

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK LİSANS  
PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA SİNEMADA  
KIBRIS SORUNU**

**DUYGU ALPAN ÇAKMAK  
13716003**

**TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. DR. EVREN BALTA PAKER**

**İSTANBUL  
2016**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM  
DALI  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK  
LİSANS PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA SİNEMADA  
KIBRIS SORUNU**

**DUYGU ALPAN ÇAKMAK  
13716003**

**TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. DR. EVREN BALTA PAKER**

**İSTANBUL  
2016**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM  
DALI  
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK  
LİSANS PROGRAMI



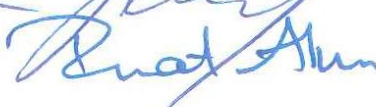
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA SİNEMADA  
KIBRIS SORUNU

DUYGU ALPAN ÇAKMAK  
13716003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 08.09.2016  
Tezin Savunulduğu Tarih: 29.09.2016

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı: Doç.Dr. Eren B. K.	
Jüri Üyeleri: Yrd. Doç. SİNAN YILDIRIM	
Doç.Dr. İsmail Akın	

İSTANBUL  
EYLÜL 2016

## ÖZ

### KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA SİNEMADA KIBRIS SORUNU

**Duygu Alpan Çakmak**  
**Eylül, 2016**

Türkiye'nin Kıbrıs politikaları 1940'lı yıllardan günümüze kadar süreklilikten çok kırılmalar etrafında şekillenmiştir. Bu çalışmanın amacı, Kıbrıs politikalarındaki dönüşümün toplum nezdinde nasıl meşru kılındığını kolektif hafıza inşası ile sinema ilişkisi üzerinden analiz etmektir. Araştırma, Türkiye sinemasında 1963-1975 yılları arasında ve 2000'li yıllarda çekilen Kıbrıs konulu filmleri inceleyerek ilgili siyasal gelişmelerle filmlerin söylem ve anlatıları arasındaki paralellikleri ve ayrışmaları ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece Kıbrıs politikasındaki dönüşümlerin sinemaya nasıl yansıdığı ve sinemanın bu dönüşümlerden nasıl etkilendiği tespit edilmeye çalışılmaktadır. Sinemanın kolektif hafıza inşa sürecinde nasıl bir rol oynadığı, çalışmanın temel sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Bu anlamda öncelikle kolektif hafıza oluşumuna dair teorik perspektifler araştırılmış ve Türkiye'nin Kıbrıs politikalarının tarihsel arka planı incelenmiştir. Ardından, bu bilgiler ışığında Kıbrıs filmlerinde kullanılan kolektif hafıza inşa unsurları deşifre edilmiş ve bunların dönemin siyasi gelişmeleriyle ilgisi irdelenmiştir. Sembol, imge ve mitler ile bunların aktarıldığı söylem, araştırmanın öncelikli odak noktalarını teşkil etmiştir. Dönemsel olarak kategorilere ayrılan filmlerin betimleyici nitel içerik analizi yapılmıştır. Bu araştırma, Türkiye'nin, Kıbrıs sorununun çözüm ya da çözümsüzlüğünde nasıl konumlandığını toplumsal bellek odaklı bir sinema perspektifinden analiz ederek literatüre yeni bir kavramsal bileşimle katkıda bulunacaktır. Literatürde kolektif hafıza oluşumuna dair kavramsal yaklaşımlar üç ana sınıfa ayrılabilir. Bunlardan ilk kategori, kolektif eylemlerin ancak bireysel düzeyde gerçekleştirilebileceğini vurgulayan ve dolayısıyla bireyin hatırlama pratiklerine vurgu yapan bakış açısıdır. İkincisi, bireyin esas hatırlayıcı olduğunu fakat hatırlama sürecinde toplumsal çevreden etkilendiğini savunan anlayıştır. Son olarak da bireysel ve kolektif hafıza pratiklerini birbiriyle etkileşim halindeki iki ayrı kulvar olarak değerlendiren açıklamalardır. Bu çalışma, söz konusu kuramsal yaklaşımlarda bahsi geçen toplumsal süreçlerden biri olan sinemanın, kolektif hafıza pratiklerine nasıl nüfuz ettiğini veya bu pratikleri nasıl bozuma uğrattığını araştırarak ilgili literatürlere katkı sağlamayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kolektif hafıza, sinema, Kıbrıs sorunu

## **ABSTRACT**

### **REPRESENTATION OF THE CYPRUS QUESTION IN TURKISH CINEMA IN CONTEXT OF COLLECTIVE MEMORY**

**Duygu Alpan Çakmak**  
**September, 2016**

Since the late 1940s, Cyprus policies of Turkey have been marked by paradigm shifts rather than continuations. The aim of this study is to analyze how shifts in the Cyprus policies were legitimized in the public level in context of the relation between collective memory and cinema. This research aims to reveal correlations between the policies and developments on Cyprus and the characteristics of relevant films in the Turkish cinema produced between 1963 and 1975, and in the 2000s. In this regard, the study intends to examine how the political shifts were reflected in cinema and vice versa. Among the fundamental research questions of this study is to probe the role of cinema in the process of collective memory formation. Thus, theoretical perspectives regarding the collective memory formation and the historical background of the Turkish policies on Cyprus are examined. In the light of the conceptual findings, tools utilized in the collective memory formation in Cyprus films and their relation with the political developments of the era are unveiled. Symbols, images, and myths and the discourse that convey them constitute the prior focus of this research. The films, which are divided into periodic categories, are analyzed by means of qualitative descriptive method. This study will contribute to the literature with a new conceptual combination by analyzing Turkey's position in the processes of resolution or deadlock in the Cyprus question with a collective memory-oriented cinematic approach. The perspectives regarding the collective memory formation can be categorized mainly into three groups. First, collective experiences can only be actualized in the individual level, and thus remembering practices of the individuals must be prioritized. Second, individuals are the main actors who fulfill the action of remembering, though they are influenced by the social environment. Lastly, individual and collective memories are two different types which are in close interaction. This study aims to contribute to the field by examining how cinema, a social platform that is also subject to the abovementioned theoretical frameworks, effects the construction or destruction processes of collective memory practices in the Cyprus case.

**Key Words:** Collective memory, cinema, the Cyprus question

## ÖN SÖZ

Kütüphanede geçen aylardan sonra tamamladığım bu çalışmanın ortaya çıkmasında çok kişinin emeği geçti. Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Evren Balta Parker'e kapısını çaldığım zor bir zamanda danışmanlığımı kabul ederek bana yol gösterdiği için çok teşekkür ederim. Onun değerli fikir ve yönlendirmeleri bu çalışmayı son haline taşımamı sağladı. Tez jürimde yer alan Doç. Dr. Fuat Aksu'ya yapıcı önerileri ve çalışmama sağladığı katkı için teşekkür ederim. Bu tezin fikir aşamasından eyleme geçiş sürecinde özellikle hatırlama ve unutma konusuna yoğunlaşmam yönünde verdiği tavsiyeler için Yard. Doç. Dr. Mehmet İnanç Özekmekçi'ye teşekkür borçluyum. Önerdiği kaynaklarla çalışmama farklı bir renk katan Yard. Doç. Dr. Sinan Yıldırım'a çok teşekkür ederim. İstanbul Siyasal'dan hocalarımla desteğine her zaman başvurabileceğimi bilmek bile benim için büyük bir güven kaynağı oldu.

Tez konumun çerçevesini belirlemek pek kolay olmadı. Bu süreçte benimle fikirlerini ve en önemlisi arkadaşlığını paylaşan Begüm Hergüvenç'e özel bir teşekkür göndermek isterim. Uluslararası İlişkiler'den başlayıp sinema alanına taşınan Gizem Ada Akın, Kıbrıs filmlerine dair ilk fikri aklıma düşüren kişidir. Bu yüzden ona ne kadar teşekkür etsem az. Sevgisini ve desteğini her zaman yanımda hissettiğim halam Pınar Pekuysal'a ayrıca teşekkür ederim.

Küresel Siyasal Eğilimler Merkezi'nde çalıştığım süre boyunca tezimi tamamlamam için beni bıkmadan usanmadan motive eden Prof. Dr. Mensur Akgün'e ve desteği için Yard. Doç. Dr. Sylvia Tiryaki'ye teşekkür borçluyum. Lenka Pet'ková, Sofia Hafdel, Gamze Coşkun ve Muhammed Ammash'a Yüksek Lisans sürecimin başından itibaren gösterdikleri dayanışma için tüm kalbimle teşekkür ederim. Onlarla birlikte yer aldığım sivil toplum çalışmaları, bu konuyu derinlemesine araştırmak için bana ilham kaynağı oldu.

Tezle ilgili umutsuzluğa düştüğüm her anda araştırmaya ve yazmaya olan motivasyonumu hatırlatan annem Sevil Alpan'a, kendi kütüphanemden uzak kaldığım zamanlarda kitaplarımı ne yapıp edip bana ulaştıran babam Cenk Alpan'a ve esprileriyle yüzümü güldüren biricik kardeşim Hakan Alpan'a verdikleri moral destek için minnettarım. Onların varlığı ve başından beri her konuda verdikleri koşulsuz destek en büyük dayanağım oldu.

Son olarak bu tezin her aşamasında yanımda olan, "yaparsın sen"leriyle beni tez bunalımından çekip çıkaran ve çalışmalarım boyunca tüm nemrutluklarıma adeta göğüs geren eşim Onur Çakmak'a sonsuz teşekkür ederim. Onun sevgi dolu desteğinin bu çalışma sürecinde bambaşka bir yeri vardır.

İstanbul; Eylül, 2016

Duygu Alpan Çakmak

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>V</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>VI</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>IX</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Yöntem .....	2
1.2. Çalışmanın Önemi.....	6
1.3. Çalışmanın Planı.....	8
<b>2. KOLEKTİF HAFIZA KAVRAMININ KURAMSAL ÇERÇEVESİ</b> .....	<b>11</b>
2.1. Kolektif Hafıza/Toplumsal Bellek Nedir?: Kavrama Homojen Bir Tanım Getiren Yaklaşımlar .....	11
2.2. Kolektif Hafızada Birey-Kolektivite Çatışmasına Vurgu Yapan Yaklaşımlar .	15
2.2.1. Kolektif Hafızayı Bireyin Hatırlaması Üzerinden Değerlendiren Yaklaşımlar .....	16
2.2.2. Kolektivite Karşısında Bireyin Esas Hatırlayıcı Olduğunu Savunan Yaklaşımlar .....	18
2.2.3. Birey ve Kolektivite Arasındaki Etkileşime Vurgu Yapan Yaklaşımlar ...	19
2.3. Unutma .....	22
2.3.1. Unutmanın Formları ve Hatırlama ile İlişkisi .....	23
2.3.2. Belleği Çarpıtma Dinamikleri ya da Hafızanın Manipülasyonu.....	27
2.4. Kolektif Hafıza ile Sinema İlişkisi .....	30
2.4.1. Sinema ve Politika .....	31
2.4.2. Sinema ve Tarih .....	33
2.4.3. Sinema ve Travma.....	35
2.5. Değerlendirme .....	37
<b>3. TÜRKİYE’NİN KIBRIS POLİTİKALARI: KIRILMALAR VE SÜREKLİLİKLER</b> .....	<b>41</b>
3.1. Kıbrıs’ın “Kıbrıs Meselesi”ne Dönüştüğü İç ve Dış Politika Ortamı .....	41
3.1.1. Türkiye’nin Egemen Anlatılarında Kıbrıs’ın Tarihteki Yeri .....	44
3.1.1.1. Tarihsel Arka Plan .....	46

3.1.2.	Türkiye'nin Kıbrıs Sorununa Taraf Oluş Süreci.....	47
3.1.3.	Londra Konferansı, 6-7 Eylül Olayları ve Anti-komünizm.....	51
3.1.4.	Siyasi Bir Kırılma Örneği: “Kıbrıs Türktür”den “Ya Taksim Ya Ölüm”e	56
3.2.	Dönemin Egemen Fikir Akımından Bir Kesit: Türk Düşüncesi Dergisi .....	60
3.3.	Kıbrıs Sorununun Sinemaya Taşınması .....	63
3.3.1.	Kıbrıs Cumhuriyeti'nden Kanlı Çatışmalara .....	63
3.3.2.	1974 Müdahalesiyle Kurulan Statüko.....	67
3.3.3.	Barışçıl Bir Çözüm Gündemi.....	69
3.4.	Değerlendirme .....	71
<b>4.</b>	<b>UYUŞMAZLIĞIN ARACI OLARAK SİNEMA.....</b>	<b>73</b>
4.1.	1964-1974 Yılları Arasında Çekilen Kıbrıs Filmlerinden Bir Kesit .....	74
4.1.1.	On Korkusuz Adam.....	75
4.1.1.1.	Milliyetçi Bir Dayanışma Modeli.....	77
4.1.2.	Dişi Düşman.....	78
4.1.2.1.	Tehlikelerle Kuşatılmış Vatan Algısı .....	79
4.1.3.	Göklerdeki Sevgili .....	81
4.1.3.1.	Müşfik Türk Askeri İmgesi.....	82
4.2.	1974 Yapımı Kıbrıs Filmlerinden Bir Kesit.....	83
4.2.1.	Göç: Kıbrıs Ufuklarında.....	84
4.2.1.1.	Din Motifli Bir Öteki Algısı .....	85
4.2.2.	Önce Vatan.....	86
4.2.2.1.	Anavatan-Yavru Vatan Hiyerarşisi.....	88
4.2.3.	Sezercik Küçük Mücahit .....	89
4.2.3.1.	Bir Çocuk Militarizmi Örneği.....	91
4.2.4.	Şehitler .....	92
4.2.4.1.	İkincil Konumdaki Kıbrıslı Türk Algısı .....	93
4.2.5.	Zindan .....	94
4.2.5.1.	Şiddetin Meşru Dayanağı Olarak Romantik Barış Temsili .....	95
4.3.	Filmlerin Benzerlik ve Farklılıklarına Dair Tespitler.....	96
4.4.	Değerlendirme .....	99
<b>5.</b>	<b>ÇÖZÜMÜN ARACI OLARAK SİNEMA.....</b>	<b>101</b>
5.1.	Çamur .....	101
5.1.1.	Travmalarıyla Karakterler .....	102
5.1.2.	Hastalık ve Şifa Arasında.....	104
5.1.3.	Yüzleşme.....	105
5.1.4.	Çamur Travmaları İyileştirir mi? .....	106
5.2.	Gölgeler ve Suretler.....	109
5.2.1.	İyilik ve Kötülük Arasındaki Denge .....	110
5.2.2.	Ortak Yaşamdan Çatışmaya.....	112
5.2.3.	Perdenin Arkasında Kalan Suretler.....	114
5.3.	Değerlendirme .....	116



<b>6. SONUÇ .....</b>	<b>120</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>125</b>
<b>EK 1. FİLM KÜNYELERİ .....</b>	<b>131</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>	<b>134</b>



## KISALTMALAR

<b>AB</b>	: Avrupa Birliği
<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>BM</b>	: Birleşmiş Milletler
<b>CHP</b>	: Cumhuriyet Halk Partisi
<b>DP</b>	: Demokrat Parti
<b>EOKA</b>	: Kıbrıslıların Mücadele Örgütü
<b>KKTC</b>	: Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
<b>NATO</b>	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
<b>T.C.</b>	: Türkiye Cumhuriyeti
<b>TMT</b>	: Türk Mukavemet Teşkilatı

## 1. GİRİŞ

Yıl 1974'tür ve Türkiye'nin Kıbrıs'a yapacağı müdahaleye kısa bir süre kalmıştır. Adada yaşanan uyuşmazlık, yetişkinlerden çocuklara her katmandan insanın hayatına nüfuz etmiş, toplumlar arası anlaşmazlık had safhaya ulaşmıştır. Öyle ki aynı mahallenin çocukları bile kendi içlerinde Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar olarak kutuplaşmıştır. Yetişkinlerin oyunbozanlığı çocukların ortak oyunlarına taş koymaya başlamıştır artık. Böyle bir ortamda Kıbrıslı Türk çocuklar kendi aralarında top oynarken birkaç Kıbrıslı Rum çocuk oyunu durdurur ve diğerlerinin toplarına el koymaya kalkışır. Bir Türk çocuk duruma isyan edince, herşeyi yapmaya hakkı olduğunu düşünen Rum çocuklar tarafından fena biçimde hırpalanır. Mahallenin Türk esnafı, maruz kaldığı şiddetin öfkesiyle evinin yolunu tutan çocuğu görünce sinirle hayıflanır: "Hep bizimkiler mi dayak yiyecek, yerden yüzleri kalkmayacak mı hiç?" Cevaben bir başka esnaf sözü alır: "Tasalanma bizim çocuklarımızın da onların çocuklarını döveceği, bizlerin de onların babalarının ağızlarını burunlarını kıracağımız günler gelecek, hem de yakında!" Benzer ifadeler, çocuğun anne ve babası tarafından da misliyle tekrarlanır.

1960'ların tırmanan çatışma ortamına bakıldığında çocuk olmasa da gençlerin özne olduğu bir başka örnek vardır karşımızda. Kıbrıs'taki iki toplum arasında anlaşmazlıkların çatışmaya evrildiği dönemde pek çok genç, gözünü karartıp silaha sarılmayı önerir hararetle. Oysa yaşı daha ileri olanlar gençlerin bu hezeyanına endişeyle yaklaşır, onları dizginlemeye çalışır. Orta yaşlı Kıbrıslı Türk bir kanaat önderi, Rum kahvesine gidip Rumca selamlaşarak oradaki yaşça ileri bir Kıbrıslı Rum'un masasına oturur. İkisinin de amaçları aynıdır: Gençleri sakin tutmak. Kıbrıslı Rum adam, bunca sene birlikte yaşadıklarını, olaylar sona erdikten sonra (ki bir gün mutlaka sona erecektir) birbirlerine bakacak yüzleri olmasının önemini vurgular. Diğeri onu doğrular ve her iki tarafın da kendi gençlerine mukayyet olması gerektiğini salık verir. Aralarında sözleşen iki ileri yaşlı insan ve diğeri pek çoğu, itidal çağrılarını ve gençleri dizginleme çabalarını sonuna kadar inatla sürdürecektir.

İki ayrı filmde alınan yukarıdaki iki anekdot, farklı dönemlerde çekilen Kıbrıs filmlerinin uyuşmazlığa yaklaşımına dair kayda değer ipuçları barındırmaktadır. Sunulan kesitlerden ilki, erken dönem Kıbrıs filmlerinin (1959-1975 yıllarından) toplumlar arası anlaşmazlığa getirdiği pek çok benzer yorumdan yalnızca bir tanesidir<sup>1</sup>. İkincisi ise, yine Kıbrıs'taki uyuşmazlığı konu alan 2000'li yılların filmlerinden bir örnektir<sup>2</sup>. Bu iki kesit arasındaki en temel ayrım, birinde çocuk, genç, yaşlı demeden topyekün seferber edilmiş homojen bir toplum tasviri yapılması, diğerinde ise farklı bireylerin farklı tutumlar sergilediği bir kolektivite portresi çizilmesidir. İlkinde yetişkin bireylerin, kendi toplumlarından çocukların kavgasını bile içselleştirip bunu daha da körükleyici bir tavır takındığı, ikincisindeyse ileri yaşlıların gençleri dengelemeye çalıştığı mutedil bir toplum/toplumlar tahayyülü söz konusudur.

Verilen örneklerin marjinal değil, kendi devrinin diğer ürünleriyle benzer nitelikte olduğu göz önünde tutulursa şu soruları sormak elzem hale gelir: Türkiye'de çekilen Kıbrıs filmlerinin söylem ve anlatısındaki dönüşüm neden ve nasıl gerçekleşmiştir? Bu dönüşümün zamanın sosyal ve siyasi zeminiyle ilişkisi nelerdir?

Devletin taraf olduğu pek çok iç ve dış politik soruna atfedilen tanım ve önem dün, bugün ve yarın arasında büyük kopuşlar gösterebilmektedir. Kıbrıs gibi yarım asrı aşkın süredir devam eden bir uyuşmazlık, bu gibi kopuşlar arasında yaşanan toplumsal uyum ve rıza üretimine ilişkin önemli veriler taşımaktadır. Bu araştırma devlet ve kamuoyu düzeyinde karşılaşılan sosyal ve siyasi tutarsızlıkları kolektif hafıza, Kıbrıs sorunu ve sinema arasındaki ilişki üzerinden analiz etmek amacıyla yola çıkmıştır. Sorulan soruların ise eklektik bir takım ideoloji ve siyasal düşüncelerin pratiklerini deşifre etme arayışına katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

## 1.1. Yöntem

Bu çalışma Türkiye'nin Kıbrıs politikasının sinemada nasıl hayat bulduğunu kolektif hafıza bağlamında analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma yöntemi olarak ilgili literatürün ve örneklem dahilindeki sinema filmlerinin betimleyici nitel içerik analizi

---

1 Sezercik Küçük Mücahit (Ertem Göreç, 1974) filminden bir kesittir.

2 Gölgeler ve Suretler (Derviş Zaim, 2011) filminden bir kesittir.

yapılmıştır. Kolektif hafıza/toplumsal bellek nedir? Kolektif hafızanın tarih ve politikayla ilişkisi nedir? Sinema toplumsal bellek inşasında nasıl bir yer tutar? Çalışmada bu gibi sorular Türkiye'nin Kıbrıs politikasıyla paralel biçimde irdelenmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın teorik çerçevesi toplumsal bellek kavramı üzerinde şekillendirilmiştir. Ardından Kıbrıs'ın bir sorun olarak Türkiye'nin gündeminde nasıl bir yer tuttuğu sorusu, dönemlere ayrılarak incelenmiştir. Böylece adaya ilişkin politik kırılmalar ile sinemadaki Kıbrıs filmlerinin yoğunluğu ve niteliği arasında kıyaslama yapma imkanı sağlanmıştır.

Şunun altını çizmek gerekir ki bu çalışma sinematografik ya da sanatsal bir eleştiri kaygısı taşımamaktadır. Sinema filmleri yalnızca politikadaki ve toplumsal bellek inşasındaki konumları açısından sorunsallaştırılmıştır. Araştırma, Türkiye'nin resmî Kıbrıs anlatılarını bütünleyen filmlerle bu anlatılara alternatif teşkil eden filmler arasında bir sınıflandırma yapmıştır. Betimsel veri analizi gereği, örnekleme dahil edilen filmler hakkında genel bilgi verildikten sonra, filmlerin araştırma açısından önem arz eden tarafları üzerine odaklanılmıştır. Karakterler (özellikle “biz” ve “öteki” canlandırmaları), semboller, mitler ve tarih anlatıları filmlerin analizi sırasında üzerinde en çok durulan unsurlar olmuştur. Zira bu unsurların kolektif hafıza inşasındaki önemi literatürdeki pek çok kaynak tarafından teyit edilmektedir.

Türkiye'de Kıbrıs'ı doğrudan konu alan ve/veya arka planda kullanan 1959 yılında iki, 1964-1968 yılları arasında on bir, 1974 yılında on, 1977 yılında bir tane<sup>3</sup> olmak üzere 1959'dan 1977'ye kadar toplamda yirmi dört film yapılmıştır. Ancak arşivlerde ve çevrimiçi kaynaklarda yapılan tüm araştırmalara rağmen bu filmlerden bir kısmına erişim sağlanamamıştır. Yeşilçam filmlerinin geniş bir arşivini bulunduran *Türk Sinema Araştırmaları*'ndan (TSA) ilgililer, bazı filmlere neden ulaşamadığıyla ilgili olarak telif sorununu işaret etmiştir. Özellikle 1959-1968 arası çekilen filmlerin telif hakkı üzerinde hukukî belirsizlikler vardır. Dolayısıyla yapımcı firmalar ya da temsilcileri söz konusu filmleri internet ortamında paylaşmaktan veya arşivlere göndermekten imtina etmektedir. Bu nedenle örneklem, erişim dahilindeki filmler içinden seçilmiştir. Erişilemeyen filmler hakkında yazılı literatürden ve online platformlardan faydalanılmıştır.

---

<sup>3</sup> *Silah Arkadaşları* (Yön: Osman F. Seden) adlı bu film yıllar önce Kıbrıs'ta birlikte savaşmış mücahitlerin macerasını konu edinir. Bkz: <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/5058/silah-arkadaslari> ve <http://www.sinematurk.com/film/5836-silah-arkadaslari/>

Çalışma, Türkiye sinemasında yapılan Kıbrıs konulu filmleri kapsamaktadır. Ele alınan filmler dönemlere göre sınıflandırılmıştır. 1959 yılında Nişan Hançer'in çektiği *Kıbrıs'ın Belası Kızıl E.O.K.A.* ve Behlül Dal'ın çektiği *Kıbrıs Şehitleri* olmak üzere iki film yapılmıştır. Ancak çalışma ilk kategoride 1960'lı ve 1970'li yılların filmlerine odaklandığı için bahsi geçen filmler çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. *On Korkusuz Adam* (T. Başaran, 1964), *Dişi Düşman* (N. Saydam, 1966) ve *Göklerdeki Sevgili* (R. Jöntürk, 1966) örneklemin ilk basamağını oluşturan filmlerdir. Bunlardan ilki Kıbrıs'ta yaşanan mücadeleyi doğrudan perdeye aktarır, ikincisi güncel Kıbrıs anlayışını tarihsel anlatılarla bağdaştırır, üçüncüsü ise bir aşk hikayesini Kıbrıs'taki kahramanlıklar ekseninde anlatır.

*Hancının Kızı* (O. Nuri, 1963) Kıbrıs'ta çekilen ilk Türk filmi olmakla beraber Kıbrıs'ı konu almadığı için,<sup>4</sup> *Severek Ölenler* (O. F. Seden, 1965) melodram niteliği Kıbrıs temasının önüne geçtiği için örnekleme dahil edilmemiştir. *Kıbrıs Volkan* (U. Ozon, 1965), *Fırtına Beşler* (A. Gülyüz, 1966), *Fedailer* (K. Arıkan, 1966), *Severek Dövüşenler* (A. Saner, 1966), *Fedai Komandolar Kıbrıs'ta* (N. Okçugil, 1967) ve *Komandolar Geliyor* (N. Okçugil, 1968) yukarıda ifade edilen erişim kısıtlamaları nedeniyle tüm uğraşlara rağmen izlenememiş ve bu nedenle örnekleme dahil edilememiştir.

Örnekleme dahil edilen ikinci grup filmlerse 1974 yapımlarını kapsamaktadır: *Göç* (R. Jöntürk, 1974), *Önce Vatan* (D. Sağıroğlu, 1974), *Sezercik Küçük Mücahit* (E. Gönenç, 1974), *Şehitler* (Ç. İnanç, 1974) ve *Zindan* (R. Jöntürk, 1974). *Esir Hayat* (L. Ö. Akad, 1974) mekan olarak Kıbrıs'ta geçmekle beraber adadaki uyuşmazlığı değil, bir aşk hikayesini konu edindiği için bu çalışmanın kapsamına girmemektedir. Öte yandan bu dönemin filmlerinden *Kartal Yuvası* (N. Batyan, 1974), *Kıbrıslı Fedailer* (M. Saylav, 1974), *Zafer Kartalları* (S. Havaeri, 1974), ve son olarak *Kıbrıs'ta Türk Aslanları* (K. Arıkan, 1974) yine erişim sınırlılıklarına bağlı olarak örneklemin dışında kalmıştır. Gerek 1960'larda gerekse 1970'lerde çekilen bu filmlere dair yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır ki erişim sağlanamayan filmler söylem ve anlatı bakımından örnekleme yer alanlarla son derece benzerlik gösterir.

---

<sup>4</sup> Türk Sineması Araştırmaları, *Hancının Kızı* <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/6452/hancinin-kizi> [10.04.2016]

İlk dönem Kıbrıs filmlerinin bir kısmı yukarıda ifade edildiği üzere bir takım sınırlılıklar nedeniyle, bir kısmı da melodram hikayelerin Kıbrıs temasına baskın gelmesi sebebiyle örneklemin haricinde tutulmuştur. Kısacası, doğrudan Kıbrıs sorununu konu edinen ve önünde erişim engeli olmayan tüm filmler örneklemin kapsamına alınmıştır.

2000 yılından itibaren çekilen filmlerden Derviş Zaim'in *Çamur* (2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) filmleri Kıbrıs sorununu ele aldığı için örneklemin kapsamına alınmıştır. 2000'li yıllarda yapılan *Vizontele* (Y. Erdoğan ve Ö. F. Sorak, 2001), *O Şimdi Asker* (M. Altıoklar, 2003) ve *Güz Sancısı* (T. Giritlioğlu, 2009) gibi diğer bazı filmler arka planda Kıbrıs'a değinmekle beraber Kıbrıs sorununu işlemediği için araştırmaya dahil edilmemiştir. Benzer şekilde *Maskeli Beşler Kıbrıs* (M. Aslan, 2008) ve *Halam Geldi* (E. Kozan, 2014) filmleri mekan olarak adada çekilmesine rağmen Kıbrıs sorunuyla herhangi ilgileri olmadığı için kapsam dışı bırakılmıştır. *Ölü Bölgeden Fısıltılar* (F. Ç. Beyaz, 2012) filmi ise tüm uğraşlara rağmen erişim engeli nedeniyle izlenememiştir.

Bu çalışmada yalnızca sinema filmleri değerlendirilmiştir. Kıbrıs sorunu üzerine Kıbrıs'taki iki toplum, Türkiye veya Yunanistan tarafından çekilen çok sayıda belgesel vardır. Fakat belgeseller sinema filmlerinden bağımsız başka bir kategoriye oluşturmaktadır. Bu anlamda gerek nitelik gerekse nicelik açısından Kıbrıs belgeselleri başka bir teze konu olacak kadar geniş bir alanı teşkil etmektedir<sup>5</sup>.

Araştırma sırasında görülmüştür ki sinema, uyuşmazlığı sürdürmeye veya sonlandırmaya yönelik bir takım kodlar içerir. 1964-1974 arası filmler, kolektif hafızanın güncel politika doğrultusunda nasıl mobilize edildiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu filmler “biz” ve “öteki” ayrımını pekiştiren söylemleriyle uyuşmazlığın devamında yer tutabilir. Zaim'in *Çamur* ve *Gölgeler ve Suretler* filmleri ise kolektif hafızanın bileşenleri olan hatırlama ve unutma hakkında bize önemli veriler sunar. Özellikle Zaim, travmaların karşılıklı niteliğine yaptığı atıfla ve “hatırlama”yı ön plana çıkarmasıyla diğer yönetmenlerden ayrılır. Böylece örnekleme, uyuşmazlığın hem sürdürülmesinde hem de çözümünde söz söyleyen temelde iki ana kategori filmi kapsam dahiline almaya çalışmıştır.

---

<sup>5</sup> Kıbrıs'ın 50 Yılı (R. Güner ve M. A. Birand, 1999), Kayıp Otobüs (F. Tanpınar, 2007), Paralel Yolculuklar (D. Zaim ve P. Chrysanthou, 2002) ve benzeri belgeseller de bu nedenle çalışmanın kapsamını aşmaktadır.

## 1.2. Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, literatürde pek çok yönüyle ele alınan Kıbrıs sorununu Türkiye sinemasının penceresinden analiz etmektedir. Kıbrıs uyuşmazlığı üzerine Yeşil Hat'tın her iki tarafında, Türkiye'de ve Yunanistan'da yapılan çalışmalar olmak üzere pek çok uluslararası kaynak bulunmaktadır. Bu tez literatüre, 1950'li yıllardan beri süregelen uyuşmazlıkta Türkiye'nin nasıl konumlandığına dair sinema ve kolektif hafıza perspektifinden katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Toplumsal belleğin yeniden üretildiği mitler, semboller, görseller, ulusal bayramlar, anma törenleri, sloganlar ve özellikle okul kitapları hakkında Kıbrıs özelinde bugüne kadar çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların büyük bir kısmı “anavatanlar” Türkiye ve Yunanistan'ın pozisyonlarını sorunsallaştırmıştır. Fakat konuyu Türkiye sinemasında kolektif hafızanın yeniden inşası ekseninde inceleyen kaynağa rastlanmamıştır. Türkiye sinemasında Kıbrıs'ı inceleyen akademik kaynaklardan biri, Murat Şahin'in kaleme aldığı “Türkiye Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm” adlı makaledir<sup>6</sup>. Bu tezin kavramsal altyapısından farklı olarak Şahin, çalışmasında kendi ifadesiyle “milliyetçilik, ötekileştirme, popüler milliyetçilik ve popüler milliyetçilik-sinema konularına” odaklanır.

Agâh Özgüç “Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler” adlı son derece kapsamlı eserine, bir tür olarak “Kıbrıs Filmleri”ni dahil eder<sup>7</sup>. Sosyal bilimlerden ziyade sinema araştırmalarına dönük olan bu yapıt, “Kıbrıs Türktür, Türk Kalacaktır” mottosundan, 6-7 Eylül olaylarından ve son olarak “Ya Taksim Ya Ölüm” sloganlarından bahseden kısa bir girizgahtan sonra birkaç sayfa içinde Kıbrıs filmlerine yer verir.

Bu araştırmanın başlangıcına da bir nevi esin kaynağı olan “Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri (1959-1974)” isimli yazı, ilgili filmlerin künyelerini ve konularını kısaca

---

<sup>6</sup> Murat Şahin, “Türkiye Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm”. **Erciyes İletişim Dergisi**. c. 4. s. 2. (2015): 2-16

<sup>7</sup> Agâh Özgüç, **Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler**. 1. bs. (İstanbul: Dünya Kitapları, 2005)



özetlemektedir<sup>8</sup>. Ancak 1959-1974 yılları arasında çekilen Kıbrıs filmleri hakkında jenerik bilgi veren bu yazının akademik bir iddiası ve dolayısıyla yöntemi yoktur.

Kıbrıs filmleriyle ilgili yazılmış en kapsamlı kaynaklardan biri, Costas Constandinides ile Yiannis Papadakis'in hazırladığı "Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe" isimli kitaptır<sup>9</sup>. Constandinides ve Papadakis bu çalışmada sinemacıların adanın travmatik mirasıyla, anti-kolonyal mücadelesiyle, kolonyalizm sonrası istikrarsızlıklarıyla, etnik uyuşmazlığıyla, dış müdahalelerle yüzleşmelerini ve bunu beyaz perdeye aktarma sürecini konu edinir. Kitaba konu olan sinemacıların uyuşmazlık, bellek, kimlik, milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet meselelerini "keşfi" kitabın ana sorunsalını oluşturur. Fakat bu araştırmadan farklı olarak "Cypriot Cinemas", isminden de anlaşılacağı üzere, yalnızca adanın iki tarafında yapılan filmlere –bölgesel düzeydeki sinema kültüründen de faydalanarak– odaklanır. Kitabın bu araştırmayla en belirgin ortak noktası, Laurence Raw'ın kaleme aldığı "Cyprus Past, Present, and Future: The Derviş Zaim Trilogy" bölümünde konu alınan ve Kıbrıs sineması olarak değerlendirilen Derviş Zaim filmlerinin analizidir<sup>10</sup>. Ancak kitap, Türkiye sinemasıyla ortaklık teşkil eden diğer filmleri kapsamamaktadır.

Yukarıda kısaca özetlenen benzer konulu kaynaklardan farklı olarak bu araştırma, Türkiye sinemasında Kıbrıs filmleri arasındaki süreklilik ve kırılmaların peşine düşmektedir. Söz konusu süreklilik ve kırılmalar toplumsal belleğin inşası/yeniden inşası temelinde sorunsallaştırılmaktadır. Çalışma böylece, Türkiye'nin Kıbrıs sorununun çözüm ya da çözümsüzlüğünde nasıl konumlandığına farklı dönemlerde çekilen filmlerin gözlüğünden bakmaktadır. Bu anlamda araştırmanın literatüre yeni bir kavramsal bileşimle katkıda bulunması amaçlanmıştır.

---

8 Ahmet Tolgay, "Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri (1959-1974)". <http://sinematikyesilcam.com/2013/01/turk-sinemasinda-kibris-filmleri-1959-1974-2/> [22.01.2013]

9 Costas Constandinides, and Yiannis Papadakis, eds. **Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe**. (Bloomsbury Publishing USA, 2014)

10 Laurence Raw,. "Cyprus Past, Present, and Future: The Derviş Zaim Trilogy." **Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe**, c. 3 (2014): 91.

### 1.3. Çalışmanın Planı

Türkiye'nin Kıbrıs politikasındaki değişimleri sinema perspektifinden analiz eden bu tezin teorik çerçevesi oluşturulurken kolektif hafıza kavramından yararlanılmıştır. Türkiye'nin Kıbrıs politikası farklı dönemlerde nasıl şekillenmiş, ne gibi değişimler geçirmiştir? Bu değişimler sinemaya neden ve nasıl yansımıştır? Kolektif hafızanın sinemayla ilişkisi nedir? Çalışma boyunca bu soruların cevapları aranmıştır.

Tez dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kolektif hafıza kavramının literatürdeki yeri ve sinemayla ilişkisi araştırılmıştır. Tarih ve politikayla iç içe olduğu görülen toplumsal bellek, iktidar tarafından ve iktidarın güncel siyasi gereklilikleri doğrultusunda sürekli olarak yeniden inşa edilen bir kavramdır. Mitler, semboller, ulusal bayramlar, anma etkinlikleri ve okul kitaplarının yanı sıra sinema da kolektif hafıza inşasında önemli yer tutan bir araçtır. Sinema, içinden çıktığı sistemin adeta bir aynasıdır ve bu nedenle doğası gereği politiktir. Sinema, ayrıştırıcı bir toplumsal bellek inşasında rol alabileceği gibi toplumsal travmalarla yüzleşme sürecinde yapıcı bir rol de üstlenebilir. Diğer bir deyişle hafızanın iki ana unsuru olan hatırlama ve unutma, sinemada farklı görünümde yer alabilir. Tezin kavramsal çerçevesinin sunulduğu bu bölümde, teorik açıklamalar sinema pratiğindeki örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır.

İkinci bölüm, Kıbrıs sorunu ve Türkiye'nin ada üzerindeki politikalarının tarihsel arka planını toplumsal bellek perspektifiyle incelemektedir. Türkiye'nin Kıbrıs konusunda izlediği politika, tutarlılığı ve sürekliliği olan yekpare bir politika değildir. Aksine, Kıbrıs'taki gelişmelere verilen tepkiler çoğu zaman reaksiyoner olmanın ötesine geçememiştir. Öte yandan Türkiye'nin uluslararası siyasi konjonktür içinde durduğu yer ile Kıbrıs politikalarının gidişatı çoğu zaman aynı doğrultuda seyretmiştir. Ancak bu durum söylem ve uygulama bazında keskin manevralara sebebiyet vermiştir. Bu bölümde esas olarak devlet/hükümet düzeyinde yaşanan bu değişimlere toplumun nasıl adapte edildiği araştırılmıştır. En önemlisi de Kıbrıs politikasındaki kırılma dönemleriyle Kıbrıs temalı filmlerin yoğunluğu, içeriği ve üslubu arasındaki paralellikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Bu bağlamda sırasıyla, adada toplumlar arası çatışmaların tırmandığı 1959-1968 arası dönem, Kıbrıs Barış Harekati'nin gerçekleştirildiği 1974 yılı ve *Annan Planı*

ile çözümün gündeme geldiği 2001-2004 arası dönemde sinemada Kıbrıs temasının öne çıktığı tespit edilmiştir.

Türkiye sinemasında Kıbrıs uyuşmazlığının tasvir edilme biçimini iki temel kategoriye ayırmak mümkün. Bunlardan “ilk dönem Kıbrıs filmleri” olarak bahsedeceğimiz kategori, ana hatları itibariyle milliyetçi söylemiyle ön plana çıkmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümü, ilk örneğini 1959’da gördüğümüz ve 1974 yılının sonlarına kadar kesintilerle devam eden Kıbrıs filmlerini kapsamaktadır. Bu filmlerin ortak özelliği Kıbrıs uyuşmazlığını milliyetçi bir perspektiften tek taraflı olarak tasvir etmeleridir. Filmin karakterleri keskin bir “biz” ve “öteki” ayrımı üzerinden çizilmiştir. “Öteki”yi canlandıran Rum karakterler, giysilerinden kakhahalarına kadar kötücül ve canavarca betimlenir. Tüm zulümlerin tüm tecavüzlerin tek kötü tarafı –Kıbrıslı ya da Yunan farkı olmaksızın– Rumlardır bu filmlerde. Diğer yanda ise ulusal marşlarla, coşkulu nutuklarla desteklenen Türk kahramanlarının öyküsü vardır. Gerek Kıbrıslı Türklere gerekse Türkiyeli Türklere hayat veren karakterler romantik bir iyilik taşır içlerinde. Mazlum olan ve de kahraman olan, hikayenin “biz”leri, yani Türklerdir. Anavatandan ya da yavru vatandan olmaları fark etmez çünkü “aynı kanı” taşırlar. 1959-1975 yılları arasında çekilen filmler aynı zamanda tarihi de kolektif hafızalardaki “biz” ve “öteki” ayrımını pekiştiren bir üslupla kurgular. Konu her ne kadar Kıbrıs olsa da “hain” Bizans’a veya Kurtuluş Savaşı’na gönderme yapmaktan geri durulmaz. Kısacası 1959-1968 arasına ve 1974 yılına yayılan Kıbrıs filmleri, kolektif hafızayı uyuşmazlığı devam ettirecek biçimde seferber etmeye yönelir.

İkinci kategoride yer alan filmler ise Kıbrıs’ta kalıcı çözüm beklentisinin dile getirilmeye başladığı 2000’li yıllara tekabül eder. Çalışmanın dördüncü bölümü, 2000 sonrası çekilen Kıbrıs filmlerine odaklanır. Başta Kıbrıslı yönetmen Derviş Zaim’in filmlerinde görülen çözüm eksenli yaklaşım, adadaki etnik uyuşmazlığın her iki tarafına birden çevirir yüzünü. Acılar da hatalar da suçlar da ortaktır. Her iki taraf da hem haksızlık etmiş hem de haksızlığa uğramıştır. Derviş Zaim sineması, egemen ideolojinin kolektif hafızaya unutturduklarını hatırlatması açısından önemlidir. Bu filmlerin tek özelliği hatırlatması değildir elbette. Zira milliyetçi tarih anlatılarına alternatif çok yönlü bir tarihten yola çıkar senaryolar. Bu tarihte zalim de tek değildir mazlum da. Çözüm olacaksa, iki tarafın da travmalar yaşadığını ve yaşattığını tanıyarak, bunu kabul ederek olacaktır. Derviş Zaim

filmlerinin toplumsal çözüm sürecine sunduğu katkı, bir anlamda travmaları öyküleştirecek izleyicilerin tanıklığına sunması, böylece birlikte iyileşme yolunda adımlar atmasıdır. Diğer yandan adada çözüm arayışının gündeme gelişi Kıbrıs'ı doğrudan ya da dolaylı olarak konu alan filmlerin tamamında hatırlama yönünde radikal bir değişime yol açmamıştır. Fakat yine de 2000'li yıllarda Türkiye sinemasına yansıyan Kıbrıs sorunu tasvirinin, milliyetçi anlatının ve resmi tarihin etkisinden kayda değer oranda sıyrıldığı söylenebilir.



## 2. KOLEKTİF HAFIZA KAVRAMININ KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Literatürde gerek “kolektif” kavramı gerekse “kolektif hafıza” kavramı üzerinde birbirinden farklılaşan çok sayıda yaklaşım mevcuttur. Söz konusu farklılığın birincil sebebi, kolektif eylemlerin hangi düzeyde ve hangi bağlamda gerçekleştirildiğine dair görüş ayrılıklarıdır. Özellikle toplumsal bellek nosyonunun ortaya atıldığı ilk dönemlerde kolektifin kendi içinde barındırdığı uyumsuzluklara ilişkin tatmin edici bir açıklama getirilmemiş, fakat sonrasında bu konu üzerinde çok daha açıklayıcı teoriler oluşturulmuştur. Çalışmanın bu bölümünde kolektif hafızaya ilişkin farklı kuramsal yaklaşımların yanı sıra hatırlama ve unutma pratikleri ile sinemanın hafıza oluşumundaki yeri incelenecektir.

### 2.1. Kolektif Hafıza/Toplumsal Bellek Nedir?: Kavrama Homojen Bir Tanım Getiren Yaklaşımlar

Kolektif hafıza kavramı, ilk olarak 1990’lı yılların başında ortaya atılmış, günümüze kadar farklı bir takım kavramlara da kapı aralayarak sık sık başvurulan bir alan haline dönüşmüştür. Başaran İnce’nin belirttiği gibi toplumsal bellek kavramı artık akademik çalışmaların da ötesinde “geçmişle hesaplaşma, geçmişle yüzleşme” çerçevesinde gündelik hayatımızı ve “geçmiş algılama biçimimizi değiştiren” kapsayıcı bir nitelik kazanmaya başlamıştır<sup>11</sup>.

Sosyolojinin kurucusu sayılan Emile Durkheim, kolektif hafıza ifadesini kullanmasa da bu kavramın temeli niteliğindeki fikirleri ortaya atan ilk kişidir. Durkheim, bireyin hafızasının oluşmasında toplumun göz ardı edilemez bir etkisi olduğunu savunur<sup>12</sup>. “Kolektif hafıza” (collective memory) kavramını ilk olarak Durkheim’in öğrencisi

---

11 Gökçen İnce Başaran, "Medya ve Toplumsal Hafıza (Media and Collective Memory)." **Kültür ve İletişim (Culture and Communication)**, c. 13, s. 1 (2010): 9-29, 10

12 Yuliya Biletska, Cemile Şahin, ve İsmail Şükür. "Kolektif Hafıza ve Milli Kimlik Bağlamında Türkiye'de Resmi Tarih Yazıcılığı." **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, c. 3, s. 1 (2014): 94-116.

Maurice Halbwachs kullanmış ve bu konudaki ilk çalışmaları gerçekleştirmiştir. “On Collective Memory” adlı kitabında Halbwachs, bireysel hafızaların tümünün sosyal yapı ve kurumlar içinde geliştiğini ve yalnızca grup bağlamında anlamlandırılabilceğini belirtir. Diğer bir deyişle Halbwachs, bireyin hafızasını grup içinde edindiğini, anıların da bu toplumsal düzlemde hatırlandığını, organize edildiğini ve konumlandırıldığını ifade eder<sup>13</sup>. Burada sözü edilen grup, aileden ulus-devlete kadar uzanan geniş bir spektrumu kapsar. Sosyal sınıflar, aileler, ordular, dernekler, sendikalar, çoğu zaman eski zamanlarda kendi bünyelerinde inşa edilen belleklerin izlerini taşır<sup>14</sup>. Halbwachs’a göre hafızanın toplumsallığı durumunun yegane istisnası, rüyalardır. Çünkü rüyada görülen imajlar toplumsal yapıdan azade olarak kişiye özeldir; uyku sırasında birey kendisiyle baş başadır ve bu sırada toplumla hiçbir ilişkisi yoktur<sup>15</sup>.

