

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜRESELLEŞME VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK
BAĞLAMINDA KÜRT FİMLERİNDE TÜRK
KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ**

**SEMİH GÖNCÜ
2501140801**

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL-2016

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜRESELLEŞME VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK
BAĞLAMINDA KÜRT FİMLERİNDE TÜRK
KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ

SEMİH GÖNCÜ
2501140801

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL-2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : SEMİH GÖNCÜ Numarası : 2501140801
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TELEVİZYON SINEMA YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ.DR.ŞÜKRÜ SİM
Tez Savunma Tarihi : 23.06.2016 Saati : 14:00
Tez Başlığı : KÜRESELLEŞME VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK BAĞLAMINDA KÜRT FİLMLERİNDE TÜRK KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **ÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF.DR.ERGÜN YILDIRIM		Kabul
2- DOÇ.DR.ŞÜKRÜ SİM		Kabul
3- DOÇ.DR.MURAT İRİ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD.DOÇ.DR.İLKAY NİŞANCI		
2- YRDÇ.DOÇ.DR.HALDUN NARMANLIOĞLU		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

Küreselleşme ve Çok Kültürlülük Bağlamında Kürt Filmlerinde Türk Karakterlerin Temsilleri

Semih Göncü

Küreselleşmenin etkisiyle ulusal sinemalar tartışmalı bir duruma evrilmiştir. Bu durumun çeşitli sebepleri olmakla birlikte, dikkat çeken bir nedeni de, ulus-aşırı bağlamdan da beslenen, minör sinema pratiklerinin ortaya çıkmasıdır. 2000’li yıllar ile birlikte farklı coğrafyalarda ortaya çıkan “Kürt Filmleri” hem ulus-aşırı hem de ulusal sinema niteliklerine haiz bir sinema pratiğidir. Bu çalışmanın en temel amacı, akademik çalışmanın az sayıda olduğu bu film pratiği hakkında daha fazla bilgiye- veriye ulaşmaktır. Mevzubahis sinemanın bir etnik kimlikle birlikte anılmasından dolayı çalışmanın; temsil araştırılması olması ön görülmüştür. Bu anlamda çok kültürlülük kavramı da filmlerin çok kimlikli yapısından dolayı çalışmaya dâhil edilmiştir ve bu kavram bağlamında temsil araştırması yapılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede Kürt filmlerinin etkin bir konumda bulunduğu Türkiye’de üretilen filmlerde Türk (kimliği) karakter temsillerini incelemek ve tartışmak, bu çalışmanın birinci amacı olmuştur. Bu sebeple Türkiye’de çekilen beş Kürt filmi örneği ayrıntılı bir şekilde çözümlenerek, Türk karakterlerinin Kürt filmlerindeki temsilleri üzerine bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte bazı alt amaçlar da oluşturulmuştur. Bu çerçevede filmlerde genel bir anlatı izleği var olup olmadığı da tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu sinemanın ulus-aşırı ve ulusal sinema yönleri de tartışılmış ve bu iki eksen etrafında Kürt filmleri konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kürt Filmleri, Temsil, Türk Kimliği, Kürt Kimliği, Ulusal Sinema, Ulus-Aşırı Sinema

ABSTRACT

The Representation of Turkish Characters in Kurdish Films in The Context of Globalisation and Multiculturalism

Semih Göncü

National cinemas has evolved to a controversial situation under the influence of globalisation. Among other reasons, the most conspicuous reason of this situation is the emergence of minor cinematic practices which relies on the context of transnational. “Kurdish Films” which has emerged in 2000s in different regions is a cinematic practice having both transnational and national characteristics. The main course of this study is to reach more information and data about this practice which is academically studied for only a number of times. Due to the fact that this cinema is called with an ethnic identity; the study is thought to be a representational research. In this sense, the notion of multiculturalism is included in the study because of its multicultural structure and a representative research is carried out in the context of this notion. Within this framework, studying and discussing Turkish characters in the movies which were produced in Turkey where Kurdish movies are in an effective position is the main purpose of this study. For this reason, it is aimed to reach a conclusion over the representations of Turkish characters in Kurdish cinema by a detailed analysis of five different movies shot in Turkey. Along with this aim, there are also sub-aims. Within this framework, it is attempted to determine whether there is a narrative path in the movies. In addition to what has been mentioned so far, this cinema’s transnational and national sides are discussed and around these two aspects, Kurdish cinema is tried to be placed.

Keywords: Kurdish Films, Representation, Turkish Identity, Kurdish Identity, National Cinema, Transnational Cinema

ÖNSÖZ

Bu çalışma pek fazla araştırılmamış bir sinemayı anlama çabamdan doğmuştur. İşin esasında sinemanın her türüne ilgi duymakla birlikte, bilhassa bilimkurgu ve fantastik film türlerine karşı yoğun bir ilgiye sahibim. Ancak bu konular üzerine yapılmış birçok çalışma vardı. Bu sebeple çok bilinmeyen, pek keşfedilmemiş bir alana doğru yönelmek istedim. Hem kendi bilgimi arttırmak hem de eğer yapabilirsem ülke sinema literatürüne naçizane bir katkı sağlamak istedim. Bunları düşünürken, bir dersimizde o anki ödevimle alakalı olabilecek bir film değerli bir hocam tarafından tavsiye edildi. Bu film Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün 2012 yılında çektiği *Babamın Sesi* filmiydi. Film bir hayli etkileyici olmakla birlikte, Kürt filmlerine yönelmemi sağladı. Literatür taramalarım neticesinde bu sinemanın, yapılmış az sayıda güzel çalışma bulunmasına rağmen, yeterli sayıda akademik çalışma ile temsil edilmediğine kanaat getirdim ve bu sinema pratiğini araştırmaya karar verdim. Kürt filmleri farklı coğrafyalardan ortaya çıkan bir film pratiği olduğu için ziyadesiyle ilginç bir yapı taşıyordu. Öte yandan kendi yapısından dolayı güçlü bir kimlik bağından yükseldiği için, bu sinemada yer alan diğer kimlik temsillerinin de incelenmesi ve tartışılması gerektiğine karar verdim. İlk etapta sadece Kürt filmlerinin Türkiye ayağında Türk karakter temsillerini incelemeye karar vermiştim. Bununla birlikte, kullandığımız çözümleme yönteminin bir getirisi olarak, bu filmlerde genel bir anlatı izleği olduğu kanısına vardım ve bunu da sonuç bölümünde paylaşmaya çalıştım. Ayrıca Kürt filmlerinin akademik araştırmalarda çok fazla incelenmemesinden olsa gerek, ulusal sinema ve ulus-aşırı sinema eksenleri etrafında pek irdelenmediğini kanaatine vardım. Bu tür bir irdelemeyi, ikinci bölümde Kürt filmlerinin ortaya çıkışını anlattıktan sonra tartışmaya çalıştım. Ayrıca üçüncü bölümde filmleri çözümledikten sonra sonuç bölümünde bu tartışmaya dair tespit edebildiğim verileri paylaşmaya çalıştım. Netice olarak Türkiye literatürüne, bu sinema açısından bilgilendirici bir çalışma kazandırmaya gayret gösterdim. Umarım ülke literatürüne naçizane bir katkı sağlamayı başarabilmişimdir.

Bu çalışmaya maddi ve manevi olarak birçok kişi destek verdi ancak bazılarını burada gerçekten anmak zorundayım. Öncelikle maddi ve manevi olarak her türlü desteği veren değerli tez danışmanım Doç. Dr. Şükrü Sim'e teşekkürü bir borç bilirim. Onun tez danışmanlığını kabul etmesiyle bu tez gerçek bir varlık kazanmıştır. Doç. Dr. Ahsen Deniz Morva Kablamacı'ya öğretici dersleri ve beni Kürt filmlerine yönlendirecek olan filmi tavsiye ettiği için; kimlik konusunda gerçekleştirdiği yönlendirici çalışmaları, öğretici dersleri ve bu derslerle birlikte kimlik üzerine birçok kaynağa ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Hasan Akbulut ve ismini burada anmadığım diğer değerli hocalarıma teşekkür ederim.

Her türlü manevi ve maddi desteklerini veren Nuh Ödev ve Muhiddin Göncü, Ankara kütüphanelerinde birçok kaynağa ulaşmamı sağlayan Tunahan Altundaş, tezin redaksiyonunu ve ilk okumalarından birini gerçekleştiren Ahmet Ziya Sekendiz, filmlerde yer alan bazı Kürtçe çevirileri yaptığı için Ar. Gör. Cihan Tiken ve her türlü desteği veren diğer değerli dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca benimle birlikte ders alan ve tezini bitirmeye çalışan değerli arkadaşım Fatih Çalışkan'a da manevi desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Bu isimlerin yanında *Sesime Gel* filmini özel bir gösterimle izleme imkânı sunan yönetmen Hüseyin Karabey'e de büyük bir teşekkür borçluyum. Bunların haricinde maddi ve manevi hiçbir desteğini esirgemeyen ailemin her ferdine ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Ailem olmasaydı bu tez de mümkün olmazdı. Bu sebeple çalışmayı aileme ithaf ediyorum. Bunca desteğe rağmen tezde yer alabilecek her türlü hata veya eksiklik şahsıma aittir.

İSTANBUL-2016

İÇİNDEKİLER

ÖZ	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
KISALTMALAR LİSTESİ	XI
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL GENEL BİR ÇERÇEVE	5
1.1. Kimlik Kavramı ve İnşası.....	5
1.2. Küreselleşme ve Çok Kültürlülük	8
1.3. Türk Kimliği.....	15
1.3.1. Kısa Bir Türk Tarihi.....	15
1.3.2. Cumhuriyetin Kurulmasıyla Birlikte İnşa Edilmeye Çalışılan Türk Ulusal Kimliği.....	17
1.4. Kürt Kimliği	26
1.4.1. Kısa bir Kürt Tarihi-Kürtlerin Kökeni Hakkında Görüşler	26
1.4.2. Kürt Milliyetçiliği- Etnik Kimlikten Ulusal Kimliğe Geçme Çalışmaları.....	30
1.4.3. Türkiye Cumhuriyeti Nezdinde Kürt Kimliği ve Sorunu	34
2. BÖLÜM: ULUSAL SİNEMA VE ULUS AŞIRI SİNEMA KAVRAMLARI EKSENİNDE KÜRT FİMLERİNİ KONUMLANDIRMAK	42
2.1. Küreselleşme ve Çok Kültürlülük Bağlamında Sinema.....	42
2.2. Ulusal Sinema Kavramı Üzerine Tartışmalar.....	45
2.3. Ulus -Aşırı Sinemalar	52
2.4. Kürt Filmlerini Konumlandırmak	56
2.4.1. Kürt Filmlerinin Ortaya Çıkışı.....	58
2.4.2. Türkiye'deki Durum.....	64
2.4.3. Ulusal ve Ulus-Aşırı Eksende Kürt Filmleri.....	72
3. BÖLÜM: KÜRT FİMLERİNDE TÜRK KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ	83
3.1. Sinema ve Temsil İlişkisi	83

3.2. Araştırmanın Problemi	85
3.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	86
3.4. Araştırmanın Yöntemi ve Evreni	87
3.4.1. Göstergibilim ve Sinema	89
3.4.2. Greimas'ın Göstergibilimsel Çözümlemesi	90
3.5. Film Çözümlemeleri.....	97
3.5.1. Fotoğraf.....	97
3.5.1.1. Söylem Çözümlemesi	97
3.5.1.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe	103
3.5.1.3. Derin Yüzey	106
3.5.2. <i>Bahoz/Fırtına</i>	109
3.5.2.1. Söylem Çözümlemesi	109
3.5.2.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe	118
3.5.2.3. Derin Yüzey.....	123
3.5.3. <i>Min Dit/Ben Gördüm</i>	127
3.5.3.1. Söylem Çözümlemesi	127
3.5.3.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe	134
3.5.3.3. Derin Yüzey.....	139
3.5.4. <i>Azadiya Wenda / Kayıp Özgürlük</i>	142
3.5.4.1. Söylem Çözümlemesi	142
3.5.4.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe	149
3.5.4.3. Derin Yüzey.....	154
3.5.5. <i>Were Dengê Min / Sesime Gel</i>	157
3.5.5.1. Söylem Çözümlemesi	157
3.5.5.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe	166
3.5.5.3. Derin Yüzey.....	170
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	174
KAYNAKÇA.....	182
ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR.....	193

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Eyleyensel Örnekçe (Kıran ve Kıran (2011: 290) ‘dan alınmıştır)	92
Şekil 2: Yüzüklerin Efendisi Eyleyensel Örnekçe.....	93
Şekil 3: Göstergebilimsel Dörtgen	94
Şekil 4: <i>Fotoğraf</i> Filmi 1. Kesit – Faruk Eyleyen Çizelgesi	103
Şekil 5: <i>Fotoğraf</i> Filmi 1. Kesit – Ali Eyleyen Çizelgesi.....	104
Şekil 6: <i>Fotoğraf</i> Filmi 2. Kesit – Faruk Eyleyen Çizelgesi	105
Şekil 7: <i>Fotoğraf</i> Filmi 2. Kesit –Ali Eyleyen Çizelgesi.....	105
Şekil 8: <i>Fotoğraf</i> Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen.....	107
Şekil 9: <i>Fotoğraf</i> Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen.....	107
Şekil 10: <i>Fotoğraf</i> Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen.....	108
Şekil 11: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 1. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi.....	118
Şekil 12: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 1. Kesit- Yurtseverler Eyleyen Çizelgesi	119
Şekil 13: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 2. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi.....	120
Şekil 14: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 2. Kesit- 69 Eyleyen Çizelgesi	121
Şekil 15: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 3. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi.....	122
Şekil 16: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 3. Kesit- 69 Eyleyen Çizelgesi	122
Şekil 17: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 4. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi.....	123
Şekil 18: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen	124
Şekil 19: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen	125
Şekil 20: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen	125
Şekil 21: <i>Bahoz /Fırtına</i> Filmi 4. Göstergebilimsel Dörtgen	126
Şekil 22: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 1. Kesit-Aile Eyleyen Çizelgesi.....	134
Şekil 23: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 1. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi	135
Şekil 24: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 2. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi.....	135
Şekil 25: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 2. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi	136
Şekil 26: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 3. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi.....	136
Şekil 27: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 4. Kesit-Gülistan Eyleyen Çizelgesi.....	137
Şekil 28: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 4. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi	137
Şekil 29: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 5. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi	138
Şekil 30: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 5. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi.....	138
Şekil 31: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 6. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi.....	139

Şekil 32: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen.....	139
Şekil 33: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen.....	140
Şekil 34: <i>Min Dit /Ben Gördüm</i> Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen.....	141
Şekil 35: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 1. Kesit-Aile Eyleyen Çizelgesi	150
Şekil 36: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 1. Kesit-Jitem Birimi Eyleyen Çizelgesi	150
Şekil 37: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 2. Kesit-Selvi Eyleyen Çizelgesi.....	151
Şekil 38: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 2. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi	151
Şekil 39: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 3. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi	152
Şekil 40: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 3. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi	152
Şekil 41: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 4. Kesit- Barbaros Eyleyen Çizelgesi....	153
Şekil 42: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 4. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi	153
Şekil 43: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 5. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi	154
Şekil 44: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen	155
Şekil 45: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen	156
Şekil 46: <i>Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük</i> Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen	156
Şekil 47: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 1. Kesit- Aile Eyleyen Çizelgesi	167
Şekil 48: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 1. Kesit- Komutan Eyleyen Çizelgesi.....	167
Şekil 49: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 2. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi	168
Şekil 50: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 2. Kesit- Halil Eyleyen Çizelgesi	168
Şekil 51: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 3. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi	169
Şekil 52: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 4. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi	169
Şekil 53: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 5. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi	170
Şekil 54: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen.....	171
Şekil 55: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen.....	171
Şekil 56: <i>Were Dengê Min /Sesime Gel</i> Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen.....	172

KISALTMALAR LİSTESİ

Ed.:	Editör/yayına hazırlayan
Çev.:	Çeviren
Bkz.:	Bakınız
Akt.:	Aktaran
Haz:	Hazırlayan
Prof. Dr.:	Profesör Doktor
Doç. Dr.:	Doçent Doktor
Ar. Gör.:	Araştırma Görevlisi
t. y.:	Tarih Yok
MÖ:	Milattan Önce
MS:	Milattan Sonra
vd.:	Çok yazarlı eserlerde ilk yazarlardan sonrakiler
vs.:	Vesaire
vb.:	Ve benzeri

GİRİŞ

Kuşkusuz Lumière Kardeşler 1895 yılında ilk gösterimlerini yaptıklarında, sinemanın bugün geleceği noktayı tahayyül edemezlerdi. Bugün sinema, çağımızın en çok ilgi gören eğlence mecralarından ve en büyük endüstrilerinden biri olduğu gibi, önemli de bir sanat dalıdır. Böylesine farklı veçhelere sahip bir olgunun da incelenmesi, bilhassa akademik anlamda irdelenmesi, tartışılması ve anlaşılması gerekmektedir.

Bu çalışma, sinemanın geniş araştırma alanı içinden, nispeten küçük ancak akademik anlamda çok fazla incelenmemiş bir sinema pratiğini anlama ihtiyacından doğmuştur. Mevzubahis incelenecek sinema alanı, 2000'li yıllarla birlikte ortaya çıkan ve tartışılmaya başlanan; bilhassa tartışmaların varlık ile yokluk arasında gidip geldiği Kürt filmleridir. Bu sinema pratiğini ilginç ve araştırılır kılan ise, akademik alanda- özellikle Türkçe literatürde- çok fazla çalışma bulunmamasının yanında, çok farklı yönlere sahip olmasıdır. Bu durum da Kürtlerin politik durumları ile yakından ilgilidir. Zira Kürtler tam anlamıyla bağımsız bir ulus-devlete sahip olmadıkları gibi, ekseriyetle Ortadoğu'da dört farklı ancak birbirine yakın ülkelerin arasında bölünmüş durumdadırlar. Öte yandan önemli bir nüfusun da diasporada bulunması ve yaşadıkları ülkelerde son yüz yılda karşılaştıkları problemler, onların politik durumunu daha farklı bir konuma itmiştir. Bu sebeplerden dolayı Kürt filmleri, farklı coğrafyalarda çekilen sinematik eserler olmakla birlikte, ortaya çıktığı ülkenin de bir sinematik ürünü olmasına rağmen, ülkenin sinema pratiklerinden özellikle söylemsel olarak ayrılmaktadır. Öte yandan bu durum Kürt filmlerine hem ulusal hem de ulus- aşırı (*transnational*) nitelikler kazandırmaktadır. Dolayısıyla zikredilen özellikler Kürt filmlerinin farklı yönlerine işaret ederken, bu film pratiğinin araştırılması, incelenmesi ve tartışılması gerektiğini de göstermektedir.

Ayrıntılı bir tanımına ilerleyen kısımlarında girilecek olmakla birlikte, Kürt filmlerini kısaca şu şekilde tanımlayabiliriz: Farklı coğrafyalarda film çeken Kürt yönetmenlerin, tamamı Kürtçe veya önemli ölçüde Kürtçenin kullanıldığı, Kürtlerin odak noktasına yerleştirildiği; özellikle Kürtlerin yaşadıkları sıkıntıları konu edinen;

bu noktalardan hareketle kendisine ayrı bir kimlik oluşturmaya çalışan filmlere Kürt filmleri denilmektedir. Bu sinema pratiğini önemli kılan öğelerden biri de, çalışmanın ileriki kısımlarında tafsilatlı bir şekilde ele alınacak olmakla birlikte, hiç şüphesiz küreselleşme sürecinde ortaya çıkan ve gelişen bir sinema hareketi olmasıdır.

Çalışma, Kürt filmlerinin ortaya çıkış sürecini değinmekle birlikte, büyük ölçekte Kürt filmlerinin Türkiye ayağına odaklanmaktadır. Zira çalışmanın temel amacı Kürt filmlerinde Türk karakter temsillerini incelemektir. Dolayısıyla bu sinemanın önemli ayaklarından biri olan Türkiye'deki boyutları da incelenmekle birlikte bir etnisite- ulusla- anılan bir sinema pratiği içerisinde yer alan başka bir etnisitenin-ulusun temsilleri de irdelenmiş olacaktır. Böylece Kürt filmlerinin imgesel dünyasındaki diğer kimlikler irdelenerek, "öteki" nin konumlanış şekli de tespit edilmiş olacaktır. Dolayısıyla bu sinemanın öteki ile kurduğu ilişki ve onu görme biçimi de ortaya çıkmış olacaktır. Kuşkusuz bu tür bir sinema pratiğinde yer alan farklı kimlik temsillerinin, akademik ilgiye mazhar olması beklenir. Türkiye literatüründe genellikle Türk sinemasında Kürt karakter temsillerinin incelendiği, tartışıldığı hatırlanırsa, bu çalışmanın önemi ortaya çıkacaktır.

Türk temsillerinin bu sinema pratiği içerisinde incelenmesi temel amaç olmakla birlikte; bu sinemaya dair daha çok veri elde etmek için, iki alt amaç (soru) da oluşturulmuştur. Bu sorular şunlardır:

- Bu filmlerde ulusal sinema ve ulus-aşırı niteliklerine sahip olma durumu ne nedir?

-Gelinen nokta itibariyle bu filmlerde genel bir anlatı izleği var mıdır?

Çalışmada öncelikle Kürt filmlerine dair genel bir konumlandırma, tartışma ve irdeleme ihtiyacı hasıl olmuştur. Zira hem yakın zamanda ortaya çıkması ve tartışılması, hem de farklı coğrafyalardan ürün vermesi, bu film pratiğini konumlandırmayı mecbur kılmıştır. Bir ulus-etnik ile anıldığı için ulusal sinemaya

dair görüşlere, ayrıca ulus-aşırı bir veçhede de sahip olduğu için ulus-aşırı sinemaya dair görüşlere başvurmak elzemdir. Kısacası bu iki kavram ekseninde bir konumlandırma yapılmaya çalışılacaktır. Ulusal sinema ve ulus-aşırı sinema pratiklerinden hareket edileceği için küreselleşme ve sinema ilişkisinin incelenmesi de elzemdir. Bu sebeple çalışmayı bu bağlamda ele almaya çalıştık. Bununla birlikte Kürt filmlerinin çok etnikli, kimlikli yapısından dolayı “çok kültürlülük” kavramından da beslenmeye çalışacağız ve bu bağlamda Kürt filmlerini irdelemeye çalışacağız.

Bu sebeple çalışmanın ilk bölümünde küreselleşme ve çok kültürlülük kavramlarının gelişim süreçlerini irdeleyerek, her iki kavramı da açıklamaya çalıştık. Bununla birlikte çalışmanın ana amacının bir temsil araştırması olması hasebiyle, kimlik kavramı da incelenmeye ve tartışılmaya çalışılmıştır. Hem çalışmanın temel amacının Türk kimliğine dair temsilleri incelemek oluşu hem de Kürt filmlerinin ortaya çıkışına dair motivasyonlara hâkim olabilmek adına bu bölümde; Türk ve Kürt kimlikleri de irdelenmiştir.

İkinci bölümde ise ulusal sinema, ulus-aşırı sinema gibi pratikler tartışılmış, akabinde Kürt filmlerinin ortaya çıkışı ilgili literatür ışığında irdelenmiş, devamında ise Türkiye ölçeğinde bulunan Kürt filmleri incelenmeye çalışılmıştır. Son kertede Kürt filmleri ulusal sinema- ulus- aşırı sinema kavramları ekseninde incelenmeye, tartışılmaya ve bu ekseninde bir konumlandırılma yapılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla yukarıda yer alan sorulardan ilk soruya; ikinci bölümde kısmen cevap verilmeye çalışılmakla birlikte, filmleri çözümledikten sonra da konu üzerine bazı saptamalar yapılmıştır.

Üçüncü bölüme gelindiğinde, bir temsil çalışması olması sebebiyle ilk etapta temsil ve sinema ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Temsilin sinema ve film araştırmaları açısından önemine değinilmeye çalışılmıştır. Akabinde, araştırmanın problemi, önemi ve amaçları belirtilmiştir. Yöntem ve evren kısmında ise, Kürt filmlerinin Türkiye ayağında yer alan ve Türk temsilleri barındıran filmler seçilerek bir evren oluşturulmaya gayret edilmiştir. Yöntem olarak Aldirgas J. Greimas’ın anlatıların çözümlenmesi için geliştirdiği; söylem çözümlenmesi, eyleysel örnekçe

ve göstergebilimsel dörtgeni ihtiva eden üç aşamalı çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte ideolojik film eleştiri modelinden yararlanmaya çalışılmış; Marksist düşünür Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2014) isimli çalışmasından da yararlanılmıştır. Greimas'ın yöntemini seçme sebebimizin temelinde, yöntemin çok katmanlı bir çözümleme imkânı sunması yatmaktadır. Zira mevzubahis yöntem, temel amaçtan başlayarak alt-amaçlara da ulaşmamızda kolaylık sağlamaktadır. Öte yandan Kürt filmlerine dair çok fazla çalışma olmaması da bizi bu yönteme sevk etmiştir. Çünkü ortada bir bakıma pek keşfedilmemiş bir alan bulunmaktadır. Bilimsel düşüncenin kurucularından biri olan Descartes'in de belirttiği gibi bir problemi çözmek için, öncellikle onu mümkün olduğunda küçük parçalara ayırmak, akabinde yalın ve irdelenmesi kolay parçalardan başlayarak yavaş yavaş daha karmaşık, incelenmesi zor parçalara doğru ilerlemek gerekmektedir (Akt. Güneş, 2012: 41). Greimas'ın yöntemi, ikinci bölümde tafsilatlı bir şekilde değineceğimiz üzere, bunu fazlasıyla yerine getirmektedir.

1. BÖLÜM: KAVRAMSAL GENEL BİR ÇERÇEVE

1.1. Kimlik Kavramı ve İnşası

Kimlik kavramı, üzerine uzun yazıların ve incelemelerin yazılabileceği çok geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Zira en basit şekliyle düşünüldüğünde, insanın zihninde oluşan “nüfus cüzdanı” imgesinden başlayarak bireyin; etnik, dinsel, cinsel, politik özellikleri gibi kimliği ilgilendiren birçok konuyu ihtiva eder. Kimliğin oluşumu ise daha karmaşık bir süreci içerir. Çünkü kimliğin oluşumunda tarih, mekân, toplum ve çevre gibi faktörlerin yanında, doğuştan gelen biyolojik özellikler gibi olguların nasıl ve ne şekilde etkisi olduğu her daim tartışmalı olmuştur. Bu tür durumlar kimliğin kesin ve nesnel bir tanımını yapmayı ister istemez zorlaştırmakta hatta imkânsızlaştırmaktadır. Ne var ki kimlik üzerine bazı tanımlamalar yapılmadan, kimlik üzerine bir araştırma veyahut çalışma yapmak da pek mümkün değildir. Kelime anlamı olarak bakıldığında, Türk Dil Kurumu’nun verdiği tanıma göre “kişinin kim olduğunu tanıtan belge, hüviyet, tanıtma kartı” gibi anlamlarının yanında, kişinin nasıl bir birey olduğunu belirten özellik ve niteliklere kimlik denilmektedir (“Kimlik Sözcüğü”, 2015).

Çeşitli bilim dalları kimlik kavramını farklı şekillerde açıklamaya çalışmıştır. Mesela önemli bir disiplin ve bilimsel yöntem olan psikanaliz kimlikle yakından ilgilenmiştir. Bilindiği üzere kimlik olgusu psikanalizin çalışma alanı olan insan bilinci (veya bilinçdışı) ile yakın ilişki içerisindedir. Psikanalizin en önemli isimlerinden biri olan Jacques Lacan (1901-1981) kimliği, Freud’un görüşlerine dayanarak geliştirdiği “ayna teorisi” ile açıklamaktadır. Lacan’a göre “ben” bilinci (buna kimlik duygusu da denilebilir) 6-18 aylıkken “ayna” olarak adlandırılan aşamada oluşur: Çocuk bu aşamada aynada kendi yansımalarını görür ve kendisini tanımaya başlayarak bir tür “ben bilinci” oluşturur (Edgar ve Sedgwick, 2007: 177-178). Yani çocuk bu dönemde bir tür kimlik duygusu geliştirmekte, inşa etmektedir. Çocuk bu şekilde, aynada kendisinin ayrı bir birey olduğunun farkına varır ve diğer insanlardan ayrı, biricik bir insan olduğunu anlamaya başlar. Nitekim “ben”, “sen”, “onlar” “biz” veya birçok Batılı kimlik teorisyenine göre kimlik oluşumunda elzem bir nitelik taşıyan “öteki” kavramı da bu şekilde gelişmeye başlar.

Stuart Hall gibi ünlü birçok Batılı teorisyene göre (1998a: 72) kimlik olgusu bir anlatı, süreç ve söylem olarak ötekine göre konumlanmaktadır; yani bireyin kimliği, ötekisi ile arasındaki farklılığa göre oluşmakta ve inşa edilmektedir. Bu olgu Ross vd. göre (2001: 16) modernleşme süreci ile birlikte ortaya çıkan bir durumdur. Çünkü geleneksel toplumlarda kimlik, yükümlülükler, bireyin konumuna veyahut zaman ve mekân gibi faktörlere göre oluşmaktaydı. Modernitenin getirdiği değişikliklerle birlikte kimlik oluşum süreci değişmiş ve öteki/lik faktörü yoğun bir şekilde kendisini hissettirmeye başlamıştır. Ne var ki kimlik her zaman için bu şekilde algılanmamıştır.

Kimlik tarih boyunca farklı şekillerde kendisini göstermiş ve toplumlar tarafından farklı yapılarda algılanmıştır. Modernlik öncesi dönemde, örneğin Ortaçağ Avrupasında kimlik ve kimlikle ilişkili tüm özellikler büyük oranda sabitti. Bireyler hayatın farklı evrelerinden geçse dahi, bunlar yerleşik ve kurumsallaşmış süreçler tarafından kontrol edilirdi. Birey bu kurumlar içerisinde pasif bir konumda yer almaktaydı (Giddens, 2014: 103). Keza modernlik öncesi toplumlarda kimliklerin sabit ve çoğunlukla değişmez bir yapıda olmasından dolayı, bireyler herhangi bir kimliksel kriz ile de karşılaşmamaktaydı. Çünkü içinde bulunduğu toplum bireye, kimliğini salt bir şekilde bahşeden bir yapıdaydı. Modernite ile birlikte ise kimlik hem toplumsal algıda değişiklik göstermeye başlamış hem de bireysel manada dinamik ve karmaşık sayılabilecek bir yapıya tekâmül etmiştir (Kellner, 2003: 231).¹

Modernite ile birlikte kimliğin karmaşık ve dinamik olarak algılanması ise, değişkenliğinden ve sabit bir yapıda olmamasından kaynaklanmaktadır. Hall'a göre kimlik oluşumu/inşası asla tamamlanan bir süreç değildir; aksine dinamik bir süreçtir (1998a: 70). Hall ile aynı ekolden gelen Iain Chambers da benzer bir noktaya değinir (2014: 45) ve kimliğin hiçbir zaman tamamlanmayan, her daim yolculuk hâlinde olan bir tür fabl, yani "anlatı" gibi olduğunu vurgular. Bu durumu insanların olgun ve bütün bir kimliğe sahip olduğu yanılgısından örneklendiren Chambers, bunun sadece

¹ Kimlik kavramı postmodern teorisyenler tarafından, daha farklı ve karmaşık sayılabilecek bir şekilde ele alınmıştır. Kellner'ın aktardığına göre (2003: 233) postmodern teorisyenler kimlik kavramını sorunsallaştırır ve kimliğin bir mit, yanılsama olduğunu savunurlar. Postmodernistler, kendini tamamlamış bir kimlik olarak öznenin, tüketim toplumu haline gelen kitle tarafından parçalandığı ve gözden kaybolur bir yapıya sokulduğunu iddia ederler. Özel kimliğin ise dil ve toplum aracılığıyla yaratılan bir mit olduğunu belirtmektedirler.

bir yanılısama olduğunu, bir gerçeklik teşkil etmediğini belirtmektedir. Çünkü diğer teorisyenlerin de vurguladığı gibi Chambers da kimliğin çok parçalı ve her türlü etkiye açık, değişken bir olgu olduğunu belirtmektedir.

Kimliğin oluşumunda ötekinin önemi, yukarıda da değinildiği gibi, yadsınamaz. Öteki lafzının olumsuz çağrışımlar yaptığı da bir gerçektir. Bu bağlamda, ötekileştirmenin yani bireylerin veya toplulukların diğer insanlara karşı çeşitli nedenler ile gerçekleştirdiği ayrımcılık, ötekiyi sevmeme, nefret etme gibi olgular kimliksel çalışmalarda defaatle zikredilmiştir. tekinine karşı oluşan tutumun neden bu şekilde geliştiği yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Elizabeth Grosz bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır: “Dünyanın hâkimi olmayışına tahammül edemeyen bir kendilik, kendi tikelliğini ve sınırlarını somutlaştırdığı için ötekilerden korkar ve nefret eder ve tekiliği her fırsatta kendi modeline dayalı bir kimlik ve aynılığa indirgemeye çalışır (Akt. Chambers, 2014: 52). Özetle kimliğin oluşumunda önemli bir işlev gören ötekilik zamanla olumsuz bir durumun oluşmasında önemli bir konumda bulunmaktadır.

Kimliklerin toplumda inşa edilişi yani toplumsal yapıda teşekkl kazanma süreci birçok teorisyenin üzerinde durduğu ve tartıştığı mevzuların başında gelmektedir. Zira kimliklerin toplumsal yapıda inşa edildiği görüşü Manuel Castells’in de belirttiği gibi (2013: 14) zerinde anlaşması kolay bir olgudur. Ancak nasıl oluştuğu/inşa edildiği tartışmalıdır. Castells bu noktadan hareketle kimlik inşasını üç farklı biçimde açıklamaktadır. Ona göre kimlik inşasında üç farklı biçim ve köken bulunmaktadır (2013: 14). Bunlar: “Meşrulaştırıcı Kimlik”, “Direniş Kimlik” ve “Proje Kimlik” dir. Castells’in önerdiği kimlik inşaları birbiriyile bağlantılıdır. Toplumda yer alan egemen kurumlar tarafından, toplumsal aktörler karşısında egemenlik sahasını genişletmek ve rasyonelleştirmek için inşa edilen kimliğe meşrulaştırıcı kimlik denilmektedir. Bu durumu bir devletin benimsediği ulusal kimliği, (rneğin Türkiye’de Türk kimliği) bütün vatandaşlar üzerinde hâkim kılma çalışması ile örneklendirmek mümkündür. Direniş kimliği ise hâkim kimliğin değersiz ve damgalı olarak gördüğü toplulukların (bireylerin) inşa ettiği bir kimliktir. Yani bu kimliğe sahip olanlar egemen toplumsal kimliğe ve bu kimliğin ihtiva ettiği ilkelere karşı bir direniş içerisinde yer alırlar. Örneğin Türkiye’de yaşayan Kürtlerin

ve Alevilerin, homojen bir yapıda olmasa da, çoğunlukla bir tür direniş kimliği içerisinde oldukları söylenebilir. Bu örnekleri diğer etnik, dinsel, politik veya cinsel kimlikler üzerinden arttırmak mümkündür. Her zaman vuku bulmasa da direniş kimliğinin ilginç bir özelliği ise, “dışlananların” kendilerini dışlayanları zamanla dışlayabilmeleridir: Kısacası direniş kimliği, bir zamanlar onları hor gören ve dışlayan egemen kimliği, belli bir zaman sonra dışlayabilmektedir. Özetle kendilerine yapılan (amiyane tabirle reva görülen) uygulamaları, davranışları aynı veya benzer şekilde karşı tarafa da uygulayabilmektedirler. Şüphesiz bu durum, kimlik üzerinden konumlanmaların ve doğal olarak kimliğin paradoksal bir yanına da işaret etmektedir. Proje kimliği ise toplum içinde bulunan aktörlerin toplumdaki konumlarını yeniden tanımlamaları ve bunun üzerinden bir kimlik inşa ederek bütün bir toplumsal yapıyı değiştirmeyi amaçlamaları için kullanılan bir ifadedir. Örneğin Feminizm böyle bir proje kimliktir. Öte yandan direniş olarak toplumda bir kimlik inşasına giren herhangi bir kimlik zamanla proje bir kimliğe evrilebilir, hatta egemen yani meşrulaştırıcı bir kimliğe de ulaşabilmektedir (Castells, 2013: 14-16).

Söylenenlere ek olarak, kimlik olgusu farklı kolektif yapılarda da ortaya çıkmaktadır. Hatta Habermas’ın da ifade ettiği gibi (2015: 21) ulus ya da millî ruh, kolektif kimliğin ilk modern biçimi olarak kabul edilebilir. Bu sebeple topluluklar, doğal olarak bir isimle (Türk toplumu, Kürt toplumu vs. gibi) anılmaktadır.

1.2. Küreselleşme ve Çok Kültürlülük

Kuşkusuz günümüzde, gerek akademik çevrelerde gerekse kamusal alanın diğer kısımlarında yoğun bir şekilde tartışılan ve açıklanmaya çalışılan kavramların başında küreselleşme gelmektedir. Esasında kavram üzerine yapılan tartışmalar nispeten uzun yıllara dayanmaktadır.² Ne var ki kavram üzerine süre gelen tartışmalar ve açıklama çabaları, kavramın kendisine benzer bir şekilde, tüm hızıyla devam etmektedir. Günümüz dünyasının getirdiği problemler, Tomlinson’un da ifade ettiği gibi (2013: 148) 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başına göre bir hayli

² Ulusay 2008 yılında yayımladığı çalışmasında kavramla ilgili gerçekleşmeye başlayan yoğun tartışmaların yaklaşık 20-25 seneye kadar götürülebileceğini belirtmektedir (2008: 15).

karmaşıktır. Bu durum kuşkusuz küreselleşmeyi açıklaması daha zor bir konuma savurmaktadır. Bununla birlikte akademik çevrelerin kavram üzerine yapmaya çalıştığı açıklama çabalarının aslında yeni sorular doğurması; kimi zamanda bu çevreler tarafından kullanılan dilin “tuhafılığı ve anlaşılmazlığı” kavram üzerine var olan problemlerin artmasına neden olduğu iddia edilebilir. Bu bölümde kavramı, konumuzla bağlantı kurulabilecek, basit bir şekilde açıklamaya çalışırken, küreselleşme ile yakın bir ilişki içerisinde olan kültür ve bu noktadan ortaya çıkan çok kültürlülük kavramını da açıklamaya çalışacağız.

Küreselleşme modern dönem ile birlikte ortaya çıkan bir vakiadır. Ancak Tomlinson’un da belirttiği gibi modern dönem öncesinde, günümüz küreselleşmesine benzer bazı noktalar bulmak mümkündür. Örneğin, ticaret yollarında çeşitli kültürden, etnikten insanların birbirleriyle karşılaşmaları ile oluşan etkileşim, büyük dinlerin (Hristiyanlık, İslam gibi) veya çeşitli imparatorlukların (Roma, Osmanlı vs.) çok geniş coğrafyalara hükmetmeleri gibi günümüz küreselleşme olgusuna benzeyen durumlar bulunmaktadır. Ancak bunlar yüzeysel benzerliklerden öteye geçmemektedir. Dolayısıyla küreselleşme modern dönemde vuku bulmuş bir hadisedir (Tomlinson, 2013: 67-70). Bu sebeple Giddens olguyu modernleşmeye nispet eder ve modernleşmenin “küreselleştirici” bir eğilimi olduğunu savunur. Bu bağlamda küreselleşmeyi modernleşmenin doğal sonuçlarından biri olduğunu iddia eder. Bununla birlikte Giddens küreselleşmeyi yerel ve küreselin diyalektiği olarak açıklar. Ona göre uzak toplumsal olaylarla, yerel ilişkiler artık iç içe geçmiş bir vaziyettedir (2014: 37).

Küreselleşmenin kısaca tanımını yapmak gerekirse; coğrafi, kültürel, siyasal, ulus-devlet, sınırlarını aşan sosyal örgütlenmelerin oluşması, bununla birlikte ekonomik süreçlerin sınırları aşarak bir bütün oluşturmasına küreselleşme denilmektedir (Mutlu, 2012: 215-216). McGrew küreselleşme sürecini şu örneklerle ifade etmektedir: “Bu günlerde mallar, sermaye, insanlar, bilgi, imgeler, suç, kirlilik, uyuşturucu, moda ve inançlar karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır. Ulaşırı ağlar, toplumsal hareketler ve ilişkiler akademiden cinselliğe kadar hemen hemen tüm alanlarda etkisini göstermektedir” (Akt. Tomlinson, 2013:12). Küreselleşme en basitinden bütün gezegeni birbirine yaklaştıran ve ilgilendiren bir konu olarak

algılanmaktadır. Dünyanın bir noktasında olan bir vakanın bütün küreyi etkileyecek bir güce sahip olması gibidir. Örneğin küresel çevre krizi buna örnektir: Şayet Orta Afrika, Amazonlar ve Endonezya'da bulunan geniş ormanlar yok olursa, bütün gezegeni etkileyecek şekilde bir iklim değişikliği yaşanabilir (Eriksen, 2012: 462). Keza günümüzde bir hayli dillendirilen küresel ısınma olgusu da bu konuya önemli diğer bir örnektir.

Küreselleşme sürecinde birçok faktörün etkisi olduğu belirtilmektedir. Bilhassa sermaye dolaşımının ulus-aşırı bir vaziyete evrilmesi, Sovyetler Birliğinin çöküşü ile birlikte, neo-liberal politikaların dünyada yaygınlaşması, iletişim ve ulaşım teknolojilerinin hızlı bir şekilde gelişmesi gibi faktörlerden söz edilmektedir (Ulusay, 2008: 16). Esasında inkâr edilemeyecek bir vakıa olmakla birlikte, teorisyenler hangi zaviyeden bakıyorlarsa o noktadan bu kavramı açıklamaya çalışmışlardır denilebilir. Örneğin çeşitli teorisyenler küreselleşmenin, kapitalizmi güçlendirerek; ulus-devletlerin yerini ulus-aşırı şirketlerin doldurduğunu iddia etmekle birlikte, yerel kültürlerin aşındırıldığından dem vurmaktadırlar. Öte yandan küreselleşme savunucuları ise, bu sürecin doğal bir süreç olduğunu; insanların refahını, mutluluğunu, özgürlüğünü ve demokratik haklarını genişletecek bir süreç olarak gördüklerini belirtirler. Bunun aksini düşünenler ise bu süreçle birlikte güçlü devletlerin hegemonyalarını genişlettiklerini, az gelişmiş ülkeler üzerinde tahakkümlerini arttırdıklarını söylemektedirler. Bununla birlikte bu sürecin demokrasiye aslında zarar verdiğini, kültürel bir homojenlik yarattığını ve yerel kültürleri tehdit ettiğini iddia etmektedirler. Douglas Kellner bu yorumları aktarmakla birlikte, küreselleşme kavramının tek bir noktadan kavranamayacağını, aksine birçok veçhesinin (kapitalizm, teknoloji, bilim, ulaşım, iletişim vs.) anlaşılması gerektiğini belirtmektedir. Kellner'ın vurguladığı bir diğer nokta ise, artık dünyanın her noktasının birbirine bağlı ve aynı oranda kırılgan olduğunu söylemesidir. Örneğin dünyanın bir köşesinde olan bir vaka, çok kısa bir sürede dünyanın diğer noktalarına sıçramaktadır. Dolayısıyla yerel problemler küresel problemler hâline gelebilmektedir (Kellner, 2002: 285-291). Mesela yanı başımızdaki Suriye iç savaşını düşünelim. Mevzu ilk bakışta bir iç savaş olarak görülebilir, ancak medyadan görüleceği üzere; başta Türkiye olmak üzere, ABD,

Rusya, Ortadoğu ülkeleri, Avrupa Birliği vs. konuya aktif bir şekilde müdahil olmuştur. Suriye'deki savaşa ülkelerin çeşitli şekillerde müdahil olması mevzunun bir yönüken, ortaya çıkan mülteci krizi ve terör tehdidi, küresel sorunlar hâline gelmesi diğer önemli yönleridir.

Küreselleşme kavramı ile ilgili yadsınamayacak gerçek ise bu süreci iletişim araçlarının hızlandırdığı, hatta oluşmasını sağladığı yönündeki görüşlerdir. Bu durum birçok araştırmacı tarafından defaatle zikredilmiştir (Eriksen, 2012; Kellner, 2002; Tomlinson, 2013; Ulusay, 2008). Zira küreselleşmenin en önemli özelliği hiç şüphesiz iletişimin, ulaşımın, kısaca akışların hızlanmasıdır. İletişim araçları da bu akışı hızlarından faktörlerin başında gelmektedir (Tutal, 2005). Zira Giddens'in da vurguladığı gibi (2014: 42) "ilk gazeteler (ve diğer her çeşit dergi ve süreli yayın) mekânın yerden ayrılması (belirli bir yere bağlı olmaktan kurtulması) sürecinin tamamlanmasında temel bir rol oynamış, ancak bu süreç sadece basılı ve elektronik iletişimin bütünleşmesiyle küresel bir olguya dönüşmüştür".

Mesela ünlü iletişim bilimciler arasından zikredilen Marshall McLuhan 1960'larda, başta televizyon olmak üzere, modern kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasını takip ederek, dünyadaki yeni kültürel durumu açıklamak üzere "küresel köy" kavramını ortaya atmıştır. McLuhan bu kavram üzerinden, dünyanın tek bir yer hâline geldiğini iddia etmiştir (Eriksen, 2012: 475). McLuhan kavramı daha çok televizyondan hareketle geliştirmiştir. 1990'lı yıllarda internetin yaygınlaşması ile birlikte McLuhan'ın ön gördüğü küresel dünya konusu daha yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır, hatta onun zamanının ilerisinde bir tahminde bulunduğu dillendirilmiştir (Tutal, 2005: 53-54).

İletişim araçlarının yaygınlaşması ve kapitalizmin etkisiyle "haber" olgusu da metalaşmaya başlamıştır. Bununla birlikte "küresel yayın" yapma iddiası, bilhassa CNN'in faaliyetleri ve ona benzer haber kanallarının ortaya çıkması ile birlikte başlamıştır. Haberin metalaşmaya başlaması ile birlikte haber olgusu; çok çabuk tüketilen, hızlı bir şekilde izletkile ile buluşturulması gereken bir fenomene dönüşmüştür. Tabii bir haberin oluşması için gerekli süre de kısalmıştır. Haber daha çok görselliğin ön planda olduğu, gündemde kalma süresinin kısaldığı bir vakıya

evirilmiştir. Küreselleşmenin hız, akış gibi ifadelerle imlenmesindeki en önemli sebeplerden birinin de bu durum olduğu rahatlıkla söylenebilir (Tatal, 2005: 145-174).

Günümüzde gelinen durumun, ünlü iletişim bilimci Joshua Meyrowitz'in yıllar önce belirttiği şekilden çok farklı olduğu söylenemez:

Medyanın evrilmesi insanların deneyiminde ve olaylarda fiziksel mevcudiyetin önemini azaltmıştır... Günümüzde bilgi, duvarların içinde geçebildiği ve uzak mesafeleri büyük bir hızla katedebildiği için fiziksel sınırları olan mekânlar daha az önemlidir. Bunun sonucunda, kişinin *nerede* olduğuyla, neyi bildiği ve deneyimlediği arasındaki ilişki azalmıştır. Elektronik medya, zaman ve mekânın toplumsal etkileşim için önemini değiştirmiştir (Akt. Tomlinson, 2013: 224).

İletişim araçlarının küreselleşme üzerindeki etkisi sayfalarca yazılsa tamamlanacak bir durum değildir. Bunun yerine konumuzla alakalı olan küreselleşme ve çok kültürlülük kavramlarının iletişim araçları ile nasıl bir etkileşimi olduğunu açıklamaya çalışmak daha yerinde olacaktır. Zira “kültürel küreselleşme sürecinin temel unsuru olarak ise, genel olarak dünya çağında değiş tokuş, seyahat ve etkileşimin daha hızlı, daha yaygın, daha bağımsız biçimlerine olanak veren iletişim teknolojilerinin ve medya şebekelerinin ortaya çıkması gösterilmektedir” (Mutlu, 2012: 216). Çünkü bu noktada küreselleşme ile kültürün uzamsal bağlarını koparma durumu mevcuttur. Eriksen bu durumu şöyle özetler:

Modern iletişim teknolojileri, belirli kültürel olguların, mekândan bağımsızlaşmasına iki yolla katkıda bulunmuştur. Birincisi, bir yığın olgu-‘gençlik kültürü’nün çeşitli yönleri, Coca Cola’dan pop müzik CD’lerine ve kot pantolonlara, popüler filmlere ve çevre krizi gibi siyasal problemlere kadar aynı anda hem küresel (her yerde) ve hem de yerel olarak (belirli yerlerde) mevcuttur. İkincisi, jet uçakları, artan sayıdaki bir insan kitlesi için, dünyanın her yerine çok hızlı ve konforlu bir şekilde gidip gelmeyi mümkün kılarken, telefon, faks makinesi, İnternet ve bilgisayarlı video sistemleri de ilkesel olarak, dünyanın her yerindeki insanlarla her an iletişime geçebilmeyi sağlayıcı olmuştur. Artık mekânın, kültürler arasında açık bir tampon oluşturabileceğinden söz etmek zordur (2012: 460).

Dolayısıyla bir kültür için uzamsal bir şart artık gerek yoktur. Morley ve Robins de benzer bir noktaya değinir ve uzamların artık kimliklerin açık destekleyicisi olmadığını ifade ederler (Akt. Tomlinson, 2013: 158). Mesela bir coğrafi bölgenin ötesinde bir anlama sahip olan “Batı” veya “Batılı” gibi kavramlarda tartışılır bir vaziyete evrilmiştir. Zira Batılı yaşam tarzı sadece Avrupa, Kuzey Amerika ve Avustralya’yı kapsayan alanın hem içinde hem de dışında olabilmektedir. Örneğin “Batı denilen şeyin, Melbourne’de olduğu kadar Nairobi’nin orta sınıf bir banliyösünde de olabileceğini çağrıştırmaktadır ve bu anlamda Buenas Aires’i, nüfusun büyük bölümünün Asyalı Müslümanların oluşturduğu Bradford’dan daha tipik bir ‘Batılı’ şehir olarak görmek mümkündür” (Eriksen, 2012: 468).³

Bu noktada zihinde oluşan bir diğer soru ise dünyanın tek bir kültüre doğru evirilip evirilmediğidir. Kuşkusuz buna dair emareler mevcuttur. Batı kültürünün ve bu anlamda popüler kültürün dünya üzerindeki etkisi büyüktür. Bunu İngilizcenin günümüz dünyasında “lingua franca” olması gibi güçlü bir örnek ile dillendirmek mümkündür. Bununla birlikte anılan kültür emperyalizmine de örnekler bulunulabilir. Hiç şüphesiz medya araçları da bu süreçte etkindir. Ancak bu tür iddiaların kültürel pratikleri, genellikle popüler tüketim ürünleri ile sınırlandırıldığına dair yapılan eleştiriler de yadsınmamalıdır. Bununla birlikte küresel dünyanın çeşitli yerel kültürleri görünür bir vaziyete getirdiği ve melez kültürlerden söz edildiği de unutulmamalıdır (Tomlinson, 2013: 120- 129).

Bu nokta aslında küreselleşmenin kendi içinde paradoksal bir duruma da işaret ettiğini göstermektedir. Bu durumu Nejat Ulusay şu sözlerle özetlemektedir:

Küreselleşme ekonomik, politik ve kültürel açılardan homojenleşmiş bir “küresel toplum” imasında bulunur. Hâlbuki küreselleşme süreci, bizleri paradoksal biçimde, çok sayıda farklı kimliğin bir arada olduğu bölünmüş bir “küresel toplum”la karşı karşıya bırakır. Kültür, etnisite, cinsiyet, yerellik, dinsel gibi farklı temellere dayalı yeni kimlik alanları, evrensellik ve ulusallık gibi kavramlar çerçevesinde daha önce ileri sürülmüş geniş ölçekli,

³ Bu noktada Batılılaşma denilirken neyin kast edildiğini açıklama ihtiyacı bulunmaktadır. Burada kast edilen durum Tomlinson’un da ifade ettiği gibi (2013: 135) Batı kapitalizmine ait tüketim kültürü, felsefi görüşleri, kişisel özgürlük, cinsiyet ve cinsel özgürlük, şehir yaşamı, müzik tarzları vs. denilen, kısacası bütün bir Batı hayat tarzını imleyen bir olgudan bahsedilmektedir.

sınırlayıcı kimlik tanımlarının yeniden değerlendirilmesine neden olmaktadır (2008: 20).

Benzer şekilde Eriksen de küreselleşmenin içinde bir çelişki yattığını ifade eder ve dünyanın bir bakıma küçüldüğünü ancak bir bakıma da genişlediğini söyler. Zira dünyanın her noktasına 24 saatten daha kısa sürede gitmek mümkündür ve her yerde aynı yaşam tarzı sürdürülebilir ve dünya bu anlamda küçülmüştür. Öte yandan dünyanın en uzak ve egzotik yerleri hakkında daha fazla bilgi edinmek mümkün hâle gelmiştir. Böylece insanlar farklılıklarını daha kolay fark etmektedirler. Dünya bu anlamda ise genişlemiştir (2012: 475-476).

Bu noktada ise çok kültürlülük kavramı ortaya çıkmaktadır. Çünkü yerel kültürler küreselleşme sonucunda daha görünür bir vaziyete evrilmiştir.⁴ Kavram ve mahiyeti bilhassa Batıda, göç alan ülkelerdeki kültürel sorunları aşmak için kullanılmıştır. Zira farklı kimlik iddiaları ve bununla birlikte gelen kültürel özgürlüklerin ifade edilmesi, savunulması demokratik bir toplumda olması gereken bir durum olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla çok kültürlülük, kamusal alanda farklı kültürlerin adil bir biçimde temsil edilmesi projesi olarak değerlendirilmiştir. (Doytcheva, 2013: 9- 12).

Günümüzde çok kültürlülük sosyal bilimler açısından önemini arttıran konulardan biridir. Kavram en genel şekliyle tanımlanacak olursa; bilhassa “sömürge sonrası” Batıda oluşan etnik, kimliksel çeşitliliği işaret eden bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Kavram göçmenlerin anavatanlarındaki kültürleri ve hâkim kültürle olan ilişkilerine bir hayli ağırlık vermektedir. Kavramın içerisinde asimilasyon, diaspora, melezlik gibi kavramlar da tartışılmakta ve araştırılmaktadır (Ulusay, 2008: 52).

Doytcheva ise çok kültürlülüğe çalışmasında şöyle bir tanım getirmektedir:

⁴ Kürt kimliğinde de, ileriki sayfalarda değinileceği üzere, benzer bir şekilde küreselleşme ile görünürlüğün artması durumu olduğu söylenebilir.

(...) çokkültürlülüğü geçici olarak, modern demokrasilerin, kurumlarını yeniden biçimlendirecek ve kişilere farklılıklarını geliştirmek ve aktarma imkânını verecek farklı kültürlerin tanınması gerektiği düşüncesini temel alan tarihsel bir siyasi program, entelektüel tartışma ve pratik deneyim olarak tanımlayabiliriz. Bu tanıma göre: Çokkültürlülük, ilk olarak, toplumun bir özelliği değil, bir ideal ya da siyasi programdır. İnsan toplulukları her zaman çoğul olmuştur ve küresel açıdan çeşitlilik arz etmiştir ama bu çeşitliliğe farklı dönemlerde farklı siyasi cevaplar verilmiştir. İkinci olarak çokkültürlülük, en azından ilk ortaya çıktığında, kültürel farklılıklar sorununun bir toplumsal adalet meselesine dönüşmesine tanık olan demokratik toplumlara özgü çağdaş bir yeniliktir (2013: 24-25).

Kürt filmlerinin çok kimlikli yapısından hareketle, bu filmleri Doytcheva'nın tanımından hareketle çok kültürlülük bağlamında değerlendirmeye çalışacağız.

Dikkat edilirse bölümde Yeni Medya'nın (sosyal medya vs.) küreselleşme ve çok kültürlülükle ilgisine değinmemeye çalıştık. Zira bu konu kısaca özetlenecek bir konu olmamakla birlikte, konumuzla doğrudan bir bağlantısı da bulunmamaktadır. Ancak çeşitli Kürt filmlerinin internetten yayınlanma imkânına sahip olmasının, Yeni Medya teknolojileri ile ilgili olduğunu da belirtelim.

1.3. Türk Kimliği

1.3.1. Kısa Bir Türk Tarihi

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıyla birlikte, bir ulus-devlet olarak ortaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nde, modernleşme ile birlikte inşa edilmeye çalışılan Türk ulusal kimliği, çalışmanın temel aldığı eksen açısından büyük önem arz etmektedir. Ancak öncesinde Türklerin kökeni, Anadolu'daki varlıkları ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu kısa bir şekilde özetlemek yerinde olacaktır.

Türkler, bir etnisite olarak Orta Asya kökenli olup, çoğunlukla iki kıta üzerinde yaygınlık gösterirken; bazı zamanlar kurdukları devletler ile üç kıtada birden aynı anda var olmuşlardır. Tarihi kaynaklara bakıldığında ilk kez Türk lafzı geçen devlet (Büyük Hun ve Avrupa Hun İmparatorlukları gibi Hun isminde anılan devletler de Türk devleti olarak kabul edilse de) MS 542 yılında tarih sahnesine çıkan ve 552 yılında bağımsızlığını ilan eden Gök Türk (Kök Türk) devletinde

görülmektedir. Diğer taraftan meşhur tarihçi Herodot'un MÖ 5. yüzyılda doğu kavimleri arasında andığı Targitaların, Türk adının ilk hâli olabileceği iddia edilmiştir. Kimi zaman "Türük" şeklinde iki heceli olarak da geçen isim, Altaylı kavimleri tarif etmek için MS 420 tarihli bir Pers metninde de geçtiği görülmektedir. Türk isminin anlamı üzerine çeşitli tartışmalar var olmakla beraber, 1911'de yayınlanan Uygurca bir belgeden kuvvet, güç gibi anlamlara geldiği ortaya çıkmıştır (Taşağıl, 2015: 43-44).

Türkler çok geniş bir coğrafyaya yayıldıkları için, yaşadıkları yerlerde çeşitli tarihi kaynaklarda "Türkiye" şeklinde anılmıştır. Yani Türkiye'deki birçok insanın da yanlışlığı olan, Türkiye lafzı Türkiye Cumhuriyeti ile beraber ortaya çıkan bir durum değildir. Aksine çok eski yüzyıllardan beri Türkiye kelimesi Türklerin yaşadığı çeşitli yerleri tanımlamak için kullanılmıştır. İslam öncesi Türk tarihini Çin kaynaklarından çalışması ile bilinen Prof. Dr. Ahmet Taşağıl'a göre (2015: 44), 6. yüzyılda Bizanslılar Orta Asya için bu ismi kullanırken; 9. ve 10. yüzyılda Volga'dan Orta Avrupa'ya kadar olan bölgeye de Türkiye olarak adlandırmışlardır. Diğer taraftan 13. yüzyılda Suriye ve Mısır gibi bölgeler Türkiye olarak anılırken; Anadolu ise, İtalyan ve Yunan kaynaklarında 12. yüzyıldan itibaren mezkûr isimde anılmıştır.

Selçukluların Anadolu'ya girmeleriyle, kalabalık Oğuz boyları Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılmıştır. Eskiden beri Oğuzların önemli bir kolu olan Kayılar ise Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun da temelini atacak, Ertuğrul Gazi ve oğlu Osman Gazi'nin Kayı boyuna mensup aşiretleri ise Batı Anadolu'da yerleşim göstermişlerdir. Osmanlı İmparatorluğunun temelleri ise 14. yüzyılın başı itibarıyla atılmıştır (Köprülü, 2013: 93-121).

Bilindiği üzere Osmanlı İmparatorluğu çok uzun bir süre dünya siyasetinin aktif ve güçlü bir öznesi olurken, zamanla güçten düşerek birçok konuda Batılı ülkelerin gerisinde kalmış ve nihayetinde Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgi ile ayrılarak başkenti İstanbul olmak üzere, toprakları İtilaf Devletleri tarafından işgale

uğramıştır.⁵ Ertesinde, Çanakkale Savaşı'ndaki (1915-16) başarıları ile İstanbul Hükümetinin ve halkın dikkatini çeken Mustafa Kemal önderliğinde Ulusal Kurtuluş Savaşı başlamış ve İtilaf devletleri Anadolu'dan çekilmek zorunda kalmışlardır. Meşhur Lozan görüşmeleri sırasında İtilaf devletlerinin İstanbul Hükümetini de görüşmelere çağırması nedeniyle Ankara Hükümeti saltanat kurumunu lağvetmiştir, kısa bir süre sonrada halifelik makamı ilga edilmiş ve 1923 yılında yönetim modeli olarak cumhuriyetin benimsendiği ilan edilerek, bir ulus-devlet modelinin vuku bulduğu bir devlet ortaya çıkmıştır. Yeni yönetim aynı zamanda laiklik ilkesini de şiar ederek, Osmanlı'nın son dönemlerinde de yapılmaya çalışılan, Batılılaşma (modernleşme) sürecine hızlandırmıştır ve toplumsal hayatta (kılık kıyafet, harf inkılabı, takvim, ölçü birimleri vs. gibi) birçok değişikliğe gitmiştir. Diğer taraftan Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayan bir Türk milliyetçiliği akımı (fikri), yeni yönetimin temel ilkelerinden biri haline gelerek bir tür ulus kimliği inşa edilmeye çalışılmıştır (Ahmad, 2012; Lewis, 1993)

1.3.2. Cumhuriyetin Kurulmasıyla Birlikte İnşa Edilmeye Çalışılan Türk Ulusal Kimliği

Yeni cumhuriyetin benimsemeye çalıştığı kimliksel model, bilindiği üzere, Batılı, modern ve Türk olmayı ihtiva ediyordu. Modern anlamda Türk milleti fikriyatı, 19. yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlamıştır. Bunda, Batıdan gelen milliyetçilik fikirlerinin yanı sıra, Türkiye'de bulunan Avrupalı sürgünler, Avrupa'da yapılan Türkoloji araştırmaları, Rusya'da yaşayan Türklerin ve Tatarların, Panslavizm gibi politikalar neticesinde Türk milliyetçisi bir fikriyata evirilmeleri gibi birçok faktör Türk milliyetçiliğini doğuran etkenler olmuştur.⁶ Öte yandan

⁵ Osmanlı İmparatorluğu'nun nasıl ve hangi şartlarda Batıdan geri kaldığına (Gerileme veya Çöküş dönemleri şeklinde de anılan) dair ayrıntılı bir tasvire girişmiyoruz. Ayrıca Cumhuriyetin kuruluş süreci, Milli Mücadele gibi mevzulara da uzun uzadıya girmenin çalışmanın kurgusunu bozacağı görüşündeyiz. Bu sebeple kısa bir özeti tercih ettik. Bu konularda Bernard Lewis'in *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (1993-Türk Tarih Kurumu) isimli çalışmasına müracaat edilebilir. Lewis'in çalışmasında etraflıca bir anlatım bulunmaktadır. Öte yandan daha özet bir anlatım için Feroz Ahmad'ın (2012-Kaynak Yayınları) *Modern Türkiye'nin Oluşumu* isimli çalışması da incelenebilir.

⁶ Özellikle Rusya'dan ve Azerbaycan bölgesinden Türkiye'ye gelen Türklerin milliyetçilik fikriyatının gelişmesinde önemli bir etken olduğunu söyleyelim. Örneğin Hüseyinzade Ali (1864-1941), Yusuf Akçura (1876-1935), Ağaoglu Ahmed (1869-1939) gibi milliyetçi araştırmacılar, Orta Asyalı Türkler

imparatorluğun çok uluslu, etnisiteli bir yapısı olması ve bu anlamda bir dağılma korkusu yaşanması da bu tür fikirlerin yayılmasını geciktiren bir olgu olmuştur (Lewis, 1993: 2).

Osmanlı Devleti'nde yaşanan bu hadiselerden dolayı Türk kimliğinin geç oluşan ve/veya inşa edilmeye çalışılan bir kimlik olduğunu; bu sebepten dolayı da çağdaşlarıyla arayı kapama telaşına düştüğü söylenmelidir. Çünkü milliyetçilik daha çok Osmanlı'nın son dönemlerinde etkili olmaya, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde devleti kurtaracak formül olarak görülmeye başlanmıştır. Savaşın sona ermesiyle milliyetçilik (bu bağlamda Türkçülük) siyaseti, belli bir toprak (vatan) üzerinde Türklerin varlıklarını devam ettireceği bir amaç gütmüştür zira artık imparatorluğun kurtarılması veya devam etmesi pek mümkün gözükmemekteydi (Akçam'dan Akt. Öztürk, 2014: 92; Bora, 2014: 16; Karakaş, 2013: 17).⁷

Nitekim yeni Cumhuriyetin ilk anayasasının (1924) 88. Maddesinde Türklük şu şekilde tanımlanmaktadır: "Türkiye'de din ve ırk ayırt edilmeksizin vatandaşlık bakımından herkese 'Türk' denir" (Gözübüyük ve Kili'den Akt. Ateş, 2007: 55). Bu tür bir tanımın, Türk kavramını ulus formuna yükselterek, belli bir etnisiteden ayırma gibi bir amaç içerisinde olduğu söylenebilir.⁸ Nitekim Türkçülüğün en önemli

ile imparatorlukta var olan Türk unsurlar arasında dilsel bir bağlantı olduğunu belirterek, özünde aynı ırk olduklarını vurgulamışlardır (Heper, 2010: 107-108).

⁷ Ziya Gökalp'e göre de Türkçülük akımı Osmanlı'da aşağı yukarı 19. Yüzyılda cereyan etmeye başlamıştır (2014: 24-25).

⁸ Bu noktada ulus kavramının tanımı yapmaya çalışmak yerinde olacaktır. Esasında ulusların oluşumuna dair birçok tartışma bulunmaktadır. Bu sebeple kısa ve basit tanımını yapmak için Elie Kedourie'nin klasikleşmiş tanımından faydalanılabilir: "Milliyetçilik 19. yüzyılın başlarında, Avrupa'da üretilmiş bir doktrindir. Nüfusun yönetime el koyması mubah olan kesimini belirlemeye, devlet gücünün meşru kullanımına ve bir devletler toplumunun düzgün işleyişine yönelik kriterler sunar gibi gözükür. Kısaca, bu doktrin, insanlığın doğal olarak uluslara ayrıldığını, ulusların birbirlerinden ayrı, anlaşılabilir bazı karakteristik özelliklerle bilindiğini ve tek meşru yönetim biçiminin, ulusun kendi kendini yönettiği sistem olduğunu savunur" (Akt. Calhoun, 2012: 16). Calhoun (2012: 6-7) bir topluluğun ulus olarak kabul edilmesi için kolektif bir kimliğe sahip olması gerektiğine vurgu yapar ve bazı maddeler sıralar: Sınırları belli olan bir toprak, ortak tarih, kültür ve dil, ırksal özellikler, bölünmezlik vb. gibi. Calhoun, bu sayılan maddelerin yanında ulusun retoriksel olarak "ulus olma" iddiasına dikkat çeker ve bunun yanında insanların kolektif projeler için harekete geçirmenin önemine işaret eder. Gellner da benzer bir şekilde (1992: 28) ulusun çok genel bir tanımını yapar ve iki insan aynı kültürü; yani aynı düşünceleri, işaretleri, kısacası benzer bir iletişim sistemini paylaşıyorsa, aynı ulustan olabileceğine belirtir. Ayrıca Gellner, ulusun insan inşası bir olgu olduğuna dikkat çeker ve toplulukların birbirlerini aynı ulustan kabul ederlerse bir ulus olarak görülebileceğini ifade etmektedir. Gellner'in tanımı, ünlü siyaset bilimci Benedict Anderson'ın ulus için önerdiği savı akla getirmektedir. Anderson'ın ulus için önerdiği ve akademik çevreler tarafından defaatle atıf yapılan tanıma göre, ulus tahayyül edilerek inşa edilmiş bir cemaattir. Sınırları ve egemenlik alanı ise, kendisine mündemiç olacak şekilde tahayyül edilmiştir. Anderson'a göre

savunucularından ve Cumhuriyetin kuruluş ideolojisini oluşturan isimlerden biri olan Ziya Gökalp de bir yandan milletin tanımını yaparken diğer yandan da Türk milletini şu ifadelerle tanımlamıştır: ⁹

(...) millet ne ırkî, ne kavmî, ne coğrafi, ne siyasi, ne de iradî bir zümre değildir. Millet; lisanca, dince, ahlâkça ve bediiyatça (güzel sanatlarca) müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan (oluşan bir zümredir. (...) milliyette şecere aranmaz; yalnız terbiyenin ve mefkûrenin millî olması aranır. (...) Memleketimizde vaktiyle dedeleri Arnavutluk'tan yahut Arabistan'dan gelmiş millettaşlarımız vardır. Bunları Türk terbiyesiyle büyümüş ve Türk mefkûresine çalışmayı itiyat etmiş (alışkanlık haline getirmiş) görürsek, sair (diğer) millettaşlarımızdan hiç tefrik etmemeliyiz (ayırılmamalıyız). (...) Türküm diyen her ferdi Türk tanımaktan; yalnız, Türklüğe hıyaneti (ihaneti) görülenler varsa, cezalandırmaktan başka çare yoktur (Gökalp, 2014: 37-39). ¹⁰

Gökalp'in tanımı ve haliyle 1924 Anayasasında da geçen ifadeler, etnisite veya başka bir kimliksel özelliğe dikkat etmeksizin (bir bakıma aslında diğer kimliklerin tanınmadığını da belirterek) Türkiye'de yaşayan bütün vatandaşları üst kimlik olarak Türk (milleti) olarak tanımlamaktadır.

