 yılına kadar Türkiye'de Kürtlerin varlığı ise halen kabul edilmez. Özal'ın Kürt olması, sevdiği şarkıcı İbrahim Tatlıses'in Kürt olması Kürtlerin varlığına yetmez” (Yücel, 2008:63). Ağa, mafya, kabadayı konulu filmlerde yüzeysel olarak işlenen, ötekileştirilmelere maruz kalan Kürt karakterler rol almaya devam eder fakat derinlemesine bir Kürt sorunu filmi hala görülmez. 80'li yılların sonuna doğru kentte artan göçle birlikte ağalık kurumunun yüzü değişmiştir. Sinemada bu değişimden nasibini alır. Başlık parası yüzünden ağaya isyan eden *Kibar Feyzo* (1978), başlık parasını ağadan borç alan ve zoraki eşkıya olan *Salako* (1974) gibi filmlerin aksine *Züğürt Ağa* (1985), bütün mal varlığını satıp, kentte göç eder. Eşkıyalar İstanbul'da rakibi ve sevgilisini alan adamın büyük patron olduğuna şahitlik ederler (Yücel, 2008:183). Onurlu kadere boyun eğmeyen eşkıyaların yerini her türlü pisliğe bulaşan mafyalar almaktadır. Kentleşmenin artması ve yükselen suç oranları, sinemada da eşkıyaların ve kabadayıların mafyaya dönüşmesine neden olmuştur. Artık Kürtler şehirlerdeki tekinsiz mafyalardır. *Züğürt Ağa* ise dikkat edilmesi gereken uyanık Kürt'tür, kendi memleketlilerinin bile elindekini avucundaki alan, şehrin diğer ötekilerinden daha tehlikeli tatlı dilli dolandırıcı Kürt'tür. Kürt karakterler temsili değişirken, bu dönemde Alevileri temsil eden filmlere rastlamamaktayız. Diğer yandan bu dönemde Araplar Yeşilçam sinemasındaki benzer şekilde, dini, güldürü ve tarihi filmlerle yerini almaya devam etmektedirler. *Leyla ile Mecnun* (1982,1989), *Hz. Ayşe* (1987), *Çöl* (1983), *Çöl Cenneti* (1983), *Minyeli Abdullah* (1989) gibi filmlerde konusu Arap hikayelerinden veya dini olanlarda kahramanlaştırma, diğer filmler de ise yan karakterler olarak tipik Arap rollerine yer vermeye devam edilmektedir. Bu dönemde arapların etkisini asıl olarak yükselen Arabesk sinemasında görmekteyiz. Türkiye'de arabesk kültürünün ortaya çıkmasındaki etkenleri sayacak olursak:

Türkiye'de arabesk; 1930'ların ortalarından başlayarak gösterime giren Mısır filmlerinde yer alan şarkıların Türkçe 'ye uyarlanması ile ortaya çıkmıştır. Mısır filmleri özellikle 1936-1948 yılları arasında Türkiye genelinde yer alan köy ve kasabalarda haftalarca gösterilmiş ve bu filmler yoğun ilgiye sahne olmuştur. Adından da anlaşılacağı üzere şarkılarda hem geleneksel Arap makamları hem de doğu çalgıları kullanılmıştır (Araklı, 1986:729).

Tüm bunların Türkiye’de gelişen sinema kültürünü etkilemesi üzerine 80’li yıllara gelindiğinde farklı etkenler çıkmıştır; ülkede yaşanan iç göçlerin iyece artması, şehre gelen kırsal kesim insanının şehirde istediğini bulamaması ve ekonomik sıkıntılar çekmesi üzerine yaşadığı buhranı dile getirmesinin aracı olmuştur. Gecekondulaşmaya dayalı arabesk kültürünün müzikteki yansıması olan arabeski Orhan Gencebay; “Arapvari”, “Arap etkinliği” (Coşkun, 2001:27) olarak tanımlamaktadır. Arabesk müziğin yoğun ilgi görmesiyle birlikte Türk Sineması’nda “Arabesk Filmler Dönemi” başlamıştır. Askeri darbenin ardından sıkıyönetim dönemi başlamış ve toplumsal eleştiri yapan filmler de tamamen yasaklanmıştır. Böylelikle; başta arabesk içerikli filmler olmak üzere, bireysel bunalımlar ve kadın sorunları Türk Sineması’nda yer bulmuştur (Esen, 2002:104). “Arabesk filmlerde “öteki” kavramı merkezde yer almaktadır. Ailelerin yıkımı, şehre yabancı kalma, iş-kumar ikilemi gibi temalar filmlerin birçoğunda görülmektedir” (Kırık, 2014:110). Evren’e (1997:117) göre de karakterler genellikle zengin kız – fakir erkek teması üzerinden gösterilmektedirler. Gecekondu semtlerinde yaşayan delikanlılar minibüsçülükle uğraşırılar içlerinde geldikleri köydeki ağadan intikam alma arzusu olan bu gençler, zengin olma amacı taşımaktadırlar. Ağa; taş kalpli ve hak yiyicidir. Gözünde kestirdiği zengin damat adayıyla kızını evlendirmek istemektedir. Bu açıdan filmlerdeki erkek karakter olan arabesk müzik şarkıcıları köyden kente göç etmişlerdir. Dürüst delikanlı kente gelmekte ve gazinolarda müzik dünyasının aranan bir şarkıcısı olmaktadır. Para ve şöhret sahibi olan genç köye geri dönerek sevdiği kıza kavuşmak istemektedir. Ancak filmin sonunda sevenler birbirine kavuşmamaktadır. Son olarak söylenebilir ki; 80’li yıllar Türk sinemasında bir çizgiye işaret etmektedir. 70’lerle başlayan değişim 80’li yıllarda daha da netleşmektedir. Bu durum ötekinin temsil edilmiş biçiminde yansımakta böylelikle yavaşça eskinin kötü öteki imgesi yerini gerçekçi bir anlayışa bırakmaktadır.

3.5.1. 1990’li Yıllar ve Öteki

Türk Sineması çeşitli zorluklardan geçerek 1990’lara kadar gelmeyi başarmıştır. “1990’lı yıllara adım atarken 1980’lerden kalma yabancı film egemenliği, ardı adına eklenen krizler, sinema salonlarının azlığı, televizyon ve videonun ağırlığı hissedilmektedir” (Aslan, 2004:96). Bu güç koşulların gölgesinde yeni bir dönem başlamıştır. Türkiye Sineması’nda 1990’lı yılların sonunda başlayan değişim hem entelektüel anlamda yeni bir sinemanın kapısını açmış, hem de yeni Türkiye Sineması’nın habercisi olmuştur. 90’larda kendini iyileştirme çabası içerisindeki Türk sineması, “bağımsız sinemacıların düşük bütçeli filmleriyle alternatif bir yol arayışı içine girmiştir. Aynı zamanda popüler filmler yeniden

ivme kazanmış, *Amerikalı* (1993), *İstanbul Kanatlarının Altında* (1996) ve *Eşkiya* (1996) gibi filmlerle Türk izleyicisi tekrardan sinema salonlarına dönmeye başlamıştır” (Sayıcı, 2018:460). Süner’e göre *Eşkiya* filmi;

2,5 milyon gişe hasılatına ulaşarak seyircinin Türk filmi izlemediği yargısını kırmıştır. Bununla birlikte 2000’li yıllarla birlikte, gişe hasılatı açısından gösterime girebilmiş küçük bütçeli bağımsız filmlerle, gişede başarılı olmuş popüler filmler arasında uçurum, sanat sineması ve popüler sinema diye bir ayırım yapılmasına yol açmıştır. 90’ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen ‘Yeni Türk Sineması’, gerek “popüler”, gerekse “sanatsal” kanatlarında, sürekli “aidiyet” temasına geri dönüp, Türkiye’de “aidiyet” etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır. Türkiye’de 1970’lerin sonundan itibaren gittikçe derinleşen bir bunalım içinde olan sinema, 1990’lı yılların ortalarından itibaren bir yeniden oluşum süreci yaşamaktadır. Yeni Türk Sineması’nın temel eksenini ilk filmlerini 1990’lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturur (Süner, 2006:15-33).

Geçmişle hesaplaşma ve sorgulama filmlerde temel bir eğilim olarak öne çıkar, en genel hatlarıyla bu hesaplaşma gayrimüslim azınlıklar, Kürt kimliği, İslam-din konuları etrafında oluşmaktadır (Erkılıç, 2014:109). Türkiye Sineması’nda 1980’li yıllar ve 1990’ların başı dini ve etnik kimliklere dair hem siyasal hem de toplumsal sancılı ve çatışmalı bir dönem olmuştur. Geçiş dönemi olarak adlandırabileceğimiz bu dönem, toplumsal alandaki kimliklerin görünürlük kazandığı ve tanımlandığı bir dönemdir. Varoluşlarını ve bunun kabulünü gerçekleştiren kimlikler, artık tarihe/geçmişe dönerek toplumsal hafızanın sorgulanmasını sağlamaya başlamışlardır. Bu sorgulama beraberinde geçmişle hesaplaşmayı da getirmiş ve yaşanan birçok toplumsal siyasal olayla yüzleşmesi sağlanmaya çalışılmıştır. 12 Eylül darbesinin etkileri asıl olarak 90’ların filmlerinde karamsar kapalı mekanlar kısırtan veya yalıtan dış mekanlar, içe dönük erkek karakterler ve bu karakterlerin “varoluşunu ifade edememe, özneleşememe, içinde bulunduğu topluma ve yaşama ‘tutunamama’ halleri olarak kendisini göstermektedir. 70’lerin kalabalık oyuncu kadrolu filmleriyle 90’ların filmleri arasındaki tezat, bu süre boyunca yaşanan toplumsal dönüşümün ne kadar derinden ve şiddetli olduğunun da ipucunu vermektedir (Batur, 2014:81-82).

“1990’lar, Türkiye’de kimliklerin söylemsel mücadeleye girdikleri yıllardır. Bu nedenle itaat ve muhalefet üslupları, biz ve ötekilik tanımları, eskisinden çok daha farklı bir görünüme kavuşur. Türk modernleşme projesi, vaat ettikleri bakımdan bir tıkanma evresine girer” (Özdemir, 2010:142). “Başta laiklik esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri olmak üzere milliyetçi tarihin tüm temel mitlerinin ısrarla sorgulanmasını gündeme getirir.”(Kasaba, 1998:13)“Kemalist modernleşme projesinin çöksesliliği baskılayan, merkezîyetçi ve otoriter kültür anlayışı eleştirilmeye başlanmıştır” (Süner, 2006:21).

Tüm bunlara paralel olarak 1990'lı yıllarda dönemin sosyal bilimler terminolojisinde sık telaffuz edilen “öteki” kavramı, sinema filmlerinde karşılık bulur. T.C'nin azınlık politikalarının, mübadelenin, Varlık Vergisi'nin ve 6-7 Eylül 1955'te yaşanan gayrimüslimlere yönelik Vandalist eylemlerin Türkiye sinema tarihinde ilk kez eleştirel bir bakış açısıyla seyirciye sunulduğu görülür (Gülpınar, 2016:214). Yeni Türkiye Sineması daha önceki dönemlerde azınlık gruplara olan bakış açısından daha farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Milliyetçi söylemin dışına çıkarak, Türk kimliğinin dışında kalanları tehdit unsuru olarak göstermekten öteye gitmeye başlamıştır. Örneğin seyircinin sinemaya dönmeye başladığı 1990'ların ortasında *Kuşatma Altında Aşk* Filmi (1997), İstanbul'un fethi konusunu işlemiş fakat konuyu, Bizans cephesinden bakarak anlatmıştır. Klasik Türk filmlerinin aksine bunu bir Türk kahramanlık öyküsünden farklı olarak, Avrupa tarihi açısından irdelemiştir. Yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı, senaryosunu Etyen Mahçupyan'ın yazdığı *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999), İkinci Dünya Savaşı zamanında devlet tarafından milli bir Türk burjuvazi yaratabilmek için dayatılan Varlık Vergisi'ni konu almaktadır. Sürgün bölgesi olan Aşkale'de geçmekte olan film bir taraftan verginin azınlıklar için getirdiği yıkımı gösterirken diğer taraftan da vergiyi fırsata çevirerek zenginleşenleri anlatmaktadır. Varlık Vergisi Kanunu'nu sayesinde zenginleşen sonradan görme Durmuş ve daha akıl hastası eşi Nora'yla yüzleşememişken zenginliğini kayberek yoksullaşan Halit Bey'in hikayesidir (Mersin, 2010:15).

90'lı yıllarla birlikte özellikle gayrimüslim karakterler isimleriyle inançlarıyla, yaşam tarzlarıyla görünmeye başlamışlardır. Hesap verirler ve hesap sorarlar. Acılarını, sıkıntılarını, yok sayılmalarını, dışlanmalarını anlatırlar. Tunç Başaran'ın *Sende Gitme* 'sinin Triandafilis'i (1995), Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ının Tina'sı (1997) bunu göstermektedir. Aslan'göre:

Türk sinemasında farklı kimliklerin ve öteki olanın daha görünür olmaya başlaması normalleşmeyi ve toplumsal kabulü de beraberinde getirmektedir. Yeni Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata* (1996) filmi, büyükşehirde yaşayan küçük insanların hayatlarını beyazperdeye aktarırken; gay, lezbiyen, travesti karakterlerin yaşamlarından kesitler sunması bakımından önemlidir. Türk bağımsız sinemasında temsil bulan öteki karakterler, Derviş Zaim örneğinde görüleceği üzere kameranın realiteye çevrildiği, görülmeyen hayatları göstermeye çabalayan yönetmenler ışığında perdeye aktarılır (Aslan, 2018:71).

90'larda Kürt sorunu devletin üst düzeylerinde tartışılır. 91'de hem Özal, hem de Başbakan Süleyman Demirel Kürt realitesini kabul ettiğini söylerler. Siyasal olarak Kürt realitesinin kabulü doğal olarak sinemaya da yansımaktadır. Türkçe konuşan ama Kürt

oldukları ‘realite’ gereği ifade edilen ilk filmler *Mem’u Zin* (1991) ve *Siyabend ile Xece*’ (1993)dir. Edebiyat uyarlamalarıdır bu filmler, ancak bu uyarlamaları *Kızgın Toprak* (1973), *Fırat’ın Cinleri* (1977) ve *Sürü’den* (1979) ayıran temel özellik doğrudan Kürt destanları olmalarıdır (Yücel, 2008:65-75). *Ax* (Toprak,1999) filmi zorunlu göçü, *Klamek Ji bo Beko* (Beko’nun Türküsü,1992) filmi köy baskınları ve savaş gibi felaketleri perdeye taşır. *Ax* filmi göçün sonuçlarını Zelo’nun gözünden perdeye taşır. Film, zorunlu göçün ardında bir şekilde saklanarak tek başına köyde kalmakta ısrar eden, kendi mezarını deneyimleyen, hayal ile gerçek arasında kalan ve böylelikle “Delilik” sınırlarında yaşayan Zelo’yu gösterir. Bu durum tam da felaketin deliliğe açılan kapısının bir temsili, eşigidir (İpek, 2016:316). Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1998) filmi; Kürtlük, azınlık, ötekilik üzerine düşündürülen bir başka filmdir bu dönemde, onları ayırt etmez, bizleri hikayeleriyle yüzleştirir. *Güneşe Yolculuk*’ta Kürt ölebilir, tabutu ortada kalandır, ‘toprağına dönme düşü’ gerçekleşmeyendir, köyünde ailesi öldürüldüğü için hayatta kalmaya çalışmak üzere İstanbul’a göçen, İstanbul’daysa kapısına çarpı konarak mimlenendir.(Arslan, 2010:113) 1990’larla beraber ötekileştirilen Kürt karakterler, daha sonradan Kürt Sineması diyerek adlandırılabilir, oyuncuların ve hikayelerin tam olarak Kürt olduğu, yönetmenlerin, senaristlerin kendi tramvolarına dair izler taşıdığı filmlere imza atacaktırlar.

1990’ların başı Türkiye’de medya alanında devrim niteliğinde olayların yaşandığı bir dönem olsa da Alevilik kimliğinin açık bir şekilde sinema perdesine yansımaları mümkün olamamaktadır. 1990 yapımı Orhan Aksoy’un Hasan Boğuldu filmi Alevilik unsurlarını içinde barındıran bir film olmasına rağmen tıpkı *Kızılırmak-Karakoyun* filminde olduğu gibi Aleviliği kimliği açıkça dile getirilmez karakterler Yörük olarak tanımlanır. Film, Yörük ovasına tayin olmuş genç bir kaymakam ile kaz dağlarının tepesinde bulunan obalı Hacer’in birbirlerini görüp aşık olmasıyla başlamaktadır. İkilinin beraber obaya çıkmasıyla başlayan hikaye aslında geçmişte yaşamış olan Hasan ve Emine’nin hikayesidir. Ovalı ve obalı töreleri gereği birbirleriyle evlenemezler, film boyunca iki gencin farklılıkları dile getirilir. Birbirleri için ötekiyi temsil ederler, Emine dağlıdır, çadırlarda yaşar, iz sürer, sarp kayalıklarda korkusuzca gezer; Hasan ise Emine’ye göre şehirlidir, annesiyle beraber evinde yaşar, yetiştirdiği meyveleri pazarda satar. Filmde, karakterler arasındaki farklılıklar yaşamakta oldukları mekanlar üzerinden verilmektedir. Yine de Emine, Hasan ile evlenebilmek için obanın dedesinden izin almak ister fakat dedenin bu konudaki tutumu nettir. Emine’ye, Hasan’a geçemeyeceğini düşündüğü bir sınav yapmasını söyler, Hasan gerçekten sınavı geçemez. Emine’nin onu bıraktığı yerde Hasan kaybolur, Emine delirerek intihar eder. Türk sinemasında bu tarz karşıtlıklar sıklıkla evlilik teması etrafında sunulmaktadır. Film’de Emine

ve Hacer karakterlerinin şehirden uzak izole bir obada yaşamaları karşılığı Alevi kimliğinin ana niteliklerinin birini temsil etmektedir. Uyanık'ın aktardığına göre;

Aleviler devletin Sünni kökenli uygulamaları ve söylemleri nedeniyle, Alevi olmayan çevrelerle ve siyasi otoriteyle ilişki seviyelerini minimum düzeye indirmişler, merkez yerine çevresel/kırsal alanlarda yaşamaya başlamışlardır. Bu coğrafi uzaklaşma sosyal alanlardaki uzaklaşmaya da yol açmış ve Alevilerle toplumun diğer kesimleri arasında (kız alıp vermeden, ticari ilişkilere kadar) bir takım sosyal bariyerler oluşmuştur. Bu durumun en iyi gözlemlenebileceği alan ise iki grup arasındaki evlilik meselesidir. Yapılan araştırmalar her iki tarafında “Öteki” ile evlilik konusuna sıcak bakmadığını göstermektedir (Uyanık, 2014:46-47).

Sonuç olarak 90'lı yıllar, Türk sineması için hem bir duraklama hem de değişim dönemi olmuştur. “Popülerlik keşfedilmiş ve gişe başarısını hedefleyen yıldız oyunculu seyirciye yönelik filmler ile kendi sinemasal dillerini oluşturan ve sanatsal kaygılarla yola çıkmış bir yönetmen sineması olmak üzere iki farklı anlatım dili ortaya çıkmıştır.”(Pösteki, 2004:37)

1990'lar Türkiye'sinde Türk sinemasının temel sorunsalını, kimlik ve aidiyet konularında yaşanan kriz oluşturmaktadır.1990'lar, Türkiye toplumunun küreselleşme süreçlerine hızla eklemlendiği, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yerleşik değerlerin büyük oranda yerinden oynadığı, modernleşme projesinin temel yapı taşlarının sorgulandığı bir dönem olmuştur. Bu çerçevede ‘yeni Türk sineması’, 1990'lardan bu yana Türkiye’de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavrı alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır (Suner, 2004:257).

1990'lı yıllar bu yönüyle kadınların, eşcinsellerin, Kürtler ve Ermeniler gibi diğer bazı etnik kimliklerin ve marjinallerin kısacası tüm ötekilerin sinemada kendi adlarıyla var olmalarına imkan vermiştir. Bu sayede 2000'lerde bu eğilim belirginleşecek; popüler ve sanat sinemasında kimlik politikaları bağlamında gerçekleştirilen film sayısında artış gösterecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİ TEMSİLLERİ

4.1. 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Öteki

1990'lardan itibaren, sadece Türkiye Sineması'nda değil, dünya sinemasında ortaya çıkan eğilim, geçmişe ilişkin yapımların çoğunlukla azınlık hafızaları ve kimlik eksenli olmasıdır. Bu bağlamda yakın siyasi tarihe bakan veya geçmişi bugünle ilişkilendirerek ele alan yapımların sayısında bir artış olmuştur. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Çamur* (2003), *Bulutları Beklerken* (2005), *Güz Sancısı* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Çoğunluk* (2010), *Tepenin Ardı* (2012) gibi filmleri söz konusu eğilimin bir uzantısı olarak algılamak sanırım yanlış olmayacaktır. Bu filmlerde geçmiş belki de daha önce hiç olmadığı kadar hatırlamalar, eve dönüş öyküleri, geçmişi kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında ve sürekli bugünle ilişkili olarak ele alınmıştır. Daha net bir ifadeyle bellek üzerinden şekillenen bir sinema. “bellek sineması” ortaya çıkmaya başlamaktadır (Erkılıç, 2014:109).

Bellek kavramının uzantısı konumunda bulunan diğer iki kavram ise, hatırlama ve unutmadır. Hatırlama ve unutmada belirli kaidelerin olduğu inancı, antik çağlardan bugüne kadar gelmektedir. Bellek bir anın ya da yaşanmışlıkların kaydı değildir. İnsanı insan yapan değerlerin toplamıdır. Çünkü kendimizi bulduğumuz, geçmişimizin sırlarıyla dolu bir kara deliktir (Pöstecki, 2012:2). “Renan'a göre unutmama, ulusların ortaya çıkış ilkelerinden birisidir zira ulus düşüncesi bir taraftan zengin anıların mirası, diğer taraftan da yaşanan acıların paylaşımı olarak ortak bellek ve paylaşılan unutmama kültürü üzerinden var olur” (Mersin, 2010:13). Çoğu kez, unutmama üzerine inşa edilmiş olgular başarılı olmaz çünkü unutmada bir hatırlama şeklindedir. Unutmadan ziyade unutturma olayları bastırma şekline dönüştüğü zamanlarda ise her zaman için bir yerlerden patlama tehlikesi vardır. Bu yüzden hatırlamak geçmişle yüz yüze gelmenin ön koşuludur (Mersin, 2010:13). Suner'e göre:

1990'larda dünyanın pek çok yerinde ortaya çıkan yeni bellek kültürünü yankılar biçimde, Türkiye'de de nostaljik bir yönelim, ya da geçmişe yönelik bir ilgi patlaması kültürel alanın her alanında görünürlük kazanmaya başlamıştır. Ancak geçmişe ilginin artması olgusu ilginç biçimde bir tür “toplumsal bellek kaybı” ile bir arada olmaktadır. Bu Türkiye'nin yakın geçmişte yaşadığı bir dizi kritik önemde tarihsel olayla ilişkili olarak toplumdaki yaygın ilgisizlik ve neredeyse yok sayma tavrıdır (Suner, 2006:24-26).