Halbwachs’ın üzerinde durduğu en önemli noktalardan biri de tek ve evrensel bir kolektif hafıza bulunmadığı, yalnızca gruba özgü, “somut kimlikli” belleklerin var olduğudur<sup>16</sup>. Her grubun belleği belirli bir zamansal ve mekânsal zeminde özgün biçimde ortaya çıkar. Dolayısıyla, bir toplulukta o topluluğun içindeki grup ve kurumlar kadar kolektif hafıza bulunur. Grup hafızayı inşa eder, bireyse hatırlama görevini üstlenir<sup>17</sup>. Halbwachs ayrıca, bugünün inanç, çıkar ve beklentilerinin geçmişe dönük bakış açımızı şekillendirdiğini öne sürer<sup>18</sup>. Geçmişin güncel meseleler ekseninde biçimlenen sosyal bir inşa olduğunu öne süren bu görüş, “*Presentist Approach*” (bugüncü yaklaşım) olarak adlandırılır. *Presentist approach*’a göre gruplar, herhangi meseleyi açıklamak için o meselelere uygun farklı anılar seçer<sup>19</sup>. Bugünü açıklamak için grup liderleri “seçtikleri” bir geçmişi yeniden inşa yoluyla rasyonalize eder. Söz konusu rasyonalizasyon eylemi, hangi olayların hatırlanacağı, hangi olayların tasnif dışı bırakılacağını ve seçilen olayların nasıl yeniden

---

13 Maurice Halbwachs ve Lewis A. Coser. **On Collective Memory**. (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 38

14 Lewis A. Coser, “Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945.” **On Collective Memory**, (ş1992), 22

15 Maurice Halbwachs ve Lewis A. Coser. **On Collective Memory**. (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 39

16 Sanem Duruel Erkiş, **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**. 1. bs. (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2014.)

17 Memorial Worlds, “What is Collective Memory?”, <https://memorialworlds.com/what-is-collective-memory/> [27.06.2012]

18 Coser, **age**, 25

19 Coser, **age**, 25-26

düzenleneceğine dair bileşenler içerir<sup>20</sup>. Kısacası Halbwachs, “kolektif hafızanın verili değil, inşa edilen bir nosyon” olduğunu savunur<sup>21</sup>.

Gerek Durkheim gerekse öğrencisi olan Halbwachs, Olick’in ifadesine göre farklılığı ve uyumsuzluğu göz ardı eden bir organizmacılık eleştirisiyle karşı karşıya kalmıştır<sup>22</sup>. Durkheim yazılarında büyük harfli bir “Toplum” (Society) betimlemesi kullanmış, Halbwachs ise daha temkinli biçimde Durkheim’in “Toplum”u yerine çoğul anlamda “gruplar” ifadesini kullanmayı tercih etmiştir<sup>23</sup> ki bu çoğulluk, paylaşılan belleklerin toplumsal ayrışmadaki yerine atıfta bulunmaktaydı<sup>24</sup>.

Roudometof, bir ulusun kolektif hafızasının, onun kültürel mirası ve geleneklerinin parçası olduğunu, sosyal birlik ve kültürel uyum unsurlarını üretmek amacıyla başvuru olan semboller bütünü olduğunu ifade eder. Roudometof’a göre farklı toplumlarda tarihi olaylar, bir takım kolektif temsillerin yeniden üretimine hizmet eder. Bunlar, bugünün insanların kendi kimliklerini, geçmişle ve ülkeleriyle olan ilişkilerini nasıl anlamlandırdığını belirleyen kolektif temsillerdir. Bu konuda çalışan diğer çoğu akademisyen gibi Roudometof da, kolektif hafızanın tek tipleştirilmesinde ve yeniden üretilmesinde ulusal bayramlar, kamusal konuşmalar, popüler basında yer alan makaleler, belgeseller, resimler, heykeller ve çok sayıda çeşidi olan medya ürünlerinin rolüne vurgu yapar. Sinema filmlerini de kolaylıkla dahil edebileceğimiz bu araçlar, geniş bir detay örüntüsüne yer verirken, ulus inşasında da görebileceğimiz belli bir mantık silsilesini takip eder<sup>25</sup>. Bu mantık (kimi zaman mantıksızlık) silsilesi sinemada, senaryo, karakter ve üslup aracılığıyla yansıtılabilir. Film karakterleri, seyircinin zihninde özellikle yer eder. Karakterlere yüklenen anlamlar, biz ve öteki ayrımı üzerinde inşa edilen milliyetçi bir kolektif hafızanın ve millî anlatının temelini oluşturur. Kıbrıs’ta başlatılan çözüm sürecine paralel olarak 2000’li yıllarda değişmeye başlayan bu yapı, Türkiye sinemasında 1959-1975 yılları arasında çekilen Kıbrıs filmlerinin karakteristiğini teşkil etmiştir.

---

20 Memorial Worlds, **age**

21 Coser, **age**, 22

22 Jeffrey K. Olick, "Collective memory: The two cultures." **Sociological Theory**, c. 17, s. 3 (1999)ö 334

23 Olick, **age**, 334

24 Cosser 1992; Wood 1994. Aktaran: Olick, s. 334

25 Victor Roudometof, **Collective Memory, National Identity, and Ethnic Conflict: Greece, Bulgaria, and The Macedonian Question**. (Greenwood Publishing Group, 2002), 7-8

Ortak geçmiş anlayışı, toplumsal bellek kavramının çerçevesi içinde önemli bir yer tutar. Teorikten ziyade pratik bir kavram olan bellek nosyonu, içinde çok çeşitli faktörleri barındırmasına rağmen konu itibarıyla ortak bir paydayı paylaşır. Bu payda, insanların ortak bir geçmiş anlayışı inşa ettiği yollara işaret eder. Hafıza her yerdedir ve her şey, içinde hafızaya ilişkin bir yön taşır. Bizler, en dünyevî gündelik hayat nesnelere kadar bir geçmiş anlayışı inşa ederiz. Fakat elbette ki her şey hafızaya farklı yönde konu olur<sup>26</sup>. Ayrıca hafıza ile tarih arasındaki ayrımı da göz ardı etmemek gerekir.

Kolektif hafıza alanında öncü niteliğinde çalışmalar yapan Pierre Nora, tarih ve bellek arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Nora'ya göre bellek ve tarih arasında bir etkileşim olmakla beraber bu ikisi birbirinden tamamen farklı nitelikler taşır. Hafıza yaşama ve yaşayan toplumlara ilişkindir, sürekli bir evrim içindedir, diyalektik unutma ve hatırlama eylemlerine açıktır, manipülasyona ve taraflardan birinin sahiplenmesine müsaittir. "Öte yandan tarih, artık var olmayanın daima sorunlu ve eksik bir inşasıdır. Hafıza daima hakiki bir fenomen, bizi bugüne bağlayan bir bağdır; tarih geçmişin bir temsilidir." Nora'ya göre hafıza, tıpkı Halbwachs'ın da belirttiği gibi onu bağlayan grup dışındaki herkese karşı duyarsızken "tarih, hem herkese hem de hiç kimseye aittir;" evrensel bir otorite iddiasındadır<sup>27</sup>.

Tarih ve bellek arasındaki ilişkiyi ele alan Pierre Nora, Halbwachs'ın ortaya attığı *presentism* kavramını bir adım ileriye taşır. Gruplar, geçmişi yorumlamak için kolektif hafızayı kullanırlar ancak aynı zamanda belleği geçmişten koparırlar<sup>28</sup>. Gruplar hatırlamak için belli başlı tarih ve kişileri seçerler, diğerlerini temsilden azade kılarlar ve kolektif hafızayı desteklemek için gelenek icat ederler. Hem bir araç hem de gücün bir nesnesi olan kolektif hafızanın temsilleri Nora'nın düşüncesinde iktidar tarafından seçilir<sup>29</sup>. Diğer taraftan Connerton, kolektif belleğin biçimlenmesinde siyasî öğelerin ön

---

26 Alon Confino "Collective memory and cultural history: problems of method." **The American Historical Review**, c. 102, s. 5 (1997): 1386-1403.

27 Pierre Nora, "Between memory and history: Les lieux de mémoire." **Representations**, s. 26 (1989): 7-24, 8-9

28 Memorial Worlds, **age**

29 Memorial Worlds, **age**



planda olduğunu belirtir. Yazara göre tarih, geçmiş tecrübelerin bellekte canlandırılmasından ziyade mevcut durumun şartlarına göre belirlenen bir süreçtir<sup>30</sup>.

Geçmişe dair bilgi, o spesifik olayı yaşamamış kişi ve toplumlarca çoğu zaman doğrudan bilinmez. Geçmiş olaylar bireylere bir takım performatif yöntemlerle aktarılır. Ritüeller, anma etkinlikleri, anıtlar, yazılı ve görsel kaynaklar, bilgiyi adeta bir süzgeçten geçirerek ve yeniden kurgulayarak taşır<sup>31</sup>. Bu bağlamda başta tarihsel türde olmak üzere filmler, tarihsel hafızanın inşasında kullanmaya son derece uygun araçlardır. Görselin gücü Türkiye sinemasındaki Kıbrıs filmlerinde de kendisini göstermiştir. Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak açıklanacağı üzere, devlet mevcut stratejik gereklilikler doğrultusunda Kıbrıs politikasında keskin dönüşler yaparken, filmler geçmişi yeni rotaya uygun biçimde yorumlayarak tarihsel belleği şekillendirmiş, geçmişi yeniden tasarlamıştır. Bu yöntemle devlet ve toplumun tek bir resmi söylem etrafında mobilize edilmesi amaçlanmıştır.

Başaran İnce, tarihsel hafızayı uzun zaman önce yaşanan olayların sosyal aktörlere dolayimsal bilgi aracılığıyla ulaşması ve olayı yaşamamış bireylerin bir takım kaynaklar aracılığıyla “geçmiş bilgisinin kendisine olmasa da kurgusal yeniden inşasına ulaşması” olarak betimler. Başaran İnce’ye göre bu kaynaklar okuma, dinleme, izleme gibi dolaylı yollarla bireylere aktarılır. Tarihsel hafıza, önceki nesillerin “çevrede bıraktıkları izlerin sistematik analizini temel alır.” Farklı olarak toplumsal bellek, bu izlerin kuşaklara aktarılmasını ifade eder. Aralarındaki farka rağmen kolektif hafıza ile tarihsel hafızanın birbirinden tamamen bağımsız olduğu söylenemez. Başaran İnce’ye göre, belleği katmanlı bir yapı olarak değerlendirirsek, tarihsel ve kültürel bellekten birikenlerin toplumsal belleği en alt katmanda yapılandırıldığını görürüz<sup>32</sup>.

## **2.2. Kolektif Hafızada Birey-Kolektivite Çatışmasına Vurgu Yapan Yaklaşımlar**

Kolektif hafızayı homojen bir bellek yapısı olarak yorumlayan yaklaşımlardan farklı olarak kavrama mesafeli yaklaşan veya kolektif ile birey arasında bir sınır çizgisi çekme arayışında olan yaklaşımlar da mevcuttur. Bu yaklaşımlar, bireyin hafızasını merkeze

---

30 Biletska ve diğerleri, **age**, s.98

31 Başaran İnce, **age**, 14

32 Başaran İnce, **age**, 14-15

alanlar, bireyin hafızasını kolektif hafızaya göre öne çıkaranlar ve ikisi arasındaki karşılıklı ilişkiye vurgu yapanlar olarak üç ana gruba ayrılabilir. Aşağıdaki başlıklarda bu üç bakış açısı çeşitli yönleriyle tartışılacaktır.

### 2.2.1. Kolektif Hafızayı Bireyin Hatırlaması Üzerinden Değerlendiren

#### Yaklaşımlar

Kolektif hafızaya ilişkin kavramsallaştırma çalışmaları en başlarda topluma veya gruba has farklılıkları tanısa da aynı toplumun veya grubun parçası olan bireyler arasındaki farklılıkları büyük ölçüde göz ardı etmiştir. Kavrama dair çerçevenin şekillenmeye başlamasıyla beraber bir takım toplumsal süreçleri aydınlatmak için kolektif hafızaya odaklanan bazı yazarlar “kolektif” ifadesinin barındırdığı sorunları ele almış, bireysel hafızanın toplum karşısında ne derece pasif ve edilgen olduğu sorusunu yeni önermelerle tartışmaya açmıştır.

Gedi ve Elam, tüm “kolektif” kavramlarının sorunsal olduğunu, “kolektif belleğin” de buna istisna teşkil etmediğinin altını çizer. Çünkü tüm “kolektifler” yalnızca bireysel düzeyde gerçekleştirilebilir, yani sadece bireyler tarafından uygulanabilir. Yazarlar bu iddialarını Funkenstein’den bir alıntıyla destekler: “Bilinç ve bellek yalnızca hareket eden, farkındalığı olan ve hatırlayan bir birey tarafından hayata geçirilebilir. Bir ulus nasıl yemek yiyemiyor ya da dans edemiyorsa, konuşamaz ya da hatırlayamaz da. Hatırlama zihinsel bir faaliyettir ve bu yüzden kesinlikle ve tümüyle kişiseldir<sup>33</sup>.” Dolayısıyla yazarlara göre kolektif bellek kavramının kullanımı sadece metaforik düzlemde meşru sayılabilir. Bu metaforik düzlem, bir toplumun, kavmin ya da ulusun “ruh”unu veya “tin”ini temsil eden mitlerin, geleneklerin, teamüllerin, kültlerin arkasında yer alan unsurları kapsar. Nitekim eski dönem tarihçilerinin yaptığı da bundan başka bir şey değildir<sup>34</sup>.

Kolektif hafıza kavramına eleştirel yaklaşan Kansteiner, bu konuda yapılan çalışmaların toplumsal bellekleri henüz bireysel belleklerden etkin biçimde ayıramadığının altını çizer. Öte yandan bu çalışmalar kaynak ve yöntem sorunsalına yeterince eğilmemiş, dolayısıyla

---

33 Amos Funkenstein. Aktaran: Noa Gedi ve Elam Yigal, "Collective Memory—What Is It?." **History and memory**, c. 8. s. 1 (1996): 34

34 Noa Gedi ve Yigal Elam, **age**, 34-35

tarihsel temsillerin sosyolojik temelini aydınlatmakta yetersiz kalmıştır<sup>35</sup>. Kansteiner'e göre bu sorunlar medya ve iletişim çalışmalarının metotları benimsenerek ve daha da geliştirilerek adres gösterilebilir. Bu doğrultuda kolektif hafıza, üç çeşit tarihsel faktörün etkileşimi çerçevesinde kavramsallaştırılabilir: Birincisi, geçmiş temsilimizi şekillendiren entelektüel ve kültürel gelenekler; ikincisi, bu gelenekleri seçici olarak alıp manipüle eden hafıza yapıcılar (memory makers) ve son olarak da insan yapımı bu unsurları kendi çıkarları doğrultusunda seçici olarak kullanan, inkâr eden ya da dönüştüren hafıza tüketicileri (memory consumers). Fakat yine de Kansteiner, toplumsal belleğin tekinsiz bir zemini olduğunu belirtir. Bu tekinsizliğin gerekçelerini de şu şekilde sıralar: Zaman zaman benzer ham maddeleri kullanmalarına rağmen kolektif hafıza ile tarih birbirinden farklı niteliktedir; kolektif hafıza kolektif bir fenomen olmasına rağmen kendini bireysel eylem ve söylemler üzerinden dışa vurur; "bilinçli manipülasyonun olduğu kadar bilinçsiz soğurmanın da bir sonucudur"; daima dolayımaldır (mediated) ve karakteristiklerinden ziyade etkileriyle, yani dolaylı yoldan gözlemlenebilir<sup>36</sup>. Ancak kolektif hafızanın organik temelden yoksunluğuna, "gerçek anlamda" var olmamasına ve bireye verdiği geniş yere rağmen Kansteiner, bu kavramın yalnızca metaforik bir açıklamadan ibaret olmadığı görüşünü benimser<sup>37</sup>.

Kolektif hafıza kavramının uygunluğu üzerinde yapılan tartışmalara dair Burke, bu gibi kavramları inkar ettiğimiz takdirde, bireylerin fikirlerinin ait oldukları gruplar içinde şekillendiği farklı süreçleri gözden kaçırma tehlikesiyle karşı karşıya olduğumuzun altını çizer<sup>38</sup>. Dolayısıyla içinde barındırdığı belirsizliklere rağmen kolektif hafıza kavramı, bir takım toplumsal süreçleri ve otoritenin davranışlarını anlamlandırmak için –temkinli biçimde de olsa– başvurulması gereken bir kavramdır.

---

35 Wolf Kansteiner, "Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies." **History and Theory**, c. 41, s. 2 (2002): 179-197.

36 **Age**, 180

37 **age**, 188

38 Peter Burke, 1989:98, Aktaran Olick, **age**, s. 334

## 2.2.2. Kolektivite Karşısında Bireyin Esas Hatırlayıcı Olduğunu Savunan Yaklaşımlar

Meusburger, “Cultural Memories” adlı kitabında kolektif hafızaların kategorilerini incelerken yalnızca bireylerin hatırladığını ve tüm deneyimlerin bireysel olduğunu ifade eder. Fakat toplumun üyesi olarak bizlerin algılama, tecrübe etme, öğrenme imkanları; geliştirdiğimiz ahlaki standartlar, önyargılar; ve yaptığımız kıyaslamalar dolayimsaldır ya da içinde bulunduğumuz sosyal çevre, sosyal ilişkiler ve güç yapıları tarafından belirlenmiştir<sup>39</sup>. Kansteiner’in belirttiği üzere bireysel bellek, sosyal çevre ve standartlardan öğrendiğimiz algılama kalıplarına bağlıdır<sup>40</sup>. Verili ve kolektif olarak paylaşılan tecrübe ve öğrenme süreçleri, grupların kolektif hafızasının oluşumuna öncülük edebilir. Fakat kolektif ya da kültürel bellekleri somutlaştırmak mümkün değildir<sup>41</sup>.

Meusburger’e göre toplumsal bellek en az üç tip bilgi kaynağından türer. Bu üç kategori, siyasi iktidara yakınlık, devlet otoritesi veya yöneten elitlerin manipülasyonuna duyarlılık, politik görünürlük ve mekânsal kapsam açısından birbirinden farklılaşır. Birinci kategori devlet otoritesinin, kolonyal güçlerin, dini kurumların ve yöneten elit kesimin dikte ettiği hafıza olup mitler ve anlatılar veya okul, medya, ulusal müzeler ve dini seremonilerle yorumlanan tarih vasıtasıyla topluma endoktrine edilir. Bu tip bellek bir tepe-aşağı (top-down) ilişkisi içinde kurulur, hegemonyanın çıkarları doğrultusunda kullanılır ve mümkün olduğunca çok insanı kapsar. Kolektif hafızaya hizmet eden anıtlar ve performatif unsurların merkezî bir yer tuttuğu bu kategori, toplumsal bellekleri ve inanç sistemlerini tektipleştirme, başka bir deyişle homojenize etme ve böylece ulusal bir kimlik ve birlik inşa edilmesi amacını taşır. Meusburger bunun yanı sıra sosyal olarak inşa edilmiş, birincil ve ikincil gruplarca paylaşılan belleğe yer verir. Bu tip kolektif hafızalar kişisel tecrübe üzerinde değil, kişinin güvenini ve duygusal bağlılığını kazanmış olan sosyal grupların aktardığı anlatı ve yorumlar üzerinde temellenir. Meusburger üçüncü ve son olarak da belirli bir sosyal kategorinin mensubu olan bireylerin kişisel tecrübeleri etrafında şekillenen bellekten bahseder. Bir rejimin siyasi mahkumları, belirli bir etnik

---

39 Peter Meusburger, Michael Heffernan, and Edgar Wunder, eds. **Cultural Memories: The Geographical Point Of View**, 4. bs. (Springer Science & Business Media, 2011), 52

40 Kansteiner 2002, s. 185. Aktaran Meusburger, **age**, 52

41 Meusburger, **age**, 52

azınlığın mensuplarının örnek gösterilebileceği bu kategoride mevcut bilgi o kişi açısından mutlak surette doğru olmasına karşın gerçekliğin yalnızca küçük bir kısmını yansıtır ve bu nedenle genellenemez. İlk bellek biçiminden farklı olarak diğer ikisi taban-yukarı (bottom-up) ilişkisi içinde meydana gelir ve yalnızca sınırları açıkça bilinen bir kolektivitelyi kapsar. Meusburger paradoksal olarak bu üç tür belleğin içinde en kırılganının ilki olduğunu ifade eder. Güç dengesindeki değişimle beraber derhal kenara atılabilecek olan bu belleğe karşın diğer ikisi çok daha tutarlı bir çizgide seyreder<sup>42</sup>.

Margalit, hafıza konseptinin tıpkı istek ve inanç gibi öncelikle bireylere dayandırılabilceğini belirtir. Diğer bir deyişle yazar, hafızaya ilişkin yorumunda kolektivitelye karşı bireye öncelik verir. Margalit bu konuda “paylaşılan bellek” ve “ortak bellek” ayrımı yapar. Ortak bellek bir araya getiren bir nosyondur. Bir olayı kişisel olarak deneyimleyen insanların belleklerini birleştirir. Belirli bir toplulukta gerçekleşen bir olayı hatırlayanların sayısı bir seviyenin üzerindeyse, o olayın belleği ortak bellek olarak tanımlanabilir. Öte yandan paylaşılan bellek, yalnızca bireysel belleklerin toplamından ibaret değildir; iletişim gerektirir. Paylaşılan bellek, bir olayı hatırlayanların farklı bakış açılarını tek bir anlatıya entegre eder. Olaylar sırasında bir meydana bulunup o olayı yalnızca kendi özgün perspektiflerinden tecrübe eden insanların bellekleri bu kategoriye örnek gösterilebilir. Doğrudan deneyimden ziyade betimleme aracılığıyla, topluluğun o esnada orada bulunmayan üyeleri, meydana bulunan kişilerin deneyimleriyle ilişki kurar. Paylaşılan bellek, hatırlamaya ilişkin iş bölümü üzerine inşa edilir<sup>43</sup>.

### **2.2.3. Birey ve Kolektivite Arasındaki Etkileşime Vurgu Yapan Yaklaşımlar**

Olick, kolektif hafıza kavramındaki “kolektif”in ne olduğu sorusuna cevap aradığı makalesinde toplumsal belleği açıklayan iki ayrı konsept olduğunu belirtir. Bunlardan ilki sosyal olarak çevrenmiş bireysel belleklerin toplamına atıfta bulunurken ikincisi kendine özgü (*sui generis*) bir kolektif fenomene atıfta bulunur. Bu yaklaşımlardan birincisi “bireyci”, diğeri de “kolektif” olarak betimlenebilir. Bireyci anlayış daha ziyade psikolojik ve nörolojik değerlendirmeye açık olup, beyin dışındaki hafıza dinamiklerini veya teknolojilerini inkar eder. Diğer yandan kolektif anlayış, toplumsal ve bireysel

---

42 Meusburger, *age*, 53-54

43 Avishai Margalit, *The ethics of memory*. (Harvard University Press, 2002), 51-52

hafızanın sosyal ve kültürel kalıplarına vurgu yaparken bu süreçlerin içinde olduğu psikolojik dinamikleri göz ardı eder<sup>44</sup>. Çalışmasında bu iki yaklaşım arasındaki çok yönlü yakınlaşmaya odaklanan Olick, toplumsal bellek kavramının dışladığı bir takım sorunsalları dikkate alarak “toplu bellek” (collected memory) kavramını ortaya atar. Toplu bellek yaklaşımı, toplumsal çevrenin bireylerin hafızalarını biçimlendirdiğini kabul etmesine rağmen hatırlama işlevini yerine getiren bireyler olduğunun altını çizer. Olick’e göre kolektif hafızanın oluşmasına zemin hazırlayan semboller, ritüeller ve benzeri faktörler ancak ve ancak bireylerin bunları gerçek kılmalarıyla veya kendi hayatlarının bir parçası olarak görmesiyle gerçek hale gelir. Toplu bellek yaklaşımının kazandırdıklarından biri muhtemel şeyleştirmeler ve kolektiviteler ile bunlardan kaynaklanan politik tarafgirliklerin önüne geçebilmesidir<sup>45</sup>. Yaklaşımın sağladığı bir diğer fayda, çalışma konusunu kategorik hale getirmekten ziyade, varsayımsal kılan davranışsal bir tarafsızlığa bürünmesidir. Başka bir ifadeyle toplu bellek yaklaşımı, her zaman kolektif bir hafızası olan bir kolektivite tahayyülü yerine, gündelik kolektif tasarımların ne derece ön planda olduğunu sorgulayan bir araştırmaya öncelik verir<sup>46</sup>. Son olarak toplu bellek anlayışı, toplumsal belleği bireylerin zihinlerindeki bir süreç olarak görmesi ve kolektif çıktıları bireysel süreçlerin bir bütünü olarak yorumlaması itibarıyla kolektif hafızanın tezahürlerini psikolojik ve nörolojik boyutlarıyla inceleme fikrine açıktır<sup>47</sup>.

“Collective Memory and Cultural Identity” adlı makalelerinde kültürel hafıza kavramını tartışan Assmann ve Czaplicka, Halbwachs ile Warburg’un kolektif bilgi anlayışını biyolojik zeminden kültürel zemine taşıdığına altını çizer<sup>48</sup>. Nietzsche’nin “Hayvanlar aleminde hayatta kalmayı sağlayan şey genetik kodlar iken, insanlar varlıklarını nesiller boyunca sürdürmek için başka bir yol bulmaya ihtiyaç duyar” önermesinden yola çıkan Assmann ve Czaplicka, söz konusu alternatif yolun kültürel hafıza olduğunu belirtir ve bu kavramı davranış ve tecrübeye ilişkin bilginin, toplumun interaktif yapısında aktarıldığı “kolektif bir konsept” olarak tanımlar. Yazarlar, öne sürdükleri bu konsepti iki hafıza

---

44 Olick, *age*, 333

45 Jeffrey K. Olick, "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür." *Moment Dergi*, c. 1.2 (2014). Çev. Meral Güneşdoğmuş, 186

46 *age*, 187

47 *age*, 189

48 Jan Assmann, ve John Czaplicka. "Collective memory and cultural identity." *New German Critique*, c. 65, (1995):125-133

karakteristiğinden ayırt ederek açıklar. Bunlardan ilki “iletişimsel hafıza” (communicative memory) veya “gündelik hafıza” (everyday memory); ikincisiyse öz-ııaj (self-image) ile ilişkili olan hafızadır. İletişimsel hafıza, toplumsal belleğın büyük ölçüde günlük iletişim temelinde gelişen biçimlerini kapsar. İhtisas gerektirmez, karşılıklıdır, organize değildir, rollerini değışebilen partnerler arasında geçer (örneğin şaka, dedikodu veya tecrübeyi aktaran kişi başka bir zaman dinleyici konumuna geçebilir). Öte yandan gündelik iletişimin oluşturduğı bellek, seksen ila yüz yıl gibi geçici bir süreyle kısıtlıdır. Üstelik büyük ölçüde ele aldığı olayın güncel muadilinden etkilenir<sup>49</sup>. Halbwachs’ın da belirttiğı gibi bu iletişim biçimiyle her birey, diğerk kişilere ya da gruba dair bellek geliştirir<sup>50</sup>. Ancak burada bahsi geçen grup, herhangi insan topluluğı olmanın ötesinde ortak geçmişin getirdiğı birlik içinde olan bir gruptur, tıpkı aile, komşu, meslek grupları, siyasi partiler ve hatta uluslar gibi. Her birey bu gibi gruplara aittir ve dolayısıyla çok sayıda kolektif öz-ııaja ve belleğı sahiptir<sup>51</sup>.

İletişimsel belleğın aksine kültürel bellek, gündelik olandan uzaktır. Gündelik olandan uzaklığı, ona zamansal (temporal) bir horizon niteliğı kazandırır ve bu nedenle kültürel hafıza zamanın akışıyla değışmez<sup>52</sup>. Assmann ve Czaplicka’ya göre kültürel hafıza konsepti, her toplumda ve her dönemde kendine has olan, uygulanmasıyla o toplumun öz-ııajını sağlamaştıran ve sürdüren metinlerin, ııajların ve ritüellerin yeniden kullanılabilir yapısını ihtiva eder<sup>53</sup>.

Heller, kültürel belleğın kimliğı inşa ettiğini ve sürdürdüğünü ileri sürer. Yazara göre bir grup, ortak bir kültürel kimliğı ürettiğı ve sürdürdüğü sürece varlığını devam ettirebilir<sup>54</sup>. Eski kültürel anıları sağlamaştırarak, aralarından seçim yaparak, yeni anılar üreterek ve onları eriterek kimlik inşa etmek, diğerk anıları dışlamayı ve bu dışlanmışlık üzerine bir ayırım yapmayı amaçlar. Siyasi değışimler kültürel hafızaları yeniden şekillendirebilir veya yeni anlatı ve imgeler etrafında yeniden popüler hale getirebilir<sup>55</sup>.

---

49 age, 126

50 age, 127

51 age, 127

52 age, 129

53 age, 132

54 Agnes Heller, "A tentative answer to the question: Has civil society cultural memory?." **Social Research** (2001), 1031

55 Heller, age, 1033-1034

Kültürel hafızaya dair tanımlamalardan yola çıkılırsa sinemanın bu konsept içinde önemli bir rol oynadığını belirtmek mümkün. Zira sinema, bilgi aktarımının yapıldığı toplumsal kavşak noktalarından birini teşkil eder. İlk dönem Kıbrıs filmleri özelinde öz-ımar ya da benlik algısı geçiştir. Zira bu filmlerde benlik, yavru vatan ve anavatan ikiliği ve/veya özdeşliği üzerine kurulmuştur. Ancak Türkiye’deki Türk kimliği ve kültürel hafızası açısından bakacak olursak, durum daha fazla netlik kazanır. Çünkü bu kimlik, filmler vasıtasıyla kendini Kıbrıs Türklüğünü de kapsayacak şekilde yeniden kurgular. Öte yandan 2000’li yıllarda çekilen Kıbrıs filmleri, çalışmanın ileriki bölümlerinde açıklanacak olan yeni bir söylem geliştirebilir. Özneler aynı olmasına rağmen kolektif hafıza ve kültürel kimlik Yeşilçam filmlerinde başka, 2000 sonrası sinema filmlerinde başka yönde kurgulanmıştır. Bu başkalığın nedenlerine dair kısa bir girizgah yapmak gerekirse, siyasi değişimlerin kültürel hafızayı güncel “gereklilikler” doğrultusunda yeni formlara büründürme potansiyeline bakmakta yarar vardır. Bu değişimler, bazı anıların seçilmesi ve bazılarının dışlanması yöntemiyle bir takım kolektif temsillerin yeniden şekillendirilmesini beraberinde getirir. Sinema, bu seçim ve eleme sürecinde gerek bilinçli olarak gerekse siyasi değişimin dolaylı (ve belki de kendiliğinden) bir sonucu olarak yer tutar. Kapsadığı ve dışladığı temsillerle, izleyicinin hafızasını ve dolayısıyla kimliğini verili bir düzlemde yeniden kurgulamanın nüvelerini barındırır. Tezin diğer bölümlerinde bu konu tek tek filmler bazında ve detaylı olarak incelenecektir.

### 2.3. Unutma

Unutma pratikleri kolektif hafızaya ilişkin literatürde en az hatırlama kadar önem atfedilen bir konumda yer alır. Nitekim tıpkı hatırlama gibi unutma fiili de bir takım toplumsal süreçlerle bağlantılı biçimde gelişir. Bu toplumsal süreçler unutmaya farklı formlar kazandırabileceği gibi belleğin manipüle edilmesinde de rol oynayabilir. Aşağıdaki başlıklar altında unutmanın formlarına ve hafızanın çarpıtılmasına ilişkin kuramsal yaklaşımlar ele alınacaktır<sup>56</sup>.

---

56 Bu çalışma sürecinde erişilemeyen fakat konu itibarıyla atıfta bulunulması gereken bir kaynak olarak bkz: Leyla Neyzi, “Ben Kimim?": Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik (İletişim Yayınları, Eylül 2004).



### 2.3.1. Unutmanın Formları ve Hatırlama ile İlişkisi

Hatırlama ve unutma, belleği şekillendiren ve ulus-devlet inşasında da önemli yer tutan iki ana unsurdur. Yukarıda detaylarıyla ele alındığı gibi kolektif hafızanın en belirgin özelliği inşa edilen ve “yeniden” inşa edilen bir yapıda olmasıdır. Dolayısıyla sürekli yeniden yapılandırılan şey aslında nelerin nasıl hatırlandığı ve nelerin nasıl unutulduğudur.

Ulusların hatırlama ve unutmayla birbirine bağlı olduğunu belirten Gross, geçmişin çoğu zaman icat ve bellek yitimi (amnesia) yöntemleriyle kasten değiştirildiğinin altını çizer. Gelişen şartlar, kültür ve toplum hem tarihi anlamlandırma biçimimizi hem de belleğimizi nasıl kullandığımızı belirleme gücüne sahiptir<sup>57</sup>. Gross, 1980’lerden itibaren başta antropoloji olmak üzere pek çok sosyal bilim dalının kolektif hafızanın inşa edilmiş doğasına ve bunun politik uygulamalarına odaklandığını ifade eder. Ardından Lowenthal’e atıfla, sosyal bilimlerdeki bu odak kaymasını kısmen, çoğu ulusun “geçmişin sahipliğine” girmesiyle bağdaştırır<sup>58</sup>. “Geçmişin sahipliğine giren” bir ulus, hatırlama ve unutma... Bu üçlü, bir sonraki bölümde detaylıca konu edinilen “Ya Taksim Ya Ölüm!” mitinglerinde atılan sloganları akla getirebilir. 1958 yılında Türkiye çapında yüz binlerce kişinin katılımıyla gerçekleştirilen bu mitinglerde, sloganlarıyla Kurtuluş Savaşı galibiyetine gönderme yapan kitleler hem önceki Kıbrıs algılarını ve söylemlerini unutup hem de geçmişin zaferlerini hatırlayarak Kıbrıs üzerinde tezahür eden ulusal bir bağ geliştiriyordu. Diğer bir ifadeyle seçici bir hatırlama ve unutma yoluyla geçmişin sahipliğinde yeni bir kolektif hafıza ediniyordu.

Misztal, hafızanın çok çeşitli formları olduğu, farklı düzeylerde işlediği görüşünü savunur. Hatırlamanın pek çok türü olmasının yanı sıra çok sayıda gerekçesi olduğunu belirtir<sup>59</sup>. “Theories of Social Remembering” isimli kitabında, insanların ortak belleklerine anlam yüklediği süreçler arasındaki benzerlikleri inceleyen Misztal, kültürel formlar tarafından inşa edilmesine ve toplumsal bağlamda kurgulanmasına rağmen hatırlamanın insanî bir zihinsel faaliyet olduğunu vurgular. Dolayısıyla yazara göre bu toplumsal niteliğine

---

57 Toomas Gross, "Anthropology of collective memory: Estonian national awakening revisited." **Trames**, c. 4, s. 6 (2002): 342-354.

58 Lowenthal 1987. Aktaran: Gross, **age**

59 Barbara Misztal, **Theories of social remembering**. (UK: McGraw-Hill Education, 2003)

rağmen bireysel hafıza asla genellenemez ve standartlaştırılmaz. Misztal aynı olayı deneyimlemiş insanların belleklerinin aynı olmadığını çünkü her birinin içinde farklı hisler ve bağlılıklar uyandıran anların bulunduğunu ifade eder. Yazar ayrıca Funkenstein'e atıfla kolektif ve bireysel hafızanın ilişkisini dil ile konuşmanın ilişkisine benzetir<sup>60</sup>. Bireysel bellek, bir lisanda yapılan konuşmaya benzer; kültürün ve toplumun tolere edebileceği değişiklikleri, sembolleri ve konuları içerir. Benzer şekilde hatırlamayı belirleyen çevrenin, anların paylaşılmasının şartı olan dilin birey üstü kültürel yapısı olduğunu söylemek mümkündür<sup>61</sup>.

Connerton, kolektif hatırlama eyleminin geçmişe ilişkin bilgi ve imgelerin bir takım törensel yöntemlerle bugüne taşınmasıyla mümkün olduğunu savunur. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, geçmişte yaşanan kazanımlar, kahramanlıklar ve hatta mağlubiyetler öykülendirilir ve bunlar, kendilerine yüklenen mistik anlamlarla beraber yeniden temsil edilirler<sup>62</sup>. Diğer bir temsil aracı olan ritüeller ise Assmann ve Connerton'a göre stratejik nitelikli "dile getirici" eylemlerdir. Ritüelin belli bir istikrar içinde gerçekleştirilmesi ve tekrarı, belleği geçmişin kesintisiz devam ettiği yönünde destekler<sup>63</sup>. Böylece hatırlama, inşa edilen geçmiş üzerinde sürdürülür, ta ki geçmiş "yeniden" inşa edilene kadar.

Neyi hatırladığımız kadar neyi unuttuğumuz da kolektif hafıza hakkında bize önemli ipuçları verir. Connerton, modernite kültürüne özgü kimi yapısal unutkanlık biçimleri olduğunu salık verir<sup>64</sup>. "Seven Types of Forgetting" başlıklı makalesinde Connerton, unutmanın çoğu zaman bir hata olarak düşünüldüğünü ancak durumun her zaman böyle olmadığını belirtir. Çünkü yazara göre unutma kavramı tek bir fenomen olarak görülemez. Unutmanın yedi çeşidi olduğunu savunan Connerton bunları şu şekilde sıralar: "Baskılayıcı silme" (repressive erasure), "zaman aşımına bağlı unutma" (prescriptive forgetting), "yeni kimlik formasyonuna temel olan unutma" (forgetting that is constitutive in the formation of a new identity), "yapısal bellek yitimi" (structural amnesia), "bozum olarak unutma" (forgetting as annulment), "planlı tüketim olarak unutma" (forgetting as

---

60 Funkenstein 1993: 5-9. Aktaran: Misztal, **age**, 11

61 Misztal, **age**, 11

62 Saime Tuğrul, "AVM'li Hatırlama ve Unutma..." Moment Dergi, c. 1.2 (2014), 21

63 aktaran **age**, 21

64 Paul Connerton, "Seven types of forgetting." **Memory studies**, c 1., s. 1 (2008): 59-71. Aktaran: Duruel Erkiş, **age**, s. 57

planned obsolescence) ve son olarak “utanç sessizliği” (forgetting as humiliated silence)<sup>65</sup>. Bunlardan “baskılayıcı silme” tarihsel olarak en vahşi biçimi totaliter rejimlerde görülen unutma biçimidir ve Milan Kundera’dan alıntılanan “İnsanın iktidara karşı mücadelesi, hafızanın unutmaya karşı mücadelesidir” sözüyle de ilişkilidir. Connerton’a göre “baskılayıcı silme”, bazı tarihsel gerçekleri inkâr etmek için veya tarihsel bir dönüşüm gerçekleştirmek için kullanılabilir. “Zaman aşımına bağlı unutma” ise tıpkı baskılayıcı silme gibi devletin eylemiyle hızlandırılmış bir unutma biçimidir. Ancak baskılayıcı silmeden farklı olarak uyuşmazlığın tüm taraflarının çıkarına hizmet eder ve bu nedenle kamusal olarak tanınır. Üçüncü çeşit olan “yeni kimlik formasyonuna temel olan unutma” ise kimlik inşasında pratik bir amaca hizmet etmeyen anıların veya detayların unutulmasına işaret eder. Böylece unutma, yeni ortak belleklerin inşa edildiği sürecin bir parçası olur. Çünkü bu yeni bellekler bütünü, örtük olarak paylaşılan sessizliği de beraberinde taşır. Connerton’un sınıflandırmasındaki dördüncü unutma tipi olan “yapısal bellek yitimi” ise John Barnes’in ortaya attığı bir kavram olup kişinin kendi kökeninden (pedigree) yalnızca toplumsal önem taşıyanları hatırlaması ve diğerlerini silmesi anlamına gelir. Yapısal bellek yitimi nasıl bilgi eksikliğinden kaynaklanıyorsa “bozum olarak unutma” da bilgi fazlasından kaynaklanır ve öğrenilmiş bir kültürel tabakanın mensubu olan sıra dışı bireyler tarafından tecrübe edilir. Ancak bu unutma çeşidi kültürün bütününe dışına çıktığında başka bir fenomene dönüşür. Sınıflandırmanın bir diğer maddesi “planlı tüketim olarak unutma,” kapitalist sistemin tüketimi içinde inşa edilir. Connerton’a göre unutmanın yedinci ve son çeşidi olan “utanç sessizliği” insanların terör, panik ya da uygun ifadeyi bulamama nedeniyle sessizliğe gömüldüğü durumdur. Sessizliğin bu türü, yaşananların hafızanın derinliklerine itilmesi ihtiyacından doğabilir. Bir çeşit bastırma türü de olan utanç sessizliği aynı zamanda hayatta kalma dürtüsünün bir sonucu olarak da karşımıza çıkabilir<sup>66</sup>.

Unutmanın en güçlü biçimlerinden birinin öyküleyici bellek (narrative memory) olduğunu ifade eden Roth, öyküleyici belleğin belirli olayları mevcut zihinsel süreçlere entegre etme kabiliyetine dikkat çeker<sup>67</sup>. Roth, “Hiroşima Sevgilim” filmini analiz ederken

---

65 Paul Connerton, "Seven types of forgetting." **Memory studies**, c 1., s. 1 (2008): 59-71.

66 **age**, s. 59 ve öncesi

67 Roth, Michael S.. "The Ironist's Cage: Memory, Trauma and the Construction of History.", **The English Historical Review**. c. 113 s. 450, (1998): 268-269.

Nietzsche'ye atıfta bulunarak “unutmadan mutlu olmanın imkansızlığı” fikrine vurgu yapar. Öyküleyici bellek, hatırlamak için kimi zaman unutmaya sonuçlanan yöntemler kullanır. Roth'a göre tıpkı tarih gibi, öyküleyici bellek de bazı şeyleri vurgulayıp bazılarını dışarıda bırakarak inşa edilmiş ve yapılandırılmıştır. Geçmiş, öyküleyici bellekte ve tarih yazımında muhakkak ihlal edilir ve böylece hatırlama eyleminin ihanet olarak algılanmasına yol açabilir<sup>68</sup>.

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, hatırlama ve unutmaya dinamikleri ile bu ikisi arasındaki döngünün sürekli bir evrim halinde olduğunu söylemek mümkün. Kolektif hafızanın otorite tarafından inşa edilen bir mefhum olduğu görüşünün yaygınlaşması belki de hatırlama ve unutmaya pratiklerine dair eleştirel bir duruşun gelişmesine yol açmıştır. Toplumun hatırlama çabası en azından bazı kesimlerde artış göstermiş, unutmaya karşı ise reaksiyoner bir tavır gelişmeye başlamıştır. Örneğin Duruel Erkılıç, bellek çalışmalarının yaygınlaşmasıyla unutkanlık biçimlerinin artışı arasındaki ilişkiyi işaret ederek, “Unutmaya panzehir olarak her türlü kayıt biçiminin yaygınlaştığı, yitirme korkusuna karşılık kimliğini sabitleme ya da kimliğini bulma ihtiyacının öne çıktığı[nın]” tartışmasız bir gerçek olduğunu savunur<sup>69</sup>. Diğer bir ifadeyle, kolektif unutmaya vardır ve kaçınılmazdır. Ancak ilk olarak nelerin unutulduğu; ikinci olarak da unutmaya karşı nasıl tavır alındığı meselesi, üzerinde durulması gereken sorunsallardır. Bu iki mesele hakkında sinema ciddi bir veri deposudur.

Türkiye’de yaşanan pek çok tarihi ve siyasi olay tartışılırken, toplumun bu olayları hızla hafızasından sildiğinden dem vurulur. Bu durumun Türkiye’ye has olup olmadığı tartışması bir yana, toplumsal olayların unutulması yönündeki eğilim, son zamanlarda yerini hatırlama eğilimine bırakmaya başlamıştır. Diğer bir ifadeyle, daha önce kolektif hafızadan dışlanan bir takım anılarla yüzleşme temayülü görece artışa geçmiştir. Huyssen bu konuda şu soruyu sorar: “Kültürümüzde yeniliğin, geleceğe ilişkin beklentiler yerine giderek daha çok bellek ve geçmişle bağlantılandırılmasını nasıl değerlendirmeliyiz?” Huyssen’e göre bu sorunun cevabı ilerleme ve modernleşme ideolojisinin içinde

---

68 Age, 210

69 Duruel Erkılıç, age 58

bulunduğu bariz krizde aranmalıdır. Ayrıca koca bir teolojik tarih felsefeleri geleneğinin gücünü kaybetmeye başlaması, bu durumla doğrudan ilintilidir<sup>70</sup>.

Hatırlama ve unutmaya süreçlerinde filmler, bazen neden bazen de sonuç olarak ortaya çıkabilir. Türkiye'deki ilk örneklerini 1950'li yıllarda gördüğümüz Kıbrıs filmlerinin 2000'lere kadar yaşadığı değişim de Mithat Sancar'ın ifadesiyle unutmaya kültüründen hatırlama kültürüne geçiş bağlamında değerlendirilebilir<sup>71</sup>. Yeşilçam döneminin Kıbrıs filmleri, tarihi ve güncel zamanın siyasi çıkarlarına uygun bir biçimde resmeder. “Kötü ve cani” Rumların karşısında “iyi ve kahraman” Türklerin olduğu bir tablo çizilir. Huyssen'in “İlerleme ve modernleşme ideolojisinin bariz krizi” ifadesine “ulus devlet” krizi eklemesini de yapacak olursak, 2000'li yıllarda çekilen Kıbrıs filmlerindeki hatırlama vurgusunu anlamak daha da kolaylaşacaktır. Nitekim bu filmler tek bir tarafa mutlak haklılık yükleyen söylemi geride bırakmış, yerine iki tarafın da acılarını ve hatalarını merkeze alan bir anlayış benimsemiştir. Bu yönüyle Yeşilçam'ın Kıbrıs filmlerinde egemen olan “unutmaya kültürü” (diğer tarafın acılarının unutulması), Derviş Zaim sinemasında yerini “hatırlama kültürüne” (karşılıklılığın hatırlanması) bırakmıştır.