Bununla birlikte hem Gökalp'in ifadeleri hem de anayasada geçen ifadeler, ilk bakışta kültürel bir tanım (milliyetçilik) olarak gözükerek ırkçılıktan uzak gibi gözükmektedir. Ne var ki bu olgu, hadisenin yüzeysel boyutu olarak durmaktadır. Zira Balibar ve Wallerstein'ın da ifade ettiği gibi "(...) değişmez ve biricik sayılarak

hayatında birbirini hiç görmemiş ve hiç tanışmayacak olan milyonlarca insan, kendisini bir bütünün parçası olarak görmekte ve aralarında bir bağ olduğunu bilmektedirler. Hatta bu insanlar aralarındaki bu bağın korunması için gerekirse savaşmayı; ölmeyi ve öldürmeyi dahi göze almaktadırlar. Dolayısıyla ulus kavramı insanların zihnindeki bir imgeden ibarettir ve bu imge belli bir egemenlik alanı ve sınırı üzerine bina/inşa edilmiştir (Anderson, 2011: 20-21).

⁹ Prof. Dr. Ali Duymaz, *Türkçülüğün Esasları*'nın sunuş bölümünde Atatürk'ün şu sözlerini aktarmaktadır "*Bedenimin babası Ali Rıza Efendi, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp'tur*" (2014: 7- italik yazı orijinal). Atatürk'ün bu sözlerinden (pek tabii ki diğer kurucular da) Cumhuriyetin ideolojisini inşa etmeye çalışırken, Gökalp'ten bir hayli etkilendikleri çikarsaması yapılabilir.

¹⁰ Gökalp'in tanımında bazı anlaşılmayan noktalar ve kanaatimizce çelişkili sayılabilecek bir nitelik de vardır. Örneğin Türklüğe ihanetin nasıl olduğu ve/veya hangi koşullarda olabileceği müphemdir. Bu duruma net bir açıklık getirilmemektedir. Diğer taraftan Gökalp, Türk kavramını belli bir etnisiteye hapsedmediğini belirtmektedir ancak bu tanımdan sonra ilerleyen sayfalarda (2014: 40) Anadolu Türklerinin bir an önce İran, Azerbaycan ve Harezm bölgelerinde bulunan Oğuz Türkleri ile birleşmeleri gerektiğini savunarak, bir bakıma etnisitenin de önemine vurgu yapar bir konuma savrulmaktadır.

kutsallaştırılan bir kimlik tanımı da, pekâlâ kültürel bir ırkçılığa ve özcülüğe dayanak oluşturur” (Akt. Bora, 2014: 34). Kısacası ortada belli sınırları bulunan bir kimlik tanımı varsa, yine bir tür ırkçılığa giren durum veya son kerte ırkçılığa giden bir izlek ortaya çıkmaktadır.

Nitekim 1930’lardan itibaren Türkiye Cumhuriyeti’nde tesis edilmeye çalışılan kimlik ve milliyetçilik politikaları değişmeye başlamıştır. Gökalp’in kültürel milliyetçilik çizgisinden çıkılarak yerine, militan bir sekülerizm ile birlikte, etnisite odaklı bir milliyetçilik ikame edilmeye çalışılmıştır (Açıkel’den Akt. Ateş, 2007: 62). Bunun örnekleri ulusal kimlik inşa çalışmalarında net bir şekilde görülmektedir. Bununla birlikte ilk etapta Türklerin çok köklü bir medeniyete sahip olduğu şiarından hareket edilmiştir. Türk milliyetçiliğinin de ilk hedefi, Türklerin kökeni ve geldiği yeri belli bir ırk olmasını, gurur duyulacak (Orta Asya) bir yerden gelmelerini, Türklerin diğer milletlerden üstün olmasını vurgulayan bir tarihin inşası olmuştur. Bu sebeple ulusal kimliğin iki önemli ögesine dil ve tarih kavramlarına başvurulmuştur (Maksudyan, 2005: 56). 1930 tarihli Türk Ocakları Genel Kurulu toplantısında, Atatürk’ün manevi kızı olan tarihçi Afet İnan şu sözlerle meşhur ve bir hayli tartışılan Türk Tarih Tezini ortaya atmıştır:

Beşeriyetin en yüksek ve ilk medeni kavmi, vatanı Altaylar ve Orta Asya olan Türklerdir. Çin medeniyetinin esasını kuran Türklerdir. Mezopotamya’da, İran’da milattan en aşağı 7000 sene evvel beşeriyetin ilk medeniyetini kuran ve beşeriyete ilk tarih devrini açan; Sümer, Akat, Alâm isimleri verilmekte olan Türklerdir. Mısır’da deltanın otokton sakinleri ve Mısır medeniyetinin kurucuları Türklerdir. Mezopotamya’da, milattan evvel 2300 tarihinde şöhret bulan Sami Hamurabi, tarihte mevki alan Asurlular, tarih içinde tarihtirler. Grek namım alan Doryanlar Anadolu’nun otokton ahalisi, ilk ve hakiki sahipleri, ataları, Etilerin başlarında bulunan Türklerdir (Akt. Maksudyan, 2005: 57-58).

1930’larda yine benzer kongreler, toplantılar yapılarak en eski medeniyetlerin Türkler tarafından inşa edildiği, (örneğin eski Yunan ve Batı medeniyetinin tamamı) medeniyetin Orta Asya’dan dünyaya yayıldığı, yani “medenileşme” (modernleşme bir bakıma) denilen adımların tamamen Türkler tarafından ilk defa ortaya çıkarıldığı gibi görüşler, ciddi şekilde dillendirilmiştir (Akt. Bora, 2014: 24-25). Buradaki önemli nokta insan soyunun köklerini Türklere bağlamak değildi, daha çok

medeniyetin kaynağı olduğu düşünölen bölge ve devletlerin (örneğin Mısır, Roma, Çin, Hindistan vs.) Türklerden teşekköl ettiğini, Türklerin bizzat bu medeniyetlerin membaı olduğudur. Buradaki bir diğör amaç ise, Türklerin İslamiyet'ten önce de "büyük bir ırk" olduğunun, halk nezdinde kabul ettirilmeye çalışılmasıydı (Yeğen, 2015: 191-195).

Benzer bir şekilde Güneş Dil Teorisi ortaya atılarak, Türkçenin uygarlığın ilk dillerinden biri olduğu da savunulmaktaydı. Ayrıca Türklerin Asurlulara çivi yazısını öğrettiği, Türkçe'nin Hint-Avrupa dil ailesinin kökeni olduğuna dair abartılı yorumlar da yine bu dönemde öne sürölmüştür (Maksudyan, 2005: 66-68).¹¹ Ayrıca, Anadolu'nun, çok eski çağlardan bu yana Türklerin kadim yurdu olduğu iddiası ortaya atılarak Anadolu âdeta bir tür mistifikasyon sürecine sokulmuştur. Bundaki amacın Türkler haricindeki bir aidiyetin, kimliğin Anadolu üzerinde herhangi bir hakkı olmadığını kanıtlamak olduğu söylenebilir. Bunların ötesinde, Anadolu'nun medeniyetlerin beşiğı olduğu görüşü dillendirilerek, medeniyetin Türklerin ürünü olduğu söylemi güçlendirilmeye çalışılmıştır (Bora, 2014: 46-47).

Diğör taraftan bu dönemde çeşitli devlet adamlarının söylemleri, açıklamaları âdeta ırkçılığa varırken, Türk olmayanların asimile edilmesi gerektiğı önemle vurgulanmaktaydı. Örneğın Atatürk'ün yakın çalışma arkadaşlarından ve ilk dönemin önemli bir devlet adamı olan Mahmut Esad Bozkurt'un bu dönemde, çeşitli zamanlarda dile getirdiğı şu sözler dikkat çekicidir:

Bir ihtilal, hangi milletin hesabına yapılırsa, mutlaka o milletin öz evladının eliyle yapılmalı ve onun elinde kalmalıdır. Mesela Türk ihtilali, öz Türklerin elinde kalmalıdır. Hem de kayıtsız şartsız. Yabancıların yardımıyla başarılı ihtilaller, yabancılara borçlu kalırlar. Bu borç ödenmez. Türkün en kötüsü, Türk olmayanın en iyisinden iyidir. Geçmişte Osmanlı İmparatorluğunun bahtsızlığı, ekseriya, mukadderatını Türklerden başkasının idare etmiş olmasıdır" (...) "Türk devleti işlerini Türkten başkasına vermeyelim. Türk devleti işlerinin başına öz Türkten başkası geçmemelidir. Yeni Türk Cumhuriyetinin devlet işleri başında mutlaka Türkler bulunacaktır. Türkten başkasına inanmayacağız". (...) Benim fikrim, kanaatim şudur ki, dost da, düşman da dinlesin ki, bu memleketin efendisi Türktür. Öz Türk olmayanların

¹¹ Bu dönemde ayrıca Türklerin ırksal özelliklerini yansıtan kemik ve kafatası çalışmaları da yapılmıştır. Bu konu hakkında detaylı bir çalışma için Nazan Maksudyan'ın *Türklüğü Ölçmek* (2005-Metis) isimli çalışması incelenebilir.

Türk vatanında bir hakkı vardır, o da hizmetçi olmaktır, köle olmaktır. (Akt. Yıldız, 2013: 209-210).

Benzer bir şekilde ilk dönemin Atatürk'ten sonra en önemli devlet adamı olarak kabul edilen İsmet İnönü'nün de benzer sözler sarf etmesi bu dönemdeki ideolojiyi ortaya çıkarmaktadır,

Biz açıkça milliyetçiyiz. (...) ve milliyetçilik bizim yegâne birlik unsurumuzdur. Türk ekseriyetinde diğer unsurların (etnik toplulukların) hiçbir nüfuzu yoktur. Vazifemiz Türk vatanı içinde Türk olmayanları behemehâl Türk yapmaktır. Türklere ve Türklüğe muhalefet edecek anasını kesip atacağız. Ülkeye hizmet edeceklerde her şeyin üstünde aradığımız Türk olmalarıdır (Akt. Yıldız, 2013: 155-156).

İsmet İnönü'nün sözlerinden de anlaşılacağı üzere Türk dışı etnikliklere asimilasyon politikası uygulandığı veya uygulanmaya çalışıldığı aşikârdır. Bu duruma ilerleyen sayfalarda “Kürt Kimliği” bölümünde ayrıntılı bir şekilde değinilecektir. Bununla birlikte konu hakkında kısaca bir açıklama yapılacak olursa, bu dönemde Türk dışı etniklikler (Araplar, Çerkesler, Arnavutlar, Kürtler, Boşnaklar vs.) Türk kimliği içerisinde soğurulmaya çalışıldığı, hatta Kürtlerin aslen Türk oldukları tezinin işlenmeye çalışıldığı söylenebilir. Diğer taraftan gayrimüslim (Yahudiler, Hristiyanlar) azınlıklardan amiyane tabirle “sadakat” istenmiş ve Türk kültürünü benimsemeleri “umulmuştur” (Bora, 2014: 37-38).

Bu tür bir asimilasyon politikası da, Serdar Kaya'nın ifadesiyle bu dönemde bir tür tek tipleştirme yapılmaya çalışıldığını göstermektedir. Kaya'ya göre eğitimden sosyal hayata çok geniş bir yelpazede tek tipleştirme yapılmıştır: Kaya bu durumu 1932 ve 1935 yılları arasında yayınlanan *Kadro* dergisinin yazarlarından Şevket Süreyya Aydemir'in 1932 yılında kaleme aldığı “Genç-nesil Meselesi” isimli makalesinden örneklemiştir. Zira makalede Kaya'nın aktardığına göre şu ifadeler geçmektedir (2011: 82-83):

Türk yurdunun her bucağına serpilmiş, binlerce, yüz binlerce, milyonlarca Türk çocuğunun aynı teşkilât içinde aynı kıyafet, aynı hareket temposu, aynı

telâkki altında vereceği şen, kendinden emin ve muhteşem birliğin manzarası ruhu sarsan bir şeydir.¹²

Tek tipleştirmeyi ihtiva eden bu tür bir kimlik inşası da hiç şüphesiz Osmanlı Devletindeki durumun aksine, çoklu etniksel ve dinsel yapının inkârını getirmiştir. Tanıl Bora'ya göre (2014: 39-42) ilk dönemin ötekisi ilginç bir şekilde bir “dış-düşman” değildir. Aksine, ilk dönemin ötekisi “geçmiştir”; Osmanlı Devleti ve bununla beraber Osmanlı'nın dini çerçevesi yani İslam'dır.¹³ Zira Osmanlı Türk'ün içindeki gücünü bulmasını engelleyen bir faktör olarak görülürken, İslam ise “irtica tehlikesi”ni hatırlatır ve bir bakıma laik devleti tehdit eden bir faktör olarak algılanır. Mevzunun ilginç yanı ise Sünnilik bu bağlamda dışlanan ve ötekileştiren bir faktör olmasına rağmen, bir vatandaşın “gerçekten” Türk ve hakiki bir vatandaş sayılabilmesi için Sünni mezhebinde olması önemli bir olgu sayılmıştır (Ateş, 2007; Neyzi, 2013: 23).¹⁴

Bu ifade edilen durum inşa edilmeye çalışılan Türk kimliğinin çelişkili bir yanını göstermektedir. Ne var ki Türk kimliğinin çelişkili veyahut ikircikli yanları bu söylenenden ibaret değildir. Benzer bir durum Batılılaşma ile birlikte oluşturulmaya çalışılan “Modern Türk” imajında da görülmektedir.¹⁵ İnşa edilmeye çalışılan kimliğin Batıyla ilişkisine değinilirse, ortada ilginç sayılabilecek bir durum

¹² Kaya bu tek tipleştirme politikasının yakın zamanda dahi önemli ölçüde devam ettiğini çeşitli örnekler üzerinden ifade etmektedir: Stadyumlardaki törenler, okul bahçesinde çocukların askeri komutlarla hizaya getirilerek rejime ve rejimin mimarına sadakat yemini ettirilmesi gibi (2011: 84).

¹³ Kimliğin inşasında ‘öteki’ nin önemi, yukarıda değinildiği gibi, hatırlanırsa bu durum zihinde daha somut bir düzleme oturmaktadır.

¹⁴ Bu mevzu uzun ve karmaşık sayılabilecek bir konudur. Bu sebeple çok fazla detaya girmemeyi tercih ediyoruz. Ancak kısaca değinmek gerekirse, ilk dönemde Sünni kökenlilerin “öz vatandaş” olarak kabul gördüğünü ve Kemalist projeye dâhil edildiğini ancak Alevilerin, “Öztürk” olarak adlandırılmalarına rağmen, ilginç bir şekilde tam olarak bu projeye dâhil edilmediklerini; Kazım Ateş'in *Türk Milli Kimliğin İnşası ve Ulusal Cemaat İçinde Alevi-Yurttaşın Müphem Konumu* (2007) isimli, detaylı çalışmasından öğrenmekteyiz.

¹⁵ Bu noktada kısaca Türkiye'deki Batılılaşma (modernleşme) çalışmalarından bahsetmek faydalı olacaktır. Zira Cumhuriyetin, geçmişi inkâr çalışmalarından, çeşitli inkılapları (halifelik ve saltanatın kaldırılması, harf devrimi, laik sistem, kılık kıyafet, takvim, ölçü vs.) gerçekleştirmesinin altında Batılılaşma amacının olduğu söylenebilir. Osmanlı Devleti'ndeki ilk Batılılaşma çalışmaları 18. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Bu ilk çalışmalar ise askeri manada, ordunun modernizasyonu konusunda kendisini göstermiştir (Lewis, 1993: 46-47; Ahmad, 2012: 10). Sonrasında da çeşitli konularda Batılılaşma çalışmaları yapılsa da 19. yüzyılda Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilanı ile Batılılaşma hız kazanmıştır. Bu ferman ile yönetimde, eğitimde ve yargı kurumunca ciddi reformlar gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyetin kurulması ile Batılılaşmaya hız kazandırılmaya çalışılmıştır ve devlet söyleminde “muasır medeniyete ulaşma” şiarı olarak kendisini gösterirken, Batılılaşmanın jakoben bir şekilde halka uygulanmaya çalışıldığı bilinmektedir (Kadıoğlu, 1996: 180).

bulunmaktadır. Bora'ya göre Cumhuriyetin ilk döneminde Batıyla olan ilişki âdeta “aşk-nefret” ilişkisi içerisinde, karmaşık bir şekilde geçmiştir. Zira çeşitli devlet adamları, Batının kurtarılması mümkün olmayan bir tür “dini taassup” içerisinde yaşadıklarını iddia ederek, Batılıları hor gören söylemlere imza atmışlardır. Diğer taraftan Batılılığı kendine özgüleyen, bunu âdeta şahsında içkin gören ve Batının bu medeniyete Türkler sayesinde ulaştığını iddia eden bir narsisizm de yine bu dönemde görülmüştür. Nitekim Türk olmanın çok büyük özellik olduğuna dair, kendi varlığını sonuna kadar yücelten bir özgüven aşılması yapılmıştır (Bora, 2014: 26, 40-41, 51).

16

Kadıoğlu, Cumhuriyetin ilk döneminde başlayan ve nispeten günümüzde de devam eden bu paradoksal durumu kadınlar üzerinden örneklendirmektedir. Ona göre ilk dönemden bu yana kadınlar, âdeta bir ipin üzerinde bulunan cambaz gibi hareket etmek zorunda kalmışlardır. Kadınların bir yandan “modern” bir görüntüde (kılık-kıyafet vs.) olmaları beklenirken, diğer yandan “geleneksel erdeme” haiz olmaları beklenmiş ve “erkeklerin bölgesine” girmemeleri istenmiştir (1996: 178). Keza Ziya Gökalp de modernleşmenin önemini vurgularken, ilk feministlerin Türkler olduğunu iddia ederken dahi, kadının “namusunu” koruması gerektiği, bu durumun Türk kadının en önemli niteliklerinden biri olduğundan dem vurmaktadır (2014: 183-185).

Bu durumda ortada neden böyle ikircikli yapı olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Kaya bu olguyu şöyle açıklamaktadır: “(...) İslam dinine dayalı kimlik bilincinin gücü ve direnci nedeniyle geçmişin tam olarak unutulmamış olması ve bunun sonucunda da, halk içerisindeki geniş kitlelerin, hem eski hem de yeni kimliği (birbiriyle taban tabana çelişkili oldukları noktalarda dâhil) aynı anda taşımaya (...)” (2011: 127) başlamalarına neden olmuştur. Nitekim Kemalist modernleşme projesi hayli güçlü bir saik olsa da, “sıradan halk” nezdinde tam manasıyla özümşenen bir proje olamamıştır veya çelişkili durumların oluşmasına neden olmuştur. Öte yandan

¹⁶ Bunun en güzel örneğini yine Ziya Gökalp'ten vermek mümkündür. Gökalp, Batılıların medeniyet alanındaki üstünlüklerini teslim ederken, bir yandan da sürekli olarak Türklerin Batılardan üstün olan birçok yanı olduğunu iddia etmektedir. Örneğin bunlardan ikisi, yukarıda da değinildiği gibi, eski Türklerin demokrat ve feminist olmasıdır (2014: 180). Gökalp bu görüşüyle sadece bir anakronizme imza atmıyor, ayrıca Türklerin, Batılardan üstün olduğunu kanıtlamak için, tamamen Batı'da ortaya çıkmış kavramları kullanarak büyük de bir çelişkiye düşmektedir.

modernleşme projesi Cumhuriyetin elitleri tarafından büyük bir şevkle özümsemeye çalışılsa da, onların arasında da çelişkili durumlar ortaya çıkmıştır. Bunların ötesinde ise halk ve elitler arasında önceden beri bulunan “uzaklık” daha da genişlemiştir. Özetle Cumhuriyetin modernleşme projesi bütün bir halkın çoğunluğu tarafından tam anlamıyla özümsememiştir. Modernleşme ve modern Türk kimliği ise daha çok yüzeyde kalan, tam anlamıyla içselleştirilemeyen bir olgu olarak var olmuştur (Kadıoğlu, 1996: 188-189).

Nitekim inşa edilmeye çalışılan “Modern Türk” kimliği, karşısında zamanla bazı “iç-ötekiler” bulmuştur. Türk milli kimliği karşısında örneğin Kürt milli kimliğini bulurken, Kemalist milliyetçiliğin Batılılaşma ve homojenleştirme politikalarına karşı ise, İslamcı siyasalar ön plana çıkmıştır. Öte yandan ilk zamanlar bütünüyle dinden uzak salt bir Kemalist Türk milliyetçiliği karşımıza çıkarken, özellikle 1940’lı yıllardan sonra milliyetçiliğin, İslam ile uyduğu, sentezlendiği ve günümüzde “Ülkücü Hareket” ismiyle anılan Milliyetçi Hareket Partisi’nin (MHP) temsil ettiği bir politika da vücut bulmuştur (Karakaş, 2013: 20-21). Kısacası ilk zamanda inşa edilmeye çalışılan Türk kimliği ya başka bir veçheye savrulmuştur ya da karşısında varlığını ciddi şekilde tehdit eden rakipler bulmuştur.

Yukarıda değinilen bazı sıkıntılara rağmen, 1980’li yıllara kadar ulusal kimliğin (ilk dönem Türk kimliği de denilebilir) son derece etkin olduğu ve çoğu zaman otoriter, eleştiriye tahammül edemeyen bir yapıda, özellikle devlet nezdinde ve kurumlarında kendisini gösterdiği söylenebilir. 1980’li yıllarda içte ve dışta yaşanan gelişmeler, özellikle küreselleşmenin etkileri, “Soğuk Savaş” retoriğinin sona ermesi ile devletin kimlik politikaları sorgulanmaya, eleştirilmeye başlanmış hatta politikalara karşı isyanlar (PKK’nın eylemlerinde olduğu gibi silahlı isyan) baş göstermiştir. Bu durum da bir ulus-devlet olarak Türkiye’yi zorlayan hadiselerle neden olmuştur. Yeni dönemde dinsel, cinsel, politik, kültürel kimlik talepleri görülürken, özellikle iki kimlikli hareket (özne) dikkat çekmiştir: İslamcılar demokrasi, muhafazakârlık gibi konularda görülürken, Kürt hareketi ise sosyalizm ve insan hakları etrafında dikkat çekmeye başlamıştır (Karakaş, 2013: 25-26; Kadıoğlu,

1996: 189-192).¹⁷ Bu tür gelişmelere rağmen Batıdakine benzer bir şekilde çok kültürlülük politikalarının Türkiye’de savunulduğu da pek söylenememektedir.

1.4. Kürt Kimliği

1.4.1. Kısa bir Kürt Tarihi-Kürtlerin Kökeni Hakkında Görüşler

Kürtlerin kökeni konusunda çok farklı ve tartışmalı görüşler vardır. En basit şekliyle, Kürtlerin aslen Türk olduğu söyleminin yakın sayılabilecek bir geçmişe kadar Türkiye’de devam ettiği bilinen bir gerçektir. Kaldı ki bu tür tartışmalı sayılabilecek görüşlere tarihin eski zamanlarında da rastlamak mümkündür. Örneğin 14. yüzyılın önemli bir seyyahı olan İbn Battûta (1304-1368) seyahatnamesinde Kürtlerle karşılaşmasına değinir ve Kürtleri “(...) aslen Arap oldukları bildirilen (...)” şeklinde tanımlar (2015: 190). Diğer taraftan Kürtlerin eski Sümerlerle akrabalıkları olduğu veya Hindu- Farsi bir kökene sahip olan Partlarla aynı etnik gruptan olabilecekleri gibi görüşler de bulunmaktadır. Öte yandan Kürtlerin tarihte çok önemli bir imparatorluk kuran Medlerin soyundan geldikleri görüşü de (güçlü sayılabilecek bir şekilde) bulunmaktadır. Mezkûr görüşlerin oluşmasında muhakkak, tarihi araştırmaların yanında Kürtçenin Hint-Avrupa dil ailesine mensup bir dil olmasının da etkisi bulunmaktadır (Akt. Heper, 2010: 67). Bu görüşlerin yanında Kürtlerin kökeni hakkında çeşitli efsanevi veya dinsel öyküler de bulunmaktadır.¹⁸

¹⁷ Dikkat edilirse, bölümün başından itibaren, Cumhuriyetin kimlik inşasında ne tür araçlara başvurduğu ve kullandığı konularına pek fazla girmemeye çalıştık. Çünkü bu mevzu, konuya yakın dursa da çok geniş ve son kertede farklı bir konudur. Örneğin çeşitli araştırmacılar (Kaya, 2011), (Coşkun vd., 2010) çalışmalarında eğitimin ulusal kimlik inşasında nasıl kullanıldığını etraflıca göstermektedirler. Başka araçlarında devlet mekanizmaları tarafından kullanıldığı veya bu araçların devletin politikalarından etkilendiği aşikâr bir durumdur. Bu bağlamda ilerleyen sayfalarda, konumuzla da ilgili olduğu için “Ulusal Sinema” bölümünde, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde sinemanın kullanılış biçimlerine değineceğimizi söyleyelim.

¹⁸ Bu konu hakkında çeşitli iddiaların özeti için bkz. (McDowall, 2007: 4). McDowall’ın aktardığına göre bu öykülerin içinde Hz. İbrahim’in eşi olduğu bilinen Hz. Sare’nin Kürt olduğuna dair dini bir veçhesi olan öykülerin yanında, Pers mitolojisinde bulunan Zahhak isimli çocukları yiyen bir devden kaçarak dağlara saklanan çocukların, zamanla Kürtleri oluşturduğuna dair efsanevi öykülerde bulunmaktadır.

Bu tür farklı sayılabilecek müphem görüşlerin sebebini, Kürtlerin aşiretler halinde birbirlerinden bölünmüş halde uzun bir süre yaşamaları, Kürt coğrafyasının ekseriyetle zorlu koşulları (yüksek dağlarla kaplı olması) ihtiva etmesi veya bu coğrafyanın günümüzde farklı ülkeler arasında bölünmüş olması gibi çeşitli nedenlere dayandırmak mümkündür. Öte yandan Metin Heper'in de belirttiği gibi (2010: 68) Kürtlerin ekseriyeti diğer toplumlardan izole bir halde yaşamışlardır. Bu tür durumların Kürt tarihi araştırmalarını zorlaştırdığı, dolayısıyla Kürtlerin kökeni hakkında net bir bilimsel veriye ulaşmanın zor olduğu söylenebilir. Ne var ki birçok araştırmacının da (Bruinessen, 2013; Heper, 2010; Jwaideh, 2014; McDowall, 2007) ısrarla vurguladığı gibi Kürtler, kimi zaman Türklere, Araplara veya Farslara nispet edilse de, mezkûr etniklerden (veya uluslardan) farklı, ayrı bir etnik ve kavimdir. Yukarıda da zikredildiği gibi bir tür kavram karmaşası olsa da Kürtlerin ayrı bir kavim olduğuna, tarihi bazı metinlerde de rastlamak mümkündür. Örneğin 1597 yılında Bitlis Emiri Şeref Han'ın Kürt hanedanlarının tarihini anlatmak amacıyla yazdığı *Şerefname*' de bu bilgilere rastlanabilir. Şeref Han bilhassa Kürtleri; Türkler, Araplar, Farslar, Ermeniler gibi etniklerden ayırır ve ayrı bir kavim olduklarını vurgular. Bununla birlikte 17. yüzyılın meşhur seyyahı Evliya Çelebi de Kürt coğrafyasını gezerken, Kürtleri ayrı bir halk olarak tanımlamaktadır (Bruinessen, 2005: 28). Öte yandan Kürtlerin, kültür, din ve coğrafya gibi çeşitli sebeplerle, bu üç ulusla da yakın ilişkiler kurduğu aşikârdır.

Kürtlerin tarihi hakkındaki bazı bilgiler, modern araştırmalarla daha net bir şekilde ortaya konmaya başlamıştır. Örneğin “Kürdistan” isminin, Kürtlerin yaşadığı yer anlamında ilk defa Selçuklular tarafından kullandığı (Akt. Jwaideh, 2014: 27) bilinmektedir. Kısacası Kürtlerin kökenleri hakkında bazı belirsizlikler olsa da daha açık bilgiler yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır.

Kürtler ile ilgili daha sağlıklı bilgilere Arapların, Sasanileri yenilgiye uğratarak İran bölgesine hâkim olmasından sonra ulaşıldığı söylenebilir. Zira Arap yazarlar Kürtler hakkında önemli bilgiler vermektedirler. Sasani İmparatorluğu boyunca Kürtlerin önemli bir güç olduğu da bilinmektedir. Arap fetihleri ile birlikte Kürtler, Araplara şiddetli bir şekilde direnen grupların başında gelmiştir. Tabii Kürtlerin İslam'a girmeye başlamaları da yine bu dönemde gerçekleşmeye

başlamıştır. Emeviler döneminde ise çeşitli ayaklanmalarla birlikte anılan Kürtler, bazı araştırmacılara göre Emevilerin yıkılıp Abbasilerin kurulmasında da son derece etkin rol oynamışlardır. Kürtlerin, Abbasi hâkimiyetinin azalması ile birlikte, önemli Kürt hanedanlarının bazı bölgelere, beylikler veya emirlikler (Şeddadiler, Mervaniler, Hasnaviler vs.) halinde hâkim oldukları bilinmektedir (Jwaideh, 2014: 42-47). Diğer taraftan Kürtler genellikle çeşitli devletlerin yönetimi altında yaşamışlardır. Devletler daha çok bu bölgeleri, Kürt aşiret reisleri aracılığıyla kontrol etmeye çalışmışlardır. Devletlerin bu aşiretler üzerindeki etkisi ise devletlerin güçlü olduğu vakitler daha fazla iken, devlet otoritesinin zayıfladığı dönemlerde aşiretler daha serbest hareket etme imkânına sahip olmuşlardır (Bruinessen, 2013: 203).

16. yüzyıl her manada Kürtler için önemli olayların gerçekleştiği bir zaman dilimi oldu. Zira Kürt coğrafyası, Osmanlı ve Safeviler gibi iki önemli gücün birbiriyle mücadele ederek hegemonyasını kabul ettirmeye çalıştığı bir bölge hâline gelmiştir. Dolayısıyla aşiret yönetiminin etkin olduğu bir coğrafyada Kürt aşiret reislerine önemli bir vazife düşmekteydi. Kürtlerin hangi tarafa destek verilerek savaşılabacağına karar verilmesi gerekiyordu. Şah İsmail'in ele geçirdiği Kürt bölgelerinde Kürtleri dışlaması, yönetici olarak Azerbaycanlı Türkleri ataması Kürtlerde hoşnutsuzluk yaratmıştı. Ayrıca Şah İsmail'in Şii olması da çoğunluğu Sünni olan Kürtlerde rahatsızlığa neden oluyordu. Osmanlı Safevilerin aksine Sünni İslam'ın liderliğini yapmaktaydı. Bu gibi gelişmelerin yanında I. Selim, döneminin en ünlü devlet adamlarından ve aynı zamanda Kürt olan İdris-i Bitlisi'yi Kürtlerle temas kurmak için göndermişti. Nitekim Safevilere karşı gerçekleştirilecek sefer başlamadan önce 20 kadar Kürt beyi çoktan Osmanlı'nın tarafına geçmiştir. Sonuç olarak 1514'de Safeviler ile Osmanlı arasında gerçekleşen Çaldıran Savaşı Osmanlı zaferiyle neticelenirken, Osmanlı Devleti Kürt coğrafyasının çoğunluğuna hâkim oldu. Nitekim savaş ertesinde Kürt coğrafyasında uzun bir süre devam edecek yönetim şeklide belirlendi. İdris-i Bitlisi, Şah İsmail'e karşı işbirliği yapmış olan beyleri bölgede vali olarak atadı ve bunun da babadan oğula geçmesine imkân tanıdı. Bu yönetim şekline göre padişah, mümkün olduğunca Kürtlere özerklik vermiştir (Bruinessen, 2013: 205-217; Jwaideh, 2014: 49-50).

18. ve 19. yüzyıllara gelene kadar Kürtler için tarihsel açıdan pek bir problem gözükmemektedir. Ancak bu tarihlerden sonra Kürtlere tanınan otonom yapı yavaş yavaş lağvedilmeye başlanmıştır. İmparatorlukta görülen sorunların doruk noktasına ulaşması, bazı Kürt bölgelerinden vergi alınamamaya başlaması (örneğin Dersim bölgesi), Avrupa'nın bazı idari reformlar konusunda baskı yapması, devleti merkezi otoritenin güçlendirilmesine dair politikalara itmiştir. Dolayısıyla otonom bir yapı ihtiva eden Kürt beylikleri ortadan kaldırılarak, mevzubahis bölgeler eyalet sistemine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bazı Kürt beyleri eski duruma dönme amacıyla isyan ederken, Kürt coğrafyasında kargaşa ortamı oluşmaya başlamıştır. Yeni yöneticilerin aşiretleri kontrol edememesinden dolayı birçok problem baş göstermiştir: Köylerin yağmalanması, hırsızlığın artması, kan davalarının ortaya çıkması başlıca sıkıntılar olarak gözükürken, bunların sonucu olarak da Kürt toplumu daha doğrudan bir şekilde devletle muhatap olmaya başlamıştır (Heper, 2010: 73-75; Bruinessen, 2015: 31, 156-157). Özetle Kürt toplumunun devletle ciddi sıkıntılar yaşamaya başladığı zaman dilimi zikredilen yüzyıllara tekabül etmektedir.

Osmanlı'nın Birinci Dünya Savaşına (1914-1918) girmesi Kürtler açısından çok önemli olaylar dizisinin de başlangıcı sayılabilir. Zira devletin büyük savaşı kaybetmesi, akabinde Anadolu'nun işgale uğraması ve sonuç olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması Kürtler açısından ve Kürtlerin devletle ilişkisi bakımından çok büyük, radikal değişiklikleri de beraberinde getirmiştir.

Kürtler açısından, imparatorluğun parçalanarak çöküşünün ardından ortaya çıkan en büyük problem ise Kürt coğrafyasının parçalanması olmuştur. Zira Kürtlerin yakın sayılabilecek bir şekilde yaşadığı Osmanlı toprakları üç farklı ülke (Türkiye, Irak, Suriye) arasında ilhak edilecek duruma gelecektir (Yeğen, 2015: 246-247).

Birinci Dünya Savaşının ertesinde özellikle Batılı devletler bağımsız bir Kürt devleti kurmayı düşünmekteydiler (Bruinessen, 2013: 293). Ancak Kürtlerin arasında düşence manasında bir birlik sağlanamadığından, bu durumun gerçekleşmediği söylenebilir. Bu durumu 1920 yılında İngiliz Başbakanı Lloyd George'un sarf ettiği şu sözlerden anlamak mümkündür:

“Kürdistan’a gelince, hangi politikanın benimseneceğine karar vermek zor. Bir zamanlar Kürdistan’ı Türkiye’den ayırmanın ve oraya özerklik vermenin en iyi politika olduğu düşünülüyordu. Fakat Kürtlerin kendilerinin tam olarak neyi tercih ettikleri açıkça anlaşılmamıştır. İstanbul’da, Bağdat’ta ve başka yerlerde bu konuda yaptığım bir araştırmaya dayanarak, Kürtlerin kendi aşiretleri dışında herhangi bir grubu temsil etmedikleri izlenimini edindim. Öyle anlaşılıyor ki Türklerin yönetiminde olmaya alıştılar.” (Arslan’dan akt, Heper, 2010: 177).¹⁹

Ayrıca belirtmek gerekir ki, Kürtlerin ekseri kısmı Millî Mücadele’ye aktif şekilde katılarak Türklerle birlikte Anadolu’yu işgal eden güçlere karşı savaşmışlardır. Buradaki desteğin sebebi kuşkusuz, Kürtlerin çoğunluğunun Sünnî İslam’a büyük bir sadakate bağlı olmalarıydı. Zira Millî Mücadele’de kurulan söylemin “kâfirlere” karşı Müslüman vatanını savunmak gibi bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Diğer taraftan Cumhuriyetin kurulması ile birlikte Kürtlerin devlet ile ilişkisi daha farklı bir yapıya evrilmiş, hatta çoğunlukla daha “kötü” bir istikamette seyretmiş ve çeşitli isyanlar ortaya çıkmıştır (Bruinessen, 2015: 40). Bu dönemde yaşanacak hadiselerin modern sayılabilecek Kürt kimliğinin temellerini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

1.4.2. Kürt Milliyetçiliği- Etnik Kimlikten Ulusal Kimliğe Geçme Çalışmaları

19. yüzyılın sonlarına doğru kısmen başlayan ve günümüze kadar gelen süreçte, Kürt milliyetçiliği, Kürt kimliği açısından kuşkusuz önemli bir noktada durmaktadır. Kürt milliyetçiliği büyük oranda Arap, İran ve Türk milliyetçiliğine karşıt olarak ortaya çıkmıştır. Zira bu toplulukların asimilasyon girişimlerine karşı Kürtler savunmaya geçmişlerdir. Bunu, 20. yüzyıldan önce Kürt düşünürler ve aşiretlerin ileri gelenlerinden çok az bir kısmının Kürtlerin “ortak çıkarları olan bir topluluk” olduğunu yazmasından anlayabiliriz (Bruinessen, 2015: 153; Jwaideh, 2014: 556). Tabii bu tarihlerden önce de Kürtlerin arasında ayrı bir millete ait

¹⁹ Kürtlerin Osmanlı’dan ayrılarak bağımsız bir Kürt devleti kurmak konusundaki gönülsüzlüğü üzerine verilebilecek bir diğer örnek ise, Paris Barış Konferansı’nda yaşanan hadisedir: İngilizler ve Fransızlar, Kürt Şerif Paşa’yı Kürt devletinin sınırlarını görüşmek üzere konferansa davet etmişlerdir. Bunun üzerine Paşa, Doğu ve Güneydoğu’da yaşayan halktan, paşanın kendilerini temsil etmediklerini belirten pek çok protesto telgrafi almıştır (Turgut’tan akt. Heper, 2010: 89).

olduğunu kanıtlamaya çalışan insanların bulunduğunu ve bu doğrultuda yazdıkları metinlerinde milliyetçiliğe dair izlere rastlanabileceğini söyleyelim.

Belki anakronik bir örnek olarak kabul edilebilir ancak Kürt milliyetçiliğinin izlerine, 17. yüzyılda yaşamış şair ve âlim Ahmed-i Hani'nin (1650-1706) yazdığı Kürt destanı *Mem û Zin* de rastlamak mümkündür. Zira Hani eserini bilhassa Farsça yazmadığını aksine Kürtçe yazdığını belirtmektedir. Hani, böylece diğer toplulukların da Kürtlerin irfan ve kültüre sahip olduklarını anlayacaklarını belirtmektedir (Bruinessen, 2005: 28-29). Hani eserinde ayrıca Kürtlerin bölünmüşlüğünden dem vurur ve Kürtlerin bir lider çıkartabilmesi durumunda diğer milletlere karşı başarılı olabileceklerini, hatta Kürtlerin diğer milletleri tabiiyetleri altına alabileceğini iddia etmektedir. Bu eser ayrıca her kesim tarafından Kürtlerin millî destanı olarak da kabul görmektedir (Bruinessen, 2013: 390-391).²⁰

Ahmed-i Hani bir kenara bırakılırsa, Kürt milliyetçiliğinin izlerine hemen hemen milliyetçilik akımlarının Osmanlı toplumunu etkilediği yıllarda rastlayabiliriz. Kürt politik örgütleri 1900'lerin başlarında kurulmaya başlamıştır: Örneğin 1908 yılında ilk Kürt politik topluluğu sayılan "Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti" İstanbul'da kurulmuştur.²¹ Akabinde çeşitli Kürt toplulukları kurulmaya devam etmiştir. Bilhassa Jön Türklerin, Abdülhamid'i devirmelerinden sonra kısa sürede daha Türkçü bir politika benimsemeleri ile Kürt cemiyetlerinin daha milliyetçi bir yapıya geçişleri hızlanmıştır. Keza Kürt coğrafyasında da çeşitli yayınlar çıkarılmaya başlamış ve bilhassa şeyhler, Kürt milliyetçiliği konusunda ön plana çıkmıştır. Hatta şeyhlerin ve Kürt hareketinin ileri gelenlerinin Bab-ı Ali'den, Kürt bölgelerinde resmi dil olarak Kürtçenin kabul edilmesi, eğitimin Kürtçe olması, Kürtçe konuşan devlet görevlilerin bölgeye atanması gibi talepleri olmuştur (Jwaideh, 2014: 211-

²⁰ Hani'nin bu görüşlerini şu ifadelerinden anlamak mümkündür "Keşke aramızda ahenk olsaydı. Eğer bizler içimizden birine itaat etseydik. O Türkleri, Arapları, Farsları, onların tümünü tabiiyeti altına alırdı. Dinimizi, devletimizi mükemmelleştirir ve kendimizi ilim ve irfanda eğitirdik." (Akt. Bruinessen, 2013: 390- bazı noktalama işaretleri eklenmiştir).

²¹ İlk defa kurulan Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı'dan ayrılarak bağımsız bir Kürt devleti kurmak gibi bir amacı olmadığı söylenmelidir. Derneğin amacı daha çok Kürtlerin, Osmanlı toplumu içerisinde kültürel olarak gelişmesini sağlamaktır. Cemiyetin içerisinde Said Nursi gibi dönemin pek çok ünlü Kürt düşünürü yer almıştır (Bruinessen, 2015: 123).

217).²² Kısacası günümüzde Kürt politik hareketinde görebildiğimiz benzer taleplerin o yıllarda da olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet döneminde (hatta Osmanlı döneminde de) çıkan Kürt isyanlarının çoğunluğu şeyhlerin önderliğinde gelişmiştir. Dolayısıyla bu dönemde Kürt milliyetçiliği ile İslâmcı saikleri birbirinden ayırmak pek mümkün değildir (Bruinessen, 2015: 40). Örneğin Cumhuriyetin ilk yıllarında ortaya çıkan en büyük isyanlardan biri sayılan Şeyh Said İsyanı (1925) milliyetçi saiklerden yararlanırken aynı zamanda dini nedenlerden de hareket etmiştir. Kürtler milliyetlerinin inkâr edilmesine karşı çıkmaktaydılar ancak bunun yanında yeni cumhuriyetin hayata geçirdiği inkılaplar Kürtlerin nazarında dinin ortadan kaldırılması manasına geliyordu. Öte yandan halifeliğin ilga edilmesi Kürtler ile Türklerin arasındaki din kardeşliği bağının da kopması demektir (Jwaideh, 2014: 407-408). Keza Martin van Bruinessen de bu durumu doğrulamaktadır. Ona göre (2015: 108) Şeyh Said İsyanına katılan herkesin dini nedenlerle katıldığı iddia edilemese de, çoğunluğu dini nedenlerle katılmıştır. Zira Kürtlerin devlete karşı bağlılığının son simgesi olan Halifelik ilga edilmiştir. Bu noktadan sonra Kürtler kendi açısından devlete sadakat duymasını gerektiren bir durum kalmamıştır. İsyanın nedenleri arasında halifelik gibi bir mevzu hâkim olsa da, Şeyh Said'in İslami prensiplere dayanan bir bağımsız bir Kürt devleti kurmak istediği de iddia edilmektedir (Bruinessen, 2013: 387).

Halifeliğin ilga edilmesinden önce Kürt hareketlerinde bağımsız bir devlet kurma isteğinden yoğun bir şekilde söz edilmemektedir. Zira Kürtler, hatırlanacağı üzere Kurtuluş Savaşı'nda Türklerin yanında yer almıştır. Kürtlerin daha çok kendilerinin yönettiği, kültürlerini ve yaşam tarzlarını koruduğu bir tür özerklik istediği söylenebilir. Nitekim 1920 ve 1921'de Batı Dersim'in aşiret liderleri başta kendi coğrafyaları olmak üzere bütün Kürt coğrafyası için otonomi talep eden dilekçelerini Türkiye Büyük Millet meclisine vermişlerdir (Bruinessen, 2005: 32;

²² Bu dönemde Kürt coğrafyasında bilhassa Nakşibendi tarikatı şeyhleri büyük bir etkinliğe sahip olmuşlardır. Zira şeyhlerin aşiretlerin üstünde bir otoritesi bulunmaktaydı. Bu anlamda aşiretleri birleştiren de şeyhler olmaktaydı. Dolayısıyla ortak eylemleri koordine eden de şeyhler olmaktaydı. Doğal olarak 1880 ile 1930 yılları arasında çıkan isyanların çoğunluğu şeyhlerin önderliğinde gelişmiştir (Bruinessen, 2005: 31)

Bruinessen, 2015: 132). Kürtlerin özerklik taleplerine karşı Cumhuriyetin politikasına ileriki sayfalarda değinilecektir.

1960'lı yıllara kadar, Metin Heper'in de çeşitli düşünürlerden aktararak yorumladığı gibi (2010: 178-180) Kürtlerin çoğunluğunda güçlü, bütün Kürtlerin iştirak ettiği salt bir milliyetçi damar ortaya çıkmamış, daha çok İslami duygular ile harmanlanmış bir milliyetçilik görülmüştü.²³ Zira Kürtlerin arasında milliyetçi mefhum tam yaygınlaşmamış ve salt bir birlik pek sağlanamamıştır. Üniversitelerde Kürt milliyetçiliğini savunan ateşli öğrenciler vardı ama Güneydoğu'ya bakıldığında çok az Kürt aydını bu durumdan şikâyet etmekteydi. Tabii bunda Türkiye'nin 1960'lara kadar ki asimilasyoncu politikasının görece başarısından da söz edilebilir. Öte yandan Türkiye, İran ve Irak Kürtlerinin coğrafi olarak yakın olmalarına rağmen, aralarında siyasal bir dayanışma sağlayamamaları Kürtlerin daha güçlü bir milliyetçilik akımı oluşturmamalarına bağlanabilir (Bruinessen 2015: 163).

1920 ve 1930'larda bastırılan Kürt isyanları sonucunda Kürt milliyetçiliği âdeta 1960'lara kadar uyku dönemine girmiştir. Bu tarihlerden itibaren ise Kürt milliyetçiliği daha çok sol bir söylemle vücut bulmaya başlamıştır. Ayrıca Kürtlerin Türk solu ile kısmi işbirliği de yine bu dönemde söz konusudur. Türkiye İşçi Partisi çatısı altında Türk solunun Kürtlerin problemleri ile ilgilenmesi, Kürtleri sol düşünceye daha da yakınlaştırmıştır. Nitekim 1960'lı yılların sonuna doğru Türkiye'nin doğusunda çeşitli kentlerde geniş kitle gösterileri düzenlenerek, kamuoyunun dikkati çekilmeye çalışılmıştır (Bruinessen, 2015: 301-302). Bu dönemde resmi ve gayri resmi olmak üzere birçok sosyalist ve komünist Kürt örgüleri kuruldu. Kurulan en önemli örgüt ise, Devrimci Doğu Kültür Ocakları (DDKO) örgütüydü. Terörist örgüt PKK'nın (*Partiya Karkeren Kurdistan-Kürdistan İşçi Partisi*) kurucusu olan Abdullah Öcalan da bir DDKO üyesiydi. 1971

²³ Bu noktada küçük bir parantez açma ihtiyacı bulunmaktadır. Martin van Bruinessen'e göre (2015: 144) Şeyh Said İsyanı bastırıldıktan sonra, 1930'lar da ortaya çıkan isyanların dini kisvesi zayıflamıştır hatta çıkan isyanlarda hiçbir dini köken yoktur. Ayrıca daha çok aşiret reisleri isyan etmiştir ve bununla birlikte bu isyanlarda daha milliyetçi bir yapı görülmektedir. Diğer taraftan Mesut Yeğen'in tespitine göre (2015: 235) 1930'lu yıllarda çıkan isyanlarda hiçbir dini duygunun olmadığı pek de doğru değildir. Zira Dersim İsyanının (1937-38) lideri konumundaki Seyyid Rıza da önemli bir dini şahsiyetti. Yeğen'e göre çeşitli yıllarda çıkan isyanların arasında bazen çok farklı bir yapı olsa da, Dersim İsyanını da 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan emir ve şeyh isyanlarının son örneği olarak değerlendirmek mümkündür.

de gerçekleşen askeri müdahaleden sonra DDKO üyeleri tutuklandılar, yargılandılar ve hapis cezasına mahkûm edildiler (Heper, 2010: 233).

Sol söylemin yanında Kürt siyasî oluşumlarını etkileyen başka faktörler de bu dönemde gerçekleşmiştir. Örneğin Mustafa Barzani Irak'ta devlete karşı başarılı bir gerilla savaşı yürütüyordu. Bu durum Türkiye'deki Kürt milliyetçilerini de umutlandırmaktaydı. Diğer taraftan köylerden batıya doğru olan göçlerin sonucunda Kürtler, ekonomik eşitsizliğin farkına daha çok vardılar. Ayrıca pek çok genç Kürt, üniversitede okuma şansı elde etti, bu da onların daha politize bir yapıya bürünmelerine neden oldu. 1960'larda sol bir söylem ile yeniden doğan Kürt hareketinin ilk zamanlardaki talepleri, Kürtçe eğitim, Kürtlerin varlığının tanınması, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin kalkındırılması gibi olgulardan oluşmaktaydı. Ne var ki zamanla ayrılıkçı bir eğilim de ortaya çıkmaya başlamıştır (Bruinessen, 2013: 57-58).

Kürt milliyetçiliği hakkında bir giriş yaptıktan sonra, bu noktada Kürt milliyetçiliğinin devletle ilişkisini anlamak Kürt kimliğini anlamlandırma adına büyük bir önem taşımaktadır. Bu sebeple öncelikle Türkiye Cumhuriyeti'nin nezdinde Kürt kimliğine ve dolayısıyla Kürt sorununa değinmek gerekmektedir. Bu şekilde hem Türkiye'nin Kürt kimliğine, milliyetçiliğine karşı tutumu ortaya konulacak hem de Kürt milliyetçiliğinin tutum ve karakteri daha iyi anlaşılacaktır. Ayrıca modern Kürt kimliğini anlamlandırmak için de devletin politikalarını anlamak daha faydalı olacaktır.

1.4.3. Türkiye Cumhuriyeti Nezdinde Kürt Kimliği ve Sorunu

Zikredildiği gibi, Türkiye Cumhuriyeti bir ulus-devlet olarak kurulduğunda, önceleri Türkiye'de yaşayan herkesin kültürel bir milliyetçilik çatısı altında, üst kimlik olarak Türk olduğu söylemi ön plana çıkarılmıştır. Ancak sonrasında rejimin, etnisite bağlamında ırkçı söylemler ve politikalar oluşturarak, diğer alt kimliklerin bastırıldığı hatta var olmasına izin verilmediği, çoğu zaman asimilasyoncu ve bu anlamda baskıcı bir politika güdüldüğü görülmüştür.

Kürtler de, cumhuriyetin bu politikasından yoğun bir şekilde etkilenmişlerdir. Yukarıda da değinildiği üzere Kürtler, Millî Mücadele’de aktif şekilde yer alırken, yeni cumhuriyetin bir ulus-devlete geçmesi, halifeliğin ilgası, kimi dini ve kısmen milliyetçi saikler sebebiyle devlet ile ters düşmeye başlamışlardır. Bunların yanında yukarıda da belirtildiği gibi, Kürtlerin yeni yönetimden kendi yaşam bölgeleri için otonom bir yapı talebi bulunmaktaydı. Metin Heper’e göre (2010: 183-184) Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk Kürtlere özerklik vermeyi düşünmekteydi. Hatta Atatürk’ün bu görüşü çerçevesinde, 20 Ocak 1921’de ilan edilen Teşkilât- ı Esasîye Kanunu’nda, illerin yerel işlerinde özerk olduğu hükmü getirilmiştir.²⁴ Ancak yine Heper’in İsmet İnönü’nün söylediği iddia edilen sözlerden aktardığına göre (2010: 187) Atatürk, İngilizlerin Kürt aşiretlerini kışkırtma ihtimalinden dolayı Kürtlere özerklik vermekten vazgeçmiştir. Mevzunun aslını öğrenmek bizim çalışmamız açısından elzem bir nitelik taşımamaktadır. Ancak Kürtlerin Millî Mücadele dönemi ve ertesinde, kısa bir süre olsa da, devlet tarafından mevcudiyetlerinin tanındığı aşikâr bir durumdur.

Keza Millî Mücadele döneminde Ankara Hükümeti’nin stratejik bilgilerini ihtiva eden diğer belgelerde de Kürtler kavim olarak tanınmaktadır. Aynı şekilde Lozan Konferansı’nda da (1924) İsmet İnönü’nün Türkleri olduğu kadar Kürtleri de temsil ettiğine dair tarafları ikna ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla savaş döneminde ve Cumhuriyet ilk zamanlarında, rejimin kurucuları Kürtlerin mevcudiyetini ve bundan doğan hukuksal ve siyasal haklarını kesinlikle tanımaktadırlar (Yeğen, 2015: 116-117).

Ne var ki 1923’de ilk kez Kürtlerden veya diğer etniklerden de bahsetmek yerine sadece Türk milletinden bahsetmeye başlanılmıştır ve 29 Ekim 1923 tarihine gelindiğinde ise, daha önceleri kullanılan “Türkiye Halkları” ifadesinden de

²⁴ Heper bu görüşünü, Atatürk’ün, resmi belgelerde geçen bazı ifadelerine dayandırmaktadır. Buna göre Millî Mücadele döneminde Güneydoğu’da görev yapan subaylara gönderilen telgrafta Atatürk’ün şu ifadeleri yer almaktadır: “Kürt kardeşlerimizin devlete bağlılığını arttırmak, refahını ve gelişimini sağlamak için, Osmanlı Devleti’nin parçalanmaması koşuluyla, onlara her türlü hak ve ayrıcalık vermekten yanayım.” Ayrıca Atatürk Güneydoğu’ya gönderdiği başka bir notta ise şöyle demektedir:“ Kürtlerin yaşadığı bölgelerde, yavaş yavaş yerel bir hükümet kurmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz. Kürtler o zamana kadar yerel hükümet hazırlıklarını tamamlayabilirler...” (belgeleri Andrew Mango’dan akt. Heper, 2010: 183-182).

vazgeçilmiştir. Mart 1924’de ise mahkemelerde ve eğitim kurumlarında yalnızca Türkçe konuşulmasına karar verilmiştir. Benzer bir şekilde 1925 yılında Lazistan, Çerkez, Kürt, Kürdistan gibi ifadelerin kullanılması yasaklanmıştır (Heper, 2010: 187, 240-241).

1924 Anayasası’ndaki maddelerin değerlendirmesini yapan Mesut Yeğen, Kürtlerin devlet nezdinde sadece Türk olmayı kabul ederlerse; yani hafızalarını, tarihlerini, dillerini, kısacası kimliklerini inkâr ederlerse, muhatap kabul edildiklerini ve meclise seçilme şansını elde ettiklerini söylemektedir (2015: 120-121).²⁵

1930’lara gelindiğinde devlet Türk’ten başka bir etniğin olmadığını daha ciddi bir şekilde savunmaya başlayacak ve Kürtlerin de aslında “Dağ Türkleri” olduğunu iddia edecektir (Yeğen, 2015: 126). 1930’ların sonlarına doğru çıkan çeşitli Kürt isyanları sert bir şekilde bastırılırken, Cumhuriyet Kürtlerin yaşadığı bölgelerde Türkleştirilmeye dayalı asimilasyon projesini hızlandırdı. Kürt folklorunu, dilini ve giyimini yasaklama yoluna gidilirken, belli büyüklükteki her Kürt köyü jandarma karakolları tarafından kontrol edilmeye çalışıldı. Balkanlardan gelen göçmenler de Kürtlerin yaşadığı bölgelerine yerleştirilmeye çalışıldı (Bruinessen, 2015: 300). Nitekim 1934 yılında çıkarılan İskân Kanunu da Türk olmayan unsurların Türklük içinde soğurulması için, Türk olmayanların Türklerin çoğunlukta yaşadığı bölgelere, Türklerin de Kürtlerin çoğunlukta yaşadığı bölgelere yerleştirilmesini amaçlamıştır (Yeğen, 2015: 92-93).

Bu vaziyet Kürtlerin fiziksel mevcudiyetlerinin dahi inkârını getirdiği için ilginç durumlar ortaya çıkabiliyordu. Örneğin isyanlara “Kürt İsyanı” denilmesi dahi rahatsızlık veren bir durumdu. 1930 Ağrı Ayaklanması için bir yazı kaleme alan dönemin *Cumhuriyet* gazetesi başyazarı Yunus Nadi açık bir dille, “Kürt İsyanı” diye

²⁵ Yeğen’ in hareket ettiği, Türk Kimliği bölümünde verilen madde 88 ile 11. ve 12. maddelerdir. 88. maddeyi yukarıda verdiğimiz için tekrar vermiyoruz. 11. madde de şu ifadeler geçmektedir “Otuz yaşını bitiren kadın, erkek her Türk milletvekili seçilebilir. 12. maddede ise şu ifadeler yer almaktadır “Türkçe okuyup bilmeyenler milletvekili seçilemezler” (maddeleri Kili ve Gözübüyük’ten akt. Yeğen, 2015: 119). Benzer maddeler sonrasında yapılan anayasalarda da yer almıştır. Örneğin 1961 Anayasası’nda egemenliğin millete değil, Türk milletine ait olduğu özellikle belirtilirken, 1982 Anayasası’nda da benzer bir şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca bu anayasa da yasayla ilan edilecek dillerin dışında başka bir dil ile yayın yapılması da tamamen yasaklanmıştır. Bu yasaktan Kürtçe de etkilenmiştir (Yeğen, 2015: 122).

bir şey olmadığını, Türkiye’de yaşayan herkesin ırk ve din farkı olmaksızın Türk olduğunu, isyan edenlerin ise az sayıdaki “eşkıya” dan ibaret olduğunu vurgulamaktadır (Akt. Yeğen, 2015: 148-149). Bu söylem tarzı uzun yıllar devam etmiştir ve hatta mahkeme tutanaklarına da geçmiştir. Örneğin ilerleyen yıllarda Devrimci Doğu Kültür Ocakları’na dava açılacak ve savcının ifadesi aradan yıllar geçse de devletin bu konudaki görüşünün değişmediğini gösterecektir “ (...) tarihin hiçbir devrinde, Doğu illerimizde bu günkü sakinlerini tortu olarak bırakacak yabancı bir göç olmamıştır. Dünyada Kürt diye adlandırılabilir başlıbaşına yabancı bir ırk da yoktur” (Akt. Yeğen, 2015: 127- yazım hatası orijinal).

Devletin çeşitli iskân ve Türkleştirme politikalarının Türk ulusal kimliğini Türkiye’nin her bölgesinde hâkim kılmayı amaçladığı aşikârdır. Ne var ki bu noktada devletin Kürtleri asimile edilmesi gereken bir etnik yapı olarak görmesinin ötesinde Kürtlerle ilgili sorunu nasıl gördüğü sorusu sorulabilir. Çeşitli devlet adamlarının açıklamalarının, önde gelen düşünürlerin ve devletin çıkardığı kanunların, metin boyutunda söylemsel bir analizini yapan Mesut Yeğen’e göre Cumhuriyet’in ilk kurulduğu vakitten neredeyse yakın tarihe kadar geçen süreçte Kürtlerle ilgili problemler şu başlıklar altında tanımlanmıştır: irtica, eşkıyalık, ecnebi kışkırtması, aşiret direnci ve bölgesel geri kalmışlık.²⁶ Yeğen’e göre bu şekilde Cumhuriyet, Kürt sorununu devlet söylemi içerisinde etno-politik bir mevzu olarak görmeyerek, problemin asıl kaynağını gözden kaçırmaktadır. Sadece olayları mevzubahis düzlemde görmektedir. Özetle Yeğen’e göre bu başlıklardan hareket eden devlet, söyleminde Kürtlerin fiziksel mevcudiyetinin de inkârına doğru evirilerek, 1990’lı yıllara kadar “Türk vatanında Kürt yoktur” şeklinde devam etmiştir (2015: 128, 266). Yeğen’in görüşü büyük oranda doğru olmakla birlikte 1990’lara kadar devletin her kademesinde Kürtlerin varlığının tamamen inkâr edildiğini söylemek, kanaatimizce pek de doğru değildir. Zira çeşitli devlet adamları Kürt sorununu, farklı şekillerde dile getirmiş ve Kürtlerin de var olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin Süleyman

²⁶ Yeğen (2015), irtica ve ecnebi kışkırtmasını Şeyh Said İsyanı üzerinden örneklemiştir. Zira bilindiği üzere Şeyh Said’in isyanında dini bir kisve bulunmaktaydı. Öte yandan devlet, Britanya arşivinde böyle bir belge olmamasına rağmen, bu isyanın İngilizlerin kışkırtması sonucunda olduğunu savunmuştur. Eşkıyalık mevzusunu ise yukarıda Yunus Nadi’nin yazdığı ifadelerden anlamak mümkündür. Diğer taraftan bölgenin geri kalmışlığı ile ilgili hem van Bruinessen’in (2015: 145) çalışmasından hem de Yeğen’in çalışmasında çeşitli devlet adamlarının açıklamalarına bakılabilir.

Demirel, her ne kadar Türklüğü birincil kimlik olarak görse de, 1987 yılında “Kürt” gerçeğinin tanınması gerektiğini belirtmiştir. Keza Turgut Özal da Türkiye’de ulusu oluşturan değişik topluluklar olduğunu belirtmiş, insanların kendisini Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak gördüğü sürece, Türk haricindeki bir etnisite de görmesinde bir beis olmadığı görüşünü savunmuştur. Özal ayrıca buradan hareketle Kürtlerin de, Türklerin de Müslüman olduğunu ve aralarında yüzlerce yıldan beri gelen çok güçlü bir dinsel bağlantı olduğunu belirterek, “din kardeşliğine” vurgu yapmıştır (Heper, 2010: 193-194).

Bu tür söylemlerin oluşmasında o yıllarda PKK’nın silahlı terör eylemlerini arttırmasının da etkisi olduğu söylenebilir. Bilindiği üzere 1960’lı yıllardan beri, sol bir ideolojiye doğru kayan Kürt milliyetçi hareketi 1978 yılında Abdullah Öcalan liderliğinde partileşmiş ve Kürt toplumunun en marjinal kesimlerini içerisinde toplamıştır. PKK Marksist ve Leninist bir çizgiyi ihtiva ederken, aşırı milliyetçiliğin de içinde olduğu bir sentezi parti programına yerleştirmiştir. Partinin programına göre, Kürtlerin Türkiye’de yaşadığı bölgeler Türkiye’nin “sömürgesi altındadır” ve “özgürleştirilmelidir”. Diğer taraftan Suriye, Irak, İran ve Türkiye içinde bulunan, Kürtlerin çoğunlukta yaşadığı bölgeler mezkûr devletlerden koparılarak bir Kürt ulus-devleti kurulmalıdır (Bruinessen, 2015: 308, 316). PKK ile devlet arasındaki silahlı çatışma 1984 yılında başlayarak 1999 yılına kadar şiddetli bir şekilde sürmüştür. Bu dönemde 35. 000 civarında Türk ve Kürt ölürken, 1999 yılında terör örgütünün lideri Öcalan yakalanarak ömür boyu hapis cezasına çarptırılmıştır. Bu yıldan sonra PKK ve siyasasında bağımsız “Kürdistan” hedefleri yerine demokrasinin güçlendirilmesi ve kültürel hakların verilmesi gibi istekler olduğundan söz edilmeye başlanmıştır (Heper, 2010: 234-235). Tabii PKK’nın bu söylemlerinde, “sadece demokrasinin gelişmesi veya kültürel haklar için silahlı mücadeleye devam ediyoruz” söyleminin ne kadar gerçekçi ve rasyonel olduğu tartışmalıdır.

Türk kimliği anlatılırken değinildiği üzere, Kürt siyasal kimliği de 1980’ler ile birlikte daha çok Sosyalizm ve insan hakları çerçevesinde görülmeye başlamıştır. PKK 1990’lı yıllardan itibaren etkinliğini arttırırken, Kürt siyasetinin içinde İslamcılık dinamiğinin de büyük ölçüde yerini almıştır. Mevzunun ilginç yanı ise Kemalizm’in ötekisi olan ve Kemalist sekülerleşmeye şiddetle direnen Kürt

muhalefeti ve kimliği, PKK'nın etkisi ile daha seküler bir boyuta evirilmiş olmasıdır (Karakaş, 2013: 37).

1990'lı yıllar sıkça dile getirildiği üzere TSK ve PKK arasında cereyan eden şiddetli silahlı çatışmalarla geçerken, 2000'li yıllarda AK Parti iktidarları ile birlikte farklı durumlar görölmeye başlamıştır. Bu dönemde ilk başlarda “Türkiyelilik” söyleminin ön plana çıktığı söylenebilir. Bunu 2003 yılında Başbakanlığa gelen Recep Tayyip Erdoğan'ın 2005 yılındaki şu açıklamasından anlamak mümkündür “Bu ülkede, Kürt, Laz, Çerkez, Gürcü ve Arnavut gibi etnik unsurlar vardır. Bunlar ikincil kimliktir. Bizim bir tek birincil kimliğimiz vardır, o da Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığıdır” (Akt. Heper, 2010: 197-198).

AK Parti hükümetleri öncesinde Türk kamuoyunda Kürt sorununun çözümü için daha çok iki farklı yol dile getirilmekteydi. Bunlardan ilki sorunun güvenlik endeksli politikalarla, genellikle milliyetçilerin savunmada başat olduğu, daha fazla askeri önlemlerle çözülmesidir. İkinci yol ise sorunun ekonomik bir sorun olduğu yönündedir ve bölgeler arası bir denge kurularak sorunun çözülebileceği noktasındadır. AK Parti hükümetleri döneminde ise Demokratik Açılım, İmralı Süreci, Çözüm Süreci, Barış Süreci gibi isimlendirmeler altında, PKK ile ve 2013 yılında (BDP) Barış ve Demokrasi Partisi (sonrasında ise HDP olarak devam edecektir) ismiyle parlamentoda bulunan siyasî temsilcilerle görüşme/müzakere politikaları ön plana çıkmıştır (Karakaş, 2013: 37). Ne var ki bilindiği üzere, 7 Haziran 2015 seçimlerinden sonra çeşitli sebeple TSK ve PKK arasındaki çatışmasızlık sona ermiş ve çatışmalar yeniden başlamıştır. Bu durum günümüzde de devam etmektedir.

Yakın tarihte Kürt hareketinin ivme kazanması bakımından değinilmesi gereken bir diğer önemli olay ise, 1990'larda Türkiye'de yaşanan yoğun çatışmalardan dolayı Avrupa'ya kaçan Kürtlerin Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde diaspora oluşturmaları ve medyatik faaliyetlere başlamalarıdır. Kürt siyasî ve silahlı hareketi ile yakın ilişkileri bulunan Kürtlerin 1995 yılında Britanya'da kurdukları ROJ TV (o zaman ki ismiyle MED TV) Kürtçe yayın yapan ilk televizyon kanalı olmuştur. Kanal Kürtçe ile birlikte, Arapça, Farsça, Türkçe ve İngilizce yayınlar da

yapmıştır. Türkiye'nin çeşitli siyasî girişimleri sonucu kanal, çeşitli ülkelerde kimi zaman kapatılsa da, Belçika, Fransa ve Danimarka gibi önemli Avrupa ülkeleri içinde yayın yapma imkânına sahip olmuştur. Gerek farklı dillerde gerekse Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yayın yapması, kanala ulus-aşırı bir nitelik de kazandırmıştır. Kanalın en önemli avantajı ise uydu üzerinden Kürtlerin yoğun şekilde yaşadığı Orta Doğu'ya yayın yapma imkânına sahip olmasıdır. Çünkü Kürt milliyetçiliği üzerine çalışan araştırmacılara göre kanalın Kürtler üzerindeki etkisi çok büyüktür. Zira kanal, farklı lehçeleri bulunan Kürtçenin standartlaşması konusunda önemli bir rol oynarken, Kürt kimliğinin biçimlenmesinde ve Kürt "ulusunun inşasında", yani diğer bir deyişle Kürt bilincinin oluşmasında önemli bir faktör olmuştur (Ayata, 2011: 525 -529).²⁷ Ayrıca Kürt ulusal kimlik inşasının, bir ulus devletin ve imkânlarının yokluğundan dolayı, mecburen medyatik kanallara yoğun bir şekilde kanalize edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Calhoun ulus olmanın her şeyden önce retoriksel bir iddia olduğunu söylemekteydi. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Kürtler de ulus varlıklarını medya üzerinden göstermeye çalışmaktadırlar.

Kısacası 1990'lı yıllar Kürtlerin medyada görünürlük kazanmasının arttığı yıllar olarak değerlendirilebilir. Nitekim 1992 yılında çektiği tamamı Kürtçe çekilen uzun metrajlı ilk film olan, Nizamettin Ariç'in yönettiği *Beko İçin Bir Türkü* (1992) de bu yıllarda gösterime girmiştir (Kılıç, 2009a: 16). Dolayısıyla 1990'lar Kürtlerin medyada görünmeleri ve medya araçlarını kullanmaları bakımından önemlidir. Bu bağlamda gelecek yıllarda "Kürt Filmleri" denilecek olgunun oluşmasında, bilhassa 1990'lı yıllarda Kürtlerin Avrupa'da medya faaliyetlerine yoğun bir şekilde girmelerinin, önemli bir etken olduğu iddia edilebilir. Nitekim 2000'li yıllar ile birlikte, Berlin, Londra ve Roma gibi Avrupa'nın önemli başkentlerinde Kürt film festivalleri düzenlenmeye başlamıştır (Aktaş, 2009: 67).