“2000’lerde toplumsal bellek “geçmişle hesaplaşma, geçmişle yüzleşme” başlıklarını da içeren gündelik yaşamı etkileyen ve geçmişi algılama şeklimizi kökten değiştirebilecek olan kuşatıcı bir kavram olmaya başlamıştır” (İnce, 2010:10). “Sinema, tarihte yaşananları veya yaşayanları hatırlamanın, bu hatırlamaya toplumsal bir boyut kazandırmanın ve toplumun hafızasını oluşturmanın bir yolu haline gelmiştir” (Midilli, 2018:411).

Süalp’a göre 2000’ler; “politik tarihimizde üstü örtülen hak ihlallerinin, resmi tarih alanında ve siyasi arenada konuşulması uygun görülmeenin öyküsünü anlatmaya kalkışan; üstü örtülmek istenenin arkeolojisini yapmaya çalışan” (Süalp, 2011:66) yönetmenlerden oluşmaktadır. 2000’li yıllardan sonra Türk sinemasında belirgin bir dönüşüm yaşanmaktadır. Yeşilçam’dan farklı olarak belli bir iyi ideal tipin aksine yeni sinemada hiçbir ideal tip ve model bulunmamaktadır. Sürekli aynı kalıp yargılarla sunulan imajlar değişmektedir. Yönetmenin kendini özgürce anlatabildiği, eskinin tüm form ve temalarından uzak bir yönetmen sineması oluşmaktadır (Sevinç, 2014:98).

2000 sonrası Türk sinemasında, Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün *İki Dil Bir Bavul* (2008) ve *Babamın Sesi* (2012), Hüseyin Karabey’in *Gitmek* (2008) ve Özcan Alper’in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmleri öne çıkar. Bu filmlerde belirginleşen özelliklerden biri; her bir filmin Türkiye’nin yakın siyasi geçmişine dek sorun olarak kendini dayatan ve dayatmaya devam eden anadil meselesi, Kürt sorunu, faili meçhul cinayetler, mülteci sorunu gibi güncel politik sorunları ve temel “problemler” /tartışmalı alanları masaya yatırmaları ve bu anlamda “Ulus” kavramını sorunsallaştırmaları; kolektif hafıza, unutma-hatırlama, geçmişle hesaplaşma, kimlik gibi konuları ve kavramları tartışma alanına itmeleridir. Akbal Süalp’in (2010) de özellikle vurguladığı gibi öncelikle bu filmlerin “ulus” kavramını sorunsallaştırdıklarını, bu nedenle bizi “Türk” sineması yerine “Türkiye” sineması kavramsallaştırmasına doğru ittiklerini görüyoruz. Dolayısıyla bu filmler; hem içerik hem de biçim açısından sınırların bulanıklaştığı bir anlayışı öne çıkarırlar” (Civelek, 2016:295).

Önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, bu tür konuların sinemamızda elbette ki temsili vardır, ancak bu hikayeler çoğunlukla stereotipik özellikleri ön plana çıkaran karakterlerle anlatılıyordu. “Cumhuriyet Türkiye’sinin yok saydığı ve bastırıldığı hikayeler, özellikle 2000’ler sinemasında daha tarihselci, daha gerçekçi bir boyut kazanarak” (Yıldırım, 2017:305) kendini göstermeyi başarmıştır. Azınlıkları ötekileştiren yaklaşımlar yerini yüzleşmelere bırakır. Tarihte ki olayların sorgulanmasının yanı sıra kimliğin bir sesi, kendi dili vardır. Yaşam tarzları, etnik kimlikleri doğrudan temsil edilir, milliyetçi refleksler konuşulur, sorgulanır (Avcı, 2017:125). *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Güle Güle* (2000), *Dokuz* (2001), *Çamur* (2002), *Yazı Tura* (2004), *Sen ne Dilersen* (2005), *Ayın*

Karanlık Yüzü (2005), *Son Osmanlı Yandım Ali* (2006), *Zincirbozan* (2007), *Eve Dönüş* (2006), *Beynelmilel* (2006), *Sıfır Dediğimde* (2007), *Sis ve Gece* (2007), *Gitmek: Benim Marlom ve Brandom* (2008), *120* (2008), *Güz Sancısı* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Dedemin İnsanları* (2011) filmlerinde Rum, Ermeni ve Yahudilerin yaşam şekilleriyle temsil edildikleri görülürken aynı zamanda, Cumhuriyet tarihiyle başlayan devlet politikaları, toplumdaki ayrımcı yaklaşımlar ve ekonomik baskıların izlerini taşımaktadırlar.

“90’larla başlayan 2000’li yıllarda devam eden dildeki hegemonik Türklük vurgusunun kırılması yaşanan siyasi ve toplumsal dönüşümlere bağlı olarak (Maktav, 2013); örneğin devletin azınlık dilleriyle ilgili attığı somut (bkz:azınlıklar bölümü) adımlar, toplumsal bir dönüşüme neden olmaktadır. Tüm bunların sonucu olarak çeşitli etnik kimlikleri, farklı perspektiflerden konu alan filmlerinde önü açılmaktadır.

Bu filmlerde belirginleşen özelliklerden biri; her bir filmin Türkiye’nin yakın siyasi geçmişine dek sorun olarak kendini dayatan ve dayatmaya devam eden anadil meselesi, Kürt sorunu, faili meçhul cinayetler, mülteci sorunu gibi güncel politik sorunları ve temel “problemler”/tartışılmalı alanları masaya yatırmaları -ve bu anlamda “Ulus” kavramını sorunsallaştırmaları; kolektif hafıza, unutmama-hatırlama, geçmişle hesaplaşma, kimlik gibi konuları ve kavramları tartışma alanına itmeleridir (Civelek, 2016:295).

Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filminde, Kürt kızı Hejar ile Cumhuriyet aydını bir Türk hakim hikayesine tanıklık ederiz. Film, dil sorunu üzerinden ilerler, Hejar Türkçe bilmemektedir, ha çöküm bu durumu kabul etmek istemez ama var olanı da görmezden gelemez. Yanında çalışan Sakine’nin gerçek ismini ve kimliğini yıllarca gizlemek zorunda kaldığı gerçeğiyle yüzleşir. Film Kürt karakterleri ötekileştirmez, onların varlığını ortaya koyar. *İki Dil Bir Bavul* (2008) filminde ise, Şanlıurfa’ya mecburi hizmetle giden bir Denizlili öğretmen ile oradaki Türkçe bilmeyen çocukların öyküsü anlatılmaktadır. Ergenç’e (2016:119) göre filmin ortaya koyduğu en önemli şeylerden biri: O bölgedeki insanlar, Türkçe bilmeyen ve zorla yetiştirilmesi gereken “Mahrum ve cahil” insanlar değillerdir. Azınlıkların acıma, empati gibi güya hümanist tepkilere değil, eşit koşullarda bir “tanınmaya” ihtiyaçları var meselesidir. Daha sonra gösterime giren; *Ben Gördüm*, (Min Dit,2009), *Press* (2010), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012) filmleri Kürtlerin başına gelen köy baskınları, faili meçhul cinayetler gibi felaketleri konu edinmektedir. *Bohoz* (2008) ve *Babamın Sesi* (Denge Bave Min,2012) filmleri hem Alevi hem Kürt olan kimlikler üzerinden azınlık problemini yansıtmaktadır. Daha önceki dönemlerde sadece birkaç sahne ile çok az sayıda filmde rastladığımız Alevi kimlikler,2000’li yıllarda, tarihin üstünü örttüğü konuları sorgulayan filmlerde karşımıza çıkmaktadırlar. *Bohoz*’da asimile olmuş, Annesi ve Babası

Kürtçe konuştuğu halde, Kürt değil sadece Alevi olduğunu söyleyen Dersimli Cemal'in hikayesi işlenmektedir. Maktav bu durumu şöyle açıklar; “Türkiye coğrafyasında Kürt kimliğiyle muteber bir vatandaş olunamayacağını düşünen ailesinin telkinlerinden ileri gelmektedir” (Maktav, 2013:93). Bu durum hem Alevi hem de Kürt olarak, iki defa ötekileştirilmek anlamına gelmektedir. Cemal, “ekonomik, siyasi ve kültürel üretim ilişkilerinin içine dâhil olsa dahi tekilliğini ifade edemeyen ve egemen olana tabi, alt ve aşağı konumdaki ‘başka’ olandır” (Kiraz ve Kestel, 2017:145). Bu özellikleriyle Cemal Spivak Madun kavramını anımsatmaktadır. Spivak Madun’u “Hegemonik güçlerin dışında kalanlar, temsil edilemeyenler, sesi kaybolmuşlar” (Kiraz ve Kestel, 2017:145) olarak tanımlar. Ona göre toplumu oluşturan seslerdir. Dolayısıyla toplum içinde sesi olmayanlar özne olamayanlardır. Öznenin en belirgin özelliği konuşabilmesidir. Bu sebeple Madun, özne olamaz. Madun öznelliğin sınırları arasında gidip gelmektedir. Konuşması sestem çok mırıltıdır. Madun kendisi olarak konuşmaya başladığında ise artık madun değildir, tıpkı Cemal gibi. Filmin ilk sahnelerinde farklılıklarını saklamaya çalışan Cemal, ‘ulusal ideolojinin’ ona tahammül edebileceği kadarını sergilemektedir. Filmin sonunda kendi ile tüm kabullerini gerçekleştirdiğinde ise o artık Cemal değil, Mahmut’tur. O her haliyle tüm ötekilik alametlerini üzerinde taşımaktadır.

Doğrudan yaşanan ve ait olduğu toplumda travmalara neden olan olaylardan birini konu alınarak çekilen *Babamın Sesi* filminde ise, 1978 Maraş Katliamını yaşamış bir Kürt-Alevi ailenin peşinde bir yolculuğa çıkılmaktadır. Geçmiş, hafıza ve kimlik bağlantılara odaklanan *Babamın Sesi* ismini Mehmet’in babasının hikayesini yeniden kurmak için dinlediği ses kayıtlarından almaktadır. Kürtçe ile Türkçe arasında gidip gelen bu gayri resmi tarih belgesi, onu geçmişin peşinde bir yolculuğa çıkarmaktadır (Ergenç, 2016:113). Filmdeki arkeolojik kazıyla birlikte bizlerde katliamın insanlar üzerinde yarattığı travmalara şahitlik etmekteyizdir. Filmin içeriği unutmama, unutturma, hatırlama hatırlatmayla bağlantılı olarak neyi sorusunu sordurur. Bu sorgulama sadece Base ve ailesini değil, içinde yaşadıkları toplumu da ilgilendirmektedir. Film bellek ile sinema ilişkisini, travmanın sinemadaki temsilini ve sinemanın unutturma/hatırlatma işlevini gündeme getirir. Sinema hem unutturmaya aracılık edebilir hem de hatırlamanın/hatırlatmanın aracı olabilir. Hatırlama ve unutmama, hatırlatma ve unutturma; yüzleşme ve örtbas etme; unutmaya karşı direnme, geçmişle hesaplaşmayı engelleme (Kablamacı, 2016:258) gibi olguları kullanarak film, seyirciyi toplumsal bir yüzleşme ile karşı karşıya bırakmaktadır.

O da Beni Seviyor (2001) ve *Başka Sementin Çocukları* (2008) filmlerinde ise Alevi-Sünni karşıtlığı yüzünden evlenememekte olan gençlerin, başlarından geçen olaylar

toplumsal boyutlarıyla beraber irdelenmektedir. *O da Beni Seviyor* filmi, Sünni bir ailenin kızı olan Esmâ'nın Malatya'daki Alevi aile dostlarının yanına gitmesiyle başlar. Uyanık'a göre film:

Bir taraftan Alevi ve Sünni kimliklerinin bir arada, uyum içerisinde ve birbirlerinin alanlarına müdahale etmeden yaşayabileceğine/yaşayabildiğine dikkat çekerken, diğer yandan da bu birlikte yaşamanın ve uyumun sınırları olduğu tezini savunmaktadır. (evlilik bu sınırlardan biri olarak sunulmaktadır). Son tahlilde *O da Beni Seviyor* iki kimlik arasındaki ilişkilerin sorunlu yanlarının değil, farklılıkların karşılıklı hoş görüldüğü durumların altını çizmektedir. Karşılıklı hoşgörü ve birlikte yaşama amacına yönelik çabalar filmde bolca yer alır ve ustalıkla işlenmektedir (Uyanık, 2014:54).

Olaylara her iki taraf açısından da bakmaktadır film; Esmâ, Hüseyin'in kız kardeşlerinin yanındayken onlar için ötekidir, Saliha teyzenin yanındayken ise ötekileşen Hüseyin'in ailesidir. Hüseyin'in kız kardeşlerinden biri Esmâ'ya bacımız der, Alevilik ile ilgili şeyler anlatmaya başlar bunun üzerine Esmâ din dersinden kaldığını söyler ve ekler: "Alevilik nedir bilmiyorum, Kızılbaşlık mı?", büyük kız, kardeşine kızarak söylenir: "Buyur işte bacımız!". Esmâ, onlarla nehre ya da pazara gidip hikaye dinleyebilir ama onlardan biri de değildir dışarda kalandır. Buna benzer bir olay Saliha teyzenin Esmâ ile Hüseyin arasındakileri sezmesi üzerine yaşanır Saliha teyzenin: "Bu işin şakası yok, yaşınız tutmuyor... dininiz tutmuyor." Demesi üzerine Esmâ: "Dinimiz niye tutmasın onlar da Müslüman değil mi, Allah Allah diye yeri göğü inletiyorlar" cevabını alan Saliha ekler: "Müslüman değiller demedim ama iş orda bitmiyor." Birlikte uyum içerisinde yaşayabiliyorken bile Alevi ve Sünni kimliklerinin rölatif kurallarının sınırlarını geçememektedirler.

Başka semtin çocukları filmi ise Alevi kimliklerin sosyo-ekonomik konumuna, yaşadıkları semtin mekânsal olarak dışarda kalmışlığına dikkat çekmektedir. Alevi ve Sünni gruplar arasındaki çekişme, evlilik kurumuna bağlanırken özellikle Alevi gençlerin yaşadığı çaresizliğin yarattığı kimlik bunalımına odaklanılmaktadır (Uyanık, 2014:55). *O da Beni Seviyor* filminden farklı olarak film, ötekinin öteki karşısındaki tahammülsüzlüğünü ve tarafların karşılıklı kutuplaşmasını ele almaktadır. Veysel'in cinayetinin abisi Semih tarafından araştırılmasıyla başlayan filmde, karşı taraf cinayeti işlemediği halde ön yargılardan dolayı suçlanır, düşman daima ötekidir. Veysel'in babası abisine kardeşinin intikamını almasını, Saadet'in abisini öldürmesini söyler. Semih babasına onun yapmadığını söyler ve ekler: "Ben artık asker değilim, düşman yok" bunun üzerine babası: "Sen öyle san düşman her yerde var! Savaş her yerde var! Kardeşini kim öldürdü o yezidin oğlu değil mi.!"

Diyerek bağırır. Öte yandan Alevi karakterler dinsiz Kızılbaşlar olarak söylemi içerisinde ötekileştirilirler. Kızılbaşlık bir hareket ibaresi olarak kullanılmaktadır. Saadetin abisinin onu Veysel ile otururken gördüğü sahnede Veysel'e: "Allahsız köpekler! Kızılbaş p..." diyerek bağırmasıyla iki kimliğin birbirine karşı olan yaklaşımları ortaya koyulmaktadır. Filmdeki farklı karakterlerce sık sık dile getirilen bu olay filmin asıl meselesini oluşturmaktadır.

Bir başka etnik farklılık olan Arap temsillerini günümüzde film ve özellikle dizilerde, saat veya telefon satan siyah tenli, Arap olup olmadıkları belli olmayan figüranlar olarak görmekteyiz. Son dönemlerde oldukça yaygın olan bir diğer Arap temsiliyse, özellikle popüler filmlerde, geleneksel kandura kıyafetleriyle ya lüks bir otel lobisinde elindeki siyah çantasıyla ticari bir antlaşmanın eşiğinde olan, ya da bir masada dansöz oynatıp para saçmaktayken gördüğümüz zengin Arap tipleridir. Bunların yanı sıra diğer azınlık temsillerindeki değişime paralel olarak Arapların ilgilide toplumsal olayları ve travmaları konu edinen filmler görmekteyiz. Parlak'a göre;

Hâkim özne, anlamlandırma ve inşa etme gücünü tekelinde tuttuğu "istenmeyen" ötekiler kategorisine sadece azınlıkları değil, duruma göre sığınmacıları/mültecileri de koyabilmektedir. Bu anlamda sığınmacılar/mülteciler, sadece belirli ulus-devletlerin ötekileştirmesine değil, ulus devletlerin kolektif biçimde ve üzerinde ittifak ederek, devletlerarası hukukun meselesi haline getirmek suretiyle ötekileştirdiği; hatta yine kolektif olarak kurtulmaya çalıştığı yeni bir tür öteki olarak çatışmaların ve savaşların yoğunlaştığı modern zamanlarda üzerinde durulması gereken önemli bir alt başlık olarak değerlendirilebilir (Parlak, 2015:7).

Sinemanın değişen üretim tarzı sayesinde, bağımsız veya küçük ölçekli yapımlar toplumsal olarak da önemli bir rol üstlendiğimiz göç konusuna karşı ilgisiz kalmayarak, yaşamakta olan dramatik öyküleri perdeye aktarmaktadırlar. Çünkü Ortadoğu'daki birçok problem gittikçe derinleşmektedir. Sağduyu ve makul düşüncenin yerini çok daha bariz bir kutuplaşma ve ötekileştirme almaktadır. Bu anlamda Suriye de yaşanan iç savaşla birlikte başlayan mülteci krizinde Türkiye mültecilere büyük ölçüde destek olmaktadır. Avrupa Birliği'nden sağlanan mali yardım ile birlikte çalışmalarını yürüten Türkiye, Arap halkları için çok şey ifade ederken, aynı konu Türkiye için büyük bir tartışma gündemi oluşturmaktadır. Bir süredir yoğun dış göçe maruz kalan Türkiye, özellikle 2011 yılında Suriye'de yaşanan olaylardan sonra Suriyeli nüfusun her geçen gün artış gösterdiği bir ülke haline gelmiştir. Haliyle Suriyelilere yönelik toplumsal kabulün yarattığı çeşitli olaylar da yaşanmaktadır. Çeşitli kentlerde göçmenlere yönelik artan tepkiler Suriyelilerin artık istenmediği, toplumsal kabul ve uyum sürecinin istenen düzeyde gerçekleşmediği yönünde bir eğilimin yaşandığını da göstermektedir. Özellikle sınır şehirlerden medyaya yansıyan

haberler takip edildiğinde, Suriyelilerin artık “misafir” olarak görülmediğini tespit etmek mümkündür. Akademik çalışmalar, yorumlar ve haberler incelendiğinde Türk toplumunun başta kültürel farklılıklar, güven duyamama ve hak kayıplarına maruz kalması gibi kaygılarla, Suriyelilerin kalıcılık eğilimini pekiştirecek düzenlemelere (vatandaşlık verilmesi vb) karşı oldukları izlenmektedir (İslamoğlu vd., 2017:108).

Son dönemlerde toplumsal olarak popülerleşen Arap algısı gittikçe artmaktadır. Bu durumun sinemadaki yansımaları, Arap ve Afgan mültecileri konu almakta olan; *Denizden Gelen* (2010), *Daha* (2017), *Mülteci* (2007), *Bırakma Beni* (2017), *Yüzme Öğreniyorum* (2017) gibi kurmacaların yanı sıra *Yüzyılın Göçü* (2015) ve *Ayrılık* (2017) gibi kurmaca-belgesel filmlerdir. Yönetmenliğini Onur Saylak'ın üstlendiği *Daha* filminde, Arap göçmenlerin Avrupa'ya gidiş yolunda yaşadıkları insanlık dışı tecrübeleri ve onların üzerinden para kazanmakta olan insan kaçakçılarının dramatik öyküsünü görmekteyiz. Nesli Çölgeçen'in, *Denizden Gelen* filminde ise benzer şekilde Arap ve Afgan göçmenlerin göç yolculuğu, annesini kaybeden Afgan bir çocuk ile işlediği bir cinayet nedeniyle açığa alınan polis Halil'in öyküsü üzerinden anlatılmaktadır. Film'deki bazı diyaloglar gündelik hayatlarımızda son zamanlarda sıkça karşılaştığımız, Biz'den olmayana karşı tutumumuzdan izler taşımaktadır. Hemşire Yaren ve Ümran'ın çocuğa müdahale ederken Ümran'ın: “Kız bunlarda damar da yok sanki bulamıyorum.” sözleri, Berber Hayri'nin mültecilerle ilgili haberleri dinlerken: “Gelmesinler gelmesinler geldikleri yeri kirletiyorlar, esrar bunlarda eroin bunlarda. Avrupa niye kabul etmiyor bunları” çıkışı üzerine yanında çalışan Afgan çocuğun bakışlarını fark ederek çocuğa: “Lan sen Arap mısın? Ananda Türk babanda Türk sen bizdensin!” tepkisi bizleri sözde birleştirici ulusal kimliğin ikirciliğini film aracılığıyla yeniden hatırlatmaktadır. Filmler, bizleri yaşanan göç olgusu ve mülteci sorunu ile yüzleştirmektedir. Olaylara kendi gözümüzden değil artık sosyal hayatımızın neredeyse birçok alanında rastlaşır olduğumuz “yabancıların” gözünden bakmamızı istemektedir. Kültürel yapı, ahlaki normlar ve ekonomik rekabet gibi konularda toplumsal olarak duyduğumuz kaygılardan çok savaşın mülteciler üzerindeki travmalarını hedef almaktadırlar.

Sonuç olarak 2000'lerde Türk sineması öteki sorununu, aidiyet, kimlik, bellek temaları üzerinden işleyerek ötekiliğin farklı boyutlarını yansıtmaktadır. Daha önceki dönemlerde sıklıkla tekralanan kalıplaşmış tipler (iffetsiz Rum kadın, kaba yoksul Kürt, paragöz Ermeni vb.) yerini daha gerçekçi tiplere bırakmaktadır. Artık popülerleştirilmiş bir ulusal kimlik algısının aksine türkleştirme çalışmalarının, farklı etnik kimlikler üzerinde yarattığı travmalara değinilmektedir. Türk sinemasının bugüne kadar yok saydığı (Dersim,

Maraş, Çorum vb. gibi) olaylarla yüzleşme/hesaplaşma sürecine girilmiştir. Özellikle Kürtler ve Aleviler gibi etnik gruplar sinema tarafından filmsel bir tema olarak kabul edilerek kendi gerçeklikleri üzerinden aktarılmışlardır. 2000 sonrası dönemde hükümetin Avrupa Birliği, Kürt Sorunu ve azınlık dilleri ile ilgili attığı somut adımlar bir değişim süreci başlatırken, Türk sineması ile Türk seyircisinin de bu oluşuma katılmasını sağlamıştır. Artık Türk seyircisi popüler kültürün dayattığı fazla abartılı “mükemmel” tipler yerine psikolojik, ekonomik ve kültürel çıkmazların içinde salınıp duran sıradan bireylerin hayat hikayelerine ilgi göstermeye başlamıştır. Bağımsız film yönetmenleri, popüler kültürün tüm baskılarına karşı kimlikli farklılıkları, sınıf çatışmalarını konu edinmeye devam ederek farklı bir öteki kurgusunu dile getirmişlerdir. Sinemada, 80’lerle birlikte başlayan kimlik arayışı, 90’lardan itibaren göç, gecekondulaşma, küreselleşme ve çoğunlukla azınlık hafızaları eksenine dönerken, 2000’lerle birlikte siyasi tarihe bakan ve geçmişi bugünle ilişkilendiren bir anlayışa dönüşmektedir.