### 2.3.2. Belleği Çarpıtma Dinamikleri ya da Hafızanın Manipülasyonu

Schudson, “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri” adlı makalesinde belleğin yeniden inşasını ve manipülasyonunu konu edinir. Schudson'a göre belleğin çarpıtılması sürecinde öne çıkan dört kategori vardır: Bunlar *uzaklaştırma*, *araçsallaştırma*, *öyküleştirme* ve *uzlaşımsallaştırmadır*<sup>72</sup>. *Uzaklaştırma*, geçmişin geri çekilmesi olarak açıklanır ve zamanın anıları silikleştirmesi ile duygusal yoğunluğunu azaltmasına atıfta bulunur<sup>73</sup>. Schudson'a göre kırk-elli yıl geride kalan olayların yıldönümü ve anma törenlerinin öneminin giderek artması bu kategoriye örnektir. Zira “kurumsallaşmış anılar” artık ideolojiyle eklemelendiği için iktidarın gözünde bir tehlike arz etmez, yıldönümü gibi etkinliklerle hatırlanması bir sakınca taşımaz<sup>74</sup>. Bir diğer kategori, *araçsallaştırma*,

70 Huyssen, 1999. Aktaran: Sevcan Sönmez, **Filmlerle Hatırlamak**. 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 21

71 Bkz: Mithat Sancar. **Geçmişle Hesaplaşma**. (İstanbul: İletişim, 2007).

72 Schudson, Aktaran: Sevcan Sönmez, **age**, 94

73 Schudson, Aktaran: Asuman Susam, **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**. 1. bs. (İstanbul: Ayrıntı, 2015), 33

74 Schudson, 1995. Aktaran: Sönmez, **age**, 95

günümüzde de pek çok politik meselede sıkça karşılaştığımız bir yöntem olup belleğin güncel çıkarlar doğrultusunda biçimlendirilmesine işaret eder. *Araçsallaştırma* aynı zamanda iktidarların şimdiki ve geleceği güncel çıkarları doğrultusunda kurgularken, geçmişin hamurunu yeniden yoğurmasını sağlayan bir yöntemdir<sup>75</sup>. Schudson'un sınıflandırmasındaki bir diğer başlık, geçmişin *ilginçleştirilmesi* ya da *öyküleştirilmesidir*. Bu çarpıtma dinamiğinde olayların tıpkı öykülerde olduğu gibi giriş, gelişme, sonuç bölümleri vardır; olaylar hatırlanmak istendiği gibi yansıtılır, anlatılan olay basite indirgenir ve bir takım öğelerle ilgi çekici hale getirilir<sup>76</sup>. Çanakkale Savaşı sırasında yaşandığı iddia edilen mucizevi ve mitsel olayların anlatımı, ilginçleştirmeye örnek gösterilebilir. “Bulutların içinde kaybolan kahraman Türk taburu” gibi anlatı unsurları, Çanakkale Savaşı'nın tarihe ve siyasete ilişkin sonuçlarından çok, kutsallık atfedilen yönleriyle hatırlanmasını sağlar. Schudson'un ortaya attığı son çarpıtma dinamiği ise *uzlaşım sallaştırmadır*. Geçmişin bilinebilen tarafına işaret eden bu dinamik, bireyin kendi başından geçen olayı olduğu haliyle hatırlaması yerine, toplumun o bireyin başından geçmiş olmasını beklediği şekilde hatırlaması olarak açıklanabilir<sup>77</sup>.

Susam bu konuda “kültürel açıdan değer verilen ve düzenli olarak kutlanan eylemleri” hatırlamanın, kötü anıları hatırlamaktan daha kolay olduğunu ifade eder. Bu yöntemin uygulamalarından olan anıtlarlaştırma süreci, bir anlamda geçmişin yeniden inşa sürecine tekabül eder. Kolektif hafızanın oluşumunda, kutlanan veya yâd edilen olaylar büyük pay sahibidir. Anıtlar, abideler, resmi tatiller, kutlama törenleri, belleğe kutsiyet atfeder. Bunun da ötesinde gelenekselleştirildikleri için konumlarını güçlendirir, unutmanın önüne geçerler<sup>78</sup>.

Tam da bu noktada, Tanıl Bora'nın “*Türk Milliyetçiliği ve Kıbrıs*” adlı makalesinde yazdıklarına dair bir parantez açalım: “KKTC, milliyetçi hamasette güya ‘17. Türk Devleti’dir; ama hava raporları ve millî bayramlar gibi pek çok gündelik ritüel, oranın aslında özel statülü bir il olduğunu herkese gösterir<sup>79</sup>.” Öte yandan, Tanıl Bora Yaşın'a

---

75 Schudson, 1995. Aktaran: Susam, **age**, 33

76 Schudson, 1995. Aktaran: Sönmez, **age**, 96

77 Schudson, Aktaran: Sönmez, **age**, 96

78 Asuman Susam, **age**, 34

79 Tanıl Bora, “Türk Milliyetçiliği ve Kıbrıs” **Birikim Dergisi**, s. 77 (Eylül 1995). <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2772/turk-milliyetciligi-ve-kibris#.V6I1musrLIU>

atfen<sup>80</sup>, “KıbrıslıTürk” edebiyatındaki kendini önemsememe halinin kaynağını önemsenmeme olarak ifade etmektedir, yani “Türkiye’nin Kıbrıs’ı ve Kıbrıslılık halini önemsememesi”. Bora’ya göre KıbrıslıTürk kimliği Türkiye Türklüğüyle aynılaştırılmıştır ki bu aynılık diğer bölgelerdeki soydaşlara tanınmamış bir ayrıcalıktır<sup>81</sup>. Bora’nın verdiği her iki örnek de gelenekselleştiği için toplum nezdindeki meşruiyeti sağlama fenomenlere gönderme yapar. Kıbrıs’a dair birçok gündelik ritüel, neden Türkiye Türklüğünden bağımsız bir “KıbrıslıTürk” kimliği oluşamadığı sorusunu ve bunun altındaki nesnel gerçekleri sümen altı eder. Artık neden Kıbrıs’taki hava durumunun Türkiye’deki kanallarda verilen yurt içi hava raporunda yer aldığı önem taşımaz. Çünkü alışlagelmiş olan, yani gelenek bize bu yönde telkinde bulunur. “KıbrıslıTürk” edebiyatında “KıbrıslıTürkler” kendilerini önemsemeyen bir üslup kullanırlar çünkü Kıbrıs, Türkiye’nin ve Türkiyeli Türk kimliğinin geleneksel olarak bir parçası haline gelmiştir. Artık Kıbrıs’ın sancılı geçmişini gerçekleriyle birlikte hatırlamaya gerek yoktur çünkü o yol, zorlu bir yoldur. Oysa Türkiye’yle aynı millî bayramları kutlamak –diğer kutlama ve anımsama etkinlikleri de kuşkusuz bu kategoriye dahil edilebilir– kolaydır, kutsaldır ve belki de en önemlisi unutmayı engelleyen niteliktedir. Ancak tıpkı *uzlaşımallaştırma* dinamiğinin bize anlattığı gibi, “unutulan nedir?” ve “hatırlanan nedir?” soruları bu süreçte önemini kaybetmiştir.

Tuğrul’un da belirttiği üzere, otoritenin hafızayı manipüle etmesi, toplumsal bellek kavramının en önemli veçhelerinden biridir. Tuğrul, otoriter doğrulamanın başka insanların hafızasını yönlendirebileceğini ifade eder. Ayrıca idari, ahlaki, dinî veya siyasi bir otoritenin etkisiyle, gerçek olmayan bir eylemin doğruluğuna, yapıldığına dair bellek inşa edildiğinin altını çizer. Tuğrul’a göre bu basit bir itaat değildir sadece. “Bireyler gerçekten inanırlar, hatta hiçbir zaman yapılmayan bir eyleme ilişkin ayrıntılar bile yaratılabilir.” Otorite nelerin hatırlanıp nelerin unutulacağına karar vermekle kalmaz, “geleceği de kışkacı altına alır<sup>82</sup>.”

Belleği çarpıtma dinamiği ya da benzer bir ifadeyle hafızanın manipülasyonu diğer ulus-devletlerde olduğu gibi Türkiye siyasetinde de sıkça başvurulan bir eylemdir. Meseleyi

---

80 age

81 age

82 Saime Tuğrul, AVM’li Hatırlama ve Unutma, s. 22

Kıbrıs özelinde irdelenecek olursak, önceden Kıbrıs'ta herhangi Türk nüfusun varlığından bile habersiz olan kamuoyunun büyük bir bölümü 1950'li yıllardan itibaren Kıbrıs adasının Türk olduğundan adanın taksim edilmesi gerektiğine kadar farklı ve hararetle fikirleri savunmaya başlamıştır. Araştırmanın temel sorunsallarından biri olan bu dönüşüm, belleğin manipülasyonu meselesiyle iç içe geçmiş durumdadır. Kıbrıs politikasındaki kırılma evreleri ile kamuoyunun bu kırılmalara adaptasyon süreci bir sonraki bölümün esas konusunu oluşturmaktadır.

#### **2.4. Kolektif Hafıza ile Sinema İlişkisi**

Tıpkı mitler, semboller ve ritüeller gibi, tüm bunları görsel olarak bireylerin ve toplumların karşısına çıkaran sinema da kolektif hafıza inşasında etkisi olan bir araçtır. Meusburger ve diğerleri kolektif bellek oluşumunda yazılı kaynakların önemini vurgulamakla beraber imgelerin (images) pek çok açıdan daha işlevsel olduğunu ifade eder. Hafıza oluşumunda ve anıları geri çağırma imgelerinin neden daha uygun bir manipülasyon aracı olduğuna dair yazarlar farklı cevapları aktarır: İmgeler, birden fazla bilgiyi eş zamanlı olarak yansıtmaya kapasitesine sahiptir ki bu, yazılı ve sözlü kaynakların sağlayamadığı bir avantajdır. Ayrıca görsel imgeler, dilsel ve kültürel bariyerleri aşarak, vermek istediği mesajı farklı toplumlara iletebilmektedir. Fakat farklı bağlamlarda bayrak veya grafiti gibi görsel sembollerin tam tersi etki yapması mümkündür. Bir diğer taraftan imgeler, normal şartlarda saklı ve anlaşılmasız şeyleri sembolik olarak görünür kılması açısından önemlidir. Bunun yanı sıra imgeler, dile kıyasla çok daha geniş bir yorum sahasına açıktır. Son olarak bilinçdışı ve subliminal bilişsel süreçlere olan etkisi sayesinde imgeler, hafızada ciddi bir yer tutar. Sinema, içinde barındırdığı imgeler bütünüyle, yukarıda sayılan tüm fonksiyonları taşımaktadır<sup>83</sup>. Bu anlamda sinemanın toplumsal belleğe çeşitli şekillerde temas ettiği söylenebilir.

Kolektif hafıza kavramı nasıl tek bir tanıma veya kolektiviteye hapsedilerek açıklanamıyorsa, sinemanın kolektif hafızada işgal ettiği yer de farklı bakış açılarından değerlendirilmelidir. İlerleyen bölümlerde pratikteki yansıması incelenecek olan

---

83 Meusburger, *age*, 4



toplumsal bellek ile sinema ilişkisi politika, tarih ve travma perspektiflerinden ele alınabilir.

#### 2.4.1. Sinema ve Politika

Sinemanın kolektif hafızayla olan ilişkisi, onun politika ve ideoloji içindeki konumuyla bağlantılıdır. Sinema her şeyden önce politik ve ideolojik bir aygıttır. Sadece siyasi bir meseleyi işleyen filmler değil tüm filmler bir ideolojinin aynasıdır. Çünkü filmler, konusu ne olursa olsun, içinde bulunduğu toplumun ve sistemin ideolojisini yansıtır. Dolayısıyla en apolitik görünen filmin bile siyasi ve ideolojik bir arka planı olduğunu söylemek mümkündür.

Comolli ve Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism” adlı makalelerinde sinemanın ideoloji ve gerçeklikle ilişkisini irdeler<sup>84</sup>. Sinema ve genel anlamda sanat nasıl ideolojinin parçasıysa, her film içinde bulunduğu ekonomik ve dolayısıyla ideolojik sistemin birer parçasıdır. Comolli ve Narboni, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi itibarıyla her filmin politik olduğunu vurgular. Yazarlara göre sinema hem gerçekliği yeniden üretir, hem de film yapım teknikleri ve araçları açısından gerçekliğin bizatihi parçasıdır. Gerçeklik ise egemen ideolojinin ifadesinden başka bir şey değildir. Sinemanın politik ve ideolojik niteliği, üslup, şekil, anlam ve anlatı gelenekleri başta olmak üzere yapımın her aşamasına sinmiştir. Comolli ve Narboni, filmler arasındaki temel farkı da bu bakış açısı üzerinden ortaya koyar. Sinemanın ideolojik işlevini fark ettiğimiz an ilk işimiz onun çizdiği “gerçeklik tasvirini” ifşa etmek olmalıdır. Eğer bu yapılabilirse sinema ile onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi bozuma uğratmak mümkündür<sup>85</sup>.

“Siyasi pratiklerle doğrudan ilişkili olan ideolojik pratik, toplumsal ihtiyaçları yeniden formüle eder ve bir söylemle bunları destekler. Bu bir hipotez değil, bilimsel olarak kurulmuş bir gerçektir. İdeoloji kendi kendine konuşur; daha soruları sormadan önce tüm cevapları hazırdır. Muhakkak ki kamu talebi diye bir şey vardır fakat ‘kamu ne istiyor’ demek, ‘baskın ideoloji ne istiyor’ demektir. Kamu nosyonu ve onun zevkleri, ideoloji tarafından, ideolojiyi meşrulaştırmak ve devam ettirmek için yaratılmıştır. Ve bu kamu, kendisini yalnızca ideolojinin düşünülmüş kalıpları ile ifade edebilir. Tüm bu bütün, sonsuza dek aynı illüzyonu tekrar eden kapalı bir döngüdür. Bu durum sanatsal yapı düzeyinde de aynıdır<sup>86</sup>.”

---

84 Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni. **Cinema/ideology/criticism**. (1992).

85 **age**

86 **age**, s. 5

Yukarıda bahsi geçen bozuma uğratma sürecinde politik filmlerin kayda değer bir yeri vardır. Kamu talebini veya baskın ideolojinin gerekliliklerini yerine getiren filmlerin karşısında konumlanan politik filmler, egemen söylemin verili kodlarını ifşa etmek açısından son derece önem taşır. Comilli ve Narboni'nin filmler arasındaki temel fark hakkında söyledikleri, Türkiye'de çekilen Kıbrıs filmlerinin sınıflandırılmasında kullanılabilir. Nitekim 1950'lerden 1970'lerin sonuna kadar Türkiye'de yapılan Kıbrıs temalı filmler, milliyetçi ideoloji ve güncel siyasi çıkarlarla diyalektik bir ilişki içindedir: Yaptıkları gerçeklik tasviri hem verili bir politik bağlamın içinden çıkmış hem de o bağlamın kendini yeniden üretmesini sağlamıştır. Somut bir dille ifade etmek gerekirse, Türkiye'nin sırasıyla "Kıbrıs Türk'tür" ve "Ya Taksim Ya Ölüm!" söylemleri ile bu söylemlerin fiili tezahürü, sinemada Kıbrıs filmleri furyasını başlatmıştır. Ancak bu furya kapsamındaki filmler Kıbrıs'taki gerçekliğin tasvirini adeta devlet ve hükümet politikalarının verdiği şablonun üzerine çizmiştir. Ayrıca "kamunun kendini yalnızca düşünülmüş kalıplar içinde ifade edebileceği" yaklaşımı da 2000 yılı öncesi Kıbrıs filmleri için geçerli sayılabilir. Çünkü ilk on yıllarını henüz devirmiş olan ülkede egemen ideolojiden sapan fikir ürünlerine alan tanınmamaktaydı. Dolayısıyla Tachau'nun deyişiyile "Ulusal hayatta kalma korkusu" (fear of survival) devam etmekte, iç ve dış siyasette işlevselleştirilen bu korku hem toplum hem de devlet nezdinde sinema ve benzeri alanlarda yeniden üretilmekteydi<sup>87</sup>. Öte yandan 2000'li yıllarda *Annan Planı* ile başlayan ve kesintilerle devam eden çözüm tartışmalarının yarattığı ortamda milliyetçi ideolojiden sapan ve hatta onun kasıtlı eksikliklerini ve hatalarını su yüzüne çıkaran filmler çekilmeye başlamıştır. Derviş Zaim filmlerinde gördüğümüz bu eleştirel yaklaşım, Comilli ve Narboni'nin deyişiyile sinema ile onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi bozuma uğratmıştır.

"*Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek*" adlı makalesinde Yetişkin, politik sinemayı modern kentli insanın gündelik yaşamı zemininde yeniden tartışır. Yetişkin'e göre yaşam pratiği, anlamlandırma pratiğinden fazlasıdır ve anlamlandırma, "yaşamın dışından, sonrasında ona dair olarak kurulur." Şimdiyi, geçmişe bakarak bir gelecek kurmak üzere yaşarız. Şimdinin yaşandığı anda gerçekleştiği için sinema, insanın zaman

---

87 Frank Tachau, "The Face of Turkish Nationalism: As Reflected in the Cyprus Dispute." **Middle East Journal** c. 13, s. 3 (1959): 262-272.

algısına hitap ederek bir gelecek çağırmasına aracılık eder. Sinemanın düşünceleri, eylemleri ve duyguları etkileme gücüne en başından beri önem atfedilmiştir. Çünkü sinemanın şimdiki zaman içinde hem geçmişe hem de geleceğe dair sunduğu belirlenim politikayla son derece ilintilidir<sup>88</sup>.

Yetişkin'e göre, "devre kesici boşlukların olmadığı" ve bir mesajı aracısız şekilde aktaran sinema, iki durum arasındaki geçişkenliği sağlayan "evrimsel bir niteliğe sahiptir." Sinemanın bu niteliği, bütünü değişmesi için gereken büyük değişikliğin gerçekleşeceğine olan inancı yansıtır. Diğer bir deyişle sinema, inancın yeniden üretilmesini sağlar. Seçilmiş bir anı ön plana çıkartarak, üstün bir gücün egemenliğini tasdikleyen ve onun için rıza talep eden anlamlar üretir. Böylece modern insanın içinde yaşadığı dünyanın gündelik pratiklerinde kaybettiği inanç, sinema ile yeniden çağrılır. Ancak kaybedilen inancın ikame edildiği bu yeni dünya, egemen dünyanın ta kendisidir. Yetişkin bu durumu kaçış alanlarının bile işgal edildiği ve düşünceye yer bırakılmadığı şeklinde özetler<sup>89</sup>.

Genel olarak değerlendirmek gerekirse, sinemayı yalnızca seyirciye verdiği açık ve net ideolojik ve siyasi mesajlarla ele almak eksik bir yaklaşım olacaktır. Comolli ve Narboni'nin de belirttiği gibi, sinemaya verili bir ekonomik sistemin içinde, işçinin katılımıyla imal edilmiş bir ürün olarak bakmak gerekir<sup>90</sup>. Benzer şekilde, sinemanın yeniden ürettiği inançlar da (buna kolektif belleğin bileşenlerini de dahil edebiliriz) tuvalin üzerine vurulan fırça darbeleri gibi güncel politik resmin bütününe hizmet eder nitelikte olabilir. Dolayısıyla özellikle politik sinemayı değerlendirirken bu olasılığı da gözden kaçırmamak gerekir.

#### **2.4.2. Sinema ve Tarih**

Duruel Erkılıç, sinema ile tarihin ilişkisini Eski Yunan'daki *mythos*, *epos* ve *logos* kavramlarına atıfta bulunarak açıklar. *Mythos*, söylenen ve işitilen söz, *epos* ise "belli bir düzen ve ölçüye göre okunan, söylenen sözdür." İlki masalları, öyküleri ve efsaneleri

---

88 Ebru Yetişkin, "Güncel politik sinemayı yeniden düşünmek." *Akademik İncelemeler Dergisi*, c. 5, s. 2 (2010), 105

89 Ebru Yetişkin, *age*, 107

90 Comolli ve Narboni, *age*, s. 29

kapsarken ikincisi şiir, destan ve ezgileri ifade etmek için kullanılır. Son olarak *logos*, yasal bir düzen anlamı taşır. Yazara göre sinema ile tarih arasındaki ilişki, ikisinin de içinde taşıdıkları *mythos* ve *epos* özelliklerinden kaynaklanmaktadır<sup>91</sup>. Bu ilişkinin temelindeki sorunsallardan birinin “geçmişin kurgusundaki hakikat sorunu” olduğunu belirten Duruel Erkılıç, özellikle tarihsel filmin geçmişi temsil ettiği kadar şimdiki, yani hayata geçirildiği dönemi de temsil ettiğini savunur. Bu kimi zaman bilinçli bir seçimdir, kimi zamansa içinde bulunulan dönemin geçmişe dönük bakış açısını yansıtan istemsiz bir edimdir<sup>92</sup>.

Kaes’e göre filmlerin ulusal tarihi yorumlayan ve böylece toplumsal belleği üreten, organize eden ve homojenleştiren bir özelliği vardır. Yazarın düşüncesinde okullar ve profesyonel tarihçilerin yanı sıra medya, tarih bilincini şekillendiren en önemli fakat en az dikkate alınan kurumsal faktörlerden biridir. Kaes konu üzerinde şu soruyu sorar: “Bir film tarihi canlandırabilir, anılardan, sergilerden, müzelerden daha etkili biçimde temsil edebilir. Ama kimin tarihini?”<sup>93</sup>

Rosenstone filmlerdeki tasvirlerin tarihi ne ölçüde yansıttığını ya da filmlerin geçmiş bilgimizi ne şekilde etkilediği gibi soruların cevabını aradığı “*History on Film/Film on History*” adlı kitabında ana akım filmlerin tarihi nasıl inşa ettiğine değinir<sup>94</sup>: Bu filmler yazılı tarihin yaptığı gibi geçmişi zamansal bir akış içinde ele alır (başlangıç, orta ve sonuç); kurgusal ya da gerçek bireylere konsantre olur; tarihi başı ve sonu belli tamamlanmış bir süreç olarak yansıtır; olayları “kişiselleştirir, dramatize eder ve geçmişi duygularla ifade eder;” son olarak da geçmişin çok açık bir görüntüsünü verirler. Rosenstone ayrıca çalışmalarında filmlerin “yazılı tarihe ne oranda sadık kaldıklarının bir ölçüt olarak ortaya konmadığı, filmlerin bizatihi kendilerinin bir geçmiş inşa ettikleri ve kendi anlatım kodlarıyla, kurallarıyla bir geçmiş temsili oluşturduğu” bakış açısından hareket eder<sup>95</sup>.

“Ana akım drama ister var olan insanlara odaklansın, ister kurgusal karakterler yaratıp onları bir olayın ya da hareketin ortasında konumlandırınsın (çoğu film hem gerçek hem de kurgusal karakterlere

---

91 Duruel Erkılıç, *age*, 11

92 Duruel Erkılıç, *age*, 25

93 Anton Kaes, *From Hitler To Heimat: The Return of History as Film*. (Harvard University Press, 1989), 196

94 Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*. Routledge, 2014, 14

95 Rosenstone, 2014. Aktaran Duruel Erkılıç, *age*, 41-44

yer verir), kapsanan tarihsel düşünce az çok ayındır: bireyler (bir, iki kişi ya da küçük bir grup), tarihsel sürecin merkezindedir. Onların gözleri ve hayatları, macera ve aşkları vasıtasıyla kuşatmalar, işgaller, devrimler, diktatörlükler, etnik uyuşmazlıklar, bilimsel deneyler, hukuki mücadeleler, siyasi hareketler, soykırımlar görürüz. Ancak bunları görmenin de ötesinde, hissederiz. Dramatik film, konuşulan sözcüklerin yanı sıra görsel, müzik ve ses efektlerinin kullanımıyla doğrudan duyguları hedefler. Yalnızca geçmişin bir imajını vermekle kalmaz, o imajla ilgili güçlü hisler taşımanızı ister – özellikle de betimlediği tarihsel durumlara dahil olan karakterler hakkında. Dünyayı şimdiki zamanda portreleyen dramatik unsurlar, sizinle geçmişin arasındaki mesafeyi yok etmek ve gördükleriniz hakkında düşünme yetinizi –en azından seyir sırasında– aşındırmak çabasıyla sizi tarihin tam ortasına atar. Film, tarihin acıttığı dersini vermekten daha fazlasını ister; sizin, yani seyircinin, geçmişin acılarını (ve keyiflerini) tecrübe etmenizi ister<sup>96</sup>.”

### 2.4.3. Sinema ve Travma

Kaptanoğlu, “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama” makalesine Sofokles’in “Antigone”’sinden bir alıntıyla başlar<sup>97</sup>:

“Kreon: Kenti uğruna silahı elde düşen Eteokles gömülecek görkemli bir törenle,  
Soylu bir ölümle ölenler arasına katılmak üzere.  
Ülkesinin kanına susamış o adam için  
Buyruk çıkardım, onu kimse gömmesin diye,  
Ardından kimse yas tutmasın diye”

Antigone, buyruğa karşı gelerek kardeşini gizlice gömer ancak ölenin ruhunun olması gereken yere gitmesi ve yasının tutulabilmesi için yapılması gereken bir şey daha vardır: Yas tutulmasını yasaklayan Kreon ile toplumun tanıklığında hesaplaşmak! Kardeşinin mezarı başına ikinci defa giden Antigone bu sefer yakalanır ve yas tutmanın tek yolu olan hesaplaşmayı böylece mümkün kılar. Kaptanoğlu’nun yaptığı bu alıntı, travmaları atlatılmak için yas tutmanın ve hesaplaşmanın hayatî konumuna işaret eder. Hatırlama eyleminin travmatik olmaktan çıkması için “simgesel düzene,” bir başka deyişle öyküye aktarılması gerekmektedir. Yazara göre burada önemli olan nokta şu ki hatırlama sadece birey veya toplumun kendi kendine yaptığı bir eylem olmanın ötesine geçtiğinde, yani tanıkların varlığıyla anlam kazanır<sup>98</sup>.

Volkan, yas tutma konusundaki zafiyetin gerçeğe algının birbirine karıştırılmasına ve birikime neden olacağını ifade eder. Yazar’a göre yas tutmak, zorlu bir değişime veya

---

96 Rosenstone, *age*, 18

97 Cem Kaptanoğlu, “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama” *Birikim Dergisi*, s. 248 (Aralık 2009), 1-4

98 *age*, 1-4

kayba verilen bir tepkidir. Yas yoluyla gösterilen bir tepkinin yokluğu, anlaşmazlıkların devamına yol açacaktır<sup>99</sup>. Bu durumda yas, çözüm yolunda atılmış bir adım sayılabilir.

“Trauma and Cinema” isimli kitaplarında Kaplan ve Wang, farklı sinema stratejilerine göre travma filminin seyircisi için dört ana konumlanma biçimi olduğunu savunur<sup>100</sup>. Bunlardan ilki, travmanın seyirciye sunulduğu ancak filmin rahatlatıcı bir “çare”yle sonlandığı kategoridir. Kültürün travmatik olayları unutma ihtiyacından doğan bu pozisyon, çoğunlukla ana akım dramalarda karşımıza çıkar. İkincisi, seyircinin dolaylı yoldan travmatize olduğu konumdur. Bu tip filmler seyirciye bir şok yaşatır. Fakat şokun dozu çok fazla olduğunda seyirci, bu izlediklerinden ders çıkarmak yerine imgelere sırtını çevirebilir. Dengenin bulunması durumunda ise seyirci olay hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyebilir. Seyirciyi “dikizci” (voyeur) konumuna yerleştiren filmlerse üçüncü kategoriye oluşturur. Kaplan ve Wang’a göre bu pozisyon tehlike arz edebilir. Çünkü bu durumda sadece kurbanlar açığa çıkmakla kalmaz aynı zamanda seyirci izlediklerinden gizli bir keyif alır. Uçak kazasını veya ünlü birinin ölümünü konu alan filmler bu sınıfa örnek gösterilebilir. Dördüncü ve son olarak ise seyircinin tanık pozisyonunda olduğu filmler ele alınır. Yazarlara göre izleyicinin tanık olarak konumlanması politik anlamda en işlevsel olanıdır. Seyircinin tanıklığı meselesi, bu araştırma açısından da en önemli yeri işgal eder. Zira tanıklık, izleyicinin dolaylı travmatizasyon yoluyla empatik özdeşlik kurmasını sağlayarak travmanın dönüşümüne alan açar. Bu özdeşlik, filmin anlatısı vasıtasıyla seyircinin kurbanın tecrübesine girmesine olanak tanır. Aslında bu yöntem aynı zamanda anlatının anti-anlatım sürecini teşkil eder. Tanıklık yönteminin kendisi, izleyiciyi duygusal anlamda “orada” olmaya davet ettiği için dönüştürücüdür. Bir yandan da travmatik sürecin kurbanı mahrum ettiği zihinsel mesafeyi ve farkındalığı mümkün kılar<sup>101</sup>.

Kaptanoğlu’nun toplumsal travmaların atlatılması ve içine sapanılan travmatik geçmişten çıkıp geleceğe yönelme bağlamında altını çizdiği “öyküleme” ve “tanıklık,” sinemanın

---

99 Vamik Volkan, "The need to have enemies and allies." Northvale, NJ, Jason Aronson (1988). 103-108. Aktaran: Müberra Yüksel, Çatışmadan Uzlaşmaya Tehdit ve Öteki Algısının Önemi: Üçüncü Taraf Olarak Zaim Filmleri. **Derviş Zaim Sineması**. ed. Aslıhan Doğan Topçu. (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010) (26-39)

100 . Ann Kaplan, and Ban Wang, eds. Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations. 1. Bs. (Hong Kong University Press, 2004), 9

101 *age*, 9-11

bize sunduğu iki önemli bileşendir. Sinemanın bu özelliği hem travmatize edici hem de iyileştirici toplumsal bellekler oluşturma yönünde kullanılabilir, kullanılmaktadır. Tezin ilerleyen bölümlerinde bu örnekler tek tek filmler bazında analiz edilecektir. Ancak bu noktada kısa bir örnek vermek gerekirse, Derviş Zaim'in Çamur filmi, travmaların "simgesel düzene" aktarılması ve "iyi tanıklık" çizgisine sadece sinema niteliğiyle değil, içerik olarak da son derece uyum sağlamaktadır. Filmdeki simgesel unsurlar ile tanıklık meselesi bu çalışmanın son bölümünde detaylı olarak ele alınacaktır.

Yukarıda ifade edildiği gibi sinema, toplumsal bellek inşasında yapıcı bir işlev görebileceği gibi yıkıcı bir rol de oynayabilir. İlerleyen bölümlerde ilgili filmlerin kolektif hafıza inşasında nasıl bir görev üstlendiği Türkiye'nin Kıbrıs politikası bağlamında incelenecektir.

## **2.5. Değerlendirme**

Kolektif hafıza nedir? Yukarıda yer verilen teorik tartışmaların da gösterdiği gibi kapsamı büyük ölçüde belli olsa da kavramın mutlak bir tanımını yapmak bir takım bileşenlerin dışarıda bırakılmasına neden olabilir. Zira öncelikle kolektif kavramının üzerindeki soru işaretleri bakidir. Diğer bir ifadeyle, kolektifin ayakları yere basan yekpare ve somut bir bütün mü yoksa lokomotifliğini özgün bireylerin yaptığı heterojen bir oluşum mu olduğu tartışmaları devam etmekte. Öte yandan hafızaya ilişkin süreçlerde bireyin mi yoksa kolektivitenin mi öncelenmesi gerektiği de süregelen bir tartışma konusu. Literatürdeki tüm bu tartışmalar göz önünde tutularak aşağıdaki çıkarımları yapmak mümkün.

Kolektif hafıza vardır ve hem bireyin hem de toplumun hatırlama ve unutma süreçlerine nüfuz eder. Ancak kolektif hafızayı homojen ve yekpare bir bütün olarak değerlendirmek, bireyi pasif ve edilgen bir konuma indirger; toplumun belirleyiciliğini bireyin belirleyiciliğinin önünde konumlandırır. Oysa ki toplum ya da bireyi bir piramidin yatay düzlemdeki farklı parçalarına oturtmak, yani birini diğerine baskın kılmak yanıltıcı olacaktır. Bu gibi bir yaklaşım aynı zamanda toplum içindeki farklı bellek ve düşünce fraksiyonlarını yorumlamayı da ciddi derecede zorlaştırır. Kıbrıs özelinde örnek vermek gerekirse, aynı toplumdan bir birey yalnızca tek bir tarafın zulmettiğini ve diğerinin acı çektiğini savunurken başka bir birey acıların da hataların da karşılıklı olduğuna

inaniyorsa, bu farklılığı homojen bir kolektif anlayışıyla açıklamak pek mümkün değildir. Bu iki hafıza kalıbından birinin toplumda daha baskın olması, diğerininse marjinalleştirilmesi yeterli bir cevap sağlamaz.

Bu bağlamda, birey ile kolektivite arasındaki çatışmayı vurgulayan yaklaşımlar, toplumsal bellek kavramına daha anlamlı açıklamalar sunar. Önceki önermeyi güncellememiz gerekirse, kolektif hafıza vardır ve bireylerin zihinsel süreçleriyle sarmal biçimde iç içe geçmiştir. Dolayısıyla bireysel bellek, her ne kadar toplumsal kodlar tarafından çevrelenmiş olsa da kendine özgü farklılıklar sergileyebilir, kolektif hafızadan ayrık anı ve bilgiler barındırabilir.

Kolektif hafıza, otorite veya iktidar tarafından sürekli yeniden inşa edilen bir yapıdadır. Bu yapı aslında toplumun ve bireylerin önüne kolay bir seçenek getirir: Sunulan geçmiş bilgisine inanmak. Ana akımı oluşturan bu geçmiş bilgisini kısmen ya da bütünüyle inkar etmek, bireyin kendi zihinsel süreçleri sayesinde gerçekleşebilir. Verili hafızayı kopyalamanın aksine toplumsal hafızadan sapmak görece zor bir yoldur. Fakat bireyin aktif ve etken bir aktör olduğu fikrinden yola çıkarsak kesinlikle imkansız değildir. Aksine, özellikle ulus devlet pratiklerinin yıpranmaya başladığı son yıllarda otoritenin inşa ettiği kolektif hafızadan sapma giderek yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu durum bir bakıma yeni toplumsal bellek inşa süreçlerine tekabül eder. Kıbrıs filmlerinin söylem, içerik ve üslubundaki evrim de bu değişimin bir parçasıdır.

Toplumsal belleğin en önemli iki bileşeni olan hatırlama ve unutma, toplumsal bağlamda gerçekleşen bireysel-zihinsel süreçlerdir. Bireyin zihinsel süreçlerinde ise kolektif hafıza inşasında önemli araçlar olan imgeler büyük rol oynar. Toplumsal belleğin dışına çıkmanın zorluğu tam da bu noktada başlar. Kıbrıs'a ilişkin bir imgeyle örnek vermek gerekirse, Kıbrıs sorunundan bahsedildiğinde Türkiyeli bir Türk'ün aklına Rumlar tarafından öldürülen kanlar içindeki bir Kıbrıslı Türk imgesinin gelmesi mümkündür. Ancak karşı tarafa, yani öldürülen Rumlara ilişkin benzer bir imgenin bir Türk'ün zihinsel sürecine dahil olması çok daha zayıf bir ihtimaldir. Çünkü Türkiye'deki kolektif hafıza karşı tarafı dışlayarak inşa edilmiş, Rumların acılarını tanıyan imgeleri tasnif dışı bırakmıştır. Bu araştırmanın kapsamını aşsa da ulus devlet pratiğine bağlı olarak aynı durumun Yunanistan veya Kıbrıslı Rumlar için de geçerli olduğunu tahmin etmek güç



değildir. Kısacası, imgeler çoğu zaman çeldirici niteliktedir. Bu nedenle hali hazırda var olan egemen kolektif hafızaya alternatif hafızalar bile “ama”lara teşne olabilir. Toplumsal belleğin iç içe geçmiş bir süreçler bütünü ve bireyleri tümüyle kuşatan bir ağ olduğu düşünülürse, bireysel belleğin o ağa herhangi zamanda takılması her an olasılık dahilindedir. Otorite veya iktidar tarafından inşa edilen kolektif hafıza kalıplarına hapsolmamağa sürekli bir bireysel farkındalığı gerektirir.

Bir imgeler bütünü olan sinema, kolektif hafıza inşasında ve (gerek aynı doğrultuda gerekse alternatif biçimde) yeniden inşasında önemli bir araçtır. Öncelikle sinema, verdiği politik mesajlardan bağımsız olarak, bir toplumsal bağlamın içinden çıkması itibariyle politiktir. Sinema bu yönüyle hem bugünün hem de geçmişin kurgusunu verili bir siyaset süzgecinden geçirerek yapar. Bahsedilen siyaset süzgeci aynı zamanda kolektif hafıza inşasında da yer tutan bir etmendir. Sinema, toplumsal belleği homojenleştiren bir işlev görebileceği gibi mevcut toplumsal bellek kalıplarının kırılmasında da rol oynayabilir. 1974 yılından önce çekilen Kıbrıs temalı filmler ilk duruma, 2000’li yıllarda yapılan filmlerin çoğu ise ikinci duruma örnek teşkil eder. Hatırlamanın ve unutmanın en güçlü formlarından bir olan öyküleyici belleğin sinema filmlerindeki fonksiyonuna özellikle vurgu yapmak gerekir. Zira sinemanın önemli bir parçası olan öyküleyici bellek, kapsadıklarıyla, dışarıda bıraktıklarıyla, sunduğu parçalı veya çoğu zaman kesintisiz geçmiş anlatısıyla toplumsal bellek inşasına dair pek çok veri taşır. Sinema ötekileştirici, dışlayıcı ve yıkıcı olabilir. Fakat hatırlama, tanıklık, yüzleşme, yas tutma ve iyileşme ekseninde sinemanın ne kadar yapıcı olabileceğini de göz ardı etmemek gerekir.

Sonuç olarak, yukarıda derinlemesine tartışılan kolektif kavramının sorunsallığı; kolektif davranışın yalnızca bireyler tarafından gerçekleştirilebileceği; deneyimin bireysel, bağlamınsa toplumsal olduğu; kişisel deneyimlerin paylaşıldığı çeşitli iletişim pratikleri; toplumsal olanla bireysel olanı ayırmak için kullanılan yöntemlerin yetersizliği gibi faktörlere bağlı olarak kolektif hafıza kavramı üzerindeki tartışmalar devam etmektedir. Ancak Kansteiner ve Burke’ün de belirttiği gibi toplumsal bellek, sunduğu tekinsiz zemine rağmen yalnızca metaforik bir kavram olmanın çok ötesindedir. Kavramı inkar ettiğimiz takdirde bireysel bellek ve davranışların içinde şekillendiği toplumsal bağlamı gözden kaçırma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Bu nedenle sosyal bilimcinin kolektif

hafıza kavramına başvurması fakat kavramın taşıdığı belirsizlik ve çelişkiler konusunda temkinli bir tutum sergilemesi önem taşır.



### **3. TÜRKİYE’NİN KIBRIS POLİTİKALARI: KIRILMALAR VE SÜREKLİLİKLER**

Çalışmanın bu bölümünde, Türkiye’nin Kıbrıs politikalarının nasıl şekillendiği, bu politikalarda ne gibi kırılmalar yaşandığı, Türkiye kamuoyunun Kıbrıs konusundaki beklenti ve tepkilerinin neler olduğu ve meselenin sinema filmlerine nasıl yansıdığı gibi soruların cevapları aranacaktır. Bu amaçla Kıbrıs’ın Türkiye’nin egemen anlatı ve söylemlerinde nasıl yer aldığı incelenecek, bu anlatı ve söylemlerin kolektif hafıza inşasıyla ilişkisi tartışılacak ve Türkiye sinemasındaki Kıbrıs konulu filmlerle paralellik ve karşıtlıkları ele alınacaktır. Böylece kolektif hafıza inşasına ilişkin kuramsal tartışmalarla sinemanın bu inşa sürecindeki rolüne dair ampirik veriler arasında bağ kurulması amaçlanacaktır.

Türkiye’nin Kıbrıs politikası ve bu politikadaki dönüşüm ve kırılmaları tarihsel olarak irdelenecek olan bu bölümde, konunun niteliği gereği büyük ölçüde Türkiye’nin resmi ve toplumsal duruşunu ele alan kaynaklardan yararlanılmıştır. Bir diğer ifadeyle, bu bölümde Kıbrıs’ın Türkiye’de nasıl hatırlandığına, unutulduğuna ve toplumsal bellek inşasında nasıl araçsallaştırıldığına ilişkin bir kesit sunulmaktadır. Dolayısıyla adanın tarihinin gerek Kıbrıslı Rumların gerekse Yunanların kolektif hafızalarında farklı bir yer tuttuğu veya tutabileceğini vurgulamakta yarar vardır.

#### **3.1. Kıbrıs’ın “Kıbrıs Meselesi”ne Dönüştüğü İç ve Dış Politika Ortamı**

Kıbrıs’ın geçmişine ve bugününe dair Türkiye’de benimsenen egemen yaklaşımları ele almadan önce adanın bir sorun olarak gündeme geldiği konjonktürü kısaca ele alalım. Öncelikle Kıbrıs, ezeli ve ebedi bir “Kıbrıs Sorunu” olmamıştır. Aksine ada, I. Dünya Savaşı’ndan itibaren değişen yerel, bölgesel ve uluslararası düzenin içinde kronikleşen bir uyumsuzluklar dizisinin öznesi ve aynı zamanda nesnesi haline dönüşmüştür. Konu özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan iki kutuplu dünya düzeninde “Kıbrıs

meselesi” halini almıştır. Türkiye’nin Kıbrıs meselesine yönelik politikaları da ileride detaylarıyla açıklanacağı gibi genel hatlarıyla süreklilik ve tutarlılıktan uzak olmuştur. Gerek güncel siyasi çıkarlara (iç veya dış politikada) gerekse hakim olan düzene bağlı olarak Türkiye, keskin politik manevralarla dolu Kıbrıs politikaları izlemiştir. Bu doğrultuda kamuoyunun Kıbrıs algısını kimi zaman radikal biçimde değiştirmiş kimi zaman da daha önce var olmayan algılar yaratmıştır. Türkiye’nin Kıbrıs’a yönelik belki de tek tutarlı politikası ise, politikalarını dönemin gereklilikleri doğrultusunda dönüştürebilme “kabiliyeti” olmuştur.

Kıbrıs sorunu İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Soğuk Savaş atmosferi içinde vücut bulan bir “mesele” olmuştur. Tam da bu nedenle adadaki uyuşmazlığı ve Kıbrıs üzerinde seferber edilen eklektik söylemleri analiz ederken Soğuk Savaş döneminin karakteristiklerini dikkate almak önem taşır. Bu karakteristiklerin başında anti-komünizm gelir. Ayrıca içine anti-komünizm katılmış milliyetçi-muhafazakar görüş, bahsi geçen eklektik ideoloji/düşünceler dizisinin ana bileşenlerinden birini oluşturur. Adanın stratejik veya jeopolitik konumu da milliyetçi-muhafazakâr sağ cenahın argümanlarını savunurken dilinden düşürmediği bir unsurdur. Söylem ve argümanların eklektik niteliğinin, Türkiye’nin Kıbrıs politikasında ve buna bağlı olarak kamuoyunun Kıbrıs algısında çok temel değişimlere, diğer bir ifadeyle kırılmalara olanak tanıdığı söylenebilir. Nitekim elde, dinden coğrafyaya, milletten tarihe, “Moskof’tan Helen’e” kadar geniş bir yelpaze vardır. Hal böyle olunca, güncel “gereklilikler” doğrultusunda eldeki seçkiden birini öne çıkarmak mümkün olur. Kolektif hafızanın gazetelerde çıkan “kızıl güç” imgeleri, “yeşil adanın” Anadolu’ya yakınlığı üzerinden kurgulanan güvenlik endişeleri veyahut sinemadaki “yavru vatan” söylemleri ile şekillendirilmesi, yeni politikaların kamuoyu nezdinde meşru kılınmasına yardımcı olur.

Özkan, Türkiye’nin Kıbrıs politikasının stabil değil, aksine kırılmalar ve dönüşümlerle dolu bir politika olmasını, “değişen koşullara adapte olma çabasından ziyade, dış politikada belirlenen amaçların zamanın ruhu ve gerçeklerle bağdaşmamasından” kaynaklandığını vurgular<sup>102</sup>. Diğer yandan yazar, kopuşlarla dolu bu politikada bir

---

102 Behlül Özkan, “Jeopolitik Tahayyül Olarak Yavru Vatan”. **Türkiye Dünya’nın Neresinde? Hayali Coğrafyalar, Çarpışan Anlatılar**. der. Murat Yeşiltaş, Sezgi Durgun, Pınar Bilgin. (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), 205

devamlılık olduğunu da belirtir. Bu devamlılıksa “doğallaştırılmış, (millileştirilmiş), medeniyet ve ideoloji odaklı jeopolitik söylem[dir]<sup>103</sup>.” Yazar, söz konusu jeopolitik söylemin Kıbrıs ekseninde anti-komünizm ve milliyetçilikle nasıl eklemlendiğini şu şekilde ifade eder<sup>104</sup>:

“Türkiye’de 1940’ların sonlarına doğru kurgulanan doğallaştırılmış jeopolitik Kıbrıs’ı Anadolu’nun coğrafi bir parçası olarak tahayyül ederken, yine aynı dönemde ortaya çıkan ideolojik jeopolitik söylem ada üzerindeki mücadeleyi antikomünizm merkezinde tanımlar. Bu ikisinden yaklaşık on yıl sonra inşa edilen medeniyet odaklı bir söylemse Helen-Türk karşıtlığını temel alıyordu. 1948 yılı gibi erken bir tarihte yayınlanmaya başlayan *Yeşilada*’da yazan Kıbrıslı Türk milliyetçi çevreler, Kıbrıs konusunda Türkiye’deki egemen jeopolitik algılamının mimarlarıdır. *Yeşilada*’nın henüz ikinci sayısında derginin kurucusu Nevzat Karagil (1948, s. 2, 12), 1920’lerin şartlarının değiştiğini iddia ediyor, bu iddiasını ‘Milli misakın kabul edildiği zaman ortada böyle emperyalist bir komünizm belasının mevcut olmadığı’ kanıtıyla desteklemeye çalışıyordu. Karagil’e göre ‘Anavatan’ı tehdit eden tehlikelere karşı ileri karakol vazifesi görecek olan yerlerin el değiştirmesi icabediyorsa bu takdirde Türkiye’ye verilmesi’ gerekirdi. 1948 gibi erken bir tarihte başta Ahmet Emin Yalman gibi önde gelen dış politika yazarlarının adanın Türkiye’ye ilhakını maceracılık olarak nitelendirmesine Karagil’in cevabı coğrafi yakınlık teziydi: ‘İskenderun körfezi içine sokulmuş ve bir yandan da Anamur’a ancak 70 km. uzakta bulunan bu adanın ilhakı ile neden İmparatorluk çıığına doğru adım atılsın?’”