Kürt kimliğine dair bu irdelemeden sonra ontolojik olarak Kürt siyasî ve silahlı kanadının Kürt milliyetçiliğinin içinde olan bir yapıda olduğu söylenebilir.

²⁷ ROJ TV'nin Kürt ulusunun inşasındaki etkisini Amir Hassanpour, Kürt ulusal bayrağı eşliğinde Kürt millî marşının yayınlanması ile örneklendirmektedir. Kanal bu şekilde izler-kitlesine salt bir şekilde seyirci olarak yaklaşmamıştır, amiyane tabirle Kürt devletin yurttaşları gibi yaklaşmıştır (Akt. Koçer, 2014: 475).

Zira bu hareketler, geçmişten bu yana bağılı buldukları devletlerle (bilhassa Türkiye Cumhuriyeti ile olan problemlerde de görüleceği üzere) aralarında oluşan sorunlardan dolayı, her daim varlıklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Doğal olarak da milliyetçilik sığınacak bir liman olmuştur. Bu sebeple Kürt ulusal kimlik inşa çalışmasının hâlen sürmekte olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumun sinemada olup olmadığı ise sorgulanması gereken bir sorudur. Bunlarla birlikte Kürt hareketi küreselleşme sürecinden faydalanarak, kimliksel özelliklerini daha görünür bir duruma getirmeyi başarmışlardır. Ayrıca bu anlamda Avrupa'nın çok kültürlülük ile ilgili politikalarından da faydalandıkları söylenebilir.



2. BÖLÜM: ULUSAL SİNEMA VE ULUS AŞIRI SİNEMA KAVRAMLARI EKSENİNDE KÜRT FİMLERİNİ KONUMLANDIRMAK

Bu bölümün amacı Kürt filmleri ismiyle anılan sinemayı ve/veya film yapma pratiğini tanımlayarak konumlandırmaya çalışmaktır. Ancak öncesinde kısaca sinemanın küreselleşme ve çok kültürlülük ile olan ilişkisini irdelemek yerinde olacaktır. Akabinde “Ulusal Sinema” ve “Ulus-Aşırı Sinema” gibi kavramlara değinmek ve bu kavramları tartışmak yerinde olacaktır. Zira bu kavramlar küreselleşme süreciyle birlikte yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Kürt filmlerini bu iki kavram ekseninde bir noktaya oturtmaya çalışacağız, zira bu sinema pratiği bir etnisite ile birlikte anılmakla beraber, ulus-aşırı bir yöne de sahiptir.

2.1. Küreselleşme ve Çok Kültürlülük Bağlamında Sinema

Kürt filmlerine dair bir konumlandırma yapılmadan önce kısaca küreselleşme ve çok kültürlülük bağlamında sinemayı irdelemeye çalışırken, bilhassa Hollywood sinemasının küresel gücüne değinmeye çalışacağız. Bununla birlikte hem çok kültürlülük hem de küreselleşme kavramlarına, ulusal sinema ve ulus-aşırı sinema bölümlerinde de tafsilatlı bir şekilde değinmeye çalışacağız.

Hiç şüphesiz küreselleşme sürecinin etkin araçlarından kabul edilen kitle iletişim araçlarından biri de sinemadır. Hollywood’un dünya sinema pazarındaki etkin ve dominant konumu asla inkâr edilemez. Bu sebeple Hollywood aracılığıyla, bilhassa Amerikan kültürü dünyada yaygınlaşmaktadır ve ABD kültürü “popüler kültür” öznesi durumuna gelmiştir (Ulusay, 2008: 24).²⁸ Örneğin henüz 1951 yılında Hintli yazar Baburo Patel’in, daha küreselleşme tartışmaları ayyuka çıkmadan çok önce, Hollywood’un kendi kültürleri üzerinde gerçekleştirdiği tahribatı şu sözlerle ifade etmektedir:

²⁸ ABD işgali ile devrilen, Irak’ın sabık lideri Saddam Hüseyin’in 54. yaş gününü kutlarken Frank Sinatra’nın meşhur “My Way” şarkısını seçtiğini (Akt. Miller, 2012: 134) hatırlatalım. Bu durum ABD’nin kültürel hegemonyasına verilebilecek ilginç ancak küçük bir örnektir.

Hollywood’la, yani dünyadaki onların en güçlü silahı ile-filmleriyle-400 milyonluk ülkenin böylesine kültürel olarak döllemesi işini üstlendiler. (...) filmler bize rumba ve samba yapmayı öğretti (...) filmler bize öldürmeyi ve çalmayı öğretti; filmler bize (...) onlar gibi çılgık atmayı öğretti; filmler bize şeytanlığı ve boşanmayı öğretti (...) Hollywood bizim kadınlarımızın güzel çolislerini ve sarilerini soydu ve onlara gömlekleri bol pantolonlar giydirdi. (...) Hollywood bizim yiyeceklerimizin, suyumuzun, havamızın, sanatımızın, kültürümüzün, geleneklerimizin, felsefemizin, hayat ve insan ilişkilerimizin etkisini bozdu. Hollywood’un dokunduğu ne varsa o kirlenmiştir. Amerikalıların bin bir günahı pek çok Hintli moda dönüştü (Akt. Miller, 2012: 152-153).

Rahatlıkla görüleceği üzere Patel’in ifadeleri Hollywood’un daha 1950’lerde dünya kültürüne etkisini göstermektedir. Bu tür bir durum sinemanın küreselleşme üzerindeki etkisini açıkça gösterir. Bununla birlikte Hollywood’un küresel kapitalizm üzerindeki etkisi de büyüktür.

Toby Miller Hollywood’un, küresel kapitalizmin gelişmesi ve önüne çıkan engelleri bertaraf etmek için kullanılan kârlı bir mekanizma olduğunu ifade etmektedir. Zira aslında en başından itibaren Hollywood bu temeller üzerine kurulmuştur. Henüz 1912 yılında Hollywood ihracatçıları kendi filmlerini hangi bölgeye gönderirlerse, orada diğer ABD metaları için talep yarattıklarının veya bir meta üzerinde talebi azaltabileceklerinin bilincindeydiler. Örneğin 1930 yılında Arjantinli bir grup iş adamı *It Happened One Night (Bir Gecede Oldu)*, Frank Capra) filmini ABD konsolosluğuna şikâyet ettiler. Zira filmin başrol oyuncusu Clark Gable’in filmin bir sahnesinde atlet giymediği görülmekteydi. Arjantinli üreticiler bu durumdan çok rahatsız oldular çünkü depolarında atletlerin satılmadan kalmasından korkmaktaydılar. Bunların yanında çok erken tarihlerde diğer uluslara karşı nasıl temsiller sunulacağı da Hollywood’da belli bir olguydu. Endüstrinin 1927’de yayınladığı “Yapılmayacaklar ve Dikkatli Olunacaklar Listesi” ne göre başka bir ülkenin dini, tarihi, kurumları, önde gelen kahramanlarına karşı dikkatli olunacaktır. Tabii bunu ABD’nin düşman veya rakip olduğu ülkeye karşı uyguladıkları söylenemez. Uzun bir süre devam eden stereotip Sovyetler Birliği temsilleri bu konudaki önemli bir örnektir (Miller, 2012).

Küreselleşme sürecinde, Hollywood’un dünya film pazarındaki baskın konumu ve etkisinin yanında “günümüz dünya sinemasının genel görünümü,

uluslararası ortak yapım pratiğinin giderek yaygınlaşması, toplumsal cinsiyet politikaları ve göçmenlik olgusu ile sinema arasındaki ilişki” (Ulusay, 2008: 24) de belirtilmelidir. Ortak film yapım pratiklerine, göçmenlik olgusuna ve genellikle bunlarla birlikte anılan ulus-aşırı kavramına ileriki sayfalarda tafsilatlı olarak değinmeye çalışacağız.

Çok kültürlülük ise yukarıda da değinildiği gibi küreselleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan bir kavramdır. Doğal olarak sinema da bu kavramdan etkilenmiştir. Sinemada çok kültürlülüğün önemini Ulusay şu sözlerle ifade etmektedir:

Göçmen kimliğinin, özellikle sinema gibi kitlesel ve temsil gücü yüksek bir sanat aracılığıyla görünür kılınması, çokkültürlülük bağlamında büyük önem taşıyor. Sinema aynı zamanda, kültürel kimlik farklılıklarına yapılan aşırı vurgunun yaratacağı çatışmalı durumların yumuşatılması, yani farklı kimlikler arasında diyalog oluşturulması açısından da belli bir güce sahip duruyor (2008: 52)

Sinema çalışmalarında çok kültürlülük genellikle; azınlık temsiline analizi; emperyalist ve oryantalist medyanın eleştirisi, azınlık, diaspora ve sürgün sinemalar vs. üzerine gerçekleşmektedir. Filmler, bilhassa ABD ve Avrupa sinemaları, farklı kültürleri ve kimlikleri etnosentrik bir bakış açısıyla temsil edebilirler. Nitekim Hollywood’un bu anlamda birçok kültürü stereotiplere yerleştirerek anlattığı çok dillendirilen bir mevzudur. Bununla birlikte, Hollywood içerisinde uzun bir dönem, Kızılderililer gibi ABD’de yaşayan ancak hâkim kültürde olmayan bireylerin stereotiplerle temsil edildiği de bilinmektedir. Bu stereotiplerin de “olumlu” manada olmadığı da söylenmektedir. Stam bu bilgilerini ve görüşlerini belirtmekle birlikte, eleştirmenin veya sinema araştırmacısının yapması gereken durumu da söyler: Stam’a göre filmlerdeki bozulan veya boğulan bu kültürel seslere dikkat çekilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde kültürel farklılıklar daha sağlıklı bir ortamda gelişirken, sosyal olarak oluşturulmuş eşitsizliğe karşı da bir adım atılmış olur (Stam, 2014: 280-286). Dolayısıyla Kürt filmleri de irdelenirken, çok kültürlülüğe ve bu anlamda politik olarak çok sesliliğe de dikkat edilmeye çalışılacaktır.

2.2. Ulusal Sinema Kavramı Üzerine Tartışmalar

“Ulusal Sinema” kavramı da, ulus ve ulusal kimlik kavramları gibi, açıklaması bir hayli güç bir kavramdır. Ortada herkesin gördüğü ve isimlendirdiği, bilhassa ulus-devletler (örneğin Türk Sineması, İngiliz Sineması, İran Sineması vs.) üzerinden anılan bir kavram ve olgu bulunmaktadır. Ancak Susan Hayward’ın da belirttiği gibi (2005: 84) ulusal sinema kavramına bir çerçeve belirlemek, neyin içeri alınacağı ve/veya neyin dışarda bırakılacağını saptamak, dolayısıyla sınırlarını belirlemek pek de kolay değildir. Zira ilerleyen sayfalarda ayrıntılı bir şekilde değinileceği üzere, konu hakkında çalışan sinema araştırmacıları uzun yıllar ulusal sinema üzerine bazı açıklamalar, tanımlamalar, teoriler geliştirmeye çalışmışlar ancak zaman ilerledikçe önceki fikirlerini eleştirmişler, genişletmişler ve doğal olarak değiştirmişlerdir. Bununla birlikte araştırmacıların birçoğunun da birbirinin tanımlamalarını eleştirdiği ve karşı çıktığı da söylenebilir. Bunlara ek olarak küreselleşmenin de etkisiyle ulusal sinemayı tanımlamak daha zor bir konuma doğru savrulmuştur. Örneğin ülkeler arasında ortak yapımların artması, filmlerde yeni anlatım biçimlerinin gelişmesi, temsil anlayışının, dolayısıyla kimlik anlayışının belli sınırların ötesine geçmesi, göçmenlerin film çekmesi gibi ulus-aşırılığı işaret eden durumlar vs. gibi nedenler bu durumun meydana gelmesine neden olmuştur (Ulusay, 2008: 49, 67).

“Ulusal Sinema” kavramı en basit şekilde tanımlanacak olursa bir ülkenin, (günümüz dünyasını ulus devletler üzerine inşa edildiği düşünülürse) bir ulus-devletin, sinematik ürünüdür. Bu anlamda bir ülkenin vatandaşları tarafından ülke içerisinde üretilen, akabinde dağıtımı ve gösterimi yapılan film pratiklerine ulusal sinema denilmektedir (Butler, 2011: 132-133). Bu bağlamda düşünüldüğünde, mevzubahis ülkede üretilen filmlerin de ulusal kimliği ihtiva edip etmediği sorusu sorulmaktadır. Konu üzerine yazan teorisyenlerin kanaatine göre ulusal sinemadan bahsedildiği vakit, hangi ülke imleniyorsa o ülkenin sinemacıları, üretim film üretim pratikleri ve doğal olarak o ülkeye ait kimliksel nitelikler söz konusu olmaktadır (Akbulut, 2012: 29). Dolayısıyla İngiliz sineması veya Japon sineması söz konusu olduğunda, İngiliz ve Japon sinemacılar akla gelmektedir, doğal olarak Japonlara ve İngilizlere ait kültürel, kimliksel özellikler düşünülmektedir.

Nitekim ulusal sinemalara ulus-devletlerin desteği de bilinmektedir. Bu desteğin hem ulusal kimliğin inşa edilmesi hem de filmlerin bir marka olarak yurtdışına ihraç edilmesi ihtiyacından kaynaklandığını vurgulayan araştırmacılar bulunmaktadır. Andrew Butler bu durumu şöyle özetlemektedir:

Ulusal bir karakterin yaratılması devletin çıkarına geleceği içindir ki, pek çok ülkede hükümetler gerek ülkedeki vatandaşlarını yönetmek gerekse de ürünü (nesne ya da ideoloji ya da her ikisi birden) dışarı ihraç edebilmek amacıyla film endüstrisini desteklemektedir. Bu destek, yatırım da vergi indirimi, sinema ve televizyonlarda yerli ürünlerin gösterimine yönelik zorunlu kota uygulaması ya da Sanat Kurulları ve Film Komisyonları yoluyla doğrudan yatırım ya da yardım biçiminde olabilir (2011: 133).

Dolayısıyla bir ülkenin sinemasını incelemek o ülkenin kimliksel veya kültürel özelliklerini anlamak konusunda önemli bir eylemdir. Örneğin meşhur sinema araştırmacısı James Monaco'ya göre (2013: 250) 1920-50 yılları arasında Amerikan sinemasında üretilen filmler Amerikan ulusal kimliğinin keşfi ve tanımlanması, yani sınırlarının belirlenmesi için, önemli bir kültürel çerçeve sağlamaktadır.

Amerikan sinemasında yer alan bu olgudan, diğer ülke sinemalarıyla birlikte Türk sineması için de söz edilebilir. Bir önceki bölümde değinildiği üzere, cumhuriyet kurulduktan sonra batı endeksli bir modernleşme projesi benimseyen; ötekisi dış düşmandan çok, geçmiş; yani Osmanlı İmparatorluğu ve bu çerçeve ile yakın ilişkisi bulunan din- dindarlık gibi kavramlar olan, ilginç bir ulusal kimlik teşekkül ettirilmeye çalışılmıştı. Dolayısıyla çeşitli sinema araştırmacıları Türk sinemasında bu durumu araştırmışlardır. Örneğin Türk sinemasında din adamı temsilini araştıran İbrahim Yenen'e göre (2011: 199), ilk dönem Türk sinemasının tekel ismi olan Muhsin Ertuğrul'un çektiği beş filmde din ve din adamı konuları / karakterleri bulunmaktadır ve bu filmlerde yer alan din adamları Kurtuluş Savaşına ihanet eden, dolayısıyla "vatana ihanet" eden tipler olarak gösterilmiştir. Din adamlarının bu şekilde temsili, hem geçmişin hem de dinin bir bakıma öteki konumuna yerleştirilmesi; cumhuriyetin inşa etmeye çalıştığı ulusal kimliğe uygun bir davranış şekli olarak tanımlanabilir. Diğer bir örnek de Hasan Akbulut'un

melodramları incelediği çalışmasından verilebilir. Akbulut (2008) 1960-1975 yılları arasında çekilmiş melodramlarda incelediği kadın temsillerinde, kadının bir yandan cumhuriyet ilkelerinin müşahhas hâli olarak sunulduğunu (yani modernleşmenin simgesi), bir yandan da erkeklerin ihtiyaçlarına göre kodlanan ve erkeklerin iktidar alanına girmesi yasak olan varlıklar olarak yer aldığını belirtmektedir. Akbulut'un saptadığı bu durum Ayşe Kadioğlu'nun, önceki sayfalarda verilen, kadının ikircikli bir kimliğe sahip olduğu görüşünü, sinema alanında tasdik etmektedir. Bu örneklerin sayısı, konuyla ilgili çeşitli araştırmalar aracılığıyla arttırılabilir.

Buraya kadar anlatılanlar ulusal sinema kavramının kaba bir tanımını ve kavramın ulusal kimlik ile ilişkisi üzerinedir. Zira ulusal sinema kavramının tanımlanışı, oluşumu, sınırları, etkileri ve sınıflandırılması; önceki sayfalarda da değinildiği gibi, günümüzde konu üzerine çalışan teorisyenler tarafından bir hayli tartışılan bir mevzudur. Bu konuyu açıklamak için konu üzerine ilk yazılardan birini kaleme alan Andrew Higson'un 1989 tarihli *The Concept of National Cinema* isimli makalesine bakmak gerekmektedir. Higson bu makalesinde ulus-devlet formülü üzerinden hareket eder ve ulusal sinemanın vatan ile dışarıları arasındaki gerilimin ürünü olduğunu belirtir. Bununla birlikte Higson, ulusal sinemanın içeriye doğru baktığında ulusun bizatihi kendisini yansıttığını; dolayısıyla ulusun geçmişi, bugünü, geleceği, kültürel mirası ve gelenekleri, kısacası kimlik birliğini taşıyan bütün öğelere haiz olduğunu öne sürmektedir. Diğer taraftan ulusal sinema dışarıya doğru yöneldiğinde diğer sinemalar ile farkını ortaya koymaya çalışır ve diğer sinemaların ötekiliğini tasdikler bir yerde konumlanmaktadır (2005: 60-61). Higson ayrıca bu makalesinde ulusal sinema için dört farklı yaklaşımdan söz etmektedir. Bunlar: ekonomik, metin, gösterim ve eleştirel yaklaşımlardır. Ekonomik düzleme göre filmin yapım şirketi, dağıtım, gösterim gibi kolların ülkeyle aidiyeti irdelenir. Metinsel yaklaşım ise konu manasında ortak tarz, ortak dünya görüşü gibi konularla ilgilenir. Gösterim ayağı tamamen filmin gösterildiği kitleyle ilgilenmektedir. Eleştirel yaklaşım ise, ulusun modern mirasıyla ve sanat sineması ile ilişkisi üzerine eğilir (Akt. Çelik, 2009: 93).

Higson'ın ulusal sinemanın oluşumunu vatan ile dışarıları arasındaki gerilime bağlaması ve bu boyutta değerlendirerek bazı özellikler atfetmesi; Suner'in de

vurguladığı gibi ulusal sinemayı “ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşrulaştırılması, ulusal kimliğin ulusal ve uluslararası alanlarda platformda inşası, ulus-devletin egemen ideolojisinin yaygınlaştırılması gibi alanlarda sinemanın üstlendiği kritik rolün irdelenebileceği bir kavramsal çerçeve” (2006: 38) içerisine yerleştirmektedir. Keza Susan Hayward da, 1993 yılında Fransız Ulusal Sineması üzerine yaptığı çalışmasında, filmlerin ulusun kültürel ifadesi olduğunu söyler ve ulusu metinleştirdiğini ifade eder. Bununla birlikte devlet-yurttaş, devlet ve yurttaş-öteki gibi kavramlar arasında ilişki kurarak, ulusal bir sinemanın kimlik ve farklılık ekseninde kurulduğunu ileri sürmektedir. Hayward’a göre ulusal sinema söz konusu olduğunda ulusun merkezinde yer alan baskın kültürün (mesela ABD’de Hollywood) dikkate alınması gerekmektedir. Bundan dolayı merkezde yer alan sinema ulusun ideolojisine göre vücut bulmaktadır. Merkezde yer alan sinema egemenliğini pekiştirerek ulusun mitlerini yeniden üretirken, ulusal sinemaların çevresi bu mitlerle savaşıyor, âdeta onları yıkmaya çalışıyor. Hayward’a göre ulusal sinemanın sınırlarını belirlemek konusundaki temel muamma, daha çok ortak yapımları sınıflandırma konusunda baş göstermektedir (Akt. Yaren, 2008: 32-34). Zira ülkeler arası ortak film yapım pratiği, filmin hangi ulusal sinemaya dâhil edileceği konusunda soru işaretleri oluşturmaktadır. Esasında Nejat Ulusay’ın da vurguladığı gibi ilk zamandan bu yana ülkeler arasında ortak film üretme pratiği bulunmaktaydı. Bu bağlamda düşünüldüğünde sinema, ilk yıllarından beri uluslararası (ve ulus-aşırı) bir niteliğe sahiptir. Sözgelimi sessiz sinema döneminde dahi Avrupalı oyuncular ve yönetmenler Hollywood’da film çekmekteydiler. Ancak bu realiteye rağmen, sinema çoğunlukla ulusal bir düzlemde düşünülmüştür. Bilhassa Avrupa’da üretilecek filmlere destek verecek bir kurum olarak *Eurimages*’in 1988 yılında kurulmasından sonra ortak film yapım pratiğinde gözle görülür ölçüde artışın yaşanması, bu konu üzerinde daha çok düşünülmesine neden olduğu söylenebilir (Ulusay, 2008: 41, 49, 67).

Öte yandan hem Hayward’ın hem de Higson’un ulusun homojen bir varlık olduğunu düşünerek mezkûr görüşlerini öne sürdükleri eleştirileri bulunmaktadır (Yaren, 2008: 34). Nitekim her ikisi de 2000’li yıllar ile birlikte fikirlerinde kısmi değişikliklere gitmişlerdir. Hayward (2005: 86-88) Paul Virilio, Homi Bhabha gibi

düşünürlerin görüşlerine atıf yaparak ulusal sınırların muğlaklığına değinerek, sinemanın salt bir kültürün ürünü olmadığına vurgular ve ulus-aşırı sinema pratiklerine dikkat çeker. Keza Higson da 2000 yılında *The Limiting Imagination of National Cinema* isimli bir makale kaleme alır ve 10 yıl önce yazdığı birçok şeyin geçerliliğini koruduğunu ancak bazı fikirlerinin değiştiğini belirtir. Yukarıda da değinildiği üzere Higson, ulusal sinemanın vatan ile dışarısının geriliminden oluştuğundan bahsetmekteydi. Higson bu görüşünü, ulusal kimliğin tamamlanmış ve sabit bir noktada duran bir düşünceden ortaya çıktığını söyleyerek eleştirir. Dolayısıyla Higson kimliğin dinamik ve değişken bir yapıda olduğunu yadsımıştır. Higson, ilk teorisini Anderson'ın "hayal edilmiş cemaat" kavramından yola çıkarak geliştirdiğini ifade eder ve kavramın ulusu belli sınırlara hapsedtiğini, coğrafi olarak dağılmış (örneğin göçmenlik vs. ile oluşmuş diasporalar) ulus üyelerinin kültürel çeşitliliğini ve farklılığını tam olarak tanımlayamadığından dem vurur. Çağdaş medya araçlarının da artık ulus-aşırı bir iletişim olanağı sağladığını belirten Higson, sinemanın da ulus-aşırı bir düzlemde hareket ettiğini ifade eder ve buna da Hollywood'un en korunaklı ulusal havzalara dahi nüfuz etmesi üzerinden örneklendirir. Yazının devamında 1920'den beri aslında ulus-aşırı nitelenebilecek ortak film üretim pratikleri olduğu, günümüzde de bu durumun had safhaya ulaştığı; örneğin İngiliz bir yönetmenin Hollwood'da Amerikalı bir yapımcıyla ve çeşitli uluslardan oluşan ekip üyeleriyle film çektiği vurgulanır. Bunların haricinde ise bir ülkede üretilen bir filmin dünyanın çeşitli yerlerinde (festivaller, DVD vs. aracılığı ile) izlenme imkânına kavuştuğundan söz edilir. Higson bu ulus-aşırı sinema pratiklerine dikkat çekmesine rağmen, ulusal sinemanın yok olduğuna dair bir iddiaya da başvurmamaktadır. Aksine ulusal sinemanın hâlen bir anlamı olduğunu, hükümetlerin kendi iç sinema piyasalarını ve kültürlerini korumak için ulusal sinemayı destekleyeceklerini söylemektedir. Bununla birlikte Higson yurtdışında çeşitli festivallerde veya ödüllerde (örneğin Oscar ödülleri), ülkeyi temsil imkânının ulusal sinema faktörü ile gerçekleştiğini belirtmektedir. Kısacası Higson ulusal sinemayı yadsımaz ancak sinema üretim pratiğinin ulusal sınırların içine hapsedilemeyeceğini, sinemanın ulusal yanından ziyade ulus-aşırı veyahut yerel (*local*) yanının daha dikkate alınması gerektiğini vurgular (2005: 61-66).

Bu söylenenlerin haricinde, Higson'ın ilk yayınladığı makalesinde bir filmin ulusallığına dair geliştirdiği ekonomik, metin ve gösterim temelli yaklaşımlar, zamanla haklı eleştirilerden nasibini almıştır. Ulus-devlet sınırlarının geçirgen bir yapıya doğru evrilmesi, uluslararası (ve doğal olarak ulus-aşırı) şirketlerin ortaya çıkması, sinemanın da ulusal bir ekonomik model içerisinde değerlendirilmesinin önüne geçmiştir. Sözgelimi bilindiği üzere, Amerikalı büyük film şirketleri (örneğin Warner Bros) ülkemizde dahi bazı Türk filmlerinin (örneğin *Vizontele Tuuba* 2004) dağıtımını üstlenebilmektedir. Benzer şekilde metin temelli düşünülme imkânı da sarsıntıya uğramaktadır, zira “hayal edilen” ulus kavramı da tartışılan, sorgulanan bir olgu hâline gelmiştir. Filmlerin uluslararası arenada farklı ülkelere ulaşabilmesi de seyirci temelli yaklaşımı sarsmıştır. Bu hadiselerle rağmen, bilhassa sanat sineması örneklerinin uluslararası düzlemde, bir ülkeyi temsil etmeleri veya bu ülke adına çeşitli festivallerde yarıştıkları bilinen bir vakadır (Çelik, 2009: 93-94).

Ulusal sinema kavramını açıklamaya çalışan ve dikkat çeken bir diğer yazı ise Stephen Crofts' un kaleme aldığı 1993 yılında yayımladığı *Reconceptualizing National Cinema/s* isimli makaledir. Crofts, Hollywood'un ulus-aşırı baskın niteliğine dikkat çeker ve özellikle Batıda ulusal sinema kavramının Hollywood'a karşı tanımlanan bir şey olduğunu vurgular. Zira Hollywood özellikle anglofon ülkelerde dağıtım sistemleri ve gösterim olanaklarını büyük oranda kontrol etmektedir. Crofts, ulus-devletlerin çeşitli saikler (ekonomik, kültürel, politik vs.) nedeniyle farklı ulusal sinema pratiklerine yol açtığını iddia eder. Bunlar: “Avrupa Tarzı Sanat Sineması”, “Üçüncü Sinema” (Fernando Solanas, Octavio Getino gibi sinemacılar vs.), Üçüncü Dünya ve Avrupa Ticari Sineması, “Hollywood'u Umursamayanlar” (Asya Sinemaları, Hong Kong Sineması ve Hindistan Sineması gibi), “Hollywood'u Taklit Edenler” (Kanada, Britanya gibi anglofon ülkeler), “Totaliter Sinemalar” (Faşist Alman ve İtalyan Sinemaları ile Çin'in 1949'da başlayarak 1980 ortalarına kadar devam eden sinema tarzı), “Bölgesel/Etnik Sinemalar” (Quebec, Katalonya gibi bölgesel sinemaların yanında, Afro-Amerikan sineması gibi etnik sinemalar) (2006: 44-52). Crofts' un ulusal sinemaları belli şemalara uyarlama çalışması ile diğer araştırmacılar gibi bazı eleştirilere maruz kalsa da, yeni ortaya çıktığı söylenen

sinema hareketlerini (örneğin bu çalışma için Kürt filmleri) sorgulamak için yine de makul bir araç olabilir.²⁹

Özetle çeşitli teorisyenler ulusal sinemaları açıklamaya ve temellendirmeye çalışsalar da, zamanla küreselleşmenin de etkisiyle, ulusal sinema tam manasıyla açıklanamaz bir vaziyete evrilmiştir. Kaldı ki aynı ülkede üretilen filmlerin de ortak bir ulusal kimliği ihtiva etme durumunun da artık geçerli bir sav olmadığı düşüncesi gelişmeye başlamıştır. Örneğin “Bir ‘Fransız Filmi’nin, bir diğeriyle Fransızca konuşulan bir film olmaktan başka ortak paydası kalmadığında, ulusal sinema tartışmalarında uzun uzun listelenen ulusal film özellikleri listesi de (dil, oyuncuların orijini, mekânlar, hikâye, prodüksiyon sermesi vb.) geçerliliğini yitirmiş oldu” (Yaren, 2015: 210). Zira bir filmin dil, oyuncuların kökeni veya mekân olarak bir ülkede geçmesi de, filmin kesin olarak o ülke sinemasına ait olduğunu göstermemektedir. Sözelimi yakın zamanda gösterime giren, Deniz Gamze Ergüven’in yönetmenliğini yaptığı *Mustang* (2015) filmi ele alacak olursak: Film başta yönetmeni olmak üzere, Türk oyuncuların oluştuğu bir kadroya sahiptir ve filmin tamamı Türkçedir. Ayrıca mekân olarak filmin bütün hikâyesi Türkiye’de geçmektedir. Bunlarla birlikte film Fransız bir prodüksiyona sahiptir ve filmin kamera arkasında çalışan ekip üyelerinden önemli bir kısmı da Fransız’dır (“Mustang imdb”, 2016). Diğer taraftan yönetmen Ergüven bir röportajında küçük yaşlardan bu yana Fransa’da yaşadığını ve kendisini Fransız gibi hissettiğini söylemektedir (Akt. Özakin, 2015). Nitekim film, 2016 yılında 88. Akademi Ödüllerinde Fransa adına “Yabancı Dilde En İyi Film” dalında yarışmıştır. Film ilk etapta düşünüldüğünde; oyuncular, kullanılan dil ve hikâyenin geçtiği mekân olarak Türk sinemasından bir örnek gibi durmaktadır. Ancak film Türk sineması ile anılmamaktadır. Aksine bir ulus-devlet olan Fransa adına, doğal olarak bir ulusal sinema adına çeşitli yarışmalarda yer almakta hatta dünyanın en popüler sinema ödüllerinden biri olan Oscar’a aday olmaktadır. Kuşkusuz film, sahip olduğu niteliklerden dolayı ulus-aşırı bir özelliğe haizdir. Dolayısıyla ulus-aşırı sinema pratikleri içerisinde değerlendirilebilir. Ancak film son kertede, Fransız sinemasının bir örneği olarak

²⁹ Özgür Yaren, Crofts’un şemasının ulusal sinemaları belli biçimsel indirgemelere mahkûm ettiğini, bu sebeple ulusal sinemaları açıklamada yetersiz kaldığını belirtmektedir (2008: 37-38).

lanse edilmektedir. Bu sebeple her ne kadar ulusal sinema paradigması zayıflamış veya yıkılıyor gibi gözükse de, âdeta sona erdikleri iddia edilen ulus-devletler gibi, bir fenomen olarak varlığını sürdürmektedir.

Kısacası ulusal sinema kavramını yadsımak veya kavramın sona erdiğini söylemek mümkün değildir. Ne var ki Suner'in de ifade ettiği gibi (2006: 41) kavramı doğallaştırmak yerine, ihtiva ettiği pratik ve ideolojik sorunların farkında olmak gerekmektedir. Dolayısıyla bu çalışma açısından ulus-aşırı sinema pratiklerini de ilgili literatür ışığında irdelemek elzemdir. Zira yukarıda kısmen değinildiği üzere (örneğin Avrupa'nın çeşitli başkentlerinde Kürt film festivalleri düzenlenmesi) Kürt sineması da ulus-aşırı niteliklere sahiptir ve doğal olarak bu pratikleri kullanmaktadır.

2.3. Ulus -Aşırı Sinemalar

Yukarıda da değinildiği gibi sinema en başından beri aslında ulus-aşırı bir niteliğe haizdir. Ne var ki daha çok ulusal düzlemde ele alınarak, ulus-aşırı yönü ihmal edilmiştir. Bunun nedeni Tim Bergfelder'e göre (2005: 321) film çalışmalarının kültürel melezleşmenin etkisini kabul ve takdir etmek konusunda diğer akademik çalışmalara nazaran geri kalmasında yatmaktadır. Zira Avrupa'da akademik alandaki ulusal sinema çalışmaları, medyanın ve kamuoyunun kültürel korumacılığından ve küreselleşme korkusundan nasibini önemli ölçüde almıştır. Tabii bu durumun oluşmasında ulusun saf ve durağan bir kimliğe sahip olduğu yanılıması da etkili olmuştur. Diğer taraftan Crofts'un, yukarıda zikredildiği gibi, bilhassa Avrupa'da ulusal sinemaların Hollywood karşısında kendini konumlama çabasına dair görüşünü de hatırlamak gerekir.

Öte yandan film çalışmalarında ulus-aşırı minvale doğru kayılmasında, ulusal kimliğin müphem ve problemlili yönlerini sorunsallaştırarak ortaya çıkaran Homi Bhabha'nın da etkisi olduğu yadsınamaz. Ulusun uzlaşmış bir kimlik olup olmadığının sorgulanması, ulusal sinema ile ilgili film çalışmalarına da yansımıştır. Böylece Benedict Anderson'ın görüşleri yerine Bhabha'nın görüşleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Kaldı ki bu yeni düzlemde melez özellikler gösteren filmlerde

hızlı bir artış yaşanması ve bu filmlerin ulusal alan içerisine hapsedilemeyecek boyutlara ulaşmaya başlaması da bu süreçte etkin olmuştur (Yaren, 2008: 44-45).

Daha önce vurgulandığı üzere, ulus-aşırı kavramının oluşmasında küreselleşme faktörünün büyük bir etkisi olduğu asla inkâr edilemez. Çünkü Habermas'ın da ifade ettiği gibi “ilişkilerdeki ve iletişimdeki küreselleşme, ekonomik üretimin ve parasal kaynakların küreselleşmesi, teknoloji ve silah transferinde, özellikle de ekolojik ve askerî risklerde küreselleşme artık bizleri, bir ulus-devlet çerçevesi içerisinde ya da daha önce alışagelmiş yollarla egemen devletlerin birleşerek çözemeyeceği sorunlarla karşı karşıya bırakmaktadır” (2015: 14-15). Ne var ki bu kavramı, küreselleşme ile aynı görmek de bir yanılsama olacaktır. Zira küreselleşme, Ulusay'ın da ifade ettiği gibi (2008: 20) birçok açıdan (ekonomik, kültürel, politik vs.) homojen bir dünya tasavvurunu imlemektedir. Bu süreç çelişkili sayılabilecek bir şekilde birçok farklı kimliği de ortaya çıkaran bir olgudur. Dolayısıyla etnisite, yerellik, cinsiyet, din vs. gibi kavramlara dayanan kimliklerin, sınırlayıcı tanımlarından çıkarılarak yeniden anlamlandırılması gerekmektedir. Ulf Hannerz da buradaki probleme farklı bir şekilde dikkat çeker ve ulus-aşırılığı daha farklı bir veçheye yerleştirir:

Ulus-devlet sınırlarını aşan herhangi bir sürecin veya bağlantının küreselleşme isminde anılması rahatsızlık vericidir. Çünkü bu tür pek çok süreç ve bağlantı bütün dünyayı kapsayan olgular değildir. Bu anlamda ulus-aşırı kavramı, bu tür değişken bir fenomeni açıklamak konusunda daha mütevazı bir anlam ihtiva etmektedir (Akt. Bergfelder, 2005: 321).

Bu tür problemlere dikkat çektikten sonra ulus-aşırılık kavramını en basit şekilde; insanları veya kurumları ulus ötesi bir düzlemde buluşturan küresel bir güç olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda kavram, ulus sınırlarının geçirgenliği, yerel ve küresel ölçekte gerçekleşen politik ve ekonomik değişiklikler, ulaşımın kolaylaşması ve yeni iletişim teknolojilerinin gücüyle fiziksel ve görsel gerçekliğin değişime uğraması gibi faktörlerle açıklanmaktadır. Sinemasal düzeyde ise birkaç farklı şekilde anlaşılmaktadır. Ülkeler arasındaki ortak film projeleri veya farklı milletlerden insanların ortak projelere imza atmasına, ülkelerin sinemasal ürünlerinin yeni teknolojiler ve festivaller aracılığıyla dünyanın pek çok noktasında izlerkitle ile

buluşmasına dair ulus-aşırı görüşe yukarıda değinmiştik. Diğer bir algılama şekli ise Hollywood'un, dolayısıyla Amerikan hegemonyasının dünya film pazarında son derece etkili bir konumda olması ve bu hegemonyaya eski sömürge ve üçüncü dünya ülkelerinin kendi imkânları ile film üreterek cevap vermesini ulus-aşırılık ile bağdaştıran bir görüş bulunmaktadır (Ezra ve Rowden, 2006: 1, 5). Bu bağlamda ulus-aşırı düzlemde yer alan bir sinema üretiminde de karşılıklı hegemonyaların çarpışması durumu mevcuttur.

Bu söylenenlerin ötesinde ulus-aşırı sinema pratiklerinin oluşmasında, belki de en çok önem atfedilen faktör, göç ve bunun sonucunda gerçekleşen diasporik oluşumlardır. Güncel olaylarda da gördüğümüz üzere (Suriye'de iç savaşın devam etmesi, benzer şekilde Irak'ın topraklarının kayda değer kısmının bir terör örgütü tarafından işgal edilmesi) göç olgusu çağın en önemli gerçekliklerinden biridir.

Film araştırmaları da göç olgusundan önemli oranda nasibini almıştır. Zira ya göç edilen ülkelerde bulunan yerli sinemacıların ya da göçmen sinemacıların çektiği birçok film akademik ilgiye haiz olmuştur. Bu durumun oluşmasında, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'nın genellikle üçüncü dünya ülkelerinden önemli oranda göç alması etkilidir. Bununla birlikte "bağımsız ulus-aşırı sinema", "aksanlı sinema", "göçmen sineması", "diasporik sinema" gibi kavramlar ortaya atılmaya başlamıştır. Tabii böyle bir kavramsallaştırma sürecinin oluşmasında, bu filmlerde var olan bazı ortak kültürel, politik ve estetik durumların görülmesi de akademik anlamda böyle bir tasnife gidilmesinde etkili olmuştur (Suner, 2006: 257).³⁰

Gerek Aksanlı Sinema kavramını ortaya atan Naficy (2001: 21) gerekse Ezra ve Rowden (2006: 2) ulus-aşırı sinema pratiklerini melezlikle (bir bakıma çok seslilik aynı zamanda) birlikte anmaktadır. Mesela Naficy'e göre bu filmlerin anlatı yapısı tamamen melez bir karaktere sahiptir. Bu filmlerin türler arasında rahat bir şekilde hareket eden, çok kimlikli, dilli yapısı göze alındığında bu durum gayet

³⁰ Bilhassa bu anlamda ortaya çıkan çalışmalardan en çok dikkat çeken ise hiç şüphesiz Hamid Naficy'nin *An Accented Cinema* (2001) isimli çalışmasıdır. Naficy göçmen, sürgün ve diasporik sinemacıların film yapma pratiklerini Aksanlı Sinema kavramı ile tanımlar. Buradaki aksan filmlerde karakterlerin konuştuğu dilin aksanlı olmasından kaynaklanmamaktadır. Naficy'e göre egemen sinema aksansız ise, çeperde bulunan diasporik ve göçmen sinemalar da aksanlıdır. Diğer taraftan bu filmlerdeki aksanlı yapı filmlerdeki çok dilli, parçalı vs. gibi özelliklerle tanımlanan farklı anlatı yapıları ile ilişkilidir (2001:4).

tabiidir. Örneğin Yüksel Yavuz'un 2003 yılında gösterime giren *Küçük Özgürlük* (*Kleine Freiheit*) filminde Türk, Kürt ve Alman kimliklerine rastlamak mümkündür. Doğal olarak filmde çok dilli- sesli- bir durum söz konusudur. Bir diğer örnek de Fatih Akın'ın filmlerinden verilebilir. Akın'ın 1998 yılında gösterime giren *Kısa ve Acısız* (*Kurz und Schmerzlos*) filminde çok dilli, kültürlü bir yapının yanında, komedi unsurları ile suç dramasının harmanlandığı göze çarpmaktadır.³¹ Dolayısıyla bu filmlerde yoğun bir şekilde Batının çok kültürlülük politikalarının tezahürlerini hissetmek mümkündür.

Oluşan bu yeni sinema pratikleri hiç şüphesiz daha minör ölçeklidir. Yaren'e göre (2008: 12) ulusal sinema modelinin değişmesi ve bu sinemanın doğal olarak boş bıraktığı alanlara daha küçük ve muallak sayılabilecek sinemalar (göçmen sinema, ulus-aşırı sinema vs.) doldurmaya başlamıştır. Bu bağlamda Mike Gasher'ın daha küçük ölçekli ve ulus-aşırı sinema pratiklerinin içerisine giren şu görüşü de anılmaya değerdir:

(..) Kültürel bir ürünün ulusal kültürel bir ürün olarak tasarlanması, uluslararası yatırım, yerel ya da bölgesel kültür emekçileri ve kimlikleri coğrafi yakınlığa bağlı olmayan kültür üreticileri tarafından geçersiz kılınmıştır. Böylece, coğrafi bir mahalli paylaşım zorunluluğu olmayan topluluklardan çıkan film yapım gelenekleri olarak kadınların sineması, siyah sinema ve *queer* sinema'yı gösterebiliriz (Akt. Ulusay, 2008: 71).

Bu anlamda düşünüldüğünde, ileriki sayfalarda daha ayrıntılı irdeleneceği üzere, Almanya'da, Türkiye'de, İran'da, Irak'ta ve diğer farklı coğrafyalarda film çeken Kürt yönetmenlerin, Kürt filmleri içerisinde değerlendirilmesi daha doğru bir düzleme oturmaktadır. Bununla birlikte mevzubahis alıntıdan, küreselleşmenin minör sinema hareketlerinin ortaya çıkmasındaki etkisi de rahatlıkla görülebilir.

Bölümü sonlandırmadan önce ulus-aşırı sinema pratikleri içerisinde ulusal kimliğin konumunu da sorgulamak yerinde olacaktır. Çünkü her ne kadar ulus-aşırı sinema melez ve farklı kimliklerin görünüm alanı olarak görülse ve bu bağlamda

³¹ Naficy (2001) bu filmlerin anlatı yapısına dair ayrıntılı ve uzun bir model sunmaktadır. Zira bu filmlerin gerek rahat bir şekilde türler arasındaki geçişleri, gerekse kurgu, çekim ve uzamın kullanımı vs. gibi özellikleri melez tanımına uygunluk göstermektedirler.

ulusal kimliğin kaybolmaya yüz tuttuğu iddia edilse de, tamamen ortadan kaybolduğunu kimse iddia etmemektedir.

Andrew Higson, 2011 yılında İngiliz ve Britanya sinemalarına dair yayımladığı çalışmasında, ulus-aşırı film pratiklerinde ulusal kimliğin durumuna da değinmektedir. Higson bu çalışmasında İngiliz film pratiklerini, bilhassa İngiltere-ABD ortak yapımları ile irdeler ve çeşitli filmlerden örnekler vererek, İngiliz sinemasının izole bir şekilde düşünülmemeyeceğini ve film kültürünün bir ulus-devlet sınırları içerisine hapsedilemeyeceği fikrini, 2000 yılında yazdığı makalesinden 11 yıl sonra tekrar vurgular. Ancak bununla birlikte Higson, ulus-aşırı film pratikleri ile ulusal kimliğin zayıflayacağı beklentisinin oluştuğu, fakat gelinen noktada bu durumun tahmin edildiği yönde gerçekleşmediğini belirtir. Bilakis ona göre yakın geçmişte çekilmiş ve ulus-aşırı niteliklere haiz çeşitli İngiliz filmlerinde ulusal kimlik (İngiltere'nin ve İngilizliğin) "bayağı", abartılı ve stereotip şekillerde yeniden üretilmektedir (2011: 71). Bu da benzer şekilde Ezra ve Rowden'in milliyetçiliğin ulus-aşırı perspektifteki konumuna dair iddiası ile örtüşmektedir. Yazarlara göre milliyetçilik, ulus-aşırı perspektif içerisinde "sesi" gittikçe güçlenen bir faktördür, öte yandan özü ortadan kaybolmaktadır (2006: 4). Bu anlamda gerek milliyetçiliği gerekse ulusal kimliği ulus-aşırı sinema içerisine alarak, bu çerçevede sorgulamak yerinde olacaktır. Öte yandan Higson'ın iddiasının, sadece ulus-aşırı İngiliz filmleri için ortaya koyulduğunu da unutmamak gerekir.

2.4. Kürt Filmlerini Konumlandırmak

2000'li yıllarla birlikte sinemanın salt olarak, ulus-devletin sonucu ortaya çıkan ulusal sınırlar içerisinde değerlendirilemeyeceğinin daha açık bir şekilde dile getirilmesinden sonra, gerek akademik camiada gerekse sektör emekçilerinin arasında çeşitli sinema hareketlerinin daha fazla tartışıldığı görülmektedir. Türkiye'de son yıllarda yoğunlaşarak artan bir şekilde hem akademik anlamda hem de sektör emekçileri düzleminde tartışılan sinema hareketi ve/veya pratiklerinden birinin "Kürt Filmleri" (Sineması) olgusu olduğu söylenebilir. Kuşkusuz tartışmanın en büyük problemlerden birisi, Kürt filmleri olgusundan bahsedilse de hangi filmin

Kürt filmi-sineması olarak değerlendirileceğidir. Zira ulusal sinemanın tartışıldığı günümüz dünyasında Kürt filmleri tartışmasının da genellikle, belki eski bir teamül gereği, oyuncu, yönetmen, senarist, yapımcı, hikâye edilen olay, filmin politik bakış açısı vs. gibi klasik tartışma araçları üzerinden devam ettiği söylenebilir.

Mevzubahis tartışmaya farklı bir boyut ekleyerek, son yıllarda ortaya çıkan ülke sinemasını isimlendirme tartışmalarının ortaya çıkmasının sebeplerinden birinin de Kürt filmlerinin sayısındaki artış ile ilişkili olduğunu iddia etmek mümkündür.³² Yapısalcı teorisyenlerin belirttiği gibi, anlamın ikili karşıtlıklar ile kaim olduğu görüşünden hareketle bu tür bir iddia bulunulabilir.³³ Yani “bir ötekinin (Türk sineması) uzun zamandan beri var olması Kürt filmlerinin ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur” denilebilir. Çünkü bu tür bir tartışmanın çıkmasında “ortada Türk sineması diye bir olgu var ise neden Kürt filmleri (sineması) olmasın” şeklindeki bir fikrin etkisi olduğu yadsınamaz. Nitekim ileriki sayfalarda çeşitli Kürt yönetmenlerden alıntı yapıldığında görüleceği üzere, Kürt filmleri ile anılan yönetmenlerin kayda değer bir kısmının “Türk Sineması” lafzı ile problemleri olduğu açıktır. Elbette bu iddianın Türkiye’de çekilen Kürt filmleri için geçerli olduğunu belirtelim.

Öte yandan bu durumu, özellikle Türkiye’deki yönetmenlerin sadece söylemlerinden hareketle, salt bir şekilde retorik düzleme hapsedmek de hataya düşmek olacaktır. Çünkü bilhassa 2000’li yıllar ile gerek Türkiye’de gerekse diğer

³² Sözelimi, hemen hemen bütün ülkelerde olduğu gibi, Türkiye’de de ulusal bir sinema olarak, doğal yollarla teşekkül eden bir Türk sineması ifadesi bulunmaktadır. Ancak son yıllarda Türk sineması, bazı araştırmacılar ve sinemacılar tarafından, “Türkiye Sineması” şeklinde anılmaya başlamıştır. Örneğin 2014 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde “Türk Sineması” ifadesi yerine “Türkiye Sineması” ifadesi kullanılmaya başlamıştır. Parlayandemir, bu durumu aktarmakla birlikte, Türk sineması lafzının milliyetçi bulunduğu için böyle bir değişikliğe gidildiğini belirtmektedir (2015: 118). Dünya üzerinde herhangi başka bir yerde, bir ulusal sinema için böyle bir durumun var olup olmadığı merak konusuysen, tanınan ülke sinemalarında böyle bir ifade şeklinin olmadığı açıktır. Örneğin gerek Türkiye’de gerekse uluslararası akademik literatürde; İngiliz sineması, Fransız sineması, Alman sineması vb. şekillerde telaffuzlar varken bu sinemaların hiçbiri Almanya sineması, Fransa sineması, İngiltere sineması şeklinde bir tanımlama yapılmamaktadır. Öte yandan Türkiye lafzının içinde de zaten Türk kelimesi geçmektedir. Dolayısıyla Ali Aslan’ın da ifade ettiği gibi (2011) Türkiye sineması, Türk sinemasının bütün handikaplarını taşımaktadır. Ancak ilginç bir şekilde bazı araştırmacılar “Türkiye Sineması” ifadesini önermektedirler.

³³ Genellikle meşhur dilbilimci Ferdinand de Saussure ile birlikte anılan yapısalcılık sosyal bilimlerde kullanılan metodolojik bir yaklaşımdır. Yapısalcılık içerisinde anlamın ikili karşıtlıklardan doğduğu görüşü bulunmaktadır. Örneğin iyi-kötü, aydınlık- karanlık vs. gibi (Edgar ve Sedgwick, 2007: 354). Bu mevzuya çalışmanın yöntemini açıklanırken daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

coğrafyalarda (İran, Irak, Avrupa vs.) Kürtçe filmlerin çekildiği (veya Kürtçenin kayda değer ölçüde kullanıldığı), Kürt kimliğinin öne çıkarıldığı, Kürtlerin çeşitli sıkıntılarını ele alan, genellikle Kürtlerin çoğunlukta yaşadığı coğrafyaları hikâye eden filmlerin sayısındaki gözle görülür derecedeki artış, çeşitli ülke sinemaları içerisinde istisnai konumunu aşmıştır (Aktaş, 2009: 56). Dolayısıyla Kürtlerin içinde sinema anlamında toplu bir hareketlenme olduğunu inkâr etmek pek mümkün değildir. Öte yandan Kürtlerin coğrafi ve siyasî konjonktürlerinden (bağımsız bir ulus-devlete sahip olmamaları ve çoğunlukla dört farklı ülke toprakları içerisinde bölünmüş olmaları) dolayı, çekilen filmlerin çoğunlukla farklı ülkelerin yapımları olarak değerlendirilmesi ve genellikle bunun sonucu olarak ortaya çıkan; hangi filmin Kürt filmleri içerisinde dâhil edileceği de önemli bir tartışma ve problem noktasıdır. Kaldı ki ulusal sinemaların dahi geçerliliğini yitirmekle-yitirmemek arasında, ikircikli, tartışmalı bir konumda bulunduğu düşünülürse, bu tartışma daha da problemlili bir vakıa hâline gelmektedir.

Genel çerçeveyi kısaca özetledikten sonra, Kürt filmleriyle ilgili tartışmaları, bu durumun nasıl teşekkül ettiğini ve nasıl ilerlediğini irdeleyebiliriz. İlk etapta Kürt filmlerinin kimlerle birlikte anıldığına eğilecek, ardından Türkiye'deki durum, retrospektif bir boyut da eklenerek tartışacağız. Böylece bu filmlerin ulusal ve ulus-aşırı niteliklerini irdelemeye çalışacağız.

2.4.1. Kürt Filmlerinin Ortaya Çıkışı

Çalışmanın “Giriş” bölümünde de değinildiği üzere, konu hakkında genel literatür anlamında fazla çalışma bulunmamaktadır. Türkçe olarak yayımlanan çalışma sayısı ise bir hayli azdır. Bu konuda şu ana kadar Türkçe yayımlanan tek kitap çalışması, çektiği Kürtçe filmlerle de tanınan yönetmen Müjde Arslan'ın derlediği; çeşitli araştırmacıların makalelerine ve Kürt yönetmenlerle yapılan röportajlara yer veren *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (2009) isimli çalışmadır. Kitap haricinde, daha çok Kürt filmlerini tikel manada ele alan makaleler yayımlanmıştır. Diğer taraftan mevzuyu tartışmak ve film gösterimleri gerçekleştirmek üzere çeşitli sempozyumlar ve Kürt film festivalleri de

düzenlenmiştir. ³⁴ Örneğin Diyarbakır’da 2009 yılında Kürt filmlerini tartışmak üzere, dünyanın çeşitli coğrafyalarında film çeken Kürt yönetmenlerin, eleştirilenlerin ve geniş bir izleyici kitlesinin de katılımıyla büyük bir sempozyum düzenlenmiştir. Sempozyumda film gösterimleri yapılırken bir yandan da bu sinemayı tanımlama üzerine tartışmalar gerçekleştirilmiştir (Sengul, 2012: 164-165).

Bu sempozyumların veya film festivallerinin yapılma sebebini, Müjde Arslan’ın mezkûr kitabı nasıl bir saik ile derlediği ile ilgili verdiği cevaptan saptamak mümkündür: “Bu çalışmanın gerekliliği Ayça Çiftçi’nin de ifade ettiği gibi Kürt filmlerinin varlıklarını ispat etmek, onları değerlendirip kayıt altına almaktır” (Arslan, 2009a: xvii). Nihayetinde, Arslan’ın görüşüne benzer şekilde, ileriki sayfalarda yer alan çeşitli Kürt yönetmenlerin görüşlerinden de anlaşılacağı üzere, Kürt filmleri- Kürt kimliğinde de olduğu gibi- kendi varlığını ispat etmeye çalışan bir film hareketidir. Dolayısıyla Kürt siyasî hareketiyle, milliyetçilikle ve esasında ulusal kimlik inşası ile yakından ilişkilidir. Bu mevzuya girmeden önce 2000’lerin başına dönerek bu sürecin nasıl ortaya çıktığına değinmekte yarar vardır.

Nizamettin Ariç’in 1992 yılında çektiği mezkûr film ve İranlı yönetmen Samira Makhmalbaf’ın yönettiği *Karatahtalar (Takhtê Siah-2000)*, Kürtleri anlatan Kürtçe çekilmiş filmler olsalar da; Kürt filmleri olgusunun ciddi manada güncel bir tartışma hâline gelmesinde İran Kürdistan’ından çıkan Bahman Ghobadi’nin etkisi büyüktür (Kılıç, 2009b: 162). ³⁵

Ghobadi’nin 2000 yılında gösterime giren, İran – Irak sınırında kaçakçılık yapmak zorunda olan Kürtleri (bilhassa Kürt çocukları) anlatısına yerleştiği *Sarhoş Atlar Zamanı* filmi dünyanın prestijli film festivallerinde gösterilmiş ve

³⁴ Avrupa’nın çeşitli başkentlerinde “Kürt Filmleri Festivali” isminde festivaller düzenlense de en çok literatürde dillendirilen festivallerin başında kuşkusuz, 2015 yılında dokuzuncu defa düzenlenen Londra Kürt Film Festivali’nin geldiği söylenebilir (“London Kurdish Film Festival” , 2016 -bkz. <http://www.lkff.co.uk/>). Bunun haricinde Türkiye’de de benzer festivaller düzenlenmektedir. Örneğin en son 2015 yılının Aralık ayında Batman’da “6. Yılmaz Güney Kürt Kısa Film Festivali” düzenlenmiştir (Gökçe, 2016: 88).

³⁵ Konu üzerine yazılmış araştırma yazılarının geneline bakıldığında Nizamettin Ariç’in filminden çok fazla söz edilmese de Kürt filmleri içerisinde değerlendirildiği görülecektir. Ne var ki Makhmalbaf’ın filmi genellikle kısa bir şekilde anılsa da Kürt filmleri içinde pek zikredilmez. Bu durumu yönetmenin etnik kökeni ve babasından (Mohsen Makhmalbaf) bir miras olarak gelen İran sineması ile olan organik ve pratik ilişkisiyle açıklamak mümkündür. Kaldı ki ileriki sayfalarda değinileceği üzere Kürt filmlerini tanımlamada daha çok yönetmenin etnik kökeni ve kendisini kimliksel olarak konumlandığı şekli ön plana çıkmaktadır.

yönetmenine, Cannes film festivalinde “Altın Kamera” ödülü kazandırmıştır. Ghobadi’nin katıldığı festivallerde ve verdiği röportajlarda İran kimliği yerine Kürt kimliğini ısrarla vurgulaması, bunun yanında Kürtlerin yaşadıkları devletler tarafından baskıya maruz kalmış, dağıtılmış insanlar olduğunu belirtmesi, Kürtlerin uluslararası camiada daha fazla tanınmasına ön ayak olmuştur. Ayrıca yönetmenin bu tavrı, Kürt gençleri arasında bir tür film kültürünün gelişmesinde de önemli bir etken olmuştur. Örneğin Türkiye’den İngiltere’ye göç eden Mustafa Gündoğdu, Ghobadi’nin bu başarısından etkilenerek, arkadaşları ile birlikte Londra Kürt film Festivali’nin başlamasını sağlamışlardır (Koçer, 2014: 477). Hatta Devrim Kılıç’a göre (2009a: 13) Ghobadi’den önce Kürt yönetmenlerin yaptığı filmler daha çok içinde bulunduğu ülkenin sineması içerisinde değerlendirilirken, Ghobadi’den sonra “Kürt Yönetmen”, “Kürt Filmi” , “Kürt Sineması” gibi isimlendirmeler dillendirilmeye başlanmıştır. Ghobadi de filmlerini yaparken temelinde böyle bir amacı olduğunu bir röportajında şöyle vurgulamaktadır:

İran filmlerine benzer filmler yapmak istemiyorum. Benim tarzım farklı ve bunu filmlerimde gösteriyorum. Ben Kürt sineması olarak adlandırılabilir filmler yapmak istiyorum. Ki bu sinema temel özelliklerini Kürtlerin hayatıyla kültüründen alır. Senaryoyu ve filmleri kurgularken kompozisyon olarak Kürtlerin hayatını gerçekçi olarak yansıtmaya çalışıyorum (Akt. Kılıç, 2009a: 9).

Nitekim Ghobadi ilk filminden sonra Kürtleri anlatan, dili Kürtçe olan filmler yapmaya devam etmiştir. *Anavatanımın Şarkıları* (2002) filminde müzisyen bir babanın eski eşini bulmak için iki oğluyla birlikte Irak Kürdistan’ına olan yolculukları anlatılırken, *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) filminde bir grup Kürt çocuğunun Irak Kürdistan’ında, Amerikan işgali arifesinde yaşadıkları anlatılmaktadır. Ghobadi’nin 2006 yılında çektiği *Yarım Ay* filminde ise bir grup Kürt müzisyenin konser vermek üzere Irak’a yaptıkları yolculukları konu edilmektedir.

Ghobadi’nin filmlerinde Kürtlerin içinde buldukları devlet ve otoritesi ile problemi olduğu rahat bir şekilde görülmektedir. Örneğin *Kaplumbağalar da Uçar* filminde Kürtlerin, Irak devleti ve sabık lideri Saddam Hüseyin ile sorunları olduğu

net olarak bellidir. *Yarım Ay* filminde ise Kürt müzisyenlerin İran askerleriyle yaşadıkları problemler göze çarpmaktadır.³⁶

Ghobadi'nin filmleri öylesine etkili olmuştur ki, Kürt filmlerinde bazı ortak noktalardan, onun filmlerinde net bir şekilde görülebilecek olgulardan söz edilmeye başlanmıştır. Örneğin Arslan, Kürt filmleri içinde anılan filmlerde yurtsuzluk, sınır problemi, dilsizlik, ölüm gibi olguların sık bir şekilde işlendiğini söyler (2009a: xix). Aynı şekilde, Ghobadi'nin filmlerinde sınır sıkıntıları, yurtsuzluk, ölüm gibi olgulara rastlamak mümkündür. Yönetmenin filmlerinde Kürtlerin yaşadığı sınır problemi net bir şekilde görülmektedir ve bu durum dört ülke toprakları arasında bölünen Kürtlerin arasında ki "bölünmüşlük" durumunu göstermektedir. Öte yandan yönetmen Kürtlerin ayrı bir bölgesi (ülkesi) olduğunu vurgulamak için karakterlerine "Kürdistan" lafzını sık aralıklarla tekrarlatır (Kılıç, 2009b: 150-155).

Nihayetinde, ismi Kürt sineması ile anılan Irak Kürdistanlı Hiner Saleem'in filmlerinde de benzer olgulara rastlamak mümkündür. Kaldı ki Saleem de Kürt filmleri olgusunun tartışılmasına neden olmak bakımından, en az Ghobadi kadar etkin bir konumda yer almıştır (Kılıç, 2009b: 141).

Saleem 1997 yılında *Yaşasın Evlilik ya da Kürdistan'ın Bağımsızlığı* filmiyle ilk uzun metraj filmini çekerken, 2003 yılında çektiği Ermenistan'da yaşayan Kürtleri anlattığı filmi *Votka Limon* ile Venedik Film Festivali'nde San Marco ödülünü almıştır. Saleem'in Avrupa'da ciddi manada ismini duyurmasına neden olan

³⁶ 2009 yılında çektiği *Kimsenin Pers Kedilerinden Haberi Yok (Kasi az gorbehave İrani khabar nadareh)* filmiyle 2012 yılında gösterime giren *Gergedan Mevsimi (Fasle Kargadan)* filmini önceki filmlerinden ve Kürt filmlerinden ayırmak gerekir. Zira *Kimsenin Pers Kedilerinden Haberi Yok* isimli filmde, kendisinin küçük bir rolü haricinde, herhangi bir şekilde Kürt kimliğine dair bir emare bulunmamaktadır. Film önceki filmlerinden farklı olarak Tahran'da geçmektedir. Tahranlı gençlerin devletin baskısına rağmen, batı tarzı (metal, rap vs.) müzik ile uğraşmalarını ve İngiltere'ye konsere gitmeye çalışmalarını anlatan filmin dili de Farsçadır. Kısacası Kürt filmlerine dâhil edilebilecek bir film değil, daha çok İran sinemasına dâhil edilebilecek bir eser gibidir. *Gergedan Mevsimi* ise başrol karakteri itibarıyla Kürt bir şairin, 1979 İran Devrimi'nden sonra eşinden ayrı kalmasını ve çok uzun bir süre hapisanede kaldıktan sonra eşini ve ailesini arayışını hikâye eder. Film daha çok İran hükümetine muhalif bir konumda yer alırken, başkarakterin Kürt kimliği de, önceki filmlerinde olduğu gibi ön plana çıkartılan bir durum değildir. Film daha çok devrimin bazı insanlar üzerinde yarattığı "tahribata" odaklanmaktadır. Yeri gelmişken Ghobadi ile ilgili böyle bir dipnot düşme ihtiyacı hissettik çünkü benzer durumlar, ismi Kürt filmleri ile anılan başka yönetmenlerde de tespit edilebilir. Ayrıca bu filmlerde Ghobadi'nin devlet ile ilgili problemleri net bir şekilde görülebilir. Nitekim yönetmen kendi hayatında da İran hükümetinin ülkeden ayrılması yönündeki baskılarına daha fazla dayanamayarak ülkesini terk etmiştir (Spindler, 2012).

filmlerden biriye, Kuzey Irak Federe Kürt bölgesinin desteğiyle çektiği *Kilometre Zero* (2005) filmi olmuştur. Film Cannes film festivalinde Kürdistan Bölgesel Yönetimi adına yarışan ilk film olma özelliğine sahip olmuştur (Aktaş, 2009: 63-64). Filmde açık bir şekilde, Ghobadi'nin filmlerinde de olduğu gibi, Kürtlerin devlet (Saddam yönetimindeki Irak hükümeti) ile çok büyük problemleri olduğu gösterilmektedir.³⁷ Saleem bu filminden sonra da Kürtlerle ilgili, Kürtçenin kullanıldığı filmler yapmaya devam etmiştir. *Dol* (2007), *Eğer Ölürsen Seni Öldürürüm* (2011) , *My Sweet Pepper Land* (2013) bu filmlerden birkaçıdır. Saleem'in zamanla Kürtleri anlatmak konusundaki hikâyeleri de doğal olarak evrim geçirmiştir. Örneğin *Kilometre Zero* filminde Saddam yönetimi sebebiyle Kürtlerin yaşadığı zulümler konu alınırken, *My Sweet Pepper Land* filminde odak noktasına bir aşk öyküsü yerleştirilmiştir. Tabii bu aşk öyküsünün yanında, yeni kurulan Kuzey Irak Kürt Federal bölgesinin yaşadığı bazı sorunlara (feodal ağa düzeninin devam etmesi, eğitim, güvenlik problemleri vs. gibi) ve PKK'nın Türkiye ile çatışmasına da değinilmektedir.

Irak Kürdistan federe bölgesinin tam anlamıyla otonom bir yapıya geçmesinden sonra (ve kısmen ABD, Irak'ı işgal etmeden önce) bilhassa Kürt filmlerinde ve doğal olarak Kürt yönetmenlerin sayında bir artış yaşanmıştır. Yönetim, Kürt sineması oluşturmak üzere diasporada sinema eğitimi görmüş yönetmenleri desteklemeye başlamıştır. Örneğin Jano Rosebani tamamen Kürt bir ekiple ve yönetimin desteği ile 2001 yılında *Jiyan* filmini çeker. Keza Şevket Amin Korki de *Tozlar Arasında* (2006) filmini, Jamil Rostani ise *Jani Gal* (2007) filmlerini çekerler. Filmlerin künyelerinde Kürt bölgesel yönetiminin imzası bulunmaktadır ve çeşitli festivallerde bu filmler Kürdistan'dan gelen filmler olarak tanıtılmıştır (Rosebani, 2009: 82-83). Her üç yönetmen de Kürtlerle ilgili Kürtçe filmler

³⁷ Film 1988 yılında Halepçe Katliamından birkaç hafta öncesinde geçmektedir ve İran-Irak savaşına Irak adına katılan Kürtlerin durumunu, bilhassa ailesinden ayrılarak Irak safında savaşa gitmek zorunda kalan Ako (Nazmi Kirik) üzerinden anlatılmaktadır. Filmde net bir şekilde Kürtlerin Saddam yönetimindeki Irak hükümetiyle çok büyük problemleri olduğu gösterilmektedir. Zira filmde Iraklı Arap askerler ya Kürtlere çeşitli işkenceler uygulamakta ya da Kürtleri "doğru düzgün Arapça konuşamayan", "geri kalmış" gibi ifadelerle aşağılamaktadırlar. Ayrıca filmin sonunda ABD işgalinden sonra Saddam yönetiminin devrilmesi, filmin başkarakterleri tarafından sevinçle karşılanmaktadır. Film çoğunlukla Kürtçe olmakla birlikte, kayda değer ölçüde de Arapça ve Fransızca diyaloglara sahiptir.

çekmeye devam etmişlerdir. Benzer şekilde, diasporada yaşayan birçok Kürt yönetmen Kürt bölgesine dönerek film çalışmaları yapmışlardır.

Diğer taraftan yaşamına diasporada devam eden yönetmenler kimi zaman yaşadıkları ülkede kimi zaman da doğdukları ülkelerde filmler çekmişlerdir. Örneğin sinema çalışmalarına daha çok ABD’de gerçekleştiren Kürt yönetmen Jalal Jonroy 2005 yılında Müslüman bir Kürt kızıyla Yahudi bir erkeğin aşkını anlattığı *David & Layla* filmini yapar. Jonroy, Kürtlerin, “Kürt Filmi” olgusuna ihtiyaçları olduğuna ve Kürtlerin dünya çapında ulus olarak daha çok tanınması gerektiğini belirten bir yönetmendir. Bu nedenle filminde Kürt kültürünü detaylı bir şekilde yansıtmak için uğraştığını vurgular (Kılıç, 2007).

Hiç kuşkusuz diasporada yaşayan ve dikkat çeken bir diğer Kürt yönetmen de Türkiye doğumlu Yüksel Yavuz’dur. Film çalışmalarına çoğunlukla Almanya’da gerçekleştiren Yavuz, şu ana kadar çektiği bütün filmlerinde Kürtleri konu almıştır. Örneğin *Nisan Çocukları (Aprilkinder-1998)* filminde Almanya’da yaşayan bir Kürt aileyi anlatısına oturturken, *Küçük Özgürlük (Kleine Freiheit -2003)* filminde Almanya’ya zorunlu olarak göç etmiş Baran’ın hikâyesini işler. 2007 yılında *Yakın Plan Kürdistan (Close -up Kurdistan)* isimli bir belgesele imza atan Yavuz, bazı araştırmacılar tarafından Kürt sorununu Alman sinema seyircisiyle tanıştıran isimlerden biri olarak kabul edilmektedir (Aktaş, 2009: 65). Son filmi olan 2014 yılında çektiği *Hevi* belgeselinde ise, Kürt siyasî ve silahlı hareketinin önemli dört kadın figürünü (Sakine Cansız, Eren Keskin, Gültan Kışanak, Aysel Tuğluk) merkeze alır.