4.2. Çoğunluk

4.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Seren Yüce

Senaryo: Seren Yüce

Yapımcı: Önder Çakar, Sevil Demirci, Özkan Yılmaz, Seren Yüce

Müzik: Gökçe Akçelik

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Vizyona Giriş Tarihi: 15 Ekim 2010

Süre: 110 dk

Tür: Dram

Ülke: Türkiye

4.2.2. Filmin Konusu

Çoğunluk filmi ilk olarak ismi ile polemik yaratmayı başarmaktadır. Merkezine aldığı genci de, o gencin içinde büyüdüğü orta sınıf aileyi temsil edebilmek için seçilen bu isim doğal bir refleksle "Kim bu çoğunluk?" sorusunu sordurmaktadır. İktidarını sayıdan değil, bir dolu ortak özellikten alan bir grup bu çoğunluk. Sorgulamayı da karşı çıkmayı da imkansız yapan bu yapı, iktidarın zemini olarak her koşulda ve mekanda meşruiyetini kabul ettirmektedir (Karakaşlı, 2012:138). Çoğunluk filmi, orta sınıf analizi ve gündelik hayatın içindeki görünmez sanılan ayrıntıların ortaya çıkarılması üzerine odaklanmaktadır. Mertkan adındaki gencin hayatı arkadaşlarıyla arabayla gezmek, babasının işinde çalışmak bu hayatı sıradan bir şekilde geçerken bu durumu hiç sorgulamaz umusamaz her gün aynı şeyleri

yineler ama karşısına günün birinde bir kız çıkacaktır. Gül ile hayatın farklı bir tarafını görmeye başlayan Mertkan'ın babası kızın kimliğinden rahatsız olur ve kızıdan ayrılmasını istemektedir. Mertkan'ın hayatı basittir; babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Ne zaman ki Gül ile tanışır, boşluğu ve basitliği değerlendirmek için bir fırsat çıkacaktır karşısına. Ancak babası Gül'ün kökenleri konusundaki düşünceleri ve milliyetçi tavırları buna engel olan çift ayrılır. Mertkan'ın babasının yolundan gitmekten başka çaresi yoktur.

4.2.3. Olay Örgüsü

Filmin açılış sahnesi hikayenin geçtiği zamandan yaklaşık on yıl önce ormanda koşu yapan baba ve on yaşlarında oğluyula başlamaktadır. Babası önden oğlu arkadan gelmektedir, babası oğluna “Hadi oğlum” der. Bu sahne bize baba ve oğlun ilişkisi ve karakterleri hakkında ufak bir ipucu vermektedir. Koşudan gelen baba oğula anne kapıyı açar evde temizlikçi vardır ve evi süpürmektedir, baba sinirlenir ve karısına bunun ne işi var bugün burada diyerek çıkışır. Odasına geçen çocuk çalışan elektrik süpürgesinin fişini çıkarır atar ve kapısını kapatır. Temizlikçi kadın “Mertcim yapma” der. Babası adının Mertcim değil Mertkan olduğunu söyleyerek kadını sert bir şekilde uyarır. Mertkan tekrar kadının yanından geçerken ona tekme atar, kadın savrulur ama sesini çıkarmaz.

Hikâyenin başladığı zamanda Mertkan büyümüştür, arkadaşlarıyla AVM’de buz pistinde kayan insanları seyreder, bir şeyler yerler. Eve gelince banyoda mastürbasyon yapar ardından aile sofrasına otururlar. Kemal sabah 8 de işte olmasını söyler oğluna. Sabah kalkamayan Mertkan’ı babası sabah kendisini kaldırır. Mertkan mutfağa girdiğinde temizliğe gelen Şükriye ile annesinin oturduğunu görür. Şükriye’nin küçük oğlu da vardır. Mertkan’ı gören kadın sevinir. Yanaklarından öper. Mertkan kayıtsız kalıp kahvaltı hazırlamaya başlar, kadın da rahatsız etmemek için kalkar. Mertkan ne istediymiş para mı der annesine, annesi kocasına para yetiştiremediğini dayak yediğini anlattığını dertleştiğini söyler. Mertkan kadının hala çok kötü koktuğunu söyleyince annesi köylü kadın parfüm sıkmasını bekleyemezsin ki der. Ertesi gün Mertkan arkası tahta dolu kamyonla Gebze’ye gider. İnşaatın girişince onu İlhan karşılar. İnşaatı tahta olduğunu neden getirdiğini sorar. O da babasının gönderdiğini söyler arayalım der, İlhan da gerek yok Kemal abi bilir bu işleri der. Mertkan fast-food büfesinde hızlı hızlı bir şeyler yerken orada çalışan Gül gelerek yavaş ye boğulacaksın der. Mertkan bir şey olmaz diyerek bir hamburger daha ister. Gül canın sıkkın galiba der Mertkan’a o da boşu boşuna İzmit’e gittim neyse sonra konuşuruz der ve konuyu

kapatır.Akşam Mertkan'ı babası saunaya çağırır. Saunada turistlere halı satan Necmi ve birkaç kişi daha vardır. Necmi Mertkan'a omzunu sıktırır. Ama hafif gelir beğenmez. “ Sık lan sen nasıl vatan kurcan Allahsız” der. Babasına ne zaman askere gideceğini sorar, babası açıktan okuduğunu ama pek okuyacağı olmadığını söyler. Necmi karı kız peşinde mi koşuyor diye sorunca babası onu da beceremediğini söyler. Necmi de o zaman uğra bana der. Giderlerken Mertkan koridorda Necmi'yle karşılaşır. Askerlikten kaçma üzme babanı diye nasihatte bulunur. Mertkan ne alakası var der ama Necmi üzme babanı diye ısrar eder.

Kemal eve döndüklerinde garaj girişine park eden yabancı bir araba görür, sileceklerini kaldırıp dikiz aynasına bir tekme atarak kırar. Eve geldiğinde karısı biraz ilgi göster hal hatır sor diye sitem eder, Kemal oralı olmaz bırak da huzurla yemek yiyelim der. Mertkan saçını yapıp babasını haberdar ederek evden çıkar. Arkadaşlarıyla bir simitçide çay içmektedirler. Mekana Gül bir arkadaşıyla gelir, Mertkan ile selamlaşırlar. Bunun üstüne arkadaşları Mertkan'ı sıkıştırır, git konuş belki bir şey çıkar derler. Mertkan gitmez ama mekandan çıkarlarken gül Mertkan'ı görünce ayağa kalkar, halini hatırını sorar, arkadaşıyla tanıştırır. Mertkan napıyorsunuz der kız da çayları içip eve gideceklerini söyler. Mertkan arkadaşlarının yanına çıkınca arkadaşları gelmiyorlar mı diye sıkıştırır, o da eve gideceklerini söyler.Arabayla giderlerken kızları görür, dururlar. Eve bırakmayı teklif ederler. Gülde Kuştepe'de oturduklarını, otobüsle gideceklerini söyler. Mertkan tamam diyerek arabayı sürer. Mertkanın'ın arkadaşı çingenelere yazıyorduk az kalsın diye dalga geçer.Bir gün Mertkan büfenin oradan geçerken Gül'ü oraları süpürürken görür. Kenarından geçerken Gül onu görür çay içmeye davet eder, Mertkan ise işe gittiğini o akşam evine bırakmadığını ama bu akşam bırakabileceğini söyler. Çıkarken mesaj atmak için Gül Mertkan'ın numarasını alır. Akşam olduğunda Gül'le Mertkan Kuştepe'ye gelir. Mertkan'ın gönlü arabayı orada bırakıp yukarı çıkmaya razı olmaz ama Gül bir şey olmaz diyerek bakkala arabaya göz kulak olmasını söyler.Eve çıktıklarında evde Emine ve Elmas vardır. Gül küçük kıza Mertkan'ı kastederek “Çok yakışıklı değil mi” der. Gül'le Mertkan çay için mutfığa gittiklerinde biraz konuşurlar, Gül Marmara Sosyoloji'de okuduğunu ailesinin Van'da olduğunu bu yüzden çalışmak zorunda olduğunu ama çalışmaktan pek okula gidemediğini söyler. Odaya geçtiklerinde yatağın üstünde oturlurlarken Mertkan Gül' onu gerçekten yakışıklı bulup bulmadığını sorar kız bulduğunu söyleyince onu öper, ardından öpüşmeye başlarlar. Mertkan aniden kalkar ve benim eve gitmem lazım malım ben der, Mertkan çıkarken Gül ona sarılır. Mertkan aşağı indiğinde arabasının camının kırılıp teybin çalındığını görür. Karakola gider, şikayetçi olur arabayı sanayiye götürür. Minibüsteyken Gül arar, vapura binip Gül'ün evine geçerler ve birlikte olurlar.Mertkan arkadaşıyla otururken Gül'ü kastederek takılıyor musun çingeneyle,

leş karılar çakıcan bırakıcan senin işin olmaz o karılarla der. Sonraki sahnede Gül ile Mertkan'ı Mertkan'ın odasında görürüz. Annesi çay getirir, müzik dinlerler. Babası gelince odadan çıkarak babasıyla tanıştırır, sonra Mertkan Gül'ü durağa bırakmaya gider. Akşam yemekte annesi nerden, ailesi ne iş yapıyor diye sorar. Babası nereli der. Mertkan unuttuğunu söyler. Mertkan'ın evindeyken kütüphanesini inceleyen Gül hiç mimariyle ilgili kitap olmadığını fark ederek ona Modern Türk Mimarisi kitabı hediye eder.

Babasıyla inşaattayken ona kızın nereli olduğunu öğrenip öğrenmediğini sorar. Mertkan Van deyince babası; “Anası babası belli değil, ne yer ne içer, nerden para bulur belli değil, sevmedim o kızı sepetle” der. Mertkan sesini çıkarmaz. Mertkan annesine babasının Gül'le birlikte olmasını istemediğini söyler. Annesi onun isteyip istemediğini sorar. Mertkan bilmem istiyorum galiba diye arada bir cevap verir. Annesi de Mertkan'ın istekliliğinden emin olamayıp baban istemiyorsa vardır bir bildiği, münakaşa ettirme beni der. Sabaha karşı su içmeye kalkan Mertkan annesinin ağladığını görür. Nedenini sorunca annesi sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim, nasıl duygusuz insanların arasına düştüm diye sitem eder. Mertkan sahile Gül'ün yanına gider. Elmas dilenmektedir ve Gül de onun başında beklemektedir. Mertkanla eve ya da arabaya gelemeyeceğini söyleyince Mertkan bozulur ve üşüdüm diyerek gider. Akşamına Mertkan arkadaşlarıyla buluşup gece kulübüne gider. Sarhoş olan Mertkan çıkışta bir taksiye çarparak kaza yapar. Karakola giderler. Çıkışta taksiciye babası parayı biz ödüyorsak biz yaptırırız diyerek adamın kendi tamircisinde yaptırmasına izin vermez. Ertesi gün tamirciye gittiklerinde kaskocuyu arayan Mertkan alkollü olduğu için kaskonun parayı ödemeyeceğini öğrenir. Babası karakola gidip uygun bir dille rica ederek rapordan alkollü ibaresini sildirmesini söyler. Bu sırada Gül'den ayrılıp ayrılmadığını sorar o da ayrıldıklarını söyler. Karakola giden Mertkan'ın isteğini polis kabul etmez. Eve döndüklerinde Gül apartmanın dışında beklemektedir ve ulaşamadığı için gelmek zorunda kaldığını söyler. Mertkan kaza yaptığını söyler, seni sonra arayayım der. Eve çıktıklarında babası Mertkan'ı yanına alır, yarın bir gün askere gideceksin o yüzden takıldığın adamlara dikkat etmen çok dikkatli seçmen lazım, kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz Elhamdülillah Müslümanız, Türküz ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Ben her gün sizin için, vatan için en şerefli daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için çocukların için çalışacaksın. Ama takıldığın adamlara dikkat edeceksin. Bu gibi tipler vatani bölme derindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir der. Kazada arabası hasarlanan taksici adam ofise gelir. Arabasının tamirinin iyi yapılmadığını söyler, Kemal sinirlenir adama para verir, adam para istemediğini taksinin iki ailenin ekmek teknesi olduğunu söyler. Kemal'le birbirine girerler diğer insanlar ayırır. Babası Mertkan'ı düzeltilen

polis raporunu alması için Necmi'ye gönderir. Yolda giderken bir yerde oturmuş çay içen taksiciyi görür, duraksar ve yoluna devam eder. Necmi'nin dükkânına gittiğinde Necmi yine ona askerlikle ilgili şeyler sorar. Baban okulu bırakıp askere gidecek demişti der. Senden iyi komando olur der. Mertkan yine Güllere gider ama Gül hastadır birlikte olmazlar Mertkan da gitmek ister, ne zaman bitecek hastalığın der. Gül de hastalığım bitince mi geleceksin der. Tam odadan çıkacaklarken kapı çalar. Gelen kişi Gül'ü soruyordur. Ev arkadaşı taşındığını görüşmediklerini söyler. Gül gelen kişinin abisinin arkadaşı olduğunu, onu geri götürmek istediklerini ama okul bitmeden hiçbir yere gitmeyeceğini söyler. Taksiyle eve gelen Mertkan'ın parası çıkmaz, taksici eve çıkıp almasına müsaade etmez, babası gelir şoföre hırsız mıyız biz diye kızarak parasını verir. Babasına Kuştepe'den geldiğini söyleyince o kızla hala görüşüyor musun diye azarlar. Ertesi gün Gül'le konuşan Mertkan ayrılmak değil de ara vermek istediğini söylediğini de Gül istemez, bana bunu yapma, lütfen beni bırakma der. Mertkan eve geldiğinde annesi ağlamaktadır. Ne olduğunu sorar. Şükriye ve çocuğunun trafik kazasında öldüğünü söyler annesi. Mertkan yine arkadaşlarıyla gece kulübüne gider. Arkadaşı o çingene kariya bastın mı, komünist mi s.... der. Mertkan bıraktığını söyler, arkadaşı da en güzeli çakıcan bırakıcan der. Gecenin sonunda Mertkan Gül'ün evine gider. Ev arkadaşı Gül'ü götürdüklerini söyler ve ona sahip çıkmadığını söyler. Mertkan gece eve döndüğünde banyoda kusmuştur. Babası duş alırken araziye gelmesini söyler. Araziye giden Mertkan'a babası Gebze'ye gideceğini, oradan da okul kaydını sildirip askere gideceğini söyler. Akşam olduğundan abisigile yemeğe giderler. Abisi ne zaman Gebze'ye gideceğini sorar, Asker celbi gelene kadar der. O sırada küçük yeğeni oyuncak silahını alır gelir ve ben de askere gitmek istiyorum der. Dedesi gururlanır sıran geldiğinde gideceksin der. Mertkan Gebze'ye gider. İlhan ona odasını ve kalacağı yeri gösterir. Odasındaki televizyon bozuktur. Oyalanacağı bir bilgisayar yoktur. Bir gün ustalar yemek yerken gelir ve duvarın kayık, harcın az olduğunu söyler yapan işçiyi çağırır yık bir daha yap der. İlhan bunun böyle yapıldığını söyler. İçeri geçtiğinde İlhan neden kendisinin amele adamla muhatap olduğunu bu durumları gelip kendisine söylemesi gerektiğini dile getirir. Mertkan da bunun üstüne kendisinin kimseye saygıda kusur etmediğini, kimsenin de kendisine etmeyeceğini söyler. Dışarıda yemek yerken işçi adam önünden geçer, döner selam verir. Mertkan tedirgin olur. Akşama telefonda babasından inşaata giren çıkan çok oluyor diye silah ayarlamasını ister ve hafta sonu gelmek için izin ister. Camdan dışarı baktığında kazaya karıştığı taksiciyi görür, aşağı iner korkup adamın önünden geçip gidecekken bir şey yapmayacağım, olan oldu canını alçak değilim ya senin der. Bunun üzerine Mertkan uzunca süre adama sarılıp ağlamaya başlar. Hafta sonu

ailesinin yanına gider. Sofrada yemek yerlerken babası istediği şeyi ayarladığını söylemesi ile film sonlanır.

4.2.4 Bulgular

4.2.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler

Filmdeki aile orta - üst sınıfın yansıması olarak bizlere sunulmaktadır. Baba otoriteyi, muhafazakarlığı, milliyetçiliği açıkça temsil eder. Baba için devlet, iktidar sahibi diyebiliriz. Büyük sözler söylemeden, iddialı görüntülere yüz vermeden, sadece ‘sıradanlığın’ ve ‘tek düzeliğin’ dilini kullanan Çoğunluk filmi Maktav’a (2013:16-17) göre; ötekileştirme dediğimiz gayri insani bakışın uzaklarda değil tam da ailelerimizin, sokaklarımızın içinde üretildiğini ve sıradanlığını göstermektedir. Demokrasiyi bir tek kişinin dahi hakkının ihlal edilmediği bir rejim değil de, ‘çoğunluğun’ hakim iradesi ve idaresi olarak anlayan zihniyet alkışlandığı sürece, çoğunluğun sineması ‘malum ideolojiler’in yeni sürümlerini üretmeye devam edecektir. Bu durumda film bize çoğunluğun iktidarının bir fotoğrafını sunmaktadır.

“Ötekileştirme, kimlik farklılıklarının özelleştirilmesi, yani doğal farklılıklarmış gibi algılanması ilkesine dayanır (Yılmaz, 2010:2). Gül’ün memleketi ve yaşadığı yer üzerinden ötekileştirilmesi bu durumun filmdeki yansımalarıdır. Onun Vanlı olmasından dolayı o bölgedeki ötekileştirilen etnik kimliğin üyeleriyle aynı özellikleri taşıdığı düşünüldüğünden direk vatani bölme derdinde olduğu savı ile yaftalanmıştır. Gül Kürt kızı olarak hakim ideolojinin klişeleri içinde gösterilmektedir, ailesinden kaçan bir Kürt kızı klişesinin yer alması ve bu durumun töre meselesine dayandırılması bu durumu bize örneklemektedir. Gül’ün yoksul olması da başka bir klişeyi içermektedir. “Mertkan ile yoksul bir Kürt kızı olan Gül arasındaki ilişkide siyasi-coğrafi olarak tanımlanmış bir vatan ölçeğine genellenmektedir. Filmde azınlık-çoğunluk ilişkisi bu ilişkide cisimleşmektedir” (Thwaites, 2012:167). Öte yandan Gül İstanbul’da kendi ayakları üstünde durmak için çalışmak zorunda olan yalnız bir kadındır. Mertkan’a göre bekar bir kadının ailesinden uzakta tek başına durması şaşırtıcıdır, ama hiçbir şeyi sorgulamadığı gibi tabi ki bunu da sorgulamaz. Regl olduğunda ne zaman bitecek diye sorması şüphesiz ki kadınlık onurunu aşağılayıcı bir tavidir. Filmindeki karakterler üzerinde şöyle tanımlayabiliriz; Türkler ve erkekler çoğunluğu temsil ederken; Gül, Kürt ve öğrenci olarak, inşaat işçileri ve taksi şoförü emekçi olarak, anne, Gül ve Şükriye kadın kimlikleriyle azınlığı yani, ötekini temsil etmektedirler.

Filmdeki tüm kadın karakterler ötekidir. Toplumsal cinsiyetçi bakışın kurbanıdır. Evde görmezden gelinebilecek, temizlik yaparken tekmelenebilecek yahut Mertkan ve arkadaşlarının deyimiyle çakıp geçilebilecek, toplumun dayattığı cinsiyetçi yaklaşımların

birer küçük örnekleridirler. Gül'ün kadın kimliğinin yanı sıra Kürt kimliği onun bir diğer ötekilik alametidir. Filmdeki bir diğer kadın karakter Annenin, filmde adı bile geçmez. Sinik, bastırılmış, kendi düşüncesini söyleyeceğinde bile “Vardır bir bildiği, babanla münakaşa ettirme beni” diye susan veya “Anne tamam ya”, “Huzurla bir yemek yedirtmedin kadın” diye susturulan bir kadın. Sürekli evde temsil edilir. Nasıl böyle duygusuz adamlar yetiştirdiğini ya da arasına düştüğünü sorgular. Ama kendi kendine. Sabaha karşı mutfakta tek başına sigara içerek. Sahne her hâliyle bizlere susturulmuş toplumun ve bastırılmış bireyin dramını anlatmaktadır. Sevgisiz, baskıcı hatta tacizci ortamların mutlu aile tablosu diye sunulduğu hanelerin içinde birbirine fersah fersah uzak, ama bir o kadar da dip dibe yaşayan nice Mertkan ile onun anne ve babalarından olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır. Vatan aşkı uğruna düşmanlık körükleyen, karşısındakine sınıfsal, etnik, dinsel farklılığından ötürü insan gibi bakamayanlar var; çünkü çocuğun içinde yetiştiği aile, okul ve toplum dinamiklerinde bir şeyleri diğerlerine benzemeyen herkesi tehdit (Karakaşlı, 2012:138) olarak algılamakta ve öyle yansıtmaktadır.