Özkan’a göre “doğallaştırılmış jeopolitik söylem” Kıbrıs bağlamında adanın Anadolu’ya olan yakınlığı üzerinden “Türk tezlerinin bilimselleştirilmesi” amacını güder. 1940’lı yılların sonlarında ortaya atılan “Yavru Vatan” imgesi de bu düzlemde değerlendirilmelidir. Nitekim yazara göre “Yavru vatan söylemi, Kıbrıs’a dair mekan bilinci inşa ederek, kitlelerin adayı Anadolu’nun parçası olarak algılamasını sağlamıştır<sup>105</sup>.”

Türk sağının temsil ettiği fikir ve imgelerin büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden dönemin Türkiyesinde şekillendiğini ifade eden Yıldırımaz, antü-komünizmin döneme damgasını vuran siyasi bileşenlerden biri olduğunu vurgular. Yazar ayrıca Türkiye’de milliyetçi diskura eklemlenmiş olan anti-komünizmin, milliyetçilik ve modernizm haricinde “toplumların korku ve endişelerinden beslenmekte” olduğunu belirtir<sup>106</sup>. Kıbrıs örneğinde bu korku ve endişelerin “ulusal varlık” temelinde geliştiği çıkarımı yapılabilir. Çünkü sorunun taraflarından biri geçmişte “Türk varlığına” en büyük tehditlerden biri olarak görülen Rum/Yunan kimliğidir. Bu anlamda farklı korkulardan

---

103 age, 206

104 age., 206-207

105 age, 207

106 Sinan Yıldırımaz, "Nefretin ve Korkunun Rengi: Kızıl." İ. Kerestecioğlu ve G. Öztan (Der.), **Türk Sağı: Mitler Fetişler Düşman İmgeleri** (2014), 48-49

müteşekkil bir karışımın toplumun değişen Kıbrıs politikalarını benimsemesine ortam hazırladığı ileri sürülebilir.

Son olarak, Alpkaya'nın belirttiği gibi "dış politika alanı, milliyetçi söylemin etkisine giren ya da onun taşındığı değil, tam aksine kurulduğu alandır<sup>107</sup>." Yazara göre dış politikanın kurguladığı diskur yalnızca diğer devletleri değil, "içeriye, bizi hedefler." Ülke topraklarının dışında bulunan toplumlarla, yani "ötekilerle" "içerisi" adına kurulan her ilişki, "biz" tanımını yeniden üretir. Diğer bir ifadeyle "milliyetçilik, dış politika kavramına içkindir<sup>108</sup>."

Tüm bunlar birlikte değerlendirildiğinde görülür ki tıpkı dış politikanın diğer alanlarında olduğu gibi Kıbrıs meselesinde de iktidar kimlik, algı ve kolektif hafızayı belirleyici bir nitelik taşır. Fakat yine de bu belirleyiciliği mutlak anlamda tek taraflı olarak yorumlamak yanıltıcı olacaktır. Bu çalışmanın genelinde savunulduğu gibi, siyasa yapıcı/iktidar/otoritenin doğası gereği bir takım süreçleri belirleyici olduğunu hatırlamak ancak diğer yandan toplumsal ve bireysel süreçlerin de ortaya özgün bir irade koyma kapasitesi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

### **3.1.1. Türkiye'nin Egemen Anlatılarında Kıbrıs'ın Tarihteki Yeri**

Kolektif hafıza oluşumunda geçmiş ve tarih kilit konumdadır. Çünkü geçmişe yüklenen anlamlar çoğu zaman kolektivitenin bugünü anlamlandırma biçimini belirler. Türkiye'deki tarih yazımının Kıbrıs'a nasıl bir yer verdiği bu anlamda önem taşır. Özellikle Kıbrıs'ı da içine alan kolektif bir kimlik tanımının ortak geçmiş anlayışına dayandırılmasında egemen tarih anlatılarının büyük yeri vardır.

Bir toplumun tarihine "tarihin hatırlanma biçimi," "tarihin kullanılması," ve "vatandaşlık sürecinde etkili olan tarihsel eğilimler arasındaki farklılıklar" olmak üzere üç açıdan bakılması gerektiğini ifade eden Canefe, modern Kıbrıs Türk toplumunda tarih, hafıza ve vatandaşlığın son derece karmaşık ve tehlikeli biçimde iç içe geçtiğini savunur<sup>109</sup>. Aynı

---

107 Gökçen Alpkaya, "Türk Dış Politikası'nda Milliyetçilik." **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik 4** (2002): 157

108 *age*: 157

109 Nergis Canefe, "Kıbrıs Türk Toplumunda Vatandaşlık, Tarih ve Hafıza: Kıbrıslılık Mümkün mü?" **Anavatandan Yavru Vatan'a Milliyetçilik, Bellek Aidiyet**. (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007): 271-289.

tehlikenin Türkiye'nin Kıbrıs'ın geçmişini ve dolayısıyla bugününü anlamlandırması için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Zira Türkiye, Kıbrıs'ın vatandaşlık sürecine, tarihine ve hafızasına farklı formlarda müdahil olmuş bir aktördür. Türkiye'de baskın olan Kıbrıs tarihi okumasını da bu karmaşık yapıyı akılda tutarak değerlendirmekte yarar vardır.

Türkiye'deki resmî tarih anlatılarında Kıbrıs'ın tarihi hangi dönemden itibaren başlatılır? Sorunun cevabını tahmin etmek güç değildir. Kıbrıs'ın tarihini ele alan çoğu Türkiye kaynağının ilk satırlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun adayı fethettiği 1571 yılına atıfta bulunulur. Oysaki Kıbrıs, Osmanlılardan önce çeşitli etnik grupların birlikte yaşadığı, Osmanlı ve İngiliz yönetimleri altında da Kıbrıslı Türklerin, Rumların ve diğer etnisitelerden insanların kendine özgü ilişki biçimleri geliştirdiği bir ada olmuştur. Dolayısıyla 1571 senesine yapılan atıf ne genel geçer bir tarihsel gerçekliğe ne de tesadüfe dayanır. Canefe'ye göre Türkiye ve Kıbrıslı Türk tarih yazımında Osmanlı'nın milat olarak gösterilmesi ve aynı zamanda bahsi geçen karmaşık ilişkiler ağının göz ardı edilmesi, “Millî Kıbrıs Türk tarihinin kendi içinde bir bütün olarak görüldüğü, milliyetçi olanın öncesindeki ya da dışındaki sosyo-politik ilişkilene biçimleriyle bağlarını tümüyle koparmış olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır<sup>110</sup>.”

“Millî” olanın öncesindeki veya dışındaki unsurların tarihten dışlanması, kolektif hafıza inşasıyla ve onun hizmet ettiği ulusal kimlikle son derece bağlantılıdır. Biletska ve diğerlerinin Smith'e atıfla belirttiği gibi, tarihî bir toprak parçası, ortak mitler ve tarihî hafıza, gerek millî gerekse etnik kimliğin önemli parçalarıdır. Bunun yanı sıra “kolektif bir özel ad, ortak bir soy miti, paylaşılan tarihî anılar, ortak kültürü farklı kılan bir ya da daha fazla unsur, özel bir ‘yurt’la bağ ve nüfusun önemli kesimlerinde dayanışma duygusu” millî ve/veya etnik kimliği ayakta tutan ve devamını sağlayan faktörlerdendir. Bu temel niteliklerin Kıbrıs örneğinde de sağlanmaya çalışıldığını görürüz. Nitekim “Türklük” paydasında verilen kolektif bir özel isim ile ortak soy miti, buna bağlı olarak geliştirilen Anavatan-Yavru Vatan dayanışması ve Osmanlı'dan bu yana “Türk” olduğu iddia edilen ortak bir toprak parçası, yani özel bir yurt bağı, Türkiye'deki Kıbrıs anlatılarının temelini oluşturur. Bu temelin ilk adımıysa adanın tarihini Osmanlı'nın

---

110 age, 280

fethinden başlatmaktadır<sup>111</sup>. Türkiye'nin resmî tarih yazımından hareket ederek bu çalışmada da aynı yol izlenecektir.

### 3.1.1.1. Tarihsel Arka Plan

1571 yılında Osmanlılar tarafından ele geçirilen Kıbrıs, 1871 yılında bir andlaşma ile İngiltere'ye kiralandı. Osmanlı'nın adaya hükmettiği dönemlerde tebaa, diğer topraklarda olduğu gibi etnik köken dikkate alınmaksızın müslüman ve gayrimüslim ayrımına dayanan millet sistemiyle idare ediliyordu. Millet sistemi gereği 1878 yılına kadar görece üstün konumda olan müslümanlar, Osmanlı'nın adadan çekilmesiyle birlikte İngilizlerle işbirliği içinde idari kadrolarda çalışmaya başladı. Bu işbirliği hem Britanya'nın böl-yönet ilkesine uyum gösteriyor hem de Kıbrıslı Rumların daha sonraki yıllarda dile getireceği Enosis taleplerine karşı tedbir teşkil ediyordu<sup>112</sup>. Kızılyürek'in belirttiği gibi başlarda belirgin toplumsal farklılıklar olmayan adada, Tanzimat ve Islahat Fermanları, gayrimüslimlere ticarete kolaylık sağlayan kapitülasyonların artması ve İngiliz yönetimine geçiş süreçlerinde Müslüman ve Hıristiyan nüfus arasındaki sosyal makas açılmaya başladı. Kıbrıslı Rumların ticari faaliyetleri artışa geçiyor, adada yeni bir Kıbrıslı Rum burjuva sınıfı doğuyordu. Böylece Müslüman olan Kıbrıslı Türkler İngilizlerin desteğiyle idare ve bürokrasi katında yer edinirken, ekonomik faaliyetler Kıbrıslı Rumların elinde toplanıyordu<sup>113</sup>.

I. Dünya Savaşı'nın ardından İngiltere, 1914 yılında Kıbrıs'ı resmen topraklarına kattığını duyurdu. Türkiye 1923 yılında imzalanan Lozan Andlaşması'nda İngiltere'nin bu kararını tanıdığını kabul etti. Bu nokta Kıbrıs'a ilişkin sonraki yıllarda yapılacak olan tartışmalarda çokça ele alınacaktı<sup>114</sup>. Zira İsmet İnönü'nün yıllar sonra ifade edeceği gibi Türkiye Lozan'da Kıbrıs'ı gözden çıkarmış oldu<sup>115</sup>. Bu resmi tutumla uyumlu biçimde kamuoyu da ileride örneklerle açıklanacağı üzere 1940'lı yılların sonuna kadar adada bir Türk nüfusu bulunduğundan dahi büyük ölçüde habersizdi. Fakat bu habersizlik hali 1950'li

---

111 Biletska ve diğerleri, **age**,111

112 Niyazi Kızılyürek, **Milliyetçilik Kısılcacında Kıbrıs**. 4. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 215

113 **age** 212

114 Türkiye Lozan Andlaşması'nın 21. maddesinde Kıbrıs adasındaki haklarından vazgeçmiştir. Ancak 1955 Londra Konferansı'nda Türk heyeti, Lozan'da Kıbrıs'a dair tüm haklarından vazgeçtiği iddiasını dayanaksız bulduğunu ifade etmiştir. Türkiye'nin bu konudaki argümanını daha detaylı incelemek için bkz: Armaoğlu.

115 Ahmet An, **Kıbrıs Nereye Gidiyor?** 2. bs. (İstanbul: Everest Yayınları, 2003).



yıllarda değişmeye başladı. Öncelikle pantürkist kesim gözlerini mevcut sınırların ötesindeki Türklere, kendi deyimiyle “soydaşlara” çevirdi. Türkiye resmî düzeyde 1952’deki NATO üyeliğine kadar üyelik sürecini tehlikeye atmamak amacıyla Kıbrıs sorununun olmadığına dair kesin bir tavır sergilese de Kıbrıslı Türkler, Pantürkizm için ideal bir “soydaşlık” zemini sağladı. Ardından bu tutum resmi söylem ve eylemlere de sirayet etmeye başladı.

Lozan’da “gözden çıkarılan” Kıbrıs nasıl oldu da yeniden Türkiye’nin gündemine girmeye başladı? Bu durumu güncel çıkarlar doğrultusunda mobilize edilen kolektif hafızayla ve tarih anlayışıyla bağdaştırmak mümkün. Toplumsal belleğin biçimlenişinde siyasi unsurların ön plana çıktığını vurgulayan Connerton’a göre tarih, geçmiş tecrübelerin bellekte yeniden canlandırılmasından çok mevcut durumun şartlarına göre adapte edilen bir süreçtir<sup>116</sup>. Kıbrıs bağlamında değerlendirmek gerekirse yeniden canlandırılan süreç aslında bir kimlik tanımlama sürecidir:

“Smith’in belirttiği gibi kolektif bir özel ad olan ‘Türk’ ve ona bağlı olarak bu Türk kimliğinin iki bin yıl öncesinden gelen soy miti ve tarihi anılar belirlendikten sonra imparatorluk politikalarıyla genişleyen ve farklı etnik unsurları içine alan geniş topraklar ayrıştırılıp ötekileştirilmiş ve homojen etnik unsur olan Türklerin yoğun olarak yaşadığı düşünülen ‘Misak-ı Milli’ kapsamındaki yerler kutsanmış ve vatan toprağı ilan edilmiştir. Bu toprakların kutsiyeti bin yıllık şanlı geçmişi ve elde tutulması uğruna üzerine akıtılan şehit kanlarıyla onaylanmıştır<sup>117</sup>.”

İmparatorluktan kopma sürecindeki Türkiye’ye ilişkin olan bu alıntı aynı zamanda dönem dönem dirilen bir kimlik ve sınır tanımlama krizine de işaret eder. Türkiye’nin oluşan yeni dünya düzeninde konumlanma süreci de bu kimlik ve sınır tanımlama ihtiyacının bir uzantısıdır. Zira bu iki unsur, başlarda NATO üyelik sürecine uyum sağlayacak bir Kıbrıs algısı oluşturmak için seferber edilir. Konjonktür değiştikçe, Kıbrıs’a dair yeni bir toplumsal bellek inşası sürecini başlatır. Kolektif hafızanın Türkiye’nin Kıbrıs politikasıyla paralel biçimde nasıl yeniden inşa edildiğini değerlendirmek için adadaki uyumsuzluğun başlangıcı ve seyrini ele alalım.

### **3.1.2. Türkiye’nin Kıbrıs Sorununa Taraf Oluş Süreci**

Kıbrıs sorununu adadaki milliyetçilik akımları üzerinden inceleyen Kızılyürek, Kıbrıslı Türk milliyetçiliğinin Kıbrıslı Rum milliyetçiliğine bağlı olarak ortaya çıkan karşı bir

---

116 Biletska ve diğerleri, **age**, s. 98

117 Biletska ve diğerleri, **age**, 111

akım olduğunu savunur. Yazar bu argümanını adadaki iki topluluğun ekonomik ve entelektüel gelişimleri üzerinden destekler<sup>118</sup>. Yazara göre 19. yüzyılda Kıbrıslı Rum toplumunda, ekonomik gelişmeye paralel olarak yeni bir orta sınıf oluşmaya başladı. Öte yandan Yunanistan'ın 1821'de verdiği bağımsızlık savaşı, önceleri Osmanlı'ya sadakatle bağlı olan Kıbrıs Kilisesi'ni etkiledi. Takip eden dönem içinde, Yunanistan'da doğan Megali İdea, yükselen milliyetçilik akımı ve onun taşıyıcısı olan yerel burjuvazinin gelişimiyle beraber Kıbrıs'ta da kendine yer buldu. İngilizlerin adadaki varlığıyla gelişen eğitim sistemi, bazı Kıbrıslı Rum okullarında Megali İdea içerikli müfredat, yazılı basın ile posta ve ulaşım olanaklarının gelişmesi, Kıbrıslı Rumların yüzünü anavatan addettikleri Yunanistan'a dönmesine yol açtı. Milliyetçilik ve orta sınıflaşmanın yanı sıra anti-kolonyalizmin de bu süreçte etkisi oldu. 1931 yılına gelindiğinde Yunanistanla birleşme anlamına gelen Enosis fikri, komünist çevreler hariç Kıbrıslı Rumlar arasında kitlesel bir nitelik kazandı. Oysa aynı dönemde, savaş sonrası pek çok ekonomik ve sosyal sorun yaşayan Yunanistan, İngiltere ile ilişkilerinin selametine önem vermekte, Türkiye'yle ilişkilerini de dostluk çerçevesinde tutmaya çabalamaktaydı. Bu gibi bir konjonktürde tıpkı Türkiye gibi Yunanistan'ın da ihtiyaç duyduğu son şey Kıbrıs gibi yeni bir ihtilaf kaynağının gündeme gelmesiydi. Diğer bir deyişle Yunanistan'da Megali İdea düşüşe geçerken, Kıbrıslı Rumlar arasında giderek tırmanıyordu<sup>119</sup>. Yunanistan'ın adadan gelen birleşme taleplerine kulaklarını tıkamasına rağmen 1950 yılında yapılan bir referandumla Kıbrıslı Rumların yaklaşık %96'sı Enosis yönünde irade gösterdi<sup>120</sup>. 1955 yılına gelindiğinde EOKA örgütü İngilizlere karşı anti-kolonyal eylemlerini başlattı. Enosis'e yönelik self-determinasyon amacı güden EOKA eylemlerinin başlamasından sonra Kıbrıslı Türkler Türkiye ile olan bağlarını güçlendirdi, dahası Türkiye'ye giderek daha bağımlı hale geldi<sup>121</sup>. Diğer yandan, Kıbrıslı Rumlardan gelen Enosis taleplerine önceleri resmi gündeminde pek yer vermeyen Yunanistan'da 1952 yılından itibaren yaşanan bir takım gelişmeler bu ülkenin İngiltere'ye olan bağımlılığının yerini

---

118 Kızılyürek, *age* 75-79

119 *age*, 82-84

120 Faruk Sönmezoğlu, **II. Dünya Savaşı'ndan Günümüze Türk Dış Politikası**. (İstanbul: Der Yayınları, 2006), 136

121 Christos P. Ioannides, **In Turkey's image: The transformation of occupied Cyprus into a Turkish province**. (AD Caratzas, 1991), 50

Amerika'ya olan bağımlılığına bırakmasına yol açıyor, böylece İngilizlerle Kıbrıs konusunda müzakere masasına oturmasına artık imkan tanıyordu<sup>122</sup>.

1950'li yılların ikinci yarısında EOKA'nın İngilizlere karşı yürüttüğü anti-kolonyal eylemlerin yoğunlaşması, İngiltere'yi Yunanistan'a karşı bir baskı unsuru olarak Türkiye'yi işin içine çekmeye yöneltti<sup>123</sup>. Öte yandan diğer bazı dış Türklerin yanı sıra Kıbrıs Türkleri, Türkiye'deki milliyetçi bir kesimin gündemine gelmeye başladı. Türkiye'de bir takım Kıbrıs destekçisi örgütler kuruldu. Hürriyet gazetesi yazarlarından Hikmet Bil'in başkanlık ettiği "*Kıbrıs Türktür Cemiyeti*" (ilk ismiyle "*Kıbrıs Türktür Komitesi*") bu örgütlerin başında gelmekteydi.

Hükümet cephesine bakıldığında ise 1955 yılına kadar Kıbrıs'ın, Türkiye'nin ajandasında bir sorun olarak yer almadığı görülür. Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) Kıbrıs konusunda Lozan Andlaşması'yla kurulan statükonun devamından yana oldu. Aynı tavır Demokrat Parti (DP) iktidarının ilk yıllarında da devam etti. Her iki partinin iktidarı döneminde de bu statükocu tavır hükümet üyelerinin beyanatında yer buldu. CHP hükümeti Dışişleri Bakanı Necmettin Sadak, 17 Aralık 1949 tarihli bir demecinde "İngiltere'nin Kıbrıs'ı başka bir devlete vermek istediği hakkında hiçbir sezinti yoktur" demiş, statükonun değişmediği ve değişmemesi gerektiğine dair basına yansıyan çeşitli yorumları olmuştur<sup>124</sup>. Ayrıca DP Hükümeti Dışişleri Bakanı Fuat Köprülü de 20 Haziran 1950'de Kıbrıs meselesi diye bir mesele olmadığını belirtmiş fakat 20 Nisan 1951 tarihli bir demecinde bu tezde ufak bir değişikliğe giderek "Kıbrıs bizi çok yakından ilgilendirmektedir. Statüsünde bir değişiklik bahis konusu olursa, bunun, bizsiz ve haklarımıza aykırı şekilde yapılmasına imkân bırakmayız" ifadesinde bulunmuştur<sup>125</sup>. Başbakan Adnan Menderes'in 1952 yılına kadar NATO katılım sürecini sekteye uğratmaktan korkması ve aynı tavrı üyeliğin ilk dönemlerinde de sürdürmesi, Kıbrıs'ın dönemin resmi gündeminde yer bulamamasının önemli sebeplerinden biridir.

Yunanistan'ın İngiltere'den Kıbrıs'ın kendisine ilhakını istemesi ve aynı yıl içinde, 1954'te Yunanistan'ın meseleyi Birleşmiş Milletler (BM) Genel Kurulu'na taşıyacağını

---

122 Kızılyürek, *age*, 103

123 Ioannides, *age*, 53

124 Fahir H. Armaganoğlu, "1955 Yılında Kıbrıs Meselesinde Türk Hükümeti ve Türk Kamu Oyu." *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, c. 14, s. 2, (1955), 60

125 *age*, 61

duyurması üzerine, Kıbrıs Türk Kurumları Federasyonu (KTFD) Türkiye’den yardım istemiş, Türkiye de Yunanistan’a bir nota vererek Kıbrıs’ta statükodan yana olduğunu, eğer mevcut statüko değişecekse kendisinin de konuya taraf olacağını bildirmiştir<sup>126</sup>. Aynı notada Kıbrıs meselesini BM’ye taşımamanın iki ülke ilişkilerine olumsuz etki edeceği de ifade edilmiştir<sup>127</sup>. Ancak Yunanistan Türkiye’den gelen notayı dikkate almayarak BM’ye başvurmuş, Genel Kurul ise 17 Aralık 1954 tarihinde Kıbrıs’ın self-determinasyonu talebinin daha fazla görüşülmemesi kararına varmıştır. Türkiye kamuoyunda büyük tepki çeken bu gelişme, Menderes Hükümeti’nin Kıbrıs konusunda resmi düzeydeki ilk kıpırdanışı olarak yorumlanabilir.

Kıbrıs, yukarıda bahsi geçen Turancı lobiler haricinde 1955 yılına kadar Türkiye’deki ne hükümetlerin ne de kamuoyunun gündeminde yer almamıştır. Zaten bu tarihe kadar Kıbrıs konusunda herhangi bilgi ve algı olduğundan bahsetmek güçtür. Bu durumu dönemin diplomatı Mahmut Dikerdem anılarında açıkça dile getirir. Dikerdem, “1955 yılından başlayarak tüm gelişmelerine tanık olduğu<sup>128</sup>” Kıbrıs’a dair durumu Rumların İngilizlere karşı yürüttüğü mücadeleyi kazanmak üzere olduğu, bu doğrultuda Yunanistan’ın Türkiye’yi işkillendirmeden Rumlara destek verdiği, İngilizlerin ise Türkiye’nin “Kıbrıslı soydaşlara” karşı oluşmaya başlayan ilgisinden istifade etmenin peşinde olduğu şeklinde özetledikten sonra şunları yazar<sup>129</sup>:

“İşte böyle karmaşık bir durumda Menderes Hükümeti Kıbrıs meselesinin içine dalıverdi. Fakat sorunun derinlemesine bir incelemesi yapılmamıştı. Hukuki, siyasi, askeri giderek (?) tarihi ve etnik yönlerini iyice bilen yoktu. Kıbrıs adasının 1570’te II. Selim zamanında Venediklilerden alındığını, 1878’de Ruslara karşı ortak savunma antlaşmasının bedeli olarak Ada’nın idaresini –geçici kaydıyla- İngiltere’ye bıraktığımızı ve nihayet Lozan Antlaşmasıyla da Kıbrıs üzerindeki egemenlik haklarımızı yine İngilizlere devrettiğimizi biliyorduk... Hepsi bu kadar. Oysa karşımıza büyük ve çapraşık bir Kıbrıs davası çıkmıştı. Orada yaşayan 100 bine yakın soydaşımız Ada’nın Yunanistan’la birleşmesine razı olmuyor, dedelerinden kalan ve tapu kayıtlarına göre Kıbrıs’ın yüzde 60’ını kapsayan toprakların ve tüm haklarının Türk Hükümetince korunmasını, Rumlara karşı savunulmasını istiyordu. Kıbrıs Türkleri telaşlanmış, tüm temsilcilerini Ankara’ya yığmıştı. Biz Dışişlerinde günaşırı Dr. Fazıl Küçük, Faiz Kaymak ve başkalarıyla toplanıp, Kıbrıslıların Türk Hükümetinden isteklerini öğrenmeye çalışıyorduk. O sırada Menderes 1954 seçimlerinde milletvekili seçtiği ve hemen arkasından kabinesine Devlet Bakanı olarak aldığı Fatin Rüştü Zorlu’yu Kıbrıs meselesini bütün yönleriyle ele almaya memur etti.”

---

126 Esra Sarıkoyuncu Değerli, "Demokrat Parti Döneminde Türkiye’nin Kıbrıs Politikası (1950–1960)." **Gazi Akademik Bakış**, c. 6, s. 11 (2012), 89

127 age

128 Dikerdem. İçinde: E. Zeynep Güler, (der.), **Mahmut Dikerdem Eserler**. 1. bs. (İstanbul: Yazılama Yayınevi, 2013)

129 age, 385-386

Görüldüğü gibi Kıbrıs değil halk tabanında, yönetim seviyesinde dahi bilinen bir konu değildi. Yine Dikerdem'in anılarına göre Dışişleri Bakanlığı'nda bir komisyon kurulmuş, Kıbrıs meselesini tüm yönleriyle araştırarak Hükümet'in resmi görüş ve tutumunu oluşturmakla görevlendirilmişti<sup>130</sup>. Komisyon kısa süre içinde Türkiye'nin Kıbrıs hakkındaki duruşunu yansıtan bir "Beyaz Kitap" hazırlamış, İngilizce ve Fransızca'ya tercüme ederek elçilikler vasıtasıyla dünyaya duyurmayı amaçlamıştı<sup>131</sup>. Bu sırada görünürde üç devletin katılımıyla Doğu Akdeniz sorunları hakkında olan ama esas olarak Kıbrıs meselesini konu alan Londra Konferansı toplanıyordu.

29 Ağustos 1955 tarihinde toplanan Londra Konferansı, Türkiye'nin Kıbrıs meselesindeki konumuna dair önemli bir dönüm noktası sayılabilir. Zira İngiltere, Kıbrıslı Rumların Enosis talepleri karşısında, Yunanistan'ın da katılacağı ve Kıbrıs'ı konu alan bu konferansa Türkiye'yi de davet etmişti. Türkiye'nin konferansa katılmasını "ilgi çekici bir nokta" olarak gören Armaoğlu, bu hamleyle İngiltere'nin Türkiye'yi anlaşmazlığa taraf olarak resmen kabul ettiğini ve Yunanistan'ın karşısında konumlandığını ifade eder<sup>132</sup>. Konferansta Yunan tarafının tezi adanın self-determinasyon hakkının kabulü (böylece Enosis'e aralık bir kapı bırakılması) yönündeyken, Türkiye statükonun korunmasını, eğer statüko değişecekse de Kıbrıs'ın kendisine geri verilmesi tezini savunmuştur<sup>133</sup>. Konferans, 6-7 Eylül olayları dolayısıyla sonuca bağlanmadan dağılmış, ancak Türkiye'nin Kıbrıs meselesine resmi ve uluslararası düzeyde taraf olmasına yol açmıştır. Öte yandan Londra Konferansı, İngiltere'nin ortaya attığı taksim tezinin Türkiye'nin gündemine alınmasına vesile olmuştur<sup>134</sup>.

### **3.1.3. Londra Konferansı, 6-7 Eylül Olayları ve Anti-komünizm**

Şevket Süreyya Aydemir, Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı bir yazıda şunu belirtir: "Kıbrıs işinin [bizde] kamu efkarını işgal eden bir mesele haline gelişi, Selanik'te Atatürk'ün doğduğu evin bahçesinde bir bombanın patlayışı vesile edilerek 6-7 Eylül 1955'te İstanbul, İzmir ve Ankara'da meydana gelen hadiselerle başlar<sup>135</sup>." Söz konusu

---

130 *age*, 386

131 *age*, 386

132 Armaoğlu, *age*. 67-68

133 Sönmezoğlu, *age*, 147

134 Hikmet Zeki Kapıcı, 2007, 105

135 Ahmet An, *age*, 11

bomba gerçekten kurgulanmış bir “vesileden” ibaretti. Zira 6-7 Eylül olaylarının altında, Kıbrıs meselesiyle ilişkili bir dizi gelişme yatıyordu.

Kıbrıs meselesi her ne kadar 1940’lı yılların sonunda bazı çevreler arasında gündeme gelmeye başlasa da Aydemir’in sözleri daha önce toplum nezdinde herhangi Kıbrıs farkındalığının olmadığı yönünde yorumlanabilir. Bu anlamda Tuğrul’un idari, ahlaki, dini veya siyasi bir otoritenin etkisiyle gerçekte olmayan bir durumun veya fiilin gerçekmiş gibi algılanmasına ve hatta bireylerin bu olaylara inanıp detaylarını bile yaratmasına dair söyledikleri anlam taşır. Yazar, otoritenin bu yönüyle hatırlanan ve unutulananlarla hem bugünü hem de geleceği etkilediğini savunur<sup>136</sup>. Aydemir’in satırlarında gördüğümüz daha önce hatırlanmayan bir geçmişin ortaya çıkması bu duruma örnek gösterilebilir.

6-7 Eylül olayları her ne kadar Kıbrıs ile ilişkili biçimde gelişmiş olsa da spesifik olarak Londra Konferansı’yla bağlantısı tartışmalıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi Türkiye’nin Konferans’ta savunduğu resmî tez, adada statükonun devamı, eğer mevcut durumda değişiklik olacaksa da adanın Türkiye’ye bağlanması yönündeydi. Konferans’ta başarı elde edilmesi için halkın ne şekilde mobilize edildiği konusunda ise kaynaklar farklılık gösterir. Bazı kaynaklara göre, heyetin resmî tezini uluslararası düzeyde gerçekçi olarak savunması için halk desteğine gerek duyuluyor, bu minvalde bir takım hamleler yapılıyordu. Hikmet Bil başkanlığındaki Kıbrıs Türktür Cemiyeti ve Dr. Fazıl Küçük liderliğindeki Kıbrıs Türktür Partisi’nin 28 Ağustos 1955’te Kıbrıslı Türklerin Kıbrıslı Rumlar tarafından katledileceğine dair yaydığı söylenti bu hamlelerden bir tanesiydi. Bu kaynaklara göre söylenti büyük ölçüde, DP Hükümeti Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu’nun Kıbrıs konusunda iç ve dış politikada daha aktif olma doğrultusundaki ısrarı ve Menderes’in teşviliyle ülke genelinde çok sayıda şubesi açılan Kıbrıs Türktür Cemiyeti tarafından çıkartılmıştı<sup>137</sup>. Öte yandan Dikerdem, Londra Konferansı’nda birlikte yer aldığı Zorlu’nun farklı bir tutum içinde olduğunu ifade eder<sup>138</sup>. Dikerdem’e göre

---

136 Saime Tuğrul, AVM’li Hatırlama ve Unutma, s. 22

137 Kızılyürek, *age*, 238

138 Dikerdem anılarında, Londra’dan dönüş uçağında Zorlu’nun kendisine “Bütün çalışmalarımız, Londra’da elde ettiğimiz başarı, bir gecede heba olup gitti” dediğini ve üzüntüsünü dile getirdiğini belirtir. Dikerdem bu konuda şunları yazar: “Bu anıyı buraya aktarmamın nedeni vardır: 27 Mayıs Devriminden sonra Fatin Rüştü Zorlu Yassıada’da 6-7 Eylül olaylarının tertipçilerinden olmakla suçlanıp yargılandı. Yüce Divan’da kendi isteğiyle kamu tanıklığı yapan Coşkun Kırca (şimdi NATO daimi delegemizdir)

konferansın gerçekleştirildiği dönemde Türkiye kamuoyu Kıbrıs'ı “ulusal bir dava olarak benimsemişti” ve ülkenin çeşitli bölgelerinden gösteri ve miting talepleri “yağlıyordu.” Zorlu ise, henüz hükümetin tutumunu netleştirmeden ve karşı tarafın argümanlarını öğrenmeden bu gibi “sorumsuz isteklerin” karşılanamayacağı gerekçesiyle bu talepleri reddediyordu<sup>139</sup>:

“Ne var ki Kıbrıs mitinglerini önlemek kolay olmuyordu. Halkoyu bir kısım basının yayınlarıyla coşturulmuştu. Üstelik, Yunanistan gibi eski bir düşmanı karşımızda görmenin kimi şoven çevrelerde yarattığı tepki Hükümetin ılımlı hareket etmesini son derece zorlaştırıyordu. Birtakım tatlı su kahramanları ‘Ya Kıbrıs ya ölüm,’ ‘Savaş isteriz,’ ‘Yeşil ada kızıl olamaz’ (Neden kızıl olacaktı?) gibi ucuz sloganlar ortaya koyarak Kıbrıs işinin daha o günlerde kanlı olaylara gebe olduğunu gösteriyordu.”

Halk arasında yayılmaya başlayan söylentilere geri dönecek olursak, Türklere yönelik bu gibi bir şiddet veya katliam, dönemin EOKA politikasına ters düşüyordu<sup>140</sup>. Nitekim 28 Ağustos günü Kıbrıslı Türklere karşı herhangi saldırı olmamıştı. Fakat Menderes, söz konusu söylentileri destekleyen ve körükleyen beyanlarda bulunuyor, demeçlerinde şunları diyordu: “Yunanlılar Polatlı önlerinde ne arıyorlardı? Tarihten ders almadılar mı? Gerekirse, yine derslerini veririz<sup>141</sup>,” “Rumlar Kıbrıs'taki kardeşlerimize dokunmak cesaretinde bulunurlarsa, İstanbul'da bunun karşılığında bulunacağımız birçok Rum vardır<sup>142</sup>.” Böylece iktidar homojen bir bütün olarak gördüğü ve gösterdiği yekpare bir “Rum/Yunan” üzerinden siyaset yürütüyor, toplumun Rumlara dair algısını bu yönde belirlemeye yelteniyordu. Ayrıca Menderes'in tarihe yönelik söylemleri, Nora'nın “tarih, artık var olmayanın daima sorunlu ve eksik bir inşasıdır” sözünü akla getirir<sup>143</sup>. Zira

---

Zorlu'yu suçlamak için onun Londra Konferansı sırasında Ankara'ya gönderdiği bir telgraftan söz etti. Kırca'nın ifadesine göre o telgrafta, Londra Konferansı'nı etkilemek amacıyla Türkiye'de gösteriler düzenlenmesinin ve böylece Türk kamuoyunun sabrının taşmak üzere olduğunun dünyaya ilan edilmesinin yararlı olacağı Hükümetimize telkin edilmişti. Tanığın bu ifadesi Zorlu'yu haklı bir isyana götürdü, çünkü Kıbrıs sorununu bir süre için ‘dondurma’yı Ankara'ya öneren kendisiydi. Nasıl olur da bir yandan ‘Moratoryum’u düşünürken, öte yandan kamuoyunun tahrik edilmesini isteyebilirdi? Nitekim, Zorlu söz alıp Yüce Divan Başkanı'na: ‘Tanık Kırca o tarihte NATO'da ikinci kâtipti, herhalde okuduğu telgrafları iyice değerlendirecek kadar olgunlaşmamıştı’ dedi. Oysa gerçek başka idi: Coşkun Kırca okuduğunu anlayacak kadar akıllıydı ama 6-7 Eylül sanıkları arasında bulunan Fuat Köprülü'nün de damadıydı idi ve kayınbabasını kurtarmak için her çareye başvurmayı meşru görüyordu.” Bunun üzerinde Dikerdem, Kırca'nın aksi yönde tanıklık yapmak için başvuruda bulunduğunu fakat “Yüce Divan savunma tanıklarının dinlenmesine gerek görmediğini” ifade eder. Zorlu 6-7 Eylül olayları davasında altı ay hapis cezasına çarptırılır. Dikerdem. İçinde: Güler. S. 392-393.

139 Dikerdem, **age**, 387

140 Ioannides, **age**, 56

141 Dikerdem **age**, 388

142 Ahmet An, **age**, 63

143 Pierre Nora, **age**, 8-9

geçmişteki düşmanlıkların bağlamı saptırılarak bugünkü aktörlere mâl edilmesi ve bu aktarım üzerinden maksatlı bir hafıza oluşturulması söz konusudur.

Başbakan Menderes'in söylemleri, basında yer alan körükleyici haberler ve son olarak Selanik'teki Atatürk evinde patlatıldığı iddia edilen bomba, kamuoyunun Kıbrıs sorunu etrafında yeniden dirilen anti-Yunan/Rum tavrı ile birleşince 6-7 Eylül olayları olarak bilinen şiddet silsilesinde çok sayıda Türkiyeli Rum'a büyük zararlar verildi. Olayların görünürdeki gerekçesi olan Atatürk evindeki bombanın [ses bombası] ise ilerleyen yıllarda Nevşehir valiliğine kadar yükseltilecek olan Oktay Engin adında Batı Trakyalı bir Türk tarafından patlatıldığı sonradan ortaya çıkacaktı. 6-7 Eylül'de yaşananların bir esas sorumlularından biri de Kıbrıs Türktür Cemiyeti'ydi.

Olayların dönemin Türk basınındaki yansımalarını inceleyen Ayaz'ın gazetelerden aktardığı gibi, İstanbul'da çeşitli yerde toplanan gençler, taşıdıkları bayrak ve "Kıbrıs Türktür" dövizleriyle Taksim'e doğru harekete geçmiş ve Aya Triada Kilisesi civarında toplanmıştı. Dükkanına Türk bayrağı asmayan Rum esnaf tehdit edilmiş, bu ve benzeri olaylar Beyoğlu'nun pek çok yerine kısa sürede yayılmıştı<sup>144</sup>. Olaylar sırasında yalnızca Rum vatandaşların mal ve mülklerine zarar vermekle kalınmamış, Aya Triada Kilisesi ateşe verilmiş, İstanbul'un farklı yerlerinde bulunan 70 civarında kilise yakılarak ağır tahribata uğratılmıştı<sup>145</sup>.

Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın deyimiyle "dozu kaçırılan" olaylar<sup>146</sup>, ilan edilen sıkıyönetimle durduruldu. Bu saldırılar zinciri hakkında Başbakan Menderes "komünistlerin düzenlediği bir komplo" derken, muhalefetin temsilcisi İnönü hükümeti suçladı<sup>147</sup>. Ardından olaylara sebep olan söylentilerin yayılmasında esas rolü oynadığı düşünülen Kıbrıs Türktür Cemiyeti kapatıldı. Dönemin siyasi atmosferi nedeniyle şaşırılmayacak şekilde olayların suçu ve sorumluluğu "komünistlere" yüklendi. İktidar ve asker kiliselere zarar verildiği tezine dayanarak komünistleri hedef gösterirken, muhalefet

---

144 Erhan Ayaz, "6-7 Eylül Olaylarının Türk Gazetelerindeki Yansımaları/Reflections In Turkish Newspapers Events Of September 6-7." **Sosyal Bilimler Dergisi**, c. 2, s. 2 (2015): 87

145 **age**, 87

146 Ağâh Özgüç, **Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler**. 1. bs. (İstanbul: Dünya Kitapları, 2005), 181

147, Ayaz **age**, 89



ise komünistlerin ülkede henüz o derece güçlenmediği düşüncesiyle bu sava karşı çıktı<sup>148</sup>. Fakat Ayaz'ın, Demir'e referansla belirttiği gibi, bir süre sonra Menderes hükümeti de bu tutumdan geri adım atarak olayın gerekçesi olarak “galeyana gelen grupları” işaret etti<sup>149</sup>.

Londra Konferansı da dahil olmak üzere Kıbrıs sorununun bizzat içinde yer alan Dikerdem, anılarında olayları komünistlere yükleme “hevesine” nasıl şahit olduğunu anlatır: Bir Devlet Bakanı Londra'daki heyeti arayarak yaşanan olayları aktardıktan sonra sorumluluğu “Kızıl ve Kara Kuvvetler'e” yükleyeceklerini ifade etmiş ancak Zorlu'nun tepkisiyle karşılaşmıştır<sup>150</sup>. Benzeri bir anti-komünizm örneği de Milli Savunma Bakanı Ethem Menderes'ten gelmiştir. Ethem Menderes Londra'dan Türkiye'ye dönüş uçağında Dikerdem'e içinde buldukları durumdan sıyrılmak için şu öneriyi getirmiştir: “Bence tek çare bütün suçu komünistlerin üstüne yıkıp içlerinden birkaçını köprü üzerinde sallandırmaktır<sup>151</sup>.”

Yıldırımaz'a göre anti-komünizm, bir “komplo” algısı etrafında şekillenen düşünce ve siyasetten beslenir. “Dış güçler” söylemiyle iç içe geçmiş olan anti-komünizm anlayışı ve komplo algısı, zamanın dış politika ruhuna son derece uygun bir nitelik taşır<sup>152</sup>. Yıldırımaz'ın Halberstam'dan aktardığı üzere, “eğer dünyadaki olaylar bizim istediğimiz gibi yaşanmıyorsa, o zaman bu durum mutlaka bir komplo sonucunda gerçekleşmiştir<sup>153</sup>.” Ne Kıbrıs için ne de Kıbrıs'taki gelişmelerle ilişkili 6-7 Eylül olayları için durum farklıdır. Zira “dış mihraklar” tarafından yönetilen kızıl güçlerin “yeşil adayı” ele geçirmek istemesi ve bu doğrultuda Türkiyeli Rumlara her türlü zararı vermeleri, dönemin anti-komünist atmosferinde –kuşkusuz basın da yardımıyla- pek kurcalanmadan gerçek olarak kabul edilecekti. Kolektif hafızanın bu sefer dış mihrak/komünist/komplocu üçlüsü çevresinde mobilize edilmesi de çok fazla efor gerektirmeden mümkün kılınacaktı. Yukarıda Mahmut Dikerdem'den aktarılan “Yeşil ada kızıl ada olmayacak” sloganı bu durumun çok basit bir örneğidir.

---

148 Ayaz, **age**, 90

149 Ayaz, **age**, 90

150 Dikerdem, **age**, 392

151 Dikerdem, **age**, 393

152 Yıldırımaz, **age**, 52

153 Halberstam, 1993. Aktaran: **age**, 52

### 3.1.4. Siyasi Bir Kırılma Örneği: “Kıbrıs Türktür”den “Ya Taksim Ya Ölüm”e

1955 yılında meydana gelen 6-7 Eylül olayları, Londra Konferansı'nın sonuçsuz dağılması ve Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin kapatılmasının ardından kısa bir süreliğine de olsa Kıbrıs meselesi Türkiye gündeminin alt sıralarına düşer. Bu zamana kadar savunulan “Kıbrıs Türktür” anlayışı ve bu anlayışın devamı olan “Kıbrıs'ta statüko korunmalıdır, statüko değişecekse de ada, gerçek sahibi olan Türkiye'ye verilmelidir” argümanının artık ayakları yere basmayan bir argüman olduğu idrak edilir. İşte tam da bu noktada Türkiye, 1956 yılının sonlarına doğru, yeni tezi olan “Ya Taksim Ya Ölüm” argümanı ile Kıbrıs'ı tekrar gündeminin başına oturtur. Armaoğlu'nun önümüze getirdiği soru bu anlamda önem taşır<sup>154</sup>:

“Başvekil, 24 Ağustos 1955 günü İstanbul'da İstanbul, Ankara ve İzmir'de yayınlanan gazetelerin sahip ve başyazarları ile yaptığı toplantıda gayet sert bir nutuk verdi ki, bu nutuk yedi-sekiz yıldan beri Kıbrıs meselesine karşı Türk kamu oyunun gittikçe artan ilgisine mukabil, Türk hükümetlerinin takınmış olduğu yumuşak durumda bir dönüm noktası olduğu gibi ani bir sertleşmenin de ifadesi olmuştur. Denilebilir ki, Kıbrıs meselesinin başlangıcından beri Türk kamu oyu ile Türk hükümetinin davranışları arasındaki gerçek intibak ilk defa bu nutukta teessüs etmiştir. Bu nutuk karşı Türk kamu oyunun gösterdiği hararetili tasvib bunu açık olarak ortaya koymaktadır. [...] Nutukta meselenin hukuki teferruatına girişmek istemediğini, bu konudaki Türk tezinin ertesi gün Londra'ya hareket edecek olan Türk heyeti tarafından uzun boylu teşrih ve ifade edileceğini söyleyen Başvekil, Yunanlıların nüfus çoğunluğu esasına dayanan iddiaları için şunları söylemiştir: 'Ben yalnız şu kadarını söyleyeyim ki, nüfus ekseriyetine göre herhangi bir bölgenin kaderinin tayin edilmesi prensibi, bu dünyada hele böylesine parçalı olarak tatbik yeri bulmuş değildir. Bir vatan terzinin önündeki kumaş parçası gibi neresinden istenirse kesilebilir bir meta değildir. O, esas itibarıyla etnik hakikatlere dayanmakla beraber, coğrafi, siyasi, iktisadi ve askeri bir bütün teşkil etmek bakımından türlü amillerin tesiri altında, tarihi hadiselerin gösterdiği istikamette hudutları çizilen bir coğrafya parçasıdır.' Burada bir soru hatırımızdan kaçmamaktadır. Kıbrıs, bir terzinin önündeki kumaş parçası gibi kesilemeyeceğine göre, aynı Türk hükümetinin 1956 yılının sonundan 1958 sonuna kadar büyük bir gayretle gerçekleştirmeye çalıştığı 'taksim tezi', hangi esasa dayanılarak savunulabilmiştir?”