Bu yönetmenler haricinde gerek yaşadıkları ülkelerde gerekse Avrupa’da kısa ve uzun metraj çeken tanınmış birçok Kürt yönetmen bulunmaktadır. Sahim Ömer Kalifa, Bülent Öztürk, Hişam Zaman, Mano Halil gibi yönetmenler yaptıkları filmlerle dikkat çeken isimlerdir. Örneğin aslen Suriyeli bir Kürt olan Mano Halil’in 2013 yılında çektiği *The Beekeeper* isimli belgesel, PKK ile TSK arasındaki çatışmalardan etkilenen bir arı yetiştiricisinin yaşadığı olaylara odaklanmaktadır (Smets, 2015: 807-808).

Bu örneklere ek olarak Kürt sineması çerçevesinde değerlendirilebilecek yakın zamanda ortaya çıkan bazı sinema faaliyetleri de bulunmaktadır. Örneğin bir iç savaş yaşayan Suriye'nin Rojava ve Kobani şehirlerinde Kürt sineması içerisinde değerlendirilebilecek film çalışmaları yapıldığı bilinmektedir (Tuncer ve Koçer, 2015: 49).

Kürt filmleri içerisinde marjinal sayılabilecek film çalışmalarının varlığı da bilinmektedir. Örneğin PKK'nın içinde bir militan olan ve 2008 yılında TSK ile bir çatışmada öldürülen Halil Dağ, 2000'li yılların başından itibaren örgüt içerisinde, örgüt militanlarının oynadığı amatör sayılabilecek çeşitli filmler çekmiştir. Filmler Türkiye'de yasaklı olduğu için gösterime girmemiştir ancak Youtube gibi video paylaşım siteleri üzerinden veya DVD'ler aracılığıyla izlerkitle ile buluşmuştur (Smets, 2015: 805-806).

2.4.2. Türkiye'deki Durum

Kuşkusuz Kürt filmlerinin önemli bir ayağı da Türkiye'de Kürt yönetmenlerin çektiği filmlerden oluşmaktadır. Gerek çalışmanın asıl olarak odaklandığı kısım olsun gerekse Kürt filmlerinin Türkiye ayağında son yıllarda artan bir hızda Kürtçe filmlerin yapılmasından dolayı ayrı bir başlıkta incelenmesi gerekmektedir. Öte yandan Kürt siyasal ve silahlı kanadının kayda değer bir gücü olması da Türkiye'yi daha fazla önemli kılmaktadır. Bu bölümde daha çok Kürt filmleri içerisinde sıkça zikredilen, uzun metraj filmleriyle tanınan yönetmenlere değineceğiz. Öte yandan internet üzerinden kısa bir araştırma yapıldığı takdirde, çekilmiş sayısız Kürtçe kısa film bulmak mümkündür.³⁸

Müslüm Yücel'in *Türk Sinemasında Kürtler* (2008) isimli çalışmasında detaylı bir şekilde gösterdiği üzere Kürtler, Türk sinemasında çoğunlukla köy filmlerinde olmak üzere, genellikle "kırma" bir Türkçe ile temsil edilmişlerdir. Çünkü sansür faktörü olduğu için kendi dillerinde, Kürtçe bir temsile çok uzun bir süre kavuşamamışlardır. Örneğin Erden Kıral'ın meşhur *Hakkâri'de Bir Mevsim*

³⁸ Kısa metraj veya uzun metraj Kürt filmleriyle ilgili bir yönlendirme yapması açısından <http://www.sinemayakurdi.com/> isimli internet sitesinin yeterli bir kaynak olduğunu belirtelim.

(1983) isimli filmi, Türk bir öğretmenin Hakkâri'deki bir okula tayin olmasını ve köydeki yaşamını konu almaktadır. Filmde öğretmen haricinde herkesin Kürt olduğu (bütün köylüler) bellidir fakat herkes Türkçe konuşmaktadır. Yalnızca bir sahnede öğrencilerin ağzından Kürtçe “Na!” (Hayır) kelimesi duyulmaktadır.

1990'lı yıllarda, ilk bölümden hatırlanacağı üzere çeşitli siyasetçilerin (Turgut Özal, Süleyman Demirel vs.) Kürt realitesini yavaş yavaş tanımaya başlamaları ile birlikte Kürtler sinemada kendine daha fazla yer edinmeye başlamışlardır. Örneğin meşhur Kürt destanı *Mem u Zin*'in (1991) uyarlaması Ümit Elçi tarafından yapılırken, bir diğer Kürt edebiyatı uyarlaması *Siyabend ile Heco* (1993) Şahin Gök tarafından beyazperdeye aktarılmıştır. Bu filmlerin dili de Türkçedir.³⁹ 1990'lı yılların sonlarına doğru, Kürt sorununu doğrudan doğruya beyazperdeye aktaran filmler çekilmeye başlanmıştır. Mesela Reis Çelik'in 1996 tarihli *Işıklar Sönmesin* (1996) filmi TSK ile PKK arasındaki çatışmayı beyazperdeye aktarmıştır. Karakterlerin bir hayli “karikatürleştirilmesine” rağmen, film birkaç cümle olsa da Kürtçe diyalogları ile dikkat çekmiştir. Ayrıca döneminin çatışmalı ortamına göre “cesur” bir yapım olduğu da söylenebilir. Yine aynı yıl Türk sinemasının usta isimlerinden biri olan Yavuz Turgul'un *Eşkiya* filminde Kürt karakterlere (Baran ve Keje) yer verilmiştir. 1998 yılına gelindiğinde Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı *Güneşe Yolculuk* filmi doğudan gelen Berzan isimli Kürt karakteriyle dikkat çeker. Handan İpekçi'nin çektiği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde ise, politik olarak ulusalcı bir hâkim emeklisi ile bütün yakınlarını kaybeden küçük bir Kürt kızı olan Hejar'ın kesişen hikâyesine odaklanılmaktadır (Yücel, 2008). 2000'li yıllarda ise, birçok Türk sineması örneğinde Kürt karakterlerin varlığı ve temsili, bilindiği üzere, görülmektedir. Geline durum itibarıyla Türk sinemasında Kürt karakterlerin temsil edilmesi bakımından, eskiye nazaran kayda değer bir ilerleme olduğu söylenebilir. Örneğin yakın zamanda çekilen Türk sineması örnekleri değerlendirilecek olursa, PKK'lı bir militanın odak noktasına alınarak hikâye edildiği bir filmin (Reha Erdem, *Jin*- 2013) dahi yapıldığı görülebilir.

³⁹ Bu filmlerin hiçbir kaynaktan Kürt filmleri içerisinde değerlendirildiğini görmediğimizi belirtelim. Bu filmler Kürtlerin yer aldığı Kürt edebiyatından hikâyeler ihtiva etse de daha çok Türk sineması ile birlikte anılmaktadır.

Türk sinemasındaki bu örnekler bir kenara bırakılırsa, Türkiye’de film yapan ve ismi sıklıkla Kürt filmleri ile birlikte anılan (Arslan, 2009a) en önemli kişi ise hiç kuşkusuz Yılmaz Güney’dir. Güney, Kürt filmi yaptığını söyleyen bazı Kürt yönetmenlere göre Kürt sinemasının kurucusu kabul edilmektedir.⁴⁰ Bazı araştırmacılar ise Güney’i, bir filmin Kürt filmi sayılabilmesi için önemli faktörlerden biri olarak görülen Kürtçenin onun filmlerinde kullanılmamasına rağmen, Kürt filmlerinin “Kurucu Babası” olarak tanımlamaktadırlar (Sengul, 2012: 154). Bu durumun gelişmesinde Güney’in etnik olarak Kürt olmasının yanında, hiç şüphesiz yurtdışına çıktıktan sonra *Yol* (1982) ve *Sürü* (1978) filmlerinin birer Kürt filmi olduğunu söylemesi ve bununla birlikte yurtdışında kendisini Kürt sanatçı olarak tanıtmamasının (Yücel, 2008: 169, 251) etkisi olmuştur denilebilir. Güney’in çektiği filmlerde dönemin şartları itibariyle Kürtçe konuşulmamasına rağmen, mevzubahis filmler izlendiği takdirde Kürtlerin konu edildiği rahatlıkla anlaşılmaktadır. Kaldı ki Güney de yukarıda da değinildiği gibi bunu inkâr etmemektedir. Örneğin yönetmenliğini yaptığı *Endişe* (1971) filmindeki asıl amacının Adana’ya pamuk toplamaya giden Kürtleri anlatmak olduğunu ifade etmiştir (Yücel, 2008: 152). Bu filminden önce çektiği *Seyyit Han* (1968) filminde de çok açık bir şekilde gösterilmese de Kürt kimliğine dair emareler bulmak mümkündür. Örneğin *Seyyit*’in sevgilisinin ismi bir Kürt ismi olan Keje’dir. Ayrıca filmin geçtiği uzam çok belli edilmese de Türkiye’nin doğusunda bir yer gibidir. Güney’in sonraki yıllarda çektiği filmlerde Kürt kimliği daha açık bir şekilde seçilebilmektedir.

Yılmaz Güney sineması üzerine detaylı bir çalışma kaleme alan Tim Kennedy’e göre (2009: 102) *Umut* (1970), *Sürü* ve *Yol* filmlerinde Güney’in Kürt kimliğinin çeşitli yönleri görülebilmektedir. Adana’da “arabacılık” yaparak ailesine bakmaya çalışan Cabbar’ın hikâyesini konu eden *Umut* filminde Kürt kimliği çok açık bir şekilde gösterilmemektedir. Ancak Kürtlerin de o yıllarda bilhassa sosyo-ekonomik anlamda düşük seviyede olduğu düşünülürse, filmin Kürt toplumunun içinde bulunduğu durumu yansıttığı söylenebilir (Kennedy, 2009: 105). Diğer taraftan senaryosunu Yılmaz Güney’in kaleme aldığı, Zeki Ökten’in yönettiği *Sürü*

⁴⁰ Örneğin Jalal Jonroy, Güney’in Kürt sinemasının kurucusu olduğunu söylemektedir (Kılıç, 2007).

filminde karakterlerin isimlerinden (Şivan, Berivan vs.), hikâyenin geçtiği coğrafyadan, kıyafetlerden vs. birçok konudan filmin Kürtleri konu ettiği anlaşılabilir. Güney de bu durumu tasdik etmektedir. Chris Kutschera'ya (1983) Fransa'da verdiği bir röportajında Güney şöyle demektedir:

Aslında *Sürü* Kürt halkının tarihidir fakat filmde Kürtçeyi dahi kullanamadım. Eğer Kürtçeyi kullansaydık, filmde çalışan herkes hapse girerdi". (...) *Yol* da odak noktası Diyarbakır, Urfa ve Siirt'ti. Filmde müziğin kullanımı ile Kürt atmosferi yaratmaya çalıştım. Avrupa'da da filme öyle bir unvan verilmiş olsa da, bunu tam manasıyla başaramadım.

Güney'in *Yol* filminde Kürt karakterini tam manasıyla yerleştiremediğini söylemesine rağmen, Kürt kimliği ve hatta Kürtlerin yurdu olarak düşünülen bölge (Kürdistan) filmde çok açık bir şekilde yer almaktadır. Hapishaneden bayram izni için çıkan mahkûmlar memleketlerine doğru yola çıkarlar ve film karakterlerin bu yolculuklarını ve vardıkları yerlerdeki öykülerini anlatır. Karakterler bir yere geldiğinde, görüntüde hangi bölgeye geldiklerini belirten yazı görülür. Ömer karakteri memleketine geldiğinde ise görüntüde "Kürdistan" yazısı belirlemektedir. Kürdistan imgesi bu şekilde ilk kez sinemasal uzama giriş yapmıştır. Filmde Türk ulus devletinin ve ulusal kimliğin açık bir şekilde sorunsallaştırıldığı görülebilir. Zira Kürtlere karşı uygulanan baskıcı devlet aygıtlarının işlevleri filmde açıkça görülmektedir (Sengul, 2012: 155-157). Ömer köyde kalırken, geceleri sürekli olarak silah ve çatışma sesleri duyulur. Nitekim Ömer filmin sonunda hapishaneye dönmez ve dağlara doğru atını sürer.⁴¹ Güney'in Fransa'da çektiği son filmi *Duvar* (1983) 'da ise Kürt kimliği ön planda olmasa da, hapishanenin koşullarının gösterildiği bir sahnede duvara yazılı olarak "Kürdistan Faşizme Mezar Olacak" ifadesi görülmektedir.

Kısacası Güney zamanın şartlarına göre mümkün olan en açık şekilde Kürtleri konu alan, Kürt kimliği ile ilgili filmler yapmıştır. Güney'in filmlerinde

⁴¹ Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alan film çok uzun bir süre Türkiye'de yasaklı kalmıştır. Film ancak 1999 yılında Türkiye'de gösterime girmiştir ve Kürdistan yazısı bu versiyonda çıkartılmıştır (Sengul, 2012: 157). İzlediğimiz versiyonda herhangi bir şekilde Kürdistan yazısının yer almadığını belirtelim.

Türk ulusal kimliğini sorunsallaştırmasından dolayı, bu kimliğe karşı muhalif olduğu bellidir. Bu sebeple de birçok araştırmacı tarafından Güney'in mezkûr filmleri, Kürt filmi statüsünde değerlendirilmektedir. Zira Kürt filmlerinin, ileri ki sayfalarda değinileceği üzere, ulus-devlet anlayışına karşı muhalif bir yapısı da olduğu açıktır.

Yılmaz Güney haricinde Kürt kimliğini gösteren ve Kürtlere dair hikâyeleri konu eden Kürt yönetmenler filmlerini ancak 1990'ların sonlarına doğru çekmeye başlayacaklardır ki, Türkiye'deki mevzubahis Kürt filmlerini oluşturan da onlar olacaktır. 2000'li yıllarla birlikte film sayısında artış yaşanmasında iki önemli faktör olduğu söylenebilir. Birinci faktör Kürt siyasî hareketiyle de yakın bir ilişkisi bulunan Mezopotamya Kültür Merkezi'nin (MKM) faaliyetleridir (Koçer, 2014: 480). İkinci faktör ise "Açılım Süreci"yle birlikte Kürt filmlerine (dolayısıyla neredeyse tamamı Kürtçe olan filmlere), devlet tarafından maddi anlamda destek sağlanmasıdır. Yeni ortaya çıkan bu filmlerin önemli bir özelliğinin de iki dilli bir yapıda seyir etmesi olduğu görülmektedir. Filmlerde karakterlerin hem Türkçe hem de Kürtçe konuşması ve altyazı ile desteklenmesi, ayrıca film isimlerinin ve jeneriklerinin Kürtçe ve Türkçe olması göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde ilk etapta çok kültürlü bir yapı olduğuna hüküm edilebilir. Ancak siyaseten farklı kültürlerin, kimliklerin ön plana çıkmasına dair bir veri, filmler detaylı bir şekilde çözümlenmeden söylenemez. Bu konuya filmleri çözümledikten sonra sonuç bölümünde detaylı bir şekilde değinmeye çalışacağız.

1990'lı yılların başında bir grup Kürt entelektüeli tarafından kurulan MKM, Kürt kültürü ile ilgili faaliyetlerin alanı haline gelerek, gelecekte Kürt filmleri ile anılacak kişileri yetiştiren bir kurum hâline gelmiştir (Kılıç, 2009a: 11). Merkez kendisine Paris Kürt Enstitüsünü model almıştır; müzik, tiyatro ve sinema gibi kültürel alanlarda faaliyetlere başlamıştır. Bu alanlar üzerine seminerler, atölye çalışmaları, eğitimler düzenlemiştir. 1990'lardan itibaren amatör film çalışmaları yapmaya çalışan merkezden, ileride Kürt filmleriyle birlikte anılacak olan Hüseyin Karabey, Kazım Öz gibi yönetmenler yetişmiş ve ilk etapta bunun yanında birçok kısa film çekilmiştir (Koçer, 2014: 480-481).

Nitekim MKM bünyesinde yetişen Kazım Öz şu ana kadar çektiği bütün filmlerinde (kurmaca veya belgesel) Kürtleri odak noktasına yerleştirmiş ve bu filmlerde tamamen Kürtçe ya da kayda değer ölçüde Kürtçe kullanmıştır. Çeşitli kısa filmlerinden sonra 2001 yılında uzun metraj filmler çekmeye başlayan Öz'ün bu anlamdaki ilk uzun metraj kurmaca filmi *Fotoğraf* olmuştur. Öz'ün diğer bir kurmaca filmi ise 2008 yılında *Fırtına (Bahoz)* filmi olmuştur. *Fotoğraf* filminde PKK'ya katılmaya giden Kürt bir genç ile askere giden Türk bir gencin kesişen hikâyesi anlatılırken, *Bahoz* da ise 1990'lı yılların sert politik atmosferinde, üniversitede Kürt hareketinin yaşadıklarına odaklanılmaktadır. Her iki filmde anlattığı öyküler dolayısıyla iki dillidir (Türkçe- Kürtçe). Öz, bu iki film haricinde belgesel filmleriyle de ön plana çıkan bir yönetmendir. *Uzak (Dûr - 2005)* ve *Son Mevsim Şavaklar (Demsala Dawi Şewexan- 2009)* Kürt sinemasından Tunceli'de yaşayan Kürtlerin üzerine eğilen belgesel filmler olarak kabul edilmektedir (Çiftçi, 2009; Koçer, 2013). Öz son yıllarda yine Kürtlerle ilgili iki belgesel film daha çekmiştir. Bunlar: *Bir Varmış Bir Yokmuş (He Bu Tune Bu- 2014)* ve *Beyaz Çınar (Çınara Sipi- 2016)* filmleridir ("Kazım Öz Vimeo Profil").

Kürt filmleri ile anılan Hüseyin Karabey'in ise çeşitli kısa filmlerinin yanı sıra uzun metraj iki filmi bulunmaktadır. Karabey 2008 yılında Türk bir kadın tiyatro sanatçısıyla, Kürt bir erkek oyuncunun aşkını anlattığı *Gitmek: Benim Marlon ve Bandom* filmiyle dikkat çekmiştir. Bu filmde odak noktasına bir yandan bir aşk öyküsü yerleştirilirken, diğer yandan da Kürtlerin çeşitli problemleri de (sınır sorunu- ölüm gibi konular filmde görülebilir) kendisine yer bulmuştur. Karabey'in 2014 yılında çektiği *Sesime Gel (Were Dengê Min)* ise, Türk askerinin doğudaki bir köyü, silah bulundurdıkları ihbarından dolayı, basması ve silah bulamayınca köyün bütün erkeklerini hapsedmesi ile birlikte gelişen olayları konu etmektedir. *Gitmek* filminde bir kaç diyalog Kürtçe iken, *Sesime Gel* filminin neredeyse tamamı Kürtçedir.⁴²

⁴² Karabey, Kürt filmleri içinde zikredilen yönetmenlerden biridir ve son çektiği *Sesime Gel* filmini tamamen Kürt filmleri içerisinde değerlendirmek mümkündür. Ancak ilk uzun metrajı olan *Gitmek* filmini bu kategoriye yerleştirmek kanaatimizce pek mümkün değildir. Zira filmin asıl odak noktası bir Türk ile Kürt'ün aşkı olsa da odaklanılan bir Türk olan Ayça'nın bakış açısidir. Yani film aslında bir Türk'ün Kürtlerin alanına (uzamına) doğru yolculuğunu anlatmaktadır. Her ne kadar Karabey bir Kürt olsa da, film bir Türk'ün Kürtleri öğrenme, anlama çabası gibidir. Kaldı ki Kürtlerin yaşadıkları durumlara veya problemlere dair; sözgelimi Kürt sorununa, filmde üstü kapalı olarak değinildiği, odak

Karabey'in önemli bir özelliği ise filmi (*Gitmek*) için Kültür ve Turizm bakanlığından destek almış, Kürt filmleri içerisinde anılan ilk yönetmenlerden biri oluşudur. Devletin Açılım Süreci (devamında Çözüm Süreci) politikasının bir sonucu olarak, çeşitli Kürt yönetmenleri Kürtçe filmler çekmeleri için desteklediği bilinen bir gerçektir (Öztürk, 2015).

Karabey'den sonra çeşitli yönetmenler de, bakanlığın destekleriyle neredeyse tamamı Kürtçe olan filmler yapmaya başlamışlardır. Örneğin çeşitli araştırmacılar tarafından (Çiçek, 2011; Smets, 2015) Kürt filmlerinden bir belgesel örneği olarak anılan ve Türk bir öğretmenin bir Kürt köyünde öğretmenlik yapmasını konu eden, Orhan Eskiköy ile Özgür Doğan tarafından yönetilen *İki Dil Bir Bavul* (2009) bakanlıktan 50 bin Türk lirası destek almıştır ("Beyazperde", 2009). Keza MKM çıkışlı Tayfur Aydın'ın yönettiği ve ilginç bir noktadan "1915 Ermeni Olaylarına" da değinen *İz (Rêç-* 2011), Orhan Eskiköy ile Zeynel Doğan'ın yönettiği *Babamın Sesi (Dengê Bavê Min-*2012) filmleri de bakanlıktan destek almıştır. İsmi yine Kürt filmleriyle anılan yönetmen Erol Mintaş da (Smets, 2015: 807) bakanlığın desteğiyle *Annemin Şarkısı (Klame Dayika Min-* 2014) filmini çekmiştir.⁴³ Her üç film de barındırdığı birkaç Türkçe diyalog haricinde tamamen Kürtçenin konuşulduğu, dolayısıyla Kürtlerin anlatıldığı, aynı zamanda Kürt sorununa da değinen filmlerdir.

Bu örneklerle birlikte, Kürt yönetmenler tarafından bilhassa 1990'lı yılların yoğun çatışmalı ortamında Jitem tarafından gerçekleştirilen çeşitli cinayetler ve işkenceleri konu edinen filmler de tarafından çekilmiştir. Mesela Miraz Bezar'ın yönettiği *Min Dit (Ben Gördüm-*2009) ailesi Jitem tarafından öldürülen iki kardeşin Diyarbakır sokaklarında yaşadıkları olayları anlatırken, Umur Hozatlı'nın çektiği *Kayıp Özgürlük (Azadîya Wenda-*2011) filmi ise Jitem'in çeşitli işkencelerine ve faili

noktasının bu olmadığı rahatlıkla görülebilir. Yani Karabey'in bu filminin Kürtleri anlatan, Kürtleri odak noktasına yerleştiren bir film olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Kaldı ki filmde birkaç diyalog dışında Kürtçe kullanılmamaktadır. Filmde ağırlıklı olarak Türkçe ve İngilizce konuşulmaktadır. Bu konuda Müjde Arslan da benzer bir görüştedir. Arslan da filmi, bir Türk kızının Kürtleri tanıma, onların dünyasına girme öyküsü olarak değerlendirmektedir. Yazar filmi, daha çok Türk sineması içerisinde değerlendirirken, filmin Türk sineması açısından "Kürt'ü" anlama çabasında olduğunu vurgulamaktadır (2009b: 309-311).

⁴³ Bakanlık bu filmlere önemli bir destek verse de, jenerikte gözüken kurum isimlerinden de anlaşılacağı üzere bazı uluslararası kurumlardan da destek almışlardır.

meçhul cinayetlerine odaklanmaktadır. ⁴⁴ Kürt filmlerinde, faili meçhul cinayet olgusunun sık işlenen konulardan biri olduğu söylenebilir. Sözelimi faili meçhul bir cinayete kurban giden Kürt entelektüeli Musa Anter'i konu alan bir film de yine MKM bünyesinde yetişmiş, kısa filmler de yapan, Aydın Orak tarafından neredeyse tamamı Kürtçe olarak (*Asasız Musa -Mûsayê Be Asa*-2014) çekilmiştir.

Bunların haricinde Kürt filmleri “12 Eylül Darbe” dönemine de kısmen el atmıştır. Iraklı Kürt yönetmen Şiyar Abdi tarafından yönetilen *Yürüyüş (Meş- 2011)* filmi, prodüksiyonu ve çekimleri Türkiye’de gerçekleştirilen bir yapımdır. Mardin-Nusaybin’de yaşayan Kürtlerin, darbe öncesi ve sonrası yaşadıklarına odaklanmaktadır ve filmin neredeyse tamamı Kürtçedir. Film, *Min Dit* filmine benzer bir başarı yakalamış ve 2011 yılında Altın Portakal’da çeşitli dallarda ödüller almıştır.

Kürt yönetmenler genellikle kurmaca filmler yapmakla birlikte, son yıllarda belgesel filmlerle de ön plana çıkmaktadırlar. Örneğin, önceki sayfalarda değinildiği üzere, Kazım Öz hâli hazırda kurmacadan çok belgesel film yapmış bir yönetmendir. Bunun haricinde Müjde Arslan, PKK’lı babasını arama sürecini belgesel hâline getirmiş ve 2012 tarihli *Ben Uçtum Sen Kaldın (Ez Firiya Tu Ma Li Cih)* filmini ortaya çıkartmıştır. Çektiği belgesellerle ön plana çıkan bir diğer Kürt yönetmen ise Çayan Demirel’dir. Şu ana kadar üç (*Dersim 38- 2006, 5 No’lu Ceezaevi- 2010, Bakur- 2015*) belgesel çeken Demirel’in filmlerinin tamamı Kürtlerle ilgilidir ve daha önce filmleri Londra Kürt Film Festivali de dâhil olmak üzere, çeşitli Kürt filmleri festivallerinde gösterilmiştir (“kameraarkası Çayan Demirel Profil”).

Kürt yönetmenlerin, Kürtlerle ilgili çektiği belgesel örneklerinin sayısını arttırmak mümkündür. Benzer şekilde film çekmenin eskiye nazaran kolaylaştığı şu dönemde birçok amatör sayılabilecek Kürtçe çekilmiş uzun-metraj filmlere dahi çeşitli video izleme sitelerinde- rastlanabilir.

⁴⁴ Bezar’ın çektiği *Min Dit* filmi Kürt filmleri içinde ismi sıklıkla anılan bir yapımdır. Film 2009 yılında gerçekleştirilen Altın Portakal Film Festivali’nde yarışan ve “Behlül Dal Jüri Özel Ödülü”nü alan tamamı Kürtçe çekilmiş ilk filmidir. Hatta bu tür bir durum festival sonrasında bazı tartışmalara da neden olmuştur (Çiçek, 2011: 4). Filmin neredeyse tamamı Kürtçe olsa da, birkaç diyalogun Türkçe olduğunu söyleyelim.

2.4.3. Ulusal ve Ulus-Aşırı Eksende Kürt Filmleri

Yukarıda gerek Türkiye’de gerekse dünyanın diğer coğrafyalarında çekilen ve Kürt filmi/sineması olarak değerlendirilen filmlere, hangi yönetmenlerle birlikte anıldığına ve bu sinema hareketinin çoğunlukla hangi kurumlar aracılığı ile geliştiğine dair bir çerçeve çizmeye çalıştık. Ancak “Bir filmi Kürt filmi olgusu içerisine alan nedir?” sorusuna ve tartışmasına bilinçli bir şekilde girmemeye çalıştık. Zira öncelikle bu sinema ile anılan yönetmenlere, filmlere değinilmeseydi ve bu anlamda genel bir çerçeve çizilmeseydi, konu zihinsel bir karmaşaya neden olabilirdi. Çünkü Kürt filmleri olgusu ve bunun getirdiği tartışma daha önce de değinildiği gibi, ulusal sinemaların da tartışıldığı bir dönemde, bilhassa son yıllarda ön plana çıkmıştır. Bu durum hiç şüphesiz günümüzde Kürt filmleri ele alınarak örneklendirilmesinde zor bir noktada olduğuna işaret etmektedir.

Bu bölümde bir filmi Kürt filmlerine dâhil eden ne gibi süreçler olduğunu irdelemekle birlikte, ulusal sinema ve ulus-aşırı sinema pratikleri çerçevesinde bir inceleme oluşturmaya çalışacağız. Bu bağlamda önceki sayfalarda görüşlerine yer verdiğimiz Higson, Crofts, Hayward gibi teorisyenlerin görüşlerinden faydalanacağız. Bununla birlikte bölümün başında değindiğimiz Türk/iyeye sineması mevzusuna da Kürt filmleri ekseninde değinmeye çalışacağız.

Suncem Koçer’e göre gerek Kürt film üreticileri gerekse eleştirmenler arasında Kürt filmlerine hangi filmlerin dâhil edileceğine dair yapılan tartışmalarda, üç farklı kıstas ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki filmin dilinin Kürtçe olup olmadığıdır. İkinci kıstas filmin üreticilerinin etnik kökeni ile alakalıdır; yani üreticinin Kürt olup olmaması ve Kürt kimliğini benimseyip benimsememesidir. Son kıstas ise filmin konusu ve Kürtleri nasıl bir şekilde resmettiği ile ilgilidir. Buradaki önemli nokta ise üretilen filmlerde Kürtlerin nasıl temsil edildiğidir. Zira bu görüşe göre Türk, İran ve Arap sinemalarında Kürtler genellikle feodal düzenin içinde yaşayan, geri kalmış, cahil bir halk olarak resmedilmiştir ve Kürt filmlerinde üretilen temsilin bu temsillere “muhalefet eden” bir niteliğe haiz olması gerekmektedir. Koçer bu kıstasların bir fikir birliği üretmekten çok anlaşmazlık yarattığını söylemektedir. Kaldı ki bu tabloya göre ilk Kürt filmi olarak kabul edilen

Zaré (1926) bu kıstasların dışında kalmaktadır (Koçer, 2014: 479). *Zare* Ermeni sinemasının kurucusu olarak kabul edilen ve Kürt bir orijine sahip olmayan Ermeni sinemacı Hamo Beknazaryan tarafından çekilen, odak noktasında bir aşk hikâyesi olmasına rağmen, Ermenistan’da yaşayan Kürtlerin katlandıkları eziyetleri ve folklorik yaşantılarını yansıtan bir filmdir (Bakhchinyan, 2009: 42-43).⁴⁵ Öte yandan sessiz dönemde çekilen film Sovyet Ermenistan’ın folklorik özelliklerini resmetmeye çalışan, Kürtleri “onurlu vahşiler” gibi gösteren, ataerkillik üzerine kurulu feodal bir gelenekle yaşayan bir toplum olarak resmetmektedir (Koçer, 2014: 479). Koçer, *Zare*’nin yukarıdaki kıstaslara göre Kürt filmlerinden sayılamayacağını bilhassa belirtmektedir zira film genellikle Kürt filmlerinin ilk örneği olarak kabul edilmektedir.

Bu durum Müjde Arslan’ın derlediği kitabında açık bir şekilde görülmektedir. Arslan kitabın “Sunuş” bölümünde bir yandan Beknazaryan’ın filmine değinirken, diğer yandan da hangi filmin Kürt filmi sayılabileceğine ve bunu belirlemede ne tür kıstaslar oluşturmaya çalıştıklarını şu sözlerle açıklamaktadır:

Bu kitabı hazırlarken en temel soru şuydu: ‘Hangi film Kürt filmiydi?’, ‘Bir Kürt filminin karakteri neydi?’ Buna yönetmeni, sinema dilini, içeriğini değerlendirerek karar verdik; ilk film olarak lanse edilen Ermeni yönetmen Hamo Bekzaryan’ın çektiği *Zare* dışındaki bütün filmlerin yönetmenlerinin Kürt olmasına dikkat ettik. (...) Bu kitapta Kürt karakteri, niteliği taşıyan, Kürt yönetmenlerin yine yerel halk figürlerini kullanmasını ipucu olarak değerlendirdik. Yönetmenin etnik olarak Kürt olması, filmlerinin Kürt sineması kapsamında değerlendirilmesi için yeterli bir sebep oluşturmuyor. Kürt olduğu halde Yılmaz Erdoğan’ın, Gani Rüzgar Şavata’nın (...) filmlerini bu çalışma kapsamına almadık; zira ne işlerinin ne de kendilerinin bu kimliğin arkasında, bilincinde durmadığı ortadadır (2009: xiv).

Arslan, yine aynı bölümde iki sayfa sonra (2009: xvi) Kürt olduğu bilinen Mahsun Kırmızıgül’ün *Güneşi Gördüm* (2009) filminin de Kürt filmlerine dâhil edilemeyeceğini vurgular. Çünkü ona göre bu film de Kürtlere dışarıdan bakan, Türk sinemasının eskiden bu yana yaptığını tekrarlayan bir “Türk Sineması” örneğidir. Arslan filmi incelediği yazısında ise filmi, devletin ve resmi ideolojinin yanında

⁴⁵ Kürtleri konu alan ikinci film olan *Kürtler- Yezidiler* (1932) filmi de yine Ermenistan’da çekilmiştir (Bakhchinyan, 2009: 50).

olması yani muhalif olmaması gerekçesi ile eleştirir (2009c, 312).⁴⁶ Arslan'ın Kürt filmi tarifinde yönetmenin etnik kökeni önemli olduğu gibi, belli bir siyasî düşünceye sahip olmasını bekleyen bir tavır hâkimdir. Mesela Türkiye bazında değerlendirilirse, yönetmenin devlete muhalif bir çizgide olması gerekmektedir.⁴⁷ Burada beklenen politik görüşün Türkiye'de bulunan Kürt siyasî hareketinin siyasetiyle örtüşmesi gerektiğini tahmin etmek çok zor değildir. Kaldı ki Arslan yaptığı bazı konuşmalarda bunu doğrulamaktadır ve Kürtlerin medyada 1990'lar ile birlikte görünürlüğünün artmasının (MED-TV ve MKM'nin çalışmaları) Kürt siyasî hareketine bağlı olduğunu ileri sürmektedir (Akt. Koçer, 2014: 482). Yani Türkiye'deki "Kürt Filmi" vakıyası- retoriği- gücünü doğrudan Kürt siyasî hareketinden almaktadır. Dolayısıyla bu çeperin dışında kalan Kürt yönetmenler, Kürtleri konu alan filmlere imza atsalar dahi Kürt filmleri içinde kabul edilmemektedir. *Zare* ise bu konuda istisnai bir konumu ve anlamı ihtiva etmektedir. Zira film Kürtleri "görünür kılan" ilk film olma niteliğine haizdir. Bu da Kürtlerin, Kürt kimliği bölümünde detaylıca anlatıldığı gibi, kuşaklar boyu tevarüs eden kendi varlıklarını içinde buldukları devletlere kabul ettirme çabasından- arzusundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bağımsız bir ulus devletlerinin var olmayışı dolaylı yoldan onları bir tür ulusal bir sinema oluşturma- inşa etme- çabasına itmiştir denilebilir (Koçer, 2014: 481-482). Keza Yılmaz Özdil de benzer bir noktanın altını çizer ve Kürtlerin resmi bir ulus-devlete sahip olmamalarından dolayı, bu filmlerin klasik ulusal sinema formülüyle açıklanamayacağını, bunun yerine bir filmin "Kürtlüğünün" kim tarafından ve ne için yapıldığına bağlı olarak değiştiğini vurgular. Bu anlamda Kürt filmi, estetik ve ekonomik olarak içinde bulunduğu ülkeye doğal şekilde bağlı olmakla beraber, siyasî bir bütünlük de arz etmek

⁴⁶Yönetmenin son filmi *Mucize* (2015) 1960'lı yıllarda bir Kürt köyüne batıdan gelen bir öğretmenin köye geldikten sonra gelişen olaylarını anlatmaktadır. Arslan'ın *Güneşi Gördüm* filmine dair eleştirisine benzer bir eleştirinin *Mucize* filmi için de Sinan Yusufoglu (2015: 81-83) tarafından *Altyazı* dergisinde yapıldığını belirtelim. Yusufoglu filmi ve Kırmızıgül'ü yine devletin ideolojisini benimsemekle ve devletin tarafını tutmakla suçlamaktadır. Yani filmi hem gerçekleri yansıtmadığı hem de muhalif olmadığı için eleştirmektedir. Yazarın, eleştirisi için koyduğu başlık da bu anlamda manidardır: "Sevgi Katılmış Asimilasyon".

⁴⁷ Çalışmanın odak noktası daha çok Türkiye'deki Kürt filmleri olduğu için, söz konusu olan muhaliflik mevzusunu Türkiye Cumhuriyeti bağlamında değerlendiren bir yorumda bulduk. Ancak bu tür bir görüşün Türkiye dışındaki Kürt yönetmenlerle de ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Zira önceki sayfalarda kısmen değindiğimiz üzere, hem Bahman Ghobadi'nin hem de Hiner Saleem'in doğdukları devlet ile problemleri olduğu, onlara karşı muhalif bir tutumda oldukları bellidir.

zorundadır. Burada kast edilen siyasî bütünlük ise filmin (pek tabii olarak filmin bir anlamda yaratıcısı konumunda bulunan yönetmenin) Kürt kimliğine bağlı ve Kürt sorunu konusunda belli bir “taraf” olmasıdır. Özdil, bu kıstaslardan hareketle Kürt filmlerini daha çok bir alt sinemalar topluluğu olarak değerlendirmektedir. Ona göre öyküsü Kürt karakterler üzerinden anlatılan, dolayısıyla Kürtleri konu edinen, belli bir politik görüşte olan ve Kürtçenin kullanıldığı filmler Kürt filmleri kategorisinde değerlendirilebilir. Tabii Özdil de, Arslan’a benzer bir şekilde yönetmenin önemine ve onun etnik olarak Kürtlüğüne dikkat çekmektedir (2009: 221-222).

Araştırmacıların, daha çok yönetmenin etnik kökenine olan vurgusundan yola çıkarak, siyasî düşünce olarak Kürt siyasal hareketinin içinde bulunan veya politik olarak yakın olan Kürtleri konu alan, Kürtçenin kullanıldığı filmleri üreten ancak etnik olarak Kürt olmayan yönetmenlerin, Kürt filmleri içerisine dâhil edilip edilemeyeceği sorusu da bir anlamda cevaplanmış olmaktadır. Sözgelimi Sedat Yılmaz’ın çektiği, Kürt karakterler etrafında gelişen ve Kürtçenin kayda değer ölçüde kullanıldığı, 1990’lı yıllarda Özgür Gündem gazetesinin Diyarbakır şubesinde çalışanlarının devlet baskısı karşısında yaşadıklarının anlatıldığı *Press* (2010) filmini Kürt filmleri içerisinde kabul etmek mümkün değildir. Keza Özcan Alper’in 2011 yılı içerisinde çektiği, başkarakteri Sumru haricinde herkesin Kürt olduğu, Kürtçenin kullanıldığı ve doğrudan Kürt sorunuyla alakalı olan *Gelecek Uzun Sürecek* filmini de Kürt filmleri içerisinde kabul etmek mümkün değildir. Zira her iki yönetmen de Kürt değildir. Tabii bu noktada yönetmenlerin Kürt filmi yapıp yapmadığına dair iddiasına da bakmak gerekmektedir. Örneğin Özcan Alper’in böyle bir iddiası yoktur. Keza Sedat Yılmaz da verdiği bir röportajda filminin Kürt filmlerine dâhil edilemeyeceğini, kendisinin de Kürt olmadığını, derdinin bu olmadığını, sadece o bölge hakkında bir film yapmak istediğini söylemektedir (“t24 haber”, 2011).

Diğer bir üzerinde durulması gereken nokta ise Kürt olduğu ve filmleri çeşitli araştırmacılar tarafından Kürt filmleri içerisinde anıldığı halde, kendisinin tam anlamıyla Kürt filmleri yapmadığını söyleyen yönetmenlerin durumudur. Örneğin *İki Dil Bir Bavul*’un yönetmenlerinden Özgür Doğan verdiği bir söyleşide Kürt kimliğini bilhassa belirtmektedir ancak kendisinin Kürt filmi yapıp yapmadığına dair verdiği cevapta kendisinin Türk sinemasında veya Kürt sineması içerisinde anılmak

istemediğini, daha bağımsız ve ortada bir konumda yer aldığını söylemektedir (Doğan, 2009: 133). Benzer şekilde *Babamın Sesi* filminin yönetmeni Zeynel Doğan ise konu üzerine verdiği bir röportajda Kürt filmlerini yadsımamakla birlikte bir Kürt olarak kendisini daha çok, Kürtlerin acılarına eğilen, politik filmler yapan bir yönetmen olarak görmek istediğini belirtmektedir (Güler ve Güler, 2013: 69-73). Yönetmenlerin bu tür tavırları ister istemez, her ne kadar bazı araştırmacılar onları yerleştirse de, Kürt sineması üzerinden anılmasını ve bu bağlamda irdelenmelerini zorlaştırmaktadır. Ancak örnek verilen yönetmenlerin de dertlerinin daha çok Kürtleri anlatmak olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Zira kendisini Kürt filmleri içerisinde kabul eden yönetmenlerin yaptığı filmlerle, bu yönetmenlerin filmleri arasında benzeşen yanlar rahatlıkla bulunabilir.

Özetle etnik olarak Kürt yönetmenlerin yaptıkları kimi filmleri; Dili Kürtçe olsa da, Kürt kimliğini benimseyip, Kürtleri anlatsa ve politik olarak Kürt siyasî hareketi ile uyuyor olsa bile, Kürt filmleri içerisinde anmak görüldüğü kadar kolay değildir.

Bu noktada ortaya çıkan sorun, bu filmler nasıl bir yol izlenerek Kürt filmleri içinde anılır veya anılamaz” sorusudur. Öncelikle ulusal sinemanın yoğun bir şekilde tartışıldığı ve ulus-aşırı sinema pratiklerinin ön plana çıktığı bir dönemde sinematik ürünleri keskin sınırlar içine hapsetmek, önceki sayfalarda ayrıntılı bir şekilde tartıştığımız üzere, yanlış bir tutum olacaktır. Ancak bu durum yine de üzerinde konuşulan sinemanın bazı özelliklerini saptamaya engel değildir. Burada izlenecek metodun daha çok, yukarıda değinilen araştırmacıların görüşleri de hesaba katılarak, yönetmenin filmi ile olan ilişkisine daha dikkatli bir şekilde yönelmek gerektiği öne sürülebilir.

Örneğin İran sinema pratikleri içinde yetişen bir sinemacı olan Ghobadi'nin, İran sinemasından farklı, Kürt filmleri denilebilecek filmler yapmak istediğini ve bu yönde çaba gösterdiğini aktarmıştık. Yani sanatçı doğrudan kendisini ve sinemasını başka bir kimliğe yerleştirerek yaşadığı ülkenin sinemasından ayırmaktadır. Bu benzer örneğe dünyanın çeşitli yerlerinde film çeken diğer Kürt sinemacılarla da rastlanabilir. Ancak çalışmada mevzunun Türkiye ayağına odaklanıldığı için

Türkiye’de ön plana çıkan yönetmenlerin görüşlerine başvurulursa, Kürt filmleri denilen olgu daha sağlam bir zemine oturacaktır. Mesela *Asasız Musa*’nın yönetmeni Aydın Orak verdiği bir röportajda gerek Kürt tiyatrosunun, gerekse Kürt filmlerinin, geçmişten bu yana Kürtlere karşı uygulanan yasaklara karşı (özellikle Kürtçe yasağı) Türkçeye ve Türk sinemasını karşı bir “cevap” olarak yapılması gerektiğini söylemektedir. Orak’a göre Türk sineması Kürt filmlerini kabul etmemektedir. Bundan dolayı Kürt filmlerinin yapılması gerektiğini, kendisinin de Kürt sineması yaptığını söylemektedir (“youtube-röportaj”, 2015). Keza Kazım Öz de verdiği bir röportajda Kürt filmlerinin “çocukluk aşamasında” tam kimliğini oturtamamış bir sinema olduğunu söylemekle birlikte kendi filmlerini de Kürt filmleri içerisinde gördüğünü belirtmektedir (Aydemir, 2013b: 97). Hüseyin Karabey ise mevzuyu daha çok kimlik endeksli olarak gördüğünü ima etmektedir. Karabey kendisinin bir Kürt olarak, röportaj vereceği veya medyada görüneceği vakit Kürt olduğunu muhakkak belirttiğini, Kürtlerin çok uzun zaman Türkiye’de varlıklarının dahi kabul edilmediğini, bunun da Kürt filmlerinin tanımıyla ve kendi yaptığı işlerle yakından ilgili olduğunu belirtmektedir. Ancak Türkiye’de ayrımcılıkların ortadan kalktığı vakit, kendisinin de Kürt kimliğini vurgulamaktan vazgeçeceğini, sinematik olarak da “Türkiye Sineması” denilen bir noktaya doğru evirileceğini söylemektedir (Aydemir, 2013a: 61-63). Daha çok çektiği uzun metraj *Annemin Şarkısı* filmiyle bilinen Erol Mintaş ise, Saraybosna Film Festivali’nde ödül aldığı anda filminin “Türk Filmi” olarak lanse edildiğini ve bu durumu kabul etmediğini, filminin Kürtçe olduğunu, Kürtçe ismiyle (*Klama Dayika Min*) anılması gerektiğini vurgulamaktadır. Zira Mintaş bu söylediklerinin yanında Kürt sorununu çözmeye çalışan bir ülkede filminin “Türk Filmi” olarak anılmasını yadırgadığını ve bu durumu kabul etmediğini belirtmektedir. Ancak son kertede kendisinin de bir Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olduğunu, filmi için bakanlıktan destek aldığını ve en azından “Türkiye Sineması” olarak bahsedilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Sarı, 2014). Benzer şekilde *Kayıp Özgürlük* filminin yönetmeni Umur Hozatlı da kendisini Kürt sineması içerisinde gördüğünü, son yıllarda Kürt yönetmenlerin eliyle bir Kürt filmlerinin oluştuğunu belirtmektedir (Karayel, 2011). Kürt yönetmenlerin mevzubahis tavrını en iyi şekilde özetleyen ifadeler ise *Min Dît* filminin yönetmeni Miraz Bezar’dan gelmektedir. Bezar, Kürt filmlerinin varlığına dair kendisine sorulan bir soruya

verdiği cevapta, kendi konumunu açıklarken Kürt filmleri adına film yapan yönetmenlerin durumuna da değinmektedir:

Benim dünyamda film, yaratan kişinin elinden çıkmış bir sanat eseridir. Bir tablo, bir senfoni gibi... Herhangi bir etnisitenin ürünü değildir. Ama bir birey olarak sanatınızı üretebilmeniz için, zihinsel ve fiziksel özgürlüğe sahip olmalısınız. Bu Kürtler için ne yazık ki bugüne dek pek mümkün olmadı. Mesela Türkiye’de yaşayan bir Kürt sinemacı olarak sinema sektöründe çalışabilirsiniz, hatta çok başarılı olabilirsiniz ama özünüzün büyük bir bölümünü inkâr edip, arka plana atarak veya yok sayarak ancak. İnkâr edilen unsurların en başında da Kürt dili geliyor. Örneğin sizce Yılmaz Güney, Sürü filminin Kürtçe çekilmesini istemez miydi? İsterdi. Peki, bunu niye yapamadı? Türkiye’de sinemayla ilgilenen herkes bunu kendisine sormak zorunda. Peki diyelim ki Yılmaz Güney Sürü filmini yaklaşık 35 yıl evvel Kürtçe çekebilseydi Kürt sineması ve dili bugün nerede olurdu? (...) Türkiye’nin egemen kesimleri böyle bir Türkiye’nin yaratılmasını istemediği için, tekrar tekrar adaletsizliğin, sömürünün ve korkuların ülkesini, yani faşist bir ülke yarattılar. Demek istediğim, bu gibi tartışmalara başlatmadan evvel, temel olarak, geçmiş ve bugünkü ortamı, yapılanları ve yaşananları tartışmamız lazım. Yoksa geleceğe, doğru adımlarla ilerleyemeyiz. Bu bağlamda: Evet Kürt sineması var! Ama kendisini hiçten var eden bir Kürt sineması var. (...) Kürt sinemacıların derdi herhangi bir etiket değil. Kürt sinemacıların derdi ilk önce ona yasaklanmış olan bir sanatı yaşatmak, kendi hikâyelerini anlatmak. Tabuları yıkmak. Onu ezen, yok etmeye çalışan, varsaymayan bir dünyayı değiştirmek. Türkiye demokratikleşir ve ülkesindeki kültürel zenginliklerin gelişmesini teşvik ederse, yarının Kürt sinemacıları tamamen farklı bir sinemasal akım bile geliştirebilirler (Aydemir, 2013c: 100-101).

Yukarıda zikredilen yönetmenlerin ve bilhassa Miraz Bezar’ın görüşü Kürt filmleri olgusunu farklı bir boyutta tasdik ederken, bu sinemayı daha çok yönetmenler üzerinden değerlendirmek gerektiğini de açığa çıkarmaktadır. Diğer taraftan yönetmenin görüşü ve bu sinema üzerine yaptığı tanım, her ne kadar biraz amiyane tabirle “modası geçmiş” olarak görülen Higson ve Hayward’ın ulusal sinema üzerine ilk aşamadaki görüşlerini akla getirmektedir. Mesela Hayward ulusal sinemanın ulusu metinleştirdiğini iddia etmiş ve incelenecek noktanın da ulus içerisindeki baskın kültür olduğunu belirtmiştir. Tabii ki günümüz dünyasında bir ulusu homojen, değişmeyen, farklılığı olmayan bir yapı olarak düşünecek değiliz. Ancak Kürt filmlerinde yer alan baskın politik görüşün Kürt siyasî hareketiyle ve düşünce yapısı ile yakın ilişkisi düşünüldüğünde, gözle görülür ölçüde filmdeki baskın karakter, dolayısıyla ulus içerisinde “en çok sesi çıkan” söylem ortaya çıkmaktadır. Örneğin Ayça Çiftçi’nin de saptadığı gibi (2015: 42-44) Kürt

filmlerinde “dağa çıkma” yani PKK’ya katılma çeşitli defalar gösterilen veya ima edilen bir vakıadır.⁴⁸ Öte yandan bu filmlerde, Kürt coğrafyasının diğer bölümlerinde çekilen filmlerde de olduğu gibi, yurtsuzluk ve bundan dolayı gelişen “Kürdistan” imgesine özlem de görülebilir. Örneğin *Min Dit* filminde Kürdistan’a özlem, gençler tarafından söylenen bir şarkıyla dile getirilirken, *Asasız Musa* filminde Ahmed-i Hani’nin, Türkler, Farslar ve Araplar hakkında yazdığı ve ilk kısımdaki Kürt kimliği bölümünde bahsi geçen, şiir okunur ve Kürtlerin yurtsuzluğu vurgulanır. Bunun yanında filmde Med İmparatorluğu’na ait simgeler gösterilerek Kürtlerin bir devlete dair özlemleri de dolaylı yoldan seyirciye aksettirilir. Diğer taraftan bu filmlerde, Higson’dan hareketle Kürtlerin geçmişinin ve bugünün görüldüğü iddia edilebilir. Kürtlerin yaşadığı acılar, arzular vb. (faili meçhuller, devletin asimilasyoncu politikaları, dil ve kimlik problemleri, devlet özlemi vs.) örnek olarak verilebilir. Dolayısıyla bu filmlerde Kürt milliyetçiliğine rastlamak mümkündür. Kısacası Hem Higson’ın hem de Hayward’ın ulusal sinema için öne sürdüğü bazı görüşlere Kürt filmleri içerisinde rastlamak mümkündür. Bu konuda, filmlerdeki Kürt kimliğinin Türk kimliği ile ilişkisi de ele alınarak, Hayward’ın ve Higson’ın sözünü ettiği teorik duruma dair başka veriler de elde edilebilir. Zira Bezar’ın da ifade ettiği gibi Kürt filmlerinde önemli bir olgu “tabuları yıkmak”tır. Bu anlamda mevzubahis sinemanın Türk ulusal kimlik mitini de yıkmaya çalıştığı iddia edilebilir.

Bezar’ın ve diğer yönetmenlerinin görüşlerinde de tekrar görüleceği üzere, Türkiye’deki Kürt filmlerinin ortaya çıkışı, devletin Kürtlere karşı asimilasyoncu, inkâr politikalarına karşı kendisinin varlığını kanıtlamaya çalışan Kürt sanatçılar

⁴⁸ Dağa çıkma mevzusunu Yılmaz Güney’in *Yol* filmindeki Ömer karakterine kadar götürmek mümkündür ancak güncel örnekler gözden kaçırılmayacak vaziyettedir. Örneğin Kazım Öz’ün *Fotoğraf* ve *Fırtına* filmlerinde yer alan başkarakterleri “dağa çıkarak” silahlı mücadeleye katılırlar. Şiyar Abdi’nin *Yürüyüş* filminde hikâye edilen ailenin oğlunun dağa çıktığı filmin sonunda ortaya çıkmaktadır. *Babamın Sesi* filminde evin oğlu Hasan hiç gösterilmez ancak dağa çıktığı belirtilir. Hüseyin Karabey’in *Sesime Gel* filminde silahlı mücadeleye katılanların olduğu bellidir. Mizgin Müjde Arslan’ın *Ben Uçtum Sen Kaldın* filminde ise konu doğrudan, dağa çıkmış birini bulmak üzerinedir. Bu örnekler daha çok mevzunun Türkiye’de çekilen filmleri üzerinden verilmiştir. Örneklerin sayısı, diğer coğrafyalarda çekilen filmlerle de artırılabilir. Örneğin Yüksel Yavuz’un *Küçük Özgürlük* filminde Haydar karakteri Almanya’ya göç etmiş eski bir PKK militanıdır. Hiner Saleem’in *My Sweet Pepper Land* filmi konu olarak Irak Federe Bölgesinde yaşayan Kürtleri hikaye eder. Ancak filmde dağda bulunan PKK’lı kadın militanlara da kayda değer ölçüde yer ayrılmaktadır. Hatta başkarakterler militanlara çeşitli şekillerde yardım etmektedirler.

tarafından geliştirilmeye çalışılan bir sinema hareketidir. Bunun yanında mevzubahis sinemacılar, Kürt temsilinin açık bir şekilde Türk sinemasında uzun bir süre gösterilememesine de (bilhassa Kürtçenin kullanılmamasına dair) tepkilidirler ve yaptıkları filmlerin de “Türk Sineması” lafzı içerisinde anılmasını istememektedirler.⁴⁹ Bu anlamda, Higson’ın 1989 yılında ulusal sinema için bahsettiği tanımdan yararlanarak şöyle bir iddia da bulunulabilir: Kürt filmleri Kürtlerin devletle ve Türk sineması ile arasındaki gerilimin sonucundan doğmuştur. Higson’a göre klasik ulusal sinema formülü dışarıya doğru yöneldiğinde dışarı ile olan farklılığını belirtir ve onun ötekiliğini tasdik eder. Kürt filmleri Türk sinemasından farkını ortaya koymaya çalıştığı iddia edilebilir.⁵⁰ Bu her ne kadar Kazım Öz’ün de vurguladığı gibi (Aydemir, 2013b: 96-98) kendisine ait özgün estetik, biçimsel bir dil olarak pek gözükme de içerik ve retorik olarak farklılığını ortaya koymaya çalıştığı açıktır. Bu bağlamda Kürt sinemacıların filmlerini “Türk Sineması” veya “Türk Film” içerisinde değerlendirmek istemedikleri düşünülürse, bu iddia daha sağlam bir zemine oturacaktır. Bu sebeple ilk kısımda söylediğimiz üzere yapısalcı fikriyat ile düşünülürse Kürt filmleri “öteki” olarak kendisine Türk sinemasını konumlayarak bir bakıma kendini var etmeye çalışmaktadır. Kaldı ki bu durum dolaylı yoldan sinema çevrelerinde devam eden Türk sineması- Türkiye sineması tartışmasının da başka bir boyutunu göstermektedir. Bu sebeple Erol Mintaş gibi bazı Kürt sinemacılar “bari Türkiye Sineması diyelim” demektedirler. Ancak bu konu başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, mevzubahis problemin “Türkiye Sineması” ifadesiyle de çözülemeyeceği açıktır. Zira 43. dipnot da Ali Aslan’dan atf yaptığımız üzere, “Türkiye Sineması” lafzı da “Türk Sineması” lafzı ile aynı handikapları taşımaktadır. Bununla birlikte Türkiye sineması ifadesinin yanlış olduğunu, bir ulusun içinde başka etniklerinde olduğu ve bizim Kürt filmleri içerisinde değerlendirdiğimiz filmlerin de “Türk Sineması” lafzı altında değerlendirilmesi gerektiğini iddia edenler olabilir. Eğer böyle bir yol benimsenirse ciddi etiksel bir problem ortaya çıkmaktadır, zira bu yönetmenler Türk sineması içerisinde anılmak istememektedirler ve bilhassa

⁴⁹ İlk bölümde zikredildiği üzere, Kürt milliyetçiliği de Arap, İran ve Türk milliyetçiliklerine tepki olarak doğmuştur. Kürt sinemasında da benzer bir vakianın olduğu açıktır.

⁵⁰ Bu yorum Türkiye’deki durum için yapılmıştır ancak diğer coğrafyalarda bulunan Kürt sinemasında da benzer vakialardan söz edilebilir. Ghobadi’nin kendisini İran sinemasından ayırma çabalarına dair, önceki sayfalarda verilen görüşleri bu noktada hatırlanırsa, bu iddiamızın daha sağlam bir zemine oturacağı görülebilir.

kendilerinin Kürt filmi/sineması yaptıklarını vurgulamaktadırlar. Diğer taraftan bu tür bir davranışın, hem ülkede üretilen sinema pratiklerini değerlendirme anlamında, hem de film çalışmaları (araştırmaları) anlamında kısır bir sürece neden olacağı söylenebilir. Bununla birlikte Kürt filmlerini küreselleşme sürecinde ortaya çıkan minör bir sinema hareketi olarak da tanımlamak mümkündür. Zira hem küreselleşmenin getirdiği ortamdaki faydalanmakta, hem de sınırları aşan minör ölçekli bir harekettir. Ayrıca Türk sineması içerisinde değerlendirilmese de, bu filmlerin buldukları ülkelerle olan bağını da yadsımak mümkün değildir. Dolayısıyla bu filmlere, örneğin Kürt filmlerinin “Türkiye ayağı” veya “İran ayağı” vs. gibi bir tanım da yapılabilir.

Kısacası Kürt filmleri, buldukları ülkelerle olan organik ve pratik bağlardan dolayı, eskiden beri anılan klasik ulusal sinemalar gibi olmamakla birlikte, ulusal sinema ile anılan bazı özelliklere sahip olan bir sinema hareketidir. Bu noktada Crofts’un ulusal sinemalar üzerine fikirleri sorgulanacak olursa, Kürt filmlerinin bütün yönleriyle onun fikirlerine de uymadığı görülecektir. Örneğin Crofts etnik ve bölgesel sinemalardan bahsetmektedir. Bu belki Irak’ta bulunan Kürdistan Federe Bölgesi için bölgesel anlamda doğru olabilir. Ama Türkiye ve diğer bahsi geçen coğrafyalar için böyle bir tanım yapmak mümkün değildir. Etniksel olarak değerlendirilecek olursa, Kürt filmlerinden sayılmak için Kürt olmak çok önemli bir faktör olduğu halde, Ermeni bir sinemacının yaptığı film de Kürt sineması içerisinde sayılabilmektedir. Mevzunun gelecekte nasıl bir yöne doğru evrileceği ise müphemdir. Diğer taraftan geçmişten bu yana var olduğu söylenen ulusal sinemaların tartışıldığı bir zaman diliminde, Kürt filmlerini sınırları belli olan bir ulusal sinema içinde düşünmek hatalı olacaktır. Öte yandan bu filmlerin hem farklı ülkelerde çekiliyor oluşu, hem de aldıkları uluslararası destekler veya Avrupa’da yapılan Kürt film festivallerden dolayı, ulus-aşırı niteliklere haiz oldukları ortadadır. Örneğin filmlerde coğrafya olarak farklılıklar olmakla birlikte, çift dilli duruma hemen hemen bütün Kürt filmlerinde rastlanabilir. Bu Türkiye’de Türkçe- Kürtçe, İran’da Farsça-Kürtçe, Irak’ta Arapça- Kürtçe, Avrupa’da ise farklı diller şeklinde kendisini göstermektedir. Diğer taraftan bir ulus-devletin yokluğu Kürtleri doğal bir şekilde de ulus-aşırı düzleme doğru itmektedir. Bu anlamda Koçer’in de iddia ettiği

gibi (2014) Kürt filmlerini ulus-aşırı uzamda ortaya çıkan bir tür ulusal sinema hareketi olarak kabul etmek mümkündür. Ancak bu filmleri üretenlerin kendilerini konumlamalarını hesaba katarak bunu yapmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Öte yandan Kürt filmlerinin geleceğini de filmleri üreten yönetmenlerin tavrı belirleyecektir. Örneğin Bahman Ghobadi ilk dört filminde Kürtleri odak noktasına alan Kürtçe filmler yaptıktan sonra *Kimsenin Pers Kedilerinden Haberi Yok* ve *Gergedan Mevsimi* filmlerinde çok farklı bir yapıya doğru evrilmiştir. Keza Hüseyin Karabey de Kürtlere dair sorunlar çözümlerse, kendisinin bir gün “Türkiye Sineması” yapacağını söyleyerek Türkiye’nin daha genelini ilgilendiren hikâyeler üretebileceğini ima etmektedir. Bu durumu göçmen sinemacıların oluşturduğu “göçmen sineması” olgusu üzerinden de açıklayabiliriz. Örneğin kariyerine göçmen filmleriyle başlayan sinemacıların göçmen filmlerini terk etmeleriyle göçmen sineması sorgulanmaya başlamıştır (Yaren, 2015: 212). Benzer bir durum Kürt filmleri içinde gerçekleşebilir. Diğer taraftan Kürtlerin yaşadığı ülkelerle olan politik problemler de bu sinemanın gidişatını etkileyecektir. Mesela Miraz Bezar 2013 yılında o zaman devam eden “Barış Süreci’nin varacağı noktanın Kürt filmlerini etkileyeceğini söylemektedir (Aydemir, 2013: 101). Şu anda geline politik noktada bu tür bir yorumu destekleyecek, yakın zamanda çekilmiş olan uzun metraj bir Kürt filmi örneği mevcut değildir. Ancak şu andaki güncel durumu yansıtmaya çalışacak filmlerin çekilmesini bekleyebiliriz. Ayrıca 2015 Aralık ayında altıncı defa düzenlenen “Yılmaz Güney Kürt Kısa Film Festivali’nde mevcut politik duruma dair bazı söylemlerin ortaya çıktığı, bu bağlamda çatışmalı bir dönem olması hasebiyle kapanan dayanışma kapılarının yeniden açılmasına dair temennilerin dile getirildiği aktarılmaktadır (Gökçe, 2016: 88). Diğer taraftan bu sinemanın çok fazla gişesi olmadığı ve çeşitli kuruluşlar tarafından ciddi desteklerle yapıldığı da unutulmamalıdır. Hükümet politikası gereği daha önceleri bu filmler Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklendiği halde, bundan sonra bu tür filmlerin destek alabilmesi, mevcut politik atmosfer nedeniyle pek olası gözükmemektedir. Bu bağlamda Türkiye’de faaliyetlerini yürüten Kürt sinemacıların Avrupa’da bulunan film destek kuruluşlarına başvurmaları daha yüksek bir ihtimaldir.

3. BÖLÜM: KÜRT FİMLERİNDE TÜRK KARAKTERLERİN TEMSİLLERİ

Araştırmanın, yöntemi, evreni ve sorunsalı gibi bölümlere geçmeden önce sinema ve temsil ilişkisine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bu şekilde araştırmanın yapılış nedeni ve temsil kavramının sinema açısından önemi daha iyi anlaşılacaktır.

3.1. Sinema ve Temsil İlişkisi

Temsil en basit anlamıyla, “bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak, onun örneği olarak bulunmak; bir şeyi göstermek, bir şeyin yeniden sunumu” (Mutlu, 2012: 299) gibi anlamlara sahiptir. Diğer taraftan temsil “belli sosyal grupların imajlarını sunmak için kitle iletişim araçlarında kullanılabilen türden daha nüans sahibi” (Edgar ve Sedgwick, 2007: 316) bir anlamı da ihtiva etmektedir.

Sıkça dile getirildiği üzere günümüz çağı ve dünyası bir medya, enformasyon çağıdır. Medyanın bir tür temsil gücü olduğu, birçok araştırmacının da ifade ettiği gibi kesin bir olgudur. Örneğin insanların çoğu için dünyanın pek çok yeri medya temsillerinden oluşmaktadır. Zira Türkiye’de yaşayan ve hayatında hiçbir zaman yurtdışına çıkmamış birisi için mesela Amerika Birleşik Devletleri; Hollywood sineması veya Amerikan medyasının diğer araçları tarafından temsil (inşa) edilen bir imgeden başka bir şey değildir. Mevzubahis kişi için Amerika çoğu zaman inşa edilen imgelerle eş tutulmaktadır veya o imgeye indirgenmektedir. Bu anlamda temsil edilen şeyin doğrudan bir gerçeklik teşkil ettiği asla iddia edilemez. Daha çok yorumlanan gerçekliğin bir parçası olarak medya araçlarında yer aldığı söylenebilir (Laughey, 2010: 83-84). Bunun ötesinde kimliğin, temsille doğal bir ilişkisi bulunduğu açıktır. Zira Stuart Hall’un da belirttiği gibi kimlik temsiline içinde konuşlanmaktadır (2000: 704). Yani temsilde görülen imge aynı zamanda bir kimliği de taşımaktadır.

Sinemanın da diğer kitle iletişim araçları gibi temsil gücünün bulunduğu bilinen bir gerçektir. Bu anlamda filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok,

durumu inşa ettiğini söylemek gerekir. Zira “filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konuyu ya da bakış açısını telkin ederler” (Ryan ve Kellner, 2010: 18). Bu bağlamda filmlerin ideolojik bir temsiliyeti yani fikri inşa ettikleri de söylenebilir. Iain Chambers’ın da ifade ettiği gibi tarafsız bir temsil aracından söz etmek pek mümkün değildir. Chambers’ın kavramı tanımlayışı da bu yöndedir: Ona göre temsil, başkasının adına konuşmak veya vekâlet etmektir (2014: 41). Yani arada bir aracı bulunmaktadır. Dolayısıyla araç (sinema açısından yönetmen, senarist vs.) ister istemez belli bir (tarihsel, mekânsal, kimliksel, toplumsal) konumdan bakmak zorundadır. Sinema da Hayward’ın ifadesiyle (2012: 209) doğası gereği ideolojiktir. Filmlerin nasıl ideolojik bir anlam inşa ettiği seyirci tarafından pek fazla anlaşılmaz. Zira film ideolojisi doğallaştırmaktadır. Dolayısıyla seyircinin zihin dünyasında, filmlerde temsil edilen olgular, karakterler ve anlatılan olaylar “doğal” bir şeymiş gibi görünür. Yani hakikatin filmde gösterilen durum olması gerektiği savunulur. Alev Parsa bu süreci şu şekilde özetlemektedir:

(...) Görüntüler ister objektif ve belgesel nitelikte olsun, isterse yönetmenin sunduğu kurmaca bir dünya olsun, perde de izlenen her şey belli bir bakış açısının ürünüdür. Yönetmenin filmsel anlamı kurarken seçtiği konu, kamera, ses, renk ve aydınlatma düzenlemeleri, simgesel anlatımları özeldir ve dolayısıyla ideolojiktir. Sinema böylece bir kültürdeki egemen ideolojisi sürdürebilir ya da tam karşısında eleştirel durabilir (2008: 68).

Filmler temsilleri, Ryan ve Kellner’ın da belirttiği gibi, üretildiği kültürden devralır ve âdeta içselleştirir. Bu sebeple toplumda bulunan birçok farklı ideoloji ve temsil de hâliyle sinemada kendisine yer bulmaktadır. Dolayısıyla filmler birbiriyle âdeta hegemonik bir mücadele içine girer ve salt olarak psikolojik duruşlara şekil vermek ile yetinmezler. Bu duruma ek olarak, filmler toplumsal gerçekliğin nasıl olması gerektiği veya nasıl olduğuna dair birbiriyle yarışır ve bir tür inşa sürecine girerler (2010: 37-38).

Filmlerdeki temsillerin siyaset ve toplum ile ilgisini anlamak için Amerikan ana akım sinemasında ön plana çıkan temsillerden örnekler verilebilir. Örneğin,

Monaco'ya göre ırkçılık Amerikan tarihinin başat niteliklerinden biridir. Dolayısıyla Amerika'nın bu özelliği sinemada kendisine yer bulmuştur ve 1960'lı yılların sonuna kadar Afro-Amerikalılar ırkçı stereotiplerle (kalıp-yargılar) temsil edilmişlerdir. Keza Amerikan yerlileri de yakın zamana kadar çoğunlukla Popüler Western türünde "yıkıcı" tipler olarak ön plana çıkmışlardır (2013: 254-255). Stereotip örneklerine gerek Amerikan sinemasında gerekse diğer sinemalarda farklı şekillerde de rastlanabilir. Örneğin Türk sinemasında ve dizilerinde de bulunan "Aptal Sarışın" veya Amerikan Western filmlerinde yer alan "Sarhoş Doktor", yaygın stereotiplere örnektir. Stereotipler, belli cinsel yönelime sahip (gay- lezbiyen gibi) karakterleri tanımlamak için de kullanılabilir (Hayward, 2012: 501-502). Mesela hem Türk hem de Amerikan sinemalarında çoğu zaman gay karakterler, yaygın bir şekilde, efemine davranışlarla temsil edilirler. Böyle temsillerin seyircinin anlamasını kolaylaştıran bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Özetle filmlerdeki temsillerin bu şekilde büyük bir öneme haiz olması, bu temsillerin sinema araştırmaları kapsamında araştırılması, doğal olarak büyük bir önem arz etmektedir. Zira bu şekilde filmlerin ideolojik temeli ve dolayısıyla filmleri üreten sanatçıların da imgesel dünyaları önemli oranda ortaya çıkmaktadır.