Kemal, Türk milliyetçi söyleminin, eril dilin ve iktidarın temsilidir. Hem evinin hem işinin patronu, otoriter bir aile babasıdır. Ayrıca “müteahhit olan Kemal Bey, orta sınıf, liberal, Müslüman, Türk ve muhafazakar olmasıyla ve çalışma, para kazanma, askere gitmeye yüklediği kutsiyetle Türkiye'deki hakim erkekliğin vücut bulmuş halidir” (Özin, 2016:19). Baba imgesi sürekli olarak yinelenir, çünkü baba iktidarın taşıyıcısı ve koruyucusu konumundadır. Babanın muhafazakâr milliyetçi söyleminin devam etmesi demek, aynı zamanda egemen söylemin devam etmesi demektir. Bu devamlılık Mertkan üzerinden sağlanır. Mertkan filmin açılış sahnesi de olduğu gibi babasının peşinde, nefes nefese kalarak koşan çocuktur. Kendi kuralları olan, sert mizaçlı, iş bitirici, insanların tanıdığı ve saygı duyduğu, oğluna hem kızan hem de ona karşı oldukça korumacı bir babanın oğlu olan Mertkan, babasının itmesiyle işlerinde kendisine yardımcı olur. Genelde erkek arkadaş grubuyla AVM gezip, arabayla turlarlar. İletişime kapalı, yemek yemeyi seven, babası tarafından bastırılmış annesi tarafından idare edilmiş bir gençtir. Açıktan okumaktadır, ama ne derslerle ne başka bir şeyle pek ilgisi yoktur. Sorumluluk sahibi ve girişken değildir. Mertkan kendisi olamaz, ona biçilmiş olan milliyetçi, muhafazakâr aile geleneğinin devamını sağlamasıdır. Ona verilen isim bile bu geleneğin bir taşıyıcı niteliğindedir. “Mertkan'ın ruh halini en iyi betimleyen sözcük kayıtsızlık” tır (Ahıska, 2012:167). Mertkan, birlikte olduğu Van'lı kız arkadaşına, annesine, şantiyede çalışan inşaat işçilerine, kaza yaptığı taksinin şoförüne karşı kayıtsızdır. Sevgilisi Kürt kökenli olduğu için “sepetle, sevmedim ben o kızı”

diyen babasına karşı tepkisiz boyun eğer (Uzun, 2016:100). Çünkü çoğunluğa katılmaktan başka bir şansı yoktur.

4.2.4.2 Diyologlar Üzerine

Sınıfsal ve etnik olarak farklı olduğu için çeşitli kodlarla ötekileştirilen kimliklerin, çoğunluk için tehlikesi baba yani iktidarın kendisi tarafında sık sık dile getirilmektedir filmde. Milliyetçi söylemin dili baba tarafından temsil edilir ve Mertkan Gül'ü ailesiyle tanıştırdıktan sonra yemekte Kemal'in ilk sorusu "Nereli?"dir. Bu sorunun cevabına göre babasının söyleyeceklerini az çok tahmin ediyor olacak ki Mertkan "Unuttum." diye geçiştirir, söylemek istemez. Burada daha etnik kökene varmadan şehirler üstünden bir ötekileştirme söz konusudur. Nitekim filmde Kürt kelimesi hiç geçmez. Gül'ün Vanlı olmasından, onu memlekete götürmek için peşine düşen abisinin arkadaşının aşireti çağrıştırmamasından, filmdeki karakterler gibi izleyicilerde toplumsal kodlarla onun etnik kimliğini işaretlenmektedir.

Mertkan inşaatta babasının Gül'ün nereli olduğunu öğrenip öğrenmediğini sorması üzerine Vanlı olduğunu söylemektedir. Babası için bu cevap yeterlidir. Hemen o kızı sepetlemesini, anasının – babasının belli olmadığını, nerden para bulduğunun belli olmadığı cevabını verir. Açıkça; "Sevmedim o kızı, sepetle"der. Muhtemelen kütüğü olan ya da kendine daha yakın hissettiği bir şehir söylese bu kelimeler çıkmayacaktır ağızından. Kızı sevmemesi halinin memleketinin Van olmasıyla tescillenmesi tesadüf değildir.

Nitekim başka bir sahnede Mertkan'la eve döndüklerinde apartman kapısında beklemekte olan Gül'ü görürler. Halbuki oğlu ayrıldığını söylemiştir. Bunun üstüne oğlunu yanına oturtturur sesi nasihat verir gibi yumuşak ama söyledikleri bıçak gibi keskin ve nettir:

"Bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar daha büyük sorumluluklar alacak yaşa geldin; yarın öbür gün askere gideceksin sonra geleceksin, evleneceksin, işin başına geçeceksin o yüzden takıldığın adamlara dikkat et; onları çok dikkatli seçmen lazım sen kendin gibilerle olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türk'üz ailemize yakışan kişilerle beraber olman lazım, tabii gezeceksin tozacaksın etrafa havanı da atacaksın; ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin. Bak ben her gün sizin için, vatan için, en şerefli, hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için çocukların için çalışacaksın ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeylim. Bu gibi tipler vatani bölme derdinde, bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Tamam mı koçum?"

Toplumun ve ailesinin de bir erkekten beklediği tüm sorumlulukları sağlamaya müsaittir. Askere gidip, evlenip, babasından kalan işlerin başına geçmek. Ama “bu tiplerle” takılarak tüm bunları riske atmaktadır. “Kendin gibilerle” dediği Müslüman, Türk, hatta Sünni, orta sınıf kendi ailelerinin benzeri bir başka ailenin kızıyla görüşmesi elbette oğlunun erkekliğine, vatanperverliğine, Müslümanlığına yeni bir nişan takacaktır. Kendisi Türk olmakla birlikte çoğunluk diğer tüm standartlarına da uyduğundan onun çalışması vatan için bir katkıdır. Ama çoğunluğun dışında kalanlar ne iş yaparsa yapsın, ne niyette olursa olsun tek dertleri vatani bölme. Elinde somut bir şey olmasa bile Gül’ün Vanlı olması bu kaniya varması için yeterlidir ve su götürmeyecek kadar gerçektir. Çoğunluk bir sayı mı yoksa bir niteleme mi olduğu sorusuna Ahıska şöyle cevap vermektedir:

“Modem kapitalist toplumun içinde yaratılan kitleye ilişkin hakim değerlendirmelere baktığımızda kitlenin hem nicel hem de nitel olarak tanımlandığını görürüz. Toplumun sayıca daha büyük bir kesimini oluşturan, hangi kültürel çerçevede nasıl adlandırılırsa adlansın, "donsuzlar", "ayaktakımı", "güruh" ya da "pazar yerine toplanmış kalabalık" olarak halk, egemen ideoloji tarafından cahil, barbar ve tehlikeli sayılmıştır” (Ahıska, 2012:220).

Kemal, Gül ile ilgili oğluna nasihat verirken, kendi iş yerinde Kürt işçileri çalıştırır, onların emekleri üzerinden zenginleşir. Filmde çoğunluk, aslında bir kültürü yansıtmaktadır. Çoğunluğun zihniyetini babanın bedeni üzerinden aktarır. Çoğunluk için etnik "öteki"ne (emekçiler ve Kürtler) karşı yapılan sıradan, normalleştirilmiş bir durumdur. Çünkü kapitalist aklın sınırları içerisinde toplumsal adaletsizlik doğaldır, bu nedenle de ötekini eşit görmemek oldukça meşrudur (Thwaites, 2012:173).

Filmde işlendiği gibi tipik orta sınıf bir ailede, erkek çocukları büyüdüklerinde asker olacakları düşüncesiyle yetiştirilir. Hatta “Her Türk asker doğar.” Yanında askerlik konuşulan Kemal’in torunu hemen silahını kaparak gelir ve “Ben de gidicem askere” diye coşkulanır. Bu Kemal için övünç kaynağıdır, torunu “Aslanım benim” diye sevimliliği hak etmiştir. Daha çocuk yaşta erkekliğini güçlendirmiştir. Kendisinden beklenen rolleri yerine getireceğinin sinyallerini şimdiden vermiştir. Fakat askerlik kavramı sadece aile içinde dert edinilen, gündemde tutulan bir şey değildir. Birçok kişilere göre henüz askerlik yapmamış bir erkek tamamlanmamıştır, askere gidip rüştünü ispat etmek zorundadır. Ancak vatani için askerliğini hakkını vererek yaptığından tam bir erkek olarak hayatını artık tam anlamıyla kurabilir. Askerlik çağındaki bir erkeğin askere henüz gitmemesi bu sınıftan herkesin sorunudur. Mertkan’ı her gördüğünde askerlik konusunu açan Halıcı Cemil hamamda omzunu yeterince

güçlü sıkamayan Mertkan'a "Sık lan sen nasıl vatani koruyacak Allahsız?" der. Çünkü askerlik çağındaki bir erkek askere gideceğinin farkında olarak kendisini ona hazırlamalıdır. "Askerlikten kaçmak olmaz, babanı üzme." der. Çünkü oğlu askerlik yapmayan baba da biraz eksik kalır. Sadece kendi hayatı için değil, babasının şerefi ve haysiyeti için de askerlik görevini layıkıyla yerine getirmelidir. Ama Mertkan'ı Necmi'nin gaz vermek için söylediği, "Senden iyi komando olur" sözü ürkütür. Asla dile getirmediği korkularını askerlik konusunda da bastırıp, olması gerekene biraz daha yaklaşmak için Mertkan tabi ki askere gidecektir.

Mertkan ve arkadaşları arasında geçen diyaloglarda Gül "Çingene" olarak tanımlanmaktadır. Sırf Kuştepe'de oturduğu için mekânsal olarak ötekileştirilmiştir. Hatta "Komünist'le mi birlikte oldun" diye dalga geçerler. Kendi dünyalarının dışındaki o pis, köhne ve genellikle ötekileştirilmiş grupların toplandığı mahallede oturan kadınlar ancak "çakılıp geçilecek" kadınlardır. Onlarla sevgili olunmaz, evlenilmez, arkadaşlık kurulmaz. İhtiyaç karşılanıp kenara atılır. Gül'ün oturduğu mahalle rastlantısal değildir, ötekine aittir ve "çoğunluk" kriterlerine göre oldukça farklıdır.

4.2.4.3 Öteki Temsilleri ve Çoğunluk

Çoğunluk filminde ki orta sınıf bir ailenin oğlu olan Mertkan, çoğunluğun düşüncü kalıplarına sokulmaya çalışılmaktadır. Evin tek öznesi 'baba'dır, Mertkan babası gibi olmakla olmamak arasında kalırken kimliksiz amaçsızca kalacak ve içinde bulunduğu sınıfın gerçek bir üyesi olacaktır. Mertkan'ın Gül'le birlikte olması milliyetçi, muhafazakâr aile yapısına tehlikedir. Filmde egemen ideoloji söylemini, sık sık Türklük, milliyetçilik, askerlik, vatan, millet, Müslümanlık gibi tanımlamalar aracılığıyla aktaran, orta sınıf erkek modelleri üzerinden yapmaktadır. Film, açık bir şekilde ötekileştirme üzerine kurulmuştur. Ulusal kimlik nosyonunun tetiklediği Türk-Kürt ayrımı sıklıkla dile getirilir, Gül üzerinden. Gül; Kürt'tür, teröristtir, çingenedir çoğunluğun içinden olmadığı için tehlikelidir. Film, hakim söylemin farklı kimlikler üzerindeki önyargılarını sıklıkla belirtmektedir. Çoğunluk-azınlık durumunun kalıplaşmış bir yapısı olduğunu kabul etmekle beraber, filmin azınlığı temsil ediş biçimi azınlıkların çoğunluğun üzerinde doğrudan bir etkisi olduğu savını savunur; bu sav: "Çoğunluğun" dışında kalanların "Çoğunluğu" bir arada tuttuğu gerçeğidir.

Sınıfsal ve etnik olarak farklı olanın çoğunluk için tehlikesi baba yani iktidarın kendisi tarafında sık sık tekrar edilmektedir. Yetişkin erkek aile içerisinde iktidarın sahibi ve baskının uygulayıcısı baba olarak buna engel olur, ergen erkek ise kültürün ve otoritenin baskısına karşı direniş gösterir fakat sonunda teslim olacaktır. Bülent Somay (2012:100), iki tür

ayrımcılık olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan biri “dışlayıcı”, diğeri ise “içermeci” ayrımcılıktır. “Dışlayıcı” ayrımcılık, ötekini, bizden farklı olan olarak konumlandığımız yerde bırakmak, tecrit etmek anlamına gelmektedir. Tıpkı babanın Gül’e olan tavrı gibi. “İçermeci” ayrımcılık ise, ötekinin bizden farklı olan, bağımsız varlığını kabul etmeyerek, onu kendimize benzetmeye çalışmayı içermektedir. Bunu ise babanın Mertkan’a karşı gösterdiği tavır olarak görürüz filmde. Ayrımcılık, her türlü fark ya da ötekilik ilişkisini bir iktidar ilişkisine, bir hiyerarşi meselesine dönüştüren kültürel/politik tutumun adıdır. Bu haliyle, farkı ortadan kaldırıp bir örneklik yaratmayı hedefler, ancak bu imkânsız olduğu için de farklı olanı, aşağıda kalan ötekiyi, yani Gramsci’nin ve daha sonra da Spivak’ın kullandığı terimle madunu (subaltern) sürekli bir baskı altında tutmak durumunda kalır. Bu baskı madunu efendinin diliyle konuşmaya zorlayıp içirme, ya da hepten susturup dışta bırakma biçimlerini alabilir, ki bu iki tutum yukarıda tanımlamaya çalıştığım ikili yapıya tam olarak denk düşer. Çoğunluk için normal kendi yaptığıdır. Dolayısıyla azınlıkta şu ya da bu biçimde bir sapma görür. Çoğunlukla özdeşleşme çabası ise, bir bakıma ayrılığı ortadan kaldırma çabası olarak görülebilir: Çoğunluğun azınlığı ‘kendinden/ kendinden yana’ görmesi istenmektedir. Daha da ileri gidildiği görülür: “Bizi sizden ayırmış gibi göstermek isteyenler haindir” denir. Beklenen, çoğunluğun, ayrılığı, bölüntüyü unutmasıdır. Buna karşılık çoğunluğun baskısında bir çarpıklık görülmesi pek güçtür. Dolayısıyla kınanması için gerçekten çok göze batan şeyler taşıyor olması, her türlü (kabul edilmiş, edilegelmiş) sınırı, aşması gerekir. Bu baskı o kadar doğal görünebilir ki çoğunluğun azınlığa yakıştırdığı ‘yazgı’yı azınlık da ‘yazgısı’ olarak kabul eder. Kabul ettiği, kendini çoğunluğun gözüyle görmektir... Yani beklenen kendini kendi ‘ayrılığı’ içerisinde değil, çoğunluk açısından aykırılığı içerisinde görmesi, bu aykırılığın yarattığı ‘ikinci sınıflığı’ benimsemesidir (Karasu, 1998:24-25). Birçok milliyetçi söylem ve ötekileştirmeyi içerisinde bulunduran Çoğunluk filmini farklılaştıran, ekinsel kodlamaların ilerisine geçerek Türkiye’de “çoğunluğun” ortak paydasını yakalamasıdır. Film de alışlagelmiş birçok imgeye yer veriliyor olması (Kürt karakterlerin yoksul olması, izbe mahallelerde yaşıyor olmaları, Kemal’in sürekli olarak Türklük üzerinden bir karşıtlık vurgusu yapması vb.) filmi sıradanlaştırmıyor, tersine bu aşırılığın yarattığı rahatsızlık izleyiciyi “çoğunluk” ile ilgili yeni bir sorgulamaya itmektedir.

4.3 Tepenin Ardı

4.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Yapımcı: Emin Alper, Enis Köstepen, Seyfi Teoman

Müzik: İnanç Sanver, Volkan Akmehmet

Görüntü Yönetmeni: George Chiper-Lillemark

Vizyona Giriş Tarihi: 14 Aralık 2012

Süre: 94 dk

Tür: Dram

Ülke: Türkiye.

4.3.2. Filmin Konusu

Film, ıssız bir taşra köyünde babasından kalma bir arazinin başında duran Faik ile, hava değişikliği için iki oğlunu dedeleri Faik'in yanına götüren Nusret'in sıradan gibi görünen aile buluşmalarının büyük bir trajediye dönüşmesini konu almaktadır. Film Türk aile yapısını tüm yanlarıyla ele alırken, köy ortamı, erkeklik üzerinden bir hiyerarşi, yine aynı hiyerarşi yüzünden karakterler arasında oluşan çatışma ve kadının sadece iş yapan bir cinsel obje olarak sergilenmesi gibi imgeler kullanmaktadır. Otlattıkları keçileri kendi arazisine sokup, ekinlerini talan ettiği gerekçesi ile bir tepenin ardında oturduklarını söylediği Yörüklere karşı içerisinde biriken nefreti günden güne daha çok bileyen Faik, başlarına gelen tüm ilginç olayların sorumlusunu "öteki" ilan ettiği Yörükler olarak gösterir ve başlangıçta yalnızca kendi içerisinde filizlenen düşmanlık ve öfkenin tohumlarını bir iktidar ve otorite figürü olarak ailenin diğer bireylerinin zihinlerine ekmeyi başaracaktır. "Öteki" üzerine kurulmuş olan filmde, belirli bir bağ ve amaç üzerine bir araya gelmiş topluluğun, kendi hatalarını, anlaşmazlıklarını yaratılan "düşman" üzerinden örtmeye çalışması anlatılmaktadır. Film militarizmin işlevselliğini küçük bir topluluk aracılığı ile anlatıp, genel anlamda savaş-düşman-erkeklik-militarizm üzerine izleyiciyi düşündürmektedir.

4.3.3. Olay örgüsü

Film kavak fidanlarına hırsla zarar veren kahramanın bakış açısıyla başlamaktadır fakat kimliği görünmemektedir. Bir yaz günü Faik'in oğlu Nusret ve iki oğlu Zafer ve Caner tatil için araziye gelirler. Nusret'in eşi Neriman 10 yıl önce ölmüştür, babası çocuklara bakacak bir kadın alması için ona baskı yapar. Oysa Nusret hizmetçi mi alıyorsun, hayat yoldaşı mı diye sitem edecek kadar naif bir insandır. Ama babası Faik onu pirzolalıkları bile ayıramayacak kadar beceriksiz görmektedir. Büyük oğlu Zafer orada geçirdiği vakitlerde dere kenarında yatar, ara ara kardeşiyle uğraşır, çoğunlukla etrafta dolanır. Küçük kardeşi Caner de

büyüme ve daha erkek olma hevesindeki bir ergendir. Dedesinin tüfeğine büyük ilgi duyar ve Sülü Paşa'dan korkmaması söylediğinde sinirlenir ve yaklaşmamasına rağmen zaten korkmadığını söyler. Faik sürekli tetikte yaşamaktadır. Kümesteki hayvanlar huzursuz olduğunda, kayalıklardan taşlar yuvarlandığında ilk iş eline tüfeği alıp etrafı kolaçan eder. Mehmet onu hep telkin etmeye çalışır. Hayvanların sansardan ürkmüş olabileceğini, bu mevsimde taşların yuvarlanabileceğini söyler. Ama yine de hep peşinden gider. Faik torunları için akşama keçiyi keseceğini söylediğinde Mehmet pek gönüllü olmaz, küçük olduğunu söyler. Ama asıl sebep başkadır. Faik tepenin ardında yaşayan yörüklerin sürülerinin kendi arazisine girmelerine sinirlenip bir çobanı döverek bir keçiyi tutmuştur. Akşama kesmek istediği keçi o Yörüklerin keçisidir. Bu arada açılış sahnesinde kavak fidanlarını hırsıyla kıranın Mehmet olduğunu görürüz. Meryem de etleri hazırlarken Nusret'e etlerin helal olmayacağını söyleyerek işin aslını anlatır. Bunun üzerine Nusret ateşin başındaki babasından hesap sorar. Böyle bir durumda doğru olanın şikayet etmesi olduğunu söyler. Faik Yörüklerin gözünü korkutmazsan bir şey yaptırılmazsın diyerek işine karışmamalarını söyler. Ateşin başında etlerini yiyen ve rakı içen erkekler keyiflenir. O sırada komutan gelir ve davar mı kestiniz der, telaşlanırlar ama komutan rutin kontrolde olduklarını söylediğinde rahatlarlar. Zafer ise kendi dünyasında dolaşırken sürekli oradan geçen askerleri görmektedir. Yine tek başınayken komutan gelerek Zafer'in halini hatırlar sorar. Yarın intikal olduğunu ve Zafer'in de yardımının gerektiğini, şafakta sürüyle harekete geçeceklerini söyleyerek kamuflej malzemesinin hazır olup olmadığını sorar. Caner ise yine elinde tüfekle karanlıkta giderken Paşa'yla karşılaşır, Sülü korkmamasını söyler. Tüfek ateşlenme sesini duyarız ve Sülü'nün ağlayarak yürüdüğünü görürüz. Nusret bir akşam Meryem'le dertleşirken evden çıkmadan Meryem'e arkasından sarılır. O akşamın sabahı dışarda uyuyan Caner'in yanından birinin tüfeği aldığını görürüz. Ardından evden çıkan Nusret ayağından vurulur. Faik tüfeğin olmadığını fark eder. Paşa'nın ölüsünü görür. Nusret'i de Paşa'yı da vuranın Yörükler olduğunu düşünür. Ve onlara gününü göstereceğini söyler. O sırada elinde tüfekle Zafer çıkagelir, tüfeği tepelerde kayaların orda bulunduğunu söyler. Bu esnada sürünün araziye girdiğini duyarlar Faik, Mehmet, Sülü ve Caner tüfekle sürüye doğru giderler. Tüfek ateşlenme sesi duyulur ve Zafer keçileri vurdular, arkadaşlarını vurdular diye ağlayarak tepeden aşağı iner. Meryem onu sakinleştirmeye çalışır. Faik'e neden böyle yaptıklarını sorar. Zafer ağlayarak yürümektedir ve komutanı görür ve onlara bir şey olmadığı için rahatlar. Komutan geçişi akşama ertelediklerini Zafer'in de kendileriyle geleceğini söyler. Zafer komutana köpeği onların vurup vurmadığını ve babasını vuranları görüp görmediklerini sorar. Sonra kendisinin babası vurulduğunda ağaçların arasında elinde sopa olan bir Yörük çocuğu

gördüğünü söyler. O sırada diğerleri gelir ve Zafer'in kendi kendine konuştuğunu görürler. Faik Zafer'e yaklaşarak onu teselli eder. Faik bundan sonra Yörüklerle karşı nöbet tutulacağını, Sülü'nün sürüyü aşağı otlakta otlatmasını, Caner'in evde kalmasını kavakları da Mehmet'in beklemesini söyler. Yörükler bana bir şey yaparsa kavaklar sizindir diye ekler. Ertesi gün Zafer eline hayvan postu alarak yürümeye başlar ve askerleri görür. Mehmet kavakların arasında sigara içerken Sülü'yü görür vurarak ona ne haltlar karıştırdığını, dün gece nerde olduğunu sorar ve hapislerde çürürsün diye uyarır. Sülü ise kendisinin bir şey yapmadığını Yörüklerin ya da delinin bir şey yapmış olabileceğini söyler. Faik Meryem'den çay isterken silah sesleri duyarlar. Sülü görünür ve Faik ne olduğunu sorar, Sülü sürüye ateş açıldığını söyler. Faik vurulan hayvanların yanına gider, onları sırayla kesmeye başlar. O sırada hayvan postuna sarılmış Zafer'i bulur. Zafer ölmüştür. Faik Zafer'i öldürenlerin tepenin ardında olduğunu söyler ve 5 erkek silahlanıp tepeye yürürler.