“Taksim tezi hangi esasa dayanılarak savunulabilmiştir?” Tıpkı “Kıbrıs Türktür tezi hangi esasa dayanarak savunulabilmiştir?” gibi bu sorunun da cevabını Schudson'un belleğin çarpıtılma sürecine ilişkin ortaya attığı *uzaklaştırma*, *araçsallaştırma*, *öyküleştirme* ve *uzlaşimsallaştırma* dinamiklerinde aramak mümkün. Söz konusu dinamiklerin pek çoğu Kıbrıs sorununun Türkiye kamuoyunun ajandasında nasıl vücut bulduğuyla ilişkilendirilebilir. Fakat burada *araçsallaştırma* dinamiğinin özellikle altını çizmek gerekir. İktidarın geçmişi bugünün politik gereklilikleri doğrultusunda yorumlayarak sunmasını da içeren bu manipülasyon yöntemi, belleğin değişen siyasi çıkarlarla paralel

---

154 Armaoğlu, *age*, 71, 72

olarak yeniden inşa edilmesine hizmet eder<sup>155</sup>. Dolayısıyla tıpkı “Kıbrıs Türktür” söylemi gibi taksim planı da ne genel geçer bir geçmiş bilgisine ne de verili bir meşruiyete dayanır. Aksine, bu söylemler, zamanın çıkarlarına veya ruhuna uygun biçimde kurgulanmış bir meşruiyet zemini ve geçmiş anlatısı üzerine inşa edilir. Daha önce tabiri caizse varlığından bile habersiz olunan Kıbrıs’ın Türk olduğu iddiası ile adanın terzi önündeki kumaş parçası gibi bölünemeyeceğini hararetle savunan iktidarın birkaç yıl gibi kısa bir süre içinde taksim tezini ortaya atması, bu savunuların üzerinde yükseldiği zeminin kurgusal niteliğini ve değişkenliğini işaret eder. Kısacası zamanın ruhu ve çıkarları ne zaman ki Kıbrıs’ın terzi önündeki kumaş parçası gibi ortadan ikiye kesilmesini gerektirmiş, o zaman toplumsal bellek adada aslında Rumların da yaşadığı ve (bir “fedakarlık” örneği olarak) adanın bir kısmına sahip olabilecekleri telkin edilmiştir. Bu gibi bir *araçsallaştırma*, mitingler ve burada atılan sloganlarla desteklenmiştir.

Kıbrıs’ın Türk olduğu fikrinden adanın iki ana toplum arasında taksim edilmesi fikrine geçişin kamuoyu nezdinde meşru kılınması ihtiyacına paralel olarak 1958 yılında Türkiye kamuoyunun gerek Kıbrıs gerekse Yunanistan hakkında “hafızasını tazeleyen” bir dizi miting gerçekleştirildi. Ancak işin cilvesi şu ki “tazelenen” kolektif hafıza, büyük oranda Kıbrıslı Rumların ve Yunanların “ötekiliğine” dair seçilmiş anıları kapsıyordu. 1958 mitinglerinin ilki 8 Haziran’da yaklaşık 300.000 kişinin katılımıyla İstanbul Beyazıt Meydanı’nda “Ya Taksim Ya Ölüm” sloganıyla düzenlendi<sup>156</sup>. Tüm ülke geneline yayılan ve 44 ilde başta gençlik ve kadın örgütleri olmak üzere yaklaşık iki buçuk milyon kişinin katıldığı mitinglerde atılan sloganlar bundan ibaret değildi<sup>157</sup>. Miting sırasında kadim “öteki” olan Rumlara ve Kurtuluş Savaşı yıllarına sıkça gönderme yapan daha pek çok slogan atılmaktaydı: “Yunan. Kıbrıs’a giderken evdeki bulgurdan olursun”, “Palikarya sürüsü değiliz biz, şanlı bozkurtlarız”, “Unutma Sakarya, İnönü Savaşını. Mezardan çıkar da sor Trikopis’in başını”, “Majeste! Kıbrıs sizin Drahomanız değildir<sup>158</sup>”. Bu ve benzeri sloganlar geçmişteki olaylara ilişkin hafızanın bugünkü uyuşmazlıklar etrafında nasıl mobilize edildiğini gösteren çarpıcı örneklerdir. Nitekim popüler kültür unsurları, medya ve miting gibi araçlarla güncel gereklilikler doğrultusunda yeniden şekillenebilen kolektif

---

155 Schudson, Aktaran: Susam, **age**, 33

156 Fevzi Çakmak, "Türk Kamuoyunda Kıbrıs Algısı: 1958 Yılı Kıbrıs Mitingleri."

157 **age**

158 **age**, 9

hafıza, bu sefer de Tachou'nun ifadesiyle “ulusal varoluş korkusu”nu (fear of national survival) canlandırıyor, homojen bir bütün olarak tahayyül edilen “Rum”a karşı kadim düşmanlığı hatırlıyordu<sup>159</sup>.

Schudson'un belleği çarpıtma dinamikleri hakkındaki önermelerine yeniden dönmek gerekirse *uzaklaştırma* ile geçmişin *ilginçleştirilmesi* ve *öyküleştirilmesi* dinamiklerinin örneğini mitinglerin yardımıyla yeniden kurgulanan toplumsal bellekte bulmak mümkün. Bu manipülasyon biçimlerinden *uzaklaştırma* ile “Kıbrıs Türktür” argümanının savunulduğu döneme dair hafıza bir nevi silikleştirilmiş, o tezin etrafında biriken duygusal yoğunluk yatıştırılmıştır. O yoğunluğun yerini ise yeniden üretilen kurumsal anılar almıştır. Öte yandan bire bir karşılığını vermemekle beraber 1958 mitinglerinde atılan sloganlar, geçmişte yaşanan olayların çıkarlar doğrultusunda nasıl hatırlanmak istendiği gibi yansıtıldığına örnek teşkil eder. Schudson'un *ilginçleştirme* ve *öyküleştirme* teziyle uyumlu biçimde, Rumlarla yaşanan geçmiş olaylar basite indirgenerek ve ilginçleştirilerek yeniden gündeme getirilir<sup>160</sup>. Yunanlıları ve Kıbrıslı Rumları kapsayan homojen bir grup algısı üzerinden hareket edilir ve bu grubun topyekün karalanmasına yönelik söylemler kullanılır. Karşısındaki kolektif Türk imgesi ise bu söylem ve sloganlarda en ulvi konuma oturtulur. Dolayısıyla dönemin politik “gereklilikleri” çerçevesinde bir kesimi ve onun geçmiş eylemlerini ötekileştiren, dışlayan, bir diğerini de kutsayan bir anlatı kurgulanır. Burada söz konusu olan anlatı unsurlarının gerçeklikteki doğruluğu ve yanlışlığı değildir. Aksine vurgulanmak istenen, belirli olay ve eylemlerin seçilerek bunlara doğruluk veya yanlışlık niteliği tayin edilmesidir. Bir diğer ifadeyle konu edilen olay, bağlamından koparılır. *İlginçleştirme* ve *öyküleştirme* dinamiğiyle yeni anlamlar yüklenir, yüzeyselleştirilir. Sonuç ise, farklı bir zemini olan geçmişteki Türk-Yunan “düşmanlığı”nın zamanın Kıbrıs sorununa aktarılmasıdır. Öte yandan oluşturulan kesintisiz tarih anlatısında “Kıbrıs Türktür” tezi ve onun yarattığı heyecan bir kenara itilmiş, onun yeri taksim tezinin gerekliliği, doğallığı ve bu yeni anlayışa duyulan heyecan ile doldurulmuştur.

---

159 Tachau, **age**, 268

160 Schudson, 2007. Aktaran: Sönmez, **age**, 96

Önceki bölümde detaylıca ele alındığı gibi Roudometof, tarihi olayların bazı kolektif temsillerin yeniden üretimine hizmet ettiğini belirtir. Yazara göre söz konusu kolektif temsiller, bireylerin kimlik arayışında geçmişle ve ülkeleriyle olan bağlarını nasıl yorumladıklarını belirler. Roudometof ayrıca, toplumsal belleğin standartlaştırılmasında pek çok unsurun yanında kamusal konuşmaların, popüler basın ve medya ürünlerinin kullanıldığını ifade eder. 1958 mitinglerindeki sloganlar da Yunanlılarla ve Rumlarla olan geçmişin Kıbrıs sorununda işlevsel kılınacak şekilde tek tipleştirilmesine zemin hazırlar. Bu sloganlardaki söylem ve imgeler, benzer içerikte ama farklı formlar altında bir yıl sonra sinemaya da yansımaya sahiptir.

Bu çalışmanın çeşitli bölümlerinde ifade edildiği gibi kolektif hafızayı mutlak surette homojen ve yekpare bir bütün olarak yorumlamak yanıltıcıdır. Çünkü sınırları ve tanımı tartışmalı olan kolektivite kadar bireyin de kendine özgü hatırlama ve unutma biçimleri vardır. Bu doğrultuda toplumun büyük kesiminin “Ya Taksim Ya Ölüm” sloganı etrafında birleşmesine rağmen bu siyasi kırılmayı yadırgayan bir kesim olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim Londra Konferansı’nda savunulan “Kıbrıs Türktür” anlayışının terk edilmesi ve Başbakan Menderes’in taksim planını benimsediğini 1957 yılında “Kıbrıs’ın taksimi son fedakarlığımızdır” sözleriyle ifade etmesi bir takım milliyetçi karşı çıkışlara da yol açmıştır<sup>161</sup>. Kıbrıs’ın yerlisi olan Türklerin sayıca adanın gerçek yerlisi olan Rumlardan daha fazla olduğu ve bu nedenle Yunanistan’ın ada üzerinde iddia ettiği haklardan hiçbirinin kabul edilebilir olmadığı konusundaki ısrarına devam eden Peyami Safa, bu politika değişikliğine karşı çıkanlardan biridir<sup>162</sup>. Ayrıca Menderes daha sonra Kıbrıs Cumhuriyeti’ni kabul etme sürecinde taksim planından ödün verdiğini “Kıbrıs’ı alamadık fakat Kıbrıs’ı vermedik” sözleriyle ifade etmiş, bu “çark” da bazı kitlelerin sürece adapte olmasını nispeten zorlaştırmıştır<sup>163</sup>.

---

161 Peyami Safa, “Kıbrıs, Yine Kıbrıs, Daima Kıbrıs! Kıbrıs Niçin Türktür?” **Türk Düşüncesi**, c. 8/9, s. 15/16 – 48/49. Şubat-Mart 1958, 414

162 **age**

163 Özkan, **age**, 218

### 3.2. Dönemin Egemen Fikir Akımından Bir Kesit: Türk Düşüncesi Dergisi

Kamuoyunun Kıbrıs algısı hakkında fikir sahibi olmak adına Türk Düşüncesi dergisi kayda değer bir kesit teşkil eder. 1950’li yılların milliyetçi-muhafazakar düşüncesinin lokomotiflerinden biri olan dergi, Kıbrıs hakkında getirdiği yorumlarla dönemin yaygın bakış açısından örnekler içerir. Peyami Safa’nın 1953 senesinde kurduğu ve yayını 1960 askeri darbesine kadar devam eden Türk Düşüncesi dergisi, bu süre boyunca altı farklı özel sayı çıkarmış, bu sayılardan birini de Kıbrıs sorununa ayırmıştır<sup>164</sup>. Yıldırım’a göre İkinci Dünya Savaşı sonrası muhafazakar düşüncenin karakteristiklerini belirlemesi açısından önem taşıyan dergi, Demokrat Parti iktidarından da “hem düşünsel hem de maddi” anlamda destek görmüştür<sup>165</sup>.

Yılmaz’ın aktardığına göre derginin çıkışı oldukça ilgi görmüş, kısa sürede geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Özellikle milliyetçi-muhafazakar gençlerin ilgi duyduğu dergi, gerek hükümetin gerekse özel bankaların verdiği ilanlarla ve abonelikleriyle destek görmüştür<sup>166</sup>. Yılmaz Türk Düşüncesi’nin içinde palazlandığı ve şekillendiği bağlamı şöyle açıklar<sup>167</sup>:

“Türk Düşüncesi dergisi, Tek Parti döneminde kültürel ve özel alana sessizce sığınan muhafazakâr fikriyatın 1946’dan sonra siyasal alana ve kamusal alana çıkışı dolayısıyla yaşadığı dönüşümü hem yansıtan hem de yönlendiren entelektüel bir kulvar olmuştur. Bu dönem aynı zamanda milliyetçiliğin içinde yer alan ‘modern’ ve ‘geleneksel’ damarların ayrıştığı ve muhafazakâr bir milliyetçiliğin inşa edildiği bir dönemdir. Kemalist milliyetçilik Ziya Gökalp’in öngördüğü medeniyet-kültür ayrımını reddederek, milliyetçiliğin medeniyet sahasında inkılâpçı, kültür sahasında muhafazakâr formülasyonuna imkân vermediği gibi, Türk millî kimliğini tarihî ve sosyolojik zeminden kopartarak, ona karşı tanımlamak ve bunu otoriter bir tek partili rejimde yapmak istediği için, tarih ve vatanı esas alan muhafazakâr milliyetçiliği de susturmuştur. Kemalist milliyetçilik Renan’ın geçmişi unutmak demek olan millet anlayışının, spekülâtif bir antik Türk tarihine atıfla gerçekleştirmeye çalışarak, tarihî sosyolojik gerçeklerle ‘kavgalı’ bir Türk millî kimliği ortaya koymuştur. 1946’dan sonra ise rejim demokratikleşmeye başlayınca Türk millî kimliği, tarihî ve sosyolojik zeminle ilişkiye geçerek ‘unutmak’ ile ‘hatırlamak’ arasında yeniden mayalanmaya başlamıştır.”

Türk Düşüncesi dergisinin Şubat-Mart 1958 tarihli sayısı Kıbrıs’a özel olarak çıkarılmıştır<sup>168</sup>. Derginin dönemin milliyetçi-muhafazakâr fikriyatını belirleyici özelliğini hatırdâ tutarak Kıbrıs tezini incelemekte fayda vardır. Zira bu sayıda sunulan tezlerin

164 Yıldırım, *age*, 108

165 *age*, 106-108

166 Murat Yılmaz, "Türk Düşüncesi Dergisi." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Muhafazakârlık 5* (2003), 232

167 *age*, 216

168 Kıbrıs Sayımızı Sunarken, *Türk Düşüncesi*, c. 8/9, s. 15/16 – 48/49. Şubat-Mart 1958

kamuoyunda hakim olan düşünceyle diyalektik bir ilişki içinde olduğunu söylemek mümkün. Kıbrıs özel sayısının neden çıkarıldığı ilk sayfada “Türkçe’de Kıbrıs’ımızın bütün meselelerini inceleyen bir tek eser yoktur. Bu utandırıcı boşluğu doldurmak için bu sayıyı hazırladık” şeklinde açıklanır<sup>169</sup>. Ayrıca derginin bu sayısının adaya dair “objektif ve ilmî delillerin” yanı sıra “millî heyecanlarımızı da ifade imkânı” sağladığı iddia edilir. Bir propaganda diliyle Kıbrıs’ın Yunanistanla hiçbir ilgisi olmadığı belirtilirken özellikle Türk gençlerine bu sayıda yazılan bilgileri özümsemesi çağrısında bulunulur<sup>170</sup>. Sunuş yazısının ardından derginin sahibi ve müdürü olan Peyami Safa’nın Milliyet gazetesinde yayınlanan ve “okuyucularca kitap halinde yayınlanması arzulanan” yazılarından parçalar verilir<sup>171</sup>. Safa bu yazılarında Kıbrıs’ın neden Türk olduğu sorusu tarihî, coğrafi, millî ve demografik savlarla cevap vermeye çalışır. Detaylandırmak gerekirse yazar, adanın yüzyıllar boyunca Türk idaresinde yaşadığı ve hiç Yunan idaresi görmediği, Türkiye sahillerine olan kısa mesafesi, Kıbrıslı Rumların “eski ve yeni Yunanistanla” herhangi ilgisi olmadığı, adadaki Türklerin sayıca Rumlardan fazla olduğu ve benzeri iddialardan yola çıkar. Safa, bu “hakikatların” yabancı kaynaklarda da aynen bulunduğunu iddia ederek bahsettiği kaynakların bibliyografisini de sunmaya hazır olduğunu belirtir<sup>172</sup>. Ortaya konulan bu maddeler arasında dikkat çekici bir nokta vardır. Yazar, Rumların “ırk bakımından melez” olduğunu ve tamamının Kıbrıs’ın yerlisi olmadığını ifade eder. Ancak bu durumun bir benzerinin Türk milliyetçiliği veya spesifik olarak pantürkizm için de çelişki teşkil edebileceği gerçeğini göz ardı eder. Bunun yanı sıra demografik olarak da Kıbrıs’taki “halis yerli” Türklerin, göç yoluyla adaya “doldurulan” Rumlar hariç tutulursa daha fazla nüfusu olduğunu öne sürer. Safa ardından, “Türk milletinin” Kıbrıs’ın Türk olduğunu kanıtlamak için “kan dökmeye” hazır olduğunu yazar. Milliyet gazetesinde yayınlanıp Türk Düşüncesi’ne taşınan bu yazı, konuşulan tüm Türklerin yaş, cinsiyet, siyasi görüş, eğitim düzeyi farketmeksizin Safa’yı mektup, telefon ve telgraf yağmuruna tutarak aynı heyecanı paylaştığı görüşüyle sonlandırılır<sup>173</sup>.

---

169 **age**

170 **age**

171 Safa, **age**, 3-4

172 **age**, 3-4

173 **age**, 3-4

Dergide yer alan yazıların çoğunda benzer argümanlar çeşitli düzlemlerde tartışılır. Ortak temalar arasında öne çıkanlar “Kıbrıs yalnız Anadolu’nun bir parçası değil, milli varlığımızın da bir sembolüdür<sup>174</sup>” ve benzeri söylemler ile Kıbrıs’ın tehlikeye düşmesi durumunda tüm Türklerin yediden yetmişe savaşa seferber olacağı iddiasıdır. Öte yandan Kıbrıs üzerinde bir defa daha vücut bulan milliyetçi-muhafazakar söylemin bir uzantısı olarak “İslam ve Türk Tarihinde Kıbrıs” başlığı altında Kıbrıs’ın Türkler açısından dini önemine ve bağına vurgu yapılır<sup>175</sup>. “Kıbrıs’ta Türk Azmi” başlıklı bir başka yazıda ise yazarın Kıbrıs seyahatinde karşılaştığı yaşlı bir Kıbrıslı Türk kadından aktarılan “Evlad, söyle seninkilere, ben de, oğlum da, kızım da dövüşeceğiz. Torunlarım da dövüşecek. Bizi bırakmayın olur mu?” sözü gibi milliyetçi hezeyanları harekete geçirmesi muhtemel duygusal bir takım söylemler kullanılır<sup>176</sup>. Tabii ki Kıbrıs’ın “stratejik” önemi ve Türkiye’nin güvenliğinde oynadığı rol de göz ardı edilmez, komşu ülkelerden gelebilecek olası tehditlerin adeta bir haritası çıkarılır<sup>177</sup>. Kıbrıs’ın ise bu tehditlere karşı hayati önem taşıdığı vurgulanır.

Peyami Safa’nın Türk Düşüncesi kurulmadan önceki dönemi de kapsayan gazete yazılarını inceleyen Şahin ve Topbaş’ın aktardığına göre 1955 yılında Safa, Türkiye’de ortaya atılan “Kıbrıs Türkür” tezinin adeta bir şaheser niteliğinde olduğunu belirtir. Bu doğrultuda Yunanistan’ın adayı nüfus esasına göre ayrı yönetimlere tabi tutmak istemesini kabul edilemez bulur ve adanın Anadolu topraklarının devamı olduğu konusunda ısrar eder. Yazar bu argümanını geçmişte Yunanistan’ın Anadolu’nun içine kadar ilerlemesini de mi nüfus çoğunluğuna dayandırdığı sorusunu sorarak desteklemeye çalışır<sup>178</sup>. Safa, Başbakan Menderes’in 1957 yılında Kıbrıs’ın taksimi planını “son fedakarlık” olarak benimsediğini duyurmasının ardından da Kıbrıs’ın Türk olduğunu savunmaya devam etmiş, böyle bir uygulamanın Anadolu’nun Türk olmayan bölgelerinde başka taksim taleplerine yol açacağını ileri sürmüştür<sup>179</sup>.

---

174 **age**, 4

175 İsmail Hami Danişmend, "İslam ve Türk Tarihinde Kıbrıs." **Türk Düşüncesi**, c. 8 (1958): 12

176 Ömer Sami Coşar, “Kıbrıs’ta Türk Azmi” **Türk Düşüncesi**, c. 8/9, s. 15/16 – 48/49. Şubat-Mart (1958)

177 Bkz: Şükrü Torun, Kıbrıs Meselesi ve Türkiye’nin Güvenliği, s. 25-29

178 İsmail Şahin, ve Selma Parkalay Topbaş. "Kamuoyu ve Dış Politika Bağlamında Peyami Safa'nın Yazılarında Kıbrıs Meselesi". **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, c. 1, s. 13 (2015): 389-412.

179 Şahin ve Topbaş, **age**, 401 ve 403



Bu noktada Gross'un ulusları bir arada tutmak için hatırlama ve unutmanın nasıl yönlendirildiğine ilişkin fikirlerini hatırlamak gerekir. Önceki bölümde ifade edildiği gibi Gross, toplumun tarihi anlamlandırma biçiminin gelişen şartlara göre değiştirilebileceğinin altını çizer. Gross ayrıca Lowenthal'e atıfta bulunarak ulusun "geçmişin sahipliğine girmesi" fenomeninden bahseder<sup>180</sup>. Yazarın burada vurguladığı nokta, ulusu bir arada tutmak adına geçmişin güncel "gereklilikler" doğrultusunda farklı şekillerde yorumlanabildiği gerçeğidir. Peyami Safa'nın ve benzeri görüşteki yazarların adanın Türklüğünü "kanıtlamak" için referans yaptığı tarihsel unsurlar (adanın tarihte hiçbir zaman Yunan idaresine girmediği, hep Türk idaresinde olduğu iddiası gibi) Gross'un argümanının pratikteki yansıması sayılabilir. Öte yandan Safa'nın "Kıbrıs Türktür" tezini şaheser olarak yorumlaması, tarihsel altyapısı olduğu iddia edilen bu tezin ne kadar gerçek ne kadar inşa olduğuna dair akılda soru işareti uyandırabilir.

### **3.3. Kıbrıs Sorununun Sinemaya Taşınması**

Adada yaşanan gelişmelere paralel olarak 1959 yılından itibaren Türkiye sinemasında Kıbrıs'ı konu alan pek çok film çekilmiştir. Bu filmleri dönemlere ayırmak gerekirse Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kuruluşundan hemen önce 1959'da iki, adadaki çatışmaların tırmandığı 1963 senesinden 1974'e kadar on bir, Türkiye'nin adaya askeri müdahalede bulunduğu 1974 yılında on tane Kıbrıs temalı film yapılmıştır. Bu filmleri ilk kategori olarak tanımlarsak, ikinci kategoriyi teşkil eden filmler 2003 ve 2011 yıllarında çekilen çözüm filmleridir. Çalışmaya konu olan filmlerin detaylı incelemesi sonraki bölümlerde yapılacaktır. Bu kısımda amaçlanan, dönemin siyasi gelişmeleri ile sinema filmleri arasındaki zamansal ve söylemsel bağları ortaya koymaktır.

#### **3.3.1. Kıbrıs Cumhuriyeti'nden Kanlı Çatışmalara**

1959 yılına gelindiğinde "Bağımsız Kıbrıs" seçeneği gündeme gelmeye başlar. Türkiye'nin Makarios tarafından öne sürülen bağımsızlık çözümünün Enosis'e yol açıp açmayacağı konusundaki kuşkuları devam ederken ABD'nin Türkiye'ye bu yönde yaptığı

---

180 Toomas Gross, "Anthropology of collective memory: Estonian national awakening revisited." **Trames**, c. 4, s. 6 (2002), 342

baskının da etkisiyle bu çözüm ciddi olarak masaya yatırılır<sup>181</sup>. Bu aşamadan sonra ise Türkiye, Kıbrıs'taki Türk topluluğunu sıradan bir azınlık statüsünün yukarısına taşıyarak "kurucu ortak" statüsü kazandırmaya ve Enosis'e karşı güçlü bir mekanizma kurmaya odaklanır<sup>182</sup>.

Kurulacak olan bağımsız Kıbrıs devletinin anayasasını belirleyen Londra ve Zürih Andlaşmaları 1959 yılında İngiltere, Yunanistan, Türkiye ve Kıbrıs'ın iki liderliği tarafından imzalanmış, ardından 16 Ağustos 1960 tarihinde Kıbrıs Cumhuriyeti resmen kurulmuştur. Fakat bu yeni devlet üç yıl gibi kısa bir süre içinde işlerliğini yitirmiştir.

Kıbrıs Cumhuriyeti'ni kuran Londra ve Zürih Andlaşmaları'nın imzalanmasıyla tam da aynı döneme tekabül eden 1959 yılında Türkiye'de Kıbrıs konulu ilk sinema filmi çekilmiştir. Nişan Hançer'in yönetmenliğindeki *Kıbrıs'ın Belası Kızıl E.O.K.A.* bir Türk taburunun Rumlar tarafından tuzağa düşürülerek katledilmesini konu alır. Bu filmi politik açıdan ilgi çekici kılan sadece bir ilk olması değil, aynı zamanda Türkiye Hükümeti tarafından yasaklanan bir film olmasıdır<sup>183</sup>. Yasağın gerekçesi, 1959 yılının yumuşamaya başlayan havasında "düşmanlık" içerikli bu filmin ilgili devletler arasındaki ilişkiyi zedeleme riski taşımasıdır. Öte yandan Kıbrıs'ı konu alan bir diğer film Behlül Dal'ın yönetmenliğindeki *Kıbrıs Şehitleri* benzer bir yasağa takılmayıp 1959 yılında seyirci karşısına çıkabilmiştir.

27 Mayıs 1960 darbesinin ardından yapılan seçimlerden sonra 1961 yılında Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Adalet Partisi (AP) koalisyonu İnönü Başbakanlığı'nda kurulmuş, koalisyon programında Kıbrıs'a ilişkin olarak yalnızca 1959 Andlaşmalarına atıfta bulunulmuş ve tüm Kıbrıs vatandaşlarının "huzur ve uyum içinde yaşamaları" temenni edilmişti<sup>184</sup>. Öte yandan yeni kurulan Kıbrıs Cumhuriyeti'nde bir takım anlaşmazlıklar baş göstermeye başlıyordu. Kıbrıs Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanı Makarios, 1962 yılında Türkiye'ye bir ziyaret gerçekleştirerek, 13 maddelik bir anayasa değişikliği önerisi hakkında Türkiye'nin nabzını yokladı. Mevcut devlet yapısında radikal değişiklikler içeren bu teklif, Türkiye hükümeti tarafından kesin bir dille reddedildi. Türkiye'den

---

181 Sönmezoğlu, **age**, 150

182 Sönmezoğlu, **age**, 150

183 Tolgay, **age**

184 Ahmet Gülen, "İnönü Hükümetleri'nin Kıbrıs Politikası 1961-1965." **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi** c. 13 s. 50 (2012).

olumsuz yanıt alan Makarios'un bu defa 30 Kasım 1963 tarihinde teklif ettiği Anayasa değişiklikleri, yasama, yürütme, yerel yönetim ile ordu ve polis teşkilatlarının yapısına dair çok temel maddeleri kapsıyordu<sup>185</sup>. Kıbrıs Cumhuriyeti'ni kuran prensiplerle taban tabana zıt olan bu teklifin sunulmasından kısa bir süre sonra adada kanlı çatışmalar patlak verdi.

1963 ve 1964 yıllarında Kıbrıs Cumhuriyeti'nde toplumlararası şiddet olayları baş göstermeye ve giderek tırmanmaya başladı. 21 Aralık 1963'te "Kanlı Noel" olarak bilinen, Kıbrıslı Türklerin Kıbrıslı Rumlar tarafından saldırıya uğradığı olaylardan ötürü Türkiye, garantör devletlere duruma müdahale etme çağrısında bulundu. Bu çağrının sonuçsuz kalması üzerine Türkiye'nin ada üzerinde yaptığı ihtar uçuşu garantör devletleri harekete geçirdi ve adada İngilizlerin komutasında bir barış gücü konuşlandırıldı<sup>186</sup>. Öte yandan yine bu sırada adadaki şiddet olaylarının durdurulması için Rum tarafına baskı yapması yönünde Amerika'ya yapılan çağrı karşılık bulamadı<sup>187</sup>.

1963 yılında yaşanan ve "Kanlı Noel" olarak anılan eylemler sırasında daha sonradan simgeleşmiş ve toplumun pek çok kesiminin hafızasında yer etmiş bir olay gerçekleşmiştir. Kıbrıs'ta görevli olan Binbaşı Nihat İlhan'ın eşi ve üç çocuğu bir banyo küvetinde öldürülmüş, bu ölümün fotoğrafı Türkiye ve Kıbrıslı Türk kamuoyu nezdinde Kıbrıs sorununun sembolik bir imgesine dönüşmüştür. Bu imge, 1964 tarihli *On Korkusuz Adam* filminin ilk sahnelerinde de toplumsal travmayı derinleştirme potansiyeli taşıyan bir üslupla seyirci karşısına çıkarılmıştır.

"Kanlı Noel" olarak isimlendirilen şiddet olayları sinemada homojenleştirilen bir Rum kimliğini kötüleme biçiminde yer alırken siyaset sahnesinde de benzer bir eğilim görülür. Nitekim İsmet İnönü Başbakanlığı'ndaki hükümet, 1963 yılı sonunda Kıbrıslı Rumların Kıbrıslı Türklere yaptığı katliamları bahane göstererek Türkiye'de yaşayan Yunan vatandaşlarına yönelik bir dizi sert uygulamada bulundu. Hükümet, Türkiye'de bulunan Yunan vatandaşlarının malvarlığını donduran ve Türkiye'de taşınmaz mal almalarını men eden bir karar almış; ayrıca Türkiye'de ikamet eden yaklaşık 9000 Yunanistan vatandaşının oturma izinlerini yenilememiş, böylece bu kişileri ülkeyi terk etmek zorunda

---

185 Sarıca, Teziç ve Eskiuyurt, 1975. Aktaran: Ahmet Gülen, *age*, 396

186 Sönmezoglu, *age*, 144

187 Baskin Oran, (ed.), **Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne. Olgular, Belgeler, Yorumlar**. 1. cilt. 15. bs. (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009), 685

bırakmıştı<sup>188</sup>. Bu şekilde, sınırdışı edilme tehdidiyle karşı karşıya bırakılan Yunan uyrukluların Yunanistan'a baskı yapması, devamında da Yunanistan'ın Makarios'a EOKA saldırılarının sonlandırılması yönünde baskıda bulunması hedefleniyordu<sup>189</sup>. Böylece Türkiye, tıpkı 6-7 Eylül 1955'te olduğu gibi, Kıbrıs'ta olup bitenlerin acısını, bir defa daha homojen bir toplum muamelesi yaptığı kadim "öteki" Yunanlardan çıkarmakta beis görmemişti.

1964 yılında Kıbrıs'taki şiddet olaylarını durdurmaya yönelik bir takım girişimler gündeme geldi. 15 Ocak'ta İngilizlerin girişimiyle düzenlenen ancak başarısız sonuçlanan bir toplantı yapıldı; barışı sağlamak için adada NATO kuvvetlerinin görevlendirilmesi teklif edildi fakat nihayetinde, 4 Mart 1964 tarihinde, adada barış ve güvenin sağlanması için Birleşmiş Milletler'e (BM) bağlı bir Barış Gücü görevlendirildi<sup>190</sup>. Öte yandan Türkiye, ABD'den ve dolaylı olarak NATO'dan beklediği desteği alamaması üzerine müdahale hazırlığında olduğu izlenimini veriyor, bu yöndeki söylentiler yayılmaya başlıyordu. Ayrıca Başbakan İnönü'nün girişimiyle TBMM, hükümete gerektiğinde adaya askeri müdahalede bulunma yetkisi tanıdı<sup>191</sup>. Türkiye'nin müdahale hazırlıklarını yoğunlaştırdığı bir zamanda, Haziran 1964'te, ABD Başkanı Lyndon Johnson'un Başbakan İnönü'ye gönderdiği mektup sadece Türkiye'nin Kıbrıs'a askeri müdahale planını uzunca bir süre askıya almasına değil, aynı zamanda ABD yanlısı siyasetini ciddiyetle gözden geçirmesine yol açtı<sup>192</sup>. Johnson mektubundan sonraki dönemde Türkiye SSCB ile olan ekonomik ve politik ilişkilerini eski soğukluktan kurtarma girişimlerine başladı<sup>193</sup>. Bu anlamda daha önce anti-komünizmle eklemlenerek oluşturulan milliyetçi Kıbrıs söylemleri henüz çok da eskimemişken devlet düzeyinde SSCB'yle ilişkilerin güçlendirilmesi gündeme geliyordu.

Adadaki şiddet olayları devam ederken ve Türkiye'nin müdahale planları engellenirken, Kıbrıs konulu sinema filmlerinin çekimine devam ediliyordu. 1965 yılında Ural Ozon'un yönetmenliğinde *Kıbrıs Volkan* ve Osman F. Seden'in yönetmenliğinde *Severek Ölenler*

---

188 Sönmezoğlu, **age**, 135

189 Samim Akgönül, 2007. Aktaran: Ahmet Gülen, **age**, 407

190 Sönmezoğlu, **age**, 144 ve 152

191 Oran, **age**, 685

192 Sönmezoğlu, **age**, 52 ve Oran, **age**, 685, 689 ve 690

193 Oran, **age**, 690

isimli iki film gösterime girdi. Ardından 1966 yılında Nejat Saydam'ın yönettiği ve popüler bir oyuncu kadrosunun yer aldığı *Dişi Düşman* isimli bir film daha seyirci karşısına çıktı. Sonrasında ise 1966 yılında beş film yapıldı; bunları 1967 ve 1968 yapımı iki film daha takip etti.

### 3.3.2. 1974 Müdahalesiyle Kurulan Statüko

Adadaki iki ana toplum, Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar arasındaki çatışmalar 1967 yılına kadar devam etti. Yunanistan'da Albaylar Cuntası'nın iktidarı ele geçirmesi, Kıbrıslı Rumları Enosis arayışından uzaklaştırıp, Cunta yönetiminden gelen baskıların karşısında bağımsızlığını muhafaza etmeye ve aynı zamanda toplumlar arası uyumsuzluğu sona erdirmeye sevk ediyordu<sup>194</sup>. 1967'e gelindiğinde toplumlar arası çatışmalar durulurken Kıbrıslı Rumların kendi içinde çalkantılar patlak verdi. Makarios 1968'ten itibaren Kıbrıslı Türklere yerel özerklik verilmesi fikrine sıcak bakmaya başlamıştı. Ancak EOKA-B isimli radikal örgüt, Yunan Cuntası'nın desteğiyle 15 Temmuz 1974'te Makarios'a karşı bir darbe düzenledi. Bu girişim karşısında harekete geçen Türkiye, garantörlük anlaşmalarına dayanarak 24 Temmuz 1974 tarihinde "Kıbrıs Barış Harekati" adı altında adaya müdahalede bulundu<sup>195</sup>.

1968 yılında çekilen *Komandolar Geliyor* isimli filmin ardından altı yıl boyunca Kıbrıs'ı konu alan film çekilmemiştir. Ancak 1974 yılına gelindiğinde Türkiye'nin adaya yaptığı çıkarmayla birlikte Kıbrıs filmlerinde adeta bir patlama yaşanır ve bu konuyu işleyen tam on film gösterime girer.

Türkiye'nin 1974 yılında gerçekleştirdiği müdahale, Kıbrıs sorununun seyrinde ve adanın iç dinamiklerinde temel bir takım kırılmalara yol açtı. Yaklaşık 180 bin Kıbrıslı Rum adanın Güney'ine, 44 bin kadar Kıbrıslı Türk de adanın Kuzey'ine göç etti<sup>196</sup>. Türkiye, ada topraklarının %38'ini kontrol altına alarak, planlı ve toplu göç hareketleriyle Kıbrıslı

---

194 Mete Hatay ve Yiannis Papadakis, "A Critical Comparison Of Greek Cypriot and Turkish Cypriot Official Historiographies (1940s To The Present)." **Cyprus And The Politics Of Memory: History, Community And Conflict**. 51 (2012): 27, 33.

195 Türkiye her ne kadar Londra ve Zürih Andlaşmaları'yla getirilen garantörlük hakkına dayanarak Kıbrıs'a müdahale ettiğini iddia etse de bu, tartışmalı bir konudur. Zira, söz konusu andlaşmaların tanıdığı garantörlük, yalnızca bu andlaşmalarla kurulan "Kıbrıs Cumhuriyeti" düzenini korumak veya yeniden tesis etmek amacıyla kullanılabilir. Oysa ki Türkiye'nin müdahalesi Kıbrıs Cumhuriyeti'ni korumak bir yana, adayı de facto ikiye bölmüştür.

196 An, **age**, 28

Türklerin sosyo-politik yaşamında ciddi etkisi olan Türkiyeli bir nüfusu adaya yerleştirdi<sup>197</sup>. Gerek Kuzey'e göç eden Kıbrıslı Türkler, gerekse vatandaşlık edinen Türkiyeli yerleşimciler, Kıbrıslı Rumlardan kalan mal ve mülkleri bir anlamda paylaşma yarışına girdi. Özellikle Türkiye'den adaya getirilen göçmenler<sup>198</sup>, kendilerine verilen taşınmaz mülklerin ve ayrıcalıkların da etkisiyle An'ın deyimiyle “yeni rejimin oy deposu” haline gelecekti<sup>199</sup>.

Kıbrıs Türk vatandaşlığı verilen Türkiyeli göçmenler, Canefe'ye göre üç gruba ayrılır: Birinci grupta iktisadi ve idari altyapı kurma amacıyla adaya yerleştirilen memurlar; ikincide Türk askerlerinden oluşan bir grup, üçüncü olarak ise köylü ve işçiler yer alır<sup>200</sup>. Canefe, ilk grup yerleşimcilerin dış göç gerçeğiyle karşı karşıya olan Kıbrıslı Türkler açısından haklı ve yapıcı sayılabileceğini fakat ikinci ve üçüncü grubun Kıbrıs Türk kesiminde hem militarizasyona hem de önemli sosyal ve siyasal sorunlara yol açtığını belirtir. Bu tezin çerçevesi dışında kaldığı için detaylarına inilmeyecek olan Türkiyeli Yerleşimci sorunu, bugün hala Kuzey Kıbrıs'ta tartışmalı bir konu olarak gündeme gelmektedir<sup>201</sup>.

1974 müdahalesi ve sonrasında yapılan uygulamalar, adada uzun sürecek olan bir çözümsüzlük döneminin başlangıcı oldu. “Barış Harekatı” adı verilen bu müdahale adaya barıştan ziyade “çözümsüzlük çözümdür” anlayışıyla özetlenebilecek olan bir statüko getirdi. Aslında dönemin Dışişleri Bakanı Turan Güneş'in Cenevre Görüşmeleri sırasında gazeteci Güneri Cıvaoğlu'na verdiği bir demeç yaklaşmakta olan bu statükonun ipuçlarını veriyordu<sup>202</sup>:

“Hele biz bir oralara kadar ilerleyelim, Ada'nın yarısını alalım, oldu bittiyi yapalım... Yirmi yılda sökemeyiz bizi oradan... Ondan sonrası da Allah kerim. Birbirini tanımayan, birbirinden farklı Türk ve Rum nesilleri artık bir arada kimse yaşatamaz.”

---

197 M. İnanç Özekmekçi, “KKTC'de Türkiyeli Göçmenlerin Siyasal Entegrasyon Sorunları (1974-2002)”. Doktora Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, 41

198 Ioannides, 1987 tarihli *TRNC Statistical Yearbook*'ta göç ve Anadolu'ya yerleşimciler hakkında yeterli bilgi bulunmadığını, KKTC'ye gelen Türkiye vatandaşlarının turist olarak kaydedildiğini ifade eder. Ioannides ayrıca, söz konusu kaynağın Türkiye'den gelen turistlere değinirken, KKTC'den ayrılan turistler hakkında herhangi bir bilgi içermediğini belirtir.

199 An, **age**, 28

200 Canefe, **age**, 282-283

201 Bkz: Özekmekçi, **age**

202 An, **age**, 30 ve 91

Gerçekten de Türkiye, garantörlük hakkını tartışmalı biçimde kullanarak oldu-bittiyi yapmış ve adayı coğrafi temelde ikiye bölmüştü. 1955 yılından itibaren ileri sürülen *taksim* tezi, uluslararası platformda tanınmayan biçimde de olsa hayata geçirilmişti. Harekat, hem Kıbrıslı Türkler arasında hem de Türkiye’de heyecanla karşılanmıştı. Kızılyürek’in ifade ettiği üzere, Ecevit Hükümeti’nin “Barış Harekatı” ile kazandığını kaybeden olmamak için, sonraki hükümetler Kıbrıs meselesinde hiçbir geri adım atmadı<sup>203</sup>. Kıbrıslı Türk lider Rauf Denktaş, bu geri adım atmama halinden faydalanarak Türkiye’yi meselenin merkezinde tutma çabalarına devam etti.

15 Kasım 1983 tarihinde Kuzey Kıbrıs Türk Devleti (KKTC) kuruldu. Bu tarih aynı zamanda Kıbrıs sorununun iç içe geliştiği Soğuk Savaş döneminin hız kaybetmeden devam ettiği yıllara denk geliyordu. Kıbrıs’ta Sovyetler Birliği’nin lehine olacak herhangi gelişme yaşanmasından çekinen ABD, KKTC’nin kurulmasını “üzüntüyle karşıladığını” belirtti<sup>204</sup>. Soğuk Savaş’ın son günleri olan 3 Temmuz 1990 senesinde ise Rum kesimi Avrupa Birliği (AB) üyeliği için resmen başvuruda bulundu<sup>205</sup>. Bu durum adayı yerel ve bölgesel düzeyde etkilemenin yanı sıra sorunun bağlamı olan uluslararası konjonktürde de yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedeydi. Gerek Güney Kıbrıs’ın üyelik sürecinde gerekse üyeliği takip eden yıllarda Türkiye’nin AB, ABD ve BM üçgenindeki –özellikle Kıbrıs konusundaki- rolü, bölgesel ve uluslararası değişimlere göre yine bir takım iniş-çıkışlar görmüştür<sup>206</sup>.

### **3.3.3. Barışçıl Bir Çözüm Gündemi**

Birleşmiş Milletler 2002 yılında Kıbrıs’ta barışçıl ve kapsamlı bir çözüm için Genel Sekreter Kofi Annan’ın ismiyle anılacak olan bir çözüm planı hazırladı. Her ne kadar daha önce benzer planlar gündeme gelmiş olsa da Annan Planı, Kıbrıs’ta kalıcı bir çözümün gündeme belki de ilk defa bu kadar yoğun bir şekilde girmesini sağladı. İki kurucu devletten müteşekkil bir federasyon öneren BM Kapsamlı Çözüm Planı, 2002 yılında kamuoyunun gündemine geldi. Fakat diğer yandan, neredeyse aynı zamanda, Güney Kıbrıs’ı kapsayan Kıbrıs Cumhuriyeti’nin adadaki statükoya rağmen AB üyeliğine kabul

---

203 Kızılyürek, *age*, 280-281

204 Kamer Kasım, "Soğuk Savaş Dönemi Sonrası Kıbrıs Sorunu." *Gazi Akademik Bakış*, c. 01 (2007), 60

205 *age*

206 *age*

edileceği belli oldu<sup>207</sup>. Anna Planı 2004 yılında adanın her iki tarafında da referanduma sunuldu. Referandum sonucunda plan Kıbrıslı Türkler tarafından yaklaşık %65 oyla kabul edilirken Kıbrıslı Rumlar tarafından %76 oyla reddedildi. Adanın yeniden birleşmesine yönelik planın Kıbrıslı Rumların oylarıyla reddedildiği halk oylamasından yalnızca bir hafta sonra ise Rum kesiminin temsil ettiği Kıbrıs Cumhuriyeti, adadaki tek meşru devlet olarak AB üyeliğine girdi<sup>208</sup>.

Annan Planı'nın Türkiye'de bulunduğu karşılığı medya üzerinden analiz eden Toklucu ve Seymen, plan hakkında Türkiyeli yazar ve gazetecilerin ciddi bir bilgi eksikliği ve tabiri caizse kafa karışıklığı içinde olduğunu belirtir<sup>209</sup>. Nitekim Toklucu ve Seymen'e göre köşe yazarlarının Annan Planı'nın kaç sayfa olduğu ve planın göç etmesini öngördüğü Kıbrıslı Türklerin sayısı gibi çok temel noktalarda bile verdikleri bilgiler/rakamlar arasında uçurum vardır<sup>210</sup>. 1950'li yılların aksine Kıbrıs sorununun medya tarafından pek rağbet görmediği de Toklucu ve Seymen'in makalesinde şöyle ifade edilir<sup>211</sup>:

“Aslına bakılırsa, Türkiye basını için Kıbrıs'ın AB süreci vesilesiyle bu kadar gündeme gelmesi, ardından son Kıbrıs seçimlerinin bir nevi referanduma dönüşerek ilgilenilmesi zorunlu bir hal alması hem alışılmadık hem de arzulanmayan bir durumdu. Çünkü nereden bakarsanız bakın 1974'teki hareketi izleyen yıllarda gazetelerin üst üste üç Kıbrıs manşetiyle çıktığı pek vaki değildi. Hatta bazen köşelerde de yer alan bir kuralı vardı Türkiye basınının: Bir gazeteyi batırmak istersen, üç gün üst üste Kıbrıs manşeti at! Ancak tarih farklı aktı ve Türkiye gazeteleri kendilerine şiar edindikleri yasaları mecburen çiğnemek zorunda kaldılar. Arzulanmama sebebi de şu olabilir; Kıbrıs bunca yıl sonra ilk defa ülkenin birinci gündem maddesiydi ve gazete köşelerinde ciddi bir saflaşma/kamplaşma vesilesi olmuştu. Dolayısıyla, uzak durmak mümkün değildi. Ancak bu kadar zaman gözardı edilmiş, üzerinde okunmamış, düşünülmemiş bir konu olduğundan –sonuçta müşterisi olmayan bir konuyu öğrenmeye çalışmak bir vakit kaybıydı- aradaki açığı kısa bir sürede kapatmak da pek mümkün değildi.”

Medya ve basının Kıbrıs konusundaki bu ilgisizliğini ve bilgisizliğini aynı zamanda kamuoyunun yansıması olarak değerlendirmek mümkün. Ayrıca bu yazılarda Kıbrıslı Türklere karşı genel bir değersizleştirme hali olduğu da gözlemlenebilir<sup>212</sup>.