3.2. Araştırmanın Problemi

Kürt filmlerinin 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkmasıyla birlikte, film çalışmaları açısından akademik ilgiyi çekeceği düşünülen birçok film üretilmiştir. Bu filmlerin farklı coğrafyalarda çekilmeleri, ulus-aşırı bir niteliğe sahip olmaları ve bundan dolayı melez, çok kültürlü özellikler (çok dilli, farklı kimlikli) ihtiva etmeleri konuyu daha da ilginç bir yapıya dönüştürmüştür. Zira bu filmlerde Kürtler haricinde Türkler, Araplar, İranlılar, Avrupalılar veya bu sayılan bölgelerin haricindeki etnik kökenden insanlar çeşitli şekillerde temsil edilmektedir. Yukarıda da değinildiği üzere, Kürt filmleri olgusundan önce, Kürtler yukarıda zikredilen ulusların gözünden sinemada temsil edilmekteydi. Şimdi ise tam aksi bir durum ortaya çıkmış ve Kürtlerin gözünden başka uluslar temsil edilmeye başlamıştır. Söz konusu sinema; bir etnik (ulus) ve doğal olarak bir kimlik üzerinden anıldığı- inşa edildiği- için;

Kürtler haricindeki kimlik temsillerinin de incelenmesi film çalışmaları açısından önemlidir. Böylece Kürt filmlerinin imgesel dünyasındaki diğer kimlikler, bir bakıma “öteki” de tespit edilmiş olacaktır. Dolayısıyla öteki ile kurduğu ilişki ve onu görme biçimi de ortaya çıkmış olacaktır. Kürt filmlerinin önemli ayaklarından biri de hiç şüphesiz Türkiye’dir. Türkiye’de çekilen filmlerin, bilhassa Kürt sorununu baz almasından dolayı bu filmlerde Türk karakterlere önemli ölçüde yer verildiği görülmektedir. Esasında Türkiye’de çekilen filmlerde- bazı istisnai örnekler sayılmaz ise (örneğin *İz-Reç* filminde Ermeni kimliği de kısmi olarak temsil edilmektedir) Kürtler haricinde Türk karakterler büyük bir önem arz etmektedir. Türk karakterlerin temsilleri, hem Kürt sinemasının Kürt sorununu görmesi açısından hem de bu sinema içinde Kürtler dışındaki karakterlerin temsilleri açısından incelenmesi gereken bir yapı oluşturmaktadır.

3.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı Kürt filmlerinde yer alan Türk karakter temsillerini inceleyerek filmlerde ne şekilde konumlandığını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda, ulusal ve ulus- aşırı sinema niteliklerine haiz olan bir sinema olarak Kürt filmlerinin imgesel evreninde öteki ile kurulan ilişkinin de ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. İncelenen filmlerde genel bir anlatı izleği olup olmadığı ve ulusal sinema, ulus-aşırı sinema ile birlikte anılan özelliklerin Kürt filmleri içerisinde ne ölçüde yer aldığına bakılacaktır.

Araştırmanın önemi birkaç veçheye sahiptir. Hem uzun bir süredir devam eden TSK (Devlet) ile PKK arasındaki çatışma, hem de çözülemeyen Kürt sorunu, bu sinemayı bir hayli beslemiştir. Benzer şekilde, Kürt siyasî hareketinin Türkiye’de kayda değer bir güce sahip olması da bu sinemayı etkilemiştir. Bu sebeple bu filmlerdeki Kürtler haricindeki temsillerin, bu anlamda Türk karakterlerin temsillerinin incelenmesi tikel olarak Kürt filmlerinin yapısını anlamamızı sağlarken, bir yandan da tümel manada Türkiye’de üretilen farklı sinema çeşitlerini daha iyi kavramamızı sağlayacaktır. Diğer taraftan bu çalışmanın aracılığıyla Kürt filmi denilen olgunun daha iyi bir şekilde anlaşılması da umulmaktadır. Kürt filmleri

üzerine literatürde az sayıda çalışma olması da bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Öte yandan kısa bir şekilde literatür tarandığı vakit görüleceği üzere, Türk sinemasında Kürt karakterlerin temsillerinin defaatle incelendiği görülecektir. Bu noktada araştırmanın bunun tersini uygulamaya çalışacak olması da çalışmayı önemli bir konuma yerleştirmektedir.

3.4. Araştırmanın Yöntemi ve Evreni

Gerek Kürt filmlerinin farklı coğrafyalarda ortaya çıkması gerekse bundan kaynaklanan ulus-aşırılığın getirdiği durum araştırma evrenini kısıtlama ihtiyacını doğurmaktadır. Zira farklı ülkelerde çıkan bir sinema olarak Kürt filmleri, mevzubahis ülkelerle bağlantılıdır. Bu sebeple genel çerçevede tümel bir varlık olarak yer alsada, tikel manada farklılıklar arz etmektedir. Bu nedenle araştırma evrenini sadece Kürt filmlerinin Türkiye ayağı olarak belirledik. Kürt filmleri bilhassa 2000’li yıllar ile birlikte ortaya çıktığı için incelenecek filmler de doğal olarak 2000’li yılları kapsamaktadır. Bu sebeple mevzubahis tarih itibarıyla Türkiye’de çekilen Kürt filmi örnekleri içerisinde Türk karakter temsilleri içeren filmlerden bir seçki oluşturmaya çalıştık. Filmlerin seçiminde, önceki bölümde değinilen Kürt filmlerine dair kıstaslara uymasına, bilhassa yönetmenlerin kendi filmlerini konumlandırma şekillerine dikkat ettik. Filmleri çözümlenme aşamasında kullandığımız yöntem ise, Paris Göstergebilim okulunun önemli temsilcilerinden biri olan Aldirgas J. Greimas’ın anlatıların çözümlenmesi için geliştirdiği yöntem olarak belirlenmiştir. Gerek anlatıları ince ayrıntısına kadar çözümlenmeyi sağlaması açısından gerekse temsillerin işlevlerini daha görünür kılmasından dolayı bu yöntemi tercih ettik.

Çözümlenecek filmleri seçerken yöneldiğimiz kıstasımız ise karakterin işlevsel olması ile ilgilidir. Zira Türkiye’de çekilen bütün Kürt filmi örneklerinde Türk karakter temsilleri ile karşılaşılabilir. Ancak bazılarında yer alan Türk karakterlerin çok kısa bir süre perdede yer alması ve karakterine dair tam bir temsil sunulmamasından dolayı bu filmleri incelemeye dâhil etmedik. Bu filmler temsile dair kısmen fikirler verse de, bu fikirlerin tahminlerden öte pek bir değeri

bulunmamaktadır. Mesela *Îz (Reç)* filminde Kürt ailenin oğlu Hevi'nin kız arkadaşı ve ailenin damadının Türk oldukları ancak tahmin edilebilir. Çünkü film bunu çok açık bir şekilde vermez. Ayrıca karakterler hemen hemen ilk sekanstan sonra hikâye dışı kalmaktadırlar. Karakterlerin Türk olduklarına dair tahminimizin nedeni ise, karakterlerin Kürtçe konuşmaması, bilhassa damadın ailenin yanında dahi Türkçe konuşmasından ileriye gitmemektedir. Diğer bir örnek de *Babamın Sesi (Dengê Bavê Min)* filminden verilebilir. Bu filmde Türk olduğunu tahmin ettiğimiz iki polisin haricinde (karakterlerin Türkçe konuşmasından dolayı) başka bir Türk temsili yoktur. Bu iki polisin de temsil süresi beş dakikadan az bir süredir. Keza Erol Mintaş'ın *Annemin Şarkısı (Klame Dayîka Min)* filminde de öğretmen Ali'nin Kürtçe eğitim verdiği sırada sınıfa arama yapmak için giren polisler görürüz. Bu karakterler “polis olma” durumundan başka pek bir şey ifade etmez, yeterli bir veri sağlamaz. Diğer taraftan söz konusu filmlerde bu temsilleri, kullanacağımız yöntem olan Eyleyensel Örnekçe'de bir eyleyen olarak bir işleve oturtmak da zordur, çünkü öyküye çok az katkıları vardır ve temsiller hakkında yeterince veri sağlanamamaktadır. Bununla birlikte, Kürt filmleri içerisinde anılabilen, ancak kanaatimizce, tartışmalı kabul edilebilecek, örneğin Hüseyin Karabey'in *Gitmek* adlı filmi gibi filmleri de seçkiye almadık. Bu nedenler ekseninde oluşturduğumuz film seçkisi, yönetmenleriyle birlikte şunlardır: *Fotoğraf* (Kazım Öz-2001), *Fırtına / Bahoz* (Kazım Öz- 2008), *Ben Gördüm / Min Dit* (Miraz Bezar, 2009), *Kayıp Özgürlük / Azadîya Wenda-* (Umur Hozatlı, 2011), *Sesime Gel / Were Dengê Min* (Hüseyin Karabey-2014). Gerek belgesel filmlerin farklılığı gerekse çok sayıda örnek olmasının sınırlamayı zorlaştıracığından dolayı belgesel filmlerden herhangi bir başlık seçmedik.

Filmlerin çözümlemesine geçmeden önce kısaca göstergebilimin sinema çalışmalarında kullanıma değineceğiz, akabinde ise yöntemin aşamalarını ayrıntılı bir şekilde anlatmaya çalışacağız.

3.4.1. Göstergebilim ve Sinema

Çağdaş manada göstergebilim, bilhassa İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'in ve ABD'li felsefeci Charles S. Peirce'in çalışmaları ile vuku bulmuştur. Ne var ki göstergebilim, çoğunlukla Saussure'in yapısalcı dilbilim anlayışına ve teorilerine dayanmaktadır. Göstergebilim yapısal dilbilimin her türlü gösterge sistemine uygulanabileceğini ve bu şekilde toplum içindeki her türlü göstergenin (örneğin çeşitli nesnelere, trafik ışıkları, el kol hareketleri vs.) incelenebileceği görüşünden türemiştir (Hayward, 2012: 188)

Özellikle yapısalcı anlayışla anıldığı için; yapısalcı anlayışın da kısaca açıklanması yerinde olacaktır. Yapısalcılık: antropoloji, sosyal bilimler, edebi eleştiri gibi birçok alanda kullanılabilen metodolojik bir yaklaşımdır. Daha çok Saussure'in dilbilim ve göstergebilimine dayanmaktadır. Saussure dili bir yapısal ilişkiler sistemi olarak tanımlamıştır. Örneğin kelimeler birbirleriyle ilişkisinden dolayı bir anlam sahibi olmaktadır. Bu sebeple yapısalcılıkta önemli bir nokta da anlam inşasının, ikili karşıtlıklar (örneğin yaz-kış, iyi- kötü, aydınlık-karanlık vs.) üzerinden temellendiği görüşüdür (Edgar ve Sedgwick, 2007: 354). Bununla birlikte yapısalcı yaklaşım bir öğretilerden ziyade bir yöntem olarak bilhassa göstergebilimde etkin bir biçimde yer almaktadır (Rifat, 2013: 237).

Göstergebilim sinema alanına özellikle Christian Metz ve Peter Wollen'in çalışmaları ile girmiştir. Wollen, Peirce'in göstergebilim anlayışından etkilenirken, Metz Saussure'in geleneğinden etkilenmiştir. Metz göstergebilim aracılığıyla sinema dil ilişkisini irdeler ve "Sinema Dil mi ya da Dil Dizgesi mi?" isimli yazısında, sinema dilinin sözlü dillerden ne kadar farklı olduğunu ortaya çıkartmaya çalışır. Metz'in anlayışında yapısalcılığın yanında psikanaliz de önemli bir yer tutmaktadır. Göstergebilimdeki gösteren-gösterilen mantığını filme uygulayan Metz, görüntünün ikisini de aynı anda ihtiva ettiğini vurgulamıştır. Bununla birlikte görüntüde anlamın nasıl kurulduğunu göstergebilim aracılığıyla anlamlandırmaya çalışmıştır. Filmi çözümlenmek için küçük parçalara bölerek anlamın oluşma sürecini irdelenmiştir. Örneğin ona göre sinemanın en küçük birimi olan çekim- dildeki cümle ile eş değerdir. Sinemada sözcük yoktur, zira sinemada en küçük birim olan çekim

doğrudan bir şey anlatmaktadır (Büker, 2012: 41-43). Özetle göstergebilim sinema alanında film metnini açarak anlamın nasıl üretildiği ile ilgilenirken, ideolojik olarak doğallaştırılan olguları da ortaya çıkarmaktadır (Hayward, 2012: 192). Bununla birlikte göstergebilim alanında anlatıların çözümlenmesine dair çeşitli metotlar geliştirilmiştir. Paris Göstergebilim Okulu'ndan Greimas'ın yöntemi de bunlardan biridir.

3.4.2. Greimas'ın Göstergebilimsel Çözümlemesi

Bu yöntem anlatıların çözümlenmesinde, yüzeyden derin yapıya doğru giden üç aşamalı bir izlek takip etmektedir. Bunlar: Söylem Çözümlemesi, Eyleysel Örnekçe ve Derin Yüzey (Göstergebilimsel Dörtgen) aşamalarından oluşmaktadır (Akbulut, 2008: 23). Yöntemin aşamalarına geçmeden önce kısaca Greimas'ın bu yöntemi nasıl oluşturduğunun üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Greimas yöntemini, Rus masalbilimci Vladamir Propp ve yapısalcı antropolog Claude Lévi Strauss'un düşüncelerini ve çalışmalarında uyguladıkları yöntemleri geliştirerek oluşturmuştur. Propp'un halk masallarını biçimsel olarak çözümlmek için ürettiği 31 işlevi ele alan Greimas, Eyleysel Örnekçeyi ortaya çıkarmıştır.⁵¹ Öte yandan Greimas, Lévi Strauss'un doğa/kültür karşıtlığını, yaşam/ölüm, - olmak/görünmek vb. karşıtlıklar şeklinde geliştirerek göstergebilimsel dörtgeni oluşturmuştur. Greimas, göstergebilimsel dörtgen ile anlatıdaki yapıyı açığa çıkartmaya çalışmıştır (Uçan, 2013: 53). Greimas'ın bu yöntemi ile anlatılar, en somut düzeyden en soyut düzeye inilerek (Kıran ve Kıran, 2011: 327) ayrıntılı bir şekilde çözümlenmektedir.

Greimas'ın daha çok yazılı anlatılar için geliştirdiği yöntem, film çalışmalarında da kullanılmaktadır. Örneğin son yıllarda, ülkemizde de çeşitli film çözümlmeleri bu yöntemle yapılmaktadır. Bununla birlikte, mevzubahis yöntemin

⁵¹ Vladamir Propp'un çalışması *Masalın Biçimbilimi* ismiyle 1928 yılında yayımlanmıştır. Ne var ki çalışmanın yaygınlaşması 1960'lı yılları bulmuştur. Propp'un yöntemi özellikle yapısalcı çözümlmeyi etkiler: Greimas, Roland Barthes, Lévi- Strauss, Tzvetan Todorov gibi birçok teorisyen Propp'un yönteminden faydalanarak metin çözümlme yöntemleri geliştirmişlerdir. Propp'un yöntemi bazı tartışmalara rağmen, film çalışmalarında (çözümlmelerinde) da yaygın bir şekilde kullanılan bir yöntemdir (Yaren, 2013: 182).

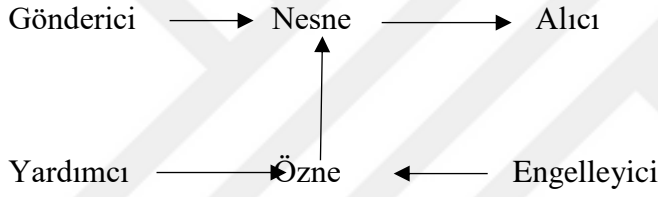
en detaylı kullanıldığı çalışmalardan biri de Hasan Akbulut'un Türk melodramlardaki kadın temsillerini araştırdığı “*Kadına Melodram Yakışır-Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*” (2008) isimli çalışmadır. Gerek bir temsil çalışması olması, gerekse Greimas'ın yöntemini uygulaması hasebiyle, mezkûr çalışma bu tez için de örnek bir model olmaktadır.

Yöntemin Aşamaları:

- 1- Söylem Çözümlemesi:** Bu kısımda filmlerin özetleri, filmde yer alan kişilerin özellikleri (söyledikleri, eylemleri, fiziksel ve ruhsal nitelikleri), diğer anlatı kişileriyle ilişkileri, film boyunca hangi mefhumlarla ilişkilendirildikleri, yüklendikleri sorumluluklar ve işlevler açıklanmaktadır. Ayrıca anlatıların zaman ve uzam bakımından incelenmesi de bu aşamada yer almaktadır (Akbulut, 2008: 23).
- 2- Eyleyensel Örnekçe:** Eyleyensel Örnekçe anlatı metninin yüzeysel manada betimlenmesini sağlamaktadır. Greimas, yukarıda da belirtildiği gibi, eyleyenler şemasını Propp'un “işlev” kavramından hareketle göstergebilime kazandırmıştır; Propp'un 31 işlevi Greimas tarafından genelleştirilerek altı eyleyene indirilir. Bu eyleyenler ise şunlardır: Özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici. Eyleyenler tekil veya çoğul olabileceği gibi, canlı (insan, hayvan vb.) yahut soyut varlıklar da olabilir (Uçan, 2013: 135-136). Eyleyenlerin arasında ise işlev eksenleri bulunmaktadır; eyleyensel sınıflar kendi aralarında ikişerli gruplar halinde bulunur; bu eksenler ise şu şekildedir:
 - a. Özne ve nesne arasındaki ilişkide isteyim ekseni,
 - b. Gönderici ve alıcı arasındaki ilişkide iletişim ekseni,
 - c. Yardımcı ve engelleyici arasındaki ilişkide güç ekseni (Kıran ve Kıran, 2011: 272).

Eyleyensel örnekçe’de yer alan özne ve nesne kavramları dil bilgisel anlamda değildir: Özne çoğunlukla anlatıda yer alan başkahramandır. Diğer taraftan nesne ise kahramanın elde etmek istediği somut veya soyut şey veya kimsedir. Özne ve nesnenin işlevleri birbirlerine göre tanımlanmaktadır; iki eyleyen asla birbirinden ayrı bir şekilde düşünülmemektedir. Gönderici, özneyi noksan olan bir şeyi aramakla görevlendiren bir eyleyen iken, alıcı ise bu fiilden yarar sağlamaktadır, aynı zamanda sonuçtan etkilenmektedir. Yardımcı ise, özneye yardım ederek hedefine ulaşmasına destek olan bir eyleyen olurken, öznenin amacına ulaşmasını engelleyen eyleyen konumunda engelleyici bulunmaktadır (Kıran ve Kıran, 2011: 273, 280, 284).

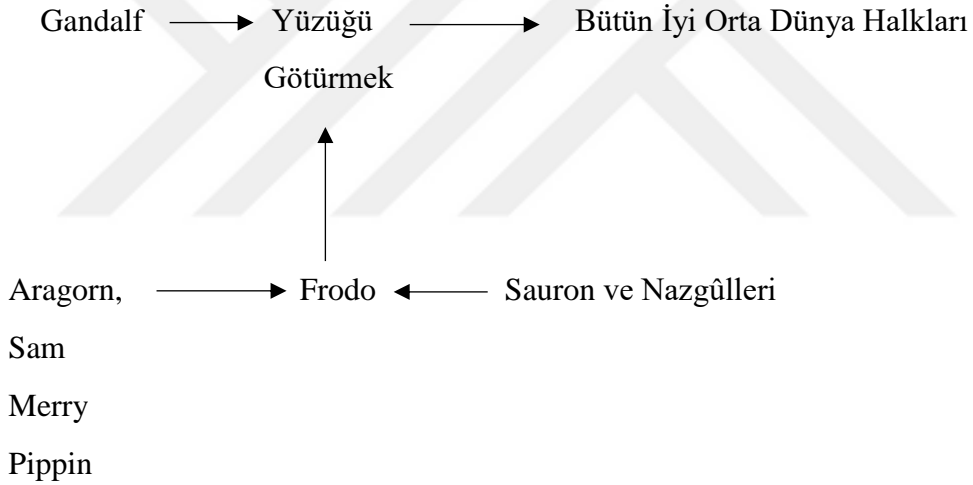
Şekil 1: Eyleyensel Örnekçe (Kıran ve Kıran (2011: 290) ‘dan alınmıştır)



Eyleyensel örnekçe, John R. R. Tolkien’in ünlü *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği* adlı eserinden uyarlanan aynı isimli filmde bir örnek ile daha rahat bir şekilde açıklanabilir. Filmin ilk kesiti özetlenerek bir eyleyensel örnekçe oluşturmak mümkündür: Tolkien’in yarattığı hayali bir dünyada (Orta Dünya) geçen *Yüzüklerin Efendisi*’nde kötü bir varlık olan Sauron, ona büyük bir güç veren “Tek Yüzük” ile birlikte Orta Dünya halklarını (Elfler, Cüceler, İnsanlar, Hobbitler) boyunduruğu altına almaya çalışmaktadır. Elfler ve insanlardan oluşan büyük bir ittifak Sauron’un kuvvetleri ile büyük bir savaşa girer. Sauron bu savaş neticesinde yenilir ve Tek Yüzük’ü kaybeder. Ancak Sauron tamamen yok edilemez. Tek Yüzük ise kaybolmuştur. Aradan çok uzun yıllar geçer (üç bin sene) ve Sauron Tek Yüzük’ü ele geçirerek yeniden eski gücüne kavuşmayı arzular ve kuvvetlerini yüzüğü bulması için görevlendirir. Yüzük ise Hobbitköy’de yaşayan Hobbit Frodo Baggins’ in eline geçmiştir. Frodo’nun dostu olan büyücü Gandalf, yüzüğün Elflerin bölgesine (Ayrıkvadi) gitmesi gerektiğini söyler ancak kendisinin bunu yapamayacağını, başka

önemli işleri olduğunu ve Frodo'nun yüzüğü götürmesi gerektiğini belirtir. Bunun üzerine Frodo yakın arkadaşı ve hizmetkârı Sam ile yola çıkar, yolda onlara diğer dostları Merry ve Pippin de katılır. Dört Hobbit yolculuklarına devam ederken Sauron da kuvvetlerini (Nazguller), Frodo ve arkadaşlarını bulması için görevlendirir. Frodo ve arkadaşları yolda Gandalf'ın da arkadaşı olan Yolgezer/Aragorn ile karşılaşırlar. Aragorn Hobbitleri, Nazgullerden kurtarır ve Ayrıkvadi'ye ulaşmalarına yardım eder. Kahramanların bu yolculuğu, Frodo ve arkadaşları ile birlikte Orta Dünya'nın iyi halklarını etkileyecek bir yolculuğun başlangıcı sayılır. Bu özet doğrultusunda şöyle bir örnekçe oluşmaktadır:

Şekil 2: Yüzüklerin Efendisi Eyleyensel Örnekçe



Bu örnekçe filmin öyküsündeki ilk kesit temel alınarak yapılmıştır. Anlatıya eyleyensel örnekçe uygulanırken, anlatıyı kesitlere bölmek sağlıklı bir çözümlemenin önünü açan bir faktördür. Zira anlatıyı kesitlere bölmek çözümlemeyi kolaylaştırmakta ve örnekçenin sağlıklı bir şekilde kurulmasını sağlamaktadır. Kesitlere bölme işlemi ise belli kıstaslara göre yapılmaktadır: Uçan'a göre metine giren yeni eyleyenler, durum ve edim sözcelerine bağlı değişiklikler ve zaman belirtkeleri gibi durumlar göz önüne alınarak, anlatı kesitlere bölünmektedir (2013: 191). Çalışmada, filmleri mümkün olduğunca sekanslara göre veya anlatı izleğindeki değişikliklere (olayların ve uzamların değişmesi, yeni bir eyleyenin girmesi vb.) göre (Akbulut, 2008: 23) kesitleme yapılmaya çalışılacaktır.

A ve \hat{A} : Anlam eksenleri

A₁ ve A₂ : Karşıtlıklar

\hat{A}_1 ve \hat{A}_2 : Altkarşıtlıklar

-

A₁ ve \hat{A}_1 } : Çelişikler
A₂ ve \hat{A}_2 }

A₁ ve \hat{A}_2 }
A₂ ve \hat{A}_1 : Birbirini içeren (tümleyen) öğeler

←-----→ : Karşıtlık

←-----→ : Çelişki bağıntısı

----- : İçerme (tümleme) bağıntısı

“Güzel” in karşıt ögesi çirkin olurken, çelişik ögesi ise “güzel olmayan” dır. “Güzel” ile “çirkin olmayan” ve “çirkin” ile “güzel olmayan” karşılıklı olarak birbirlerini içerirler.

Yukarıda bulunan şema göstergebilimsel dörtgenin en basit şeklidir. Greimas ayrıca olmak- görünmek, olmamak- görünmemek karşıtlığı üzerinden bir göstergebilimsel dörtgen de kurar. Olmak-görünmek karşıtlığı anlatının “gerçeklik”, olmamak- görünmemek kısmı ise “aldatmaca” kısmını temsil etmektedir. Görünmek- olmamak ise, mevzunun yalan kısmını anlatırken, olmak-görünmemek ise giz yani sır kısmını anlatmaktadır. Örneğin bir insan zengin ise gerçeklik ekseninde bulunur, ancak aksine zengin değil ama kendisini zengin gibi gösteriyorsa aldatmaca ekseninde yer alır. Bu adam aynı zamanda bir “yalan”ı yaşamaktadır. Diğer taraftan adam gerçekten zengin ama fakir gibi görünüyorsa, ortada bir giz yani gizemli bir durum vardır (Uçan, 2013: 130-131).

Akbulut'a göre derin yüzey, metinde yer alan temel anlamın ortaya çıkmasını sağlayarak, temsillerin ideolojisini de ortaya çıkarmaktadır (2008: 25-26). Kısacası filmlerin ideolojik alt metinlerine de derin-yapı vasıtasıyla ulaşılmış olacaktır. Bu çalışma açısından da filmlerin ideolojik temellerine ulaşmak büyük bir önem teşkil etmektedir. Zira filmler, yukarıda da kısmen bahsedildiği üzere, çoğu zaman inşa ettiği ideolojiyi güçlendirmekte, hatta ideolojiyi bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadırlar. Sinema bu sebeple, tabiatı itibarıyla, tamamen ideolojik bir aygıttır. Aynı zamanda filmler ideolojik öğeleri normal ve doğal bir hâle de getirmektedirler (Özden, 2004: 175; Hayward, 2012: 209). Ne var ki filmlerde inşa edilen ideolojiler "gerçeklikten" izler taşısa da, nesnel değeri tartışmalıdır. Çünkü ortaya çıkan eser, filmi üreten (yönetmen, senarist, hatta yapımcı da olabilir) kişilerin zihinlerindeki ideolojiyi göstermektedir. Çözümenecek filmlerde, Türkiye'de yaşanan Kürt Sorunu veyahut Terör Sorunu, asimilasyon, Kürt Siyasî Hareketi ile ilgili konular, Kürtlere yönelik baskı, Kürtler'in çeşitli politik sıkıntıları gibi birçok politik ve dolayısıyla ideolojik mevzu yer aldığı için, ideolojik film eleştiri metodundan yararlanmak mecbur hâle gelmiştir.⁵² İdeolojik eleştiri Zafer Özden'in de gösterdiği gibi (2004: 165-179) birçok şekilde yapılabilir, ancak bunu filmlerin yapısına göre belirlemek gerekmektedir. Kürt filmlerine dair filmlerin çözümleneceği bu çalışmada ise, yine Özden'in gösterdiği (2004: 169, 179) bazı kıstaslara bakılmaya çalışılacaktır: Filmin ideolojik olarak seyirciyi nasıl bir konuma yerleştirmeye çalıştığı, ideolojik inşaların; yani kültürel temsillerin, düşüncelerin, değerlerin ve toplumsal konumların filmlerin içinde nasıl yeniden üretildiği, filmlerin ideolojik pratikleri nasıl oluşturdukları ve bunu nasıl dönüştürdükleri vb. gibi sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır. Bu sorulara Greimas'ın yöntemi uygulanırken cevap verilmeye çalışılacaktır. Bununla birlikte filmleri çözümlerken Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2014) isimli çalışmasından da yararlanmaya çalışacağız.

⁵² Temellerini Marksizm'den alan ideolojik eleştiri metodu çok geniş ve farklı yorumlamaların-çözümlemelerin- yapılabilceği bir metottur. Örneğin yapılacak eleştiri sinemanın endüstriyel yapısını ihtiva eden (üretim, dağıtım ve gösterim gibi) geniş kapsamlı bir eleştiri olabilir. Öte yandan filmlerin ideolojik bağlamlarını anlamak için sadece film üzerinden bir eleştiri anlayışı da tercih edilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özden, Z.: *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara, İmge Kitabevi (2004).

Yukarıda anlatıldığı üzere Greimas'ın yöntemi hem dizimsel (eyleyensel örnekçe) hem de dizisel (göstergebilimsel dörtgen) yaklaşımları içerisinde barındırmaktadır. Greimas'ın yöntemini anlatıları çözümleme konusunda etkili bir konuma yerleştiren en önemli niteliğin, hem dizimsel hem de dizisel yaklaşımları ihtiva ediyor oluşu söylenebilir.

3.5. Film Çözümlenmeleri

3.5.1. Fotoğraf

Yönetmen: Kazım Öz, Senaryo: Kazım Öz, Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan, Oyuncular: Feyyaz Duman, Nazmi Kirik, Mizgin Kapazan, Muhlis Asan, Yapım Yılı: 2001, Süre: 66 Dakika

3.5.1.1. Söylem Çözümlemesi

Filmin Özeti:

Fotoğraf filmi 1995 yılında Türkiye Cumhuriyeti ile PKK arasında geçen çatışmaların en şiddetli zamanlarında, çatışmalara her iki taraftan bakmayı amaçlayan bir film olarak seyirci karşısına çıkmaktadır: Filmin başında askerlik çağında olan Faruk, İstanbul Esenler Otogarı'ndan "askere uğurlama" töreni ile ayrılır. Tunceli'ye gitmektedir. Otobüs Harem Otogarı'na vardığında, kız arkadaşı ile vedalaşan Ali, Faruk'un dikkatini çeker. Ali, PKK'ya katılmak üzere Diyarbakır'a gitmektedir. Ali, otobüse biner Faruk'un yanına gelir; Faruk, Ali'nin cam kenarında olan yerine oturmuştur. Faruk özür diler ve kalkmaya çalışır, Ali ise bu durumun problem olmayacağını, "canı sıkılırsa" yerine geçebileceğini söyler. Her ikisinin arasında yolculukları esnasında bir samimiyet oluşur; Faruk, Ali'ye sigara ikram eder, birbirlerinin omuzlarında uyurlar, adalet kavramı ve kadınlar üzerine konuşurlar, âdeta dertleşirler. Ancak her ikisi de gittikleri yer konusunda birbirine yalan söylerler ve akraba ziyareti için bu yolculuğu yaptıklarını belirtirler. Askerler yolda kimlik kontrolü yapmak için otobüsü durdurur. Bu durum Ali'yi son derece

tedirgin eder. Faruk ise askeri birliğe teslim olmak için gittiğini söylemez. Otobüs Tunceli'ye geldiğinde Faruk araçtan iner ve birliğine teslim olmak için devam eder. Bu arada Faruk'un müzikli çakmağı Ali'de kalmıştır. Ali, Diyarbakır'a doğru yolculuğa devam eder. Ali otobüs ile yolculuğuna devam ederken, bir kere daha askerler otobüsü durdurur ve kimlik kontrolü yaparlar. Ali, Diyarbakır'a vardıktan sonra; kim oldukları seyirciye pek açık edilmeyen, birileriyle görüşür ve Van'a doğru yola çıkar; yolda askerler yine Ali'nin bulunduğu minibüsü durdururlar ve kimlik kontrolü yaparlar; minibüsün şoförü askerlerin çevirme yaptığını görünce Kürtçe çalan müziği değiştirir ve İbrahim Tatlıses'in Türkçe bir şarkısını açar. Ali, askerlerin üç defa yaptığı kimlik kontrollerinden kurtularak sonunda Van'a ulaşır. Ali Van'da diğer örgüt mensuplarıyla buluşur ve dağa çıkar. Bu esnada Faruk askeriyede eğitim almaya devam eder. Ali ve arkadaşları bir gece vakti dağda dolaşırken, Faruk'un da içinde bulunduğu askerlerin baskımına uğrarlar ve askerler tarafından öldürülürler. Askerler cesetler arasında dolanıp fotoğraf çekilirken Faruk, Ali'de unuttuğu çakmağını bulur ve Ali'nin de ölenler arasında olduğunu anlar ve çakmağı yere atarak oradan uzaklaşır. Faruk birliğine döndüğünde, cesetler arasında çekildikleri fotoğrafları ailesine yollar, ancak fotoğraf ailesinden "Savaş" isimli bir çocuğun eline geçer; Savaş ve arkadaşları şiddet içeren fotoğraflara bakarken film sona erer.

Film Kişileri:

Faruk Öztürk: Faruk 20 yaşında, askerlik çağında, esmer, siyah saçlı ve siyah gözlü, elinden tespihini düşürmeyen, maço tavırlı bir erkektir. Faruk, öykünün etnisite bakımından Türk tarafını temsil etmektedir; soyadı da bunu belirten önemli bir göstergedir. Faruk'un genel manada gergin bir yapısı vardır; bu sebeple sürekli olarak sigara içer, hatta Ali'nin "Hayırdır çok sigara içiyorsun?" sorusuna "Heyecandan olsa gerek" cevabını verir. Faruk'un gergin ve maço tavırları kadınlar konusunda da kendisini gösterir: Faruk, Ali'nin kız arkadaşı ile neden sadece el sıkıştığını sorar. Ali ise uzun bir süre görüşemeyeceklerini, çok fazla özlememek için böyle bir şey yaptığını söyler. Bunun üzerine Faruk, Ali'ye iyi bir şey yaptığını,

kadınlara çok değer vermemek gerektiğini, yoksa “şımaracaklarını” söyler. Hatta Faruk’a göre kadınlara karşı acımasız olmak lazımdır. Faruk’un kadınlara karşı bu sert görüşlerinin nedeni, film de çok fazla açık edilmez ancak zamanında bir kadın tarafından terk edildiği kısmen anlaşılır. Faruk askere gittiği için de gergindir. Bunu mola yerinde durdukları zaman tuvalete yazdığı yazıdan anlamak mümkündür. Tuvaletin kapısında şöyle bir yazı vardır: “Asker gidecek geri gelecek”. Faruk bu yazının yanına “ama cenazesi” ifadesini ekler. Bu durumdan Faruk’un askere gitme konusunda gönülsüz olduğu ve askerde ölebileceğini düşündüğü ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bir güvensizlik durumu olduğu da kesindir; çünkü Faruk, Ali’ye akraba ziyaretine gittiğini söyler ve bu bir yalandır. Ne var ki Faruk’un hiç de akraba ziyaretine gider bir tavrı yoktur. Yolculuk devam ettikçe (otobüs doğuya doğru yaklaştıkça) Faruk daha da gerginleşir, otobüsten dışarı bakarak “ne boğucu bir karanlık, neresi burası” der. Faruk’un bu cümlesinden varmak için yola çıktığı, tanımadığı yere yaklaştıkça daha da gerildiği tahmin edilebilir. Faruk’un Türk askerlerine de güvenmediği bellidir; askerler yolda kimlik kontrolü yaptıkları zaman Faruk askere gittiğini söylemez. Faruk Tunceli’ye ulaştığında askeri birliğe teslim olur ve son derece maskülen bir uzama giriş yapmış olur. Film bu sekansta komutanların, erleri azarlamasını ve dayak atmasını gösterir. Devamında ise Faruk ve diğer askerlerin, kadın cinsine yönelik hakaret içeren, cinsiyetçi bir marş söyledikleri duyulur. Kısacası Faruk aslında tüm maço ve gergin tavırlarını rahatça ifade edebileceği, cinsiyetçi bir uzamda bulunmaktadır. Nitekim Faruk dağda örgüte yapılan bir operasyonda yer alır, hatta kendi çakmağını bulunca Ali’nin de bu operasyonda öldürüldüğünü anlar; sadece korkar ve çakmağı fırlatır. Faruk ve asker arkadaşları cesetlerin arasında büyük bir gururla fotoğraf çektirir ve Faruk fotoğrafı ailesine yollar. Film bu sahne ile Faruk’un, başlangıçta askere gitmek istemeyen bir insan olmasına rağmen, zamanla insan öldüren ve bunu gururla fotoğraflayarak, ailesine gönderen bir insan hâline geldiğini vurgular. Özetle Faruk, filmin sunduğu tablo içinde ölen değil öldüren ve öldürme fiilinden gurur duyan bir kimsedir.

Ali Türkoğlu: Ali 22 yaşında, esmer orta boylu, sigara kullanmayan, maço tavırlardan uzak, üniversitede hukuk fakültesinde okuyan birisidir. Hikâyede örgüte katılan Kürt tarafını temsil etmektedir. Ali, Harem Otogarı’nda yolculuğa katılır;

otogarda sevgilisi ile sadece el sıkışır, vedalaşmaz; bunun sebebini ise uzun süre sevgilisi ile görüşemeyeceğinden ve özlememek için yapmasına bağlar. Bu durum Ali'nin romantik sayılabilecek bir kişi olduğunu gösterir. Yolculuk boyunca Ali de, hâliyle Faruk'a pek güvenmez ve Faruk gibi akraba ziyaretine gittiğini söyler. Ali hukuk fakültesinde öğrenci olmasına rağmen dünyada adaletin bulunmadığına dair bir inanca sahiptir. Bu durum Ali ile Faruk arasında geçen şu diyalogdan belli olmaktadır:

Faruk: *Hukuk da belki adalet vardır ama aşkta yok.*

Ali ise hafif alaycı bir tavırla gülümseyerek: “Adalet... Adalet hiçbir yerde yok ki” der. Ali'nin bu görüşü, Ali ile Faruk'un mola esnasında televizyon izledikleri sahne ile güçlendirilir. Televizyonda “Gazi Mahallesi Olayları” na dair haberler gözükür ve vatandaşlardan birinin “Adalet İstiyoruz!” diye haykırdığı görülür. Bu iki durumdan Ali'nin bir tür adalet arayışı içerisinde olduğu ve bu sebeple örgüte katılmak istediği tahmin edilebilir. Zira İstanbul'da hukuk okurken Diyarbakır'a örgüte katılmaya gitmesini, filmde başka bir veri ile açıklamak zordur. Çünkü Ali'nin örgüte gerçekten katılma sebebi, motivasyonu çok açık değildir. Ancak kendisinin ve hâliyle Kürt halkının adaletsizlikler ile boğuştuğunu düşünmesi Ali'yi bu yola sevk etmiş olabilir. Nitekim Ali'nin, Cumhuriyetin ilk yıllarında hâkim olan ve uzun bir süre devam eden, Türk dışı etnik unsurları asimile etme politikalarından etkilenmiş olduğu düşünülebilir. Film de bu düşünceyi güçlendirecek öğeler de bulunmaktadır. Örneğin Ali'nin soyadı bu durumu ifade eden bir gösterge olarak durmaktadır (Türkoğlu). Ali bir Kürt olmasına rağmen bu soy ismini taşımak zorundadır; yani devlet nezdinde bir “Türk'ün oğlu” olmak zorundadır. Bu tür bir durum da Ali'nin adaletsiz olarak gördüğü bir vaziyet olabilir. Keza “adaletsiz” olarak nitelendirilebilecek durumlar, mevzubahis iddiayı güçlendirecek şekilde filmde sunulmaktadır: Ali, otobüs ile Diyarbakır'a yaklaştıkça “Ne Mutlu Türküm Diyene” sözü Diyarbakır dağlarının üzerinde ve şehrin tam girişinde gözükür. Derviş Aydın Akkoç'a göre “Ne Mutlu Türküm Diyene” ifadesi (2009), Kürt insanını belirsiz bir konuma iter; anayasal statüsü bulunmayan, özgün bir vatandaş olarak değil, sözde vatandaş olarak tanımlar. Ayrıca Türklükten başka bir ırka mensup olmanın, salt mutsuzluk nedeni olduğu da bu ifade de saklıdır. Kürt, ancak Türk olduğunu söylerse bu mutsuzluktan

kurtulabilir, her ne kadar Türk olarak doğmasa da “Türküm” diyerek devlet nezdinde bir itibar sahibi olup kabul görebilir. Kısacası filmde mevzubahis yazının iki defa gösterilmesi asimilasyon politikalarına bir atıf olarak değerlendirilebilir ve Ali’nin “adaletsiz dünya” görüşü de bu bağlamda yer alan adalet arayış arzusunu haklı çıkaran bir gösterge olarak okunabilir. Keza Ali’nin kimliğini saklamak zorunda kalabileceği bir yerde, dünyada adaletin olmadığını savunması daha güçlü bir ihtimaldir. Ali’nin Diyarbakır’a yaklaştıkça mutluluk ve heyecan içeren tavırlar sergilemesi, batıda mutsuz olması ile açıklanabilir. Bu durumun öz kimliğin özgürce ifade edilmesi ile ilgili olduğunu tahmin etmek zor değildir. Zira Ali, kimliğinin en önemli olgusu olan dilini (Kürtçe) özgürce kullanabileceği bir yere gitmektedir. Ali film boyunca Faruk ile zorunlu olarak Türkçe konuşurken, Diyarbakır’a vardığında Kürtçe konuşmaya başlar. Kısacası Ali’nin örgüte katılmak için Diyarbakır’a gitme sebebinin, adalet arayışı ve kimliğini özgürce yaşamak gibi saiklerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Kaldı ki bireylerin, bu tür gruplara katılma sebeplerinde, adaletsizlik, aidiyet ve kimlik gibi faktörlerin önemli işlevlere sahip olduğu çeşitli araştırmalarda gösterilmiştir (Özeren vd., 2012: 63). Zira bilindiği üzere bu tür gruplar çoğunlukla “adalet” ve “eşitlik” gibi söylemlerden hareket etmektedirler. Bu durum Ali de ise üstü kapalı olsa da gözlenmektedir. Buradaki bir diğer önemli nokta ise Ali’nin örgüte gönüllü katılmasıdır. Faruk ise askere gönülsüz katılmaktadır.

Ali, Diyarbakır’da örgüt üyeleri ile buluşur ve Van’a minibüs ile hareket eder. Ali, Van’da diğer örgüt üyeleri ile buluşur ve sonrasında perdeye mistik bir dağ görüntüsü gelir. Bu görüntüden Ali’nin dağa çıkarak örgüte tam manası ile katıldığı anlaşılmış olur. McDowall’a göre birçok Kürt için “Kürdistan” düşüncesi/imesi mistik bir dağ görüntüsüdür. Kürtler için bu dağ imgesi hayali olduğu kadar gerçek bir yeri de simgelemektedir (2007: 3). O halde Ali’nin bundan sonraki amacının Kürdistan için savaşmak olduğu çıkarsaması yapılabilir. Dağ görüntüsünden sonra karlı dağlarda yürüyen bir insan topluluğu görülür. Ali’nin de içlerinde bulunduğu grup, kadın ve erkek savaşçılardan oluşmaktadır. Burada gösterilmeye çalışılan durum aslında açıktır; örgüt askeriye gibi “cinsiyetçi” ve “maskülen” bir yapıda değildir, kadın ve erkeğin bir arada var olduğu “eşitlikçi” bir yapı ihtiva etmektedir.

Diğer Kişiler: Filmde Ali ve Faruk’un haricinde tam manası ile “karakter” özellikleri gösteren bir kişi bulunmamaktadır. Sadece hikâyeyi kısmen destekleyici yapıda bazı şahıslar bulunmaktadır. Örneğin Ali’nin sadece iki sahnede gözükün sevgilisi gibi. Bunun dışında askerler ve örgüt üyeleri gözükür. Askerler genelde sert bir tavır içerisindedir. Hatta askeriyede komutanlar erleri döverler ve onlara küfür ederler. Örgüt üyeleri ise çok az sahnede yer alır: Ali, Van’a yanında kadın bir örgüt üyesi ile gider, onları orada başka bir kadın örgüt üyesi karşılar ve “Amed’de ne var ne yok” diye sorar. Bunun üzerine Ali ile gelen kadın cevaben: “Üzerimizde düşmanın baskısı çok ama yine de iyidir” der. Buradaki ifadeden düşmanın Faruk’un tarafında olduğu Türkiye devleti ve ordusu olduğu bellidir.

Zaman ve Uzam:

“Filmin derin yapısında yer alan anlamın gün yüzüne çıkarılmasında, uzam ve zaman, önemli bir işleve sahiptir” (Akbulut, 2008: 272). Filmdeki zaman açık bir şekilde ifade edilmez. Ancak, Faruk ve Ali’nin molada çay içtikleri yerde televizyondan “Çelik Harekâtı” ve “Gazi Mahallesi Olayları” duyulur. Her iki vakada 1995 yılında gerçekleşmiştir. Film 2001 yılında çekilmiş olmasına rağmen, öyküsü 1990’larda; yani PKK ile devletin arasında yaşanan çatışmaların en şiddetli noktaya ulaştığı bir zamanda geçmektedir. Bu tür bir öyküyü anlatmak için de 1990’lı yılların seçilmesi gayet makuldür. Film de kapalı uzamlar diyaloğun, “barışın” mekânı olurken, açık uzamlar savaşmanın ve öldürmenin mekânı olarak kullanılmıştır. Faruk ve Ali otobüste ve molada çay içerken tabii olarak diyalog ve barış içerisindedirler. Ne var ki açık uzam da, örneğin dağlık alanda, birbirlerine “düşmanlardır”. Anlatıda yer alan uzamlarda “yansız” uzamlar olabildiği gibi, “iyi” veya “kötü” uzamlar da vardır ve bunlar birbirleriyle çatışma halindedirler. Ancak buradaki iyi veya kötü nitelermeleri anlatıcı ile ve/veya kahramanlarla ilgilidir (Kıran ve Kıran, 2011: 249). Filmde Faruk için Tunceli gerginlik verici bir uzamdır, o halde Tunceli ve hâliyle Türkiye’nin doğusu bir Türk olarak Faruk için kötü bir uzamdır. Öte yandan bir Kürt olarak Ali için Diyarbakır’a gitmek mutluluk verici bir durumdur, o halde Ali için de doğu iyi bir uzamdır. Ali için batının yani İstanbul’un kötü bir uzam olup olmadığı filmde belli değildir ama doğunun daha iyi bir uzam olduğu kesindir. Doğu ile batının anlatı içerisinde çatışan karşıt uzamlar olduğunu

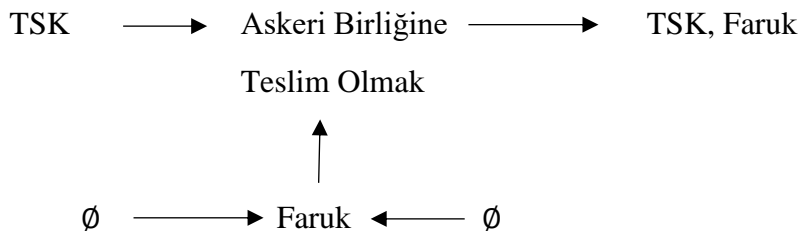
söylemek mümkündür. Her iki karakterin yolculuk yaptığı otobüs ve molada çay içtikleri kapalı mekânlar ise tarafsız uzamlardır; barışın ve diyalogun olduğu mekânlardır.

3.5.1.2. Anlatısal Düzey: Eyleysel Örnekçe

1. Kesit:

Filmin ilk kesitinde Faruk'un askeri birliğine teslim olmak için Tunceli'ye gidişini görürüz. Dolayısıyla nesnesi- ulaşması gereken durum- askeri birliğine teslim olmaktır (N). Türkiye'de askerlik, yaşı gelen her erkek için zorunlu bir hizmet olduğu için Faruk'un göndericisi de Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) olmaktadır. Faruk'un bu yolculuğunda yardımcısı veya engelleyicisi yoktur. Aslında Faruk otobüste giderken, kimlik kontrolü yapmak için otobüsü durduran askerlerden kendisini askeri birliğe teslim etmeleri için yardım isteyebilir; çünkü bu sahnede askerler başka bir yolcuyu birliğine teslim etmek için yanlarına alırlar. Ne var ki Faruk askerlere, Ali ile birlikte seyahat ettiğini söyler ve askere gittiğini söylemez.

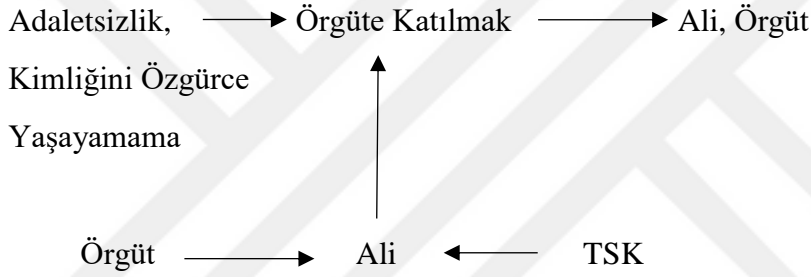
Şekil 4: Fotoğraf Filmi 1. Kesit – Faruk Eyleyen Çizelgesi



Ali'nin nesnesi ilk etapta Diyarbakır'a oradan da Van'a giderek, örgüte katılmak olarak gözükmektedir. Adaletsizlik (G1), kimliğini istediği şekilde ifade edememe (G2) gibi durumlar onun bu yola çıkmasını oluşturan saiklerdir. Ali'nin Diyarbakır'a olan yolculuğunun ilk kısmında somut bir yardımcı gözükmez iken, Diyarbakır'dan Van'a giderken örgüt üyelerinden yardım almıştır; Ali Diyarbakır'da örgüt üyeleri ile buluşur ve kadın bir örgüt üyesi ile Van'a doğru yola çıkar. Ali'nin önündeki en büyük engel ise, askerler yani TSK olmaktadır. Zira Ali'nin Van'a olan

yolculuğu da dâhil olmak üzere, askerler üç kez Ali'nin yolculuk yaptığı aracı durdururlar ve kimlik kontrolü yaparlar. Hatta askerler son defa Ali'nin bulunduğu minibüsü durdurduklarında Ali, askerlere yalan söyler ve eşiyle beraber babasını ziyarete gittiklerini söyler. Hâlbuki böyle bir durum yoktur ve Ali'nin yanındaki kadın da eşi değil örgüt üyesidir. Ayrıca Ali bu kimlik kontrollerinde doğal olarak tedirginlik yaşar ve yakalanacağından korkar. Örnekteki alıcı ise Ali ve örgüt olacaktır. Ali yeni bir hayata başlayarak örgüt saflarında bir savaşçı hâline gelirken, örgüt de bir savaşçı daha kazanmış olacaktır.

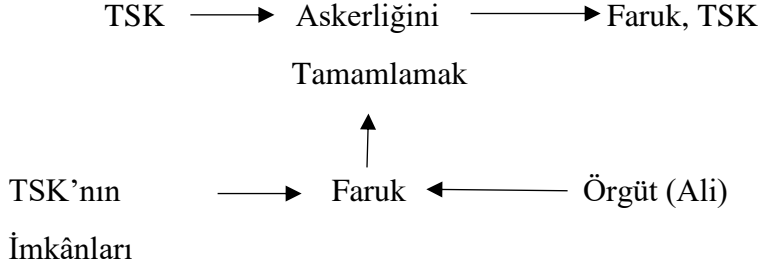
Şekil 5: Fotoğraf Filmi 1. Kesit – Ali Eyleyen Çizelgesi



2. Kesit:

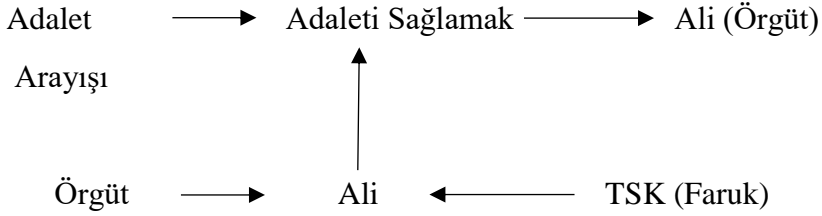
Bu kesit de Faruk, tamamen TSK'nın bir neferi olarak karşımıza çıkmaktadır. Faruk'un nesnesi çok açık belli olmasa da, bazı tahminler yapılabilir. Faruk bütün askerlik görevini yapanlar gibi, görevini yerine getirip bitirmek istiyor olabilir ve bu çerçevede TSK (G) ona ne görev verirse onu yapmak zorundadır (N). Bunların arasında PKK ile (düşmanla) savaşmak da vardır. Kaldı ki Ali'nin bulunduğu grup ile çatışmaya girenlerin arasında Faruk da bulunmaktadır. Faruk'un bu görevinde yardımcısı doğal olarak TSK'nın imkânları ve bünyesinde bulunan diğer askerler olmaktadır. Faruk'un düşmanı olan örgüt ve hâliyle Ali de engelleyici konumuna yerleşmektedir. Zira Faruk, Örgüt tarafından öldürülürse askerliğini tamamlayamaz. Faruk'un işlevlerinden ise kendisi (A1) ve TSK (A2) fayda sağlamaktadır. Faruk bu şekilde yaşamaya devam edebilirken, TSK da karşı taraftan (onun konumuna göre düşmandan) insan sayısı azaltmış olmaktadır. Çünkü Faruk ve askerler, Ali ve örgüt üyelerini çatışmada öldürmektedirler.

Şekil 6: *Fotoğraf* Filmi 2. Kesit – Faruk Eyleyen Çizelgesi



Ali örgüte katıldıktan sonra adalet arayışı pek tabii ki devam etmektedir (N). O halde nesnesi adaleti sağlamak ve bunun için savaşmak olurken, yardımcısı örgüt ve bünyesinde bulunan savaşçılar olmaktadır.⁵³ Ali'nin adalete ulaşmasındaki en büyük engel ise TSK ve onun içinde bulunan Faruk'tur. Ali'nin gerçekleştirmeye çalıştığı eylemden fayda sağlayacak olan ise Ali ve aynı zamanda örgüt olacaktır.

Şekil 7: *Fotoğraf* Filmi 2. Kesit –Ali Eyleyen Çizelgesi

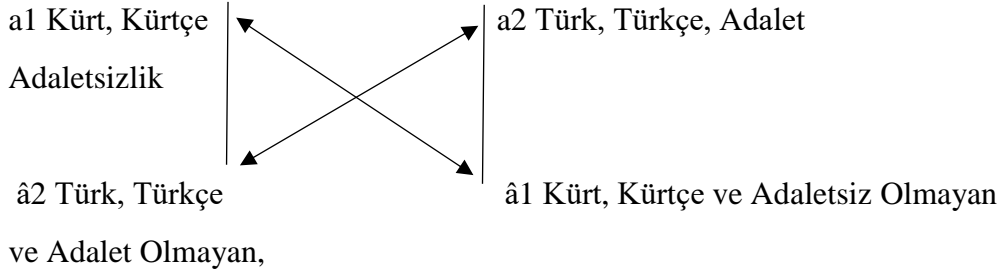


⁵³ Burada Ali'nin Kürdistan için savaştığı da belki eklenebilir. Zira yukarıda da değinildiği gibi genellikle mistik dağ imgesi Kürdistanı simgelemektedir. Ne var ki, Ali'nin Kürdistan için savaşması yüksek bir ihtimal olsa da, kesin bir yorum yapmak güçtür. Bu yüzden “Kürdistan için savaşmak” gibi bir ifade nesne bölümünde yer almamaktadır.

3.5.1.3. Derin Yüzey

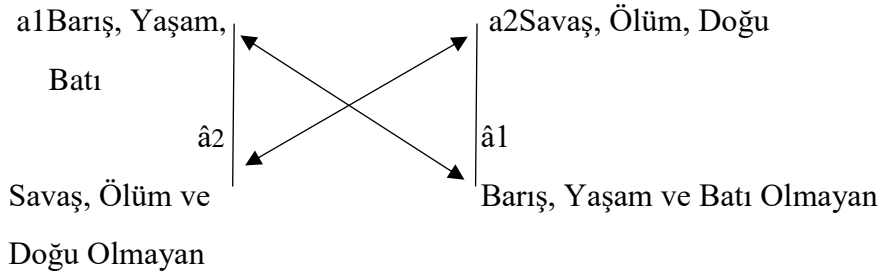
Filmde ilk etapta bir Türk – Kürt ve bu bağlamda Türkçe-Kürtçe karşıtlığı olduğu gözükmemektedir. Filmde Türkçe diyalogların olduğu yerde Kürtçe altyazılar yer alırken, Kürtçe diyalogların olduğu yerde Türkçe altyazılar yer alır. Filmin gösterdiği ilk görüntü de bu karşıtlığın habercisidir: Filmin ilk görüntüsü Afyon’da bulunan Büyük Utku Anıtı’dır. Arka planda 10. Yıl marşı çalmaktadır. Anıt da iki çıplak adam heykeli bulunmaktadır. Bir tanesi yerde yatarken diğeri ayaktadır. Ayakta olanın Türkleri, yerde yatanın ise yenilmiş düşmanı simgelediği bilinmektedir. Heykel, alttan bir çekim ile âdeta ulviyet yüklenerek aksettirilir. 10. Yıl marşı ise Kürtçe altyazı ile verilir. Bu sahnede film Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ideolojisini simgeleyen iki gösterge kullanmakta ve Türk milliyetçiliğinin altında ezilmiş bir halkın, yani Kürtlerin olduğunu ima etmektedir. 10. Yıl marşını Kürtçe altyazı ile vererek de Kürtlerin, Türklere ayrı bir millet olduğu, Kürtçenin de farklı bir dil olduğu basit bir karşıtlık yaratılarak verilmektedir. Yapısalcılıkta yer alan karşıtlıkların anlam yaratma savı tekrar düşünülürse bu sahne daha iyi anlaşılacaktır. Bu bağlamda sahnenin, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında etkin olan Kürtler’in de Türk olduğuna dair görüşe karşı çıkış manası taşıdığı söylenebilir. Ayça Çiftçi de filmi değerlendirdiği yazısında bu durumu doğrulamaktadır “...Cumhuriyet ideolojisinin en açık simgelerinden olan bir marş Kürtçeyle yan yana gelmiş olur; dolayısıyla aslında, Kürtlerin yokluk ilanı ile varlık deklarasyonu aynı kadrajda üst üste düşmüştür” (2009: 269). Kaldı ki film bir Türk’ün askeri birliğine, bir Kürt’ün ise örgüte katılma öyküsünü anlatmakta ve her ikisi de filmin sonunda birbirlerine karşı silahlı bir çatışma içerisine girmektedirler. Diğer taraftan Ali’nin adaletle olan inançsızlığı ve bu bağlamda bir adalet arayışı vardır. Öte yandan Faruk adaletin “belki hukukta” olabileceğini söyleyerek adaletin var olabileceğine dair bir inanca sahiptir. Kısacası filmde bir Kürt’ün adaletle inancı yok iken, bir Türk adaletin gerçekleşebileceğine inanmaktadır. O halde filmdeki en önemli karşıtlık eksenini şu şekilde oluşturmaktadır:

Şekil 8: *Fotoğraf* Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen



Uzamsal açıdan filmin doğu-batı karşıtlığı yarattığı da bir gerçektir. Batıda Türkçe konuşulurken, doğuda Kürtçe konuşulmaktadır. Zira Ali batı da bulunurken sürekli Türkçe konuşur ancak doğuya geldiği vakit Kürtçe konuşmaya başlar. Doğu Kürt'ün yeri gözükürken, batı ise Türk'ün yeri olarak gözükmektedir. Bu durumu Faruk'un doğuya gittikçe gerilmesinden, Ali'nin ise daha mutlu olmaya başlamasından da anlamak mümkündür; biri evinden uzaklaşırken diğeri ise evine dönmektedir. Bu karşıtlık ayrıca savaş-barış ve ölüm yaşam gibi karşıtlıklara da kapı aralamaktadır. Ali ve Faruk batıda barış diyalog içerisindeyken yani aralarında bir barış vardır; diğer taraftan doğudayken aralarında bir savaş vardır. Bu durum da direkt olarak yaşam ve ölüm karşıtlığını sağlamaktadır. Dolayısıyla filme göre ölümü doğuya getiren TSK ve onun içinde bulunan Faruk'tur.

Şekil 9: *Fotoğraf* Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen



Filmde bir diğer karşıtlık ise maçoluk ve romantiklik üzerinde yer alırken, diğer bir karşıtlık da cinsiyetçilik- eşitlikçiliktir. Faruk, kadınlara acımasız olmanın gerektiğini savunur ve kişiliğini yansıtırçasına askerde de kadın cinsini aşağılayan,

cinsiyetçi marşların okunduğu bir uzamda bulunur. Ali ise romantiktir, sevgilisini özlememek adına sadece elini sıkarak, sevgilisinin verdiği saate uzun dakikalar bakar. Ali de sonuç olarak daha eşitlikçi bir uzama girer. Çünkü Ali cinsiyetçi bir gruba katılmamıştır, kadınların da aktif bir şekilde bulunduğu bir gruba katılmıştır. Ali'nin Diyarbakır'dan Van'a gitmesinde yardımcı olanlardan biri kadındır. Van'da onları karşılayan yine bir kadındır; dağa çıktıklarında ise örgüt savaşçıların arasında erkeklerin yanında kadınlar da vardır. Bu söylenenlerle birlikte Ali gönüllü bir şekilde örgüte katılırken, Faruk gönülsüz bir şekilde askere gitmektedir. O halde karakterleri de ihtiva eden şöyle bir şema oluşturulabilir:

Şekil 10: *Fotoğraf* Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen

Cinsiyetçilik, Gönülsüz

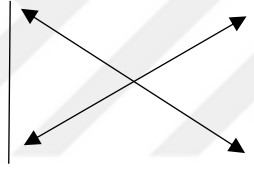
a1 Maçoluk

Faruk

â2

Eşitlikçi, Gönüllü ve

Romantik Olmayan



a2 Eşitlikçilik, Romantiklik, Gönüllü

Ali

â1 Cinsiyetçi, Maço ve Gönülsüz Olmayan

Çeşitli göstergebilimsel dörtgenler ile gösterildiği üzere *Fotoğraf* filminde birbirinin ötekisi olarak Kürt ve Türk karakterler (etnisiteler) bulunmaktadır. Faruk üzerinden gösterilen karakter maço, kadınlara karşı acımasız olmak gerektiğini savunan, herhangi bir ideali veya ideolojisi olmayan, dolaylı yoldan da olsa ülkenin belli bölgelerine ölüm ve baskı getiren, öldürmekten gurur duyan bir yapıda sunulmaktadır. Faruk bu özelliklerinin yanında ideolojik çerçeve içerisinde “baskıcı devlet aygıtı” olarak düşünülen silahlı kuvvetlerin içerisinde yer almaktadır (Althusser, 2014: 16).⁵⁴ Ali karakteri ise adalet arayışında olan (bu bağlamda idealist de denilebilir), romantik, kibar, eşitlikçi bir yapıda sunulmaktadır. Bu anlamda Faruk karakteri öykünün baskı yapan özne konumunda yer alırken, Ali de

⁵⁴ Marksist düşünür Louis Althusser'e göre (2014: 16) “baskıcı devlet aygıtı”, devletin ideolojik aygıtlarından farklı olmakla birlikte, bütün ideolojik aygıtlardan çok daha güçlüdür. Ordu, polis, hapisane, mahkemeler, devlet kurumları vs. bu kapsama girer.

baskılanan, ezilen özne olarak konumlandırılmaktadır. Bununla birlikte her iki karakterde birbirlerinin eylemlerini engellemeye çalışan karşı-özneler olarak konumlanmaktadır.⁵⁵

Uzamsal olarak örgüt eşitlikçi bir ortamı simgelerken, askeriye ise cinsiyetçi, sert, askerlere komutanlar tarafından hakaret edilen ve dayak atılan bir yer olarak sunulmaktadır. Bu söylenenlere ek olarak, Kürtlerin adalet kavramına inançları olmadığı; zira adil olmayan bir toplumda yaşadıkları, öte yandan Türklerin kısmen de olsa adalete inançları olduğu, film de üstü kapalı bir şekilde vurgulanmaktadır. “Askere katılmak” insanın gönülsüz, zorla yaptığı bir fiil olarak sunulurken, örgüte katılmak insanın gönüllü ve isteyerek yaptığı bir fiil olarak sunulmaktadır. Buradan hareketle filmin ideolojisinin, ele aldığı problem bakımından (Kürt Sorunu veya Terör Sorunu, meseleye hangi konumdan yaklaşırsa o şekilde isimlendirilebilir) Kürt tarafına yakın duran veya “haklı gören” bir konumda yer aldığını söylemek mümkündür. Filmin bu anlamda seyirciyi de bu tür bir konuma doğru itmeye çalıştığı açıktır.

3.5.2. Bahoz/Fırtına

Yönetmen: Kazım Öz, Senaryo: Kazım Öz, Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan, Oyuncular: Cahit Gök, Asiye Dinçsoy, Sinan Bengier, Ali Sürmeli Yapım Yılı: 2008, Süre: 156 dakika.

3.5.2.1. Söylem Çözümlemesi

Filmin Özeti:

Film 1990’ların yoğun politik atmosferinde geçmektedir. Tunceli’nin bir köyünde yaşayan Kürt-Alevi bir ailenin oğlu olan Cemal, üniversiteyi kazanarak İstanbul’a gelir. İlk zamanlar siyasi gruplardan uzak durarak apolitik bir karakter profili çizen Cemal, tanıştığı Kürt sol grubun (Kürt Yurtseverler) çabaları sonucunda,

⁵⁵ “Bir anlatıda arayışları birbiriyle çatışan iki ya da daha çok özne olabilir. Bir öznenin arayışına engel olmaya çalışan özneye karşı-özne denir” (Kıran ve Kıran, 2011: 276).

zamanla asimile edilmiş bir birey olduğunun farkına varır ve sol grubun içinde etkin şekilde yer almaya başlar. Cemal grubun içinde samimi arkadaşlıklar kurar. Çeşitli sokak eylemlerine de imza atan Cemal ve arkadaşları polisin yoğun baskıları, işkenceleri ile filmin sonlarına doğru dağılır. Grubun bir kısmı polisin elinden kaçarken, büyük çoğunluğu yakalanır ve hapse girer. Polis, Cemal'i, diğer arkadaşlarına ulaşabilmek için serbest bırakır. Bu durumdan yararlanan Cemal, polisten kaçır ve memleketi Tunceli'ye geri döner. Cemal yaşadıkları sonucunda çözümü silahlı mücadele vereceği “dağa” çıkmakta arar. Film Cemal'in “dağa” çıkacağıının belirtilmesi ile sona erer.

Film Kişileri:

Cemal Öztürk: Cemal 20 yaşlarına yakın üniversiteyi kazanana kadar köyünden pek çıkmadığı, İstanbul'a geldiğinde yaşadığı şaşkınlıktan belli olan bir karakterdir. Okula kayıt olduktan sonra sadece dersleriyle ilgilenmeye çalışan Cemal ilk zamanlar sınıfından arkadaşlık kurmakta başarısız olur zira ona ilk yaklaşan kişi Emel ve onun aracılığı ile tanıştığı arkadaşlarıdır. Emel, Cemal'e sempati ile yaklaşır ancak Emel'in arkadaşları Cemal ile alay ederler; ellerini uzatırlar ancak tam Cemal elini uzattığı vakit ellerini geri çekerler. Buna rağmen Cemal onlarla beraber bir gece kulübüne gider. Cemal orada belli bir süre kaldıktan sonra mekândan ders çalışması gerektiğini bahane ederek ayrılır. Cemal'in, Emel'in arkadaşlarının hareketlerinden rahatsız olduğu bellidir. Zira Cemal mekândan ayrıldıktan sonra Emel'in arkadaşları Cemal'e “kıro” diyerek onu aşağılamaktadırlar. Emel ve arkadaşları “boş”, “apolitik”, “alaycı” Türk öğrencileri temsil etmektedir. Cemal de bu kısımda apolitik olsa da onlarla kültürel bir anlamda bir şey paylaşamaz, bu sebeple onlarla arkadaşlığını fazla uzatmaz.

Cemal'in Tuncelili olduğunun Yurtseverler tarafından anlaşılmasından sonra, Yurtseverler ona yaklaşarak kendi faaliyetlerine katılması konusunda ikna etmeye çalışırlar. Ancak ilk zamanlar başarısız olurlar çünkü bilhassa Yurtseverlerden Helin, Müslüm ve Ali onun Kürt olduğunu söylediklerinde Cemal'in tepkisi “Kürt değilim Aleviyim” şeklinde olmaktadır. Cemal'in bu tavrı özellikle Müslüm ve Helin'i çok

rahatsız eder hatta Cemal için “Adam Allahına kadar asimile olmuş”, “Aslını inkâr eden haramzade” gibi cümleler sarf ederler. Filmin bu kısmında Cemal asimile olmuş bir karakter görünümündedir. Zira Cemal’in kurduğu cümlelerden anlaşılacağı üzere “Kürtlerde Türklerin soyundan gelmektedir” ve Yurtseverler unutulacak bir dilin peşinden koşmaktadırlar. Cemal’in durumu “kolektif hafıza” kavramını savunanları doğrular gibidir. Mithat Sancar, hafızanın iletişim içerisinde olduğu sürece varlığını ve canlılığını devam ettirebileceğini aktarmaktadır. Yani birey, toplumun kurduğu kolektif bellek neyi ihtiva ediyorsa ancak onu hatırlayabilir. Zira geçmiş daha çok belgeleme, öykülemeyle, yorumlama yoluyla bir sonraki nesile aktarılmaktadır (Akt. Sancar, 2014: 42-43). Eğer birey bunlardan mahrum ise bir hafızadan söz etmek mümkün değildir. Film bu yolla Cemal’in geldiği yer olan Tunceli’nin (Dersim) asimilasyon politikalarından etkilendiğini göstermektedir. Cemal’in soyadı da (Öztürk) bu durumun vurgulanmasında önemli bir göstergedir. Bunlara ek olarak annesinin kimlikte yazan isminin Zübeyde olması ancak aslında isminin Zerê olduğunun belirtilmesi de asimilasyon söylemini güçlendirici bir öge olarak hizmet etmektedir.