4.3.4. Bulgular

4.3.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler

Orman İşletmesi'nden emekli olan Faik, dede yadigarı topraklarına sahip çıkarak üstünde keçi sürüsü ve kavak yetiştirmektedir. Faik malına düşkün, işine karışılmasını pek sevmeyen, diğer karakterler hakkındaki fikrinin çekinmeden söyleyen biridir. Ulusal kimlik büyük oranda diğer kimlik kategorilerini bastıran ve yalnızlaşan bireye modern dünyada sığınacak liman işlevi gören bir olgudur. Faik için o arazinin tamamı onu sınırları olmaktan öte evidir. Bu yönüyle Faik simgesel otoriteyi temsil etmektedir. Arazisine giren her yabancı ister hayvan olsun, ister insan olsun onun için savaşılması gereken bir düşmandır. Ama filmde düşmanlar karşımıza somut olarak çıkmaz. Yörüklerin tepenin ardında oldukları söylenir, ama hiçbir zaman görmeyiz. Kümesteki hayvanları huzursuzlandığında, tepeden kayalar yuvarlandığında Faik tepenin ardındakilerden bilip tüfeğine sarılır ama ortada yoklardır. Adeta bir hayalet gibidirler. Bu bakımından Asuman Suner'in (2006:15) Hayalet Ev kitabında yaptığı hayalet betimlemesi gibi: "Belirsiz, arada bir figürdür hayalet: Maddi varlığı olmayan bir görüntü; yaşayan bir ölü; bedensiz bir ruh. Bu haliyle, tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici çağrışımları vardır bu sözcüğün" tamamen tepenin ardındakiler gibi.

Tepenin ardındakiler, Faik için Yörük'tür, bir başkası için Kürt, bir diğerimiz için Rum, Ermeni, Yahudi kısacası bizden olmadığına inandığımız herkesin yeri zaten "Tepenin Ardında"dır. Burada "öteki" ile kurulan ilişki bilgiden kaynaklanan bir ilişki değil, "öteki" hakkında "ben"in bilgisizliğini imleyen bir ilişkidir" (Ergene, 2012:113). Ötekine karşı duyulan merak" ben"i tedirgin eder. "Ben"liğimi ayırt edici kılan, aynı zamanda "ben"liğime

karşı bir tehdit unsurudur. “Üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen daha kalabalık orta sınıfların, hem ekonomik çıkarlarını sağlama almak hem de tehdit edici bulunan "ötekilere", devlet mantığını yeniden üreten saldırgan reflekslerle karşı durma konusunda ortak bir zemine yerleşmiş” (Ahıska, 2012:225) olmaları durumu filmde kendini göstermektedir.

Faik'in arazide yardımcısı Mehmet ve ailesidir. Mehmet sakin görünümüdür, Faik Bey'in sözünün üstüne söz söylemez, kendisinden istenilenleri yerine getirir Mehmet kendisi ve ailesi Yörük olmasına karşın, kahyalık yaptığı Faik Bey'in himayesinde asimile olmuştur. Her ne kadar ailedenmiş gibi gösterilmeye çalışılsa da aileden olmadığını, Faik'in borcunu hatırlatırken ki soğukluğunda ve kayıtsızlığında görmekteyizdir. Faik'in karısına kendisi için “Senin o kocan olacak adamda biraz akıl olsa, şimdiye çoktan yarısına ortak olmuştu ya buranın, bu kafayla elindekini de kaybetmezse iyi” dediğini duyar ama sesini çıkarmaz. Sinirini kendisine emanet edilen ve iyi bakması için ona kalacağı söylenen kavaklardan çıkarır. Faik Bey'in Yörüklerden bildiği kayalıktan taşlar yuvarlanmasına bu mevsimde öyle olabileceğini, tavuklar huzursuzlandığında sansar olabileceğini söylemesi acaba içten içe Yörükleri korumak için midir yoksa Faik Bey'i dizginlemek için mi? Her ne olursa olsun Mehmet kıyıda kalmıştır. Ne Faik Bey ile denktir ne de dağdaki Yörükler gibidir. Simmel “öteki” kavramını, yerleşikler açısından gruba ait olmayan ve her an ayrılma ihtimali olanı tanımlamak için kullanır. Öteki, “orada kaldıkça, gitmekle kalmak arasındaki eşiği tam anlamıyla aşamamıştır.” Simmel'e göre öteki, huzursuzluk çıktığı takdirde kurban edilen, dışarıdan gelen biri olması nedeniyle de sorunun kaynağı olarak görülüp düşman ilan edilen kişidir (Osmanoğlu, 2016:94) Bu açıdan Mehmet hem Faik için hem de Yörükler için ötede kalandır. Hiçbir yere tam olarak ait olamayarak yersiz yurtsuzlaşmıştır. “Yersiz-yurtsuzlaşma”, hem dayanağından kopmama hem de tam anlamıyla geçmişine bağlı olmamaktır” (Uysal, 2017:240).

Meryem filmdeki tek kadın, Aliye ise geleceğin kadınıdır. Cinsiyetçi yaklaşımı filmde çok net görmekteyizdir. Erkek egemen bir toplumda Mehmet'in karısı olan Meryem'i toplumsal cinsiyet rollerinin gereği olarak hep evin içinde ev işleriyle uğraşırken, diğerlerine yemek hazırlarken, çay yaparken yer verilmektedir. Erkekler ise genelde dışarda, arazide. Faik bir konuşmasında: “Ah genç olsaydım Sülü'yü sana ben doğurturdum” der Meryem'e. Faik'in oğlu Nusret ise iktidarın bir parçasını kendinde bulur ki Meryem'e tecavüz eder. Toplumda kadın cinsiyetine bakışın, kadının nasıl cinsel objeye, bir göstergeye dönüştüğünü göstermektedir bizlere. Kendinden olmayan herkese istedikleri gibi davranmakta özgürdürler, döverler, küfrederler, tecavüz ederler. Faik diğer her şey gibi bunu da kendine verilmiş bir hak olarak görür ve Meryem'e tecavüz eder. Meryem kocası gibi Yörük'tür, fakat tüm olaylarda

failleri Yörükler olarak görür ve iktidar olanın diliyle konuşur. Kendi kimliğine yabancılaşmıştır. Fakat yörük şivesi onu ele vermektedir. Kendini temsil edemeyen bir özne haline dönüşmüştür. Filmlerde ki kadın karakterleri “iki kere öteki” olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır: Kadın olarak daima öteki ve etnik kimlikleriyle bir kez daha öteki.

Sülü'nün öldürülene dek en yakını olan Paşa, köpekten öte onun için akran, dost, arkadaşır. Yörüklükten yani göçebelikten gelen özelliklerini tam olarak kaybetmemiş, kayalıklarda gezip tünekte yatmaktadır. Tüm bunlar onun yabani olarak adlandırılmasına ve normalin dışında görülmesine sebep olur. Bir diğer karakter Nusret ise, naif bir adam olması sebebiyle babası tarafından hor görülen, pırzolalıkları bile ayırmayı beceremeyeceği düşünülen, çocuklara bakmadığı imasıyla evlenmesi istenen bir adamdır. Filmde dışlanan Yörükler aslında bakıldığında Türkmen aşiretleridir ve köken olarak Türklendir. Ancak yaşayış şeklindeki farklılık onların ötekileştirilmesine sebep olur. Aslında ‘öteki’leştirdikleri ben’in yansımasıdır. Ben’in kendisinden hareketle, düşüncelerinin ve yapabileceklerinin sınırının olmayışının farkında olması tedirginlik yaratır çünkü ötekinin yapabileceklerine karşı bir farkındalık yaratmaktadır (Elmacı, 2006:39).

4.3.4.2. Diyologlar Üzerine

Sınırın, bölgenin ya da coğrafyanın dışında, merkeze ait olmayan kötü algısı kurgusal olarak ortaya konmaktadır. Tepenin Ardı filminde yaratılan, bize ait olmayandan gelecek kötülüklerin paranoyası da iktidarın temsilcisi olan Faik tarafından sıkça dile getirilerek pekiştirilmek istenmektedir. Kümesteki hayvanlar huzursuz olduğunda, kayalıklardan taşlar yuvarlandığında ilk iş eline tüfeği alıp etrafa küfürler savurmak olur. Tepenin ardında yaşadığını düşündüğü yörüklerin sürülerinin kendi arazisine girmelerine sinirlenip bir çobanı dövmeyi, keçisini tutup yemeyi kendine hak görür. Faik’in sahip olduğu toprak parçası ve mülkiyet ilişkisine dair düşündüklerinin yanı sıra erkekliğin aktarılması ile ilgilidir. Nusret babasına emeklilik günlerinin keyfini sürdürdüğünü söylediğinde, babasından “Keyif sürmek senin fitratın, dede yadigârı bu topraklar, ben bakmazsam kim bakacak?” cevabını alır. Faik için bu toprak parçası emeklilik günlerini geçireceği bir doğa parçasından fazlasıdır. Arazisini şiddetle ve sonuna kadar savunur; arazisinin sınırlarına hakim olmaya çalışır;arazide bir yabancıya tahammül edemez. Faik için bu alan sınırları korunması gereken kimliğini, erkekliğini yerleştirdiği bir alandır. Bu toprak parçasının hakkını vermeyeceğini düşündüğü için, oğlu Nusret’e karşı olumsuz bir tavır alır. O toprak parçasına sahip olacak kişi, onu yabancılara karşı en az kendisi kadar korumalı, kendi davranış biçimi sürdürmelidir (Gön, 2014:62). Tepenin ardındaki Yörüklerin diğerleri için tehdit oluşturmasında Yörüklerin

kendine has yaşayış özellikleri de yatmaktadır. Faik Bey Yörüklerin sürülerinin topraklarına girmesi karşısında onların bir keçisini rehin alarak kesmesine kızan Nusret babasına Yörüklerin kendisine “Burası Osmanlı’dan beri bizim otağımız” dediğini söyler. Faik: “Osmanlı yıkılalı kaç yıl oldu burası benim tapulu arazim” diyerek hiddetlenir. Yörükler filmde göçebe düzeni, Faik Bey ise yerleşik toplumsal düzeni temsil eder. Göçebeler için sınırlar, tapular yoktur. Doğa tüm uçsuz bucaksızlığıyla ellerinin altındadır. Gözdeki Kıymık kitabında Köse göçebeliliğin yaşam biçimi farklılıklarına şu açılardan vurgu yapar:

İlkin sürekli yer (kabuk) değiştirme yerleşikliğin güç ve iktidar talep eden iklimden mutlak biçimde ayırır onu; ikinci olarak –göçebenin farklılığını tescilleyen ikinci temel niteliği de diyebiliriz buna- herhangi bir güç ya da değerler alanına saplanıp kalmamasının bir sonucu olarak ne olursa olsun hiçbir şeyi sahiplenmeme güdüsünde karşılığını bulur –ki insanlığın selameti adına az şey değildir bu. Daha açık söylersek bir şeyi kullanıyor ya da ondan yararlanıyor olmak onu sahiplendirmeyi gerektirmez kesinlikle. Dolayısıyla göçebe, tutucu olmaması ve sahiplenmeyi bilmemesiyle, önemli bir yaşam biçimi farklılığını getirir gündeme. Mesele şöyle de ifade edilebilir bir başka açıdan: Yerleşikliğin düzeninin bireyin tüm verili değerler üzerinden toplumsallaşmasını varsaydığı yerde, göçebelik, doğanın birleşmesini esas alır” (Köse, 2015:134).

Yani Yörüklerin her yeri kendi otağı olarak görmeleri göçebe kültürlerinin bir parçasıdır ve toprak sahiplenmeme güdüsüne sahip oldukları için sürülerinin Faik Bey’in arazisine girmesi onlar için doğaldır, çünkü o arazideki otlaklar bir özel mülk değil doğanın diğer öğelerine sunduğu bir nimettir. Faik’in oğluna karşı olan cevabı ise, egemen iktidarın Yörükler ve tüm diğer azınlıklara karşı olan bakış açısını belirtmektedir.

İktidarın her türlüünü elinde tutmak isteyen Faik bir akşam Mehmet’in karısı Meryem’e “Senin o kocan olacak adamda biraz akıl olsa, şimdiye çoktan yarısına ortak olmuştu ya buranın, bu kafayla elindekini de kaybetmezse iyi” der. Mehmet’te bu konuşmalara şahit olur fakat sesini çıkaramaz Faik’e olan borçları buna engel olur. Sinirini kavaklardan çıkarmaktadır. Erkekler arasındaki iktidar mücadelesi, grup içerisindeki çatlaklar ve yozlaşma kendini göstermektedir. Faik erkekliğini Meryem üzerinden yeniden tanımlamak istemektedir, Mehmet ise Faik’e olan kinini kavaklardan almaktadır ve sonunda tüm bunlar Yörüklere yıkılmaktadır. Hayali ve intikam alınması gereken ancak hiç görülmemiş, tanınmayan bir düşman olarak ortaya atılan Yörükler, gerçekleşemeyen erkekliğin günah keçisi ilan edilmektedirler.

Meryem ve Mehmet’in küçük kızları Aliye ise akıllı, konuşkan bir kızdır. Nusret’in Aliye’ye savaşın sebeplerinden bahsettiği sahne esnasında Aliye, Nusret’e “Yörükler bize bir şey yapmaz ki”der. Nusret: “Niyeymiş?” sorusu üzerine Aliye,” Bizde Yörüküz ondan” der.

Nusret “Ama onlar kötü Yörük baksana bacağıma ne yaptılar” diye cevaplar. Aliye, “Paşa'yı da vurmuşlar.” diyerek onu onaylar. Mehmet ve ailesi de Yörük'tür ancak asimile olmuşlardır ya da kendilerini bastırmaktadırlar. Zaten onlar Nusret'in Aliye'ye deyimiyle iyi Yörüklerdir, tepenin ardındakiler kötü Yörüklerdir. Kendilerine boyun eğmeyen, tehdit unsuru oluşturanlar, kendi işlerini görüp hayatlarını kolaylaştıranlarla bir değildir. Toplum ve ideolojiler kimi öteki olarak görmek isterse onu ötekileştirirler çoğu zamanda kavramı kendi çıkarları çerçevesinde riyakarca kullanarak istedikleri gibi şekillendirmekte özgürdürler.

4.3.4.3. Öteki Temsilleri ve Tepenin Ardı

“Sabit kültürel kodlarından kurtulan "burjuva" arzusu hem daha sınırsız ve kapsayıcı hem de "ötekilere" karşı düşmanlıkların üretildiği, ayrımcılığı pekiştiren bir dinamik haline gelmektedir. Kimlikleri bir yandan beslerken bir yandan da onları aşan bir hayatîyet” (Ahıska, 2012:225) yükleyerek, atfedilen ulusal kimliğin dışında kalanlara karşı bu saldırgan tutumu meşrulaştırmaktadır. Faik şikayet etmesi söylenince devletinde Yörükler karşısında bir şey yapamadığını söyler, çünkü onlar uğraşılmaz bir beladır ve anlayacakları dil sadece Faik'in dilidir. Öte yandan filmde Caner'in tüfeğe karşı özel ilgisi olması, en ufak seste Faik'in eline tüfeği kapıp gitmesi, Sülü'nün iyi tüfek kullanmasını övüp, torununa atış talimi yaptırması görünmeyen düşmanlara karşı gizliden bir savaş hazırlığı yapılması ile militarizmin kokusu hissedilmektedir. Tepenin Ardı filminde, iç ve dış tehdit unsuru olan Yörüklerdir. Faik Bey'in ağaçlarına ve arazisine zarar veren görünmeyen düşmanlarımızdır. Daha varlıklarına tanık olmadan bizden farklı ve suçlu olduğuna inandığımız ötekilerimiz. Oradakiler yabancısıdır ve var olan düzen için tehdittirler. Tepenin Ardına göre; öteki bizim içimizdedir, ne Kürt, ne Rum, ne de Yörük farketmez onları nası adlandıığımız önemli değildir, önemli olan onları içimizde tanımlayamıyor olmamızdır.

Yaşanan krizi bizden olmayan bir özneyle açıklamak en kolayıdır. Kahya Mehmet içindeki hıncı Faik Ağa'nın kavak fidanlarını parçalayarak çıkarır. Faik Ağa bunu tepenin ardında yaşayan Yörüklerden bilir. Kâhyanın oğlu Sülü'nün köpeğini Faik Ağa'nın torunu öldürür, Faik Ağa tepenin ardından bilir. Faik Ağa'nın oğlu Nusret, Sülü'nün annesine sarkıntılık edince Sülü tarafından bacağından vurulur. Faik Ağa tepenin ardından bilir. İktidar sistemdeki aksaklıkları kapamak için daima suçlular yaratır, toplumun kendisini görmesini istemez, daima hedef tahtaları gösterir.

Tepenin Ardı tümüyle bilinmez, umulmadık ve tehlikeli şeyler barındıran bir yer olduğu için değil; aksine olasılıkların uzamını sürekli genişletme çağrısı yapan bir yer, değişim duygusunu kışkırtan bir yer olduğu için seyahat edilemez bir tür. Bu yüzden de

tepe, gerçekte fiziksel olarak değil, zihinsel/nefretengiz bir yolculuğun hedefi olarak belirir. Asıl ve gerçek anlamıyla tepenin ardına yolculuk, filmde de Zafer'in kanlı post altında ölü bulunan bedeninin yol açtığı infialle birlikte başlar. Hareketsiz seyahat fikrinin terk edildiği bu son sahnede, tüm zanlar ansızın gerçek olur; ölümcül fantezilerin kabuğu çatlar ve bizzat kendileri de kurdukları fantezilerin bir parçası olan karakterler sonunda eyleme geçerler (Köse, 2015:144). Zafer'in ölümü şüphenin ötesinde somut bir sebep vermiştir onlara. Filmde ötekileştirme nefret söylemi ve buna paralel olarak gelişen hayali düşman imgesi üzerinden sağlanmaktadır. İlhan'ın da belirttiği gibi;

Ulus devletler, varlıklarını sürdürmek için birlik ve beraberlik duygusunu yüceltecek bir düşman yaratma eğilimindedir. Özellikle küreselleşmenin etkileriyle kalkan sınırlar, yanlış bir milliyetçilik algısının ve sürekli bir güvensizlik duygusunun iktidarlarca üretilmesine ve ideolojik araçlarla yaygınlaştırılmasına sebep olmuştur. Tepenin Ardı'nda "Yörükler" olarak anılan bu düşmanın, belirli topluluğa sürekli zarar verdiği söylenmekte; lakin Yörükler hiç görülmemektedir. Üstelik film ilerledikçe düşmana atfedilen vasıfların ve şiddet olaylarının, bizzat topluluğun içinden doğduğu ortaya çıkar (İlhan, 2018:37).

Dolayısıyla filmin farklılaştığı nokta burası olmaktadır. Hayali düşman imgesi ile verilen Yörükler ile film boyunca hiç karşılaşılması izleyicide soru işaretleri yaratır. Bu soru işaretleri ile sorgulanan Yörükler değil "Tepe" imgesidir. Egemen söylemin yarattığı ve sıklıkla yeni baştan ürettiği, mitler, efsaneler ve ideolojiler bireyler arasındaki anlaşmazlıkların amaçları doğrultusunda biçimlenmektedir. Tıpkı Faik ve Yörükler arasında şekillendiği gibi. Bir taraftan da film, Türk burjuvasının yarattığı ulus devletin, içinde barındırdığı bölünmezlik, süreklilik, bütünsellik unsurlarına karşı tehdit olarak gördüğü her başkılığı, milliyetçe reflexlerle cevap vererek, ötekine karşı nefret söylemine dönüştürmesi pratiğini içerisinde barındırmaktadır. Faik'in toprağının sonlandığı noktada Tepenin başlıyor olması ve düşmanları göremiyor olmamız güçlü bir metaforik anlam taşıyor bu noktada. Sınırın ötesinde kalan, kim olduğuna bakılmaksızın lanetlenmiş olandır. Dolayısıyla film öteki söylemini içerisinde barındırırken bir yandan da söyleme karşı bir farkındalığa sebep olmaktadır.

4.4. Bulutları Beklerken

4.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu , Petros Markaris

Yapımcı: Setareh Farsi , Behrooz Hashemian , Yeşim Ustaoglu

Müzik: Michael Galasso

Görüntü Yönetmeni: Jock Patrycki

Eser: Georgios Andreadis

Vizyona Giriş Tarihi: 07 Ocak 2005

Süre: 92 dk

Tür: Dram

Özellikler: 35 mm, Renkli

Ülke: Almanya, Fransa, Yunanistan, Türkiye

4.4.2. Filmin Konusu

Film, tireboludan göç etmek zorunda kalan rum kızı Eleni'nin yaşadığı travmatik olayları konu etmektedir. 1915 – 1916 Osmanlı – Yunanistan nüfus mübadelesiyle Rum'ların doğduğu topraklardan zorla sürülmesinden öte, geride kalanların sessizlik içinde yaşadıklarına tanıklık ettiğimiz filmde mübadelelerle kaybedilen bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır Eleni. Filmde Eleni'nin zorla Ayşe olmak durumunda kalışı ve gerçek kimliği ve geçmişiyle hesaplaşması işlenmektedir. Sürgün esnasında kaybettiği kardeşini arayan Eleni'ni aslında 1916 yılında Karadeniz'den sürülen Rumlar arasında yaşamaktadır ve ailesi vardır. Fakat Eleni'nin kardeşi Niko dışındaki tüm yakınları bu sürgünde hayatını kaybetmiştir. Mersin'e ulaştıklarında bir aile Eleni'yi evlat edinir. Aile Eleni'nin adını Ayşe olarak değiştirir. Niko ise Yunanistan'daki bir yetimhaneye sürgün edilir. Ayşe, Niko'ya duyduğu özlemi üvey kız kardeşi Selma ile giderir. Ayşe'nin yaşadığı özlemi hisseden Selma, kardeşiyle beraber Karadeniz'e yerleşir. Böylece Ayşe'nin ailesine duyduğu özlem biraz da olsa hafifleyecektir. Fakat bir süre sonra Selma'da hayatını kaybeder. Ayşe'nin Selma'yı kaybetmesi ona diğer kaybettiklerini hatırlatır. Selma'nın yokluğuna dayanamayan Ayşe, gerçek kimliğinin ve kaybettiği kardeşi Niko'nun peşine düşerek yeniden Eleni olacaktır.

4.4.3. Olay Örgüsü

Rumların göç edişlerinin arşiv görüntüleriyle filmin jeneriği akmaktadır. Film, bulutların tepesinden Karadeniz'in yeşil doğasını görmemizle başlamaktadır. Olayların Tirebolu'da 1975'te geçtiği yazar bu sırada Ayşe camdan bakmaktadır. Öksürük sesiyle kalkar ve ablası Selma'yı sırtında taşıyarak dışarıdaki tuvalete götürür. Ardından içeride ablasını ıslak bezle temizlerken küçük bir çocuk cama vurur. Gelen kişi komşularının oğlu Mehmet'tir. Kapıdan içeri girer girmez "Battal Gazi başladı mı?" diye sorar. Ayşe haberlerden sonra başlayacağını söyler. Haberlerde bu yıl yapılacak nüfus sayımının dil, din,

cinsiyet gibi tespitleri de kapsadığı söylenir. Mehmet somyada otururken örtüsü sallanır ve Ayşe'ye kendi yatağının altında karakoncolos olduğunu söyler. Ayşe nerden bildiğini sorduğunda yatağını ıslattığında geldiklerini söyler. Ayşe bunun üstüne Mehmet'e bir hikaye anlatmaya başlar: ‘Eskiden burada da karakoncoloslar vardı. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp herkesin kulağına üflediler. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldı. Bir gün bir peri kızını geldi. Ona ısınması için ışık verdi. Sonra da dedi ki ben yokken kaybolmaman için sana bir göz veririm, bir daha hiç kaybolmazsın. Ama beni yeni gözün için doğru yeri göstermen lazım. Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş? Mehmet bir tahminde bulunamaz. Ayşe oyalanması için Selma'ya şiş ve ip uzatır, Selma Ayşe'nin elini tutup öper. O sırada kapı çalar ve içeri iki nüfus memuru girer. Televizyonda Rus kanalı açıktır. Memurlardan biri diğerine, bu Rusça konuşuyor der, öteki suratını görmüyor musun şeytana benziyor der, diğeri de şeytanın ta kendisi olduğunu söyler ve televizyonu kapattırır. Kimlikleri isterler. Memurlar Ayşe'ye soru sormaya başlarlar:

+Adı?