---

207 Rebecca Bryant, ve Yiannis Papadakis. Cyprus and the politics of memory: history, community and conflict. Vol. 51. Ib tauris, 2012, 6

208 age

209 Murat Toklucu ve Serkan Seymen, “Annan Planı ve Medya” **Birikim Dergisi**, s. 179 (Mart 2004). <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3931/annan-planı-ve-medya#.V6JKbusrLIW>

210 “...köşe yazarlarına bakılırsa plan 100 sayfadan başlayarak 140, 190, 200, 200 küsür gibi sayfa sayılarına ulaşıyor. Hatta planın 100 bin sayfa olduğunu yazanlara rastlamak da mümkün. Demek ki ilk önce şunu çözmeliyiz: Ortada birden fazla Annan Planı dolaşıyor olabilir mi?” Ayrıca göç etmek zorunda kalacak olan Kıbrıslı Türklerin sayısına ilişkin farklı yazılar için bkz: Toklucu ve Seymen, Annan Planı ve Medya, **Birikim**, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3931/annan-planı-ve-medya#.V4QCi-srLIV>

211 Toklucu ve Seymen, **age**

212 Toklucu ve Seymen, **age**



Basının ve kamuoyunun çözüm sürecine ilişkin kafa karışıklığı devam ederken sinemada bu sefer daha önceki Kıbrıs filmlerinden çok farklı anlatısı olan bir film gösterime girdi. Kıbrıslı yazar ve yönetmen Derviş Zaim'in 2003 yapımı *Çamur* filmi, Kıbrıs'ta yaşanan acıların bireyler üzerinde bıraktığı izleri, sebep olduğu travmaları tek bir tarafın savunuculuğunu yapmayan, aksine acıların karşılıklı olduğu alt metnini taşıyan bir anlatıyla perdeye yansıttı. 2002'de canlanan çözüm süreciyle aynı dönemde çekilen film, geçmişle yüzleşme ve iyileşme çabasını yapıcı bir üslupla seyirci karşısına taşıdı. 2011 tarihli *Gölgeler ve Suretler* de tıpkı *Çamur* gibi iktidarların benimsediği ve benimsetmeye çalıştığı milliyetçi-muhafazakar ve tek yanlı söylemden koparak yeni bir kolektif hafıza oluşumunun nüvelerini izleyiciye aktarmıştır.

Son olarak belirtmek gerekir ki Kıbrıslı Rum ve Kıbrıslı Türkler arasındaki barış girişimleri 2004'te başlayan durgunluktan yaklaşık dört yıl sonra yeniden resmi gündeme taşınmıştır. 2008 yılında başlayan doğrudan görüşmeler bir takım kesintilere rağmen bugüne kadar devam etmiştir. Görüşmeler, Kıbrıs'taki statükonun sürdürülemez olduğu; siyasi eşitlik temelinde iki toplumlu, iki bölge, tek bir uluslararası kimliğe ve egemenliğe sahip bir federasyon kurulması prensibi doğrultusunda devam ettirilmektedir<sup>213</sup>.

### 3.4. Değerlendirme

Kolektivite tanımı üzerindeki belirsizlik ile bireysel hafıza ve anlamlandırma süreçlerinin özgün yönleri saklı kalmak koşuluyla, toplumsal bellek inşa ve manipüle edilebilir bir yapıdır. Türkiye'nin Kıbrıs politikasındaki kırılmaların kamuoyu nezdinde meşru kılınması süreci, bu savı destekler niteliktedir. Nitekim, 1940 öncesinde gerek yönetim düzeyinde gerekse halk tabanında bilinmeyen ve ilgi duyulmayan ada 1950'lere gelindiğinde Türklük temelinde sahiplenilmiş, 1957 yılında Kıbrıs'taki Rumların varlığı kabul edilerek *taksim* planı devreye sokulmuş, 1960 yılında Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kurulması kabul edilmiştir. Kitleler en başta adını yeni yeni duymaya başladıkları adayı "Kıbrıs Türktür" söylemiyle sahiplenmiş, bir kırılma evresinden sonra da meydanlarda "Ya Taksim Ya Ölüm!" sloganları atar olmuştur. Toplumun böylesi büyük kopuşlara

---

213 UN Cyprus Talks, "11 February 2014 Joint Declaration on Cyprus."  
<http://162.243.184.203/2014/02/11/11-february-2014-joint-declaration-on-cyprus/> [11.02.2014].

adaptasyonu, kolektif hafızanın yeniden ve yeniden inşa edilmesiyle sağlanmıştır. Bu rıza üretimi sürecinde kullanılan anlatı, söylem, imge, sembol ve mitler toplumsal bellek çalışmalarında işaret edilenlerle son derece uyumludur.

Tarih anlatısı, Türkiye'nin Kıbrıs'a olan bağıını "ispat etmek" için araçsallaştırılan unsurlardan biridir. Tarih kitaplarında adanın tarihini Osmanlı'nın fethinden başlatmak bu durumun örneklerinden biridir. Fakat belki de daha önemlisi, sloganlarda, siyasilerin demeçlerinde, basında her fırsatta dile getirilen "tarihteki zafer" konseptidir. Yunanistan'a karşı geçmişte kazanılan zaferler, zamanın Kıbrıs düzlemine deforme edilerek sıkça aktarılmıştır. Adanın Anadolu'ya coğrafi yakınlığı üzerinden servis edilen bir "jeopolitika" da bu tarih anlatılarına eşlik etmiştir. Ayrıca Kıbrıs'taki Türk nüfusunun aslında Rum nüfusundan daha fazla olduğu, demografik dengenin sonradan gelen Rum göçüyle değiştiği argümanı kullanılmıştır. Tüm bunlar bilimsellik kisvesi altında topluma sunulmuştur.

Kolektif hafıza inşası, ulus devlet kavramıyla bütünleşik bir süreçtir. Benzeri konularda olduğu gibi Kıbrıs örneğinde de milliyetçi-muhafazakar görüş, ulus devlet pratiklerinin taşıyıcısı olmuştur. Kıbrıs'a biçilen kimlik ve tarih de bu pratiklerin bir parçasıdır. Öte yandan milliyetçi-muhafazakar görüş, dönemin ruhuna uymayı ihmal etmemiş, Soğuk Savaş yıllarının anti-komünist söylemiyle eklemlenmiştir.

Sonuç itibarıyla Türkiye'nin Kıbrıs politikası değişen koşul ve anlayışlar doğrultusunda sürekli kırılmalar yaşamıştır. Buna paralel olarak toplumsal bellek ortaya çıkan yeni durumları meşru gösterecek şekilde "tazelenmiş" ve kitlelerin değişimlere adapte olması kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Sinema bu dönüşüm evrelerinde bazen neden bazen de sonuç olarak kolektif hafıza kalıplarının yeniden şekillenmesine etki etmiştir. Sinemanın değişen sosyal ve politik konjonktürle olan etkileşimi bir sonraki bölümde detaylıca irdelenecektir.

#### 4. UYUŞMAZLIĞIN ARACI OLARAK SİNEMA

Çalışmanın bundan önceki bölümlerinde kolektif hafızaya ilişkin kuramsal yaklaşımlar incelenmiş, Türkiye'nin Kıbrıs politikalarındaki kırılmaların toplum nezdinde nasıl meşru kılınabildiği sorgulanmış, meşruiyet kazanma sürecinde iktidarın ve ideoloji taşıyıcılarının ne gibi yollar izlediği tartışılmıştır. Özellikle üçüncü bölümde Kıbrıs'ın gündemdeki konumu ile Kıbrıs konulu filmlerin yoğunluğu arasındaki paralellikler ortaya koyulmuştur. Bu bölümde ise söz konusu filmlerin nitel içerik analizi yapılacak, egemen Kıbrıs anlatılarıyla benzerlik ve farklılıkları analiz edilecektir. Giriş bölümünde ifade edildiği gibi, bu araştırma sinematografik veya sanatsal bir eleştiri kaygısı taşımamaktadır. Filmler yalnızca toplumsal bellek inşasında oynadığı rol üzerinden değerlendirilecektir. Sıkça başvurulan imge, sembol ve söylemlerin deşifre edilmesi esas amaç olacaktır. Bu anlamda önce filmlerin künyesi hakkında bilgi verilecek, ardından içeriği anlatılacaktır. Örneklemin bu kısmında yer alan filmler çok fazla ortak nokta taşıdığı için her bir filmin özgün yönleri kısa birer başlık altında sunulacak, geri kalan özellikleri daha geniş bir başlık altında topluca değerlendirilecektir. Bu bölüm altında incelenen filmler 1964'ten 1974'e kadar olanlar ile 1974 yapımı filmler olarak iki sınıfa ayrılmıştır<sup>214</sup>.

1977 yapımı ve Kıbrıs'ta yıllar önce birlikte savaşmış olan mücahitlerin macerasını konu edinen “Silah Arkadaşları” (Yön. O. F. Seden) filmi haricinde 1975 yılından 2000'li yıllara değin Kıbrıs'ı konu edinen hiçbir film çekilmemiştir. Kıbrıs filmlerindeki bu dönemsel boşluğun sebeplerini net bir biçimde tespit etmek pek mümkün olmasa da bu konuda bir takım hipotezler ortaya atılabilir. Öncelikle ilgili filmlerin çatışma ve çözüm gündemiyle gösterdiği yoğun paralellik göz önünde bulundurulursa, 1975'ten 2000'lere kadar Kıbrıs'ta, 1975 öncesinde görüldüğü kadar belirgin siyasi dalgalanmalar yaşanmamıştır. Bu durum Kıbrıs'ın Türkiye sinemasında yeniden popülerite

---

214 Tezin gerek yöntemi gerekse evren, örneklem ve sınırlılıkları giriş bölümünde detaylıca aktarılmıştır.

kazanmasının önüne geçmiş olabilir. Bir diğer varsayım da dönemin malî imkansızlıkları üzerinde temellendirilebilir. Nitekim Kıbrıs filmleri içerdiği çatışma ve savaş sahneleri nedeniyle görece yüksek maliyetli olabilir. Dolayısıyla daha düşük maliyetli melodram filmlerinin tercih sebebi olması muhtemeldir. Ayrıca gerek evlere giren televizyonların sinemayı geri plana düşürmesi gerekse Türkiye sinemasının 1980’li yıllarda içine düştüğü buhran, Kıbrıs filmlerine de yansımıştır. Bu anlamda bahsi geçen boşluk evresinin nedenleri, bu çalışmanın sınırlarını aşsa da sinema araştırmaları kapsamında incelenmeye değerdir.

#### **4.1. 1964-1974 Yılları Arasında Çekilen Kıbrıs Filmlerinden Bir Kesit**

Önceki bölümde ifade edildiği gibi 1960 yılında kurulan Kıbrıs Cumhuriyeti’nin işlerliğini yitirmesiyle birlikte adada bir takım şiddet olayları baş göstermiş, bu olaylar 1963 yılında had safhaya ulaşmıştır<sup>215</sup>. Kıbrıs’taki gelişmeler, başta *Kanlı Noel* olmak üzere Türkiye’deki gündemin üst sıralarına yerleşmiştir. Bu ayrıca Türkiye’nin adaya müdahale yapma girişiminin *Johnson Mektubu*’yla engellendiği tarihe tekabül eder. Olup bitenlerle paralel olarak Türkiye sinemasında Kıbrıs’ı konu alan filmler popülerlik kazanmaya başlamıştır. 1964 yapımı *On Korkusuz Adam* ile başlayan Kıbrıs filmleri furyası 1968’e kadar devam etmiştir. Adadaki çatışma atmosferinin yumuşamasıyla birlikte 1974 yılına kadar bu konuda film çekilmemiştir.

Bu başlık altında 1964 tarihli *On Korkusuz Adam*, 1966 tarihli *Dişi Düşman* ve yine 1966 tarihli *Göklerdeki Sevgili* isimli filmler analiz edilecektir. *Hancının Kızı* (O. Nuri, 1963), *Kıbrıs Volkan* (U. Ozon, 1965), *Severek Ölenler* (O. F. Seden, 1965), *Fırtına Beşler* (A. Gülyüz, 1966), *Fedailer* (K. Arıkan, 1966), *Severek Dövüşenler* (A. Saner, 1966), *Fedai Komandolar Kıbrıs’ta* (N. Okçugil, 1967) ve *Komandolar Geliyor* (N. Okçugil, 1968) isimli filmler, giriş bölümünde detaylıca açıklandığı gibi erişim sınırlılıkları veya melodram nitelikleri nedeniyle örneklemin dışında tutulmuştur.

Kıbrıs filmlerinin analizine geçmeden önce şunu da belirtmek gerekir ki Kore Savaşı ile Kıbrıs’taki anlaşmazlığın Türkiye gündemine taşınması özellikle 1950-1960 yılları

---

215 Bu konuda ayrıca bkz: Bülent Fevzioglu, **Sinema, Plak ve Bildirilerde Kıbrıs Türklerinin Direniş Yılları** (Ajans Yayınları, 2009).

arasında Kurtuluş Savaşı filmlerinde adeta bir patlamaya yol açmıştır<sup>216</sup>. Kıbrıs filmlerinin yanı sıra Kurtuluş Savaşı filmlerindeki bu artış, daha sonraki yıllarda da adadaki çalkantılara paralellik göstermiştir. Çalışmanın kapsamına girmediği için detaylıca yer verilmeyecek olan bu durum bir milli kimlik bunalımına dayandırılabilir.

#### 4.1.1. On Korkusuz Adam

Eşref Ekicigil'in yapımcılığını üstlendiği, senaristliğini Recep Ekicigil'in, yönetmenliğini ise Tunç Başaran'ın yaptığı "*On Korkusuz Adam*", Kıbrıslı Türkler ve Kıbrıslı Rumlar arasındaki çatışmaların şiddetlendiği 1964 yılında gösterime girmiştir. *Korkusuz Adamlar*'ı canlandıran oyuncular arasında Tamer Yiğit, Yılmaz Güney, Erol Taş ve Adnan Şenses de yer alır<sup>217</sup>. *On Korkusuz Adam*'ın yapım şirketi Artist Film, film Laboratuvarı ise Erman Film'dir. Film, Kıbrıslı Rum çeteciler tarafından saldırıya uğrayan Kıbrıslı Türklerin, "Anayurt" Türkiye'den gelen kahraman bir grup tarafından savunulmasının hikayesini anlatır.

John Sturges'in çektiği "*The Magnificent Seven*" (*Yedi Silahşörler*) isimli Amerikan yapımı filmde uyarlanan *On Korkusuz Adam*, senaryo açısından özgün olmamakla beraber gişe rekorları kırarak 1964-65 sezonunun en çok öne çıkan filmleri arasına girer<sup>218</sup>. *Türlerle Türk Sineması* adlı eserinde Özgüç'ün de ifade ettiği gibi "Amaç, Kıbrıs sorununa daha özgün senaryolarla barışçıl bir çizgide yaklaşmak değil, kanayan yarayı daha da kanatmaktır! Konuları yiğitlik ve kahramanlık öyküleri üzerine kurulu bu tür filmler kolaycılığa, sömürüye açıktır<sup>219</sup>."

Siyah beyaz çekilen filmin açılış sahneleri çarpıcıdır. Rum olduğu anlaşılan ve adeta insan dışı bir mahluk olarak resmedilen bir adam banyo küvetinde saklanan kadını ve üç çocuğunu öldürür. Kıbrıs'ta görev yapan Türkiyeli Binbaşı Nihat İlhan ve öldürülen ailesine atıfla çekilen bu sahneyi gazete manşetlerinden fotoğraflar takip eder: "EOKA Türkleri imha etmek istiyor", "Erenköy'ün Düşmesi Adada Türklüğün Sonu Olacak", "Mücahitler Bir Şehit Verdi", "Terör Altında Yaşayan Kıbrıs", "Topel'in İşkence

---

216 Erkiş, *age*, 90

217 Filmin Künyesi başlığı altında tüm oyuncular listelenmiştir.

218 Özgüç, *age*, 181

219 Özgüç, *age*, 182

Yapılarak Öldürüldüğü Açıklandı”, “Katliama Teşebbüs Edilirse Taarruza Gececeğiz”, “Tecavüze Seyirci Kalmayacağız” ve bu minvaldeki çok sayıdaki manşet seyirciye aktarılır. Manşetleri takip eden ilk sahnede Rum olduğu anlaşılan bir çete, bir Türk köyünü basar ve çete lideri “Bu topraklarda oturmanıza müsaade etmemiz size lütfumuzdur!” diye bağırır. Öldürülen Kıbrıslı Türkler –özellikle çocuklar–, intikam yeminleri, uzun tecavüz sahneleri perdeye yansıtılır.

*On Korkusuz Adam*’ın 1959 yılında çekilen Kıbrıs konulu iki filmden 5 yıl sonra 1964’te gösterime girmesi ve filmin Rumların acımasızlığına ilişkin bir imgeler ve semboller dizisiyle açılmasını tesadüf olarak değerlendirmek fazla iyimser bir yaklaşım olacaktır. Meusburger’in belirttiği gibi imgeler, toplumsal bellek oluşumunda çoğu zaman yazılı ve sözlü kaynaklardan da işlevsel bir rol oynayabilir. Çünkü imgeler, yazılı ve sözlü kaynaklardan fazla olarak birden çok mesajı kültürel farklılıklara saplanıp kalmaksızın aynı anda aktarma gücüne sahiptir ve çok daha kalıcı niteliktedir. Öldürülen bir kadının ve çocuklarının imgesi, bu imgeyle karşılaşan farklı kesimlerden çoğu insan için belleğe kazınan bir trajedi unsurudur. Sembolleşen bu imge, kuvvetle muhtemeldir ki kitaplardan, makalelerden ve sözlerden daha somut ve gerçek bir etki yaratır.

Bu film özelinde dikkat çekici olan, tüm karakterlerin aksansız bir Türkçe konuşmasıdır. Kimin Rum, kimin Türk olduğunu anlamak başta zor olsa da “kötü adamların” Rum, “masum ve mazlumların” Türk olduğu kısa süre içinde anlaşılır. Murat Şahin’in de biz ve onlar ayrımı bağlamında tespit ettiği gibi, filmde sıradan Kıbrıslı Türklerin gündelik yaşantısı perdeye yansıtılırken silahlı çeteler haricindeki Kıbrıslı Rum topluluğuna hiçbir yer verilmemekte, bu yüzden madalyonun diğer tarafındaki insanların düşüncelerine ve hislerine dair hiçbir ipucu bulunmamaktadır<sup>220</sup>.

Rum çete tarafından yakalanan genç Kıbrıslı Türk erkek öldürülecektir. Uçurumdan atılmadan önce son sözleri şunlar olur: “Göreceksin, bugün yedi olan yarın yetmiş olacak.” Uçurumdan atılan genç adam denize düşmüştür ama hala hayattadır. Bir balıkçı teknesiyle denize açılmış olan Türkiyeli abi-kız kardeş, genç adamı görür ve kurtarır. Kıbrıslı Türklerin “davalarından” haberdarlardır. Türkiye kıyısına varınca ilk iş olarak Kıbrıs davasına “baş koyacak” kahramanlar bulunur. Bu kahramanların arasında “Kürt

---

220 Şahin, *age*, 9

Mahmut” lakaplı Erol Taş da yer alır. Aslında “*On Korkusuz Adam*” yakıştırmaları eksiktir. Zira bu kahraman grubun içinde bir de kadın (kız kardeş olan) vardır: “Bir Türk kızımı ben. Sizin taşıdığımız hislerle ben de doluyum. Ayağınıza köstek olacağımı düşünmeniz yanlış. Bir Türk kızı için yanlış bir hüküm bu.”

#### **4.1.1.1. Milliyetçi Bir Dayanışma Modeli**

Kıbrıslı genç, diğer karakterlere “Yavru Vatan”da olup bitenleri anlatırken şöyle der: “Bize yapmadıkları zulüm kalmadı, çocukları bile boğazladılar. Rumların canavarlıkları anlatılamayacak kadar iğrenç ve korkunç. Bu durumda bizlere yaşam hakkı kalmadı.” Bu sözleri dinleyen Yılmaz Güney’in canlandırdığı karakter cevap verir: “Pis domuzlar, Allah onları kahretsin.” Senaryo bu ve bunun gibi tasvirlerle filmin devamında ara ara yer verecektir.

Birbirinden çok farklı hayatları olan kahramanlar, Kıbrıs’a vardıklarında kusursuz bir dayanışma örneği sergiler ki bu durum filmin en belirgin özelliğidir. Karakterlerin geçmişi değildir önemli olan. Örneğin, kahramanlardan biri işlediği bir cinayetten ötürü Türkiye’de idam cezasıyla karşı karşıyadır. Oysa bu cinayet karakterin olumsuz bir özelliği olarak değil, onu daha da yücelten bir durum olarak sunulur.

Girilen ilk çatışmada galip gelinmesiyle beraber fonda militer bir kahramanlık marşının duyulması bir olur. Zafer hissi seyirciye böylece aktarılmıştır. Muzaffer ekip Türk köyüne vardığında Kıbrıslı Türk genç, köy halkına hitaben hararetle bir konuşma yapar:

“Kara sakallı ve kara cüppeli Makarios [...] Rumlar, Türk halkına karşı giriştiği katliam hareketlerini durduracaklardır. Anayurtlu arkadaşlar, köyümüzün savunmasını Palıkarya sürülerine karşı bizimle beraber yapacaklardır. Anayurtlu kardeşlerimizin aramızda bulunması maneviyatımızı yükseltti [...] Belki hepimiz öleceğiz ama namusumuza, şerefimize, mukaddesatımıza el sürdüremeyeceğiz.”

Filmde geçici mağlubiyetler de yer alır. Rum çetenin yaptığı sinsi bir baskında kahramanların çoğu hayatını kaybeder. Köy halkından (aslında köy halkı olarak kameralara yansıyan sadece birkaç karakter vardır) hayatta kalanlar bir kaleye sığınır ve orada çatışmanın sonlanmasını beklerler. Kahramanlar “kanlarının son damlasına kadar” kaleyi koruyacaklarına yemin eder. Seyirci yine de Türklerin yenileceği hissine kapılmışken büyük bir uğultu duyulur. Türk uçakları ufukta belirmiş, adanın üzerinde alçak uçuş yapıyorlardır. Birkaç bomba sesi ve görüntüsü belirir. Gelenler “bizimkilerdir.” Fonda yine militer bir kahramanlık marşı duyulur. Bu defa daha coşkulu biçimde “Dağ

Başını Duman Almış” marşı çalar. Kalenin gönderinde Türk bayrağı yükselir. Böylece film sona erer. Son sahne, uçakların havada yaptığı görkemli bir hareketle kapanır.

#### 4.1.2. Dişi Düşman

Yönetmenliğini Nejat Saydam’ın, yapımcılığını Acar Film çatısı altında Murat Köseoğlu’nun, senaristliğiniyse Saydam’ın Aydın Arakon’la birlikte üstlendiği “*Dişi Düşman*”, başrollerini Cüneyt Arkın (Cengiz), Hülya Koçyiğit (Asuman) ve Ajda Pekkan’ın (İren) paylaştığı 1966 tarihli siyah-beyaz bir filmidir. *On Korkusuz Adam*’dan farklı olarak bu film, daha geniş bir mekan ve zaman yelpazesini sinemaya yansıtır. Film esas olarak, Bizans İmparatorluğu’nun Osmanlı tarafından fethedildiği 1453’te Bizanslıların sakladığı “imparatorluk alameti” mücevherlerin ortaya çıkışını ve bunların Kıbrıslı Rumlara silah parası olarak gönderilme çabasını konu alır.

Tarih ve toplumsal bellek ilişkisi açısından *Dişi Düşman* filmi kayda değer nüveler barındırır. Kıbrıs sorununun tarafı olan Rumlarla Bizans İmparatorluğu arasında bağlantı kuran senaryo, bu ikisi arasında bir süreklilik varmışçasına aktarır hikayeyi. Tarih 29 Mayıs 1453’tür. Osmanlı askerleri savaş meydanında Bizans surlarına doğru ilerlerken bir yandan da Fatih Sultan Mehmet’in topları surları top atışına boğar. Kaleleri fetheden, Yeniçeri kostümlü Osmanlı askerleri (o dönemde gerçekten bu kostümün var olup olmadığı soru işaretidir), “Bizans düştü” nidalarıyla kaçan Bizans askerlerini kovalar. Bu sırada bir Bizans komutanı, İmparator’un ölmeden önce verdiği son emri yerine getirmeye koyulur. Bu emir yalnızca birkaç kişinin bildiği bir sır olarak kalacaktır.

Tarihi sahnenin akabinde güncel zamana gelinir. Asuman ve Cengiz, esrarangiz amcalarının sorguya çektiği çılgınlık içindeki İren isimli kadının hikayesini merak eder. Anlaşılır ki ortada bir define vardır: “Bizans’ın düştüğü gün, imparatorluk alametlerini taşıyan mücevherler Türklerin eline geçmesin diye askerler onu gizli bir kutuya sakamışlar[dır].” Bir casus rolündeki İren, hazinenin parasını silah almaları için kara ve deniz yoluyla Kıbrıslı Rum çetelere ulaştırmaya çalışıyor, “Türk kardeşleri” öldürmeyi planlıyordur. Bunun üzerine Cengiz ve Asuman Kıbrıslı Osman Nuri’yi de yanlarına alarak bu planı engellemek için turist kılığında adaya gider.



Kıbrıs Havaalanı'nda bir başka Türkiyeli ikili vardır. Birisi bu ikilinin valizine eroin bırakarak polisler bahane vermiştir. Tevkif edilen Türk haykırmaya başlar: “Bırakın beni kalleşler, bu bir tertiptir. Hür dünyanın insanları, size sesleniyorum... Ben bir Türk doktoruyum. Yanımdaki de bir Türk hemşiresidir.” Doktorun “Hür dünyanın insanları” diye tam olarak kime hitap ettiği belli değildir fakat bu sözler Soğuk Savaş döneminin bir yansıması sayılabilir. Bu sırada Hemşire alır sözü: “Normal pasaport ve vizelerimizle Kıbrıs'taki kardeşlerimizin dertlerine deva bulmak için geldik. Bavulumuza eroin koydular. Bizi hayatımız boyunca zindanlarda süründürecekler”. Olaya tanık olan esas karakterlerimiz Doktor ve Hemşire'yi de alıp önce polisten ve sonra da Rum çeteden kaçmayı başarırlar. Türk karargahına vardıklarında Kıbrıslı Osman Nuri “Şimdi bozkurt bağırması” der ve ekipce uluyarak işaret verirler. Önünde durdukları kalenin tepesinde Türk bayrağı ile iki kişi belirir. Bu sahne 1940'lardan itibaren ilgisini Kıbrıs'a yönelen pantürkistlerin sembollerine bir atıftır.

Hazineyi Kıbrıslı Rumlardan önce ele geçirme koşturması “Hadi bakalım Barbaros'un torunları” nidalarıyla başlar. Böylece Kıbrıs ve Türkiye'nin ortak geçmişine vurgu yapılır. Mücadelenin en tehlikeli karakteri “Dişi düşman” İren ile “Kahraman Türk kızı” Asuman bir ara karşı karşıya gelir. İren'i öldürdüğünü sanan Asuman'a verilen teselli tahmin edilebilir: “Üzülme... Savaş bu. Sen O'nu öldürmesen O seni öldürecekti.” Bu ifade savaştaki ölümlerin nasıl meşrulaştırıldığını ve durumun paradoksallığını göstermesi açısından dikkat çeker. Takip eden uzun olaylar dizisinin ardından yalnızca “müdafasız insanların karşısında kuvvetli” olan Rumlara yenilgiye uğratılır.

#### **4.1.2.1. Tehlikelerle Kuşatılmış Vatan Algısı**

Muzaffer Türk kahramanlar karargaha döner. Başrollerdeki Asuman ve Cengiz, “Anavatan'a Yavru Vatan'dan selamlar” eşliğinde denize açılarak Türkiye'ye doğru yol alır. Perdede “Son” yazısı belirir fakat filmde görseller akmaya devam eder, fonda Cüneyt Arkın'ın sesi duyulmaya başlar. Film tanıtımı olduğu anlaşılan bu metin şöyle akar:

“Alo, alo... Dikkat, dikkat... 20. asrın insanları... Etrafınızda, sağınızda, solunuzda birçok düşman dolaşiyor. Dost gibi, arkadaş gibi, sevgili gibi düşman... Kendinizi bu düşmanlara karşı korumaya hazırlanın. Bu düşmanların en tehlikelisi “Dişi Düşman.” Emsalsiz bir macera, son yılların en büyük casusluk olayı. Binlerce insanın hayatı tehlikeler içinde. Dişi Düşman. Hülya Koçyiğit, bu korkunç olayların ilahi bir kahramanı, vatanını seven bir Türk kızı rolünde. Cüneyt Arkın, büyük tehlikenin

karşısında kaya gibi sert. Sırasında sert, sırasında vurduğunu kıran bir kahraman. Ve Dişi Düşman, Ajda Pekkan. Türk sinemasının en cazibeli kadını. En büyük silahı güzelliği ve dişliliği [...] Türkiye’de başlayıp Yavru Vatan’da biten bir ölüm dirim kavgasının hikayesi. Dişi Düşman. Acar Film, İstanbul’un fethedildiği günden beri devam eden bu ezeli savaşın filmini en gerçek bir anlatıyla sizler için hazırladı. Dişi Düşman. Onun bir tek işaretiyle müdafasız kadınlar ve çocuklar ölüyor. Türkiye’deki kardeşler, bu can düşmanlığına asla mücadele etmeyeceklerdir. Dişi Düşman [...] Acar Film, milli hislerle dolu aşk ve macera filmini tüm seyircilere ithaf eder [SON].”

Kaes, sinemanın tarihi yorumlayan ve buna bağlı olarak kolektif hafızayı üreten, organize eden ve homojenleştiren rolüne dikkat çeker. Yazar “ama kimin tarihini?” sorusunu sormayı da ihmal etmez<sup>221</sup>. *Dişi Düşman* filmi belki de bu sorunun cevabını bulmak için somut bir örnek teşkil eder. Nitekim film, tarihi (Osmanlı-Bizans veya Türk/Rum) Türkiye’nin egemen anlatı kalıplarıyla seyirciye aktarmaya devam eder. Üstelik bu aktarımı, Yetişkin’in ifadesiyle “devre kesici boşlukların olmadığı” bir şekilde, yani geçmişle bugün arasında lineer bir neden-sonuç ilişkisi varmış gibi yapar. Sinemanın inancı yeniden ürettiğini vurgulayan Yetişkin, sinemada seçilmiş bir olayın öne çıkartılmasıyla üstün bir gücün egemenliğinin onaylandığını ve bu güç için üstü örtülü bir rıza talebinde bulunduğunu ifade eder<sup>222</sup>. *Dişi Düşman*’ın Osmanlı’nın Bizans’a karşı zaferini gösteren ilk sahneleri veya güncel sahnelerdeki “Barbaros’un torunları” vurgusu tam da bu duruma örnektir. Filmde yeniden üretilen inanç Türk’ün Rum’a karşı üstünlüğü, rıza talebinin konusu da bu zaferin (!) Kıbrıs üzerinde yeniden deneyimlenmesidir.

Connerton’a atıfta bulunmak gerekirse kolektif hatırlama, geçmişin bilgi ve imgelerinin bazı törensel formlar altında güncel zamana taşınmasıyla gerçekleşir. Diğer bir ifadeyle, geçmişin kazanımları ve kayıpları mistik anlamlar yüklenerek öykülendirilir ve yeniden canlandırılırlar<sup>223</sup>. Böylece kurgulanan bir geçmiş üzerinden hatırlama sağlanır. *Dişi Düşman* ve benzeri filmler, izleyicinin hafızasını geçmişin tarafgir bir tasavvuru üzerinden şekillendirmeye hizmet eder.

Son olarak filmin isminde ve içeriğinde kullanılan “dişilik” kavramı üzerinde durmak gerekir. İncelenen diğer filmlerde olduğu gibi toplumsal cinsiyet kalıpları bu filmde de son derece baskındır. Fakat *Dişi Düşman* diğerlerinden bir adım öteye giderek tüm kötülük ve düşmanlıkların “dişi” diye tabir ettiği kadınlardan geldiğini açıkça kelimelere

---

221 Kaes, **age**, 196

222 Yetişkin, **age**, 107

223 Tuğrul, **age**, 21

döker<sup>224</sup>. Karşısındaki “Kahraman Türk kızı” karakteriyse eril unsurlarla çevrelenmiş milliyetçi-militer bir kimlik taşır. Tüm bunlar birlikte değerlendirildiğinde film tarihsel ve güncel referanslarla izleyiciyi etrafının sürekli düşmanlarla çevrelenmiş olduğu konusunda ikna etme misyonu taşır. Kuşkusuz bunların başında “ezeli ve ebedi düşman” olarak sunulan Rum/Yunan kimliği gelmektedir.

#### 4.1.3. Göklerdeki Sevgili

Yapımcılığını Süreyya Duru’nun, senarist ve yönetmenliğini ise Remzi Jöntürk’ün üstlendiği 1966 Acar Film yapımı “*Göklerdeki Sevgili*”, konu itibariyle *On Korkusuz Adam* ve *Dişi Düşman* gibi Kıbrıs’ı merkezine almaktan ziyade bir aşk hikayesi içinde Kıbrıs’taki 1963-64 çatışmalarına yer verir. Melodram türündeki filmin başrolünü genç Türk pilotu Timur’u canlandıran Cüneyt Arkın ile Yıldız rolündeki Selda Alkor paylaşır. *Göklerdeki Sevgili*’nin senaryosu özgün nitelikte olmayıp, Mervyn Leroy’un Waterloo Köprüsü isimli filminden uyarlanarak çekilmiştir<sup>225</sup>.

Maktav’ın belirttiği gibi melodram türünün özelliklerini taşıyan Türk filmlerinde erkek kahramanın savaşa gittiği hikayelere çok sık başvurulmuş, “gidip de dönemeyen’ veya ‘gelip de bulamayan” kahramanların hikayeleri son derece popüler olmuştur<sup>226</sup>. Kıbrıs filmlerinde de benzer duruma sıkça rastlanılır. Örneğin Timur ile Yıldız’ın birbirine olan aşkı Timur’un gizli bir görevle Kıbrıs’a gitmesi yüzünden yarım kalır. Filmde ara ara Kıbrıs hakkında çıkan gazete manşetlerine yer verilir: 25 Aralık 1963, “Türk Mahalleleri İşgal Edildi. Orgeneral Sunay: ‘Sınirlerimiz Çok Gerginleşti’ dedi;” 26 Aralık 1963, “Ordumuz Kıbrıs’a Karşı Harekata Başladı;” 24 Ocak 1964, “Bayraktar Camii Bombalandı;” 10 Şubat 1964, “Türk Köyleri Bazukalarla Taranıyor;” 13 Mart 1964, “Çarpışmaların Durması Müdahaleyi Geçiktirdi;” “Amerika Çıkarmamızı Yine Önledi.” Gazete manşetlerinden görüntülerin arasında Beyazıt Meydanı ve başka yerlerde toplanan kalabalıklar perdeye yansır. Kalabalığın ellerinde “Ne Çabuk Unuttun İzmir’deki Tekmeyi” gibi Kurtuluş Savaşı galibiyetine atıflar görülür. Tüm bunlar aslında çok kısa imgeler olmakla beraber, Meusburger’in belirttiği gibi yazılı ve sözlü kaynakların

224 Bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için dişilik ve kadınlık tartışmasına yer verilmemiştir.

225 Özgüç, *age*, 182

226 Hilmi Maktav, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. 1. bs. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 8

aktaramadığı pek çok his ve düşünceyi aktarma kapasitesi taşır;<sup>227</sup> seyirciye maksatlı hatırlatmalarda bulunur.

*Göklerdeki Sevgili*'nin Kıbrıs sorunu açısından ilgi çekici yönü, Kıbrıslı Rumların resmediliş biçimidir. İncelenen diğer filmlerin aksine buradaki Kıbrıslı Rumlar istisnalar haricinde Rumca konuşurlar. İstisnayı teşkil edenler ise aksansız bir Türkçe'nin arasına “vre” gibi Rumca nidalar ekler. Canlandırılan Rum karakterlerinin tümü eli silahlı çetecilerdir. Neredeyse tamamına yakını, dişleri çürümüş ve dökülmüş, insanlık dışı üslupla kahkahalar atan, “alem” peşinde koşan, tecavüzcü, adeta şarlatan görünüşlü tiplerdir. Ayrıca bu kişiler Türklere göre “Beşikteki çocukların kafasına kurşun sıkmaya ve ihtiyarların kafasını kesmeye bayılırlar”. Türklerin ağzından Rumlar/Kıbrıslı Rumlar için çıkan başka sözler de bunu teyid eder: “Karı kılıklı eşkiyalar... Çocuklara, kadınlara haa! [...] Sen de geber, pis Palikarya!” Militarist söylemler burada olduğu gibi eril kodlarla iç içe geçmiştir. Kadınlık, tıpkı daha önce ele alınan filmlerde olduğu gibi erkeklerin ağzında ve davranışlarında kolayca mobilize edilen söylemlere sinmiştir.

#### **4.1.3.1. Müşfik Türk Askeri İmgesi**

Filmde Kıbrıslı Türklerin Anavatan aşkına vurgu yapılır. Kıbrıslı Rum çetecilerin darağacına astıkları Kıbrıslı Türk gencin asılmadan önceki son sözleri “Yaşasın Türkiye, Yaşasın Anavatan” olur. Benzeri “Anavatan” hezeyanları filmin başka sahnelerinde de yer alır. Türklük tahayyülü filmin çeşitli sahnelerinde yüceltilir. Üstü başı yırtılmış genç bir Kıbrıslı Türk kadın, adada çarpışmakta olan Timur ve ekibine köyünde olanları anlatır, tecavüze uğradığını söyler. Bunun üzerine Timur, “Bu körpe kızıdan, bu sivil halktan ne istediler [...] Biz de kızıyoruz, gözümüz dönüyor ama ırza geçmiyoruz, çoluk çocuk katletmiyoruz. Sivil halka hürmet bile ediyoruz.” dedikten sonra harekete geçer. Silah arkadaşı da Timur'un ardından yola koyulmadan önce kendi kendine şöyle der: “72 buçuk millet içinde gerçek farkımız bu işte. Türk, adil, müşfik, şimdi de canavar. Yürüyün arkadaşlar!” Türklerin köye gelişi coşkuyla karşılanır. “Yaşasın Türkiye, yaşasın Anavatan” derken vurulur Kıbrıslı Türklerin bazıları. Arkada üstü başı yırtılmış, tecavüze uğradığı izlenimi verilen kadınlar kaçar.

---

227 Meusburger, *age*, 4

Kolayca öngörülebileceği gibi filmin sonunda kazanan Türk tarafı olur. Timur ve diğer Türklerin en zor anında gökyüzünde Türk uçakları belirir. Kıbrıslı Rum mevzileri yok edilmiş ancak Cengiz Topel kaybedilmiştir. Uçakların bombardımanı sırasında yaralanan Timur, düşünülenin aksine ölmemiştir ve Türkiye'ye dönecektir. Ancak bir gün adaya tekrar geleceklerini bilir, "Uçaklarla, tanklarla, ay yıldızlı bayraklarla [...] O zaman kahramanlara çiçekler atılacak, zafer marşları çalınacak[tır]. Her şey değişecek[tır], her şey." Nihayetinde Timur İstanbul'a ve oradan da hikayenin başladığı yer olan Eskişehir'e döner; olayların düğümü çözülür.

Değerlendirmek gerekirse *Göklerdeki Sevgili*, kullandığı imgelerin de yardımıyla tarihî olayları "kişiselleştirir, dramatize eder ve geçmişi duygularla ifade eder"<sup>228</sup>. Film boyunca duyulan replikler, bu durumun adeta bir sağlamasıdır. Ayrıca Türklerin savaşta bile ne kadar müşfik ve şefkatli olduğuna yapılan göndermeler izleyicinin gözündeki milliyetçi benlik algısını ve karşısında konumlandığı acımasız ve vahşi "öteki" algısını güçlendirir. Kolektif hafızada "Zaten onlar da..." gibi başlayan cümlelerin tohumlarını eker. Böylece Türkiye askerinin Kıbrıslı Türkleri Rumların "mezaliminden" korumak için adaya gitmesi bir takım referanslarla meşrulaştırılır, bunun için rıza üretilir. Ne var ki filmin başında gösterilen gazete manşetinin yazdığı gibi Amerika bu gibi bir hareketi önlemiştir.

#### 4.2. 1974 Yapımı Kıbrıs Filmlerinden Bir Kesit

1968 yılından itibaren bir durgunluk evresine giren Kıbrıs filmlerine rağbet, 1974'teki Kıbrıs Barış Harekatı'nı önceleyen dönemde yeniden artışa geçmiştir. Bu bağlamda Harekat'ın gerçekleştirildiği yıl tam on tane Kıbrıs filmi çekilmiştir. *Göç* (R. Jöntürk, 1974), *Önce Vatan* (D. Sağiroğlu, 1974), *Sezercik Küçük Mücahit* (E. Gönenç, 1974), *Şehitler* (Ç. İnanç, 1974) ve *Zindan* (R. Jöntürk, 1974) bu başlık altında incelenen filmlerdir. Öte yandan *Kartal Yuvası* (N. Batyan, 1974), *Kıbrıslı Fedailer* (M. Saylav, 1974) *Zafer Kartalları* (S. Havaeri, 1974), *Kıbrıs'ta Türk Aslanları* (K. Arıkan, 1974) ve *Esir Hayat* (L. Akad, 1974) isimli filmler örneklemin haricinde tutulmuştur.

---

228 Rosenstone, 2014. Aktaran Erkılıç, *age*, 41-44

1974 Barış Harekatı'nı takip eden yıllarda Battal Gazi, Malkoçoğlu ve Kara Murat gibi film serilerinin artışa geçtiğini ayrıca not etmek gerekir. Bu gibi filmlerin karakterleri “devlet düzenini sağlayan bireysel kahramanlar” olup Bizans veya Batı karşısında hep galip gelen devletçi tiplerdir<sup>229</sup>. Kıbrıs'ta Batı'ya ve Rum kimliğine meydan okunan, düzen kaygısının olduğu bir dönemde bu gibi filmlerin ön plana çıkması dönemin sosyal ve siyasi bağlamıyla uyumludur.

#### 4.2.1. Göç: Kıbrıs Ufuklarında

Necdet Barlık'ın yapımcılığında, Remzi Jöntürk'ün yönetmenliği ve senaristliğinde 1974 yılında Barlık Film tarafından yapılan *Göç: Kıbrıs Ufuklarında* filmi, karakterlerin içinde bulunduğu karmaşık ağırları, Kıbrıs'ta yaşanan çalkantılar çerçevesinde hikayelendirir. Macera ve aksiyon türünde olan filmin oyuncularından bazıları Fikret Hakan (Oruç), Tanju Korel (Seyithan), Salih Güney (Barış), Tugay Toksöz (Burak), Gönül Hancı (Çiğdem) ve Tülin Örsek'tir<sup>230</sup>.

Pasaportu olduğu halde sırf macera olsun diye adaya kaçak giren Seyit, ile onu seyir halindeki teknesinde bulan Burak Reis arasındaki “Türk müsün?” sorusuyla başlar film. İkili karaya vardığında Hrisanti'nin Türkçe şarkı söyleyen kadını Rumca söylemesi için azarladığına şahit olurlar. Rum şarkıcı ise aksansız bir Türkçe'nin arasına “vre” ünlemleri sıkıştıran Hrisanti'ye “Türkler adaya çıkartma yapınca belanı bulursun” karşılığını verir. Bunun üzerine tüm karakterler koyu bir kavgaya tutuşur.

Diğer tarafta başka bir karakter olan Neslihan ile babasının kan ve erkeklik motifleriyle dolu kan davası diyalogu yansır seyirciye. Kan davasının taraflarından birinin Seyit'in babası Mahmut Şah olduğu kısa süre içinde anlaşılır. Bu nedenle birbirine aşık olan Seyit ve Neslihan'ın evlenmesine izin verilmez. Seyit, Neslihan'ın babasını evliliğe rıza vermeye mecbur bırakmak için kadına tecavüz eder. Tecavüz, iyi-kötü ayırımının çok keskin olduğu Kıbrıs filmlerinde çokça yer alır. Fakat diğer filmlerde tecavüz eden Rum, kurtarıcı Türk iken, *Göç* filminde bir Türk erkeğin bir Türk kadına “aşk” kisvesi altında tecavüz ettiği görülür. Buna rağmen filmin akışı içinde “masum” Türk kadınlarına tecavüz

---

229 Erkılıç, *age*, 104, 109

230 Türk Sineması Araştırmaları (TSA), *Göç*, <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/4048/goc> [Erişim: 03.03.2016]

eden Rumlar şeytanlaştırılırken, tecavüzcü Türk karakterinin kahraman imajı devam ettirilir, saygınlığı belki de artarak devam eder.

#### **4.2.1.1. Din Motifli Bir Öteki Algısı**

Filmin başında görülen şarkıcı Rum kadın eskiden Burakla evlidir ve Maria isminde bir kızları vardır. Maria Papaz olan dedesi tarafından Manastır'a kapatılarak "diri diri gömülmüştür" adeta. Filmin Manastır'da geçen sahnelerinde dış görünüşüyle Makarios çağrışımı yapan Papaz, uyuyan genç kızları taciz eder ve bunu İsa adına yaptığını söyler, ayrıca Türkleri yendiğinin hayalini kurar. Kızını kurtarmaya gelen (bir şekilde İsa kılığına girmiş!) Burak'ı gören Papaz daha sonra "Ben bir din adamı değilim, bir sahtekarım sevgili İsa" der. Daha sonra gerçeği anlayan Papaz intikam için Hristanti'yle işbirliğine gider. Öte yandan Maria isim değiştirerek Meryem olmuş, din olarak İslam'ı, kitap olarak Kur'anı benimsemiştir. Meryem, babasının dinde ve sevgide zorlama olmadığı sözüyle uyum içinde, tercihini kimsenin zoru olmadan yaptığını vurgular.

Göç filminde öne çıkan nokta, din üzerinden bir öteki portresi çizilmesidir. Kuşkusuz din, Türkiye'deki bir takım kitleleri Kıbrıs sorunu üzerinde mobilize etmek amacıyla fazlaca kullanılan bir araç olmuştur. Ancak buradaki farklılık, Rumlarla özdeş tutulan Hristiyanlığın bazı çevrelerce kötüye kullanıldığı vurgusudur. Kasıtlı mıdır bilinmez ama filmdeki Papaz karakteri dış görünüşüyle, hitap ettiği seyirci kitlesinin zihninde Makarios çağrışımı yapmaya açıktır. Dış görünüşün ötesinde yaptığı kurnazlık ve hilelerle masum insanlara zarar veren bir imaj çizen Papaz karakteri, Türkiye seyircisinin Makarios algısıyla örtüşmektedir.

Bir başka mücadele Burak, Seyit ve adaya kişisel bir intikam için gelen Barış üçlüsü ile Papaz ve Rum çete arasında görülür. Bir Türk'ün bir çırpıda onlarca Rum'u öldürdüğü uzun silahlı çatışmalar, beklenmedik karşılaşmalara ve bilinmeyen aile bağlarının açığa çıkmasına da vesile olur. Öte yandan çatışmalarda mağlup edilen Papaz "Rezil olduk gene" diyerek Hrisanti'ye "çok kahpe bir planı" olduğunu salık verir. Bunun üzerine Hrisanti, "Biraz da mertlikle yenelim şu Türkleri" tepkisini verince Papaz, karşısındakini tarih okumamakla tenkit eder ve ekler: "Türkleri mertlikle yenmek mümkün mü?" Akabinde gerçekleştirilen vahşi eylemleri başta Türklerin yaptığı düşünülse de tüm bunları Papazla Hrisanti'nin Türkleri karalamak amacıyla kurguladığı ortaya çıkar.