Cemal’i “kendisine getiren” faktör ise Helin’in ona attığı tokat ve otobüste rastladığı bir olaydır. Helin, Cemal’in aslını inkâr etmesinden dolayı ona sinirlenerek tokat atar. Bu Cemal’i kısmen düşüncelere gark etse de, otobüste Kürtçe konuşarak şakalaşan iki Kürt işçisinin diğer yolcular tarafından “Burası Türkiye! Burada Türkçe konuşulur” diyerek otobüsten indirilmesine çok üzülür ve öğrenci yurduna döndüğünde çeşitli kitaplar okumaya başlar (kitaplardan bir tanesi Yurtseverler tarafından ona daha önce verilmiştir). Okuduğu kitap ise İsmail Beşikçi’nin “Devletler Arası Sömürge Kürdistan” adlı kitabıdır. Bu kitap aracılığıyla Cemal’in de sömürgeye uğramış bir Kürt olduğu imlenmektedir. Bu noktada sömürge sonrası (post-kolonyal) kavramı düşünülürse Cemal’in bu kitaplar aracılığıyla gerçekleştirdiği olguya Frantz Fanon’un ifadesiyle bir tür “tutkulu araştırma” şekli denilebilir. Fanon’a göre sömürge sonrası toplumlarda kimliği yeniden keşfetme arzusu belirir. Bu araştırma şeklinde bugünün sefaleti, vazgeçmenin, boyun eğmenin sebepleri aranmaktadır (Akt. Hall, 2000: 705). Bu şekilde Cemal kimliğini yeniden keşfeder ve Alevi kimliğini bir kenara bırakarak Kürt kimliğini tamamen benimser.

Cemal yeni kimliğini edindikten sonra Yurtseverlerin faaliyetlerine daha çok katılmaya başlar. Örneğin kitap fuarına giderek “kamulaştırma” adı altına çeşitli kitapları çalmalarını izleriz. Cemal bir gece Helin’in evinde kalırken, polisler evi basarlar; Cemal ile Orhan’ı gözaltına alırlar. Her ikisi de çeşitli işkencelere maruz kalırlar. “Parti” (PKK) ile ilişkilerini itiraf etmeleri istenir. Cemal işkence sırasında çıplak olarak baş aşağı tavana asılır ve 69 lakaplı polis tarafından “hangi ulusa mensup” olduğu sorulur, Cemal “Kürdüm” der. Bunun üzerine 69, Cemal’e bir tokat atar. Diğer polis de “sol tarafı küsmesin” diyerek diğer yanağına tokat atar.

Cemal ve Orhan gözaltında birkaç gün tutulduktan sonra serbest bırakılırlar. Serbest bırakıldıktan sonra, Yurtseverler Nevruz gününde geniş bir eylem planı yaparlar. Bu eylemi yapmaya çalışırken gruptan birçok kişi yakalanırken, Orhan polis tarafından vurularak öldürülür. Cemal de yakalananların arasındadır ve polis tarafından çeşitli işkencelere (dövme, elektrik verme vs.) maruz bırakılır ancak Yurtseverler ve Parti ile ilgili hiçbir itirafta bulunmaz. Cemal’in buradaki işkencelere dayanması ve hiçbir itirafta bulunmaması onun kimliğini çok sağlam bir temele inşa ettiğini göstermektedir.

Polisler Cemal’i, diğer Yurtseverleri yakalamak için serbest bırakırlar ancak Cemal polislerin takibinden kurtulur ve Tunceli’ye döner. Film Cemal’in “dağa çıktığı” belirtilerek biter. Buradaki dağ görüntüsü *Fotoğraf* filminde de olduğu gibi Kürdistan’ı ve onun için silahlı mücadeleye katılmanın zorunlu olduğunu imlemektedir. İstanbul’da Kürt olduğunu söylediği için maruz kaldığı işkenceler, Cemal üzerinde bir tür inisiyasyon vazifesi görmektedir yani Cemal’i bir üst seviyeye taşımaktadır.⁵⁶ Bu üst seviye şiddete karşı şiddet uygulayabileceği örgüte katılmaktır. Filme göre Cemal şiddete başvurmak zorundadır çünkü başka bir şans yoktur. Şehirde, daha siyasî bir çizgide mücadele etme imkânı, devlet tarafından elinden alınmıştır. Bu yeni mücadelesine katılması ise filme göre bir bakıma “sevinçle karşılanacak” bir durumdur. Zira Cemal ilk defa köyünden ayrılırken

⁵⁶ Ezoterik örgütlerde müridin bir üst seviyeye çıkmasına inisiyasyon denilmektedir. Breton, inisiyasyonun benzerinin Afrika’da yaşayan bazı kabilelerde de bulunduğunu ve kabile erkeklerinin “erkekliğe adım” atmaları için yoğun acı veren bazı testlerden geçmesi gerektiğini aktarmaktadır (2010: 197-205). Cemal’in durumunda “erkekliğe adım” gibi bir durum olmasa da işkencelere göğüs gererek bir üst seviye geçme gibi bir durum söz konusudur.

vapurla bir barajdan geçer, diğer vapurda ise bir cenazenin getirildiği görülür. Filmin sonunda aynı vapuru kullanarak geri dönen Cemal, diğer vapurda bir halay çeken köylülerin eşliğinde bir düğünün yapıldığını gülümseme ile izler. Film bu durumu cenaze-düğün yani üzüntü-mutluluk karşıtlığından göstermektedir. Cemal'in bu bağlamda olayların ilk çıkış noktasına dönmesini "aslına rücu etmek" olarak da okumak mümkündür. Kürt olduğunu reddederken silahlı mücadelenin yapılacağı uzamda bulunmasının bir anlamı yoktur. Oysa ancak öz kimliğini yeniden keşfettikten, inşa ettikten sonra bu mücadelede yer almaya hak kazanan bir konuma ulaşabilmiştir.⁵⁷

69: Öykünün en baskın Türk karakteridir. 50-55 yaşlarında gerçek ismi film boyunca verilmeyen her zaman lakabı olan 69 ile anılan bir komiserdir. Yukarıda Althusser'e ayırdığımız dipnot da belirtildiği üzere, polis de baskıcı devlet aygıtının bir parçasıdır. 69, polislikten keyif alıyor gibidir. Bu durum genellikle alaycı ve rahat bir şekilde konuşmasından anlaşılabilir. Ayrıca Cemal'e ve diğer yurtseverlere işkence ederken çok rahat bir şekilde, yine alaycı bir tavırla, şevkle ve zevkle bunu yapmaktadır. Yaptığı işten neden zevk aldığına dair motivasyonu tam olarak belli değildir. Bu durum devletin ona verdiği polislik görevi ile açıklanabilir ancak karakterin bu göreve itiraz eder yahut rahatsız olur bir yanı da yoktur. Bilakis yaptığı işte mutlu gibidir. Film boyunca sivil kıyafetlerle görülmektedir ve Yurtseverlerin faaliyetlerini üniversitede takip etmektedir.

69, Cemal'e ve diğer Yurtseverlere bilgi almak için işkence etmektedir. Ancak yaptığı işkencenin anlamı bununla sınırlı değildir. Bu tokat 69'un Türk ulusal kimliğini sonuna kadar benimsemiş ve herkese bunu kabul ettirmeye çalışan biri olduğunu imlemektedir. Breton'a göre acı vermek ve bunun aracılığıyla itaat sağlamaya çalışmak bir güç gösterisinden başka bir şey değildir. İktidarın gizli, gölgede kalmış bir yüzüdür ve öteki üzerinde bir egemenlik kurma biçimidir. Ötekinin kimlik duygusunu parçalamak, yıkmak ve âdeta eşya konumuna düşürmek temel amaçtır. Eğer işkenceye maruz kalan kişi savunmasız, çıplak ve sürekli olarak aşağılanıyorsa, bu durum kurban için daha travmatik bir vaziyet almaktadır (2010:

⁵⁷ Cemal üzerinden Birinci Bölüm de değindiğimiz kimliğin dinamikliğini ve sürekli inşa hâlinde olma durumunu rahatlıkla görmek mümkündür.

186-190). Breton'un görüşünden hareketle 69'un sadece bilgi almak için işkence yapmadığı, iktidarını, gücünü göstererek Cemal'in ve diğerlerinin kimlik duygusunu yıkmaya çalışarak, onların üzerinde egemenlik kurmaya çalıştığına hükmedilebilir. Bu bağlamda Cemal'in "Kürdüm" cevabından sonra yediği tokat da daha doğru bir düzleme oturmaktadır. Kaldı ki 69, Cemal üzerinde başarılı olamaz ancak Yurtseverlerin arasında söylemi her daim en sert olan Müslüm'ün üzerinde işe yarar. Müslüm filmin sonunda âdeta bir eşya konumuna düşürülerek, itirafçı olmaktadır.

Diğer Kişiler: Film çok fazla karaktere sahiptir. Bunlardan önemli görünenlere değinilebilir. Rojda ve Orhan, Yurtseverler içinde Cemal'e en yakın olan karakterlerdir. Zira onlar da Cemal gibi sonradan gruba katılmışlardır. Cemal ve Orhan da Rojda'ya âşıktırlar. Rojda'nın babasının ağa ve milletvekili olduğu filmde sık vurgulanan durumlardan biridir. Rojda filmin sonunda Cemal gibi dağa çıkanların arasında yer almaktadır. Film onun üzerinden milletvekili kızının dahi dağa çıkabildiği mesajını vermektedir. Orhan ise, Cemal'in dağa çıkmasında etkin konumda bulunan bir karakterdir. Çünkü filmin sonuna doğru Orhan'ın polis tarafından öldürülmesi de Cemal'in bu kararı vermesinde etkin olmuştur denilebilir.

Grubun diğer üyelerinden Helin ve Ali ise eskiden beri grubun içinde olan kişilerdir ve aralarında grubun onaylamadığı bir aşk vardır. Çünkü Müslüm şöyle der: "Biz daha özgür değiliz, duygusal ilişkiyi nasıl özgürce yaşayabileceğiz ki!? Biz insanların birbirlerini sevmesine karşı değiliz ama savaş koşullarındayız, savaş koşullarında aşk yaşanamaz!". Bu ifadeden aynı zamanda Yurtseverler'e göre Kürtlerin özgür olmadığı, devlet ile savaş vaziyetinde oldukları anlamı da çıkmaktadır. Yapılan eleştirilere rağmen Helin, grubun en sadık üyelerinden biridir. O ve diğer Yurtseverler Cemal'e sürekli kimliğini hatırlatmaya çalışır ancak Cemal genellikle onları dinlemez ve siyaset ile ilgilenmediğini, Kürt kimliğinde olmanın da umurunda olmadığını belirtir. Helin sonunda dayanamayarak Cemal'e tokat atar. Helin bu hareketinden pişmanlık duyar ve grubun diğer üyeleri de bunun yanlış olduğunu belirtir. Ancak Cemal'in kimliği hakkında düşünmesine neden olan durumlardan biri de hiç şüphesiz bu tokattır. Film burada van Dijk'in ifadesiyle (2003: 64) aslında "sözde yadsıma" (sözde özür dileme) durumuna doğru

savrulmaktadır. ⁵⁸ Müslüm ve grubun lideri konumundaki Halil'in ifadeleri bu durumu doğrulamaktadır. Grup bir evde toplanmıştır. Helin'in Cemal'e attığı tokadı tartışılmaktadır: Müslüm “ Ya, arkadaşın tokat atması tabii doğru değil ama Cemal'in yaklaşımı da doğru değil! Adam tam bozulmuş bir tip!” demektedir. Halil ise “Duygusal bir davranıştı ama Cemal'in gerçeği de halkımızın gerçeğinden farklı değil. Maalesef halkımızın kendi varlığını kabul edebilmesi için de bazen zora ihtiyaç olabiliyor” der. Cemal'in bu tokattan sonra kimliği hakkında düşüncelere dalması, filmin, şiddet kullanımını sözde onaylamamasına rağmen, gerektiğinde şiddete başvurulması gerektiği fikrini savunduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda irdelendiğinde Cemal de dâhil olduktan sonra grubun şiddet içeren eylemlere başvurması ve bu eylemlerin grup arasında eğlenceli bir olay gibi konuşulması daha doğru bir düzleme oturmaktadır. Musa Anter'in öldürülmesinden sonra grup Molotof kokteyli de içeren, etrafa zarar veren bir eylem düzenlerler. Eylemden sonra gelen sahnede grubu kantinde buluruz, gülüşmeler eşliğinde yaptıkları eylemin “ne kadar güzel” bir davranış olduğunu konuşurlar.

Helin'in bir diğer önemi ise, Ali ile aralarında geçen bazı diyaloglar aracılığıyla Yurtseverler'in ideolojisine dair daha fazla bilgi edinilmesini sağlamasında yatmaktadır. Örneğin şu diyalog kendilerini, dolayısıyla Kürt halkını Türkiye'nin sömürgesi olarak gördüklerini açığa çıkarmaktadır:

Helin: *62, Cemal Öztürk*

Ali: *62 nerenindi?*

Helin: *Nasıl bilmezsin, Seyit Rıza'nın memleketi.*

Ali: *Haa Tunceli!*

Helin: *Tunceli değil, heval! Dersim.*

Ali: *Yani sömürgecilerin deyimiyle demek istedim...*

⁵⁸ Sözde yadsıma durumu van Dijk'e göre aslında bir durumu kabul eder, onaylar gibi görünürken tam aksini belirtmeyi ifade etmektedir. Örneğin “Sorunları olabilir, ama...” ifadesi bir kişinin karşı grupla empati yapar gibi yaptığını ama yapmadığını ifade eden bir anlama denk düşmektedir. “Özür dilerim ama...” gibi bir ifade de sözde özür dileme anlamı ihtiva etmektedir. Aslında özür diler gibi görünüp hemen arkasından kendisini haklı çıkarma veya haklı olduğunu düşündüğü durumları tekrar etme anlamına gelmektedir (2003: 64).

Helin: *Sömürenler dilimizi de hükmediyorlar.*

Yurtseverler arasında dikkat çeken bir diğer karakter ise VK koduyla anılan kişidir. Gerçek ismi film boyunca verilmeyen VK, grubun içindeki tek Türk üyedir. Ancak VK grup için Kürtleşmiş bir Türk'tür. Grup bir sınıf içerisinde toplantı yaparken VK grup tarafından değerlendirilmektedir. Bu sırada Helin ile Abdülbaki arasında geçen şu diyaloglar bunu doğrulamaktadır:

Abdülbaki: *Heval, arkadaşta klasik Kürt kişiliğinin derin özellikleri var. Hani Kürtlerin feodal yapısından kaynaklı bazı...*

Helin: (hafifçe gülümseyerek) *Abdülbaki arkadaş! VK arkadaş Kürt değil ki Türk, nasıl böyle bir değerlendirme yapıyorsun?*

Abdülbaki: *E heval, Kürtlerin içinde kala kala demek ki arkadaş olmuş Kürt.*

Film bu söylenenlerin dışında arka planda çok fazla rolü olmayan karakter sayısı bakımından da zengindir. Örneğin kimi zaman Yurtseverler üniversitede Türk Solu ile de görüşmektedirler ve bu sebeple Türk Solundan karakterler de görürüz ancak bu karakterler Yurtseverler'in içinde değildir, filmin odak noktası da bu kişiler değildir. Diğer taraftan 69'un ekibinde de yer alan polisler de genellikle, 69 onlara ne söylüyorsa o şekilde davranmaktadırlar. Cemal ve diğerlerini nezarethaneye aldıklarında 69 ile birlikte işkence yapmaktadırlar. Polisler işkencenin yanında, küfür eden ve cinsiyetçi şakalar yapan tiplerden oluşmaktadır.

Zaman ve Uzam:

Film 1990'ların başında geçmektedir. Filmde buna dair pek çok emare bulunabilir. Örneğin 1992 yılında öldürülen Musa Anter de filmde kısa bir süreliğine gözükmektedir. Hatta Yurtseverler, Anter öldürüldükten sonra onun adına eylem yapmaktadırlar. Filmin geçtiği dönem, devlet ile PKK'nın en yoğun şekilde çatıştığı yıllardır. Öğrenci eylemlerine yer vermesi bakımından olayların öğrenci hareketleri kısmına odaklandığı söylenebilir. Film uzamsal olarak kırsalda başlamakta,

sonrasında şehir (İstanbul) kısmına geçilmektedir. Son kertede ise yine kırsalda sona ermektedir. Kırsal, uzam olarak doğuda, şehir ise batıda konumlanmaktadır. Bu bağlamda hem doğu-batı hem de şehir-kırsal karşıtlığı oluşturulduğu görülebilir.

Uzamlar karakterlerin düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasında yardımcı olan bir olgudur (Kıran ve Kıran, 2011: 261). Filmin ilk kısmında asimile olmuş bir karakter olarak görülen Cemal'in kırsaldan ayrılmaya meraklı olduğu filmin başında sezdirilir, büyük bir heyecanla ve sevinçle İstanbul'a gitmektedir. Özne olarak Kürt kimliğinden uzaklaşmış bir kişi olan Cemal için bu bağlamda, kırsal kötü bir uzamdır. Ancak şehirde kimliğini kurduktan sonra kırsala dönerken Cemal yine mutludur. Çünkü asıl mücadele kırsaldadır ve sadece kimliğini tam manasıyla kurabilmiş olanlar bu uzama mutlu bir şekilde giriş yapabilmektedir. Bu bağlamda İstanbul filme göre Türklerin şehri olmaktadır ve siyasî mevzi kazanılmaya çalışılan bir geçiş noktasıdır. Çünkü Cemal bu şehirde Kürtlerin aşağılandığını görmüştür. Kendisi de burada işkence görmüştür. Hak arama talebi engellenmiştir. Batıda egemen olan Türklerdir. Filme göre doğu tam manasıyla kimliğini benimsemiş Kürtlerin yeridir.

Üniversite uzamı ise öğrenciler eliyle Kürtlerin özgürleştirilmeye çalışıldığı, ancak devletin, okulun kapısından başlayarak sürekli kontrol ettiği bir mekândır. Örneğin Cemal okula ilk kez girmeye çalışırken, 69 yolunu keser ve evraklarını kontrol eder. Öğrenciler okulda eylem yaparak, çeşitli haklar talep ederler ancak 69 ve diğer polisler sürekli onları takip ederek engellemeye çalışır. Bu bağlamda üniversite ortamı siyasî mücadelenin yapıldığı devletin iktidarını ve egemenliğini her fırsatta göstermeye çalıştığı bir mekândır. Bir diğer siyasî mücadele alanı ise öğrenci yurtlarıdır. Devrimciler yurtlarda güçlenmeye çalışmaktadırlar ancak yurttaki diğer görüşten öğrenciler de bulunmaktadır. Orhan, Kürtçe konuştuğu için yurttaki diğer öğrenciler ona küfür eder ve aralarında kavga çıkar. Nitekim filmin ilerleyen kısımlarında Orhan ve Cemal tamamen yurttan ayrılırlar.

Kapalı mekân olarak öğrenci evleri genellikle Yurtseverlerin dostluklarını pekiştirdikleri alanlar olarak "iyi" uzamlar şeklinde ön plana çıkarken, kloströfobik

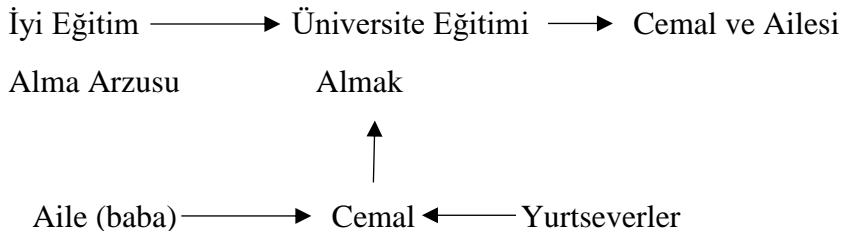
bir uzamın yaratılmaya çalışıldığı nezarethane ve işkence odaları ise kimliğin yıkıma uğratılmaya çalışıldığı “kötü” uzamlardır.

3.5.2.2. Anlatısal Düzey: Eyleysel Örnekçe

1. Kesit:

Bu kesitte Cemal’in okula ulaşmasını ve derslerine şevkle devam etme çabasını izleriz. Cemal’in amacı üniversitede, babasının ifadesiyle “devletin ona sağladığı fırsatın değerini iyi bilmektir”. Yani Cemal’in nesnesi, devletin ideolojik aygıtı olan üniversitede (Althusser, 2014: 60-61) iyi bir eğitim alarak devletin ideolojisine yarayacak “iyi bir vatandaş” olmaktır (N).⁵⁹ Ancak Yurtseverler onun gerçek kimliğini benimsemesini istemektedirler. Böylece Yurtseverler, Cemal’in derslerle ilgilenmesinde engelleyici konumuna savrulmaktadır. Esasında onun gerçek kimliğini görmesini sağlayarak, devletin ideolojik alanına girmesini engelleyerek kendi ideolojik çerçevelerinde doğru bir hareket gerçekleştirmektedirler. Yani Yurtseverlerin engelleyici olması, onların ideolojik konumu gereği doğrudur. Cemal’in yardımcısı konumunda ise onu hem maddi hem de manevi olarak destekleyen ailesi, bilhassa babası gelmektedir. Gönderici konumunda ise Cemal’in iyi bir eğitim alma isteği yerleşmektedir. Alıcı konumunda ise hem Cemal’in kendisi hem de ailesi yerleşmektedir.

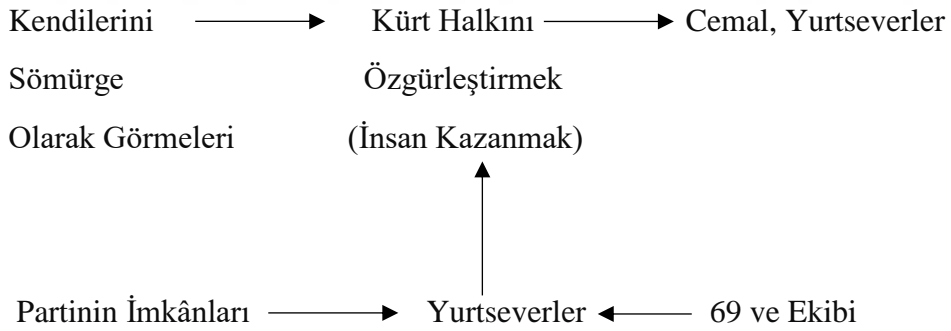
Şekil 11: *Bahoz /Fırtına* Filmi 1. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi



⁵⁹ Althusser’e göre okul, çocuğun küçüklüğünden beri zihinsel dünyasının ideolojik olarak şekillenmesinde, egemen, kapitalist ideolojinin yerleşmesinde etkin bir gücü bulunan “devletin ideolojik bir aygıtıdır”. Althusser okul bahsine kayda değer bir ölçüde yer ayırarak eskiden kilisenin oynadığı rolün modern zamanda okul tarafından devralındığını belirtmiş ve okulun egemen ideolojideki gücüne dikkat çekmeye çalışmıştır (2014: 60-64).

Bu kesitte Yurtseverleri tek bir özne olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü genellikle aynı şeyi arzulayan ve uygulayan insanlar topluluğu oldukları söylenebilir. İlk bölümde Helin ile Ali arasında geçen diyalogdan dolayı kendilerini sömürge gibi gördükleri ve sömürgeден kurtulmak istedikleri ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bunu gerçekleştirmek için kendi saflarına daha fazla insan çekmek istedikleri (Cemal gibi) öngörülebilir (N). Onları rahat hareket etmektен alıkoyan durum ise, faaliyetlerini sürekli takip eden ve engellemeye çalışan 69 ile ekibidir (E1). Gerçekleştirmeye çalıştıkları durumdan Cemal'in (A1) ve kendilerinin (A2) yarar sağladığı görülmektedir. Çünkü onların çabaları sonucunda Cemal, Kürt kimliğini benimseyecektir. Gerçekleştirmeye çalıştıkları eylemde örgütün (filmde "Parti" olarak anılmaktadır) çeşitli imkânları onlara destek sağlamaktadır. Örneğin kendi ideolojilerini benimseyen bir dergi yayımlarlar ve bu dergiyi Cemal'e vererek "gerçeklerden" haberi olmasını isterler (Y1).

Şekil 12: *Bahoz /Fırtına* Filmi 1. Kesit- Yurtseverler Eyleyen Çizelgesi

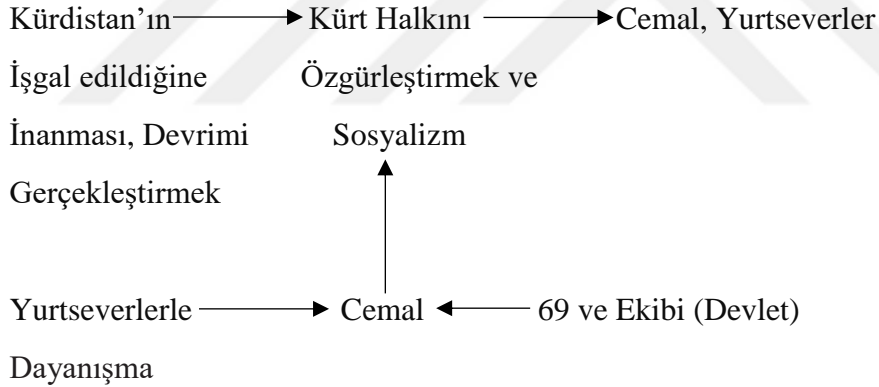


2. Kesit:

Cemal, Kürt kimliğini benimsemeye başlamış ve Yurtseverler'in bir üyesi hâline gelmiştir. Yurtseverlerle çeşitli eylemlere dahi katılmaya başlamıştır. Yani onlarla aynı şeyi istemektedir. Yani aşağıda görülecek olan eyleyensel örnekçenin aynı zamanda Yurtseverler için de geçerli olduğu söylenebilir. Bu kesitte bazı karakterlerin söylemlerinde (Örneğin Müslüm'ün) savaş koşullarında bulunulduğundan ve Kürtlerin özgürleşmesi gerektiğinden bahsedilir. Bu durum

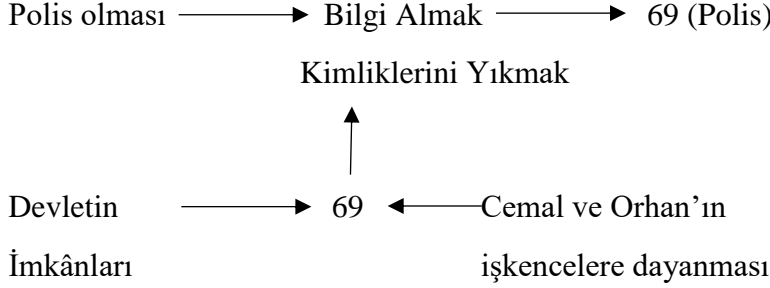
ulaşılması gereken konumuna yükselmektedir (N1). Kürt dilinin yasaklandığını söylemeleri ve Kürdistan'ı dört farklı ülke tarafından (bir sınıfta yaptıkları ders niteliğindeki toplantıda belirtildiği üzere) işgal edilmiş olarak görmelerinden dolayı (G1), Kürtlerin özgürleştirilmesi gerektiği inancı gönderici konumunda yer almaktadır. Bununla birlikte sosyalist bir devrim gerçekleştirme arzularının da bunda etkin olduğu söylenebilir (N2, G2). Onları engellemeye çalışan, evlerini basarak Cemal ve Orhan'ı gözaltına alan, sonrasında onlara işkence yapan, Helin ve evde yaşayan diğerlerini göz hapsine alan 69 ve ekibidir. Yardımcı konumunda Cemal'in Yurtseverler'le olan dayanışmasından başka bir öge gözükmezken eylemden yarar sağlayan olarak Cemal'i ve Yurtseverleri görmek mümkündür. İşkencelere dayanarak benimsediği kimliğini daha sağlam bir zemine oturtmaktadır.

Şekil 13: Bahoz /Fırtına Filmi 2. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi



69'un Cemal ve Yurtseverleri gözaltına almasında ve işkence yapmasında kişisel bir motivasyon pek bulunamazken, polislik görevi doğal olarak gönderici konumuna yükselmektedir. İsteddiği ise Cemal ve diğerlerine işkence ederek istediği bilgiyi almak (N1) ve onların kimliklerini yıkmaktır (N2). Bu kısımda bunu gerçekleştirememektedir çünkü gözaltına alınan ve doğrudan işkence gören Cemal'in de Orhan'ın da kimliği sağlamdır ve 69'un işkencelerine dayanmaktadırlar (E1).

Şekil 14: *Bahoz /Fırtına* Filmi 2. Kesit- 69 Eyleyen Çizelgesi

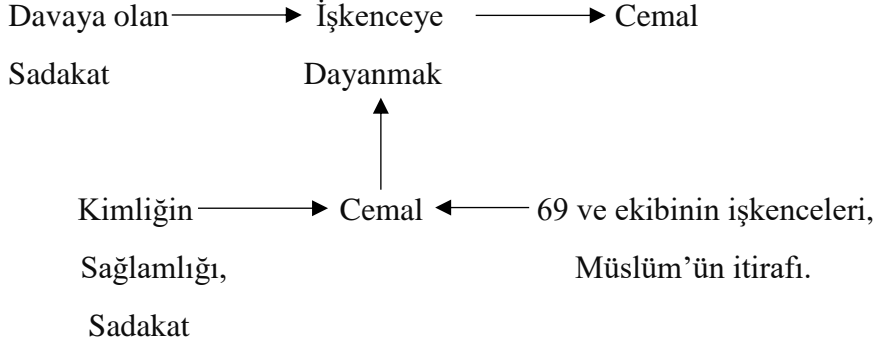


3. Kesit:

Bu kesitte Yurtseverler büyük bir Nevruz eylemi yapmaya çalışırlar ancak polis daha öncesinde eylem yapılacağına dair bilgi aldığı için grubu eylem alanına yakın bir yerde yakalamaya çalışır. Grubun bir kısmı kaçarken Cemal, Müslüm, Rojda gibi grubun üyeleri yakalanır. Orhan ise kaçarken bir polis tarafından vurularak öldürülür. Cemal'e 69 ve ekibi çeşitli küfürler eşliğinde yine işkence ederler, elektrik verirler ancak Cemal'e hiçbir şey itiraf ettiremezler. Hatta 69, Müslüm'ü çağırır; Müslüm her şeyi itiraf etmiştir, Cemal'in de grubun içinde olduğunu beraber Molotof kokteyli hazırladıklarını söylemektedir. Cemal ise, Müslüm'ü hayatında ilk kez gördüğünü hiçbir örgütle işi olmadığını söyleyerek suçlamaları reddeder (N). 69, Müslüm üzerinde başarılı olsa da Cemal üzerinde yine başarılı olamaz. Cemal inandığı dava uğruna hiçbir şeyi itiraf etmemeyi amaçlamaktadır. 69 ise, Müslüm'ün itiraflarından (E1) da güç alarak ona işkence ile itiraf mektubu yazdırmaya çalışmaktadır (E2). Nitekim 69, grubun diğer üyelerine ulaşmak için Cemal'i serbest bırakır. Cemal işkencelerden güçlenerek çıkar ve kimliğine daha çok sarılır. Hiçbir itiraf da bulunmadığı için Halil onu tebrik eder ve isterse mücadeleye dağda devam edebileceğini söyler. Yani Cemal aslında bir üst seviyeye çıkmaya hak kazanmıştır. 69, Müslüm'ün itirafları neticesinde diğer kaçanları yakalamaya başlar Helin ve VK'yı yakalar.

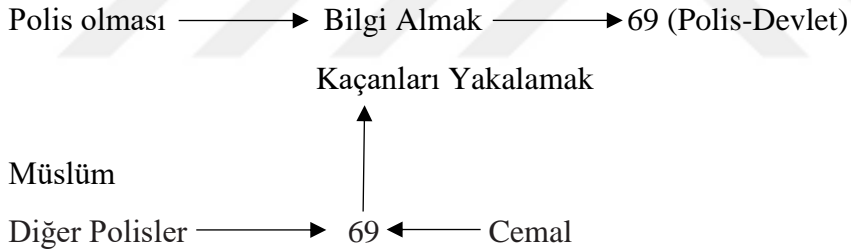
Cemal için eyleyensel örnekçe:

Şekil 15: *Bahoz /Fırtına* Filmi 3. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi



69 İçin Eyleyensel Örnekçe:

Şekil 16: *Bahoz /Fırtına* Filmi 3. Kesit- 69 Eyleyen Çizelgesi

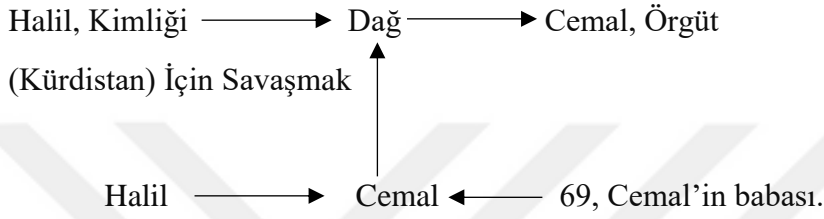


4. Kesit:

Cemal serbest bırakıldıktan sonra arkadaşlarını aramaya başlar, arkadaşlarının bir kısmının dağa çıktığını Halil'den öğrenir. Bir kısmı da polis tarafından yakalanmıştır. Gruptaki en yakın arkadaşı Orhan'ın ise öldürüldüğünü serbest bırakıldıktan sonra öğrenir. Artık İstanbul'da yapacak pek bir şeyi kalmadığı için, Halil'in de teklifi üzerine (G1, Y1) Tunceli'ye dönerek dağa çıkmaya yani aktif bir şekilde silahlı mücadeleye katılarak Kürdistan (filmin sonunda yer alan dağ imgesi yine Kürdistan'ı temsil etmektedir) için savaşmaya katılacaktır (G2,N1). Bu arada babası olanları öğrenmiş ve İstanbul'a gelmiştir. Cemal'i aramaktadır. 69 (E1), babasına ulaşır ve Cemal'i itirafçı olması konusunda ikna etmesi için babasına (E2)

telkinde bulunur. Sonrasında Cemal, babasıyla okulda buluşur; babası Cemal'i ikna etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Cemal babasından kaçar ve Tunceli'ye döner. Cemal'in örgüte katılması onun için mutluluk verici bir durum olacaktır (A1), örgüt ise (A2) kendi saflarında silahlı mücadeleye girecek birini daha kazanmıştır.

Şekil 17: Bahoz /Fırtına Filmi 4. Kesit- Cemal Eyleyen Çizelgesi



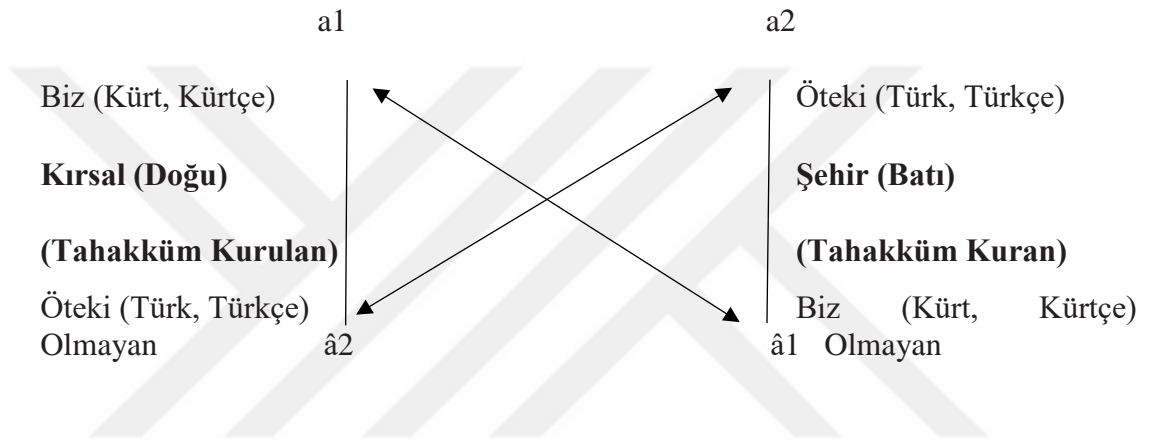
3.5.2.3. Derin Yüzey

Filmde ilk olarak görülebilecek durumun Türkçe- Kürtçe ve Türk- Kürt karşıtlığı olduğu söylenebilir. Bu durum uzamsal olarak da verilmektedir. Kırsalda (doğu) her daim Kürtçe konuşulduğu gösterilirken, şehirde (batı) çoğunlukla Türkçe konuşulduğu görülmektedir. Türklerin şehirde, Kürtçe konuşulmasına, dolayısıyla Kürtlere tahammülleri yoktur. “Baskıcı devletin aygıtı” olan polis ise, Kürt siyasi hareketinde yer alanlara ve dolayısıyla Kürt ulusundan olduğunu söyleyenlere işkence yapmaktadır. Diğer taraftan sıradan halk konumunda bulunan otobüsteki yolcular, Kürtlerin kamusal alanda Kürtçe konuşmasına bile tolerans göstermemektedir ve “Doğudan gelip burayı bozdular”, “Burası Türkiye burada Türkçe konuşulur”, “Bölücü heriflerin inin aşağı” gibi ifadelerle Kürtleri aşağılayarak otobüsten kovmaktadırlar. Bununla birlikte, Cemal ve Orhan yurdun kantininde otururken devletin ideolojik bir aygıtı olan Televizyondan (TRT) ⁶⁰ “Bilimsel araştırmalara göre Kürt dili diye bir dil yoktur” açıklaması yapılmaktadır. Bu duruma hemen cevap vermek isteyen Orhan Kürtçe ağır küfürler eder, bunun üzerine Türkçe konuşmadığı için diğer öğrenciler Orhan’a küfür ederler ve saldırırlar. Doğu (Kırsal) ise tam manasıyla kimliğini benimseyen Kürtler için asıl mücadelenin verildiği

⁶⁰ Althusser’e göre (2014: 51) haberleşme sistemleri (radyo, televizyon vs. gibi medya araçları) devletin ideolojik aygıtlarıdır.

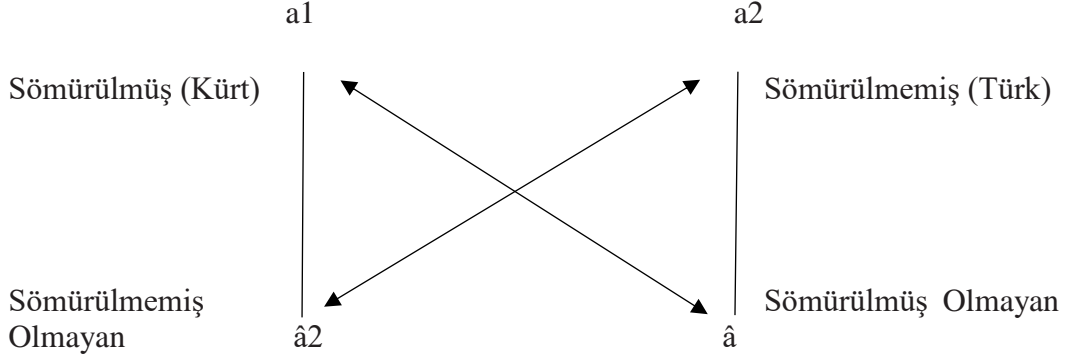
alandır. Bu bağlamda söylenenlerin biz (Kürt) ve öteki (Türk) şeklinde verildiği söylenebilir. Zira böylece öteki, Kürt'e ve Kürtçeye tahammülü olmayan ve bunu kabul ettirmek için baskı uygulayan bir konumda yer almaktadır. Film bu şekilde net bir tavırla Kürtlerin Türklerden ayrı bir ulus olduğuna ve Türklerin onları baskı içinde tuttuğunu, Kürtlerin kimliklerini kırmaya çalıştıklarını belirtmektedir.

Şekil 18: *Bahoz /Fırtına* Filmi 1. Göstergibilimsel Dörtgen



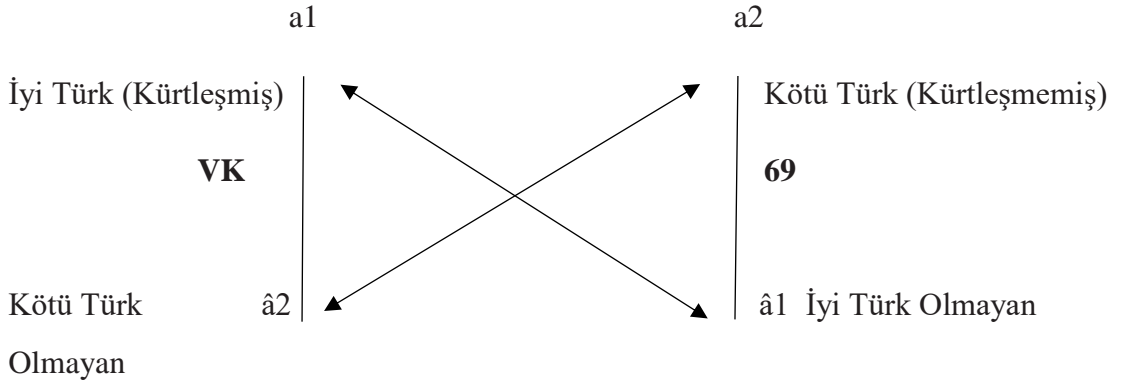
Yurtseverlerin bir diğer söylemi ise, kendilerini sömürülmüş bir halk olarak görmeleri doğrultusundadır. Bunu açıkça belirtmekle birlikte, hem savaş koşullarında olduklarından bahsetmeleri, hem de “isimlerimizi, köylerimizin isimlerini değiştirdiler” gibi bir ifadeye başvurmalarından bunu anlamak mümkündür. Bu durumda sömürülen bir halk var ise (Kürtler), sömürülmeyen bir halk da (Türkler) bulunmaktadır. Ancak film bunu doğrudan bir şekilde “Türkler, Kürtleri sömürdü” gibi bir söylemle dışarı vurmamaktadır. Bunu daha çok “sistem bunları (devlet) yaptı” söylemi ile gerçekleştirmektedir. O halde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır:

Şekil 19: *Bahoz /Fırtına* Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen



Film biz-öteki söylemini benzer şekilde karakterler üzerinden de “İyi Türk”-“Kötü Türk” karşıtlığı ile göstermektedir. Bunu 69 ve VK karakterleri üzerinden gerçekleştirmektedir. VK grup tarafından kabul edilmiştir çünkü Abdülbaki'nin söylemi ile “Kürtleşmiştir”. O halde 69 karakterinin, işkence uygulayan, “zalim” bir polis olması bir kenara bırakıldığı takdirde dahi “öteki” olmaktan kurtulamamaktadır. Çünkü Türklüğünü reddetmemektedir.

Şekil 20: *Bahoz /Fırtına* Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen



69 karakteri üzerinden olmak-görünmek karşıtlığı da incelenebilir. 69, film boyunca sivil kıyafetlerle gezmektedir, yani sivil polis olarak giz(emli) bir durumun içerisinde yer almaktadır ancak herkes onun polis olduğunu bilmektedir. Dolayısıyla ortada gizemli bir durum tam olarak yoktur. Ne var ki sivil kıyafetlerle gezerek, üniversitede daha rahat bir şekilde bulunmak istediğine hükmedilebilir. Yani

3.5.3. *Min Dit/Ben Gördüm*

Yönetmen: Miraz Bezar, Senaryo: Miraz Bezar, Görüntü Yönetmeni: Isabella Casez, Oyuncular: Hakan Karsak, Şenay Orak, Suzan İler, Berîvan Ayaz, Yapım Yılı: 2009, Süre: 102 dakika.

3.5.3.1. **Söylem Çözümlemesi**

Filmin Özeti:

Film Diyarbakır’da yaşam mücadelesi veren Gülistan ve Fırat isimli iki kardeşin öyküsünü anlatmaktadır. İki kardeş, küçük kardeşleri Dilovan, anne ve babalarıyla birlikte mutlu bir şekilde yaşamaktadırlar. İki kardeşin hayatı, bir düğün dönüşünde anne ve babalarının Jitem tarafından gözleri önünde öldürülmesi ile tamamen değişir. Jitem üyeleri “rutin trafik kontrolü yapıyormuş” gibi arabayı durdururlar. Ekibin başında bulunan Nuri, ailenin babası Vedat’ı “lastiğin inmiş, farın yanmıyor” diyerek dışarı çıkartır ve kafasına ateş eder. Nuri’nin diğer adamı da Sevda’yı (anne) öldürür. Anne ve babaları öldürülen çocuklara ilk başlarda teyzeleri Yekbun bakmaktadır ancak teyzelerinin de Jitem’in eline düşmesi ile iyice sahipsiz kalan çocuklar, hayatta kalmak için önce evdeki eşyaları satmaya başlarlar, bu sırada küçük kardeşleri de (Dilovan) bakımsızlıktan hastalanarak ölür. Evin kirasını da uzun bir süre ödeyemeyen Gülistan ve Fırat, ev sahibi tarafından evden atılırlar. Diyarbakır sokaklarında yaşamaya başlayan iki kardeş, sokakta tanıştıkları Zelal’in yardımları ile mendil, çakmak gibi şeyler satmaya başlar ve hayata tutunmaya çalışırlar. Bu sıralarda bir hayat kadını olarak çalışan Dilan ile tanışır ve Dilan onlardan kendi numarasının bulunduğu kâğıtları dağıtmasını ve bunun karşılığında para vereceğini söyler. Özellikle Gülistan, Dilan’a yardım eder. Fırat diğer sokak çocuklarıyla birlikte hırsızlık veya bazı şeylerin satışını yaparken, Gülistan da Dilan’a yardım eder. Bir gün çocukların ailesini öldüren, Jitem mensubu Nuri, Dilan’a müşteri olarak gelir. Nuri, Gülistan’ı tanımaz ancak Gülistan onu tanır. Dilan ve Nuri, Nuri’nin evine gittiklerinde Gülistan da onlarla gelir. Dilan ve Nuri evin bir odasında bulunurken, Gülistan da evi gezer ve Nuri’nin silahını çalar. Nuri yatakta yatarken silahını ona doğrultur ancak ateş edemez. Akabinde Fırat’ın yanına gider ve

katili gördüğünü, bulduğunu söyler. Fırat ve Gülistan, Nuri'nin katil olduğunu belirten bir yazı yazarlar ve bu yazıları Nuri'nin yaşadığı mahallenin her noktasına dağıtırlar. Ayrıca Fırat caminin hoparlöründen Nuri'nin katil olduğunu anons eder. Nuri şaşkın vaziyette, komşularının kınayan bakışları altında ezilirken, çocuklar diğer sokak çocukları ile birlikte İstanbul'a doğru hareket ederler.

Film Kişileri:

Gülistan ve Fırat: Birbirlerine yakın yaşlarda (10-12) henüz okul çağında olan iki kardeştir. Filmsel dünyanın içinde düşünüldüğünde, anne ve babaları öldürülene kadar mutlu bir hayat sürdükleri ve ciddi manada korku hissini ilk defa o gece hissettikleri söylenebilir. Nuri ve ekibi “polis gibi” görünerek arabayı durdururlar. Anne ve baba çocuklara korkmamaları ve ne isterlerse yapmalarını söylerler. Bu noktada, çocuklar üzerinden ailenin polisten ne kadar korktuğu ve çekindiği vurgulanmış olur.

Çocuklar sokakta kalınca ilk başlarda zorlanırlar ancak Zelal'in ve diğer sokak çocuklarının yardımlarıyla hayatta kalmaya çalışırlar. Mendil, çakmak gibi şeyler satarlar. Fırat, diğer çocuklarla birlikte hırsızlık işlerine de girmeye başlar. Gülistan ise Dilan'a yardım eder ve onun müşteri çekmek amacıyla hazırladığı kâğıtları arabaların üstüne koyar. Gülistan, Dilan'ın yaptığı işi ilk başta anlamaz ve verdiği parayı alır. Ancak sonrasında onun yaptığı işi anlar ve ondan para kabul etmez ancak yine de onunla beraber gezmeye, ona yardım etmeye devam eder. Burada gerek iki kardeş üzerinden gerekse sokakta yaşayan diğer çocuklar üzerinden, çocukların “ne kadar zorlu” ve “acımasız” bir dünyada hayatta kalmaya çalıştıkları gösterilir. Film çocuklar aracılığıyla, bir yandan devletin baskısını ve bununla birlikte gelen yaşam koşullarının zorluğu göstermiş olur.

Fırat çakmak satarken ailesini öldüren Nuri ile karşılaşır. Nuri onu tanımaz ve çakmak satın almak ister ancak Fırat donup kalır ve korkudan altına kaçar. Nuri ona küfür ederek yanından uzaklaşır. Gülistan da, Dilan aracılığıyla Nuri ile karşılaşır. Nuri onu da tanımaz. Gülistan, Nuri'den intikam almak ister ama bunu silah ile yapamaz. Bunun yerine Fırat ile birlikte Nuri'nin bir Jitem mensubu ve bir katil

olduğunu belirten kâğıtları dağıtırlar. Çocuklar bu davranışları ile Nuri'nin yaptıkları hareket sonucunda şiddete itilmiş olsalar da şiddete başvurmazlar. Çocuklar Nuri'yi “toplum gözünde mahkûm etme” yöntemini benimserler ve onu ifşa ederler.

Ebeveynleri öldürüldükten sonra teyzeleri çocukları İsveç'e götürmek istemiştir ancak bunu gerçekleştiremez. Bu sebeple çocuklar sonrasında sadece hayata tutunmaya çalışan karakterler olarak görünürken, Nuri tesadüf eseri karşılımlarına çıkana kadar, adalet veya intikam arayışında oldukları söylenemez. Ancak Nuri ile karşılaştıktan sonra doğal olarak adalet arayışına yönelirler.

Çocuklar üzerinden Türkiye'de yaşanmış çeşitli vakalar da gösterilir. Örneğin çocuklar Ermeni kilisesine giderler; kilise virane durumdadır. Gülistan, Zelal'e neden “yıkık olduğunu” sorar ancak Zelal bilmediğini söyler. Buradaki durum 1915 Ermeni olaylarına bir göndermedir.

Nuri: Öykünün Türk temsilini baskın bir şekilde taşıyan Nuri 35-40 yaşlarında evli ve bir erkek çocuğa sahip olan bir karakterdir. Evindeki fotoğraflardan ve aldığı ödüllerden anlaşılacağı üzere, Güneydoğu'da devlet nezdinde çeşitli “başarımlara” imza atmış birisidir. Film boyunca sivil kıyafetlerle görünse de, Jandarma Komutanlığına gittiğinde erlerin ona selam durması, onun rütbeli bir subay olduğunu ortaya koymaktadır. Nuri Jitem için çalışmaktadır ve faili meçhul cinayetler işlediği ve birçok işkencelere imza attığı filmde çeşitli şekillerde gösterilmektedir

Nuri'nin Kürt olmadığı filmde görüldüğü ilk sahnede anlaşılır. Vedat bir çay bahçesinden çıkar; kapının önünde Nuri ve adamı beklemektedir. Burada Nuri ve ekibinin Vedat'ı takip ettiği ortaya çıkarken, Vedat ile aralarındaki dilsel farklılık da ortaya çıkmaktadır. Vedat kapıdan çıktıktan sonra Kürtçe olarak Nuri'den çakmak ister, ancak Nuri “pardon” diyerek anlamadığını belirtir. Bunun üzerine Vedat Türkçe olarak çakmak ister.

Nuri ve ekibi anne ve babayı öldürmeden önce “Beyaz Toros” un içerisinde gösterilir, bu durum 1990'lardaki faili meçhulleri hatırlatmak amacıyla yerleştirilmiş bir göstergedir. Nuri'nin gerçekleştirdiği cinayetleri kurbanlarını kandırarak yaptığı görülebilir. Trafik polisi olarak ailenin arabasını durdurur ve ilk başta ehliyet ve

ruhsat ister. Sonrasında Vedat'a "farın çalışmıyor, lastiğin de inmiş" diyerek arabadan inmesini ve lastiğe bakmasını sağlar. Bu esnada Nuri ensesinden Vedat'ı vurur. Nuri arabanın içinde çocuklara yakından bakmasına rağmen her iki çocuğu da sonrasında gördüğünde onları tanımaz. Bu Nuri'nin gerçekleştirdiği fiili önemsemediği anlamına götürmektedir. Ayrıca Yekbun ve arkadaşı Memo'yu da kaçırmıştır ve Yekbun'a işkence ettiği-sonrasında öldürecek- anlaşılmalıdır ancak yaptıklarını hiç önemsememektedir. Örneğin Yekbun'a işkence yaptığı ve sorguladığı anlaşıldıktan sonra Nuri'nin sabahın erken saatlerinde eve girdiği görülür. Eşini uyandırmamak için ihtimam gösterir. Nuri rahat bir şekilde, normal bir gün gibi balkona çıkar, sigarasını içer, komşusuna selam verir. Bununla birlikte öldürme, işkence vb. gerçekleştirdiği bütün fiillere rağmen, evine geldiğinde eşine güler yüzle davranan bir eş ve oğlu ile şakalaşan bir babadır. Komşuları ile de yakın ve samimi bir ilişkisi olduğu çeşitli şekillerde gösterilir. Kısacası yaptığı eylemlerden haberi olmayan çevresi ve ailesi ile yakın ve iyi bir ilişkisi vardır.

Nuri bu özelliklerinin dışında ailesinin ve çevresinin yanında bu yanını hiç açığa vurmasa da (genelde komşuları ile ve eşiyile kibar bir şekilde konuşur) kaba ve sert bir mizaca sahiptir. Örneğin Fırat'a sokakta rastlar ve ondan çakmak satın almak ister, Fırat şoka girmiş bir şekilde Nuri'ye baktığı için cevap veremez. Bunun üzerine Nuri çok sinirlenir ve ağır, galiz ifadelerle Fırat'a küfür eder. Aynı küfürlü tavrı, şiddette ekleyerek Dilan'a da gösterir. Gülistan, Nuri'nin evinden silahını çalmıştır. Bunu anlayan Nuri çok sinirlenir ve Dilan'ın yanına gider. Dilan o ara başka bir erkek ile konuşmaktadır. Nuri araya girince, diğer erkek müdahale etmek ister ve bu esnada Nuri ona küfürler ederek adamı sert bir şekilde döver, Dilan'ın boğazına sarılır; Dilan'a küfür eşliğinde tehdit eder ve "silah nerede" der. Dilan "bilmiyorum" şeklinde cevap verdikten sonra Gülistan'ı sorar, eğer onu ertesi gün yanına getirmez ise Dilan'ı öldüreceğini söyler.

Bu özelliklerinin yanında Nuri, yukarıda da belirtildiği gibi, eşini aldatmaktadır ve bunu yaparken bir çocuğu kullanmaktan da sakınmamaktadır. Nuri, Dilan'ın yanına gelerek "otelde buluşmamıza gerek kalmadı, eve gidebiliriz" der. Dilan ise "müşterilerin evinde görüşmediğini" söyler. Nuri bu duruma çok sinirlenir ancak Nuri'den intikam almak isteyen Gülistan bu duruma müdahale eder ve

“geliyoruz” der. Dilan, Gülistan’a olduğu yerde “beklemesini, işi bitince geri geleceğini” söyler. Ancak Nuri “boş ver gelsin hem komşular da şüphelenmemiş olur” der.

Nuri’nin gerçekleştirdiği eylemlerde kendi kişisel motivasyonu, saikleri nedir pek anlaşılmaz. Nuri üzerinden, kişisel motivasyonu olabilecek örneğin milliyetçilik gibi bir olgu dahi gösterilmez. Mesela anne ve babayı neden öldürdüğü veya Yekbun’a neden işkence yaptığı tam olarak belli değildir. Nuri bu şiddet içeren fiilleri sadece uygulamaktadır. Jitem üyesidir ve bundan dolayı şiddet içeren eylemler gerçekleştirmektedir ancak bundan rahatsız olmamaktadır. Aksine “normal bir iş” gibi gördüğü her hâlden bellidir. Bununla birlikte Nuri, Jitem yani silahlı kuvvetlerin bir mensubu olarak “baskıcı devlet aygıtı” ile ilişkilendirilmektedir.

Diğer Kişiler: Ailenin babası Vedat, 35-40 yaşlarında, yaptığı gösterilen tek haberden anlaşılacağı üzere faili meçhuller hakkında haber yazan bir gazetecidir. Sevda ise, kasete kayıt ettiği sesinden masal anlatarak çocuklarını uyutan, dolayısıyla onlar ile yakından ilgilenen bir annedir. Sevda’nın kardeşi Yekbun ise çok fazla belli edilmese de, “Kürt Hareketi’nin içindedir: Silahlı veya siyasî kanadı olup olmadığı ise belli değildir. Vedat ve Sevda’nın da en azından Yekbun üzerinden hareketin faaliyetlerine destek verdiği anlaşılmaktadır. Örneğin Yekbun’un polisten saklanan arkadaşı Memo, Yekbun’un ricasıyla bir gece ailenin evinde kalır. Hatta Fırat’ın ödevine yardım eder. Memo ve Yekbun kaçmaya çalışmalarına rağmen Nuri tarafından yakalanır. Yekbun’un işkence edilmiş vaziyeti gösterilirken, Memo’nun faili meçhul şekilde öldürüldüğü açık şekilde gösterilir. Filmin sonlarına doğru Jitem mensuplarının çöplüğe iki ceset attığı görülür. Bunlardan biri Memo’dur. Hatta bu durumu Fırat ve diğer sokak çocukları da görür. Diğer ceset gösterilmese de bu cesedin de Yekbun olabileceği tahmin edilebilir. Zira Yekbun, Nuri ile birlikte görüldüğü sahne sonrasında bir daha gözükmemektedir.

Dilan 30-35 yaşlarında, hayat kadını olarak çalışan biridir. Dilan bu işi haricinde annesi ile birlikte çalışmaktadır. Ayrıca Dilan’ın çocukları da vardır. Dilan’ın neden hayat kadınlığı yaptığı çok açık değildir. Ancak hayat şartları (parasızlık vs.) gibi durumlardan kaynaklandığı tahmin edilebilir. Öyküye Fırat ve

Gülistan'ın parkta yanına yaklaşarak dâhil olur. Dilan, çocuklara bazı kâğıtlar verir ve dağıtmalarını, bunun karşılığında para vereceğini söyler. Çocuklar kâğıtları dağıtır ancak parka döndüklerinde Dilan yerinde yoktur. Sonrasında Gülistan onu farklı kıyafetlerle (başında yazma vardır) bir çarşıda çalışırken yakalar ve onlara borçları olduğunu söyler. Dilan, Gülistan'a sessiz olmasını, 2 saat sonra parkta buluşacaklarını söyler. İkisi parkta buluşur ve Dilan, Gülistan'a daha önceden söz verdiği parayı verir. Bundan sonra Gülistan genellikle Dilan'a yardım eder, ancak onun verdiği parayı kabul etmez. Dilan'ın öyküdeki işlevi çocukların Nuri'ye ulaşmalarını sağlamasıdır.

Filmde Fırat ve Gülistan'a yardım eden Zelal ile kardeşi Mikail, Kürt sorununa dair filmin kullandığı karakterlerdendir. Zelal ve Mikail dedeleri ile birlikte sokakta yaşamaktadırlar ve çeşitli şeyler (çakmak, radyo, gözlük, mendil vs.) satmaktadırlar. Zelal'in anlattığına göre köyleri askerler tarafından yakılmıştır. Annesi, babası ve diğer kardeşi orada öldürülmüştür. Yani bu çocuklar da, Gülistan ve Fırat gibi devlet yüzünden sokaklarda yaşamak zorunda kalmışlardır. Ayrıca Fırat'ın Mikail aracılığıyla tanıştığı diğer çocuklarda, nedeni tam olarak açığa çıkmasa da sokakta yaşamaktadırlar ve devletin şiddetine şahit olmaktadır. Çöplüğe atılan cesetleri uzaktan izleyen çocuklar, pek şaşırılmaz ve sakin sayılabilecek bir şekilde cesetlere bakmaya giderler. Burada vurgulanan nokta Diyarbakır'da yaşayan sokak çocukları için bu durumun "sıradan" bir olgu olduğudur. Bununla birlikte çocuklar, çöplüğe atılan cesetleri görmeden önce bir ateşin başında toplanmış bir şekilde "Nerede Benim Kürdistanım" nakaratlı bir şarkı söylemektedirler. Polislerin geldiğini haber alan çocuklar hemen şarkıyı keserler ve ateşi de söndürürler. Gösterilmek istenen nokta, filmin başında Gülistan ve Fırat üzerinden vurgulanan nokta ile aynıdır. Çocuklar dahi canlarından endişe duymakta ve devletin kolluk gücünün onlara bir zarar vermesinden korkmaktadırlar. Ayrıca burada mezkûr nakaratla söylenen şarkı, Kürtlerin bağımsız bir ulus- devlet arzularına dair bir tezahürdür.

Bu karakterlerin haricinde Nuri'nin yanında iki kişi daha bulunmaktadır ancak isimleri bilinmez ve hikâyede sadece Nuri'ye eşlik eden tipler olarak bulunurlar. Filmde dikkat çeken bir diğer karakter ise, Türk olduğu belli olan ev

sahibidir. Film çok keskin bir şekilde Türk ve Kürt ayrımını yapmaktadır: Kürtler her daim kendi arasında Kürtçe konuşurken, yanlarında bir Türk olmadığı takdirde Türkçe ile konuşmamaktadırlar. Ev sahibi ve eşi asla Kürtçe konuşmamakta, aksine güzel sayılabilecek bir Türkçe konuşmaktadırlar. Ev sahibinin eşi, çocukları evlerinde idare etme taraftarı gibidir. Bilakis ev sahibi ise her fırsatta çocukları kira ödeyemediği için sıkıştırmakta ve sonunda da evden dışarı atmaktadır.

Zaman ve Uzam:

Filmsel zaman çok belli değildir. Faili meçhul mevzusunun işlenmesi ve/veya “Beyaz Toros” gibi göstergelerden dolayı 1990’lardan bir hikâyeye anlatılıyor gibidir. Uzam olarak da ailenin veya Nuri’nin yaşadığı evler, Jandarma Komutanlığı gibi kapalı uzamlar sayılmaz ise film Diyarbakır sokaklarında açık bir uzamda geçmektedir. Çocukların ebeveynleri öldürüldükten sonra ev çocuklar için zor şartların başladığı; gıdanın tükendiği, parasızlıktan dolayı eşyaların satıldığı, Dilovan’ın öldüğü kötü sayılabilecek bir mekân haline gelmektedir. Son kerte de ise çocuklar ev sahibi tarafından Diyarbakır sokaklarına itilmektedir. Nuri’nin yaşadığı ev ise bu tür sıkıntılardan uzaktır. Jandarma Komutanlığı merkezi ise loş ışıkların bulunduğu klostrofobik bir mekân izlenimine sahiptir.

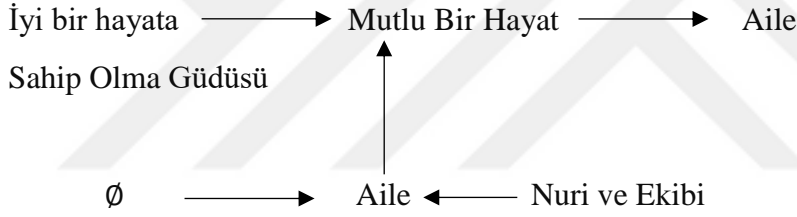
Diyarbakır sokakları muhtaç çocuklara kimsenin sahip çıkmadığı, çocukların birbirleriyle dayanışma gösterdiği bir uzam olarak sunulmaktadır. Burada dikkat çeken nokta ise çocukların kendi arasında sürekli Kürtçe konuşurken, bir şey satmaya çalıştıklarında (örneğin mendil vs.) Türkçe konuşuyor olmalarıdır. Dolayısıyla bir bakıma ticaret sahasına girdikleri zaman- buna bir çeşit kamusal alan da denilebilir- Türkçe konuşurlarken, kendi aralarında daha mahrem bir alanda ana dilleriyle konuşmaktadırlar. Bu durum Kürtlerin çift dilliğini gösteren bir olgu olmakla birlikte, dillerini hâlen tam olarak istedikleri gibi kullanamadıklarının, film tarafından vurgulanmasıdır.

3.5.3.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

1. Kesit:

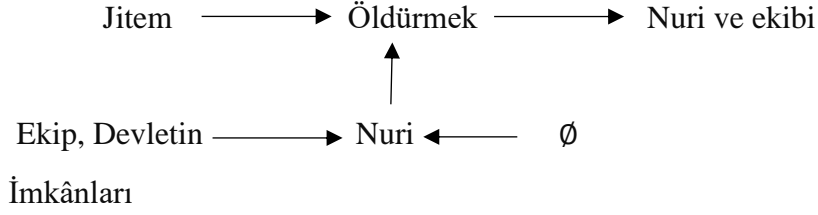
İlk kesiti anne ve babanın öldürüldüğü kısma kadar almak mümkündür. Bu anlamda aileyi tek bir özne olarak değerlendirerek, mutlu bir hayat sürdürmenin de arzu ettikleri durum olduğunu söylemek mümkündür (N). Onların bu mutlu hayatı sürme amaçlarını engelleyen durum ise Nuri ve ekibi (E) olurken, bu anlamda ailenin bir yardımcısı da gözükmemektedir. Öte yandan Nuri'nin anne ve babayı öldürme nedeni, Jitem'den olmasına ve ailenin Kürt hareketine yakın olduğu bilinmesine rağmen, tam açık değildir.

Şekil 22: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 1. Kesit-Aile Eyleyen Çizelgesi



Bu kesitte görüleceği üzere Nuri'nin amacı Vedat ve Sevda'yı öldürmektir (N1), Bu Vedat'ı takip etmesinden anlaşılmaktadır. Nuri'nin bu konuda, kişisel bir motivasyonu görülmemektedir. Öyleyse Jitem mensubu olması (G) doğal olarak gönderici konuma yerleşmektedir. Karşısında hiçbir engelleyici bulunmaz iken, gerek kendi ekibi (Y1), gerekse devletin diğer imkânları (Y2) (örneğin ailenin yola çıktığına dair Nuri ve ekibine anons geçilmesi), ona yardımcı olmaktadır. Alıcı konumunda ise durumdan faydalanan kendisi ve ekibi bulunmaktadır.

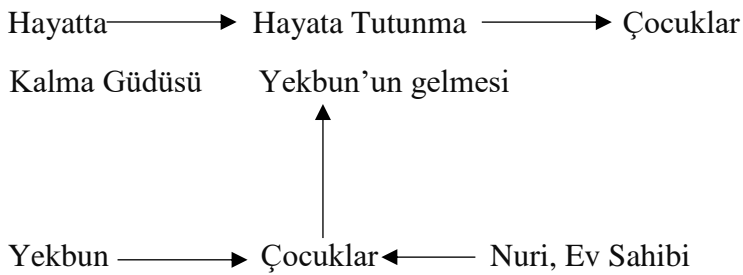
Şekil 23: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 1. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi



2. Kesit:

Bu kesitte çocukların (Gülistan ve Fırat) sadece hayata tutunmaya (kardeşlerine bakma, barınma, beslenme vs.) amacıyla oldukları söylenebilir (N1). İlk kerte de teyzeleri Yekbun'un (Y1) çocuklara sahip çıkarak, onlara bakmaya çalışmaktadır ancak Nuri'nin (E1) onu da kaçırması çocukların tamamen sahipsiz kalmasına neden olmuştur. Çocuklar bu kısımda teyzelerin gelmesini (N2) ve kendilerini kurtarmasını bekler. Bununla birlikte ev sahibinin (E2) çocuklardan sürekli olarak kira istemesi ve sonunda evden atması da çocukları daha zor bir konuma doğru sürüklemiştir.

Şekil 24: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 2. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi

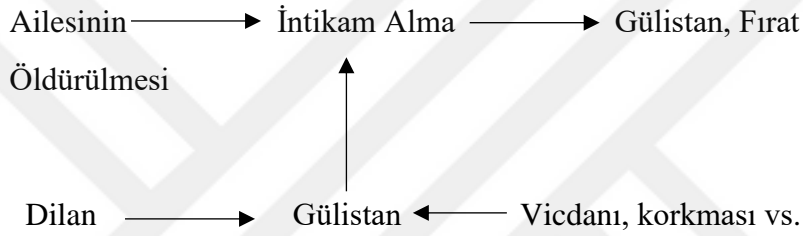


Nuri bu kesitte Yekbun'u kaçırmaktadır ve ona işkence yaptığı görülmektedir. Öğrenmek istediği bir bilgi olduğu söylenebilir (N). Yekbun'un kişisel direncinin ne kadar devam ettiği çok belli olmadığı halde, işkencenin devam etmesinden dayandığı anlaşılabilir (E). Nuri'nin yardımcısı ise, gönderici konumunda da bulunan Jitem'in olanaklarıdır (mekân ve ekip sağlama vs.).

söylenbilir (E). Dilan ise Nuri ile Gülistan arasındaki durumdan haberdar değildir ancak Gülistan'ın dolaylı yoldan onun evine girmesine yardım etmiştir. Ailesinin Nuri tarafından öldürülmüş olması doğrudan gönderici konuma yerleşmektedir. Bu kesitte sadece Nuri'nin cinsel arzuları nedeniyle (G) eşini, Dilan ile aldatma isteğini görürüz (N).