–Ayşe Gökçe

+Baba adı?

–Süleyman

+Ana adı?

–Aysel

+Evli, bekar?

–Bekar

+Doğum yeri?

–Mersin

+Buraya niye geldiniz?

Ayşe ben diye cümleye başladığında Selma fenalaşır. Nüfus memurları kayıtsız kalır. Zar zor kamyona bindirip hastaneye götürürler. Selma'nın durumu ağırdır. Doktor yapabilecekleri bir şey olmadığını, eve götürmelerini söylemektedir. Mehmet deniz kenarındaki kayalıklarda Cengiz ile buluşur. Cengiz elinde dürbünle karşı kıyıları bakmaktadır. Mehmet ‘‘Baban gerçekten Rusyada mı? Köyde başka şeyler diyorlar’’ der. Cengiz ne dediklerini sorar. Mehmet'te Rusya'ya giderken vurulduğunu konuştuklarını söyler. Cengiz; ‘‘Babamı vuracak adam daha anasının karnından doğmadı, bir gün gelecek beni alacak ya da ben onun yanına gideceğim.’’ der. Dışarıda kadınlar oturmuş, yaylada

olacak düğünle ilgili konuşurlar. Kadınlardan biri Selma ölünce nereye gömülecek diye sorar. Kocasını ve babasının Mersin’de gömülü olduğunu ama Mersin’e gömülürse Ayşe’nin bir başına oraya gidemeyeceğini konuşurlar.

Cengiz ve Balıkçı Muharrem gece balığa çıkmışlardır. Muharrem ‘‘İnşallah Hıdırellez gecesi hava güzel olur.’’ der. Cengiz nedenini sorduğunda ‘‘ O gece gökyüzüne baktığında Hıdır ve İlyas yıldızlarının buluştuğunu görünce dilediğinin tutacağını söyler. Muharrem yalnız olduğundan dileği olmadığını söyler, Cengiz kendisinin de yalnız olduğunu ama bir dileği olduğunu söyler. Muharrem ‘‘Babanla buluşmak mı?’’ diye sorar. Cengiz onaylar ve neden bütün köyün babasına karşı olduğunu sorar. Muharrem de babasının bir komünist olduğunu söyler. Cengiz yine de onu vurmadıklarını babasının Rusya’ya gittiği söyler. Muharrem onun için ölmediyse mutlaka yaşadığını söyler ve o gün yıldızları gördüğünde 41 tane dilek tutup, 41 tane taş atmasını söyler. Selma’nın ölüsü köylü kadınlar tarafından yıkanırken ağladığını görürüz. Okulda çocuklar ‘‘Türk yılmaz’’ şiirini okurken Mehmet altına işer ve utanır. Öğretmen ceza olarak sınıfa arkası dönük olarak duvar dibine gönderir. İşaret parmağını sağa sola oynatarak sınıfa tutar. Okul çıkışı koşarak Ayşe’nin yanına gider. ‘‘Gözümü nereye koyacağımı buldum, parmağımın ucuna der. Ayşe de ‘‘Bundan sonra peri kızı daima seni koruyacak’’ der. Suyun yansımasından Selma’nın tabutunun defnedilmeye götürüldüğünü görürüz. Evde komşu kadınlar helva kavurur ve Ayşe’ye yatıp dinlenmesini söylerler. Ayşe camdan bakarken gençlerin afişleme yaptığını, çocukların okula gittiğini görür. Okulda okunan andımızın sesi yankılanmaktadır. Akşam olduğunda Cengiz ve Mehmet buluşmuş, gökyüzüne bakmaktadırlar. Mehmet: ‘‘Bu yıldızların düşeceği yok, ben eve gidiyorum, hem benim aklımda 41 dilek yok.’’ der. Cengiz o sırada gökyüzünü işaret ederek ‘‘baksana’’ der ve suya taş atıp ‘‘bir’’ der. Mehmet Ayşe’ye gittiğinde Ayşe fotoğraflara bakmaktadır. Mehmet: ‘‘Bu eskiler de kim?’’ diye sorar. Ayşe karakoncoloslar olduğunu söyler. Mehmet kulağına üflemlerinden korkar. Ayşe üflemlerini söyler. Eski fotoğraflar çıkarır Ayşe, Mehmet kim olduklarını sorar. Selma teyze, anne, baba, kocası diye tanıtır. Mehmet neden kendisinin kocasıyla oğlu olmadığını sorar. Ayşe: ‘‘Sen varsın ya..’’ diye yanıt verir. ‘‘Bu garip adamlar da kim?’’ diye sorar Mehmet. Ayşe susar.

Kadınlar tarlada çalışırken Ayşe’nin neden kendileriyle konuşmadıklarını, ablasının kırkı çıkınca elbet konuşacağını konuşurlar. Annesi Mehmet’e karnesini sorar. Mehmet kulağına karakoncoloslar üflemesini diye bantlamıştır. Mehmet annesine Ayşe teyzesinin neden kimsesi olmadığını ve ölünce onu kimin gömeceğini sorar. Annesi kızar ve git ders çalış diye kovar. Mehmet’le Cengiz yine kayalıklardadır. Mehmet karnesini düzeltir. Cengiz

bu karneyle yaylaya gidebileceğini söyler. Mehmet onun gelip gelmeyeceğini sorar. Cengiz Muharrem Dayı'ya yardım edeceği için gelmeyeceğini söyler.

Yaylada düğün olduğundan bütün köy halkı hazırlanıp yola düşer. Yaylaya varınca yüksek dağlar ve bulutların içinde Ayşe tuhaflaşır. Yayla evinden çıkıp sırtına odunları yükler ve geri döner. Kapıda otururken Mehmet gelir, “Bak ne getirdim sana.” der. Ayşe başkasını görür gibi olur ve bayılır. Mehmet'in annesi gelip yatağa yatırır. O sırada Mehmet gelip Ayşe'ye sarılır. Ayşe de Mehmet'e Niko gitme der ve sarılır. Mehmet dışarı çıkıp annesine Niko'nun kim olduğunu Ayşe Teyze'nin dediğini söyler. Annesi durup durup onu mu çıkardı diye söylenir ve gelip Ayşe'ye sorar. Ayşe yatağından fırlayıp yine tepeye gidip bulutları izler. Kollarını açıp düşecekken Mehmet gelip onu oturtur. Ayşe'ye niye kimseyle konuşmadığını, bi daha konuşup konuşmayacağını sorar. Ayşe Rumca “Allah'ım beni affet, yalvarırım bana yardım et.” der. Komşu kadınlar toplanıp Ayşe'ye kurşun dökerlerken “Yetti artık, siz benim neler çektiğimi bilemezsiniz, çıkın gidin buradan beni rahat bırakın.” diye bağırır. Yayladaki düğün kurulur, horon tepilir. Mehmet Ayşe'nin yanına gitmek için düğünden kaçır annesi sana mı düştü diye kızır. Ayşe ise mendile sardığı fotoğrafı çıkarır bakar. Yayladan inme vakti gelmiştir, herkes hazırlanıp yola düşer ama Ayşe evinde kalır. Mehmet Ayşe'nin kapısına vurup kendileriyle gelmesini söyler, ses gelmez. Annesi de çalar kapısını “Allah mı cezalandırdı seni.” der. Ayşe yine ses etmez. Cengiz'le Mehmet yine deniz kenarındadır. Cengiz Ayşe'nin neden konuşmadığını bildiğini söyler. O sırada bir dolmuş durur ve içinden yabancı görünümlü bir adam iner. Çocuklar onun Niko olduğunu düşünüp adamın peşine takılırlar. Adam otele gelir, çocuklar camdan bakmaya çalışırken otelci kovar. Otelci adama kaç gün kalacağını, turist olup olmadığını sorar. Adam turist olduğunu söyler ve pasaportunu verir. Rum adam dolaşırken kıyıya gelir. Muharrem'in takasının orda durur. Rumca takanın adını değiştirmedeğini söyler. Muharrem onu görünce şaşırır ve sarılır. Gece takayla açılıp içerler, adam Rumca şarkılar söyler. Adam “Hiçbir yere kök salmadım, sen 16'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan iki yıl sonra, Yunanistan'a gittim. Sonra da 47'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu defa da emperyalistler sürdü. Yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu.” der. Muharrem “47'den bu yana Rusya'dasın ha?” diye sorar. Adam devam eder: “Evet, tam 27 yıl. Şimdi de Yunanistan'da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve, bir uğrayıp da gideyim.” Sabah kıyıyı indiğinde hala şarkı söylemeye devam etmektedir. Çocuklar görür, Mehmet Ayşe Teyze gibi konuştuğunu söyler. Adam ardından yıkık bir eve gider, çocuklar onu takip eder. Adam evde gezerken çocukları fark eder ve dönerek adlarını sorar, Mehmet adını söyleyip

onun adının da Niko olup olmadığını sorar. Adam adının Tamasis olduğunu söyler. Sen Rusyalı mısın der çocuklar, adam olmadığını söyler. Mehmet adama Ayşe Teyze gibi konuştuğunu söyler, adam onun kim olduğunu sorar ve çocuklar adamı Ayşe'nin yanına götürürler. Ayşe yoktur, Mehmet onun nerde olduğunu biliyorum diyerek tepeye çıkar. Ayşe Mehmet'i görünce "Niko, geri döndün" der. Sonra Rumca konuşmaya başlar: "Bak Marika, Sofia'yı sırtında taşıyor 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, bıraktı sonunda Sofia'yı karlara. En zor olanı, gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölmek için.. Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin'e kadar karlara göme göme yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyeyim 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." Mehmet, Tanasis ve Ayşe eve dönerler. Mehmet'i annesi aradığı içimin o gider. Ve Ayşe Tanasis'e anlatmaya başlar:

"Süleyman baba beni ve Niko'yu karlar arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten. Ama Niko kaçıp öteki yetimlerin yanına kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar. Bizi takalara bindirip uzaklara götüreceklerini söylerlerdi. Ne bir daha takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismimi verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Elli yol boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölünce vasiyet etti, sırrımızı tutmamızı istedi. Biz de 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."

Tanasis Rumca "Benimle gel." der. Eleni, "Niko gitti, benim de burada ölmekten başka isteğim yok. Tanasis otobüse binmiş giderken Ayşe'nin sesi yankılanır: "İhanetim yakamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp yaşamadığını bile bilmiyorum. Kadınlar kendi aralarında konuşmaktadırlar. Ayşe için:

"Onca kurşun döktük, şeytan girdi diye, gavur mu çıktı, deli mi çıktı anlamadım gitti, ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar faydalı olur."derler.

Meyhane de iki adam oturup içerlerken Moskoflar ve komünistler hakkında gavurlar diyerek konuşmaktadırlar. Balıkçı Muharrem:

“Bu kadar insanlıktan çıkılır mı? Sizin hiç utanmanız yok. Komünistlerin dini imanı sizden mi sorulur?” der. Adamlar Moskof ... kurusu diye adlandırdıkları Cengiz’e sahip çıktığı için hiç konuşmamasını, Cengiz’in de sonunun yakın olduğunu söylerler. Balıkçı: “Bugüne kadar nasıl olur da belasını sizden bulmadı ona şaşırıyorum.” der. Adamlar, “ Biz önce Allah’ın gücüyle sonra bileğimizin gücüyle nasıl kovduysak öyle kovarız.” der. Balıkçı ise: “Sen bileğinin gücüyle kovduğunu zannet. Adamlar devrimlerini yapıp kendileri basıp gittiler.” diyerek karşılık verir. Dışarı çıkan adamlar Mehmet ve Cengiz’i görür. “Moskof uşağı” diyerek onları hırpalarken Mehmet’in annesi gelerek kurtarır onları. Cengiz adamlardan birini bıçaklayarak kaçarken polise yakalanır ve tutuklanarak çocuk hapishanesine gönderilir. Mehmet’in annesi ekmek verip, Cengiz’e götürmesini söyler Mehmet’e. O sırada postacı gelir ve Ayşe’ye mektubu olduğunu söyler. Mektubu Ayşe’ye götürürler ve Ayşe yayladan iner. Cengiz’le Mehmet hapishanede mont değiştirir ve Cengiz kaçar. 41. taşı denize atarak, takaya biner ve denize açılır. Ayşe’ye gelen mektup Tanasis’tendir. Ayşe mektubu okuyunca valizini hazırlamaya başlar. Mehmet: “Yine mi yaylaya gidiyorsun?” der “Hayır” der. “Yoksa Cengiz gibi Rusya’ya mı gidiyorsun?” der. “Hayır” der. Mehmet sarılır ve “Gitmeni istemiyorum.” der. Ayşe de: “Keşke daha önce gidebilseydim.” der. Ayşe otobüse biner ve Yunanistan’a gider. Selanik’te ona buna adres sorarak bir evi bulur, kapısını çalar evde kimse yoktur. Akşama kadar kapısında bekler. Akşam olduğunda bir kadınla erkek eve girerler. Eleni kapıyı çalar. Kapıyı açan adama: “Niko” der, adam: “Evet, adım Niko, siz kimsiniz?” der. Ablası Eleni olduğunu söyler ve adam kapıyı yüzüne kapatır. Karısı gelerek Eleni’yi içeri alır. Karı koca içerde konuşmaktadırlar. Kadının kocasının bir ablası olduğundan haberi yoktur ve bunu kendisine neden söylemediğini sorar. Adam da ısrarla tüm ailesini sürgünde kaybettiğini söyler. Kadının ısrarıyla konuşmak için Eleni’nin odasının kapısına gelir, Eleni camdan görür ama adam kapıyı açmadan gider. Sabah olduğunda Eleni dışarı çıkar. Bir kadına Tanasis’i tanıyıp tanımadığını sorar. Kadın Tanasis’in gece bekçiliği işi bulduğunu ve Edassa’ya gittiğini artık dönmeyeceğini söyler. Kadınla sohbet ede ede yürürler. Eleni kiliseye gelir, mum diker. Eve döndüğünde kardeşi tüm eski resimleri masaya çıkarmış bakmaktadır. Eleni elini elinin üstüne koyar, Niko elini iterek yanına oturmasını söyler. Sonra teker teker fotoğraflar gösterip kim olduklarını söyler. Fotoğraftakiler ya eşinin akrabalarıdır ya da kimsesizler yurdundan arkadaşları. “Eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflarda olurdun.” der. Eleni kendisindeki fotoğrafı çıkarır ve ona uzatır. Filmin başında gördüğümüz siyah beyaz görüntülerdeki küçük bir kız ve kardeşinin görüntüleriyle film bitmektedir.

4.4.4. Bulgular

4.4.4.1. Ötekilik Bağlamında Karakterler

Ayşe/Eleni yıllarca ait olduğu kimliğini; dilini, dinini, ırkını, milliyetini gizleyerek yaşamış, ama hiçbir zaman unutmamıştır. Kimlik; TDK Türkçe Sözlüğü⁴ 'nde; “Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirtir, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü” olarak tanımlamaktadır. Bu durumda Eleni bir insanın belirli bir kişi olması için sağlaması gereken şartlardan; ait olduğu etnik kökenini, konuştuğu anadilini, inandığı dinini ve günlük hayat pratiklerine bile yansıyan uyguladığı toplumsal pek çok niteliğini bastırmak ve saklamak durumunda kalmıştır. Hatta kendi adını, anne ve babasının adını bile. Nüfus memurlarıyla kimlik bilgilerini teyit ederken aslında kimliksizliğini onaylamaktadır. Yıllarca kendine ait olmayan bir toplumsal bir kimlikle yaşamıştır ve bunu eniştesine bile söylememişlerdir. Ablası Selma'nın ölümüyle bastırdığı her şey gün yüzüne çıkmaktadır. Yıllardır konuşmadığı Rumca'yı konuşmaya başlar aniden. Artık kendini saklama ihtiyacı hissetmez çünkü kendi tabiriyle ölümü beklemektedir. Arkasında bıraktığı Niko'ya karşı hem özlem hem suçluluk duygusuyla doludur. Kendi dünyasında Mehmet'i kardeşiyle özdeşleştirmiş olacaktır ki ona çok yakın ve şefkatli davranmaktadır. Yıllar sonra doğduğu eve gelmiştir. Ötekileştirilmeyeceğini, yaftalanmayacağını bilse Eleni olarak yaşamak isteyeceği, kardeşinin peşine düşeceği aşıkardır. Ama sadece hayatta kalmak için yaşamıştır, evlenmeden, sessizce, kimseye zararı dokunmadan, kadir kıymet bilerek, kendi olmaktan vazgeçmenin sancılarını yalnız içinde yaşamaktadır.

Diğer filmlerden farklı olarak Eleni, bariz bir nefret söylemi yahut biz ve onlar ayırımına maruz kalmamaktadır. Film çeşitli ötekileştirme söylemlerine yer versede ötekini bariz bir şekilde konumladırıp ayırtmaz, izleyiciyi onunla özdeşleştirerek, ulusal söylemin dayattığı, ulusal kimlik olgusunun farklı kimlikler üzerinde neden olduğu bunalımlara yönelir. Film bu yönüyle, Rum karakter Eleni'yi tüm kalıplaşmış yargılardan sıyrarak, tüm insani yönleriyle sinema perdesine yansıtmaktadır. Böylece ötekinin bambaşka bir görünümüne tanıklık etmiş olmaktadır.

Tanasis daha minibüsten iner inmez, çocuklar tarafından bile anlaşılır onlardan olmadığı. Tanasis aslında ata topraklarına, doğup büyüdüğü topraklara gelmiştir ancak ne eşi ne dostu ne kalacak bir yeri vardır artık. Etnik kimliği yüzünden dışarıda bırakılmış, göç ettirilmiş onlarca hikâyeden biridir. Gittiği her yerde öteki olarak kalmıştır Tanasis. Siyasi

⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cbf334633bf95.93562781 (erişim tarihi:07.03.2019)

ideolojilerin oradan oraya sürekliliği kahramanlar bir diğeridir. Eleni yalnız değildir binlerce hikayeden yalnızca biridir. Tanasis minibüsten indiği anda bunu seyirciye hatırlatmaktadır.

4.4.4.2. Diyologlar Üzerine

Bulutları Belerken filminde bi çok diyologlardan daha büyük anlam taşıyan durum Eleni'nin sessizliğidir. Sessizlik Ayşe'nin değil Eleni'nin bizimle konuşma şeklidir. Özlem Köksal 'Gözdeki Kıymık' adlı kitapta sinemada sessizliğin bir motif ve tema olarak kullanılmasıyla ilgili şöyle diyor:

Hep söylendiği gibi ulus-devlet olma süreci sadece Türkiye'de değil birçok yerde bazı şeylerin unutulmasını, hasıraltı edilmesini, diğer bazı şeylerin de öne çıkarılıp mitleştirilmesini, kahramanlık hikayelerine dönüştürülmesini beraberinde getiren bir süreç. Bu sürece öyle ya da böyle eleştirel bakmaya çalışan hikayelerin de sessizlik/sessizleştirilme/susma meselelerini değişik açılardan işlemesi hem tesadüf değil hem de kaçınılmaz (Köksal, 2016: 99).

Burada Eleni'nin sessizliğinin hem ötekileştirilme korkusuyla politik bir anlam taşıdığını; hem de kardeşi Niko'yu ardında bırakmanın vicdani ağırlığından ileri geldiği görülmektedir. Nitekim yaşadığı çevredeki kadınlar Eleni'nin Ayşeliğinden şüphe duymaya başladıklarında, "Ömründe besmele çekmemiş insana kurşun dökmenin fayda etmeyeceğinden", "Gavur mu, deli mi çıktığını anlamadıklarından" cümle aralarında bahsederler. Eleni'nin ablası Selma'yı kaybetmesiyle Ayşe kimliğini kaybetmesi birbirine tekabül etmektedir. Eski fotoğrafları çıkarır, yıllarca konuşmadığı Rumca'yı konuşur, kendisine kurşun döken kadınlara: "Yeter artık siz benim neler çektiğimi bilemezsiniz, çıkın buradan, beni rahat bırakın diye çıkışır." Bu aslında yıllardır bastırıldığı duyguların bir dışavurumudur. Hatta kardeşi Niko'yu bulmak için gittiği Selanik'te kiliseye giderek mum yakar ve yıllardır yaşamadığı dinini aslında terk etmediğini ve hep içinde taşıdığını gösterir. Suner'e göre;

"Yeni Politik Filmler" başlığı altında incelenebilecek her filmde bireysel olarak yaşanan kayıpların, travmaların nedeni daima tarihsel/toplumsal olaylardır. Başka bir deyişle her bir film tarihsel/toplumsal travmaların tek tek insanlar tarafından bireysel düzlemde nasıl yaşandığına, insanların hayatlarında bıraktığı izlere odaklanır. Bu anlamda anlatının temel eksenini yalnızca fiziksel olarak yer değiştirmeyi, bir yerden bir yere gitmeyi gerektiren dışsal yolculuklar değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculukları, yaşadıkları dönüşüm süreci oluşturmaktadır. Bunlar karakterlerin bir yandan kendilerini tümüyle kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları, yaşamlarındaki tüm kesinliklerin, doğru bildikleri her şeyin yok olduğu parçalayıcı yolculuklardır. (Suner, 2006: 283)

Eleni bunu Mehmet'e anlattığı Karakoncoloslar hikayesiyle metaforlaştırır. Mehmet somyada otururken örtüsü sallanır ve Ayşe'ye kendi yatağının altında karakoncolos olduğunu söyler. Ayşe nerden bildiğini sorduğunda yatağını ıslattığında geldiklerini söyler. Ayşe bunun üstüne Mehmet'e bir hikaye anlatmaya başlar:

“Eskiden burada da karakoncoloslar vardı. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp herkesin kulağına üflediler. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldı. Bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için ışık verdi. Sonra da dedi ki ben yokken kaybolmaman için sana bir göz veririm, bir daha hiç kaybolmazsın. Ama beni yeni gözün için doğru yeri göstermen lazım. Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş?”