Filmin karmaşık ilişkiler ağını bir kenarda tutup Kıbrıs temasına odaklanmak gerekirse, çeteci Rumlar hamile olan Neslihan'ı vurur. Neslihan bir yandan can çekişir ve bir yandan da bebeğini doğururken yüzünde bir tebessümle şanlı Türk ordusunun adaya geleceğini anlatır. Rumlar Türk kadınlarını yakalayıp tecavüz girişiminde bulunurlar ki bu tecavüzcülerden bazılarını Papaz'ın kiraladığı sonradan anlaşılacaktır. Pek çok Türk ve Rum karakter ya yaralanır ya öldürülür. Bunlardan Hrisanti, son nefesini verirken ağzından şu sözler dökülür: “Tanrım, kullarını bu sahtekarın sakalından, cübbesinden, ihtiraslarından koru.” Tecavüz ettiği Neslihan'ın doğurduğu bebeği tutan Seyit, ironik olarak “Çocuklar sağolsun, onlar yaşasın, analar mutlu olsun artık!” diye haykırır. Bir başka tarafta Meryem'in Rum annesi “Türk her zaman haklıymış” der ve bir süre sonra Türk bayrağını göndere çeker. Yaralılar dahil herkes ayaklanarak hazırola geçer. Karakterlerden birisi “Biz Avrupa'ya akarız barış için. Yeşil Ada'ya çıkarız barış için. Can alır can veririz bu bayrak için” derken bir diğeri “Ve hepimiz bir Mustafa Kemal, hepimiz aşık serüvenci insan” diye bağırır. Herkes selam durmuş haldeyken bir bebek yansır perdeye. Fondaki coşkulu milliyetçi marşla son bulur film.

#### 4.2.2. Önce Vatan

Duygu Sağıroğlu'nun yazıp yönettiği, yapımcılığı Memduh Ün'e ait olan *Önce Vatan*, 1974 *Uğur Film* yapımı bir savaş ve aksiyon filmidir. Başrollerini Cüneyt Arkın (Yavuz) ve Fatma Girik'in (Zeynep) paylaştığı film, Kıbrıs'ın çatışma koşulları içinde başlayan ve bu koşullar yüzünden yarım kalan bir aşk hikayesini konu alır. Filmin ismi olan *Önce Vatan* ibaresindeki “vatan”ın sınırları Kıbrıs'ı da içine alır. Fakat filmin genelinde gözlemlenebileceği gibi bu durum mutlak bir kapsayıcılığa değil, Anavatan-Yavru Vatan gibi hiyerarşik bir ilişkiye göndermedir. Biri kurtarılmayı bekleyen, diğeri kurtarıcıdır.

Kıbrıs konulu daha eski filmlerde kullanılan gazete manşetlerine 1974 yılında bir de radyo ve dış ses eklenmiştir. Radyodan yapılan anonslar izleyiciye Kıbrıs üzerine doğrudan bilgi aktarımı yapmaktadır. Güncele ve geçmişe dair bu bilgi Türkiye'nin resmî Kıbrıs anlatılarıyla uyumludur. Coşkulu marşlar eşliğindeki komando talimi ile evinde oturan sıradan bir ailenin görüntülerinin ardından bir radyo sesi duyulur:

“Burası Kıbrıs Türk Bayrak Radyosu. Uzun zamandan beri Yunanlıların tahrikiyle insanlık dışı kanlı saldırılarını sürdürmekten çekinmeyen kana susamış Rum tedhişçilerine son ihtarımızdır. Türkiye Kıbrıs'taki soydaşlarının haklarını sonuna kadar korumaya kararlıdır ve durumun gerektirdiği her



türlü tedbiri almaya hazırdır. [...] Bütün dünya bilmelidir ki Türkiye Kıbrıs üzerindeki haklarının bir tek zerresinden bile hiçbir zaman vazgeçmeyecektir.”

Radyoda yukarıdaki anons devam ederken, görüntüdeki iki kadın ve bir çocuk bir anda eve giren silahlı kişilerce kurşun yağmuruna tutulur. Ardından bir semboller dizisi yansır perdeye: Kuş kafesi, Atatürk portresi, katliam mahallerinden fotoğraflar, banyo küvetinde katledilmiş kadın ve çocuklar... Aralarında çocuklar da olan beden bütünlüğü bozulmuş cansız insan bedenleri olduğu gibi gösterilir. Diğer yandan T.C. Başbakanlık binasında 12 No.lu Kıbrıs Harekat Planı'nın telaşı vardır. Amerika'nın 6. Filo'suna rağmen adaya gidilecektir.

Bir subay karakterindeki Yavuz “sosyetik” nişanlısı ve babasının “Nereden çıktı bu Kıbrıs meselesi başımıza” yakınmalarıyla ve ordudan ayrılıp işlerin başına geçme ısrarıyla muhattap olur. Fakat Yavuz'un tepkisi sert olur: “Bir komando subayı nasıl yetişir, bu ülkeye kaç patlar biliyor musun? Babanın yazıhanesinde viski içip göbek büyütmem için sarfedilmedi bunca para. Bu borcu ödemek zorundayım ben.” Kaldı ki bu borç parayla değil ancak kanla, canla ödenebilecektir. Benzer zengin-fakir, vatanperver-paragöz ayrımı filmin başka sahnelerinde de görülecektir. Akşam eve döndüğünde Harekat haberini alan Yavuz acilen adaya doğru yola çıkar.

Yavuz, Rum cephaneliklerini basarak silah ve cephane temin etmek, abluka altındaki Türk köylerini teşkilatlandırmak göreviyle gittiği adada eril karakterli Zeynep ve babasıyla tanışır. Zeynep'in rehberliğinde Rum cephaneliğinin bulunduğu üsse gelen ekip Rum askerlerle amansız bir çatışmaya girer. Zeynep burada gösterdiği savaşçı karakteriyle “kendini kanıtlar.” Fakat akabindeki olaylarda babası bir Rum komutan tarafından işkencelerle öldürülür. Konuşma veya ölüm sırası Zeynep'tedir ve konuşmadığı her dakika köylüler öldürülecektir. Kurşuna dizilmeyi bekleyen Kıbrıslı Türkler, gözlerini bağlamak isteyen Rum askerlere “İstemez, biz gözü açık ölmeyi de biliriz!” diyerek İzmir Marşı olarak bilinen marşın Kıbrıs versiyonunu söylerler. Sembol nitelikli bu gibi marşlar izleyicinin milliyetçi hislerine seslenir adeta. Kıbrıslı Türkler tam öldürülecekken Yavuz askerleriyle beraber gelerek köyü kurtarır. Ancak sonrasındaki kanlı çatışmalarda Yavuz yaralanır. Yine de sayısız Rum'u öldürmeye devam eden kahraman Zeynep tarafından kurtarılır.

#### 4.2.2.1. Anavatan-Yavru Vatan Hiyerarşisi

Dağ başında Yavuz'un yaralarının iyileşmesi için bekleyen Zeynep aklındakileri şöyle dile getirir: “Kıbrıs Türkiye'nin olsaydı eğer, Rumlarınki gibi bizim de fabrikalarımız, okullarımız olurdu. Böyle cahil, böyle fakir kalmazdık.” Yavuz'un karşılığı da tasdik eder niteliktedir: “Doğru, önce İngilizler sonra da Rumlar yıllardır sizi ezip bitirdiler. Ama bu hep böyle sürecek değil.” Bu arada ikili birbirine aşık olmaya başlar. Yavuz yarası nedeniyle düştüğü bir anda Zeynep'in yardımını öfkeyle reddederken toplumsal erkeklik kodlarını ele verir. Üzülen Zeynep: “Sana merhamet etmek ne haddime düşmüş benim. Yaralandınsa bizim için yaralandın, benim için yaralandın. Sana kölenmiş gibi bakmak benim boynumun borcu” karşılığını verir. Bu sözler seyircinin Kıbrıs algısını bir borç-alacak ilişkisi ekseninde şekillendirme potansiyeli taşıdığı gibi mevcut algının da ipuçlarını verir.

Tedavi için Türkiye'ye giden Yavuz, aylar sonra Kıbrıs'a döndüğünde Zeynep'i bulamaz. Zorunluluktan başka bir yere giden Zeynep hamiledir ve bir kız çocuğu doğurur. Aradan 10 yıl geçer ve bir dış ses duyulur:

“Ve geçen 10 yıl içinde Makarios yeni Kıbrıs politikasını çizerken Türkiye'yi hesaba katmak zorunda olduğunu artık iyice biliyordur. Devletlerarası anlaşmaları sistemli bir şekilde Rumlar lehine yorumlayarak dünya üzerindeki etkin Yunan yaygaracılığını ve Akdeniz'deki yeni denge unsurlarını ustaca kullanarak uzun vadede Türkiye'yi safdışı bırakmak umudu ve hayalleri içindeydi. Ama adadaki aşırı sağcı Grivas ve EOKA örgütü Kıbrıs'ı bir Yunan adası yapmak için beklemek niyetinde değildiler. Ve Makarios'a karşı cephe almakta gecikmediler. Bu sefer Rumlar kendi aralarında tedhişçiliğe başladılar. Grivas'ın ölümüyle kurulan yeni örgüt EOKA-B ve adaya gizlice sokulan Yunan subayları, adayı bir an önce Yunanistan'a ilhak etmek için sabırsızdılar ve Makarios'u amaçları için büyük bir engel olarak görmekteydiler. Sonunda eski katil Nikos Sampson'un başkanlığında bir darbe düzenleyerek oldu-bitti ortamı içinde Kıbrıs'ı bir Yunan adası haline getirebileceklerini sandılar ve 1974 Temmuz'unda kanlı olaylar yeniden başladı.”

Bu sefer “birbirini yiyen” Rumlardır. Zeynep artık büyümüş olan kızını alıp olaylardan kaçmaya çalışır. Bu sırada Kıbrıs kıyılarına yaklaşan gemiler, açtıkları bombardımanlar gelir seyircinin önüne. Kıbrıs'a gitme emri alan Yavuz'un ekibinden bir sevinç çılgılığı kopar. Böylece askerler savaşa neşe içinde, istekle gidildiği imajını verir. Adaya vardıklarında nidalarla ilerleyen Türk askerleri, helikopterler, uçaklar eşliğinde uzunca savaş sahneleri başlar. Kızıyla birlikte Rumlardan kaçan Zeynep uçakları görünce “Çok şükür Allahıma geldiler işte. Uçaklarıyla, toplarıyla, tüfekleriyle, mehmetçikleriyle sonunda geldiler işte” diye sevinç çığlıkları atar ve Türk bölgesine ulaşmak için yola çıkarlar. Ancak sonunda köyde tek bir Türk erkeğinin kalmayacağına yemin eden

Rumlara, saklanmak zorunda oldukları bir kilisede yakalanırlar. Fondaki esrarengiz müzik ve Rumların korkutucu kahkahaları eşliğinde saldırıya uğrarlar. Zeynep'in "Allah'ın evinde" olduklarını hatırlatmasına rağmen Rum askerler umursamaz bir tavırla karşılık verirler. Kızı kaçımayı başarabilse de Zeynep Rumların tecavüzüne uğrar.

Zeynep'in kızı, Yavuz'u bulup onun babası olduğunu öğrendiği sırada Rumlar kadınları ve çocukları rehin olarak kiliseye toplarlar. İçki içen Rum askerleri tecevüzlere devam eder. Tecavüz uğrayan genç bir kadının küçük yaştaki kardeşi "intikam" sözleriyle kaçış planına dahil edilir. Çıkan çatışmalardan sonra kilisede rehin tutulan grup kurtarılır. Fakat tecavüze uğramanın "utancıyla" Zeynep, az önce karşılaştığı Yavuz'dan kaçarak Rum kurşunlarının hedefi olur ve ölür. Bir sonraki sahnede Zeynep'in mezarı başında görünen Yavuz şu sözleri söyler: "Huzurunda Tanrı adına yemin ediyorum ki haklarını koparmadan Türk ordusu hiçbir zaman çıkmayacaktır Kıbrıs'tan." Böylece seyircinin gözünde Türkiye'nin Kıbrıs üzerindeki hakkı ve haklılığı pekiştirilmeye çalışılır. Askerlerin rahat-hazır ol duruşuyla başlayan bu sahne marş eşliğindeki bir resmi geçit ve tank, tüfek, uçak görüntüleriyle noktalanır.

#### **4.2.3. Sezercik Küçük Mücahit**

Ertem Göreç'in yönetmenliğinde, Erdoğan Tunaş'ın senaristliğinde ve Berker İnanoğlu'nun yapımcılığında 1974 yılında çekilen film, yine aynı yılın Şubat ayında gösterime girmiştir<sup>231</sup>. Savaş ve melodram türünde olan Er Film yapımı *Sezercik Küçük Mücahit*'in başrol oyuncusu Sezer İnanoğlu'dur. Perihan Savaş (Lale), Orçun Sonat (Murat), Şükriye Atav (Lale'nin annesi) da filmin diğer oyuncuları arasındadır.

Militer unsurlar ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair pek çok nüve içeren film, öğretmen Lale, eğitim uçuşunda hayatını kaybeden eşi, Lale'nin Kıbrıs'ta yaşayan ablası ve doktor eniştesinin hikayeleriyle başlar. Lale, eşinin ölümünden sonra bebeği Sezer'i Kıbrıs'ta doğurur. Bebeğini ablası ve eniştesine bırakarak kısa süreliğine memleketine gittiği sırada bu kişiler EOKA'nın cinayetine kurban gider. Lale bebeğinin öldüğünü düşünürken, EOKA'cılarının farketmediği Sezer'i çocuğu olmayan bir çift evlat edinir.

---

231 Türk Sineması Araştırmaları, <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/3967/sezercik-kucuk-mucahit> [Erişim: 12.04.2016]

Aradan 6-7 yıl geçmiştir. Sezer, “laf atan Rum kızlara” yüz vermemesi (çünkü ona ancak bir “Türk kızı yaraşır”) ve sataşan Rumlarla münakaşaya girmemesi konusunda anne-babasından tembihlidir fakat yine de Rum çocukların gazabından kaçamaz. Sezer’in dayak yediğini gören Kıbrıslı Türk esnaftan birinin “Hep bizimkiler mi dayak yiyecek, yerden yüzleri kalkmayacak mı hiç?” hayıflanmasına karşılık olarak bir başkası “Tasalanma bizim çocuklarımızın da onların çocuklarını döveceği, bizlerin de onların babalarının ağızlarını burunlarını kıracağımız günler gelecek, hem de yakında!” karşılığını verir. Filmde çocuk kavgasının bile Türk-Rum düşmanlığına dayandırılması, yetişkinlerin bunun üzerinden ayrımcı bir nefret söylemi üretmesi, uyuşmazlığın derinliğine ve çözümsüzlüğüne dair algı yaratılmasına hizmet eder. Öte yandan yetişkinlerin kavgasında olduğu gibi çocuklar arasında da en merhametli, en onurlu ve en yüce olan Türklermiş gibi bir tablo çizilir. Öyle ki Rumlar kundaktaki bebekten ezan okuyan müezzine kadar sınır tanımayan bir acımasızlıkla maluldür. Karşısındaki Türk ise “aman dileyeni” affedecek kadar erdemlidir.

Evde geçen diyaloglarda da Türk filmlerine has “kalleş,” “nankör” gibi sıfatlar Rumlar için sıkça kullanılır. Sezer’in babası tepkisini daha da ileri taşıyarak: “Çocuk bebek dinlemez onlar. Kalp yerine taş taşır palikaryalar” der sanki bu bir çocuk kavgası değilmişçesine. Sezer “hırsından” ağladığını söylerken babası da “Ne de olsa biz burada azınlıktayız. Ama bir gün bizim de hakkımız korunacaktır. Anavatan Yavru Vatan’ı asla yalnız başına bırakmayacaktır. Senin, benim, bütün Kıbrıslı Türklerin intikamı alınacaktır” karşılığını verir. Ardından radyonun sesi duyulur:

“Dikkat dikkat! Burası Bayrak Radyosu, Kıbrıs Türk Mücahitinin Sesi. Haberleri veriyoruz: Bugün Yunan subayları tarafından Makarios’a bir darbe yapılmıştır. Makarios son anda ölümden kurtularak kaçmıştır. Darbeciler EOKA’cı Nikos Sampson’u cumhurbaşkanı ilan etmişlerdir. Bütün Türk vatandaşlarının evden çıkmamaları ihtar olunur.”

Öte yandan Rum askerler “Beklediğimiz gün geldi, adada bir tek canlı bile kalmayacak. ENOSİS gerçekleşecektir. Bize hiçbir kuvvet mani olamaz. Kıbrıs bizimdir artık” diye adeta avuçlarını ovuştururlar. Bir minarenin tepesinde ezan okuyan müezzini vurarak öldürürler. EOKA’cılarının geldiğini anlayan aile eve saklanır. Kaçmak istemeyen Sezer’i, öçlerini almak için kaçmaya ikna ederler. Bu sırada Sezer’e gerçek ailesinin aslında kendileri olmadığını anlatan ikilinin intikam vurgusu çok ön plandadır. Eğer Sezer kendisini büyüten anne-babasının intikamını almayacaksa, “boşuna” mı bir yuva

vermişlerdir ona! İnkna olan Sezer dolaba saklandığı sırada üniformalarında EOKA yazan askerler, son sözleri tebessüm eşliğindeki bir “Vatan sağolsun” olan çifti öldürür.

#### 4.2.3.1. Bir Çocuk Militarizmi Örneği

Bu aşamadan sonra çocuk, yaygın vatanperver kalıpların da ötesinde ölmeye ve öldürmeye hazır, travma yaratması beklenen olaylardan “çelik bir iradeyle” çıkan, kahraman bir asker olarak canlandırılacaktır. Filmde intikam vurgusu çok fazla ön plandadır. Öldürülmeden önce çocuklarına intikam sözü verdiren aile, oç alma eylemini çocuğu yetiştirmelerinin neredeyse yegane sebebi olarak gösterir. Bu anlamda iyileşmenin Kaplanoğlu'nun işaret ettiği “hesaplaşma”nın tanıklık ve öykülemeyle değil, intikamla mümkün olacağı algısı yaratılmaktadır<sup>232</sup>.

Dolapta saklanan Sezer, çetecilerin yeni bir köy baskını planını duyar ve az önce hiçbir şey olmamışçasına zorlu bir yolu aşarak köylüleri kurtarır. Artık intikam almak için elinde bir şans vardır. Ona silahını veren Türk subayı Kıbrıslı Rum çetecilere dönerek: “Sizin ulusunuz savaşmayı öğrenemeyecek. Şerefsizce çarpışanlar şerefsizce ölürlər” der. Sezer tercihini merhametten yana kullanınca da subay ona onbaşı rütbesi verir: “Türk ulusunun çocukları bile aman dileyene tetik çekmez. Sen, küçük mücahit, daha çok büyüdün şimdi gözümde. Götürün şu palikaryaları!” Sezer ise subayın yardımıyla Anavatan'a gidip öz annesini bulmakta kararlıdır. Türkiye'ye yolculuğa çıkmadan önce altı-yedi yaşlarındaki bu çocuk, üç Türk köyünü ve tecavüze uğramak üzere olan bir kadının bebeğini kurtarmış, bu sefer teğmenlik rütbesiyle ödüllendirilmiştir.

Sezer Türkiye'ye gitmeden önce Kıbrıs'taki askeri törenlere ve resmî geçitlere katılır. Çocuğun öz annesi Lale Kıbrıs'a gelmiş ve oğlunun ölmediğini öğrenmiştir. Törenler sırasında kendisine madalya ve üsteğmenlik rütbesi verilen Sezer sonunda annesiyle kavuşur. Filmin özellikle son bölümünde Harbiye Marşı, şehitlik, uygur adım yürüyen siviller ve ay yıldız içinde uluyan kurt figürlerine yoğun biçimde başvurulur. Film, marşlar eşliğindeki bir resmî geçitle son bulur.

Değerlendirmek gerekirse *Sezercik Küçük Mücahit*, incelenen filmler arasında militer unsurların en baskın olduğu filmidir. Asker-yurttaş imgeleri ilgili pek çok filmde kullanılsa

---

232 Cem Kaptanoğlu, “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama” Birikim Dergisi, s. 248 (Aralık 2009), 1-4.

da burada söz konusu olan, çocuk üzerinden yürütülen koyu bir militarizmdir. Kullanılan söylemin amacı ise Kıbrıslı Türklerin ve Kıbrıslı Rumların iletişim kurarak acılarını sararak bir çözüm bulması değil, izole bir yapı içinde kendi acılarına ve karşı tarafın zulmüne duydukları öfkeyi ölümsüzleştirmektir.

#### 4.2.4. Şehitler

1974 Gaye Film yapımı *Şehitler*'in yönetmenliğini Çetin İnanç, yapımcılığını Erdoğan Tilav ve senaristliğini Tamer Yiğit üstlenmiştir. 1975 yılının Mart ayında vizyona giren filmde Tamer Yiğit (Kemal), Orçun Sonat (Osman), Fatma Belgen (Fatma), Eşref Kolçak (Emin) ve Kuzey Vargın (Reşit) oynamıştır<sup>233</sup>. *Şehitler* filmi, bir Türk subayının adaya gelerek Kıbrıs'ta mücadele ederken Rumlar tarafından hapse atılan arkadaşlarını bulması ve onlarla beraber önemli bir görevi yerine getirmesinin hikayesini anlatır. Bu filmi örneklemedeki diğer filmlerden ayıran nokta, çok uzun çatışma ve dövüş sahnelerinin, hikayeyi bir anlamda geri planda bırakmasıdır. Örneklerinde olduğu gibi bu filmde de tek bir Türk askerin kavga ve çatışma sırasında çok sayıda Rum'u yendiği görülür. Mücadele sırasında Türkler zor duruma düşse de bir çıkış yolu mutlaka bulur.

Kıbrıs konulu diğer filmlerle benzer şekilde *Şehitler* de haritalarla, topa tutulan yerlerin, kurşuna dizilen insanların ve toplu mezarlara gömülen sivillerin görüntüsüyle başlar. Aynı zamanda “Kıbrıs'ı çiğnetmeyeceğiz,” “Ecevit: Artık beklemeye sabrımız kalmadı” gibi gazete manşetleri perdeye yansıtılır. Adayı bilen subay Kemal, Türkiye'den Kıbrıs'a sivil kıyafetle giderek bir planı uygulamakla görevlendirilir. Duvarlarında “Makarios,” “Kahrolsun Türkler,” “EOKA” yazıları yazan adaya “can almaya” gelir. Uzun çatışma sahnelerinden sonra ulaştığı üste üç arkadaşının Rumlar'ın saldırılarında korkunç acılara maruz kaldıktan sonra hapishaneye atıldığını öğrenir; idam edilme ihtimalleri vardır. Geriye dönük canlandırmalarda (*flash back*) çok yoğun sembol kullanımı görülür. Diğer taraftan Kıbrıslı Rumlar bir meyhanede içki içip getirdikleri kadınlara tecavüz girişiminde bulunurken gösterilir. Buldukları meyhanenin iç kapısında yazan EOKA yazısı da dikkat çeker.

---

233 Türk Sineması Araştırmaları, <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/3958/sehitler> [Erişim: 15.04.2016]

Kemal, diğer üç arkadaşını kurtarabilmek için kendini hapse attırır. Bir yandan işkenceyle konuşturulmaya çalışılırken, arkadaşları da onun hakkında bildiklerini anlatmaya zorlanır. İçlerinden biri, öfke cümlelerini susturmaya çalışan Rum'a "Tarihte düşman karşısında susan Türk gördünüz mü siz hiç?" diye çıkışır. Sonunda ise hapisteki dört arkadaş Yavru Vatan söylemleri arasında uzun çatışmalara girerek hapishaneden kurtulur. İçlerinden biri kaçarken Yunanistan bayrağını indirir ve "Bir gün gelecek bütün Kıbrıs'ta Türk bayrağı dalgalanacak!" diye bağırır. Uzun bir mücadelenin ardından güvenli bir yere çekilen dörtlü, parolalarla iletişime geçtikleri Türkiye'den "sabah kızımı tatile gönderiyorum" işaretini alırlar: Sabaha karşı Türk ordusu adaya çıkarma yapacaktır.

#### **4.2.4.1. İkincil Konumdaki Kıbrıslı Türk Algısı**

Gruptan birinin isteyen operasyonlara katılmayabileceğini "Anavatandan bizim için gelen binlerce mehmetçik çarpışırken seyirci mi kalacağız?" sözleriyle hatırlatması üzerine "Bu uğurda ölmek ölümlerin en şerefli" benzeri cevaplarla karşılaşır: "Türk'ün ve Türklüğün, kahramanlıkların en yücesi en şerefli olduğunu gösterelim dünyaya!" Fakat bu sorunun kendisi bile Kıbrıslı Türklerin Türkiye nezdinde ikincil konumda görüldüğünün ipuçlarını taşır. Türkiye gemilerinden karaya çıkan askerlerin, top atışlarının görüntüleri belirir ve yine radyonun sesi duyulur: "Burası Kıbrıs Radyosu. Dikkat dikkat! Bu sabahın erken saatlerinde Türkler aniden Girne sahillerine kuvvet çıkarmaya başlamışlardır [...] Bütün subay ve erler acele birliklerine intikal etsinler." Çıkarmanın haberini alan Rum askerler şaşkınlık ve paniğe kapılır: "Ne kadar Türk varsa, yaşlı, genç, erkek, kadın, çoluk çocuk hepsini kurşuna dizin." Bunun üzerine Rumlar minare tepesinde ezan okuyan müezzini boğazlamaya, çocukları kurşuna dizmeye, kadınlara tecavüz etmeye başlarlar. Saldırıları gören bir kadın elinde Türk bayrağıyla evinden çıkar: "Hani neredesiniz Türk düşmanları! Kahraman mehmetçikler geliyor. Mustafa Kemal'in torunları geliyor" diye bağırırken bir Rum tarafından bıçaklanarak öldürülür. Son sözleri Türkiye'nin müdahalesine dair umut sözleri olur.

Türk askerler tanklarla tüfeklerle savaşır ve kentleri yerle bir ederek, Rumların elindeki çok önem atfedilen radarı ele geçirme mücadelisine girişirler. Bir Türk asker elindeki Yunanistan bayrağıyla öldürdüğü ve dinsizlikle "suçladığı" Rum'a "Ciğeriniz gibi bayrağınız da beş para etmez" diye bağırır. Dakikalarca süren kanlı çatışma görüntülerin

ardından çok sayıda Rum'un sayısız kurşununa hedef olan bir Türk askeri radarı patlatacak son dinamiti ateşlemeyi başarır.

“Vurulup tertemiz alnından uzanmış yatıyor. Bir hilal uğruna ya Rab ne güneşler batıyor.” dizeleriyle başlayan şiir okunur. Görüntüde sivil ve askerlerin resmi geçidi, fonda militer bir marş çalınırken film sona erer.

#### 4.2.5. Zindan

Necdet Barlık'ın yapımcılığında, Remzi Jöntürk'ün yazıp yönettiği *Zindan*, 1974 yılında Barlık Film tarafından yapılmış, Ocak 1975'te gösterime girmiştir<sup>234</sup>. Dramatik unsurların ön planda olduğu filmin oyuncularında Tamer Yiğit (Polat), Feri Cansel (Maria), Bilal İnci (Nikos), Turgut Özatay ve Ersun Kazançel yer alır.

Filmin esas karakterleri Kıbrıslı Rum Maria, sekiz yıldan sonra Kıbrıs'a dönen Polat, annesi ve “kötü adam” rolündeki Kıbrıslı Rum Nikos ile ekibidir. Nikos filmin sevilen karakteri Maria'yla evlenmek ister ama Maria ile Polat birbirini seviyordur. Nikos kafesteki güvercinleri silahla vurup öldürecek kadar kötüdür. Annesi sekiz yılın ardından evine dönen Polat'a bu zaman içinde kimlerin öldürüldüğünü sayar ve yıkılma ihtimali bahanesiyle caminin kapatıldığını anlatır. Polat, “Minaresini şehitlerin kemiğiyle ördüğümüz harcını kanla kardıgımız” diye tasvir ettiği camini kapatılmasına tepki gösterir, bunu yapan Rumları zalimlik, hayinlik ve ödeklilikle suçlar. Annesi oğlunun Kıbrıs'ı terketmesini istese de onun için mesele, barış meselesidir. Bu sırada Maria ile evleneceğini duyuran Polat Nikos'a barış ve insanlık üzerine nutuklar verir ve sonra ekler: “Hepimiz dost olabilirdik ama artık çok geç.” Maria ve Polat, Maria'nın babasının yardımıyla kaçarak evlenir. Maria dinini değiştirmek için baskı görmeme sözü alsa da kendi isteğiyle Müslüman olur, Gülüm ismini alır. Nikos, peşine düştüğü Maria'nın babasını öldürür. Baba son nefesini vermeden önce Nikos'a insanlık ve barış dersi vermeyi ihmal etmemiştir. Diğer Kıbrıs filmlerinin aksine *Zindan*'da Maria ve babasını, yani “İyi Rumlar”ı görürüz. Fakat bu iki kişiden biri “daha erdemli” olan yolu seçerek din değiştirmiş, diğeri ise çok yaşayamamıştır.

---

234 *Zindan* filminin içerdiği şiddet ve vahşet sahneleri nedeniyle Almanya'da bir süreliğine yasaklandığına dair bilgilere rastlansa da bu bilgi teyid edilememiştir. Bkz: [https://en.wikipedia.org/wiki/Remzi\\_Ayd%C4%B1n\\_J%C3%B6nt%C3%BCrk#cite\\_note-3](https://en.wikipedia.org/wiki/Remzi_Ayd%C4%B1n_J%C3%B6nt%C3%BCrk#cite_note-3)



#### 4.2.5.1. Şiddetin Meşru Dayanağı Olarak Romantik Barış Temsili

Yeni evlenen ikiliyi bulan Nikos, Maria'ya tecavüz tehdidiyle Polat'ın kolunu kaybetmesiyle sonuçlanacak bir olaylar dizisini başlatır. Bu, Nikos'un Polat yüzünden görme yetisini kaybetmiş tek gözünün intikamıdır. Herşeye rağmen Maria, Polat ve annesi yaşamlarını sürdürürler. Maria doğum yapmak üzeredir ama etraflarında doğumu yaptıracak kimse yoktur. Kapısını çaldıkları çok yaşlı bir Rum doktor yardım etmeyi kabul edecekken doktorun eşi: "Bu insanlara yardım ederken Allah'tan korkmasan Nikos'tan kork" diyerek vazgeçirir. Çok zor şartlar altında doğum yapan Maria ve diğerleri tekrar Nikos'a yakalanır. Önce kilisedeki ikonlara dönüp kötülöklere isyan eden yaşlı kadın "dünyanın kahrına dayanamayarak" ölür. Ardından Maria vurulur. Filmin diğer iki karakterinin yardımıyla aile kaçmayı başarır (Kaçış sırasında Papaz rolüne giren Don Kişot lakaplı absürd bir karakter içerikli bir şekilde başka Rumlardan kurtulur). Yeni doğan bebeğe Barış adı verilmiştir: "Bir gün insanlar uyanacak, Yeşil Ada'ya barış gelecek bir gün. Belki silahlar patlayacak, bombalar atılacak, çiçekler kana bulanacak ama barış gerçekleşecek[tir]". Sığınmak için bir Türk köyüne yaklaşan karakterlerden biri (Rum olduğu anlaşılır) "Burası Türk köyüdür. Konuksever ve insan canlısıdır. Korkulacak bir durum yok" diyerek bir Türk imgesi betimler. Köye ulaşan ekip farkeder ki Polat'ın peşine düşen Nikos ve çetesi bütün bir Türk köyünü öldürmüştür. Bu kaçıp kovalamaca macerasının başında zaten yaralı olan Maria hayatını kaybeder. Sonrasında bir otobüste yol alan Polat romantik bir üslupla barış cümleleri sarfeder. Filmin Rum ve Türk karakterleri arasındaki kaçıp kovalama hali devam ederken Kıbrıslı Rum olan birinin bebeğe bile silah doğrulttuğu görülür. Polat ve Rumlar arasında geçen mücadelede şiddet görüntüleri ve feci şekilde öldürölmüş insan bedenleri yansır kameraya. Son olarak bir uçurumun ucunda bebeğiyle beraber asılı kalan Polat'ın yardımına daha önce de yardım eden Don Kişot koşar. Polat bebeğini ona emanet edip dövüşmeye devam ettiğı sırada gökyüzünde uçaklar görünür. Polat'ın ağzından kahramanlık şiiri tonunda şu sözler çıkar:

"Kurtuluş umudu bitti tükendi derken görün dev kartalları gökyüzünden inerken bakın ey ak güvercinler kartal olmuş savaşta. Mustafa Kemal gibi her komutan en başta. İşte böyle gelin, zalimlere ölüm, ezilenlere barış getirin. Bak gör! Perdesini yıkmaya geldik o ilkel çağların. Çöktük bir volkan gibi üstüne bu dağların. Gör de ibret al zalim, ibret al! Tanklar alev kusarak kovalarken düşmanı, dalga dalga bir sevinç tuttu vatani. Bitti artık o acı, o karanlık, o zindan. Yeni dünya kuruldu güvercin kanatlarında. Saldırganlar için kıyamet günüdür bu. Köpüklü dalgalardan aşip geçti gemiler, yağdırıldı içinden amansızca mermiler. Yaşamak için değil öldürmek, yaşatmak için [Bu sırada el bombasının pimini çekerek Nikos'u ve muhtemelen kendisini öldürür]. Herkes kardeşesine

mutlu yaşayacak burada. Borçluyuz bu günleri o canım Anayurt'a. Öğrendik, ezilmişin umudu direnciymiş. Türk ulusu barışın o ak güverciniymiş. Artık bitti o acı, o karanlık, o zindan. Sağolsun Türk ulusu, sağolsun Anavatan”

Harbiye Marşı, çıkarma ve savaş görüntüleri ile eşliğinde sonlanan filmde yer alan Kıbrıslı Rum karakterler görüldüğü gibi barışın fikrinden bile uzaktır. Kıbrıslı Türk Polat ise romantik barış ve kardeşlik hayalleri kursa da sözde bu amaç için yeri geldiğinde vahşice insan öldürebilir. Yine de Türk tarafının kullandığı şiddet, Rumların aksine meşru-müdafada dahilinde kurgulanmış ve yansıtılmıştır. Görüntülerin vahşi boyutlara ulaşması bu kurguyu etkilememiştir. Dolayısıyla izleyiciye aktarılan imge, Rumların ilkelce ve sebepsiz yere şiddet kullandığı, Türklerinse barış için can atmasına rağmen öz savunmaya başvurduğu yönündedir. Nitekim filmin sonundaki çaresizlik anında adaya barış getirmek için gelen yine Türkiye olur.

#### **4.3. Filmlerin Benzerlik ve Farklılıklarına Dair Tespitler**

“Türk filmi” konseptindeki pek çok eski film, taşıdığı melodram özellikler ve dramatik unsurlar bakımından benzerlik gösterir. Bu nedenle bir filmde yer alan herhangi öğeyi o türün kendisine mal etmek ve diğer türdeki/konudaki filmlerden farklı kılan özgün bir nitelik olarak tanımlamak yanıltıcı olabilir. Kıbrıs filmleri için de aynı durum söz konusudur. Milliyetçi söylem ve semboller, dramatik ayrılıkların ardından bir araya gelen aşıklar, doğduktan yıllar sonra kavuşulan çocuklar, yoksul-zengin kategorizasyonu, iyi karakter-kötü karakter ayrımı, umutların tükendiği anda gelen kurtarıcı, erkek şiddeti, taciz, tecavüz ve benzeri temalar, farklı konuları işleyen pek çok Türk filminin ortak özelliğidir. Fakat bu durum, söz konusu temaların toplumsal hayatta ve kolektif hafızada önemli yer tuttuğu gerçeğini değiştirmez. Bu bağlamda Kıbrıs filmleri, içerdiği anlatı unsurları özgün olmasa da toplumun Kıbrıs'ı/Kıbrıs sorununu algılayış biçimini etkileyici bir niteliğe sahiptir.

Bu bölümde 1964'ten 1974'ün sonuna kadar çekilen filmler incelenmiştir. Filmlerde Kıbrıs'ın Türk olduğuna dair imge ve söylemler yer alsa da açık açık *taksim* planına değinilmemiştir. 1964 yapımı bir, 1966 yapımı iki film ile 1974 tarihli filmler arasında kayda değer kopuşlara rastlanmamıştır. Diğer bir ifadeyle adada şiddet eylemlerinin tırmanışa geçtiği ve Türkiye'nin adaya müdahale seçeneğini değerlendirmeye başladığı

1960'lı yıllar ile bu düşünceyi fiile döktüğü 1974'te çekilen filmler arasında büyük farklılıklar yoktur.

İncelenen sekiz filmde üçü başlangıcında Kıbrıs ile ilgili gazete manşetlerine yer vermiştir. Tamamı 1974 yapımı filmler olmak üzere üç filmde ise radyo anonsları kullanılmıştır. Bu anonslardan biri yalnızca Türkiye'nin hareketini haber verip askerleri birliklerine çağırmakta diğer ikisi (bir dış ses de buna dahil) adada yaşanan olayları aktarmakta ve Türkiye'nin adayı kendi kaderine terk etmeyeceği mesajını vermektedir. Olayların seyrine dair anonslar Türkiye'nin Kıbrıs'a dair anlatı kalıplarıyla örtüşmektedir. Çarpıcı noktalardan biri de sekiz filmde altısının milliyetçi-militer marşlar ve ona eşlik eden hazır ol/selam duruşu, resmi geçit, deniz çıkarması, tank, tüfek, savaş görüntüleriyle noktalanmış olmasıdır. Bu görüntülerin aktörleri yalnızca asker değil aynı zamanda sivillerdir de. Bahsedilen savaş görüntüleri 1964-66 filmlerinde alçak uçuş yapan Türkiye jetleriyle, 1974 filmlerinin tamamında Türkiye'nin (olmuş veya olacak) askeri müdahalesiyle ilgilidir. Türkiye'nin uçak veya gemileri, karakterlerin en çaresiz, en umutsuz oldukları zamanda görünmüştür. Geri kalan iki film ise marşlar ve askeri pratiklerle olmasa da milliyetçi hezeyan içeren konuşmalarla sonlandırılmıştır.

Bu bölümde yer verilen filmlerin neredeyse tamamında "Anavatan"dan gelen kahramanlar "Yavru Vatan"daki halkı doğrudan veya dolaylı olarak "Rum zulmünden" kurtarmakla görevlidir. Kurtarıcı rolündekilerin bir kısmı Türk askeriyken bir kısmı da adaya gitme mecburiyeti olmayan sivillerdir. Gerek Türkiye'nin adaya yaptığı askeri müdahaleler gerekse film karakterlerinin adaya varışı, Kıbrıslı Türklerin belki de dibi gördüğü noktada gerçekleşmiştir. Bu durum seyirciye Kıbrıslı Türklerin Türkiye'nin desteğinden başka şansı olmadığı izlenimi verir. Keskin bir kurtarıcı-mazlum ayrımı olmayan sahnelerde ise Türkiyeli-Kıbrıslı Türk ayrımı yapmak zorlaşır. Öte yandan mücadeleler sırasında ölenlerin vakur duruşu dikkat çeker. Kurşuna dizilmek üzere olan veya ağır yaralı karakterler son nefesini vermeden önce tebessümle karışık bir "vatan sağolsun" der. Ölümün eşiğinde olan bazı Kıbrıslı Türklerinse Türkiye askerinin gelip halkı kurtaracağına dair söylediği umut sözleri duyulur. Vatan uğruna ölüme kutsallık atfedilmiştir. Ama uğruna ölünen ülke sınırları konusunda bir belirsizlik vardır. Nitekim özellikle 1974'le gelen statüko öncesinde garantörlük dışında hukukî bir bağ söz konusu değilken Kıbrıs da Türkiye ülkesinin bir parçası gibi tasvir edilmiştir.

Filmlerdeki Rum karakterler bir takım temel özellikler açısından benzerlik gösterirler<sup>235</sup>. Örneğin tamamına yakını ya kusursuz bir İstanbul ağzıyla konuşur ya da Türkçe konuşmaların arasına “vre” gibi Rumca ünlemler ekler. Dış görünüş açısından temel belirleyici, çeteci imajıdır. Nitekim istisnalar haricinde Rumlar ya çeteci/kabadayı ya da asker/polis karakterini canlandırır. Sivil ve çeteci olmayan bir Kıbrıslı Rum örneği yok denecek kadar azdır. Ayrıca Kıbrıslı Türk kimliği nasıl Türkiyeli Türk kimliği içinde eritiliyorsa aynı durum Kıbrıslı Rumlar’ın Yunanistan karşısındaki durumu için de geçerlidir. Öte yandan Rumlar incelenen filmlerin neredeyse tamamında insanlıktan nasibini almamış, canavar görünüşlü ve kötü kahkahalı tipler olarak sunulur. Bu kötülük yelpazesi zorba çocuklar ve yetişkinlerden işkenceci, katil adeta şarlatan görünümlü çeteci ve askerlere kadar uzanır. Ele alınan filmlerde, bir-iki istisna dışında Rumlar kadınlara ya tecavüz eder ya da arka planda Rumların tecavüzüne uğradığı imajı veren kadınlar görünür. Rum karakterler aynı zamanda “alem düşkün” içkici insanlar olarak resmedilir. “İyi” Rumlara yalnızca *Zindan* ve *Göç* filmlerinde rastlanır ki bu kişilerden bazıları zaten din değiştirip Müslüman olarak Türklerin yanında yer alır.

Örneklemin bu bölümündeki filmlerin çoğunda “intikam” vurgusu son derece güçlüdür. Hatta bazı durumlarda çocuklar da bu intikam hissine alet edilir. Bir diğer baskın unsur Rumlara karşı kullanılan nefret söylemidir. Bu nefret söylemi korkaklık, namertlik, savaş etiğinden yoksunluk, bebek katilliği, canilik ve benzeri, çoğu eril nitelik taşıyan pratikler üzerinden yürütülür. Cinsiyetçilik had safhadadır. Militarizm, filmlerin pek çok sahnesine adeta sinmiştir. Vahşet görüntülerine başvurmaktan çoğu zaman kaçınılmamıştır. Öyle ki beden bütünlüğü bozulmuş veya kanlar içinde ölmüş insanlar bile gösterilmiştir bazı filmlerde. Bayrak, yazı, fotoğraf, kıyafet, din, millet temalı semboller sıkça, en çok da ilk ve son sahnelerde kullanılmıştır. Özellikle Rumlar üzerinden kullanılan semboller ise EOKA ve Makarios isimleridir. Aynı zamanda bir propoganda aracı olan tüm bu imge ve semboller bütünü yukarıda belirtilen bileşenlerle beraber değerlendirildiğinde, sinemanın Türkiye’nin Kıbrıs üzerindeki doğrudan veya dolaylı hak ve faaliyetleri için rıza üreten bir platform işlevi taşıdığı söylenebilir.

---

235 Bu çalışma sürecinde erişilemeyen fakat incelenmesi önerilen bir kaynak için bkz: Gül Yaşartürk, **Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar** (Agora Kitaplığı, 2012).

#### 4.4. Değerlendirme

Halbwachs bugünün inanç, çıkar ve beklentilerinin, geçmişi yorumlama biçimimizi belirlediğini ifade eder<sup>236</sup>. Benzer bir fikri Connerton, siyasi unsurların kolektif hafıza formasyonundaki etkisi üzerinden dile getirir<sup>237</sup>. Bu varsayımlar da dikkate alındığında görülür ki Türkiye'nin Kıbrıs meselesindeki politik yer bulma arayışı pek çok toplumsal platforma güncel siyasetle uyum içinde yansımıştır. Sinema da bu platformlardan biridir. Üstelik sinema yalnızca benimsenen siyasa doğrultusunda değil, aynı zamanda bu siyasanın yönlendirdiği bir geçmiş bilgisiyle de çizmiştir Kıbrıs tablosunu. Kıbrıs'ın Türkiye gündeminin en tepesine oturduğu dönemlerde bu konuda çok sayıda film çekilmesi de siyasi yol haritasının bir uzantısı olmuştur.

Bu çalışmada, hatırlama ve unutmanın bireysel eylemler olduğu ancak içinde olduğu toplumsal kalıp, standart ve pratiklerden önemli ölçüde etkilendiği yönündeki yaklaşım benimsenmektedir. Diğer bir ifadeyle hatırlama işlevi birey tarafından yerine getirilse de toplumsal süreçler bireyin hatırlama pratiklerini yönlendirme potansiyeli taşımaktadır. Bu minvalde Kıbrıs'ta yaşanan olaylar da bireyler tarafından hatırlanıp unutulmasına rağmen, bu olayların bilgisi sürekli olarak bir takım toplumsal ve siyasi süzgeçlerden geçirilmiştir. Bu bilgi süzgeçlerinden biri olarak sinema, bireyin ve kolektivitinin Kıbrıs algısını belirleyen işlenmiş bir bilgiler bütünü serer izleyicinin karşısına.

1964- 1975 yılları arasında yapılan filmlere baktığımızda ayrıştırıcı söylem ve pratiklerle karşı karşıya geliriz. Bu filmler yaşanan uyuşmazlığın iki tarafına objektif biçimde bakmak yerine Türk tarafını merkeze alan bir yaklaşım benimsemiştir. Kıbrıslı Türkler daima mazlum konumundadır ve hiçbir zaman zalim olarak gösterilmezler. Öte yandan Kıbrıslı Rumlar birkaç istisna haricinde hep eziyet eden rolündedir. Dolayısıyla sivil halkı teşkil eden Kıbrıslı Rumlara dair elimizde neredeyse hiç veri yoktur. Böyle bir tasvirler bütünü kuşkusuz uyuşmazlığı hafifletmek yerine daha da çıkmaza sokan anlamlar taşırlar. Kısacası incelenen filmlerde öyküleyici bellek travmaların iyileştirilmesini değil derinleştirilmesini sağlayan şekilde manipüle edilir. Bu filmler acıların ve de kötülüklerin karşılıklı niteliğini esas alan bir dilden çok uzaktır. Atılan intikam çılgınlıkları iyileşme bir

---

236 Coser, **age**, 25

237 Biletska ve diğerleri, **age**,.98

yana, tarafların yeniden travmatize olmasına neden olan bir zemin hazırlar. Karşı tarafın hislerine ve yaşadıklarına hiçbir önem veya değer atfedilmez. Bu filmlerin nihai çıktısı, Türkiye’deki iktidarların Kıbrıs politikalarına rıza ve meşruiyet kazandıran bir altyapı oluşumudur.