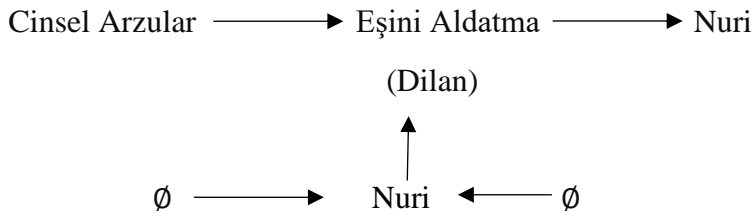
Gülistan için Eyleyensel Örnekçe:

Şekil 27: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 4. Kesit-Gülistan Eyleyen Çizelgesi



Nuri için Eyleyensel Örnekçe:

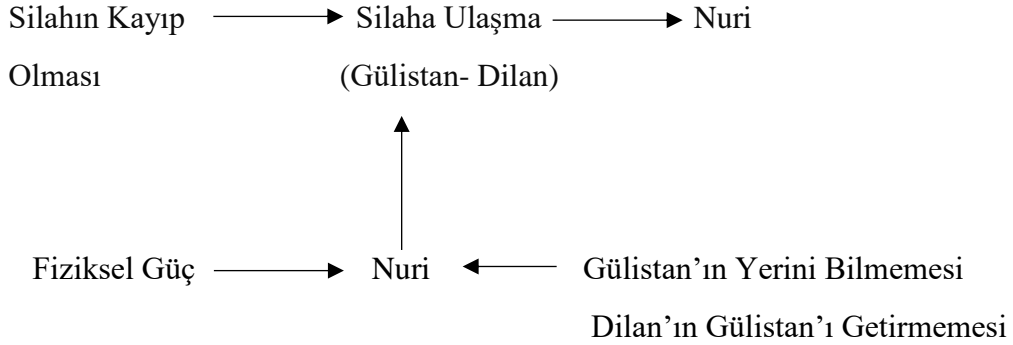
Şekil 28: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 4. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi



5. Kesit:

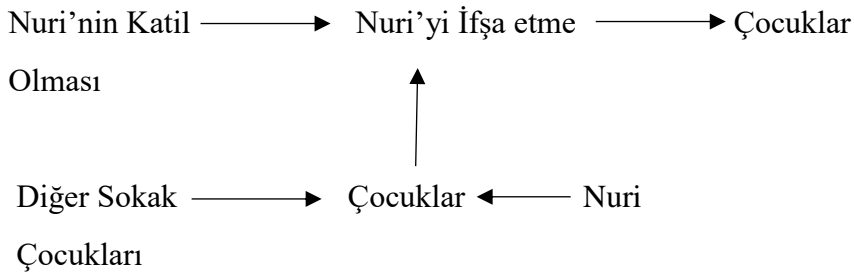
Bu kesitte Nuri silahın evinden alındığını öğrenmiştir ve Dilan'dan şiddete de başvurarak bilgi almak istemektedir. Dolaylı yoldan Gülistan'a ulaşmak istemektedir (N). Nuri, Dilan'ın mevzudan haberi olmadığını anlayınca Gülistan'ı yanına getirmesini ister. Nuri'nin Gülistan'ın yerini bilmemesi (E1), Dilan'ın da Gülistan'ı getirmemesi (E2) engelleyici konumuna yükselirken, Nuri'nin fiziksel olarak güçlü olması ona tehdit etmesinde avantaj sağlamaktadır (Y).

Şekil 29: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 5. Kesit-Nuri Eyleyen Çizelgesi



Diğer taraftan Gülistan, Fırat'ın yanına gelerek katili gördüğünü söyler. Gülistan ve Fırat, diğer sokak çocuklarından da yardım alarak Nuri'nin katil olduğunu ifşa etme amacındadırlar (N). Bunun için çocuklarla birlikte Nuri'nin mahallesine Nuri'nin katil olduğunu ifşa eden kâğıtlar bırakırlar. Hatta kâğıtlardan biri Nuri'nin oğlunun ve komşusunun eline dahi geçer. Nuri (E) mahallede kâğıtları toplamaya çalışır ancak Fırat bu sefer cami hoparlöründen Nuri'nin katil olduğunu haykırır.

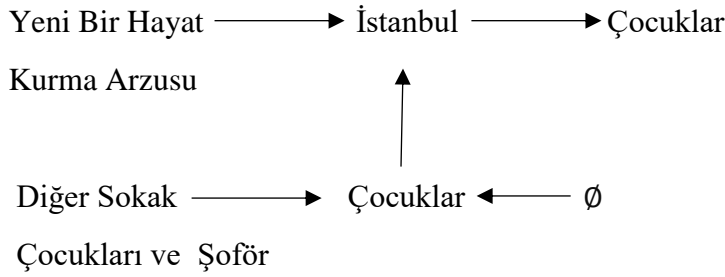
Şekil 30: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 5. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi



6. Kesit:

Bu kesitte çocuklar yeni bir hayata başlamak üzere İstanbul'a gitme amacındadırlar (N). Yeni bir hayat kurma arzusu (G) onları İstanbul'a gitmeye yönlendirmektedir. Diğer sokak çocukları ve onları İstanbul'a götüren adam (Şoför) çocuklara bu amaçlarında yardımcı olmaktadır.

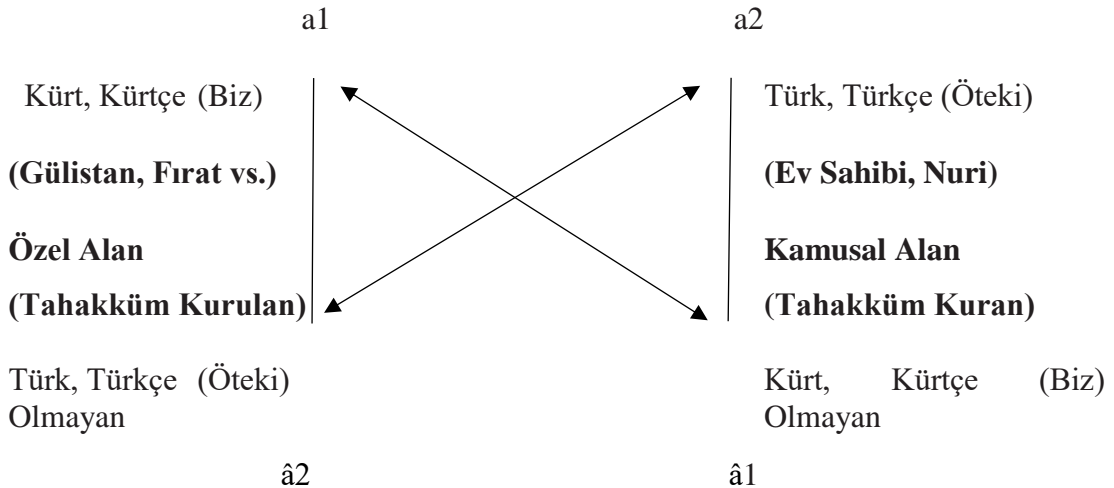
Şekil 31: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 6. Kesit-Çocuklar Eyleyen Çizelgesi



3.5.3.3. Derin Yüzey

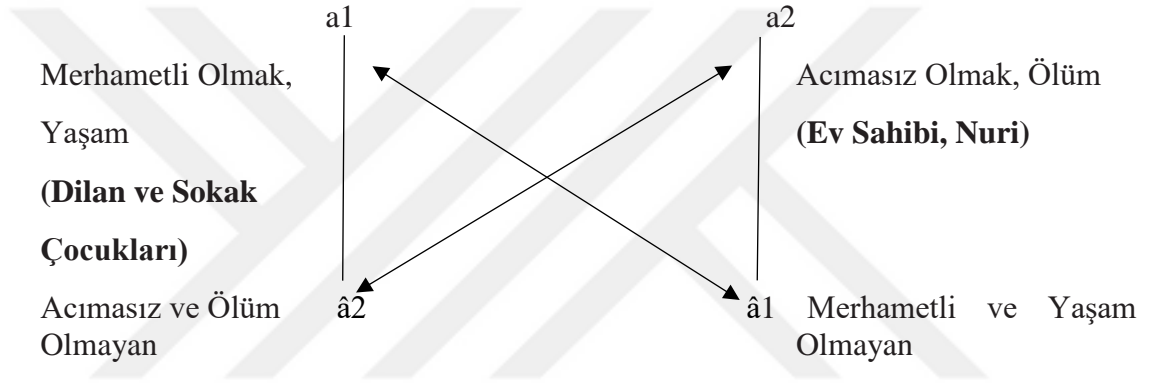
Kürt karakterler ile Türk karakterler arasında kesin olarak bir karşıtlık oluşturulmaktadır. Bu da bilhassa dil ve eylemler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Kürt karakterler Türkçe de konuşabilirken, Türk karakterler asla (Ev Sahibi, Nuri) Kürtçe konuşmamaktadırlar. Hatta karakterler az dahi olsa (Vedat'ın Nuri'den çıkmak istemesi) Kürtçe bilmemektedirler. Bunlarla birlikte ev sahibinin çocuklara karşı olan tavırları, Nuri'nin malum eylemleri, aynı zamanda biz ve öteki karşıtlığı ile baskılayan ve baskılanan düzlemi oluşturulmaktadır. Bu durumlar uzamsal olarak da kısmen desteklenmektedir. Kürtçe daha özel bir alana hapsedilirken, Türkçe kamusal alanın dili olarak gösterilmektedir. Örneğin çocuklar mendil vs. satarken Türkçe konuşmaktadırlar.

Şekil 32: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 1. Göstergibilimsel Dörtgen



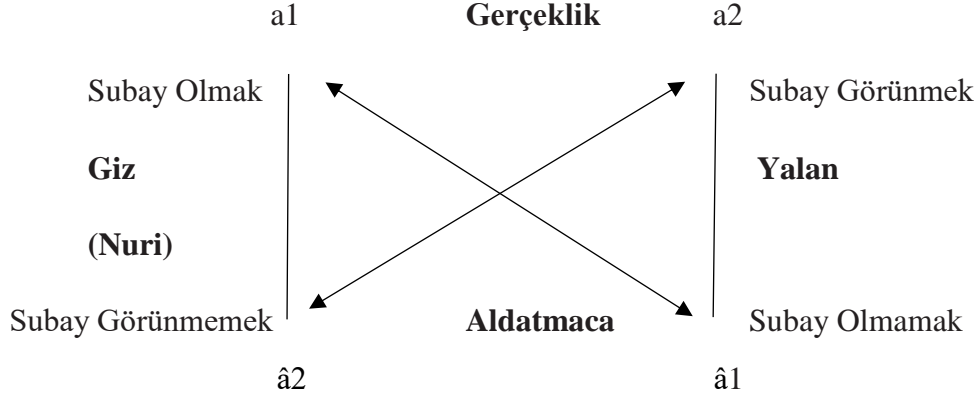
Filmde diğer karşıtlıklar ise yaşam-ölüm, merhametli-acımasız olmak şeklinde oluşmaktadır. Nuri ve Ev Sahibi acımasızdırlar. Nuri hem şiddet uygulayan hem de ölümü getiren kişidir. Yani acımasız bir insandır. Ev Sahibi ise para için çocukları evden atacak kadar acımasız bir insandır. Öte yandan Gülistan ve Fırat'a gerek Dilan, gerekse diğerleri her daim yardım etmektedirler. Zira onlar merhametlidirler ve çocukların hayatta kalmalarına yardım etmektedirler.

Şekil 33: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 2. Göstergibilimsel Dörtgen



Nuri karakteri sürekli sivil kıyafetlerle gezmektedir. Askerler onun subay olduğunu bilmektedir çünkü selam durmaktadırlar. Ancak ailesinin veya komşularının bu durumdan haberi yok gibidir. Ortada (giz)emli bir durum vardır. Bu giz Nuri'nin gerçekleştirdiği eylemleri saklamak için oluşturduğu bir durumdur. Hem komşularından hem de ailesinden yaptığı eylemleri saklamaktadır, yani insanları aldatmaktadır. Ayrıca eşini ilişki anlamında aldatmaktadır. Bu durumda Nuri hem insanları aldatmakta hem de gizemli bir durumda bulunmaktadır. O halde Nuri için olmak-görünmek, görünmemek- olmamak karşıtlığı şu şekilde oluşturulmaktadır:

Şekil 34: *Min Dit /Ben Gördüm* Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen



Film ideolojik olarak Kürtleri baskılanan tarafta gösterirken, Türkleri ise genellikle baskıyı oluşturan, baskıcı devlet aygıtının üyesi olarak konumlamakta, temsil etmektedir. Dil ve varlık olarak, Kürtlerin ve Kürtçenin üzerinde baskı kuran taraf Türklerdir. Zira kimliğin en önemli boyutu, kimlik bölümünde de hatırlanacağı üzere dildir. Filmde Kürtler, Türklerin dilini konuşmak zorundadır ancak Türkler böyle bir zorunluluğun içinde değildir. Aksine acımasız olan, baskı yapan, işkence eden, öldüren, nedensiz şiddetin tarafındadırlar. Dil, eylemler, haiz olunan nitelikler üzerinden biz ve öteki karşıtlığı yaratılarak; aradaki fark keskin çizgilerle anlatıda yer bulmaktadır. Bu durum eylemsel örnekçede de görülebilir: Kürt karakterlerin ulaşmaya çabaladıkları, kendileri için iyi olan nesnenin önünde engelleyici olarak genellikle Türk karakterler bulunmaktadır. Diğer taraftan Türk'ün aldatıcı- gizemli, eşini aldatan (ahlak yoksunu) dolayısıyla güvenilmez bir konumu da anlatı içinde bulunmaktadır. İdeolojik olarak film seyirciyi, bu söylenenler ekseninde bir doğrultuya yöneltmeye çalışmaktadır.

3.5.4. *Azadiya Wenda / Kayıp Özgürlük*

Yönetmen: Umur Hozatlı, Senaryo: Umur Hozatlı, Oyuncular: Serdar Kavak, Öznur Kula, Vedat Perçin, Aydın Orak, Yapım Yılı: 2011, Süre: 91 dakika.

3.5.4.1. **Söylem Çözümlemesi**

Filmin Özeti:

1990'lı yıllarda bir sabah Deniz Şahin isimli bir genç Jitem tarafından evinin önünden kaçırlır. Kaçırılma anına tanık olan babası ve kardeşi Selvi olayı engellemeye çalışmalarına rağmen başaramazlar. Baba kalp krizi geçirirken, Selvi de mecburen babasıyla beraber hastanede kalır. Bu esnada Deniz'i kaçıran karargâhlarına götüren Jitem birimi de Deniz'e çeşitli işkenceler yapmaktadır. Birimin görevi Deniz'i işkence ile sorgulayarak, örgütün Marmara bölgesi yapılanmasını anlatmasını sağlamaktır. Bilhassa birimin başında bulunan Kemal, Deniz'in sorgulanma ve işkence süreçlerinde etkin olur. Çünkü ekibine ne yapılması gerektiğine dair bütün emirleri Kemal vermektedir. Bu arada Kemal'in de babası hastalığı nedeniyle hastanede yatmaktadır. Dolayısıyla Kemal bir yandan babası ile ilgilenirken, diğer yandan da başında olduğu Jitem birimini yönetmektedir. Deniz ve Selvi'nin babası, Kemal'in babasıyla aynı odada yatmaktadırlar. Kemal ve Selvi babalarının hastalığı nedeniyle tanışır, hatta öykü ilerledikçe birbirlerine yakınlaşırlar. Kemal bir ara Selvi'nin babasına kan dahi verir. Selvi kardeşine ulaşmak için çeşitli kurum ve örgütler (İnsan Hakları Derneği vs.) ile temasa geçer ancak başarılı olamaz. Kemal ise Deniz'in Selvi'nin kardeşi olduğunu bilmeden ona çeşitli işkenceler yapmakta ve bilgi almaya çalışmaktadır ancak Deniz davasına sadıktır, işkencelere dayanarak bilgi vermemektedir. Kemal bunun üzerine örgütün başka bir üyesi olan ve Liceli koduyla bilinen kişiyi kaçırtır. Liceli ile birlikte kardeşi Lili'yi de kaçırtan Kemal, kardeşine işkence yaptığını göstererek Liceli'den bilgi almaya çalışır. Liceli ilk başlarda işkencelere dayansa da, kardeşinin hâline dayanamaz ve çeşitli bilgiler verir. Bunun üzerine birim Liceli'yi öldürür ve bir ormana gömer. Kardeşi Lili'nin ise çıplak fotoğraflarını çektiren Kemal, bu fotoğrafla ona şantaj yapar ve istediğini yapmazsa, fotoğrafları ailesine dağıtacağını

söyler. Lili'nin kendisine çalışması gerektiğini söyleyen Kemal, onu serbest bırakır. Ancak Lili yaşadıklarına daha fazla dayanamaz ve intihar eder. Bu arada Kemal, ekibine; çeşitli işkencelere dayanan Deniz'in üzerinde en sert işkencelerin yapılmasına dair emir verir. Bu işkencelerin sonucu bilgi verse de vermese de ölümdür. Birim, Deniz'e işkence ederken, Kemal de Selvi ile Kürt bir grubun konserine gider. Konser esnasında Selvi ağlamaya başlar ve Kemal neden ağladığını sorar. Selvi, çalan müziğin kardeşi Deniz'in en sevdiği parça olduğunu söyler. Deniz'in bir ay önce kaçırıldığını ve o zamandan beri ondan haber alamadıklarını belirtir. Selvi'nin Deniz'in kardeşi olduğunu anlayan Kemal hızlı bir şekilde karargâha döner ancak Deniz işkenceler sonucunda ölmüştür. Kemal'in bu duruma üzüldüğü görülürken film sona erer.

Film Kişileri:

Deniz ve Selvi: 30'lu yaşlarda iki kardeşdir. Deniz ağabeydir. Her ikisinin de meslek olarak ne yaptıkları belli değildir. Ancak Deniz'in örgüt üyesi olduğu açıktır. Selvi'nin durumu ise net değildir. Her ikisi de Kürt ve Alevi kökenlidir. Bu durumu filmin başında Selvi'nin babası ile olan Munzur Çayı ile ilgili konuşmasından anlamak mümkündür.

Deniz örgütün şehir sorumlularının biridir. Kemal ve biriminin bütün işkencelerine (dövme, elektrik verme, aç ve susuz bırakma, başına teneke geçirilerek su damlasının başının üstüne düşmesini sağlama, göğsüne bıçakla Türk bayrağının ay ve yıldızı çizilmesi vs.) rağmen asla örgüt hakkında bilgi vermemektedir. Hatta birimin sigarasını dahi içmeyi reddetmektedir, kendi sigarasını içmeyi tercih etmektedir. Çünkü işkencecilerden biri olan Barbaros'un ifadesiyle Deniz "devrimci direniş ilkesine uymaktadır ve düşmanın sigarasını bile içmemektedir, çünkü böyle bir durum teslimiyet sayılmaktadır". Hatta Deniz'e "Çay içer misin?" diye sorduklarında "içerim ama cüzdanım sizde içinden parasını alın" demektedir. Bu durumlar ilkelerinden (solcu kimliğinden) asla vazgeçmediğini göstermektedir. Bununla birlikte Deniz Kürt kimliğine ve Kürt hareketine de son derece bağlıdır. Bunu hem işkencelere dayanmasından hem de, Kemal ve birimin diğer üyeleri

arasında geçen diyaloglardan anlamak mümkündür. Deniz, Barbaros'a hitaben "Sizin işiniz masum halkı öldürmek, köylerini, evlerini yıkmak" der. Barbaros bu sözlerinden dolayı Deniz'e küfür eder onu döver ancak Deniz geri adım atmaz. Hatta kendisini yasadışı bir şekilde alıkoyduklarını belirterek açlık grevine girdiğini söyler. Öykünün sonlarına doğru Kemal'in kültürsüz ve zekâsı düşük olduğunu belirten şu ifadelerle davasına ve örgütüne karşı olan sorumluluğunu belirtir: "Müdür beni iyi dinle, ben senin gibi beyinsizlere karşı zayıf düşecek bir harekette gelmiyorum. Beni işkenceyle burada öldüreceğini biliyorum. Ama bende halkım için, yoldaşlarım için, kendimi feda etmek için bu yola çıktım. Bu yüzden öldürecekse hiç durma öldür". Nitekim Deniz, bütün yapılanlara göğüs gerer, asla kimliğinden taviz vermez ve işkenceler altında öldürülür.

Selvi, babasıyla birlikte yaşamaktadır ve ailesine çok düşkündür. Babası Deniz'in kaçırılmasından dolayı kalp krizi geçirir. Selvi sürekli babasının yanında ona destek olurken, bir yandan da çeşitli kurumlarla bağlantıya geçerek kardeşini aramaktadır. Selvi, kardeşinin kontrgerilla tarafından kaçırıldığını tahmin etmektedir ve bu tahmini doğrudur. Selvi'nin kardeşi ile aynı fikriyata sahip, dolayısıyla solcu bir kimliğe sahip olduğu tahmin edilebilir.

Selvi daha çok modern, bilgili, kültürlü, kibar bir karakter modeli çizmektedir. Bu durum kitap okuması ve Kemal'e kitap hediye etmesinden bellidir. Kemal ile kader üzerine konuşmalarında, insanların kaderini, Allah tarafından değil kendi çizdiğine inanması da onun pozitivist düşünceye yakınlığını gösterir. Kemal'in kendisine olan kibar tavırlarından, babasına kan vermesinden etkilenir ve onunla yakınlaşır. Kemal'in babasının yataktan kalkmasına yardım eder, hastaneden çıktıktan sonra da onunla ilgilenir. Hatta Kemal'i bir konsere dahi davet eder. Kemal ona âşık olduğunu söyler. Bu durum Selvi'yi rahatsız etmez, aksine Kemal ile arkadaşlığına devam eder. Ancak yaşadığı süreç yüzünden aralarında tam anlamıyla bir ilişki başlayamaz. Selvi'nin öyküde Kemal'i kısmi olarak "iyi ve modern bir insana" dönüştürmeye çalışmak gibi bir işlevi de vardır. Zira her şeyden önce Selvi anti- militarist niteliklere haizdir. Kemal'in kitap okumadığını duyan Selvi "aa çok ayıp, o zaman yeniden başlaman gerek" der. Bunun üzerine Kemal ise asker selamı vererek "Emrederseniz hocam" der. Selvi öğretmenin asker olmadığını belirtir ve bu

asker selamını bir daha yapmaması gerektiğini söyler. Selvi, Kemal'e kitap hediye ettiği gibi, onu konsere götürür, insanın kaderini kendisinin belirleyebileceğini ifade ederek daha pozitivist bir tutum sergiler. Nitekim Selvi'nin bu tutumları kısmi olarak Kemal'i etkiler. Öykünün sonunda Deniz'in onun ağabeyi olduğunu öğrenince hızlı bir şekilde karargâha döner ve öldüğünü görünce üzülmüş gibi gözükür. Burada olayı durdurmak için gittiği tahmin edilebilir.

Kemal ve Barbaros: Öykünün baskın, dikkat çekici Türk karakterleridir. Bu karakterler hem söylemleri ile hem de eylemleri ile bu özelliklerini ortaya çıkarmaktadırlar.

Kemal 30'larının sonunda veya 40'lı yaşlarında olan bir kişidir. Film boyunca görülen birimin başıdır. Diğer birimdeki herkes ondan korkmaktadır. Ona "Müdürüm" ya da "Komutanım" şeklinde hitap ederler. Jitem'in içinde rütbesi yüksek bir asker olduğu söylenebilir. Öyküye göre devlet için bazı önemli olaylara imza atmıştır. Örneğin Musa Anter'e yapılan suikastın planlayıcı ve eylemcilerinden biridir. Filmin başında birini infaz ederken gösterilir. Ekibi Deniz'i yakaladıktan sonra Kemal'i arar. Kemal ekibini tebrik eder, "işlerin" şu ana kadar iyi gitmediğinden dem vurur. Dolayısıyla Kemal için yaptığı her şey bir "iş" gibidir. Daha fazla bir anlam taşımamaktadır.

Bununla birlikte Kemal'in ilk kertede kadınlarla olan ilişkisi de şiddete, küfür etmeye ve cinsel arzuların tatmin edilmeye dayalıdır. Kemal telefonda konuşurken evde yarı çıplak dolaşan bir hayat kadını da vardır. Kadın evde bulunan kapılardan birine yaklaşır. Kemal bir anda telefondakinin beklemesini söyle ve kadına o kapıya gitmemesini söyler, kadın onu dinlemez. Bunun üzerine Kemal ayağa kalkarak, bir yandan küfürler ederek kadının üstüne gider ve onu yere yatırarak kafasına silah dayar. Kadın yalvarır ancak Kemal, kadına küfürler eder ve saçlarından çekerek kapıdan dışarı atar. Akabinde Kemal sakince, hiçbir şey olmamış gibi telefon konuşmasına devam eder. Öykünün ilerleyen kısımlarında da Lili'nin çıplak fotoğraflarını çektirir ve onu cinsellik üzerinden tehdit eder. Kemal'in yaptığı bu eylemler, onun şiddet kullanmaktan sakınmayan, aksine bunu rahat bir şekilde

gerçekleştiren bir özgüvene sahip, insan canına önem vermeyen, kadınları aşağılayan ve onları cinsel bir obje olarak gören bir insan olduğunu göstermektedir.

Kemal'in kendini ifade ediş biçimi genelde küfürler ve tehditler içermektedir. Deniz'e ve diğerlerine işkence yaparken de aynı şekilde küfürler etmektedir. Bununla birlikte Kemal'in Türk olmaktan gurur duyan, Türklüğün üstün bir varoluş biçimi olduğunu düşünen bir hâli de vardır. Zira ekip üyeleri ile birlikte rakı içerken "Damarlarımızdaki asil kana biraz rakı karıştıralım" der. Kemal, bu ifadesiyle "Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi'nde yer alan bir ifadeye gönderme yaparken, Kemal'in Cumhuriyetin ilk yıllarında inşa edilmeye çalışılan Türk ulusal kimliğini benimsediği söylenebilir. Kaldı ki Kemal, Deniz'e hitaben "Bu ülkede Kürt de var, Laz da var, Çerkes de var (...) Ama bu şanlı Türk bayrağı altında hepimiz kardeşçe yaşıyoruz ve Türk'üz. Sizin gibi çakallar çıkmasa bir sorunumuz olmaz" der. Kemal, 1924 Anayasasında yer alan Türklük tanımını savunmakla birlikte, kanının asil olduğunu söyleyerek etniksel olarak da üstün olduğu görüşündedir. Ayrıca Kürt sorunu mevzusunu da, Cumhuriyetin ilk yıllarında yer alan görüşe benzer şekilde, "bir avuç eşkıyanın gerçekleştirdiği olay" olarak değerlendirmektedir.

Yukarıda kısmen değinildiği üzere Kemal cahil sayılabilecek bir karakterdir. Çünkü en basitinden hiç kitap okumamaktadır. Bununla birlikte pozitivist bir düşünceden çok metafizik düşünceye daha yakındır. Kendi ve bütün insanların kaderinin Allah tarafından yazılmış olduğu, bunun değiştirilemeyeceği görüşüne sahiptir. Bunun gibi sebeplerden dolayı Deniz onu "beyinsiz" diyerek aşağılar. Selvi ise bir bakıma onu eğitmeye çalışır. Selvi'ye âşık olması, Kemal üzerinde etkili olur. Hatta filmin sonunda görüleceği üzere, Deniz'in öldürülmesine dahi üzülür. Son kertede eğitilmiş bir birey olsaydı, yaptıkları eylemleri yapmayabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Kemal her ne kadar kaba, acımasız, şiddet uygulamaktan çekinmeyen bir insan görünümü taşısa da, kamusal alanda kendi imajını korumaya çalışıyor gibidir. Örneğin hastanede yer alan hemşire veya başka insanlara (örneğin Selvi ve ailesine) kibar davrandığı görülebilir. Kendini sadece karargâhta ve evinde küfürle, şiddetle

ifade etmektedir. Bunun haricinde insanlara kibar davranan, hatta Selvi'nin babasına kan verecek kadar "yardımsever" bir imaj çizer.

Barbaros ise 35-40 yaşlarında biridir. Barbaros ekipte Kemal'den sonra en rütbeli kişilerden biridir. Kemal karargâhta yok iken genellikle diğerlerine baskın çıkacak şekilde davranır. Zira grupta bulunan diğerlerine de küfürlü şekilde emir vermeye çalışmaktadır. Hatta böyle bir durumda Kemal'e yakalanır ve ondan azar işitir. Genellikle birine işkence edilecekse bu işi Barbaros üstlenmektedir. Bir yandan küfür ederken, bir yandan da işkence etmektedir ve sürekli olarak öldürmekle tehdit etmektedir. Kadınlara bakış açısı ise cinsiyetçi söylemlerden öteye geçmemektedir. Örneğin Lili'yi tecavüz etmekle ve hamile bırakmakla tehdit etmektedir.

Barbaros gerçekleştirdiği şiddet içeren eylemleri gururla anlatan bir şahıstır. Örneğin "Yeşil" kod ismiyle bilinen Mahmut Yıldırım ile Tunceli'de Alevi Kürtlere karşı yaptıkları şiddet içeren eylemleri, övünerek gururla anlatmaktadır. Bu eylemleri anlatırken bir yandan da Alevileri, "Bunların hepsi Kızılbaş, dinsiz" şeklinde aşağılamaktadır. Barbaros'un bu açıklamasından kendisinin bir dine, tahminen de Sünni Müslümanlığı inandığına hükmedilebilir. Zira bir dine sahip olmamayı "aşağı" bir vaziyet olarak kabul etmektedir ve bu bağlamda Alevileri de dine inanmayan insanlar olarak tanımlamaktadır.

Barbaros, Alevileri aşağıladığı gibi Kürtleri de aşağılayan bir karakterdir. Türk oluşunu üstün bir hâl olarak görmektedir. Örneğin Deniz'e işkence ederken, Kürt olmasından dolayı ona küfür eder. Birim üyeleri ile olan diğer konuşmalarında ise Kürtleri "sümsük ve ödle" gibi ifadelerle nitelemektedir. Hatta bazı zamanlar grupta bulunan itirafçı iki Kürt karakteri de aşağılamaktadır. Barbaros, onların Kürt olmasını sürekli olarak başlarına kakar ve onlara güvenmediğini belirtir, hatta onları tehdit eder. Örneğin küfürlü bir şekilde "Bu ülkede ne kadar Kürt varsa hepsini tek tek geberteceğim lan" gibi bir cümle kurar. Bunun üzerine ekibin içinde yer alan Kürt karakterler Barbaros'a itiraz eder ve kendilerinin de "Kürt olduğunu, herkesin de bir sınırı ve itibarı olduğunu" söylerler. Barbaros ise onlara küfürlü bir şekilde cevap verir ve onların hiçbir itibarı olmadığını, kendisine karşı çıkarlarsa onları rapor edeceğini söyler. Bu tür bir durumda ise PKK'nın onları öldüreceğini belirtir.

Barbaros için ekipten olsun veya olmasın Kürtlerin canının bir önemi yoktur. Bu motivasyona neden sahip olduğu anlatı içinde yer almazken, uyguladığı şiddetten keyif almasının sebebi de çok açık değildir. Sadece Türk oluşunun üstünlüğüne ve Türk olmayanların ölmesi gerektiğine dair bir görüşe sahip olduğuna hükmedilebilir. Barbaros'un Deniz'i de işkenceyle öldüren kişi olduğunu belirtelim.

Diğer Kişiler: Anlatıda Kemal'in babası, Selvi ve Deniz'in babası gibi karakterler de bulunmaktadır. Kemal ve Selvi, bu karakterlerin aynı hastanede ve odada yatmalarından dolayı tanışmaktadır. Bunların haricinde karakterlerin pek bir işlevi yoktur. Lili ve Liceli'nin anneleri de onlarla birlikte yaşayan bir karakterdir. Jitem ikisini kaçırmadan önce "mutlu bir aile" tablosunun çizilmesi bakımından anne karakteri önemlidir. Birimin içinde yukarıda değinilen Barbaros ve Kemal dışında birkaç karakter daha bulunmaktadır. Bu karakterlerin genellikle işkence, kaçırma, öldürme ve küfürlü bir şekilde konuşmaktan başka işlevleri pek gözükmez. Barbaros ve Kemal gibi ön plana çıkan karakterler değildirler. Grupta bulunan iki Kürt itirafçı ise değinilmesi gereken karakterlerdir. Bunların PKK ile önceden ilişkileri olduğu bellidir. Ancak ilginç bir şekilde getirilen örgüt üyelerine diğer Türk karakterler gibi işkence etmekte ve birime yardımcı olmaktadırlar. Sadece Barbaros ile ciddi problemleri olduğu söylenebilir. Onun da sürekli Kürtler'i aşağılamasına dayanamazlar ve sözlü olarak cevap verirler. Bunun haricinde karakterlerden biri, kendi aralarında geçen konuşmalarında, bütün olanlara rağmen Kürtlüğünü unutamadığını söyler. Diğeri ise "eğer buradaysan Türk'sün" minvalinde ifadelerle cevap verir. Kısacası bu iki karakter Kürtlüklerini kısmi olarak unutmamış olsalar da Türkler'e destek verdiklerini düşünmektedirler. Nitekim insanların kaçırılmasına yardımcı olmaktadırlar hatta işkenceye katılmaktadır. Dolayısıyla grubun içinde ayrıksı bir noktaları olsa da gruptan bir farkları yoktur.

Zaman ve Uzam:

Anlatı 1990'lı yıllarda geçmektedir. Bu filmin başında ve sonunda gelen yazılarla belirtilmektedir. Zira filmin amacı bu dönemde yaşanan kaçırılma, işkence görme ve akabinde genellikle öldürülme, yani faili meçhul durumlarını anlatmaktır.

Uzam olarak anlatı genellikle Jitem biriminin karargâhında geçmektedir. Bu uzam ise karanlık ve klostrofobik bir mekândır. İşkence ve öldürme gibi eylemlerin yapıldığı bir uzam olduğu için film bu şekilde göstermeye çalışmıştır. Bu mekânda duvarlarda “Türk’ün Türk’ten başka dostu yok” vb. ifadelerle Türklüğü yücelten yazılar dikkat çekmektedir. Dolayısıyla yapılan işkencelerin örgüt hakkında bilgi almak ve Kürt kimliğini yıkmak olduğu düşünülürse, uzamın da bu duruma katkı sunacak bir şekilde yaratıldığı söylenebilir.

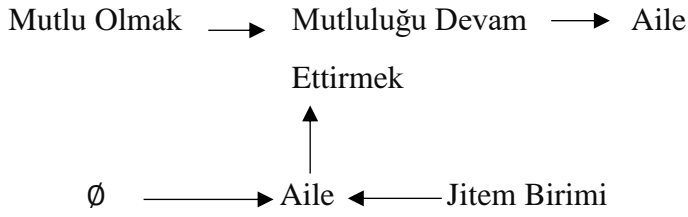
Bu uzamın haricinde anlatı genellikle ev, hastane, sokak, orman gibi uzamlarda geçmektedir. Sokak, orman insanların kaçırıldığı ve gömüldüğü tekinsiz uzamlar olarak görülürken, evler ise mahrem ve karakterler için genellikle mutluluk verici olarak gösterilmektedir.

3.5.4.2. Anlatısal Düzey: Eyleysel Örnekçe

1. Kesit:

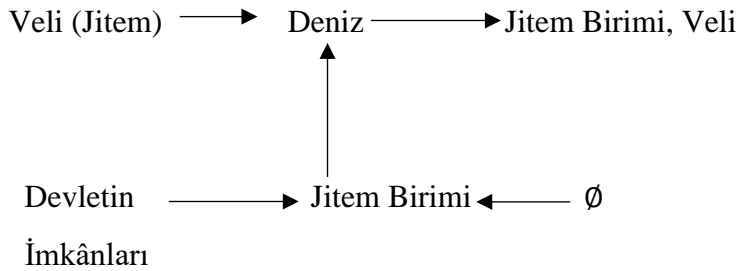
Anlatının ilk kısmında Deniz evden yeni çıkmış bir vaziyette görülür. Selvi ve babası evde mutlu bir şekilde sohbet etmektedirler. Selvi akşam yapacağı yemekten, Deniz’in doğum gününden bahsetmektedir. Ancak dışarda Deniz’in kaçırılmaya çalışıldığını duyduklarında sokağa doğru koşarlar. Fakat Deniz’in kaçırılmasına engel olamazlar. Baba kalp krizi geçirirken, Selvi acılı bir şekilde babasının başında kalır. Bu kesitte Deniz, Selvi ve babayı tek bir özne yani aile olarak değerlendirmek mümkündür. Zira mutlu bir şekilde yaşamaya çalışmaktadırlar ve akşam Deniz’in doğum gününü kutlama planı yapmaktadırlar. Dolayısıyla arzu ettikleri durum mutluluklarını devam ettirmektir (N). Jitem ekibi onların bu mutluluğa erişmesine engel olmaktadır.

Şekil 35: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 1. Kesit-Aile Eyleyen Çizelgesi



Benzer şekilde Jitem birimini tek bir özne olarak görmek mümkünken, ulaşmak istedikleri nesne ise Deniz'dir. Karşılarında bir engelleyici bulunmaz iken, devletin imkânları (kalabalık olmaları, araçlarının olması vs.) onların bu eylemi gerçekleştirmesinde destek sağlamaktadır. Devletin Kürt hareketine, dolayısıyla örgüte uyguladığı politika ve mücadele ise onların göndericisi olmaktadır. Kemal'in emir aldığı kişi anlatıda hiç gözükmeyen şifahen bahsedilen Veli'dir (G). Zira Kemal'in söylediğine göre Veli, Deniz'den bilgi alınmasının çok önemli olduğunu belirtmektedir.

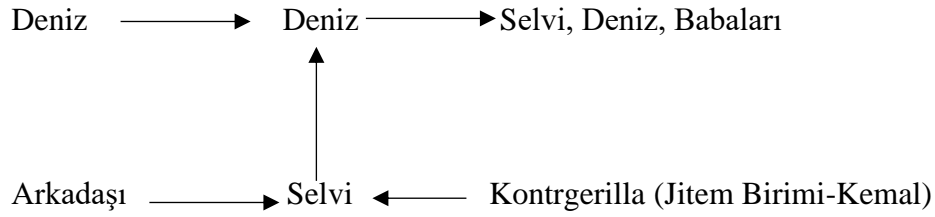
Şekil 36: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 1. Kesit-Jitem Birimi Eyleyen Çizelgesi



2. Kesit:

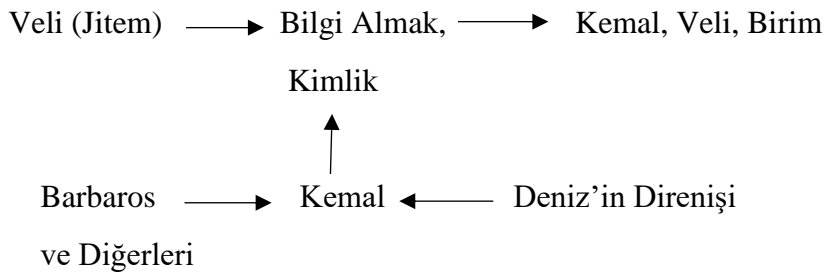
Selvi bir yandan hastanede babasına destek olurken, diğer yandan da Deniz'e (N) ulaşmaya çabalamaktadır. Selvi'nin arkadaşı ona yardımcı olmaktadır zira savcılık, emniyet, insan hakları derneği gibi kurumlara başvurduğunu belirtir. Selvi ise bunun sıradan bir gözaltına alınma olmadığını kontrgerilladan (E) şüphelendiğini söyler.

Şekil 37: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 2. Kesit-Selvi Eyleyen Çizelgesi



Kemal ise birimin karargâhına gelir. Deniz'den istediği, örgütün Marmara bölgesindeki yapılanmasını anlatmasıdır (N). Ayrıca işkence ederken Deniz'in çıplak oluşu, onun kimliğini kırmaya yönelik bir harekettir (N2) Kemal, Deniz'e bilgi verirse gidebileceğini, aksi takdirde işkencenin dozajını gün ve gün arttıracığını söyler. Deniz bilgi vermediği için, Kemal amacına ulaşamaz. Zira Deniz işkencelere dayanır (E). Kemal'in istediğini almasında yardımcı konumunda bulunan ise Barbaros ve diğerlerinin işkenceleridir. Dolayısıyla onlar yardımcı konumunda bulunmaktadır.

Şekil 38: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 2. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi

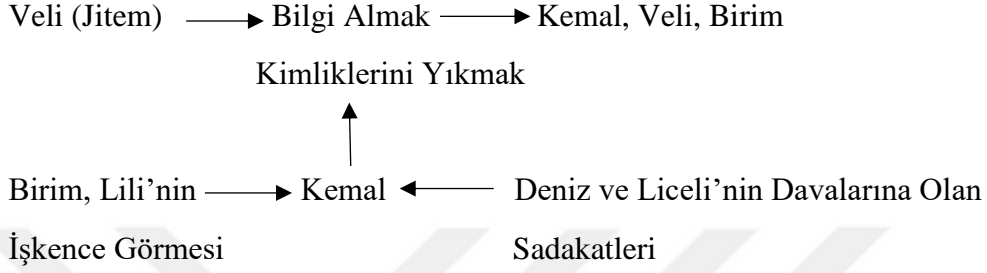


3. Kesit:

Bu kesitte Deniz'den bilgi alamayan Kemal, Liceli ve Lili'yi kaçırtır ve her ikisine de işkence yaparak Liceli'den bilgi almaya çalışır (N1). Deniz'e (N2) işkencelerini ise devam ettirmektedir. Liceli de (E1) ilk zamanlar işkencelere dayanır ancak Lili'nin durumunu görünce bilgi vermeyi kabul eder (Y). Deniz ise hâlen işkencelere dayanmaktadır, çünkü kendi ifadesiyle bilgi verse de vermese de Kemal

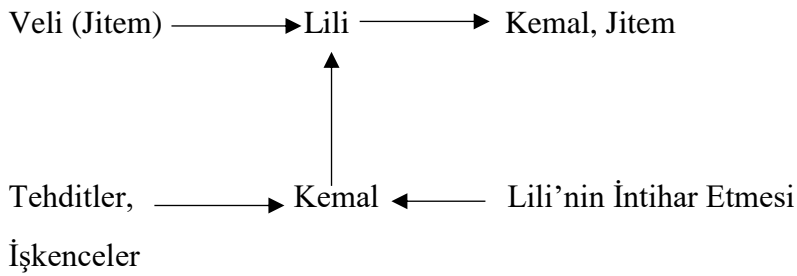
onu öldürecektir. Ayrıca Deniz, halkı için kendini feda etmeye hazırdır. Dolayısıyla davasına olan sadakati onun bilgi vermesini engellemektedir (E2).

Şekil 39: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 3. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi



Kemal'in bu kesitte istediği bir diğer şey Lili'yi (N) kendi hesabına çalıştırabilmektir. Bunun için ona türlü işkenceler yaptırmaktadır (Y1): Örneğin Barbaros, Lili'yi istediklerini yapmaz ise tecavüz etmekle tehdit eder. Ayrıca Lili'nin çıplak fotoğraflarını çektilererek istediklerini yapmaz ise, bu fotoğrafları ailesine dağıtmakla tehdit eder (Y2). Lili'nin intiharı ise onun bu amacına ulaşmasında engel teşkil eder.

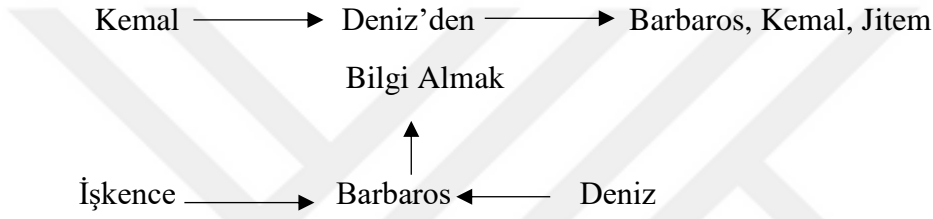
Şekil 40: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 3. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi



4. Kesit:

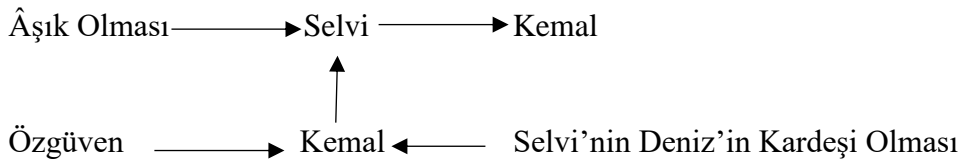
Bu kesitte Kemal (G), Deniz'den halen bilgi alamamış ve Barbaros'a (Ö) işkencelere (Y) devam etme emri vermiştir. Ancak Deniz, davasına olan sadakatinden dolayı bütün işkencelere göğüs gerer, hatta sonunda hayatını kaybeder (E).

Şekil 41: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 4. Kesit- Barbaros Eyleyen Çizelgesi



Kemal ise Selvi'ye (N) aşkını ilan etmiş ve Selvi'den karşılık beklemektedir. Hatta bu sebeple onunla birlikte Kürt bir grubun konserine dahi gider. Ancak Selvi'nin Deniz'in kardeşi olduğundan haberi yoktur. Bu durum esasında onu bir tür çıkmaza sürüklemektedir (E). Özgüveni onun âşık olduğunu söylemesinde yardımcı olmuştur.

Şekil 42: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 4. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi

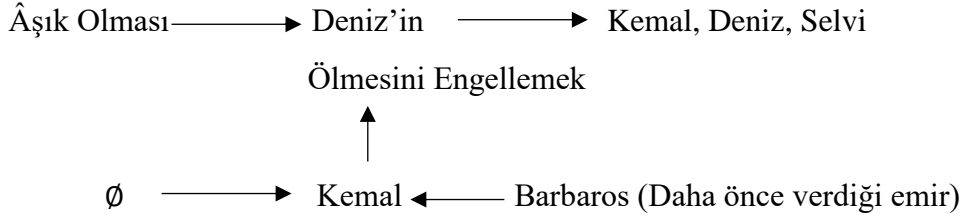


5. Kesit:

Son kesitte Kemal, Selvi'nin Deniz'in kardeşi olduğunu öğrenir ve hızlıca karargâha dönerek Deniz'in ölmesini engellemeye çalışır. Dolayısıyla Kemal'in Selvi'ye âşık olması gönderici konumuna yerleşmektedir. Barbaros'a daha öncesinde

sonuna kadar işkence yapmasını söylemesi, Kemal'i engelleyen bir durumdur. Nitekim Deniz işkencelere dayanamayarak ölmüştür.

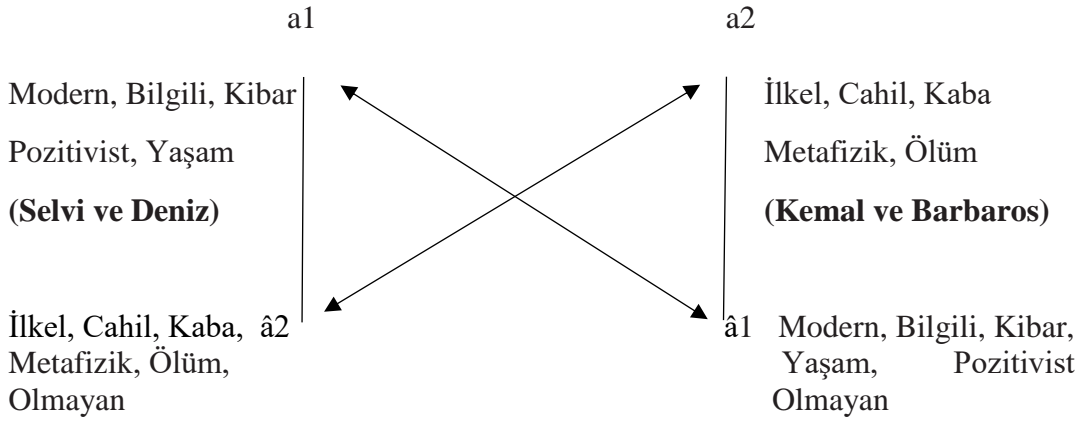
Şekil 43: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 5. Kesit- Kemal Eyleyen Çizelgesi



3.5.4.3. Derin Yüzey

Filmde yer alan önemli beş karşıtlığı birlikte irdelemek mümkündür. Bunlar: modern-ilkel, bilgili-cahil, pozitivist-metafizik, kibar-kaba, ölüm-yaşam karşıtlıklarıdır. Örneğin Kemal kadere inanmaktadır, Barbaros ise Alevileri dinsiz addederek, kendisinin bir dine sahip olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda Kemal ve Barbaros'un metafizik bir veçheleri vardır. Öte yandan Selvi'nin insanın kendi kaderini çizeceğine dair görüşü onu pozitivist boyuta yaklaştırmaktadır. Gerek Selvi'nin modern, bilgili olması, gerekse Deniz'in Kemal'i beyinsiz olarak addetmesi, onları modern- bilgili çizgiye daha çok yaklaştırmaktadır. Diğer taraftan Kemal hiç kitap okumadığını söylemektedir ve kaba bir bireydir. Keza Barbaros da kibarlıktan son derece uzaktır. Her iki karakter de çoğu zaman küfürlü, cinsiyetçi bir yaklaşım sergilemektedirler. Ancak Selvi ve Deniz için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Onlar her daim kibardır. Deniz işkence görürken dahi küfür etmemeye çalışmaktadır, Selvi ise gerek Kemal'e gerekse onun babasına son derece kibar davranmaktadır. Bunların ötesinde ise Barbaros ve Kemal öldürendir, yani ölümü getiren taraftır. Öldürülen taraf ise Deniz ve diğer Kürtler'dir. Selvi ise yaşama değer veren bir şahıstır. O halde ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır:

Şekil 44: *Azadiya Wenda/ Kayıp Özgürlük* Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen



Bu karşıtlıkların gösterdiği diğer bir karşıtlık ise Kürt- Türk karşıtlığıdır. Bu karşıtlık daha çok yukarıdaki karşıtlık tablosundan ortaya çıkmaktadır. Anlatıda dil karşıtlığı ise (Türkçe-Kürtçe) önemli bir boyutta yer almamaktadır. Zira Kürt olan karakterlerin çok fazla Kürtçe konuşma şansı olmamaktadır. Örneğin Deniz filmin başından sonuna kadar Kemal ve ekibinin elinde tutsaktır. Bu sebeple Türkçe konuşmak zorundadır. Diğer taraftan Selvi genellikle Kemal ile birlikte gözükmemektedir veya hastanede kamusal alanda bulunmaktadır. Yukarıdaki karşıtlıktan tahakküm kuran- tahakküm kurulan düzlemi de ortaya çıkmaktadır. Zira Türk karakterler şiddet içeren eylemlere sahip iken, Kürt karakterlerin böyle bir durumu yoktur. Bu anlamda Selvi'nin, önceki sayfalarda da değindiğimiz gibi, anti-militarist bir özelliği de bulunmaktadır. Ancak Kemal ve Barbaros gibi Türk karakterlerde böyle bir durum yoktur. Aksine şiddet uygulamaktan gocunmayan, ordu mensubu militarist karakterlerdir. Bu anlamda biz- öteki karşıtlığı da ortaya çıkan bir diğer sonuçtur.

bir geçmişe sahip olduğu gösterilmektedir. Türk karakterler, Kürt karakterlerin mutlu şekilde yaşamasını, eyleyensel örnekçede de görüleceği üzere engelleyen, karşıt-özneler olarak yer alırken; bu karakterler cahil, kaba, ilkel, militarist (şiddet uygulayan- ölüm getiren), metafiziksel inançları olan, güvenilmez karakterler olarak temsil edilmektedir. Öte yandan Kürt karakterler bu söylenenlerin tam tersi şekilde sunulmaktadır. Türk karakterlerin aynı zamanda baskıcı devlet aygıtının birer yesi olması, filmin ideolojik söylemini güçlendiren bir faktördür.

3.5.5. Were Dengê Min / Sesime Gel

Yönetmen: Hüseyin Karabey, Senaryo: Hüseyin Karabey, Abidin Parıltı, Oyuncular: Feride Gezer, Melek lger, Tuncay Akdemir, Yapım Yılı: 2014, Süre: 105 dakika.

3.5.5.1. Söylem zmlemesi

Filmin zeti:

Berfe, oğlu Temo ve torunu Jiyan ile birlikte doğuda bir köyde yaşayan 60'lı yaşlarında bir kadındır. Bir gün akşam saatlerinde Berfe, Jiyan'a masal anlatırken askerler köye girer ve evleri zorla aramaya başlarlar. Silah aradıklarını söyleyen askerler bütün evleri dağıtmalarına rağmen silah bulamazlar. Bunun zerine askerlerin komutanı, Temo'nun da içlerinde bulunduğu bütün erkekleri köyün meydanına toplar ve herkesi sorgular. Ancak erkekler kendilerinde silah bulunmadığını söyler. Askerlerin yanında yüzü kapalı Zero lakabıyla anılan bir korucu daha bulunmaktadır. Korucu, köylünün yalan söylediğini, silahları sakladıklarını söyler. Ancak Kenan isimli bir köylü haricinde hiç kimse de silah bulunamaz. Bunun zerine komutan bütün erkekleri karakola götürür ve muhtara da silahların getirilmesini, aksi takdirde köyün erkeklerini serbest bırakmayacağını söyler. Ertesi gün diğer köylüler gibi Berfe ve Jiyan da çaresizce silah aramaya başlarlar. Bu arada askeri grubun içinde bulunan Uzman Halil, muhtarın yanına

gelerek kendisinin de bu köyde silah bulunmadığını bildiğini ancak komutana durumu anlatamadıklarını belirtir. Uzman Halil muhtara para karşılığında silah bulabileceğini söyler, bu durumu muhtar kabul eder ve parayı ayarlayacağını söyler. Öykünün ilerleyen kısımlarında muhtar ile Halil'in bu anlaşmayı gerçekleştirdiği görülür. Berfe ise, babasından kalmış eski bir silahı gömülü olduğu yerden çıkartır ve askerlere götürür ancak bu durumu gören komutan çok sinirlenir. Bunun üzerine Berfe ve Jiyan, Temo'nun çalıştığı köye giderler. Berfe orada bulunan Korucubaşı Kasım'dan kendilerine silah bulmasını isterler. Ancak Kasım onlara yardım edemeyeceğini, silahların üzerlerine zimmetli olduğunu, onlara belki Kaçakçı Uso'nun yardım edebileceğini belirtir. Bunun üzerine tekrar yola düşen babaanne ve torun Uso ile gece vakti buluşurlar. Uso, para karşılığında onlara sınırın ötesinden silah bulabileceğini, ertesi gece tekrar buluşmaları gerektiğini söyler. Ertesi gece Berfe tek başına Uso ile buluşmaya gider ancak silah sesleri duyulur; Uso ve arkadaşları yakalanmıştır. Bundan dolayı Berfe ve Jiyan tekrar yola düşerler ve Gevaş'a (Van) akrabalarının yanına giderler. Yolda askerler, buldukları minibüsü durdurur ve arama yaparlar. Bu aramadan sonra Gevaş'a ulaşan Berfe ve Jiyan akrabalarından silah isterler. Akrabaları kendilerinde silah bulunduğunu söyler hatta evin oğlu silahı kendisinin getirebileceğini belirtir. Berfe bu durumdan rahatsız olur ancak çaresiz bir şekilde kabul eder. Bu rahatsızlığı anlayan Jiyan gece vakti silahı çalar, babaannesini uyandırır ve birlikte tekrar yola çıkarlar; yolun polis tarafından kontrol edildiğini gördüklerinden dolayı dağları aşarak köyelerine varmaya çalışırlar. Dağlarda ilerlerken üç engelli (âmâ) dengbej ile karşılaşır. Onların da yardımlarıyla iki farklı asker kontrolünden kurtulan Jiyan ve Berfe köyelerine ulaşır ve Temo'yu evde bulurlar. Temo'nun kafası sargılıdır. Temo ve diğer erkekler beş gün dayak yemişlerdir ancak hâliyle olmayan silahlar bulunamamıştır. Köyde silah bulunduğunu söyleyen korucu aslında köyde bir kıza âşık olmuştur fakat kızın babası kızını bir korucuya vermeyi reddettiği için, köyde silah bulunduğu iftirasını ortaya atarak, kızın babasından ve köylüden intikam almak istemiştir. Komutan erkeklerden özür diler ve onları serbest bırakır. Berfe ise yanına Jiyan'ı da alarak silahı gömer. Berfe ısrarla Jiyan'a "silah beladır, asla bulundurma" diyerek telkinlerde bulunur. Film bu şekilde sona erer. Filmde dış ses olarak Berfe ve Jiyan ile dağda karşılaşan

dengbej Casım'ın sesi duyulmaktadır. Zira Casım başka bir köyde Berfe ve Jiyan'ın başından geçen olayları anlatmaktadır.

Film Kişileri:

Berfe: 60 yaşlarında torunu ve oğlu ile yaşayan bir kadındır. Jiyan'ın annesi öldüğü için ona bakmaktadır ve bir bakıma ona annelik yapmaktadır. Örneğin ona sürekli olarak uyumadan önce masal anlatmaktadır. Film zahirî anlamda Berfe'nin Jiyan'a bakması ve oğluna ulaşmak için çabalaması olarak görünmektedir. Bâtını olarak ise, Kürt toplumunda geçmişte yaşanmış bazı hadiseler Berfe üzerinden tikel bir şekilde anlatılmaktadır.

Film, Berfe üzerinden Kürt toplumunda çocuğunu bir şekilde kaybetmiş (dağa çıkma, öldürülme, gözaltında kaybolma vs. gibi) annelerin öyküsüne değinmektedir. Temo filmde ölmekte veya kaybolmamaktadır ancak kısa bir süre de olsa alıkoyulmaktadır. Berfe ise doğal olarak oğlunun geri dönmesini istemektedir. Dolayısıyla filmin Berfe üzerinden bu tür bir olgu ile ilişki kurduğu yadsınamaz. Bunu filmin sonunda vuku bulan dengbej Casım'ın konuşmasından da anlamak mümkündür: “Berfe ve Jiyan kavuştu Temo'larına. Ama binlercesi hala hasrettir yavrularına, kocalarına, karılarına”. Filmde gözüken diğer kadınların da “analar evlatlarına kavuşsun” şeklindeki temennileri de bu durumu destekler niteliktedir.

Berfe'nin bu anlamda siyasî sayılabilecek çizgisi de bellidir. Örneğin koruculardan hoşlanmamaktadır ve hatta gördüğü zaman onlara küfür etmektedir. Ayrıca koruculara hitaben “kendinizi birkaç kuruşa satıyorsunuz” demektedir. Korucubaşı Kasım'dan oğlu için yardım istemesine rağmen, ondan da çok fazla hoşlanmamaktadır. Aralarında geçen şu diyalog Berfe'nin Kasım için asıl hissettiği, düşündüğü durumu ortaya çıkarmaktadır:

Kasım: Berfe Bacı, sana bir şey söyleyeyim. Sen de biliyorsun. Biz kendi topraklarımız üzerinde köle gibiyiz. Hiçbir görüşümüz ve isteğimiz dikkate alınmıyor.

Berfe: Senin nasıl bir köle olduğunu biliyorum!

Berfe'nin bu cümlesi sitem doludur. Aslında Kasım'ın köle olmadığını, amiyane tabirle “bir şekilde yolunu bulduğunu” imlemektedir. Yani “Gönüllü Köle” olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda Berfe için, devletle anlaşılan, iyi geçinen Kürtler “şerefini satmış” kişilerden oluşmaktadır. Çünkü Berfe, filmde de gösterilen olaylardan ve eskide yaşadığı durumlardan dolayı devleti baskıcı olarak görmektedir. Yani Berfe bu anlamda devlete ve ideolojisine muhaliftir. Ancak Berfe'nin burada silahlı mücadeleyi savunur bir konumu da yoktur. Bilakis filmin sonunda, akrabalarından aldıkları silahı gömerlerken torunu Jiyan'a “silah beladır, asla bulundurma” gibi telkinlerde bulunmaktadır. Kaldı ki Berfe silahtan da anlamamaktadır. Çünkü oğlunu kurtarmak için babasının antika tüfeğini, komutana götürmüştür. Keza filmin anlatıcısı konumunda bulunan dengbej Casım da filmin sonunda “silahın gölgesi düşmemelidir barışa” demektedir. Bu durum Berfe'nin söylemsel konumunu özetlemektedir. Berfe muhalif bir yapıdadır ancak silahlı mücadeleyi savunmaz, savaş fikriyatına uzak ve karşıdır. Muhalif bir düşünce yapıda olması da filmde haklı çıkartılan bir durumdur. Çünkü filmde görüleceği üzere askerler hem oğlunu gözaltına almakta ve işkence yapmakta hem de var olmayan bir silahı istemektedirler. Ayrıca silah bulmaya çalışan Berfe ve Jiyan'ın önüne de çeşitli engeller koymaktadırlar.

Jiyan: Jiyan 8-9 yaşlarında bir kız çocuğudur. Her gece uyumadan önce babaannesine tilkinin masalını anlattırarak, annesi küçük yaşta kaybetmiş ve onun öldüğünü idrak eden birisidir. Çünkü babası askerler tarafından alıkoyulduğunda babaannesine karşı “babam gelecek diyorsun ama annem için de öyle söylüyordun ama gelmedi, ben artık çocuk değilim” minvalinde ifadelerle âdeta sitem etmektedir. Annesinin neden ve nasıl öldüğü ise film boyunca anlatılmaz. Ancak Jiyan'ın bunun eksikliğini hissettiği rahat bir şekilde anlaşılmaktadır; biraz da bu sebeple babasını askerlerin elinden bir an önce kurtarmak istediği söylenebilir.

Jiyan babaannesine silah bulmasında yardımcı olmaya çalışırken, öykünün içinde savaş ve şiddet olgularının çocuklar için ne ifade edebileceğini de göstermektedir. Örneğin babası için silah bulması gerektiğini öğrendiğinde

arkadaşlarının oyuncak silahlarını toplar, babaannesine götürür ve “bunlarla babamı geri alabilir miyiz?” der. Burada gösterilmek istenen nokta Jiyan’ın gerçek silah ile oyuncak silahı ayırt edemeyecek yaşta olmasıdır. Ayrıca küçük bir çocuğun silaha muhtaç olarak gösterilmesi de, çocukları silaha iten faktörün devlet ve onun baskıcı aygıtları olduğunu ima etmektedir. Yani Kürt çocuklarının devlete karşı olması ve sonuç olarak ona karşı bir tür mücadeleye girmesinin, bizatihi devletten kaynaklandığı savunulmaktadır.

Doğal olarak Jiyan, askerlerin babasını alıkoymalarına anlam verememektedir. Çünkü olayları daha yeni yeni idrak etmeye başlamaktadır. Jiyan üzerinden film, olayları idrak edemeyecek yaşta küçük bir çocuğun, askerden, devletten korktuğunu yahut korkabileceğini göstermektedir. Filmin başlarında diğer çocukların da korkudan ağlaması bu iddiayı destekler niteliktedir.

Askerler haksız yere Jiyan’ın babasını alıkoymuşlardır. Ayrıca babasına ulaşmak için silah bulmasına da çeşitli engellemeler koymaktadırlar. Yani hem babasını alıkoymakta hem de paradoksal bir şekilde, babasına ulaşması için gereken çözüme de engel koymaktadırlar. Jiyan bu durumda devlete ve askerlere karşı düşmanca bir tavırla yetişebilir ve sonunda onlara karşı bir çeşit (silahlı) mücadeleye girebilir. Ancak onun bu tür bir geleceğe sahip olmasını engelleyen faktör, filmin zamansal çizgisi içinde Berfe olmaktadır. Çünkü Berfe, silahın kötü bir şey olduğunu telkin etmektedir.

Komutan ve Uzman Halil: Filmde Türk temsilinin bulunduğu baskın karakterlerdir. Komutan ismi belli olmayan, köyü arayan askeri grubun, dolayısıyla filmin içinde yer alan en rütbeli komutanıdır. Uzman Halil ise onun astıdır.

Komutan 35-40 yaşlarında, gerçek ismi filmde verilmeyen, filmin içinde görülen en yüksek rütbeli subaydır. Genellikle sinirli bir yapıdadır ve konuşmaları, kendini ifade ediş biçimi galiz küfürler barındırmaktadır. Filmin başında uzlaşmaz bir tavır ile askerlerine köyü aramalarını emreder. Silah bulunamayınca bütün erkekleri köyün meydanına toplar ve tek tek iterek (yani şiddet uygulayarak) onları sorgular. Bütün erkekler kendilerinde silah bulunmadığını söyleyince, itirafçı Zero’yu yanına çağırır ve ondan malumat alır. Zero yalan söylediklerini, bilhassa

Kenan isimli bir köylünün evine bakmalarını söyler. Askerler, Kenan'ın evinde silah bulurlar ve Komutana getirirler. Silahı eline alan Komutan, Kenan'ı kast ederek çok ağır küfürler eder ve sonunda Kenan'a saldırır, tokat atar. Akabinde ise Komutan, köyün bütün erkeklerini karakola götürür ve muhtara da silahlar getirilmediği takdirde serbest bırakılmayacağını belirtir. Daha ilk sekansta Komutanın yaptığı hareketlerden, onun sinirli, küfürbaz, şiddet uygulamaktan çekinmeyen hatta insanlara zulüm eden yapısı gösterilmiş olur. Filmin sonunda ortaya çıktığına göre de alıkoyduğu insanlara dayak attırmaktan, yani işkence yapmaktan çekinmeyen birisidir. Komutanın gerçekleştirdiği eylemlerde, köylüye böyle bir zulmü reva görmesinde, kendi motivasyonu ve/veya şiddete meyilli hâlinin sebepleri çok açık değildir. Ortada silah ihbarı bulunmaktadır ancak bu olguyu bir çeşit zulme dönüştürme gerekçesi yoktur. Ancak Komutanın davranışlarından bazı tahminler yürütülebilir. Örneğin Berfe ve Jiyan antika silahı, bir beze sarılı hâlde onun önüne getirdiklerinde, yanındakilere hitaben şu sözleri sarf eder: “Bak ben size ne dedim olum? Ben bunların ciğerini biliyorum. Bak bunlar bundan anlıyor. Bunlar teker teker silahları getirecekler”. Buradaki “bunlar” ifadesi Kürtler’i kast eden bir anlam olmakla birlikte, Komutan gerçekleştirdiği zulümlerin de haklı olduğunu bu şekilde ifade etmektedir. Çünkü ona göre, Kürtlerin anladığı şey üzerlerinde tahakküm kurulmasıdır. Berfe ve Jiyan silahın bezini açtıklarında Komutan sinirlenir ve yanındakilere hitaben şöyle der “Bak bunun dedesi (Berfe’yi kast ederek) eşkıyaymış. Bugüne kadar saklamış. Şimdi torunu dağda, çocuğu dağda. Bu onların da silahını saklıyor!”. Komutanın bu sözleri indirgemeci perspektifini ortaya koymakla birlikte, olmayan bir duruma karşı önyargılı bir şekilde yaklaştığı da ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, Kürt kimliğini irdelediğimiz bölüm hatırlanacak olursa, Mesut Yeğen’e göre devletin uzun bir süre Kürt sorununu değerlendirme eksenlerinden biri de “eşkîyalık” mevzusudur. Komutan bu ifadeleriyle mevzuyu hâlen “eşkîyalık” boyutuyla gördüğünü ifade ederken, problemin çözümünden çok uzak bir bakış açısına sahip olduğunu da göstermektedir.

Uzman Halil de Komutana benzeyen bir karakter profili çizmektedir. Ancak ilk kertede Komutana göre biraz daha “uzlaşılabilir” bir tavır içinde görülmektedir. Örneğin muhtarın yanına gelerek, “sizde silah olmadığını ben de biliyorum ama gel

de bizim komutana anlat bunu” der. Bu ifadesi ile sadece emirleri takip eden bir karakter gibi gözükürken, arkasından gelen ifadeleri onun aslında durumdan faydalanmaya çalışan biri olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Çünkü muhtara “Sen bana para ayarla, ben de sana silah ayarlayayım” demektedir. Muhtar çaresiz bir şekilde teklifi kabul ederken; Halil bir yandan da şu ifadelerle muhtarı tehdit etmektedir “Bundan birinin haberi olursa, bana yazık olur. Bana yazık olursa sana da yazık olur”.