Kendilerini doğduğu büyüdüğü topraklardan sürenler Karakoncoloslardır, karda tek başına üşüyen o küçük kız Elenidir ve kendisine ısınması için ışık ve fazladan bir göz veren peri de Selma ve ailesidir. Ayşe Mehmet'e Karakoncoloslar hikayesini anlatırken o sırada kapı çalar ve içeri iki nüfus memuru girer. Televizyonda Rus kanalı açıktır. Memurlardan biri diğerine, bu “Rusça konuşuyor” der, öteki “Suratını görmüyor musun şeytana benziyor” der, diğeri de “Şeytanın ta kendisi olduğunu söyler” ve televizyonu kapatırlar. İktidarın ötekine karşı yaygın bir şekilde ürettiği söylemin temsilcisi olarak filmde yerini almaktadır iki memur. Öteki daima kötüdür. Kendi biz kavramımızın dışındakiler zararlıdır, daima bizim için tehdit unsurlarıdır ve tüm kötülüklerin kaynakları onlardır. Toplumda var olan tüm olumsuzlukların kaynağı olarak gösterilerek egemen ideoji tarafından sürekli olarak yaftalanmaktadırlar.

Filmde Eleni'nin içsel yolculuğuna da sessizce tepeye çıkıp “bulutları izlemek” tanık oluruz. Eleni'nin doğduğu topraklarda insanlar tarafından Mersin'den geldiği bilindiği için yine tam anlamıyla ait olmaması, Tanasis'in doğduğu vatani olan topraklara geldiğinde kalacak bir yeri olmadığı için otelde konaklaması yersiz yurtsuzlaştırmanın somut birer örnekleridir. Tanasis otele gittiğinde “Turist misin” derler, “Evet” der. Kendi topraklarında turist olmuştur. Terkedilmiş evlerine gittiğinde iç dünyasında neler geçtiğini bilmeyiz ama balıkçı Muharrem'le bir gece takayla açıldıklarında söylediği şu sözler bize bu konu hakkında ipucu verir:

“Hiçbir yere kök salmadım, sen 16'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan iki yıl sonra, Yunanistan'a gittim. Sonra da 47'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü. Yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu.” Muharrem: “47'den beri Rusya'dasın ha? “der. O da sözlerine: “Evet tam

27 yıl. Şimdi de Yunanistan'da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve, bir uğrayıp da gideyim.” diye devam eder. Onlar hiçbir yere ait olamamış ötekilerdir.

Cengiz'in babası komünisttir. Köyde konuşulanlara göre Rusya'ya giderken vurulmuştur. Ama Cengiz'e göre babasını vuracak adam daha anasının karnından doğmamıştır, o Rusya'dadır ve bir gün gelecek Cengiz'i alacak ya da Cengiz babasının yanına gidecektir. Geceleri birlikte balığa çıktığı Muharrem meyhanede içerken iki adamın “gavurlar” ve komünistlerle ilgili konuşmalarına şahit olup ve onların duymaktan hoşlanmadıkları bir cevap verdiği konu koruduğu “Moskof ... kurusuna” yani Cengiz'e gelir. Adamlar onun da sonunun yakın olduğunu söylerler. Çocuk olmak, bazı şeylerden habersiz olmak kurtarmaz onu ötekileştirmekten. Farklı olan kimliği değil düşünceleridir ve egemen ideoloji onu gerçek bir suçlu haline getirmektedir. Belki de bundan onu okulda ya da ana ocağında değil, tepelerde dürbünüyle denize bakarken ya da kalede görmemiz. Aynı gecenin sonunda o adamlar tarafından “Moskofun Uşağı” diyerek dövülecek ve onları bıçaklayarak tutuklanacaktır.

4.4.4.3. Öteki Temsilleri ve Bulutları Beklerken

Bulutları Beklerken, “çocukluğunda ailesi Anadolu'dan göçe zorlanan, bir Türk ailesinin yanına sığınarak hayatta kalmayı başaran, ömrünü gerçek kimliğini gizliyerek yaşamak zorunda kalan bir Rum kadının öyküsünü anlatmaktadır” (Süner, 2006:254). Kimlik ve aidiyet döngüsü etrafında şekillenen film, ulus devletleşme ve ulusal kimlik olgularıyla vuku bulan, kendi olamamanın yarattığı kırılmalara, olduğunu bildiği ve olmaya mecbur bırakıldığı insan arasındaki girdapların yarattığı parçalanmalara odaklanmaktadır. Film, esasen farklı açılardan ulusal kimlik meselesini sorunlaştırmaktadır. Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel süreç perspektifinde yaşadığı hegemonik söylemin sıklıkla tekrarladığı bakış açısının nasıl bir ‘ulusal aidiyet’ baskısı oluşturduğunu görmemize yardımcı olmaktadır. Ötekilik sorununu ‘bellek’ üzerinden ele alan film, bastırılmış üstü örtülmüş travmalara neden olmuş tarihsel bir olayın, kişiler üzerinde yarattığı yabancı olma, azınlık olma, kimliksiz bir öteki olma durumlarının yarattığı sancılar üzerinden bakmamamıza yardımcı olmaya çalışmaktadır.

Tüm bu yönleriyle film, Türk Sineması üzerindeki başkalaşmayada ortak olmaktadır. Çünkü Eleni ötekileştirilse dahi daha önceki dönemlerde konu edinilmiş Rum karakterlere yüklenen anlamlara maruz kalmamaktadır. Özellikle Rum kadınların daha önceki dönemlerde sıklıkla temsil edildiği şekliyle (iffetsiz, baştan çıkarıcı, fettan) beyaz perdeye yansımamış 2000'lere özgü bir şekilde karakter sorunsallaştırılmıştır. Ailesi ve geçmişi asla

öğrenemediğimiz bu Rum kadınların aksine Eleni, bize geçmişini ve aslında nereye ait olduğunu sıklıkla göstermektedir. Evlerine gelen nüfus sayımı memurlarına, kimlik bilgilerini söylerken ablasının ve onun yüz ifadelerinden o bilgilerde bir şeylerin yanlış olduğunu anlaşılmaktadır. Bir başka farklılaşma ise dil sorununda ortaya çıkmaktadır. Türkçe’yi mükemmel konuşan bir Rum kadın imgesinden ziyade Türkçe konuşmayı reddeden bir Rum kadın görmekteyiz. Köksal’a (2016:108) göre, Eleni’nin kardeşi öldükten sonra yerini sessiz bir öfkeye bırakan tavrı, köydeki kadınlara ters davranmaya başlaması ve sonunda kimselerle konuşmadan yayladaki küçük evde tek başına kalıyor olması bir mutlak reddi temsil etmektedir. Bu mutlak ret aynı zamanda “Ayşe”liğin de mutlak reddi olarak okunabilir, zira Eleni sadece iletişim kurmayı kesmes, kimliğinde bu yarılmayı netleştiren şeylerden birini, zorla edindirildiği kimliğin taşıyıcılarından olan Türkçe’yi de reddeder. Bu aynı zamanda Eleni’nin şimdiki zamanla ilişkiyi kestiğinin de işareti, çünkü konuşmayı bırakmasıyla geçmişini hatırlaması, ya da sadece geçmiş günleri düşünmeye başlaması aynı zamana denk gelmektedir. Bu andan itibaren Eleni’nin sessizliği de, o sessizliğin işaret ettiği şeyde değişmektedir. Sessizlik artık Eleni için artık bir kabulleniş ve kimliği saklama yolu değil, bir protesto biçimi olarak, sessizleştirilmiş bir geçmişin altını çizmektedir.

Film, Rum karakter Eleni üzerinden bariz bir “biz ve onlar” ayrımı yapmak yerine, “onlar” olarak niteleyebileceğimiz karakterin bireysel travmalarına odaklanmayı tercih ediyor. Filmin temelde sorunsallaştırdığı konu, “tarihsel bir olay”ın ve onun zaman içerisinde yarattığı kimlik krizinin bireyler açısından nelere mal olduğudur. Milliyetçi söylemden uzak sinema dili sayesinde, izleyici ve karakter arasında empati gelişir, böylelikle izleyici karakterin gözünden olaylara bakma fırsatı yakalar. Bu durum izleyiciyi, karakter ile beraber bir yüzleşmeye götürmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında ötekinin değişen temsilleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Öteki kavramı, sinemanın sosyal, kültürel ve siyasal olgularla olan ilişkisi göz önüne alınarak incelenmiştir. Fransız ihtilali sonrası oluşmaya başlayan ulus devletler, üst kimlik oluşturma veya parçalanma korkusu söylemleri etrafında oluşturduğu aidiyet duygularıyla, kültürel temelli söylemleri de içine alacak şekilde farklı etnik grupları ve kültürleri aynı potada eriterek tek bir üst kimlik altında toplamayı hedeflemişlerdir. Bütünleştirici ulusal kimlik söylemi altındaki farklı kültürel, dilsel ve dinsel grupların marjinalleştirilmesi, aidiyet, kimlik gibi kavramların yeni baştan sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. Kimlik olgusunun sorgulanması, kimliği oluşturan en önemli referans kaynaklarından olan öteki kavramı üzerine de farklı yaklaşımlar gelişmesine neden olmaktadır. Ötekini psikanaliz yöntemlerle açıklamaya çalışan Lacan'a göre öteki ile ilk karşılaşma, onun kuramında büyük önem taşıyan ayna evresinde gerçekleşmektedir. Buna göre bebek dünyaya geldiğinde annesinin ona hayranlıkla bakan gözlerinde ilk olarak kendini görür. Bu bakış ile kendi varlığını algılar. Annesinin gözünde kendi biricikliğini gören bebek, bundan sonraki tüm hayatı boyunca bu bakışı ihtiyaç duymaktadır. Artık özneleşen bebek için, kendini onaylatmanın tek yolu ötekinin bakışıdır. Bir diğer kuramcı Levinas için ise öteki sorumluluktur, "ben" tamamıyla "başka" içindir. Başka olabilmek için kültürel, dilsel veya dinsel bir farklılığa ihtiyacı yoktur. Başkasının benden başka olması yeterlidir. Bizi "ben" yapanda bu başkasına karşı duyduğumuz sorumluluktur.

Sinema içinde bulunduğu toplumun varoluş sancılarını içinde bulunduran bir araçtır. Çalışmada milliyetçilik hareketleri sonrası dağılan Osmanlı imparatorluğunun bir uzantısı niteliğinde olan yeni Türk ulus devletinin, ulusal kimlik bağlamındaki politikaları ele alınması ile azınlıklar ve farklı etnik kimlikler üzerinde ki toplumsal ve tarihsel bağlantıların sinemadaki temsillerinin rastlantısal olmadığı görülmüştür. 2000 yılına gelmeden önceki dönemlerde, tüm bu olguların sinemadaki öteki temsillerine hangi biçimlerde yansıdığı ortaya çıkarılmıştır. Bu anlamda sinemanın ilk yıllarından 80'li yıllara kadar, özellikle gayrimüslim temsillerin olumsuz anlamlar yüklenerek düşmanlaştırıldığı görülmektedir. Etnik kimliklerine ve aile yaşantılarına yer verilmeyerek sadece karşıtlıklar üzerinden temsil edilmişlerdir. Genellikle isimlerinden ve konuşma biçimlerinden gayrimüslim oldukları anlaşılmaktadır. Rum kadın karakterler cinsellikleriyle ön plan çıkartılmıştır. Çoğunlukla iffetsiz ve fattan kadın muamelesi yapılmaktadır. Ermeni ve Yahudi karakterlerse, karakterlerine paralellik gösterildiği düşünülen meslekleriyle temsil

edilmektedirler. Paragöz, cimri, iyi pazarlıkçı kimseler olarak betimlenmektedirler. Kürt karakterler; yoksul, kaba, köylüler olarak betimlenirken Araplar çoğunlukla görgüsüzlük zenginlik temaları üzerinden konu edinilmektedirler. Aleviler ise, yok denilecek kadar az filme konu olmaktadır. Bu filmlerde dini kimlikleri açık bir şekilde dile getirilmeyerek sadece birkaç kültürel unsura yer verilmektedir. 1980’li geldiğinde toplumsal olarak yaşanan değişimler ve ulusalcı söyleminde etkisini kaybediyor olmasıyla, sinemada da farklı bir öteki temsili geliştiği görülmektedir. Tüm bu etnik kimlikler farklı açılardan ele alınarak, keskin bir iyi-kötü imgesinde ziyade insani yönleriyle perdeye yansımaya başlamaktadırlar. 90’larda daha açık bir şekilde hissedilen değişimle, geçmişle hesaplaşma ve sorgulama gibi konular ele alınmaya başlamıştır. En genel şekliyle bu hesaplaşma gayrimüslim azınlıklar, Kürt kimliği, İslam-din konuları etrafında biçimlenmektedir.

Çalışmada son olarak bu değişimin 2000 yılı sonrasındaki yansımaları incelenmiştir. 2000 sonrası sinemasının en ayırt edici özelliği azınlık hafızaları, aidiyet ve kimlik eksenli olmasıdır. Bu bağlamda yakın siyasi tarihe bakan veya geçmişi bugünle ilişkilendirerek ele alan yapımların sayısında bir artış olduğu görülmektedir. Filmlerde geçmiş belki de daha önce hiç olmadığı kadar hatırlamalar, eve dönüş öyküleri, geçmişi kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme bağlamında ve sürekli bugünle ilişkili olarak ele alınmıştır. 90’lı yıllarla birlikte özellikle gayrimüslim karakterlerin isimleriyle inançlarıyla, yaşam tarzlarıyla görünmeye başlaması 2000’li yıllarda da devam etmektedir. Karakterlerin kimliklerinin görünür kılınması ile, mutlak bir iyi ya da mutlak bir kötü olmadığı ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Toplumsal olarak geçmişle hesaplaşma ve yaşanan birçok toplumsal siyasal olayla yüzleşme sağlanmaya çalışılmaktadır. Çalışmada esas alınan üç filmden biri olan Bulutları Beklerken filmi böyle bir yüzleşmeyi içermektedir. Zorunlu göçün bireysel travmaları üzerine odaklanan film, Rum karakter üzerinden bir ötekileştirme imgesi yaratmaz tam tersine Türkiye’de ki hegemonik söylemin sıklıkla tekrarladığı bakış açısının nasıl bir ‘ulusal aidiyet’ baskısı oluşturduğunu göstermeye çalışılmaktadır. Diğer iki film olan Çoğunluk ve Tepenin Ardı’nda ise biz ve onlar ayrımı net bir şekilde yapılarak, milliyetçi reflekslere ve nefret söylemlerine yer verilmektedir. Aynı zamanda farklı imgeler kullanarak bir eleştiride geliştirilmiştir. Çoğunlukta, hakim söylemin farklı kimlikler üzerindeki önyargılarının sıklıkla belirtilerek yarattığı aşırılık hali, bir bilinçlenme yaratmaktadır. Kemal ve Mertkan’ın duygusuz sıradanlığı, her şeyi kendilerine hak gören tutumları, hegomonik eril söylem, kadınlara ve diğer tüm farklı kimliklere karşı takıldıkları bayağı tavır rahatsızlık verilerek bir farkındalık yaratır. Tepenin Ardı’nda ise hayali düşman imgesinden yararlanılmaktadır. Öteki ile kurulan ilişki nefret söylemi içerir. Bu ilişkideki nefret, ötekine yabancı olmaktan, onun hakkında

duyduğumuz bilgisizlikten kaynaklanmaktadır. Yörükler olarak dillendirilen düşmanların film boyunca görülmemesi "tepenin ardında kalan aslında kimdir?" sorgulamasını uyandırmaktadır. Faik için Yörük'tür, bir başkası için Kürt, bir diğërimiz için Rum, Ermeni, Yahudi kısacası bizden olmadığına inandığımız herkesin yeri zaten "Tepenin Ardında"dır. Kendilerini temsil edemeyen öznelerdir onlar. İktidar, sistemdeki aksaklıkları kapamak için daima suçlular yaratır, toplumun kendisini görmesini istemez, Tepenin Ardı bu hedef tahtalarını göstermektedir.

Son olarak üç filmde de ulus devlet ve ulusal kimlik yapılanmalarının izlerini taşımaktadır. Çoğunluk ve Tepenin Ardı filmlerinde burjuva sınıfına bir gönderme yapılarak, burjuvazinin ötekine karşı ayrımcılığı pekiştiren tutumlarına, bir eleştiri getirilmektedir. Bunun yanı sıra Çoğunluk filminde, sıkça milliyetçi söylemlere ve Türk-Kürt karşıtlığına rastlanmaktadır. Bu karşıtlıklar Yeşilçam klişelerini aratmayacak şekilde tekrar edilmektedir. Kürt karakterler, hem yoksullukları hem de mekânsal tasvirleriyle tekrar edilmiş imgeler halinde sunulmaktadır. Tepenin Ardında ise, ötekine karşı duyulan nefretin asıl kaynağının sınıflar arası çatışma ve iktidar mücadelesi olduğu, iktidarın içerideki yozlaşmaları saklamak adına hayali düşmanlar yarattığı imajı kullanılarak verilmektedir. Öteki söylemlerine yer verirken bir yandan da "ulusal aidiyet", "ulusal kimlik" meselesini farklı açılardan sorunsallaştıran filmler, izleyicinin ezberini bozarak, Türkiye'de yaşanan toplumsal,tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısına eleştirel bir gözle bakılmasına neden olmaktadır. Bulutları Beklerken filmi ise diğëer iki filmden daha farklı bir tutum gösterdiği görölmektedir. Ulus devletleşmenin neden olduğu uygulamalardan biri olan göç sorununa değinen film; Rum karakter üzerinden biz onlar ayrımına başvurmamış, karakterin kimlik krizi problemlerini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Diğëer iki film egemen ideolojinin dilini kullanarak bir farkındalık yaratmaya çalışırken, Bulutları Beklerken filmi direk olarak egemen ideolojinin takındığı tutumların sonuçlarına odaklanmaktadır. Bu nedenle film, öteki ile seyirci arasında bariz bir yüzleşmeye neden olmaktadır. Son olarak söylenebilir ki, 2000 sonrası Türkiye sinemasında 80'ler ile başlayan değışim bariz bir görünüm almıştır. Ötekine karşı klişeleşmiş imgeler kullanılmaya devam ediyor olsa da ötekine karşı olan tutumu sorgulayarak, farkındalık yaratan bir anlayışa doğru değışimin yaşandığı söylenebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adem, M. (1997). "Ulusal eğitim politikamız nasıl olmalıdır?". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 52(1): 51-65.
- Ahıska, M. (2012). "İktidar ve Taşlaşma", *Bir Kapıdan Gireceksin*. U. T. Arslan (drl.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgelere*. Bağlam Yayınevi: İstanbul.
- Akbulut, İ. (1995). "Türk Tarihinde Ermeniler". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 50(1): 29-41.
- Akçetin, N. Ç. (2013). "Emmanuel Levinas İçin Adalet Nedir?". *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 267-280.
- Akın, F. (2006). *Türkiye'de Azınlık Politikaları ve 6-7 Eylül Olayları*. Kum Saati Yayınları: İstanbul.
- Algan, N. (2014). "Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan Sineması'nda İstanbul". S. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın: Ankara, 270-279.
- Alkan, M. Ö. (2014). "Devletin Kendi İfadesiyle "Kökü İçeride" Tehlikeli Olarak Azınlıklar: Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ve Kürtler". *Birikim Dergisi*, (297): 97-104.
- Alp, S., ve Taştan, N. (2010). *"Türkiye'de Irk ve Etnik Köken Temelinde Ayrımcılığın İzlenmesi Raporu"*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Altun, N. (2013). "Modern Türkiye'de Kimlik: Kürt Kimliğinden Kürt Sorununa". *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8(2): 45-67.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., ve Yıldırım, E. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Araklı, E. (1986). *Büyük Larousse Ansiklopedisi (Cilt 2)*. Gelişim Yayınları: İstanbul.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*. Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Aslan, İ. (2004). "1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı". *Selçuk İletişim Dergisi*, 3(3): 92-103.
- Aslan, M. (2018). "Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik". *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2): 65-76.

- Aslan, S., ve Alkış, M. (2015). "Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçişte Türkiye'nin Modernleşme Süreci: Laikleşme ve Ulusal Kimlik İnşası". *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, 6(1): 18-34.
- Aşkın, M. (2007). "Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2): 213-220.
- Atam, Z. (2014). "Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı Yönetmenler". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın: Ankara,130-143.
- Avcı, Ö. (2017). Azınlıkların Ses(sizlik)i. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Aydın, A. (1995). "İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Çağdaşlaşma Hareketleri". *Marmara İletişim Dergisi*, (9): 203-224.
- Aydın, R. (2018). "Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet". *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 230-238.
- Aydın, S. (2005). Azınlık Kavramına İçeriden Bakmak. T. T. Ayhan Kaya içinde, *Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları* (s. 186-223). Tesev Yayınları: İstanbul.
- Aydın, S. (1998). Kimlik Sorunu Ulusallık ve Türk Kimliği. Öteki Yayınevi: Ankara
- Aydın, S. (2015). Sunuş: Bir Etno-Dinsel Kimlik Olarak Alevilik. İ. G. Yalçın Çakmak içinde, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik* (s. 11-32). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Aytekin, M. (2012). *Türk Milliyetçiliğinin Türk Sinemasına Yansımaları*. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Bal, H., ve Çolak, Ç. (2017). "Türk Modernleşmesini "Devletin Bekası" Kavramı Üzerinden Okumak". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(35), 1(35): 1-21.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. Kolektif Kitap: İstanbul.
- Balibar, E., ve Wallerstein, I. (2017). *İrk Ulus Sınıf*. (Çev. N. Ökten). Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Batur, A. L. (2014). "Toplumsal Değişimler Ekseninde Türkiye Sineması". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri: İstanbul,76-81.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat* (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik* (Çev. M. Hazır). Heretik Yayınları: Ankara.
- Baumann, G. (2006). *Çok Kültürlülük Bilmecesi: Ulusal Etnik ve Dinsel Kimlikleri Yeniden Düşünmek* (Çev. I. Demirakın). Dost Kitabevi: Ankara.
- Baumann, Z. (1998). *Sosyolojik Düşünmek* (Ç. A. Yılmaz). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bayraktar, D. (2009). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Bağlam Yayınları: İstanbul.