Halil’in Komutan ile benzeşen yanlarından biri de insanlara ve askerlere karşı aynı küçümseyici, küfür eden, azarlayan tavır içerisinde olmasıdır. Bu durum basit bir şekilde Halil’in kahveye gittiği sahnede gözükmektedir. Halil muhtarın yanına kahveye gittiğinde kendisine yeni bir sandalye getirmelerini emretmektedir zira oranın taburelerinde rahat edemediğini belirtmektedir. Dolayısıyla mekânın ve insanların sahibi ve tahakküm edeni gibi davranmaktadır. Askerlere ve onların yanında bulunan koruculara karşı olan tavırları da genellikle azarlama ve galiz küfürler içermektedir. Bununla birlikte Halil, filmin başlarında Temo’nun bir mekânı tarif ederken Kürtçe kelime kullanmasına karşın, küfürle mukabele etmektedir. Ancak hikâyenin ilerleyen kısımlarında nadiren de olsa (gel-git gibi) Kürtçe kelimeler kullanmaktan da sakınmadığı görülmektedir. Ancak genellikle bu ifadeleri yaşlı, pek Türkçe bilmeyen kadınlara karşı, alaycı sayılabilecek bir şekilde kullandığı görülebilir.

Diğer Kişiler: Temo evin babası olan 30-35 yaşlarında, Korucubaşı Kasım’ın köyünde çalışan, annesi Berfe’nin isteği üzerine korucu olmamış birisi. Kasım’ın köyle ilgili işlerine baktığı belirtilirken, eşini genç yaşta kaybettiği de bellidir. Karakter filmin başında ve son kısmında gözükmektedir. Jiyan ve Berfe’nin serbest kalmasını istedikleri kişidir. Yani her ikisinin de yolculuğunu başlatan ana sebeptir. Bunun haricinde hikâyede pek bir işlevi bulunmamaktadır.

Filmde arka planda yaşanan durumdan sıkıntı çeken köylüler veya muhtar gibi kişiler de bulunmaktadır. Bununla birlikte çok önemli bir rolleri olmasa da korucular da hikâye örgüsünde bulunmaktadır. Korucular askerlerin yanında, onlara yardım eden şahıslar olarak gözükürken, Berfe, yukarıda da belirttiğimiz gibi,

onlardan hoşlanmamaktadır. Kasım karakteri ise eskiden Berfe'ye âşıktır ve Temo'nun işverenidir. Kasım aynı zamanda Korucubaşdır. Berfe'ye yardım edemeyeceğini söyleyerek, onu Kaçakçı Uso'ya yönlendirmesi gibi öyküyü ilerleten bir işlevi olmakla birlikte, Kürtlerin topraklarında özgür olmadığını belirten ifadeler de onun ağzından duyulmaktadır.

Kaçakçı Uso ise Kürt sinemasında yer alan diğer pek çok örnekte olduğu gibi Kürt toplumunda “Kaçakçılık” olgusunun var olduğunu gösteren bir karakterdir. Uso, İran- Irak sınırında kaçakçılık yapmaktadır. Berfe'ye para karşılığı sınırın ötesinden silah bulabileceğini, yardım edebileceğini belirtir ancak ertesi gece yakalanır. Karakterin üzerinden Uludere (Roboski) olayına bir göndermede bulunmaktadır.⁶¹

Anlatıda Komutan ve Uzman Halil haricinde Türk karakterler (daha doğrusu askerler) de bulunmaktadır. Bu karakterlerin isimleri de pek belli değildir. Örneğin Berfe ve Jiyan ilk kez Komutana silah götürdükleri zaman, Komutanın yanında sivil giyimli, güneş gözlüklü esrarengiz bir görüntüye sahip, iki kişi bulunmaktadır. Bunların subay rütbesinde yer alan Jitem üyesi veya özel hareketten oldukları tahmin edilebilir. Çünkü öykünün ilerleyen kısımlarında Berfe ile Jiyan, Van'a giderlerken minibüsü durduran askeri grubun içinde de bu iki kişi bulunmaktadır. Askerler minibüsten bütün erkekleri indirerek arama ve kimlik kontrolü yaparlar. Bu esnada bu iki güneş gözlüklü kişi, minibüste bulunan ve doktor olan Sait hakkında konuşurlar. Daha önce uyarmalarına rağmen istemedikleri bölgelerde gezdiğini söylerler. Sait'in yanına yaklaşarak “Buralarda çok dolanıyorsun, başına bir kaza gelebilir” şeklinde tehdit ederler. Bununla birlikte diğer erkek yolcuları ararken, aralarından biri yüzlerine baktığı için ağır bir şekilde küfür ederler. Nitekim bu güneş gözlüklü karakterlerden biri, Berfe, Jiyan ve dengbejler dağlarda yürürken, askerlerle birlikte karşılıklarına çıkar ve dengbejlere “Siz kimsiniz? Gerilla propagandası mı yapıyorsunuz?” tarzında suçlamalar yöneltir. Bununla birlikte bölgenin operasyon bölgesi olduğunu söyler ve gece karşılıklarına çıksalardı mermilere yazık olacağını

⁶¹ Bu sahnede Berfe gece vakti Uso'yu beklemektedir. Ancak silah sesleri duyulur ve dengbej Casım'ın sesi duyulur “kimi zaman 33 kişi kimi zaman 34 kişi toprağa düşer” minvalinde ifadeler kullanır. Bu durumun Uludere Olayına bir gönderme olduğu rahatlıkla tahmin edilebilir. Uludere Olayı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (“Wikipedia- Uludere Olayı”, 2016)

belirtir. Bu şekilde insan canına önem vermediğini, mermilerin daha önemli olduğunu söylemektedir. Kısacası bu iki karakter esrarengiz, insan hayatına önem vermeyen niteliklere haizdirler. Bunların haricinde minibüsü durdukları vakit askeri grubun içinde asker kıyafetleri ile başka bir komutan daha bulunmaktadır. Minibüste Kürtçe müzik çalarken, askerlerin yol kontrol noktası görülür ve kaset şoför tarafından diğer tarafına çevrilir. Kasetin diğer tarafında İbrahim Tatlıses çalmaktadır. Burada Kürtçe'nin devlet tarafından baskılandığı ortaya çıkmaktadır. Ancak Tatlıses'in de Türkler nezdinde "Makul Kürt" olduğu iması yapılır. Zira askeri grubun içinde bulunan komutan, Tatlıses'in şarkısında çok hoşlanır ve kaseti zorla şoförün elinde alır. Kısacası bu söylenen karakterler de Komutan ve Uzman Halil'den çok farklı değildir. Cumhuriyetin inşa etmeye çalıştığı Türk ulusal kimliğini kabul etmiş ve hâliyle savunan kişilerdir. Ancak sadece Uzman Halil'in altı olan bir er, öyküde yer alan başkarakterlere yardım etmektedir. Bu askerin de ismi belli değildir. Filmin başında askerler köye geldiği vakit Berfe'nin evini bu asker ile diğer bir asker arar. Diğer askerin sert tavırlarından rahatsız olan bu asker, ona tek başına arayacağını söyler. Bu asker eve çok rahatsızlık vermeden aramaya çalışır ve Berfe'ye hitaben "Anacım ben de biliyorum sizde silah olmadığını ama komutanın emirleri" der. Bu askerin filmin sonlarına doğru bir yardımı daha söz konusudur. Berfe, Jiyan ve dengbejler yürümektedirler ve askerlerin kontrol noktasına gelirler. Berfe silahı öncesinde Casım'a vermiştir ve bu asker Casım'ın üzerini ararken silahı bulmasına rağmen sesini çıkartmaz hatta Uzman Halil'den azar işitmeyi dahi göze alır. Zira Halil, Casım'ın üzerini aramasını koruculardan birine emretmiştir ancak onlar aramak istemeyince bu isimsiz asker müdahale eder ve hem korucuları hem de dengbejleri, Berfe ve Jiyan'ı kurtarır.

Filmde yer alan üç âmâ dengbej, özellikle Casım ise anlatıcı dış ses konumunda bulunmaktadır. Çünkü film onların başka bir köyde masal anlatmaları ile başlamaktadır. Aslında bu Berfe ve Jiyan'ın öyküsüdür. Berfe ve Jiyan silahı aldıkları akrabalarından dönüşte, dağlarda onlarla karşılaşırlar. Dengbejler onlara (yönlerini bulma, silahı taşıma vs.) yardım ederler. Berfe de onlara başından geçen olayları anlatır. Dengbejlerin dış ses olarak bulunması bir yandan Kürt kültüründe

dengbejlerin önemini gösterirken, bir yandan da filme masalsı bir atmosfer katmaktadır.

Zaman ve Uzam:

Filmde yer alan zaman açıkça belli değildir. Ancak öykünün anlattığı olaylar bakımından 1990'larda yaşanan hadiseleri andırmaktadır: Örneğin filmde gösterildiği kadarıyla Kürtçe, devletin nezdinde yasaklı bir dildir. Bunun haricinde öykünün beş günlük bir zaman dilimini anlattığı rahatlıkla görülebilen bir vakıdır.

Film genellikle açık uzamlarda geçmektedir. Bunun haricinde köy evleri ve Gevaş'ta gözükten ev gibi kapalı uzamlar da bulunmaktadır. Açık uzamlar genellikle yerel halk ile askerler arasında bir tür mücadele alanının sürdüğü uzamlar olarak konumlanmaktadır. Zira karakterlerin yolculuklarında karşılarına, durmalarına sebep olan, engel teşkil eden, askerler çıkmaktadır ve rahat bir şekilde yolculuk yapmalarını bir bakıma engellerler.

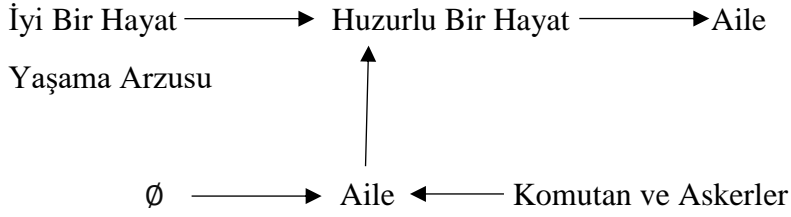
Diğer Kürt sineması örneklerinde de olduğu gibi mistik dağ görüntüleri Kürdistanı simgeleyen öğeler olarak filmde yer almaktadır.

3.5.5.2. Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

1. Kesit:

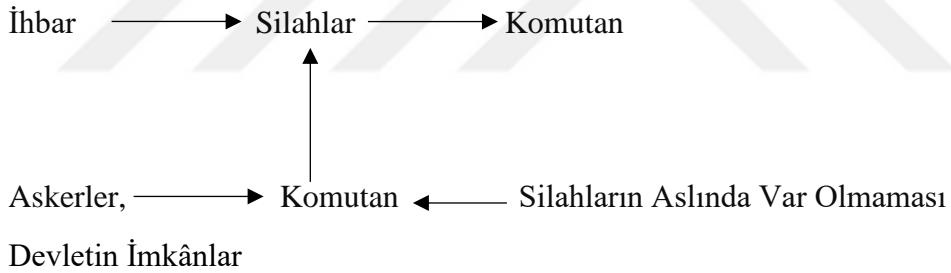
Bu kesitte Berfe, Jiyan ve Temo'yu tek bir özne olarak değerlendirmek mümkündür. Arzu nesnelere de, soyut bir şey olarak, birlikte huzurlu bir hayat geçirmek olduğuna hükmedilebilir. O halde engelleyici konumunda Komutan (E1) ve askerleri (E2) bulunurken, iyi bir hayat yaşama isteği de, gönderici konumuna yerleşmektedir.

Şekil 47: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 1. Kesit- Aile Eyleyen Çizelgesi



Bu kısımda bir özne olarak Komutanın arzu ettiği bir nesne bulunduğu düşünülebilir. Bu da bir ihbar üzerine (G), köyde bulunduğu iddia edilen silahları ele geçirmektir (N). Emri altında bulunan askerler (Y1) ve devletin imkânları (araçlar, silahlar vs.) (Y2) ona destek sağlarken, silahların aslında bulunmaması onun arzuna ulaşmasında bir engel teşkil etmektedir.

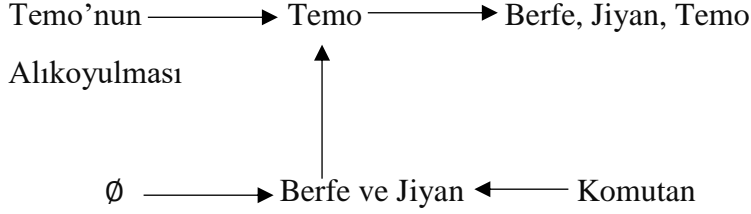
Şekil 48: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 1. Kesit- Komutan Eyleyen Çizelgesi



2. Kesit:

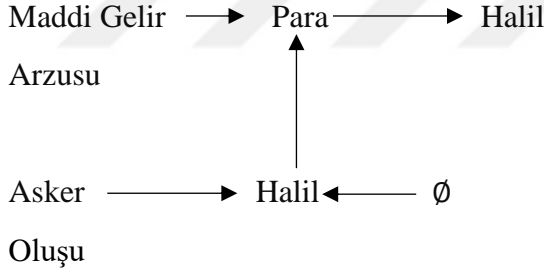
Berfe toprağın altından babasının antika silahını çıkartarak, Jiyan ile birlikte Komutana götürürler. Burada ikisini tek bir özne olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü arzu ettikleri şey Temo'nun serbest bırakılmasıdır. Silahın antika olması, dolayısıyla Komutanın istediği tür silahlardan olmaması, Berfe ve Jiyan'ın arzularına ulaşmak konusunda bir engeldir. Komutanın silahları istemesi sebebiyle Temo'yu alıkoyması ise gönderici konumunda bulunmaktadır.

Şekil 49: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 2. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi



Dikkat çeken bir diğer özne ise Uzman Halil'dir. Halil durumdan istifada ederek (G) maddi gelir elde etmek istemektedir. Yani nesnesi paradır. Önünde herhangi bir engel yoktur. Nitekim muhtar onunla bu konuda anlaşacaktır. Asker olmasından dolayı muhtarın ve halkın üzerinde tahakküm kurabilmektedir. Dolayısıyla asker oluşu yardımcı konumunda bulunmaktadır.

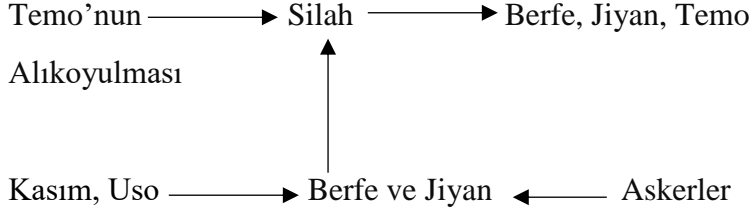
Şekil 50: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 2. Kesit- Halil Eyleyen Çizelgesi



3. Kesit:

Bu kesitte Jiyan ve Berfe silah aramaktadırlar (N). Bunun için ilk olarak Korubaşı Kasım'dan yardım isterler, Kasım onlara silah veremeyeceğini söyler ancak onları Kaçakçı Uso'ya yönlendirir. Bu anlamda Kasım (Y1) onlara yardımcı olur. Uso da (Y2) onlara para karşılığında yardım edebileceğini söyler. Ancak Uso'yu askerler gece vakti tutuklar ve onun Berfe ile buluşmasını engellemiş olurlar (E).

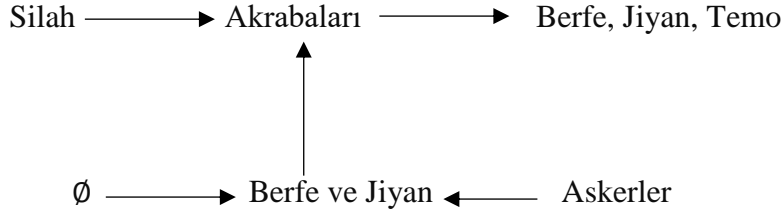
Şekil 51: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 3. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi



4. Kesit:

Bu kısımda Berfe ve Jiyan silah bulma (G) amacıyla akrabalarına (N) ulaşmaya çalışırlar ancak yolculuk yaptıkları minibüsü askerler durdurur (E). Bu askerlerin arasında Jitem'den veya özel hareketten olan iki güneş gözlüklü, sivil kıyafetli subayda bulunmaktadır. Burada askerler ve bu iki subay, Berfe ve Jiyan'ın amaçlarına ulaşmalarında geciktirici bir faktör olarak işlev görürler.

Şekil 52: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 4. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi

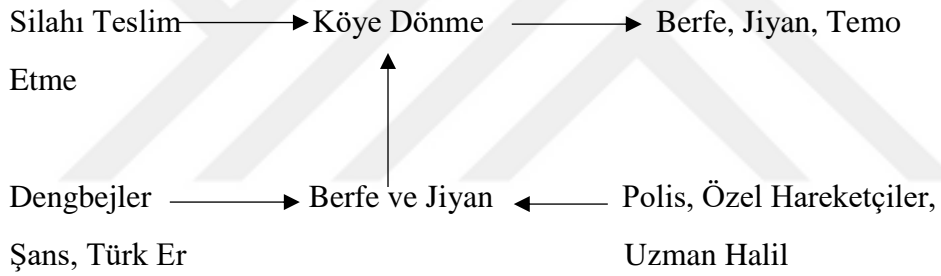


5. Kesit:

Berfe ve Jiyan silahla birlikte köylerine, aynı zamanda karakola gitmeye çalışmaktadırlar (N). Yolda polisleri (E1) gördükleri için, dağ yolundan yürüyerek köylerine gitmeye çalışırlar. Yolda üç dengbej (Y1) onlara katılır ve yol konusunda yardımcı olurlar. Dağda yollarına devam ederken güneş gözlüklü subay ve diğer askerler (E2) yollarını keserler ve sorgulama yapar, üstlerini ararlar. Silahı Berfe'nin üstünde bulamazlar çünkü Berfe öncesinde silahı düşürmüştür. Dolayısıyla şans onlara yardım etmiştir (Y2). Askerler ayrıldıktan sonra Berfe silahı düşürdüğünü anlar ve Jiyan'ı düşürdüğü yere gönderir. Jiyan silahı oradan alır ve yolculuklarına

devam ederler. Bu arada Berfe başlarından geçen olayları Casım'a anlatır. Casım kendisinde daha güvenli olacağını söyleyerek, silahı taşımak ister ve Berfe de silahı ona verir. Yolda karşılarına Uzman Halil'in başında olduğu diğer bir kontrol noktası çıkar (E3). Burada korucular Berfe, Jiyan ve diğer iki dengbeji arar ve bir şey bulamazlar. Sıra Casım'a geldiğinde korucular onu aramak istemezler. Bunun üzerine ismi belli olmayan Türk er (Y3) olaya müdahale eder ve Casım'ı arar, silahı fark ettiği halde Halil'e bir şey demez ve Casım'ın "temiz" olduğunu söyler. Nitekim sonunda köye dönerler ve Temo'nun geri döndüğünü görürler, silahı gömerler ve film sona erer.

Şekil 53: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 5. Kesit- Berfe ve Jiyan Eyleyen Çizelgesi

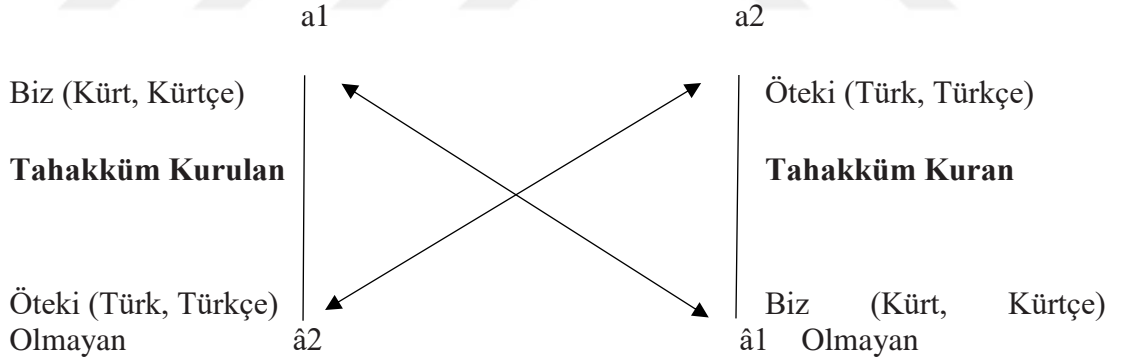


3.5.5.3. Derin Yüzey

Diğer incelenen filmler de olduğu gibi bu filmde de Türk-Kürt, Türkçe-Kürtçe karşıtlığı bulunmaktadır. Zira Kürt karakterler, bilhassa yaşlılar (Berfe gibi) Türkçe konuşmamaktadırlar. Jiyan ve Temo gibi nispeten genç kuşak sadece mecbur kaldıklarında Türkçe konuşmaktadırlar. Askerler ise, Uzman Halil'in filmin başında Temo'yu Kürtçe konuştuğu için azarlaması gibi Kürtçe konuşmamaktadırlar ve anlamadıklarını (filmin başında evleri arayan erler "Kürtçe konuşuyorsunuz bir şey anlamıyoruz" demektedirler) belirtmektedirler. Sadece Uzman Halil nadiren de olsa (gel-git) gibi Kürtçe ifadeler başvururken, güneş gözlüklü subaylardan biri bir cümlelik Kürtçe ifade kullanmaktadır. Bunun haricinde Kürtçenin, Türkler ve Türkçe tarafından bastırılan bir öge olarak gözükmesini, Jiyan ve Berfe'nin Gevaş'a doğru

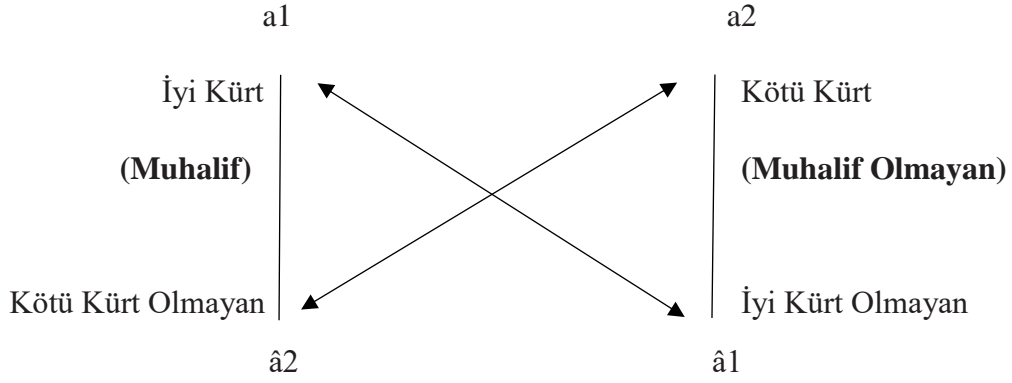
yolculuk yaptıkları minibüsün, askerler tarafından durdurulduğu sahneden anlamak mümkündür. Bu sahnede şoför askerleri görünce Kürtçe müziği değiştirir ve İbrahim Tatlıses'in bir parçasını çalar. Hatta minibüsü durduran askeri grubun arasında yer alan bir komutan, Tatlıses'i sevdiğini belirterek kasete el koyar. Bu sahnede Kürtçe'nin devlet nezdinde yasaklı olduğu belirtilirken, bir Kürt'ün Türkçe şarkı söylediği sürece devlet nezdinde bir problem yaşamayacağı görüşü imlenmektedir. Bu söylenenlere ek olarak, sadece başkarakterlere yardım eden er sayılmaz ise, Türk karakterlerin tamamı tahakküm kurmaya çalışan ve/veya tahakküm kurmuş gibi davranan karakterlerden oluşmaktadır. Bu durumu gerek Komutanın gerekse Uzman Halil'in davranışlarından anlamak mümkündür. Dolayısıyla biz-öteki karşıtlığı da bu noktadan doğmaktadır ve Kürtler ezilen tarafta yer alırken, Türk karakterler tahakküm kuran tarafta olmaktadır. Zira filmde Türk karakterlerin olduğu yerde baskı ve zulüm vardır.

Şekil 54: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 1. Göstergebilimsel Dörtgen



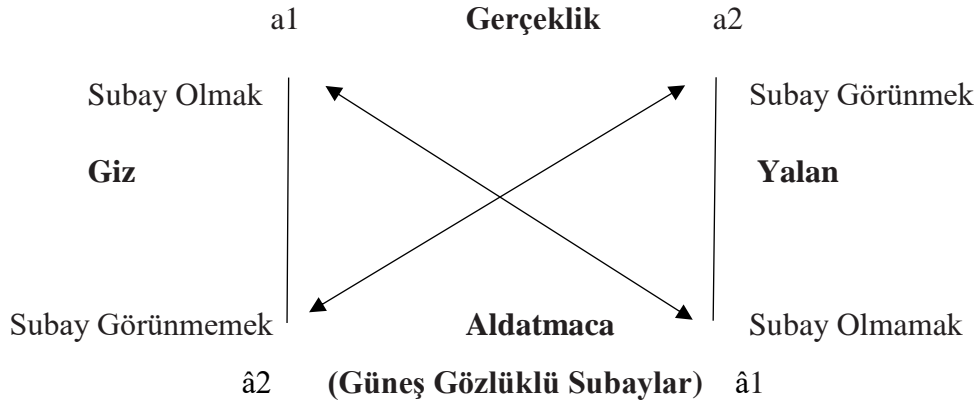
Filmin yapısında kimliksel olarak Kötü Kürt- İyi Kürt karşıtlığı da kurulmaktadır. Örneğin korucular, Berfe'nin ifadesiyle "kendisini üç kuruş için satmış", dolayısıyla devletle çalışan veya Kasım gibi "gönüllü köle" olan karakterlerdir. Bunlar Kötü Kürt olurken, tam karşısında bulunan da hâliyle İyi Kürt olmaktadır. Bu da devletin politikalarına ve ideolojisine muhalif olan karakterleri ima etmektedir.

Şekil 55: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 2. Göstergebilimsel Dörtgen



Güneş gözlüklü subaylardan olmak-görünmek karşıtlığı kurulabilir. Zira filmde gözükken diğer askerlerin tamamı, Komutan ve Uzman Halil de dâhil olmak üzere kamuflajlarını giymiş askerlerden oluşmaktadır. Ancak bu iki subay sivil kıyafetlerle gezmektedirler. Ancak asker oldukları, hatta rütbeli oldukları bellidir. Zira diğer askerler onlardan emir almaktadır. Ayrıca kimi insanları öldürmekle de tehdit etmektedirler. O halde sivil kıyafetle gezmelerine dair bazı tahminler öne sürülebilir. Doktor Sait'i tehdit etmelerinden hukuksuz işlere imza atabilecekleri ve gizli işler yaptıkları tahmin edilebilir. Bu sebeple insanları bir bakıma aldatmak için sivil kıyafetler giymektedirler. Göstergebilimsel Dörtgenin giz tarafında yer alamazlar, çünkü ortada gizemli bir olay yoktur. Anlatıdaki bütün karakterler onların asker olduğunu bilmektedirler.

Şekil 56: *Were Dengê Min /Sesime Gel* Filmi 3. Göstergebilimsel Dörtgen



Film biz-öteki karşıtlığını gerçekleştirerek, Kürtlerin Türklerden ayrı bir ulus olduğunu vurgulamakla birlikte, devlete çalışan Kürt karakterleri de kimliğini kaybetmiş, “kendisini satmış” Kürtler olarak konumlamaktadır. Türk karakterler ise her daim Kürtler üzerinde tahakküm kurmaya çalışan, Kürtlerin dilini yasaklayan, hâliyle varlıklarını resmi söylemde kabul etmeyen, mermilere dahi Kürtlerin canından daha çok değer veren karakterler olarak temsil edilmektedir. Türk karakterler Kürtlerin huzurlu hayatını bozmakla birlikte, talep ettikleri nesnelere ulaşmalarını zorlaştıran, yani onların sıkıntılı durumdan kurtulma yollarını da engelleyen, âdeta paradoksal durumları yaratan karakterlerden oluşmaktadır. Ayrıca bu karakterlerin arasında yaptığı hukuksuz işleri saklamaya çalışan, aldatıcı karakterler de bulunmaktadır. Ancak yaptığı eylemlerle, daha doğrusu başkarakterlere yardım etmesi ile ön plana çıkan ismi belli olmayan er, diğer Türk karakterlerden farklı bir noktaya düşmektedir ve bu anlamda anlatıda istisnai bir konumda bulunmaktadır. Ancak o da, filmde yer alan diğer Türk karakterler gibi “baskıcı devlet aygıtı” olarak kabul edilen ordunun bir üyesidir. Bu karakterin gönülsüz olarak orada bulunup bulunmadığı ise anlatı evreninde belirsizdir.

Bu söylenenlerin yanında film ideolojik olarak, Kürt sorununun bizatihi devlet tarafından çözümsüz bırakıldığı ve sorunun kaynağında yine devletin olduğu görüşünü savunmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma tümel anlamda, hem bir ulus-aşırı hem de ulusal bir sinema hareketi olarak kabul edilebilecek Kürt filmi pratiğini daha iyi anlama amacıyla ortaya çıkmıştır. Tikel anlamda ise incelenmeye çalışılan olgu, Türkiye’de üretilen Kürt filmleri pratiklerini ihtiva etmiştir. Bu şekilde çalışma bir yandan Türkiye’nin genel sinema paradigması açısından bir araştırma olurken, öte yandan daha küçük ölçekli sayılabilecek bir sinema pratiğini de anlama çabasından meydana gelmiştir.

Çalışma, Kürt filmlerinde Türk karakterlerin temsillerini araştırmayı ve tartışmayı kendisine birinci amaç edinmiştir. Bu tür bir araştırma Kürt filmlerine dair çeşitli niteliklere cevap aramamızı ve bunun sonucunda bazı alt verilere ulaşmamıza dair bir köprü vazifesi görmüştür. Örneğin Kürt filmlerinin ulusal sinemanın bazı niteliklerine haiz olup olmadığı, bulunduğu nokta itibarıyla genel bir anlatı izliğine sahip olup olmadığı gibi bazı alt amaçlar (sorular) oluşturulmuştur ve bunlara da cevap aranmıştır.

Bu amaçlar ile yola çıkılan çalışmada, öncelikle Kürt filmlerinin ne olduğuna ve nasıl geliştiğine, ulusal ve ulus-aşırı sinema pratiklerine sahip olup olmadığına dair bir konumlandırma yapma ihtiyacı doğmuştur. Zira gerek bu sinemanın Türkiye literatüründe az sayıda çalışma ile incelenmiş olması gerekse bu sinemanın hâlen bazı çevreler tarafından kabul edilmemesi veya tartışılması; böyle bir konumlandırma ve irdeleme yapmayı gerekli kılmıştır. Ancak bu sinemayı anlayabilmek için Kürt kimliğini genel manada anlama ihtiyacı da hasıl olmuştur. Çünkü en basitinden açıklanacak olursa bu sinema pratiği Kürt kimliği üzerinden anılmaktadır. Ayrıca bu sinemanın ortaya çıkması Kürt siyasî hareketi dolayısıyla Kürt kimliği ile yakın bir ilişki içerisindedir. Öte yandan çalışmada Türk karakterlerin temsilinin araştırılmasının temel amaç olması, Türk kimliğini ve öncesinde kimliğe dair kavramsal bir irdelemeye girmemizi de gerekli kılmıştır. Bunlarla birlikte sinemanın küreselleşme süreciyle birlikte değişmesinden ve Kürt filmlerinin çok kimlikli yapısından dolayı küreselleşme ve çok kültürlülük kavramlarının da incelenmesi gerekmiştir.

Bu söylenen sebepler nedeniyle çalışmanın ilk bölümde kimliğin nasıl oluştuğu, ötekilik, küreselleşme, çok kültürlülük, Türk ve Kürt kimliklerine dair konulara değinilmiştir. Kimliğin genel bir açıklaması yapılmış, ötekine göre konumlandığına dikkat çekilmiş ve her zaman dinamik bir yapı ihtiva ettiği belirtilmiştir. Akabinde küreselleşme sürecine değinilmiş; iletişim araçlarının küreselleşme sürecine dair katkıları incelenmiş, dünyanın küçüldüğüne dair iddialar tartışılmıştır. Bununla birlikte tek bir kültürün oluşup oluşmadığı irdelenmiş; bunun paradoksal bir durum olduğu belirtilmiştir. Zira popüler kültür yaygınlaşırken, öte yandan yerel kimliklerin, kültürlerin de daha görünür olduğu belirtilmiştir. Sonrasında bu bağlamdan hareketle çok kültürlülük kavramı tartışılmış, bu kavramın bilhassa Batıda göçmen sorunlarını aşmak için siyaseten kullanılan bir söylem olduğu vurgulanmıştır. Akabinde Türk ulusal kimliğinin nasıl oluştuğuna dair bir anlatıma girilerek, bu kimliğin cumhuriyetin ilk yıllarında etnisite farkı gözetmeden Türkiye’de yaşayan herkesi Türk kabul ettiği ancak devamında bir tür ırkçılığa varan olayların vuku bulduğu belirtilmiştir. Ayrıca bu kimliğin ikircikli, tartışmalı yapısına değinilmiş ve ilk oluşturulmaya çalışan hâlini, devlet politikasında uzun bir zaman koruduğu ancak gelinen nokta itibariyle daha tartışmalı bir vaziyete evrildiği belirtilmiştir. Sonrasında Kürt kimliğine, Kürtlerin her daim varlıklarını, gerek diğer ülkelerde gerekse Türkiye’de, kanıtlamaya çalıştıkları ve bunun sonucu olarak Kürt milliyetçiliğinin daha canlı bir şekilde vuku bulduğu, siyasî ve silahlı harekete dönüşen ciddi yapıların ortaya çıktığı söylenmiştir. Sonrasında Kürt ulusal kimliğinin inşasında medya araçlarının, bilhassa Avrupa’dan yayın yapan Kürt televizyon kanallarının bir hayli etkin olduğu (Kürtçenin standartlaştırılması, Kürt bayrağı, Kürt ulusal marşı vs.) vurgulanmıştır. Kanallar Avrupa’dan Ortadoğu’ya kadar geniş bir yelpazede yayın yaptığı için, Kürt ulusal kimliğinin ulus-aşırı bağlamdan da ayrı tutulamayacağına dikkat çekilmiştir.

Nitekim Kürt filmleri denilen olgunun da ulus-aşırı düzlemle yakın ilişkisi olduğu vurgulanmış ve bu sebeple ulusal sinema, ulus-aşırı sinema pratiklerine değinilerek, Kürt filmleri de bu eksenler etrafında bir noktada konumlandırılmaya çalışılmıştır. Ulusal ve ulus-aşırı sinemanın nitelikleri tartışılmıştır.

Kürt filmlerinin bilhassa 2000’li yıllar ile birlikte ortaya çıktığı, Türkiye başta olmak üzere Ortadoğu, Avrupa vs. gibi bölgelerde yaşayan Kürt sinemacıların bu tür bir hareket oluşturduğunu, kendilerini içlerinde buldukları ülkelerin sinemalarından ayrı bir noktaya doğru taşıma niyetlerinin olduğu vurgulanmıştır. Kürt filmlerinin Türkiye ayağı da irdelenerek, tartışılmıştır. Bu sinemanın politik bir yanı olduğu vurgulanmış ve nihayetinde bu sinemayı değerlendirirken yönetmenlerin kendilerini konumlandırma biçimlerinin önemi belirtilmiştir. Bununla birlikte Türkiye’de ortaya çıkan Kürt filmlerinin içinde Higson ve Hayward’ın ulusal sinemaya dair görüşlerine rastlanabileceği savunulmuştur. Hatta Higson’ın görüşünden hareketle Türkiye’deki Kürt filmlerinin; Kürtlerin devletle ve Türk sineması ile arasındaki gerilimin sonucu olarak, yani aslında bir tepki üzerine doğduğu iddia edilmiştir. Keza Hayward’ın ulusal sinema söz konusu olduğunda ulusun merkezindeki baskın kültüre bakılması görüşünden hareketle Kürt siyasî ve silahlı hareketlerinin; dolayısıyla Kürt milliyetçiliğinden nüvelerin bu sinema içerisinde görülebileceği belirtilmiştir. Bununla birlikte onların teorilerine dair daha çok verinin Kürt filmlerinin içinde yer alan filmler incelendiği takdirde ulaşılabileceği de vurgulanmıştır.

Üçüncü bölüme gelindiğinde ise sinema ve temsil ilişkisine değinilmiştir. Ryan ve Kellner’ın görüşlerine atıfla, filmlerin bir durumu yansıtmaktan çok inşa ettiğini, bazı ideolojik tezlerin seyirciye telkin edildiği, filmlerin de bu anlamda toplumsal gerçekliğin nasıl olması gerektiğine dair kendi içinde bir tür hegemonik mücadeleye girdiği vurgulanmıştır. Akabinde Kürt filmlerinin Türkiye ayağında yer alan beş film seçilerek çözümlenmeye geçilmiştir.

Türk karakter temsillerine dair elde edilen sonuçlara geçmeden önce, çalışmanın alt amaçlarından biri olan, bu filmlerde genel bir anlatı izleğinin var olup olmadığı sorusunu cevaplandırmaya çalışalım. Öncelikle eyleyensel örnekçede de görüleceği üzere bu filmlerde genel bir anlatı izleği olduğu söylenebilir. Bu incelenen filmler, birebir uymasa da, genel manada üç aşamalı şöyle bir izlek takip etmektedir:

1-Türk karakter, Kürt karakterin içinde bulunduğu konumu bozar veya ulaşmaya çalıştığı soyut veya somut nesneyi (örneğin özgürlük, sosyalizm vs.) engeller. Öte yandan bu durum filmde hiç gösterilmeyen ancak öncesinde gerçekleşmiş bir durum da olabilir. Örneğin *Fotoğraf* filminde Ali'nin konumu daha öncesinde bozulmuştur, bu sebeple PKK'ya katılmak için yola çıkmıştır.

2- Türk karakter, Kürt karakterden bir şey ister. Bu genellikle bilgidir. Bilgi edinme esnasında onun kimliğini işkence ile yıkmaya, onu eşya konumuna düşürmeye çalışır. Diğer taraftan Türk karakterin ortada almak istediği bir bilgi yok ise; Kürt karakteri zor ve imkânsız bir duruma sokar. Kürt karakter bu zor durumdan kurtulmaya çalışır ancak Türk karakter, Kürt karakterin bu zor durumdan kurtulmasını da engellemeye çalışır. Dolayısıyla Türk karakter her halükârda Kürt karakterin üzerinde bir çeşit tahakküm kurar.

3-Kürt karakter, Türk karakter tarafından öldürülür veya elinden kurtulur hatta kısmen adaleti sağlayabilir.

Filmlerde yer alan Türk karakter temsillerine dair sonuçlar ise şunlardır:

1- Bu filmlerde Türk karakterlerin neredeyse tamamı, Althusser'in "baskıcı devlet aygıtı" olarak tanımladığı aygıtların bir üyesi olarak sunulmuştur. Türk karakterler, polis, asker ve ayrı bir konuma yerleştirilecekse Jitem üyesi olarak gözükmektedir. Bu karakterlerin haricinde Türk karakterler "acımasız" bir ev sahibi veya "Kürtleşmiş Türk" olarak, yani asıl kimliğini kaybetmiş bir karakter olarak gözükmektedir. Arka planda istisnai olarak görünen Türk (öğrenci, yolcu, hemşire vs.) tipleri var olsa da, anlatı düzeyinde pek işlevleri olan şahıslar değildir. Dolayısıyla baskıcı devlet aygıtı haricinde bulunan Türk tipleri bu filmler içinde önemli bir konumda değildir.

2- Eyleyensel örnekçe de görüleceği üzere Türk karakterler; Kürtlerin huzurlarını, mutluluklarını bozan karakterler olmakla birlikte, onları daima engellemeye ve baskılamaya çalışan şahıslardır. Dolayısıyla genellikle karşı özne (engelleme) olarak konumlanmaktadır. Kürt karakterlerin genellikle arzu nesnelere ve göndericilere; mutluluk, özgürlük, kimliğini özgürce yaşama, adalet arayışı, sömürgeci kurtulma, hayata tutunma gibi olgular olarak göze çarpmaktadır.

Türk karakterler, Kürtlerin bu mezkûr nesnelere ulaşmasını engellemeye çalışırlar. Kendilerinin ulaşmaya çabaladıkları nesnelere ise genellikle; işkence ile bilgi almak, öldürmek, karşı tarafın kimliğini yıkıma uğratarak eşya konumuna düşürerek iktidarını pekiştirmek gibi durumlardan oluşmaktadır. Örneğin *Fotoğraf* filminde Kürt karakterin adalet arayışını ve kimliğini özgürce yaşamasını engelleyen karakter bir Türk'tür. Son kertede, Kürtleri öldüren ve öldürdüklerini gururla fotoğraflayan Türklerdir. *Fırtına/Bahoz* da ise Kürtlerin özgürleşmesini engelleyen, onların kimliklerini, dillerini dolayısıyla varlıklarını kabul etmeyen, bilakis bundan dolayı işkence yapmaktan çekinmeyen, kimliklerini yıkıma uğratmaya çalışan yine Türk karakterlerdir. *Min Dît /Ben Gördüm* filminde ise, Kürt bir ailenin mutlu bir şekilde yaşamasını, ailenin anne-babasını öldürerek engelleyen, sonrasında ise çocukların hayata tutunma çabalarına da engel oluşturan bir Türk olarak Nuri karakteridir. Keza *Kayıp Özgürlük /Azadiya Wenda* filminde yine Kürt ailenin mutluluğunu bozan, ailenin bir üyesini kaçıran, bilgi için işkence yapan, kimliğini yıkıma uğratmaya çalışan ve son kertede onu ve diğer Kürt karakterleri öldüren Türk karakterlerdir. *Sesime Gel / Were Dengê Min* de ise yine benzer şekilde ailenin huzurunu, mutluluğunu bozan onları çok zor bir durumda bırakan ve o zor durumu atlatalmaları konusunda da engeller çıkartan Türk karakterlerdir. Sadece *Sesime Gel* filminde yer alan bir er karakteri bu durumdan müstesnadır. Bununla birlikte o karakter de baskıcı devlet aygıtının bir üyesidir. Gönüllü veya gönülsüz askerlik yapıp yapmadığı belli değildir.

3-Sunulan Türk karakterlerin de neredeyse tamamı, karakter olarak benzer niteliklere haizdirler. Örneğin incelenen bütün filmlerde Türk karakterler şiddet uygulamaktan (öldürme, işkence vs.) ve küfür etmekten kaçınmayan veya rahatsız olmayan, bilakis bundan gurur duyan karakterlerden oluşmaktadır. Ayrıca bu karakterlerin şiddet içeren eylemleri neden yaptıklarına dair "kişisel motivasyonları" çok açık değildir. Ancak çözümlenmelerde de yapıldığı gibi bazı tahminlerde bulunulabilir. Sadece Kemal ve Barbaros'un (*Kayıp Özgürlük*) milliyetçi bireylerden oluştuğu açık bir şekilde görülebilir. Diğer filmlerde yer alan karakterlerin de bu tür bir motivasyona sahip olduğu tahmin edilebilir. Göstergibilimsel dörtgenlerde görüleceği üzere, Kürt karakterler ile Türk karakterlerin arasındaki ayrım son derece

keskin bir şekilde filmlerde yer almıştır. Bu genellikle dil ve dolayısıyla etnisite olurken, iki tarafında birbirlerinde var olmayan ayrı ve karşıt niteliklere sahip olduğu bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Örneğin *Fotoğraf* filminde Faruk cinsiyetçi maço özellikleri barındıran bir karakter iken, Ali romantik ve eşitlikçidir. *Fırtına / Bahoz* da Kürtlerin sömürüldüğü belirtilirken, Türkler sömürülmemiş taraftadır. “İyi Türk” ise ancak “Kürtleşmiş” ise “iyi bir insan” olarak kabul edilmektedir. *Min Dit / Ben Gördüm* filminde Nuri eşini aldatan ahlak yoksunu bir karakter olduğu gibi öldürmekten de çekinmeyen acımasız bir karakterdir. Ev sahibi de benzer şekilde çocukları evden dışarı atan acımasız bir karakterdir. Öte yandan Dilan ve sokak çocukları merhametlidir: Gülistan ve Fırat’a yardım etmektedirler. *Kayıp Özgürlük / Azadiya Wenda*’nın anlatısında Kemal ve Barbaros ilkel, cahil ve militarist karakterlerdir. Deniz ve Selvi ise tam aksidir. *Sesime Gel / Were Dengê Min* filminde ise, bu incelenen bütün filmlerde hemen hemen yer alan, Türklerin tahakküm kuran- Kürtlerin ise tahakküm kurulan olarak konumlandırılma durumu mevcuttur. Bununla birlikte “İyi Kürt” muhalif olarak konumlanırken, “Kötü Kürt” muhalif olmayan, devletle çalışan olarak konumlanmaktadır. Diğer taraftan *Fotoğraf* filmi haricinde bütün filmlerde, olmak-görünmek karşıtlığı oluşturulabilecek Türk karakterler mevcuttur. Bu karakterler ise giz ve aldatmaca ekseninde bulunmaktadır. Dolayısıyla Türk karakterlerin “aldatıcı”, “güvenilmez” nitelikleri de bulunmaktadır.

Özetle göstergebilimsel dörtgenlerde de görüleceği üzere filmlerde biz-öteki karşıtlığına yol açan bir durum inşa edilmektedir. Türk karakterler cumhuriyetin ulusal kimlik inşasını sonuna kadar, kayıtsız, koşulsuz, sorgulamadan benimsemiş, kişisel motivasyonlardan yoksun sayılabilecek, temsillerden oluşmaktadır. Kürt karakterler ise ekseriyetle bu kimliğe muhalif konumda bulunan, kendi içsel çatışmaları olan, yaptıkları eylemleri sorgusuz sualsiz gerçekleştirmeyen, kişisel motivasyonları açık olan karakterlerden oluşmaktadır. Bu bakımdan Türk karakterlerin belli stereotiplere indirgendiği ve bir tür ötekileştirme yapıldığı söylenebilir. İlk bölümde zikredildiği üzere, Hall kimliğinin dinamik bir yapı da olduğunu belirtmiştir. Ancak filmlerdeki Türk karakterler tam manasıyla dinamik bir kimlik gelişimi de yaşamamaktadırlar. Bilakis kimliksel yapıları durağan gibidir; film boyunca genellikle aynı şeyleri arzu etmeleri bu durumu göstermektedir.

Mevzubahis durum Elizabeth Grosz'un, ilk bölümde aktardığımız görüşü ile "ötekiliği kendi modeline dayalı bir kimlik ve aynılığa indirgeme" durumudur. Bu durum Türk karakterlerin stereotip karakter olduklarını destekler niteliktedir. Şayet bu filmler çok kültürlülük (bir bakıma da ulus-aşırı) düzleminde ele alınırsa, çok kültürlülüğün melezlik, çok seslilik gibi imlediği olguların bu filmlerde bulunmadığı söylenebilir. Biçimsel olarak farklı kimlikler ve diller bulunmaktadır ve bu özellikler Kürt filmlerinin melez yanını göstermektedir. Ancak düşünce, politik ve söylem anlamında birçok kültürlülüğün bahsetmek söz konusu değildir. Zira bu durum çok kültürlülüğe yüklenen anlamlara, tamamıyla muhaliftir. Hatırlanacak olursa Higson, ulus-aşırı niteliklere haiz çeşitli İngiliz filmlerinde ulusal kimliğin "bayağı", "abartılı" ve "stereotip" şekillerde üretildiğini söylemekteydi. Bu yorum Kürt filmlerinde yer alan Türk karakterlerin hatta Kürt karakterlerin temsilleri için de rahatlıkla kabul edilebilir. Türk karakterler belli stereotiplere, abartılara hapsedildiği gibi Kürt karakterlerde genellikle, çözümlenmelerde de detaylı bir şekilde görüleceği üzere, bu karakterlerin tam tersi niteliklere haiz olmakta ve Türk karakterlerin doğrudan karşısında konumlandırılmaktadır. Bu tür bir karşıtlık da ister istemez stereotipleri doğurmaktadır. Bu noktadaki ilginç sayılabilecek durum ise, Kürt filmleri üreticilerinin bu düşünceyi, yani Türk ulusal kimliğinin (dolayısıyla Türk sinemasının) çok sesliliğe izin vermediğini söyleyip, baskıcı bir yapıda olduğu için eleştirdikleri (ki büyük oranda doğru olduğu söylenebilir) bilinmektedir. Ancak Kürt filmleri de benzer bir duruma savrularak çok kültürlülüğün uzak; tek sesli, melezlikten uzak bir yapı ihtiva etmektedir. Kürt filmlerinin bu tavrını, Castells 'in ilk bölümde değindiğimiz yorumu ile "dışlayanların zamanla dışlananlar tarafından dışlanması" durumu olarak değerlendirmek mümkündür. Diğer bir deyişle, direniş kimliğinin meşrulaştırıcı kimliği dışlaması da denilebilir. Esasında Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi sinema bazı ideolojik tezler öne sürer. Kürt filmleri de olayları nasıl görüyorsa veya nasıl olmasını istiyorsa, ona uygun bazı ideolojik tezler silsilesi inşa etmektedir. İdeolojik eleştiri perspektifinden yaklaşırsa; bu filmlerin seyirciyi, Kürt siyasî hareketinin (ve silahlı hareketinin) "dava"sının haklılığı konusunda ikna etmeye çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla bu değinilen özellikleri bakımından da Kürt filmlerinin, ulusal bir sinemanın özelliklerine kimlikli olarak

daha yakın olduğu söylenebilir. Zira bazı farklılıklar olsa da homojen bir söylem ve kimlik inşası benimsediği görölmektedir.

Dolayısıyla bu sinema eğer ulusal sinema bağlamında ele alınırsa bu filmlerde Türk karakterlerin, hatta bazı Kürt karakterlerin, ötekileştirilmesi üzerinden bir tür Kürt ulusal kimliğinin inşasının yapıldığı dahi iddia edilebilir. Zira yukarıda ayrıntılı bir şekilde değinildiği üzere Kürt filmlerinin imgesel dünyasında Türk ve Kürt karakterlerin nasıl karşıt bir konumda bulunduğu, hangi özelliklerle ilişkilendirildiği, eylem olarak ne yaptıkları gayet açıktır. Şayet Stuart Hall'un kimliğin ötekine göre konumlandığı görüşü hatırlanırsa, bu konu daha doğru bir düzleme oturacaktır. Bu noktadan Kürt filmlerinin, Higson ve Hayward'ın ulusal sinema üzerine ilk kertede belirttiği niteliklerden bazılarını taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Mesela Hayward'ın belirttiği gibi ulusun içinde yer alan baskın kültür (Kürt siyasî ve silahlı hareketi) bu sinemanın içinde yer almakla birlikte, âdeta sinema üzerinden Kürt siyasal kimliğini metinleştirmektedir.

Bu anlamda Kürt kimliğinin, çeşitli sebeplerden dolayı nispeten, sinemasal alana geç girmesi nedeniyle Kürt filmleri, eskiden beri ulusal sinema olarak anılan sinemaların ilk zamanlardaki vaziyetini andırmaktadır. Bilhassa Kürt filmlerinin bu durumunu, çalışma içinde de değindiğimiz ulusal kimlik inşa etmeye çalışan Türk sinemasının ilk yıllarına benzetmek mümkündür. Bu bağlamda Kürt filmlerinin temsil olarak Türk karakterleri ötekileştirmesini anlamak da mümkündür.

Kürt filmlerinin bundan sonra, Türk veya Kürt kimliğine dair nasıl bir izlek izleyeceği veya şimdiye kadar ele alınan konulardan farklı, başka bir odak noktasının seçilip seçilmeyeceğini, şu aşamada kestirmek zordur. Çünkü bu durumun Kürtlerin politik ve sosyal durumu ile yakından bir ilgisi bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- AHMAD, F.: 2012 **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- AKBULUT, H.: 2008 **Kadına Melodram Yakıdır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKBULUT, H.: 2012 **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- AKTAŞ, M.: 2009 "Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm" **Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 56-68.
- ALTHUSSER, L.: 2014 **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthâkî Yayınları.
- ANDERSON, B.: 2011 **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- ATEŞ, K.: 2007 "Türk Milli Kimliğinin İnşası ve Ulusal Cemaat İçinde Alevi- Yurttaşın Müphem Konumu", **İnsan Hakları Yıllığı**, Cilt: 25, 55-78.
- ARSLAN, M.: 2009a "Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm" **Sunuş**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, xi-xxii.
- ARSLAN, M.: 2009b "Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm" **Gitmek: Hakim Ulus, Kadınlık Rolünü Asla Benimsemez**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 305-311.

- ARSLAN, M.: 2009c “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” **Güneşi Gördüm: Resmi İdeolojinin Kürt Seviciliği**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 312-319.
- AYATA, B.: 2011 “Kurdish Transnational Politics and Turkey’s Changing Kurdish Policy: The Journey of Kurdish Broadcasting from Europe to Turkey”, **Journal of Contemporary European Studies**, Cilt: 19, Sayı: 4, 523-533.
- AYDEMİR, G.: 2013a “Birgün Hepimiz Türkiye Sineması Yapacağız” **Film Arası Dergisi: Türkiye’de Kürt Sineması**, 60-63.
- AYDEMİR, G.: 2013b “Kürt Sineması Henüz Özgün Bir Oluşturamadı”, **Film Arası Dergisi: Türkiye’de Kürt Sineması**, 96-98.
- AYDEMİR, G.: 2013C “Sinemada Kürt Kimliğini Yok Sayarak Var Olabilirsiniz”, **Film Arası Dergisi: Türkiye’de Kürt Sineması**, 99-101.
- BAKHCHINYAN, M.: 2009 “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” **Ermenistan Sinemasında Kürt Renkleri**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 40-55.
- BATTÛTA, İ.: 2015 **İbn Battûta Seyahatnamesi**, Çev. A. Sait Aykut, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERGFELDER, T.: 2005 “National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies” , **Media, Culture and Society**, Cilt: 27, Sayı: 3, 315-331.
- BORA, T.: 2014 **Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık**, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BRETON, L. D.: 2010 **Acının Antropolojisi**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- BRUINESSEN, M. V.:2005 **Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri**, Çev. Hakan Yurdakul, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BRUINESSEN, M. V.: 2013 **Ağa, Şeyh, Devlet**, Çev. Banu Yalkut, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BRUINESSEN, M. V.:2015 **Kürdistan Üzerine Yazılar**, Çev. Nevzat Kırac, Bülent Peker, Leyla Keskiner, Halil Turansal, Selda Somuncuoğlu, Levent Kafadar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BUTLER, A.: 2011 **Film Çalışmaları**, Çev. Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon.
- BÜKER, S.: 2012 **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- CALHOUN, C.: 2012 **Milliyetçilik**, Çev. Bilgen Sütçüoğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CASTELLS, M.: 2013 **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, İkinci Cilt Kimliğin Gücü**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CHAMBERS, I.:2014 **Göç, Kültür, Kimlik**, Çev. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CROFTS, S.: 2006 “Theorising National Cinema”, **Reconceptualising National Cinema/s**, Ed. Valentina Vitali & Paul Willeman, Londra: British Film Institute, 44-58.
- ÇELİK, T.: 2009 “1990 Sonrası Türkiye’de ‘Yönetmen Sineması’ Alanında Film Üretim Süreci”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

- ÇİÇEK, Ö.: 2011 “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking In Turkey” , **Alphaville: Journal of Film and Screen Media**, Sayı: 1, 1-18.
- ÇİFTÇİ, A.: 2009 “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” **Kazım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 267-287.
- ÇİFTÇİ, A.: 2015 “Kuzeye Giden Yol”, **Altyazı**, Sayı: 153- Eylül, 40-47
- DIJK V. T.: 2003 “Söylem ve İdeoloji” **Söylem ve İdeoloji Çokalanlı Bir Yaklaşım**, Ed. Barış Çoban, İstanbul: Su Yayınları, 13-112.
- DOYTCHEVA, M.: 2013 **Çokkültürlülük** Çev. Tuba Akıncılar Onmuş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- EDGAR, A.,
SEDGWICK, P.: 2007 **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Çev. Mesut Kardeşhan, İstanbul: Açılım Kitap.
- ERIKSEN, T.: 2012 **Küçük Yerler, Büyük Meseleler: Sosyal ve Kültürel Antropoloji**, Çev. A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınevi.
- EZRA, E.,
ROWNDEN, T.: 2006 “Transnational Cinema The Film Reader”, **General Introduction: What is Transnational Cinema?**, Ed. Elizabeth Ezra & Terry Rowden, New York: Routledge.
- GELLNER, E.: 1992 **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı Bahar, Günay Göksu Özdoğan, İstanbul: İnsan Yayınları.
- GIDDENS, A.: 2014 **Modernite ve Bireysel-Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.
- GÖKALP, Z.: 2014 **Türkçülüğün Esasları**, Yayına Haz. Dr. Salim Çonoğlu, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- GÖKÇE, Ö.: 2016 “6. Yılmaz Güney Kürt Kısa Film Festivali: Direnen Halk, Direnişçi Sinema”, **Altyazı**, Sayı: 157- Ocak, 88-89.
- GÜLER, Y., “Derdi Olan İçin Sinema Kendini İfade Etme Aracı”, **Film Arası Dergisi: Türkiye’de Kürt Sineması**, 68-73.
- GÜLER, A.:2013
- GÜNEŞ, A.: 2012 “Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergibilim”, **e-Journal of New World Sciences Academy**, Cilt: 7 , Sayı: 2, 31-43.
- HABERMAS, J.: 2015 “Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak-Siyaset Kuramı Yazıları, Çev. İlknur Aka, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HAYWARD, S.: 2005 “Cinema & Nation” (e-book edition), **Framing National Cinemas**, Ed. Mette Hjort & Scott Mackenzie, New York: Routledge, 81-94.
- HAYWARD, S.: 2012 **Sinemannın Temel Kavramları**, Çev. Uğur Kutay-Metin Çavuş, İstanbul: Es Yayınları.
- HALL, S.: 1998a “Kültür, Küreselleşme ve Dünya- Sistemi” **Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler**, Ed. Anthony D. King, Çev: Gülcan Seçkin ve Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, S.63-96.
- HALL, S.: 2000 “Film and Theory: An Anthology” **Cultural Identity and Cinematic Representation**, Ed. Robert Stam & Toby Miller, Oxford: Blackwell Publishers, 704-714.
- HEPER, M.: 2010 **Devlet ve Kürtler**, Çev. Kadriye Göksel, İstanbul: Doğan Kitap.

- HIGSON, A.: 2005 “Cinema & Nation” (e-book edition), **The Limiting Imagination of National Cinema**, Ed. Mette Hjort & Scott Mackenzie, New York: Routledge, 57-68.
- HIGSON, A.: 2011 **Film England: Culturally English Filmmaking Since The 1990s**, Londra: I. B. Tauris.
- JWAIDEH, W.: 2014 **Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi**, Çev. İsmail Çekem-Alper Duman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KADIOĞLU, A.: 1996 “The Paradox of Turkish Nationalism and The Construction of Official Identity”, **Middle Eastern Studies**, Cilt: 32, Sayı: 2, 177-193.
- KARAKAŞ, M.: 2013 “Türkiye’nin Kimlikler Siyaseti ve Sosyolojisi”, **Akademik İncelemeler Dergisi**, Cilt: 8, Sayı: 2, 1-44.
- KAYA, S.: 2011 **Endoktrinasyon ve Türkiye’de Toplum Mühendisliği**, Ankara: Nirengi Kitap.
- KELLNER, D.: 2002 “Theorizing Globalization”, **American Sociological Association**, Cilt: 20, Sayı: 3, 285-305.
- KELLNER, D.: 2003 **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between The Modern and The Postmodern**, (e-book edition) New York: Routledge.
- KENNEDY, T.: 2009 “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm”, **Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 89-129.
- KILIÇ, D.: 2009a “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm”, **Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 3-27.

- KILIÇ, D.: 2009b “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm”, **Bahman Ghobadi’nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 137-174.
- KIRAN, Z.,
KIRAN, A.: 2011 **Yazımsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- KOÇER, S.: 2013 “Making Transnational Publics: Circuits of Censorship and Technologies of Publicity in Kurdish Media Circulation” **American Ethnologist**, Cilt: 40, Sayı: 4, 721-733.
- KOÇER, S.: 2014 “Kurdish Cinema as a Transnational Discourse Genre: Cinematic Visibility, Cultural Resilience, and Political Agency”, **International Journal of Middle East Studies**, Cilt: 46, Sayı: 3, 473-488.
- KOÇER, S.,
TUNCER, A. Ö.: 2015 “Rojava’da Sinema Yapmak”, **Altyazı**, Sayı: 153-Eylül, 48-55.
- KÖPRÜLÜ, F.: 2013 **Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu**, Yayına Haz: Dr. Orhan Köprülü, Ankara: Akçağ Basım.
- LAUGHEY, D.: 2010 **Medya Çalışmaları Teoriler ve Yaklaşımlar**, Çev: Ali Toprak İstanbul: Kalkedon.
- LEWIS, B.: 1993 **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MAKSUDYAN, N.: 2005 **Türklüğü Ölçmek: Bilimkurgusal Antropoloji ve Türk Milliyetçiliğinin Irkçı Çehresi**, İstanbul: Metis Yayınları.
- MCDOWALL, D.: 2007 **A Modern History of The Kurds**, Londra: I. B. Tauris.

- MILLER, T.: 2012 “Küresel Hollywood- Ekonomi-Politik” **Birinci Bölüm**, Çev. Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci, İstanbul: Doruk, 107-220.
- MONACO, J.: 2013 **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MUTLU, E.: 2012 **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Sofos.
- NAFICY, H.: 2001 **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, New Jersey: Princeton University Press.
- NEYZİ, L.: 2013 “Ben Kimim?” **Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik**, Çev. Hande Özkan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZTÜRK, E. Ç.: 2014 “İnşacı Kuram Gözüyle Ulusal Kimlik, İkili İlişkiler ve Uzlaşma”, **Ermeni Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 47, 85-101.
- ÖZDEN, Z.: 2004 **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, Ankara: İmge Kitabevi.
- ÖZDİL, Y.: 2009 “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” **Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: Dol Film**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 215-240.
- ÖZEREN, S., SÖZER, M., BAŞIBÜYÜK, O.:2012 “Bireylerin Terör Örgütüne Katılmasına Etki Eden Faktörler Üzerine Bir Alan Çalışması: PKK/KCK Örneği”, **Uluslararası Güvenlik ve Terörizm Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 2, 57-83.
- PARLAYANDEMİR, G.: 2015 “Milliyetçilik ve Failik Bağlamında Dedemin İnsanları” **Sinecine**, No. 1 Bahar, 107-132.

- PARSA, A.: 2008 “Mutluluk Paradoksu Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesiyle”, **Film Çözümlemeleri**, Ed. Parsa, S., İstanbul: Multilingual, 67-88..
- RİFAT, M.: 2013 **Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ROSS, K., DERMAN, D., “Introduction”, **Mediated Identities**, Ed. Ross, K. vd., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 9-22.
- DAKOVIC, N.: 2001
- ROSEBİANİ J.: 2009 “Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm” **Federe Kürt Bölgesi’nde Sinemanın Durumu**, Ed. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları, 80-85.
- RYAN, M., KELLNER, D.: 2010 **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- SANCAR, M.: 2014 **Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SENGUL, A. F.: 2012 “Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Texas: The University of Texas at Austin.
- SMETS, K.: 2015 “Cinemas of Conflict: A Framework of Cinematic Engagement With Violent Conflict, Illustrated With Kurdish Cinema”, **International Journal of Communication**, Cilt: 9, 796-817.
- STAM, R.: 2014 **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Akman, Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SUNER, A.: 2006 **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis.

- TAŞAĞIL, A.: 2015 **Kök Tengri'nin Çocukları (Avrasya Bozkırlarında İslam Öncesi Türk Tarihi)**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- TOMLINSON, J.: 2013 **Küreselleşme ve Kültür**, Çev. Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TOTAL, N.: 2005 **Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık**, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- UÇAN, H.: 2013 **Dilbilim Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi**, Ankara: Hece Yayınları.
- ULUSAY, N.: 2008 **Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara: Dost Kitabevi.
- YAREN, Ö.: 2008 **Altyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması**, Ankara: De ki Yayınevi.
- YAREN, Ö.: 2013 "Sinema Kuramları- 2" **Sinemada Anlatı Kuramı**, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınları, 167-192.
- YEĞEN, M.: 2015 **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YENEN, İ.: 2011 "Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu.", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- YILDIZ, A.: 2013 **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YUSUFOĞLU, S.: 2015 "Sevgi Katılmış Asimilasyon", **Altyazı**, Sayı: 147-Şubat, 81-83.

YÜCEL, M.: 2008

Türk Sinemasında Kürtler, İstanbul: Agora
Yayımları.



ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- AKKOÇ, A. D. : 2009 “Biyosiyaset Perspektifinden Kürt Sorununa Kısa Bir Yaklaşım”, Birikim Dergisi, (Çevrimiçi), <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/747/biyosiyaset-perspektifinden-kurt-sorununa-kisa-bir-yaklasim>, 12 Ekim 2015.
- ASLAN, A.: 2011 “Türkiye Sineması, Türk Sineması İbaresinin Taşıdığı Tüm Handikapları Taşır” , **Hayal Perdesi** (Çevrimiçi) <http://www.hayalperdesi.net/dosya/71-turkiye-sineması-türk-sineması-ibaresinin-tasidigi-tum-handikapları-tasir.aspx> , 14 Nisan 2016.
- BEYAZPERDE: 2009 “Sinemada Kürt Açılımı!” , **Beyazperde** (Çevrimiçi) <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-14478/> , 13 Nisan 2015.
- COŞKUN, V., DERİNCE, Ş., UÇARLAR, N.:2010 **Dil Yarası: Türkiye’de Eğitimde Anadilinin Kullanılmaması Sorunu ve Kürt Öğrencilerin Deneyimleri**, Diyarbakır: Disa Yayınları, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/2703634/Dil_Yaras%C4%B1 , 10 Aralık 2015
- DEMİREL Ç.: t.y. “Çayan Demirel Profil”, (Çevrimiçi) <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cayandemirel.html> , 13 Nisan 2016.
- DOĞAN, Ö.: 2009 “Özgür Doğan: İki Dil Bir Bavul Benim De Çocukluğumun Hikayesi” **Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı**. (Çevrimiçi), http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf , 15 Nisan 2016

- IMBD.: t.y. “Mustang Filmi” (Çevrimiçi)
http://www.imdb.com/title/tt3966404/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast , 19 Mart 2016.
- KARAYEL, N.: 2011 “Kayıp Özgürlük, Bir Yüzleşme Çağrısıdır” (Çevrimiçi) <http://bianet.org/bianet/insan-haklari/129523-kayip-ozgurluk-bir-yuzlesme-cagrisidir> , 17 Nisan 2016.
- KILIÇ, D.: 2007 “Kürt Filmi Amerikan Sinemalarında Gösterimde” (Çevrimiçi),
<http://www.kurdishcinema.com/DevrimJonroyRoportaj.html> , 10 Nisan 2016.
- KUTSCHERA, C.: 1983 “Kurdistan Turkey: Yilmaz Guney’s Last Film” (Çevrimiçi),
<http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm> , 11 Nisan 2016.
- LONDON KURDISH FILM FESTIVAL: t.y. “London Kurdish Film Festival” (Çevrimiçi)
<http://www.lkff.co.uk/> , 8 Nisan 2016.
- ÖZAKIN, Ü.: 2015 “Mustang Filmine Dair Bir Feminist Okuma Denemesi: Feminist Filme Sızan Erkek Bakışı”, **Amargi Dergisi**, (Çevrimiçi),
<http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1700> , 19 Mart 2016.
- ÖZTÜRK, K.: 2015 “Çözüm Sürecinde Kim Ne Yaptı?” **Yeni Şafak**, (Çevrimiçi),
<http://www.yenisafak.com/yazarlar/kemalozturk/cozum-surecinde-kim-ne-yapti-2009699> , 12 Nisan 2016.

- ÖZ, K.: t.y. “Kazım Öz Vimeo Profil” (Çevrimiçi)
<https://vimeo.com/kazimoz> , 12 Nisan 2016.
- SARI, L.: 2014 “Kürt Sineması Demesek de Olur, Bari Türkiye Sineması’nda Anlaşalım ”**Agos**, (Çevrimiçi)
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7866/quot-kurt-sineması-demese-de-olur-bari-türkiye-sinemasında-anlaşalım-quot> , 17 Nisan 2016.
- SINEMAYAKURDI: t. y. “Sinemayakurdi” (Çevrimiçi)
<http://www.sinemayakurdi.com/> , 12 Nisan 2016.
- SPINDLER, W.: 2012 “Film and Cameras Are Weapons- Iranian Director Bahman Ghobadi”(Çevrimiçi)<http://www.euronews.com/2012/1/09/film-and-cameras-are-weapons-iranian-director-bahman-ghobadi/> , 9 Nisan 2016.
- T24: 2011 “Yılmaz: 90’larda Gazeteciler Öldürülürdü, Şimdi Cezaevine Atıyorlar” **T24 Haber**, (Çevrimiçi),
<http://t24.com.tr/haber/yilmaz-90larda-gazeteciler-oldurulurdu-simdi-cezaevine-atiyorlar,132808> , 15 Nisan 2016.
- TDK: t.y. “Kimlik Sözcüğü” (Çevrimiçi)
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56437ca6938b76.21713855 , 11 Kasım 2015.
- WIKIPEDIA.: t.y. “Uludere Olayı” (Çevrimiçi)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Uludere_olay%C4%B1 , 3 Mayıs 2016.
- YAREN, Ö.: 2015 “Göçmen Sinemasını Yeniden Düşünmek” , **Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, Cilt: 2 Sayı: 1, 207-223, (Çevrimiçi)

<http://www.momentdergi.org/index.php/momentdergi/article/view/102/146> , 19 Mart 2013.

YOUTUBE: 2015

“Aydın Orak Röportajı- Kürt Sineması” (Çevrimiçi),
<https://www.youtube.com/watch?v=uS1N1Nq8ZA> ,
16 Nisan 2016.