- Berber, Ş. G. (2012). Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçişte Yahudilerin Türkiye Cumhuriyeti Devletine Uyum Süreci:(Moiz Kohen Örneği). *Turkish Studies - International Periodical For The Languages*, 7(4):1779-1800.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bernasconi, R. (2011). *Levinas Okumaları*. Pinhan Yayıncılık: İstanbul.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunsalı*. Ege Yayıncılık: İzmir.
- Bilgin, A.,ve Oksal, A. (2018). "Kültürel Kimlik ve Eğitim". *Acjes Dergisi*, 2(1): 82-90.
- Bulaç, A. (1995). "Öteki'nin Kimliği ve İmajı (Etnik Kimlik ve Azınlıklar Dosyası)". *Birikim Dergisi*, (71-72): 76-80.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Civelek, S. (2016). "2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Film Örneği". *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2): 286-318.
- Coşkun, A. H. (2001). *Orhan Gencebay- Ne Olur Sev Beni*. Birey Yayıncılık: İstanbul.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Çağatay, S. (2006). *Islam, Secularism and Nationalism in Modern Turkey. Who is a Türk?* Routledge: London.
- Çayır, K. (2016). "Türkiye'de Ulusal Kimliği Yeniden Tanımlama Yolunda Özcülük, Çokkültürlülük ve Kültürlerarası Eğitim". *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 14(55): 77-101.
- Çayır, K. (2016). "Türkiye'de Ulusal Kimliği Yeniden Tanımlama Yolunda Özcülük, Çokkültürlülük ve Kültürlerarası İletişim". *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 14(55): 77-101.
- Çoban, B. (2003). "Lacan". G. B. Nurdoğan Rigel (Ed.). *Kadife Karanlık*. Su Yayınevi: İstanbul.
- Çoban, M. (2011). "Azınlıklar ve Türkleşme Bağlamında Bir Entellektüel: Tekinalp". *Türk Yurdu Dergisi*, 31(289): 299-308.
- Çoban, S. (2005). *Küreselleşme Ulus-Devlet Azınlıklar ve Dil*. Su Yayınevi: İstanbul.
- Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. *Süleyman Demirel Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31): 161-176.
- Dalkıran, S. (2002). "Alevi Kimliği ve Anadolu Aleviliği Üzerine Bir Deneme". *EKEV Akademi Dergisi*, 6(10): 95-117.
- Davis, N. Y. (2003). *Cinsiyet ve Millet*. (Çev. A. Bektaş). İletişim Yayınları: İstanbul.

- Demirağ, Y. (2002). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşayan Azınlıkların Sosyal ve Ekonomik Durumları". *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, (13): 15-33.
- Deringil, S. (1998). *The Well-Protected Domains:ideoloji and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire (1876-1909)*. I.B Tauris: London.
- Direk, Z. (2005). *Zaman ve Başka*. (Çev. Özkan Gözel) Metis Yayınları : İstanbul.
- Dressler, M. (2014). "Alevi ve Kürt Kardeşlerimiz-Türkiye'deki Milliyetçilik ve Azınlık Politikaları Üzerine Birkaç Söz". K. Omarkhalı (Ed.). *Kürdistan'da Dini Azınlıklar Ana Akım Dışında Kalanlar*. Avesta Basın Yayın: İstanbul,235-246
- Duran, H., ve Arıdemir, H. (2005). "Rum Azınlıklar Özelinde Türkiye'de Uygulanan Azınlıklar Rejimi". *Uluslar Arası Hukuk ve Politika Dergisi*, 1-16.
- Dündar, F. (2008). *Modern Türkiye'nin Şifresi*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Eke, N. P. (2016). "Beyazperde "Öteki" Olmak 'Dönersen Isık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme". *Sinefilozofi Dergisi*, 1(2): 97-124.
- Elmacı, T. (2006). *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Temsili*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,İzmir.
- Ergenç, A. (2016). " "Azınlık" Sinemasının Gör Deddiği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi". *Gözdeki Kıymık*. Ö. İpek. H. Köse (drl). Metis Yayınları: İstanbul.
- Ergene, B. (2012). "Coğrafi Kayıtsızlık Kurtlar Vadisi:Irak ve Makeli Beşler:Irak". *Bir Kapıdan Gireceksin*. U. T. Arslan (drl.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Erkılıç, S. D. (2014). "Türk Sineması'nda Tarih". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri, Ankara,102-111.
- Erözden, O. (1997). *Ulus Devlet*. Dost Kitapevi: Ankara.
- Erözden, O. (2008). *Ulus, Devlet, İstanbul*. On İki Levha Yayıncılık: İstanbul.
- Ersanlı, B. (2013). *İktidar ve Tarih*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Eryılmaz, B., ve Bektaş, M. (2017). "Lozan Perspektifinden Türkiye'de Azınlık Politikaları (1923-2016)". *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 5(2): 25-50.
- Esen, Ş. K. (2002). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Naos Yayınları : İstanbul.
- Esen, Ş. K. (2014). "Yeşilçam" Bahçesinin Hazırladığı Yıllar: "Geçiş Dönemi". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri,Ankara,46-55.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. Leya Yayıncılık : İstanbul.

- Evren, B. (2014). "Türk Sineması'nın Doğum Gününü Oluşturan Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Serüveni". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri, Ankara, 10-21.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusculuk (Çev. B. E. Behar)*. İnsan Yayınları: İstanbul.
- Göle, N. (1998). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. R. K. Sibel Bozdoğan (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 83-95.
- Gön, A. (2014). "Tepenin Ardı: Homosoyallik, Aile ve Ereklik." *Sinecine Dergisi*, 5(1):53-74.
- Guibernau, M. (1997). *Milliyetçilikler 20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler (Çev. N. N. Domaniç)*. Sarmal Yayınevi: İstanbul.
- Güler, A. (2000). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Azınlıklar*. Tamga Yayıncılık: Ankara.
- Gülpınar, D. B. (2014). "Türkiye Sinemasında Gayrimüslimler". Ş. A. (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri, Ankara, 330-341.
- Gülpınar, D. B. (2016). "Giritoğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih Eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar". *Gözdeki Kıymık*. Ö. İpek. H. Köse (drl.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Gültekin, A. C. (2012). "Levinas ile Buber: Ben, Sen ve Başkası". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 52(1): 15-29.
- Gündoğan, A. O. (2002). "Devlet ve Milliyetçilik". *Doğu Batı Dergisi*, (21): 181-193.
- Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Habermas, J. (2017). *"Öteki" Olmak "Öteki"yle Yaşamak (Çev. İ. Aka)*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.
- Işıkman, N. G. (2009). *Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi: İstanbul.
- İçli, G. (2002). "Türk Modernleşme Sürecinin Günümüzdeki Yönelimi". *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2): 245-254.
- İlhan, D., ve Gezin, U. B. (2018). "Savaşa Ötekinin Gözünden Bakmak – Vietnam Yapımı Vietnam- Amerikan Filmleri Savaşı Üzerine". *Sinema Kültür Dergisi*, (e9): 133-159.
- İnce, G. B. (2010). "Medya ve Toplumsal Hafıza". *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1): 9-29.
- İpek, D. (2015). "Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması". *Gözdeki Kıymık*. Ö. İpek. H. Köse (drl.). Metis Yayıncılık: İstanbul.

- İri, M. (2011). *Türk Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946)*. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- İslamoğlu, E., Yıldırım, S., ve İyem, C. (2017). "Suriyeli Sığınmacıların Toplumsal Kabul ve Uyum Sürecine İlişkin Bir Araştırma". *Bilgi Dergisi*, (35): 107-127.
- Jasper, D., ve Plate, S. B. (1999). *Imag(in) Ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Oxford University Press: Oxford.
- Jirgens, K. E. (2009). 'Jacques (Marie Emile) Lacan Biyografisi' (1901-1981). *MonoKL-Lacan*, Sayı:6 26-47.
- Kablamacı, A. D. (2015). "Geçmiş, Ne Şimdi Ne De Gelecekte, Babamın Sesi'nde". *Gözdeki Kıymık*. Ö. İpek. H. Köse (drl.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Kaçar, E. (2018). "Lacan ve Topoloji". *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, (25): 535-554.
- Kaliber, A. (2007). Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine. M. G. Tanıl Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (Cilt 3:Modernleşme ve Batıcılık)*. İletişim Yayınları. İstanbul, 107-124.
- Kalker, L. (2007). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kanbur, A. (2014). "İstanbul Denizi Hep İçinde Taşıyan Bir Şehirdir". S. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın, Ankara, 262-269.
- Karakaşlı, K. (2012). "Çoğunluk Olarak Az". Bir Kapıdan Gireceksin. U. T. Arslan (drl.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, K. (2008). "Türkiye'de Azınlıklar ve Komplo Zihniyeti". *Liberal Düşünce Dergisi*(50), (50): 139-156.
- Karasu, B. (1998). "Azınlık-Azınlıklar: Bir Çözümleme Denemesi". *Defter Dergisi*, 11-36.
- Karataş, Z. (2017). "Sosyal Bilim Araştırmalarında Paradigma Değişimi: Nitel Yaklaşımın Yükselişi". *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1):70-86.
- Karpat, K. H. (2009). *Kimlik ve ideoloji*. Timaş Yayınları: İstanbul.
- Kartal, O. (2017). *Başkasının Politikası*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kasaba, R. (1998). "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm". R. K. Sibel Bozdoğan (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 21-38.
- Kaya, A. (2003). "Ulusal Yurttaşlıktan Çoğul Yurttaşlığa? Yurttaşlık Kuramlarına Eleştirel Bir Yaklaşım". *Uluslararası İlişkilerde Sınır Tanımayan Sorunlar: Göç, Yurttaşlık, İnsan Hakları, Toplumsal Cinsiyet, Küresel Adalet ve Güvenlik*. A. Kaya, ve G. G. Özdoğan (drl.). Bağlam Yayınları, İstanbul.

- Keyder, Ç. (1998). "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu". R. K. Sibel Bozdoğan (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 39-53.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Kiraz, S., ve Kestel, S. (2017). "Kadınların Madun Sorunsalı ve Bir Alternatif Olarak Yeni Medyada Dijital Aktivizm: Change.org". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (53): 139-163.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul.
- Kırık, A. M. (2014). "Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3): 90-117.
- Kolukırık, S. (2008). "Türk Modernleşme Sürecinde Merkezin Dönüşümü. Yerelden Küresele Yeni Kimlik Arayışları". *Süleyman Demirel Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (18): 133-146.
- Köker, L. (1999). "Ulusal Kimlik ve Devlet Meşruiyeti: Türkiye'nin Demokratik Deneyiminin Çelişkileri". *Sivil Toplum, Demokrasi ve İslam Dünyası*. E. Özdalga, ve S. Persson (drl.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Köker, L. (2007). *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Köksal, Ö. (2015). "Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken". Gözdeki Kıymık. Ö. İpek. H. Köse (drl.). Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Köse, H. (2015). "Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretim Düzenine Tepenin Ardı". Gözdeki Kıymık. Ö. İpek. H. Köse (drl.). Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Kubicek, P. (2005). The European Union and Graaroots Democratization in Turkey. *Turkish Studies*, 6(3) 361-377.
- Küçük yıldız, A. (2009). Türk Sinemasında Arap Esintisi. *Türklerin Gözüyle Araplar Sempozyumu*. (11-12 Kasım 2009). Lazkiye, 2-21.
- Lacan, J. (1949). Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle "Özne-Ben" in İşlevinin Oluşturucu Olarak Ayna Evresi. *Uluslar Arası 16. Psikanaliz Kongresi*. 17.07.1949. Zürih, 1-5.
- Lacan, J. (1988). *Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*. Cambridge University Press: Cambridge
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı (Çev. N. Erdem)*. Metis Yayınları: İstanbul.
- Leledakis, K. (2000). *Toplum ve Bilinçdışı (Ç. A. Yılmaz)*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

- Levinas, E. (2016). *Sonsuza Tanıklık (Hzl. Zeynep Direk, Erdem Gökyaran)*. Metis Yayınları: İstanbul.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Türk Tarih Kurumu: Ankara
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Mardin, Ş. (1991). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İletişim Yayınları: Ankara.
- Mardin, Ş. (2012). Fransız Devrimi'nin Osmanlı İmparatorluğu'na Etkisi. *Türkiye Günlüğü*.
- Mersin, S. (2010). "Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek". *Sinecine Dergisi*, 1(2): 5-29.
- Midilli, S. (2018). Toplumsal Bellek Bağlamında Bir Hatırlatma Alanı Olarak Sinema: 'Çanakkale Savaşı' Örneği. A. Y. Emel Özkaya içinde, *Batı Edebiyatında Bellek* (s. 407-427). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları: Sivas.
- Monk, H. I. (2004). Modern Siyasal Düşünce Tarihi. A. E. Orman, ve Y. Özer içinde, *Hobbes'tan Marx'a Büyük Siyasal Düşünürler*. Say Yayınları: İstanbul.
- Murat, S. (2006). *Dünden Bugüne İstanbul'un Nüfus Ve Demografik Yapısı*. İstanbul Ticaret Odası: İstanbul.
- Nalçaoğlu, H. (2002). "Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekânlar: Michel Foucault'nun Kısa Bir Metni Üzerine Düşünceler.". *Doğu-Batı Dergisi*, (19): 123-138.
- Namaz, Y. (2011). "11 Eylül sonrası Amerikan Sinemasında Ötekinin Sunumu". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 75-89.
- Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders (Çev. Ö. Erşen; M. Erşen)*. İmge Yayınları: Ankara.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. Kitle Yayınları: İstanbul.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması II*. Kitle Yayınları: İstanbul.
- Oran, B. (1996). *Kürt Milliyetçiliği: Doğuşu ve Gelişmesi*. TÜSES Türkiye Sosyal Ekonomik Siyasal Araştırmalar Vakfı: İstanbul.
- Oran, B. (1997). *Az gelişmiş Ülke Milliyetçiliği Kara Afrika Modeli*. Bilgi Yayınları: İstanbul.
- Oran, B. (2004). *Türkiye'de Azınlıklar Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, Uygulama*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Oran, B. (2010). Azınlıklar. *İstanbul Ansiklopedisi*. içinde NTV Yayınları: İstanbul.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). "Türk Sineması'nda Dış Göç Olgusu: Sosyo-Kültürel Karşılaşmalar, Kimlik Çatışması ve Yabancılaşma". *Marmara İletişim Dergisi*, (25): 77-98.
- Özdemir, C. (2001). "Kimlik ve Söylem". *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2): 107-122.

- Özdemir, H. (2012). "Ulus Devlet ve Ulusçuluğun Küreselleşmeyle Etkileşimi: Vazgeçilemeyen Ulus Devlet, Yükselen Ulusçuluk". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1): 39-59.
- Özdil, M. (2017). "Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme". *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(28): 383-400.
- Özdoğan, M. (2015). "Türkiye'de Ulus İnşası ve Dil Devrimi (1839-1836)". *Akademik Hassasiyet Dergisi*, 2(3): 227-267.
- Özgüç, A. (2014). "100 Yaşındaki Türk Sinemasının "Altın Yılları" 1960'lar". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın, Ankara, 68-75.
- Özin, Ş. (2016). *2000'ler Türkiye Sinemasında Bir İktidar Olarak Baba: Çoğunluk Film Analizi*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Lisans Bitirme Tezi: İstanbul.
- Özyakışır, D. (2006). "Ulus-Devlet ve Milli Egemenlik Bağlamında Teorik Bir Küreselleşme Eleştirisi". *Jeopolitik Dergisi*, (31): 78-80.
- Parlak, İ. (2015). "Kimliğin İnşası, Ötekinin İcadı ve Şeytanlaştırılma." Öteki'nin Var Olma Sancısı. İ. Parlak(drl.). Dora Yayıncılık: Bursa.
- Pakalın Yayınları: İstanbul, M. Z. (1946). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. MEB
- Pösteki, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. Es Yayıncılık: İstanbul.
- Pösteki, N. (2012). Sinema Salonlarının Dönüşümünde Bellek ve Mekan İlişkisi. 2. *Uluslararası İletişim Sempozyumu. (2-4 Mayıs 2012), Biskek, 1136-1146*.
- Saklı, A. R. (2012). "Fransa ve Almanya'da Uluslaşma Süreci ve Ulus Bilincinin Oluşumu". *Akademik Bakış Dergisi*, (32): 1-19.
- Sayıcı, F. (2018). "1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik". *TRT Akademi Dergisi*, 3(5): 460-469.
- Scognamillo, G. (2004). 1970'li yılları anlatıyor: 1970'lerin Umut'u bugüne neler bıraktı? *Yeni İnsan Yeni Sinema*, (20): 40-48.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalıcı Yayınevi: İstanbul.
- Sekmeç, A. (2014). "Türk Sinemasında İlk Filmler". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın, Ankara, 22-27.
- Sen, A. (2006). *Kimlik ve Şiddet Kader Yanılsaması (Çev. A. Kardam)*. Bzd Yayın ve İletişim Hizmetleri : İstanbul.
- Sevinç, Z. (2014). "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40): 97-118.
- Smith, A. (1999). *Milli Kimlik (Çev. B. S. Şener)*. İletişim Yayınları: İstanbul.

- Somay, B. (2012). Ayırarak Birleştirmek Mümkün müdür?. *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. M. A. K. Çayır (drl.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Sözen, E. (1999). *Söylem*. Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Suner, A. (2004). Masum ve Mahsun: 1980'ler Korku Sineması. D. Bayraktar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Bağlam Yayınları: İstanbul.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Süalp, A.T.Z. (2011). Türkiye Sinemasının Dönemselletirilmesi III. *YeniFilm Dergisi*, (22): 63-68.
- Şahin, K. (2009). *Küreselleşme Tartışmaları Işığında Ulus Devlet*. Yenyüzyıl Yayınları: İstanbul.
- Şaylan, G. (1995). *Değişim, Küreselleşme ve Devletin Yeni İşlevi*. İmge Kitapevi Yayınları: Ankara.
- Şen, F. Y. (2004). *Globalleşme Sürecinde Milliyetçilik Trendleri ve Ulus Devlet*. Yargı Yayınevi: Ankara.
- Şeyben, B. Y. (2014). Muhsin Ertuğrul'un Sinemacılığı. Ş. A. Çelik içinde, *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri: Ankara.
- Tekeli, İ. (1997). Uluslaşma Süreçleri ve Ulusçu Tarih Yazımı Üzerine. *Tarih ve Milliyetçilik, I. Ulusal Tarih Kongresi Bildirileri*. (30 Mayıs-2 Nisan, 1997). Mersin, 130-133.
- Thwaites, E. Ç. (2012). "Çoğunluk'taki Hayalet". Bir Kapıdan Gireceksin. U. T. Arslan (drl.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Tuna, S. T. (2015). "Kişisel Kimlik ve Kolektif - Milli Kimlik Bağlamında Manasçı Destancı ve Manas Destanı". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(6): 230-242.
- Tural, S. (1988). *Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Tuzgöl, K. (2018). "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu". *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1): 41-53.
- Türk, D. (2013). *Öteki, Düşman, Olay*. Metis Yayıncılık: İstanbul.
- Türkoğlu, N. (2014). "Türk Sineması'nda Geçiş Dönemi: 1939-1950 Yılları Arasında Neler Değişti?". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri, Ankara, 54-59.
- Ulu, C. (2009). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Ermeniler*. Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.
- Uluslar Arası Azınlık Hakları Grubu (MRB). (2007). *Bir Eşitlik Arayışı Türkiye'de Azınlıklar* (Rapor No:1 904584 68 3). Uluslar Arası Azınlık Hakları Grubu. Diyarbakır.

- Ulusoy, K. (2011). The European Impact on State-Religion Relations in Turkey: Political Islam, Alevi and Non-Muslim Minorities. *Australian Journal Of Political Science*, 46(3) 407-423.
- Uyanık, Z. (2014). "Son Dönem Türkiye Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü". *Karadeniz Uluslar Arası Biiinsel Dergi*, (21): 42-60.
- Uysal, E. (2017). "Gills Deleuze Felsefesinde "Yersiz-Yurtsuzlaşma" ve "Organsız Beden" Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış". *The Journal of Academic Social Science Studies*(63), 233-242.
- Uzun, T. (2000). "Osmanlı Devleti'nde Milliyetçilik Hareketleri". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, (4): 257-275.
- Üngör, U. Ü. (2016). *Modern Türkiye'nin İnşası (Doğu Anadolu'da Ulus Devlet ve Şiddet 1913-1950)*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ünsel, O. (2014). "Geçiş Dönemi Yönetmenleri". Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın, Ankara, 54-59.
- Üste, R. B. (2015). "Hegel-Rousseau, Milk ve Hayek'in Değerlendirmelerinde Toplumu Ötekileştiren 'Kadın'ın Konumu". *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 103-126.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil İdeoloji Kimlik*. Varlık Yayınları: İstanbul.
- Weber, M. (2007). *Millet (Çev. E. Çerezcioglu)*. Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- Yaman, A. (2010). "Tük Siyasi Tarihinde Alevilik: Alevi Hareketinde Etnik ve Dinsel Farklılaşmalar Üzerine Genel Bir Değerlendirme". Türkiye'de Kesişen Çatışan Dinsel -Etnik Kimlikler. R. Dönmez. N. Altuntaş. P. Enneli (drl.). Say Yayınları, İstanbul
- Yavuz, E. (2006). "Türkiye'de Azınlık Sorununun Kökeni (Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Gayrimüslimler)". *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, (20): 1-15.
- Yeğen, M. (2013). *Devlet Söylemindeki Kürt Söylemi*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık: Ankara.
- Yıldırım, M. (2017). "Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde "Bağımsızlık" Zinciri". *Kesit Akademi Dergisi*, 10(3): 287-315.
- Yıldız, A. (2004). *Ne Mutlu Türküm Diyebilene*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Yıldız, S. (2015). "Asimile Olma, İçer Kapanma, Kimliklenme: Cumhuriyetten Bugüne Türkiye Yahudilerinin Kimlik Stratejileri". *Alternatif Politika Dergisi*, 7(2): 257-290.

- Yılmaz, E. (2014). Sinemamız ve Politika. Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada Bir Asır*. Orient Basım Yayın, Ankara, 112-121.
- Yılmaz, E. A., ve Ahmet, A. (2016). "Küreselleşme Sürecinde Ulus-Devletin Rolü Ulus-Devletler Güçleniyor Mu?". *Mehmet Akif üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16): 71-88.
- Yılmaz, G. (2015). "Avrupa'da Azınlık ve Azınlık Hakları". *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 14(2): 109-122.
- Yılmaz, H. (2010). *"Biz"lik, "Öteki"lik, Ötekileştirme ve Ayrımcılık: Kamuoyundaki Algılar Ve Eğilimler*. İstanbul: Açık Toplum Vakfı.
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Zabunoğlu, H. G. (2018). *"Günümüzde Ulus-Devlet"*. Erzincan Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 3(1):535-539
- Zürcher, E. J. ((hızl.). 2005). *Türkiye 'de Etnik Çatışma*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (Çev. Y. S. Gönen)*. İletişim Yayınları: İstanbul.

İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu., "Büyük Türkçe Sözlük".

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cbf333fa5a8e6.74708139 (erişim tarihi: 12.01.2018)

Hür,Ayşe., "1942 Varlık Vergisi Kanunu". Radikal Gazetesi.

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/1942-varlik-vergisi-kanunu-1353243/> (erişim tarihi:15.02,2019)

Kural,M., "Beyaz perdede 'öteki' olmak".

<http://www.lacivertdergi.com/kultur/sinema/2014/06/04/beyaz-perdede-oteki-olmak> (erişim tarihi: 02.10.2018)

Türk Dil Kurumu., "Büyük Türkçe Sözlük".

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cbf334633bf95.93562781 (erişim tarihi:07.03.2019)

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Eylem Sultan KÜREŞ
Doğum yeri ve Tarihi	Ankara – 02.08.1991
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Kurtuluş Lisesi- 2009
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema
Yabancı Dil	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Karnaval Reklam Ajansı (2015-2016)
E-Posta	eylm.krs@gmail.com