Kıbrıs filmlerini analiz ederken, olayların trajedisinden ve özellikle Kıbrıslı Türklerin mağduriyetinden bağımsız sorular sormak gerekir. Birden fazla tarafın olduğu bu çatışmalarda Rumlar benzer trajedi ve acılara maruz kalmış mıdır? Türklerin mağdur değil fail olduğu insanlık suçları işlenmiş midir? Eğer ki bu sorulara Türkiye’de 1960’lı ve 70’li yıllarda çekilen Kıbrıs konulu filmler ile burada kullanılan egemen imge ve söylemlerin bilgisiyle karşılık vermek gerekirse, hayır haricinde cevap vermek pek mümkün görünmez. Bu noktada Meusburger’in kolektif hafızanın türediği kaynaklara ilişkin kategorizasyonuna yeniden bakmakta yarar vardır. Yazar, (diğer iki kaynağın yanı sıra) spesifik bir toplumsal kategorinin parçası olan bireylerin tecrübeleri çerçevesinde belirlenen hafızayı işaret eder<sup>238</sup>. Bahsedilen belleğe konu olan olaylar belirli bir grubun mensubu bireyler tarafından kesin biçimde doğru görülse de gerçekliğin sadece bir bölümünü temsil ettiği için genellenemez. Dolayısıyla Kıbrıs’a dair sinemada çizilen tasviri topyekün inkar etmek yerine, bu tasvirin gerçekliğin yalnızca bir kısmını işleyerek genel tabloya malettiğini belirtmek mümkün.

Sonuç olarak 1964-74 arası Kıbrıs filmleri, gerçekliğin yalnızca Türk tarafından görülen yüzünü perdeye taşır. Üstelik bu kısmî gerçekliği de güncel çıkarların ve politik atmosferin manipülasyon çemberinden geçirerek seyirciye sunar. Bu bölümde amaçlanan, ne taraflardan birini aklamak veya yermek ne de gerçekliği saf haliyle gün yüzüne çıkarmaktır. Zaten böylesi bir iddia ütopyik olmanın ötesine geçemez. Bilakis amaç, Comolli ve Narboni’nin önerdiği gibi sinemanın ideolojik işlevini fark etmek ve ortaya koyduğu “gerçeklik tasvirini” ifşa etmektir<sup>239</sup>. Belki bu şekilde Kıbrıs sorununun ve benzeri uyuşmazlıkların dayandırıldığı yapay gerçeklik temellerini sarsıntıya uğratmak adına bir adım atılmış olur.

---

238 Meusburger, *age*, 53-54

239 Comolli ve Narboni, *age*, s. 5

## 5. ÇÖZÜMÜN ARACI OLARAK SİNEMA

2000 yılından itibaren Kıbrıs'ta kapsamlı ve barışçıl bir çözüm seçeneği daha yoğun biçimde gündeme gelmeye başlamıştır. Paralelinde yaşanan bir takım konjonktürel değişimler ile ayakları yere basan bağımsız bir sinemanın oluşumu, Kıbrıs'ta yaşanan çözüm sürecinin sinemaya yeni bir perspektifle taşınmasını beraberinde getirmiştir. Derviş Zaim'in *Çamur* (2003), *Gölgeler ve Suretler* (2011) ve *Paralel Yolculuklar* (2002) isimli üç filmi, Kıbrıs sorununu doğrudan merkeze almaktadır. Bunlardan Zaim'in yönetmenliğini Panicos Chrysanthou'yla paylaştığı *Paralel Yolculuklar*, belgesel gibi farklı bir kategoride olduğu için örneklemin dışında tutulmuştur.

*Vizontele* (Y. Erdoğan ve Ö. Sorak, 2001), *O Şimdi Asker* (M. Altıoklar, 2003), *Güz Sancısı* (T. Giritlioğlu, 2009) ve *Halam Geldi* (E. Kozan, 2014) gibi filmler Kıbrıs sorununa çeşitli formlar altında değinmekle beraber Kıbrıs'ı merkezine almadığı için bu çalışmanın sınırları dahilinde değerlendirilmemiştir. Son olarak *Ölü Bölgeden Fısıltılar* (F. Ç. Beyaz, 2012) erişime açık olmadığı için izlenememiştir.

Bu bölümün örneklemini oluşturan *Çamur* ile *Gölgeler ve Suretler* filmleri Kıbrıs'ta yaşanan uyuşmazlığa ve bu uyuşmazlığın geçmişine getirdiği yeni yaklaşımla Türkiye'de inşa edilen kolektif hafıza kalıplarının dışında kalması açısından önem taşımaktadır. Kıbrıs'a ilişkin barış ve çözüm odaklı bir bakış açısı benimseyen bu iki film, toplumsal bellek zemininde değerlendirilmiştir. Daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi bu bölümde de sinemografik bir eleştiri kaygısı güdülmemektedir. Filmler toplumsal uzlaşıya sağladığı katkı, uyuşmazlığı betimleme biçimi ve kolektif hafızada canlandırdığı yeni Kıbrıs algısı ve imgesi bakımından incelenmiştir.

### 5.1. Çamur

Yönetmenliğini ve senaristliğini Derviş Zaim'in üstlendiği *Çamur*, 2003 yılında Derviş Zaim ile Marco Müller'in yapımcılığında çekilmiştir. Filmin esas karakterlerini Mustafa

Uğurlu (Ali), Yelda Reynaud (Ayşe), Taner Birsal (Temel) ve Bülent Emin Yarar (Halil) canlandırmıştır. *Çamur*, askerliğinin son birkaç haftasında anlaşılmayan bir nedenle konuşma yetisini kaybeden ve çamurda şifa aramaya başlayan Ali'nin hikayesi etrafında gelişir. Zamanla çamura karşı saplantılı bir tutku geliştiren Ali ve çevresindekiler aslında Kıbrıs'taki travmatik geçmişin birer temsilidir.

### 5.1.1. Travmalarıyla Karakterler

Egemen anlatıların ayrıştırıcı dilinden bir kesitle başlar *Çamur*:

“Askerler, Kıbrıs'ta 30 yıl öncesini hatırlayın. Kıbrıs'ta, bu adada can ve mal güvenliğiniz yoktu. Türk olarak Rumların tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar vardı. Türk ordusu adaya çıktığında kurtaracak Türk bulamayacak deniliyordu. Türk ordusu adaya çıktı. Sizler için güvenli bir bölge yarattı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde, Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar. Hem de 30 yıldır kimsenin burnu kanamadan. Yalnız son zamanlarda aldığımız haberlere göre Rumlar tekrar silahlanmaya başlamışlar. Bu yüzden hazırlıklı olmalıyız. Tekrar edin!”

Bu sözler Kıbrıslı Türk ve Rum toplumlar arası uyumsuzlukta vuku bulan bir katliamdan kıl payı kurtulan Ali'nin askerlik yaptığı birlikte yankılanır. Komutanın Rum tehdidinin yeniden başladığını ima etmesi ve bu duruma karşı “Hazırlıklı olmalıyız” sözünü tekrarlaması üzerine Ali bayılarak revire kaldırılır. Ali yaşadığı psikolojik travmaların zihninde ve sesinde yeniden canlanması karşısında sesini kaybeder, konuşamaz olur. Süalp bu sahneyi şöyle değerlendirir: “‘Hazırlıklı olmak,’ bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini Ali'nin aklına düşürür. Bu korkulu düşüncüyü kışkırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer<sup>240</sup>.” Ali bundan sonra çareyi, geri göreve alındığı tuz gölünün çevresindeki çamurlarda aramaya başlar. Çamur, engellilerin, cücelerin, çocuk isteyenlerin şifa umduğu yerdir.

Ali sesinin geri gelmesi için bir yandan da farklı doktorlara görünür. Fakat verilen ilaçlardan hiç biri soruna çare olmaz. Üstelik gidilen her doktor bir diğerinin yazdığı ilacı yanlış bulur, yeni reçeteler yazar. Senarist ve Yönetmen Zaim, Ali'nin konuşamama halini Kıbrıslı Türklerin yalıtılmışlığıyla bağdaştırır<sup>241</sup>. Ortada nedeni belli olmayan bir

240 Süalp Akbal, Tül Z., Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. **Derviş Zaim Sineması**. ed. Aslıhan Doğan Topçu. (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010): 12-13

241 “Çamur”. Derviş Zaim ile Söyleşi. Derviş Zaim, <http://www.derviszaim.com/2003-camur-98/> [Erişim: 2016]



suskunluk, bir sessizlik vardır. Tıpkı doktorların Ali'ye yazılan reçeteyi sil baştan yazması gibi Kıbrıs'ta yaşananlara da bir belirsizlik hakimdir. Sorunun nedeni üzerindeki resmî ihtilaf devam ederken sonlandırılmasına yönelik genel geçer bir reçete verilemez.

Ali'nin kız kardeşi Ayşe, uzmanlığı embriyo nakli olan bir jinekologdur. Ayşe'nin embriyo nakli yaptığı orta yaşın üstündeki Oya (embriyo ölen kızının yumurtalarından üretilmiştir), bebeği doğurmadan ölme ihtimali üzerine kızının yumurtalıklarının saklanması ister. Fakat zaten hem kızının yumurtası hem de oluşturulan diğer embriyolar laboratuvardaki soğuk bir tankın içinde saklanıyordu. Zaim, "Suni döllenme motifini insanın en olumsuz, en umutsuz koşullarda dahi kendisine verili koşulları değiştirebilme yeteneğine sahip olması gerçeğinin altını çizmek için" kullandığını ifade eder<sup>242</sup>. Bu metafor filmin ilerleyen sahnelerinde daha belirgin biçimde işlenecektir.

Filmin en kilit karakterlerinden biri olan Temel henüz çok genç yaşta, tanık olduğu katliamın intikamını almak için birçok Rum'u öldürmüştür. Fakat yaptıklarından ötürü büyük bir azap içindedir. Ara sıra bir kameraya insanları yalnızca Rum oldukları için, intikam için öldürdüğünü, sonra da ölüleri çamurun altına gömdüğünü itiraf etse de konuştuğu video kaseti parçalayıp yok eder. Öldürdüğü insanları hatırlattığı için tuz gölüne ve civarındaki çamurlara gidemeyen Temel, dile getirmekten korktuğu gerçekleri olayların diğer tanığı (savaşta bacağı kaybetmiş olan) Ahmet'e söyletmeye çalışır. Yaptığı kötülüklerle yüzleşmek isteyen ancak hafızasındaki acı yüklü anılardan sürekli kaçan Temel, Rumlarla barış getirecek birçok proje üretir. Bu projelerden biri, 1974'te Yeşil Hat'ın diğer tarafına göç eden insanların heykellerini, terk etmek zorunda kaldıkları evlerine yerleştirmektir. Heykeli yapılan insanlar bir video kasete düşünce ve hislerini kaydeder. Her ne kadar konuşmasa ve duygularını ifade edemese de Ali'nin elinde (ironik olarak) mikrofon tutan heykeli bunlardan biridir. Ayşe'nin nişanlısı Halil, "birbirlerinden nefret eden" iki toplum arasındaki heykel değişimini ve bunun barış getireceği inancını saçma bularak Temel'i projeden vazgeçirmeye çalışır. Proje, evine Rumların heykellerini kabul eden Türklerin dışlanması gibi gerekçelerle başarısız olunca bu sefer Türk ve Rum erkeklerin spermlerini soğuk tanklarda donduran yeni bir toplumlar arası proje başlatılır. Temel, iade edilen heykelleri denize atar. Bu davranış da tıpkı

---

242 age

öldürdüğü Rumları çamurun altına gömerek o mekandan sürekli kaçması gibi bir üstünü örtme, karanlığa gömme çabasıdır. Ama bir yandan bu eğilimi yenme mücadelesi de devam eder. Çamurdaki mezarlar gibi denizin altındaki heykellerin çıkarılması da zamanı gelince unutmaya pan zehir olacaktır. Temel'in bir diğer projesi olan Kıbrıslı Türk ve Rumların kanalizasyon atıklarını birleştirerek tarımda kullanmak üzere temiz suya dönüştüren arıtma tesisi, mekansal olarak öne çıkan temalardan biridir. İzleyici film boyunca Temel'in itirafla suskunluk, çamurun/denizin karanlığıyla yüzeyin ışığı arasında yaşadığı git-gellere tanık olur.

### **5.1.2. Hastalık ve Şifa Arasında**

Ali tuz gölündeki mevkide (sınırdan uzak güvenli bir yerdir) nöbet tutarken su bulmak için baktığı kuyuya iner ve o civardaki çamurun şifa getirdiğine saplantılı biçimde inanmaya başlar. Oysa çamur, “bizimkilerin” ölümüne yol açtığı için askerler tarafından “cezal” sayılır. Ali'nin nöbet dönüşü gittiği koğuş kantininde ruhsuz haber anonsları duyulur. Bu anonslarda Türk ve Rum mevzileri arasında “ateş teatisi yapıldığı,” Türk veya Rum askerlerin öldüğü bilgisi verilir. Duyulan ses, 1974 filmlerinde kullanılan milliyetçi propaganda içerikli radyo anonslarını hatırlatır. Öte yandan Temel'in projesi kapsamında Ayşe'yle Ali'nin evlerinin eski sahibi olan Rum'un heykeli eve getirilmiş, heykeli yapılan kişi çekilen video kasette mekana özleminin yanı sıra “işlerin bu kadar kötü gitmesinde” kendi de dahil herkesin suçu olduğunu, 1963 yılında Türk malı çaldığını dile getirmiştir. Kasetten duyulan ses, televizyon anonsunun aksine insani niteliklidir: “Ama bu sonradan evimden yurdumdan göç etmemi ve yaşadığım yeri bir kere daha göremememi haklı çıkarmaz.”

İndiği kuyunun çamurunda şifa bulmaya çalışan Ali, bir gün çamurun altında antik bir heykel bulur. Sonradan çok değerli bir Kibele (Bereket Tanrıçası) figürü olduğu öğrenilen bu heykeli şans getirmesi için Ayşe'ye gönderir. Anlaşılır ki çamurun bulunduğu bölgede çok eskiden, insanların şifa bulmak için geldiği antik bir tapınak vardır. Şifanın koşulu ise hasta olan uzuvların bir kalıbının tapınağa sunulmasıdır. Daha sonra benzer bir yolu Ali de izleyecektir. Fakat Ali'nin çamur saplantısıyla Halil'in heykelden para kazanmak için mafyaya bulaşması sonunda büyük bir felaketler getirecektir.

Gelişmeler sonucunda Ali, tuz gölündeki nöbetlerden alınır, sınırda görevlendirilir. Artık kendi gidemediği için hamile olan Ayşe'yi kendisine çamur getirmeye ikna eder; Halil ortadan kaybolduğu, Temel de bölgeye yanaşamadığı için Ayşe bu işte tek başınadır. Ali'nin sınırdaki nöbet yerinin bir tarafında ezan sesi ve Türk bayrağı, diğer tarafında çan sesi ve Yunan bayrağı vardır. Ali matarasına su doldurduğu sırada Rum tarafından gelen bir kurşunla bacağından vurulur. Bu olayla birlikte sesini geri kazanan Ali, hastaneden çıktıktan sonra Temel'in projesi için spermlerini bağışlar. Henüz iyileşmemiş bacağına şifa bulması içinse hamileliği ilerlemiş olan Ayşe'den bacağına kalıbını çamurun derinliklerine gömmesini ister. Temel tuz gölüne yardıma gidemediği için bunu tek başına yapmak zorunda kalan Ayşe bebeğini kaybeder. Fakat Temel, gelen haber üzerine Ayşe'yi alıp hastaneye götürmek için bu mekana gelmiştir. Bu zamana kadar kaçtığı mekana gidişi ve sonrasında denize atmış olduğu heykelleri kıyıya çıkarması bir nevî yüzleşme sürecini başlatır.

### 5.1.3. Yüzleşme

Bir çeşit rehabilitasyon ve empati toplantısında içlerinde Ali'nin kurtulduğu katliamın tanığı Ahmet'in de bulunduğu gruba kendilerini şiddet uygulamış Rumların yerine koyarak neler yaptıklarını anlatmaları telkin edilir. O sırada salona giren Ali'ye söz verilir önce:

“Katliamdan sonra herkes perişandı. Akrabalar, eş-dost, oğul-kız... İntikam için Rum aradık. Kaçamayanlar vardı, bulduk. Çamura götürdük Rumları, kuyuya götürdük. Kafalarına kurşun sıktık. Sıktık attık. Sıktık attık. Bazılarını da gömdük. Kafaları dışarıda kaldı. Cesetlerden eşya aldık, giysi, saat...”

Aslında Ali, kendisini Temel'in yerine koymuş ve onun yaptıklarını anlatmıştır. Ahmet bağırarak karşı çıkar Ali'ye:

“Sahtekarlık bütün bunlar! Biz sizinler beraberdik be! Bunun tam tersi oldu. Anlattıkların, aynı şey sana oldu. 80 cesedin arasında yatarsın sen. Baban da senin yanında. Babanın beyni yanağıma yapıştı. Kokusunu hatırlan mı? Etin ve kanın kokusunu ha! Ben hatırlarım, hiç unutmadım. Rol değişimi ha! Kendini başkalarının yerine koymakmış... 74'te 3 kurşun girdi çıktığı sana be. Geçenlerde mevzide ayağını parçaladılar, kurşunlardan biri içinde hala dolaşır. O adamlar senin yerine koyarlar mı kendilerini ha? Ali ne hisseder diye düşünürler mi? Söyleyeyim: Ali'nin ne hissettiğini hiç bilmezler, düşünmezler. Devam edin... Rol değiştirmekmiş! Hepiniz toprakta yatacaksınız. Rol değişimiymiş... Birbirinizin beyni de yanağına yapışacak!”

Bu konuşmadan sonra dışarı çıkan Ahmet'in ardından Temel devam eder anlatmaya:

“Ben iki kişiyi öldürdüm. Yan köyden iki Rum. İntikam için... Ağustos 18'di. Rum aşırıları (?) köydeki kadın-erkek, çoluk çocuk kim varsa öldürüp bir çukura doldurmuşlardı. Hırs doluyduk.

İntikam peşindeydik. Rastgele adam vurduk. Kaçamayan, saklanan iki kişi, silahsız... Öldürdüğüm iki Rum'un eline ölen akrabalarımın fotoğraflarını sıkıştırdım. Ali Sezgin'i, onu öldü sandık. Ali karşımda şu an... Mezarları çamurların orada. Kalıntılara yakın. Hepimiz 16 yaşında liseli çocuklardık. Özgürlük, kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır.”

Ardından Ali bir eşi, çocukları olması istediğini söyler. Ancak yakınlarını kaybetmekten korktuğu için bu hayalinin hiç bir zaman gerçekleşmeyeceğini ekler. Ali, üzerinde kavga ettikleri Temel'in itiraf videosunu ve öldürdüğü Rum'un saatini ona gerir vererek tuz gölüne gider. Bu sefer yaptığı çamurdan medet ummak değil, çamura gömdüğü kendi baş ve bacak kalıplarını parçalayarak yok etmektir.

Peşindeki mafyadan kaçmak için ortadan kaybolan, sonra da elinde yüklü miktar parayla geri dönen Halil hala takip ediliyor. Antik heykellerin peşindeki mafya sonunda Temel, Halil, Ayşe ve Ali'yi kaçıtır. Halil'i ölümden kurtarmak için heykelin diğer kısmının yerini bildiğini söyleyen Temel, mafyayı tuz gölüne götürür. Kazdığı yerden heykel değil, bir insan iskeleti çıkar. Bunun üzerine hem Temel hem de Ali'yle Halil öldürülür.

Hayatta kalan Ayşe, Ali'nin spermi ile filmin başında embriyo nakli yaptığı Oya'nın ölmüş kızına ait yumurtadan döllen embriyoyu kendine enjekte ettirir. Filmin son sahnesi çarpıcıdır: Ayşe yanında barış projesinin heykellerinden biriyle deniz kenarında oturur. Arkadan kadraja Ayşe'nin iki çocuğu girer. Hala umut vardır.

#### **5.1.4. Çamur Travmaları İyileştirir mi?**

1974 müdahalesinden sonra güneydeki evini 26 yıl boyunca görememiş olan Kıbrıslı yönetmen ve senarist Derviş Zaim, *Çamur* üzerine verdiği bir söyleşide filmin çözümlenmesine dair pek çok ipucu verir. Sürrealizm, sembolizm, gerçekçilik ve ironi gibi farklı anlatım tarzlarına başvurur, bu gibi bir yaklaşımı “filmin konu edindiği ‘gerçeğin’, daha kuşbakışı, sıkıştırılmış, dramatize edilmiş, sosyal arka planı daha kolay anlaşılabilir bir biçimde seyirciye ulaştırılması” düşüncesiyle benimsediğini ifade eder. Diğer bir ifadeyle bu melez üslubun “daha yetkin bir sosyal, ruhsal ve fiziksel Kıbrıs portresi” çizmek amacından yola çıktığını belirtir<sup>243</sup>. Zaim'e göre Kıbrıs, gizli ya da örtük

---

243 age

sosyal travmalarla çevrelenmiştir. Filmdeki hastalık ve sağlık teması da aslında bu travma dolu geçmişin sembolik bir anlatımıdır<sup>244</sup>.

Filmde farklı anlatım biçimlerinden yararlanan melez bir üslup kullanılması önemlidir. Nitekim Kaplan ve Wang, seyirciyi dolaylı yoldan travmatize eden film kategorisinden bahseder. Bu filmlerde izleyiciye yaşatılan şokun dozu kaçırılırsa, izleyicinin empati kurmak yerine imgelere sırt çevirmesi söz konusu olabilir<sup>245</sup>. Bu anlamda *Çamur*'daki sürrealizm, sembolizm ve realizm karışımı üslup, vahşet dolu olayların bile izlenebilir veya dinlenebilir kılınmasını sağlamaktadır. Katliamlarda tüm ailesini kaybetmiş Ayşe'nin soyunu devam ettirmek için gerçek dışı bir prosedürle kendine embriyo nakli yapması ve Ali'nin Rumların gömülü olduğu bölgenin çevresindeki çamurdan medet umması gibi sembolik unsurlar, salt realist bir üslupla anlatıldığında kabullenmesi güç olabilecek olayların seyirciye aktarılmasını mümkün kılar. Fakat şunu da not etmek gerekir ki Ayşe Pay'ın işaret ettiği gibi film yoğun anlatımı nedeniyle seyirciye hareket alanı tanımayan ve “anlam dayatan” bir nitelik taşır. Bu bağlamda *Çamur*'un, seyircisinin kendi yaşantısıyla filmdeki olaylar arasında bir ilişki kurmasına engel olduğu, dolayısıyla verdiği mesajın sinema perdesinin ötesine geçemediği eleştirisini de dikkate almak gerekir<sup>246</sup>. Dolayısıyla *Çamur*, travmatik olayları görece hafifletilmiş olarak seyirciye yansıtırken, anlam yoğunluğu nedeniyle başka zorluklara yol açabilir.

Filmdeki sembolik anlatımlardan bazıları ışık ve mekan kullanımındır. Süalp'in deyiimiyle “Çiğ limbo ışık hafızanın ve unutmanın donduran çiğ ışığıdır<sup>247</sup>.” Bu ışık bir yandan olanı tüm açıklığıyla gözler önüne sererken diğer yandan göz alıcılığıyla gerçekleri muğlak hale getirir. Adeta bilinenin içindeki belirsizlik ve yönsüzlük hissini vurgular. Mekana ise en az karakterler kadar önemli bir rol biçilir filmde. Kıbrıs'tan mekanların realist görüntüsüyle, adada bulunduğu imajı veren Konya'daki tuz gölünün birleşimi sürreal anlatımın parçasıdır<sup>248</sup>. Benzer şekilde arıtma tesisi ile heykel ve sperm enstalasyonlarının

---

244 age

245 Kaplan ve Wang, age

246 Ayşe Pay, **Yönetmen Sineması: Derviş Zaim**. 1. bs. (İstanbul: Küre Yayınları, 2009), 46

247 Süalp, age, 15-16

248 Ayşe Pay, age, 49 ve Zaim, söyleşi <http://www.derviszaim.com/2003-camur-98/> [Erişim: 17.06.2016]

gerçekleştirildiği mekanlar hem etkin bir role büründürülür hem de karakterlerin travma ve iyileşme süreçlerini bütünler<sup>249</sup>.

Çamur hastalıklara çare olabileceği gibi ölümler de getirebilen ikili bir motiftir filmde. Bir yandan Ali'nin sesine şifa verirken, Oya'yı bebeğine kavuştururken diğer yandan Ayşe'nin bebeğini kaybetmesine, sonunda da ölümlere yol açar. Kıbrıs'taki bataklıkta yol açtığı travmalar, hastalıklar, ölümler için yine Kıbrıs'ın çamurundan medet umulur: “Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklıkta balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak[tır]” söz konusu olan<sup>250</sup>. Ali'nin çamur kuyusundan bulup çıkardığı ve şans getirmesi için Ayşe'ye gönderdiği Kibele heykeli de çamur gibi ikili bir anlam taşır. Halil'in para hırsıyla mafyaya sattığı antik heykel, şans getirmesi gerekirken ölüm getirir. Kısacası hem çamur hem de Kibele heykeli, onu kullanan öznenin yaptıklarına göre getirir iyilik veya kötülüğü.

Temel'in bir yüzleşme toplantısında “Özgürlük, kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır” sözleriyle dile getirdiği inanç, filmin geneline içkindir. Suni döllenme metaforu da bu inancın yansımalarından biridir. Zira Ali hariç tüm ailesi öldürülen Ayşe, ölümün karşısında yaşama sahip çıkma saikiyle yapar embriyo naklini. Zaim, aynı inancı Ali'nin çamura gömdüğü baş ve bacak kalıplarını çıkarıp kırdığı sahnede de sembolik düzeyde ifade eder<sup>251</sup>. Nitekim bu inanç filmin sonunda Ayşe ve çocuklarının yüzünü ufka dönmesiyle bir nevi gerçeklik kazanmıştır. Eklemek gerekirse Zaim, senaryosunda yalnızca Ayşe'yi, bir kadını, hayatta bırakma tercihini ve onun bir erkeğin bütün bir fizikî varlığı olmadan çocuk sahibi oluşunu, erkeklerin yol açtığı savaş düzenine “yeni bir başlangıç ve perspektif gerekliliği[yle]” açıklar<sup>252</sup>. Bu fikir feminist bir tartışmaya açık olsa da şurası net ki *Çamur*, önceki Kıbrıs filmlerinin cinsiyetçi ve eril şiddet çizgisinden çok çok uzaklaşmıştır.

Yüksel, Vamık Volkan'ın tezinden yola çıkarak toplumsal iyileşme üzerine şu çıkarımda bulunur<sup>253</sup>:

---

249 Ayşe Pay, **age**, 49

250 Süalp, **age**, 15

251 Zaim, **age**

252 **age**

253 Volkan, 1988. Aktaran: Yüksel, **age**, 29

“Kurbanlaşmanın bir sorun olarak tanınması iyileşmeye doğru atılan ilk adımdır. İyileşme süresinin bir kısmı, öz-saygının yeniden kazanılması ve öteki'nin insan olduğunun ve acı çektiğinin yeniden öğrenilmesidir. Ancak, iyileşme süreci toplumun kendini güvenlikte hissetmesiyle hızlanır. Toplumlar geçmişini hatırlama ve yas tutma süreci yoluyla iyileşmeye ve geleceğe hazırlanmaya başlayabilir.”

Gerçekten de *Çamur*, uyuşmazlığı tek bir tarafının tecrübeleri üzerinden yansıtmakla birlikte kurbanlaşmanın iki tarafı da kapsayan bir sorun olduğunu yansıtır perdeye. Temel'in intikam amacıyla Rumları öldürdüğünü nihayet dile getirebilmesi, yüzleşmenin ve yas tutmanın bir parçasıdır. Benzer şekilde toplumlar arası diyalogu yeniden başlatmayı amaçlayan projeler, karşı tarafın da acı çektiğini tanıma sürecidir. Ali'nin suskunluğuna neden olan “Hazırlıklı olmalıyız” sözü ile bunun temsil ettiği güvensizlik hali/algısı belki de hala aşılması gereken bir engeldir. Fakat Temel ile Ayşe'nin ve hatta Ali'nin yüzleşme yolunda attığı adımlar bu engelleri de orta veya uzun vadede ortadan kaldırmaya teşnedir. Bu tablo sinemayı aşarak Kıbrıs'ın travmatik geçmişiyle ve bu geçmişin iki tarafıyla yüzleşmeye kapı aralar.

## 5.2. Gölge ve Suretler

Senaristliğini ve yönetmenliğini Derviş Zaim'in üstlendiği *Gölgeler ve Suretler*, Oktay Odabaşı ile Derviş Zaim yapımı 2011 tarihli bir filmidir. Hazar Ergüçlü (Ruhsar), Osman Alkaş (Veli), Popi Avraam (Anna), Settar Tanrıöğen (Cevdet), Buğra Gülsoy (Ahmet), Erol Refikoğlu (Salih), Constantinos Gavriel (Hristo) ve Ahmet Karabiber (Dimitri) filmin oyuncularını arasındadır. Film, Karagözcü Salih ile kızı Ruhsar'ın köylerini terk etmek zorunda kalarak bir akrabalarının köyüne sığınmalarını, buradan şehre giderken Salih'in ortadan kaybolmasını Kıbrıs'ta tırmanan toplumlar arası çatışmalar bağlamında hikayelendirir.

Zaim *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* gibi geleneksel bir öğeyi merkeze aldığı filmlerin ardından bu sefer gölge oyununu işler *Gölgeler ve Suretler*'de. Zaim'e göre gölge oyununun Kıbrıs'ın hem Türk hem de Rum toplumlarındaki varlığı, bu geleneğin filme yansıtılmasını kolaylaştırmıştır. Karagöz-Hacivat'taki perde geçmiş, bugün ve gelecek zamanları barındırması itibariyle bir eş zamanlılık hissi uyandırır. Film sahnesinin fotoğrafa dönüştüğü yerler de bu eş zamanlılık hissinin bir devamıdır<sup>254</sup>. Yazar ve

---

254 Zaim, age

Yönetmen Zaim ayrıca, filmdeki mağara imgesinin Yunan filozof Platon'dan esinlendiğini ifade eder. Gölge, hem Platon'un düşüncesinde hem de filmin içeriğinde bir anlamda karakterlerin dış dünyayla ilişki biçimidir. Zaim'in filme ilişkin yaptığı diğer vurguya, insanın "karanlık ve şeytanî tarafıyla" bunu dizginleme yeteneği arasındaki uyumun önemidir<sup>255</sup>.

### 5.2.1. İyilik ve Kötülük Arasındaki Denge

-Hacivatım, insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?

-Çalar çırpar ham yaparlardı. İsterlerse katliam yaparlardı.

-Hacivatım, insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?

-Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı.

-Peki Hacivatım hem görünmez olmak hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?

-Kendine dikkat edeceksin müdür! Karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi.

Kıbrıslı Türk baba-kız gölge oyunu üzerine konuşurken dışarıda bir hareketlilik başlar, silah sesleri duyulur. Rum polisler baskın yaptıkları köyü boşaltmak peşindedir. Köylüler geri dönmemeli, şehre gitmelidir. Fakat yaşlı Karagöz ustası Salih şehre kadar yürüyemeyeceği için akrabaları Veli'nin köyüne sığınır. Burası Rumlarla Türklerin ortak ve iç içe yaşam sürdüğü bir köydür. Ama duvarlarda "Taksim" veya üstü çizilmiş "EOKA" yazıları görülür. Salih ve kızı Ruhsar köye ulaştıklarında Veli'nin ahababı ve komşusu Anna onlara misafirperverce yaklaşır. Veli'yle kumar oynayan Hristo ise annesinin Türklerle yakınlık kurmasına karşı çıkar.

Filmin pek çok sahnesinde ortak yaşam ve ortak kültür unsurlarına rastlanır. Anna, uzaktan yorgun ve bitkin geldiğini gördüğü Salih'e (onu henüz tanımasa da) su getirir hemen; evinde pişirdiği yemekleri Türk komşusuyla paylaşır. Veli, Rum ahabablarıyla Rumca selamlaşır çoğu zaman. Anna'nın akrabası, Salih'in yıllar önce aşık olduğu kadın Maria da bir gölge oyuncusudur. Karagöz-Hacivat oyunu, ortak kültürün bir parçasıdır. Üniformalı polisler dışında Türk ve Rumlar dış görünüşlerinden ayırt edilmezler; bu yönde bir sembol kullanımı yoktur filmde. Eski dönem Kıbrıs filmlerinin aksine Kıbrıslı Türkler adanın ağzıyla konuşur. Kıbrıslı Rumlar ise Türkçe'yi kendine has aksanlarıyla

---

255 age



telaffuz eder, kendi aralarında Rumca konuşurlar. Yeri geldiğinde Türkler de Rumca iletişim kurar komşularıyla.

Gelen haberler üzerine Veli'nin çevresinde Rum baskınlarına karşı bir tedirginlik baş gösterir. Gençler heyecanla silaha sarılabileceklerini ve korkmadıklarını söylese de bir nevî kanaat önderliği yapan Veli, gençlerin şiddet eğilimini bastırmaya, onları sakinleştirmeye çalışır. Filmin bütününde gerek Rum gerekse Türk tarafının gençlerinde (Ruhsar hariç tamamı erkek) benzer bir hezeyan görülür. İki toplumun yaşça ileri olan mensuplarıysa onları sorumsuz davranışlardan uzak tutmak için ellerinden geleni yapar. En başından beri hikayenin, daha doğrusu uyuşmazlığın gençler etrafında şekillendiği kolayca görülebilir. Köyün Türk ve Rumlarından görece ileri yaşta olanlar “kendi” gençlerini dizginlemeye çalışır ve olayların köye taşınmaması konusunda mutabık kalırlar. Ancak gençler, üstü kapalı veya açık milliyetçi hislerle şiddete başvurmaya devam eder, yaşı daha ileri olanların aksine diyalog girişiminde bulunmazlar.

İlaçlarını kendi köyündeki evde bıraktığı için Salih'in kızıyla birlikte şehirdeki hastaneye gitmesi gerekir. Ayrıca şehirdeki Türk teşkilatına silah ve mermilerin kullanılamaz halde olduğunu haber vereceklerdir. Israrlar sonucu Anna, Salih ve Ruhsar'ı kendi arabasıyla şehre götürmeye karar verir. Fakat yolda Rum polis barikatına takılmaları sonucu baba-kız kaçmak ve buldukları bir mağaraya saklanmak zorunda kalır. Bir süre sonra Salih ortalığı kolaçan etmek için mağaradan çıkar ama geri dönemez. Bunun üzerine Ruhsar Veli'nin yanına dönerek olanları anlatır. Tüm aramalara rağmen Salih bulunamaz. Anna ise Rum polisler tarafından pek hoş olmayan bir muameleye maruz kalır. Yine de üzüntü içindedir ve Salih'in bulunması için elinden geleni yapar.

Köy kahvesinde toplanan Türk erkeklerden bazıları çifte ve silah hazırlamayı önerse de Veli ortamı yatıştırır, soğuk kanlı olmayı telkin eder. Rum kahvesine gidip ileri gelen iki kişiyle Rumca selamlaşır ve köyde olay istemediklerini anlatır. Dimitri Veli'ye hak verir: “Biz bu kadar sene beraber yaşadık. Bu işler geçecek. Geçtikten sonra bari birbirimizin yüzümüze bakabilelim.” Bunun üzerine Veli: “Tamam. Madem öyle, gençlerimize mukayyet olacağız. Siz sizinkilere, biz bizimkilere” der. Fakat yine de Rumlardan Hristo ve Türklerden Ahmet isimli gençlere hakim olmak zordur. Ahmet Hristo'nun Rum polislerle silah sandıkları taşıdığını görür. Sonrasındaysa Hristo, Ahmet ve diğerlerinin

silahlandığı izlenimine kapılacaktır. İki tarafın da korkusu aynıdır aslında: “Bize zarar verecekler!” Artan tehdit algısı nedeniyle Türkler de silahlanmaya başlar, Veli gençlere atış talimi yaptırır. Diğer tarafta Anna, suçluluk hissiyle Salih’in köyündeki darmadağın edilmiş evine gider; isteği gerekli eşyaları (fotoğraflar, karagöz-hacivat figürleri, ilaç) getirmektir. Fakat dönüşte yakalandığı Rum barikatında bu sefer daha sert karşılık bulur, polislerden fiziksel şiddet görür. Filmde Rum polisler yapıcı bir tavırdan çok uzaktır. Fakat görüldüğü gibi verdikleri zarar yalnızca Türkleri hedef almaz, Türklere yardım eden veya kendileriyle işbirliği yapmayan Rumlara da yönelir.

Babası bulunamayan Ruhsar, polise rağmen şöför ve çoban olan Dimitri'nin otobüsüne binip şehre gider. Başvurduğu Türk komutan (Zaim'in kendisi canlandırır), Ruhsar'a babasının bulunmadığını söyler ve ateşkesten yararlanarak köye dönmesini tavsiye eder. Komutan köyün Rumlara direnemeyeceğini ve kendilerini olduklarından daha güçlü göstermelerini tembihler. Ancak bu yönde alınan tedbirler Rumlara tehdit algısını artırır; harekete geçmemeleri durumunda Türklerden zarar göreceklarine inanmalarına yol açar.

### **5.2.2. Ortak Yaşamdan Çatışmaya**

Ruhsar, babasının öldüğünü düşünerek vasiyet ettiği üzere Karagöz figürlerini uzakta bir yere gömmekte kararlıdır. Veli, Ruhsar'ın “başlarına iş açmaması” için çoban Cevdet'ten figürleri gömmesini ister. Saf ve masum bir karakteri canlandıran Cevdet kazmayla bir çukur açıp figürleri gömer. Fakat Hristo'nun şikayetiyle gelen Rum polisler silah sakladığını düşünerek Cevdet'i öldürür. Hristo olayı dehşetli bakışlarla görür. Hem Ruhsar hem de Anna bu ölüme çok üzülür. Anna, kuzeni olan polis şefine bir öfke kriziyle gider: “Bir Türk öldürüldü. Şimdi bizden birini öldürecekler, bu hoşuna gitti mi? [...] Sende hiç utanma yok mu? Bir de benim kuzenim olacaksın. Leş! Pislik! [...] Cehennemde yanacaksın!..”

Daha çok genç yaşta olan Ruhsar bir yandan masumiyetin bir yandan da zalimliğin temsilidir adeta. Bazı Rumlardan gördüğü kötülükleri, köylerini terk etmek zorunda kalışlarını, babasının kaybolmasını tüm Rumlara atfeder ve aslında öfkesini çevresindeki en “temiz” Rumlara yöneltir. Anna'nın veya Dimitri'nin samimi tutumlarını görmezden gelir. Öyle ki Cevdet'in cenazesine katılmak isteyen Dimitri ile diğer Rum'u taş atarak kovar, çünkü olaydan bütün Rumlara sorumlu tutmaktadır. Diğer taraftan Anna, Cevdet'i

Hristo'nun öldürdüğünü düşünmemeleri için Veli ve Ruhsar'a taziyeye gider. Ancak Ruhsar Veli'ye sopayla saldırır. Veli'nin yatıştırmasına rağmen Ruhsar, Ahmet ve diğer gençlerle beraber olayın hesabını sormaya gider. Cevdet'in katilini sormak için gittikleri kişi, mutedil karakter Dimitri'dir. Yaşananların çok kötü olduğunu, Cevdet'i kimin vurduğunu bilmediğini söyleyen Dimitri ile bir tartışmaya girilir. Önce Ruhsar yerden aldığı taşla Dimitri'ye vurur, sonra da Ahmet sakin kalmaya çalışan Dimitri'yi silahla öldürür. Cevdet ve Dimitri'nin öldürülmesi, toplumsal çatışmanın fitilini ateşlemiştir artık. Yukarıda bahsedildiği gibi çatışmaların birkaç silahlı kişiden tüm köye yayılması, büyük oranda gençlerin etrafında cereyan eder. Ölümlere yol açan olaylar zinciri intikam duygusundan beslenir. "Bizden biri öldü, şimdi de onlardan biri ölecek" benzeri yaklaşımlar kâh endişe kâh öç tonunda telaffuz edilir. Şunu da eklemek gerekir ki korku, intikam arayışına eşlik eden en baskın histir. Öyle ki bazen gerçek karşılığı olmakla birlikte çoğu zaman yalnızca tehdit algısından kaynaklanan korku ve bu korkunun tetiklediği aşırı eylemler, olayların fitilini ateşler. Korku ve intikam paradoksal biçimde kendini sürdürür.

İntikam hisleri içindeki Türk gençler Dimitri'yi öldürdükten sonra Rum polisleri pusu kurar. Çıkan çatışma sonucu Ahmet ve birkaç polis dışındakiler ölür. Boş arazide gerçekleşen olay köy merkezine taşınır. Peşindeki polislerden köye doğru kaçan Ahmet karşısına çıkan diğer masum Rum'u vurur. Bir başkası Ahmet'e "yapma" derken ve polisleri durdurmaya çalışırken polis kurşunuyla öldürülür. Kilise çanları çalmaya başlar. Anna Hristo'yu sakinleştirmeye çalışırken Ahmet'in kurşunuyla öldürülür. Hristo Ahmet'i yaralar. Veli gelerek olayı yatıştırmaya, Hristo'yu ateşi kesmeye ikna etmeye çalışır. Fakat Rum polislerin de katıldığı çatışma büyür. Veli Rumca bağırır ateşin kesilmesi için. Ateş devam edince kaçmak zorunda kalırlar. Köyün Türkleri topluca bir sokaktan diğerine kaçmaya çalışır ama her taraftan önlerine çıkan polis tarafından ateşe tutulur. İnsanlar ölür, yaralanır. Hristo Veli'yi sırtından vurarak öldürür. Sonunda Ahmet ve arkadaşları bir otobüsteki Rumları rehin alır. Rehinler karşılığında polislerden ölü ve yaralıları alarak otobüsle şehre kaçarlar. Fakat olan olmuş, çıkan kıvılcım faili ve kurbanı birbirine karışmış toplumsal bir felaket getirmiştir.

Cevdet ve Dimitri gibi filmdeki en masum ve en iyi niyetli iki karakterin ilk öldürülenler olması, uyuşmazlıkların iyi-kötü, mazlum-zalim tanımadığının önemli bir göstergesidir.

Üstelik bu cinayetleri işleyenlerin de katletme güdüsüyle hareket eden insanlar olduğunu söylemek zordur. Filmin belki de en çarpıcı tarafı, adeta şuarsuz şekilde hareket eden çoğu genç insanın zincirleme bir şiddet sarmalına nasıl girdiğini göstermesidir. Bu şuarsuzluk hali tabii ki de bireyi ve toplumu sorumluluktan azade kılmaz. Ancak burada öne çıkan nokta, algının söyleme, söylemin eyleme ve sonunda da çatışmaya dönüştüğü bağlamın sonucu öngörülemeyen vahşiliğidir. Öngörülemez hali, milliyetçi hezeyanlarla harekete geçen gençlerin aslında en yakınlarının ölümüyle sonuçlanacak olaylara bizatihi davetiye çıkarmış olmalarında belirginlik kazanır. Hristo, Türklere karşı silahlanma faaliyetlerinin içinde yer alırken bunun annesinin ölümüne yol açacak bir süreci başlattığının farkında değildir. Soğuk kanlı hareket edemeyen Ahmet ve Ruhsar'ın davranışları da çok yakınları olan Veli'nin ölümünü getirir. Polisler Cevdet'i öldürdüğünde Hristo'nun ve Dimitri'yi kendi elleriyle öldüren Ahmet'in (ve Ruhsar'ın) pişmanlık çağrışımı yapan dehşet içindeki yüz ifadeleri, öngörülmemiş bir sonuçla yüzleşmenin somut karşılığıdır.

Filmin sonunu “rahatlatıcı” olarak tanımlamak eksik bir yaklaşım olur. Nitekim olup bitenlerin, filmin başında merkezi konumda olan baba-kız ayrılığını tali konumda bıraktığını söylemek mümkün. Şehirde topluca sığındıkları okul binasında Ruhsar, kalan son Karagöz figürlerini de bahçeye gömer. Bu sırada bir gölge oyunu sesi gelir. Ruhsar yaklaşınca babasının oynattığı Karagöz-Hacivat'ı görür. Salih, kızından ayrı düşmelerinin hikayesini anlatan bir gazel okuyordur figürlerin ağzından. Ruhsar babasının yanına gider ve sonunda kavuşurlar. Ancak yaşanan travmalardan sonra bu kavuşmayı mutlu son olarak nitelendirmek pek gerçekçi görünmez. Zira arkada ölümlerle dolu bir geçmişin tortusu vardır artık.

Bu sefer baba-kız gölge oyununa Salih'in okuduğu gazelle devam eder: “Belki bir gün aklımız, ruhumuz, hırslarımız arasında denge olur, arasında denge olur. İyi insanlar olur, oluruz da mağaradan korkmadan da çıkarız, hiç korkmadan çıkarız...”

### **5.2.3. Perdenin Arkasında Kalan Suretler**

Filmin belki de en masum karakterlerinden çoban Cevdet, çocukluğunda Karagöz-Hacivat perdesinin arkasını nasıl merak ettiğini anlatır. Bir gün merakına yenik düşmüş ve yanından geçtiği perdeyi devirmiştir. Bununla beraber suratına gölge ustasının kocaman tokatının inmesi de bir olur. Fakat tokatın ardından bir de “Aferin” gelir: “Gördüğüne

inanmayacaksınız, elinle gerçeği arayacaksınız.” İlk dönem Kıbrıs filmleri tıpkı resmî anlatılar gibi seyirciye gölgeleri aktarır. Bu filmin yaptığı ise perdenin ardındaki sureti keşfetme çabasıdır. Kıbrıs’ta çok acılı, çok kanlı bir geçmiş yaşanmıştır. Geçmişin farklı bilinç düzeylerine sinmiş travmalarını atlatmaksa bir takım zorlu süreçlerden geçmeden pek mümkün değildir. Zorluk yüzleşmekten ve hesaplaşmaktan gelir. Fakat insanın “ötekiyle” yüzleşmesi kadar, hatta belki de daha fazla kendisiyle yüzleşmesidir zor olan. *Gölgeler ve Suretler*, tam da Kaptanoğlu’nun işaret ettiği süreci mümkün kılar: Travmanın yasını tutmak, hesaplaşmak ve iyileşmek<sup>256</sup>. Filmin Kıbrıs’taki barış sürecine katkı sağlayabileceğini düşünen Zaim, benzer düşüncüyü “Affetmek için hatırlamak gerekir, bilmek gerekir” ifadesiyle dile getirir<sup>257</sup>:

“Geçmişte nelerin olduğunu biliyor olmak, geleceğin yaratılmasına etki edebilir. Siz savaştığınız insanları affedebilirsiniz. Ama affedebilmek için (bunu herkes yapar mı emin değilim, bunun da altını çiziyim) önce hatırlamak gerekir, bilmek gerekir. Ancak bildiğiniz şeyi affedebilirsiniz. Bu filmin böyle bir yararı olacağını düşünüyorum. Özellikle Kıbrıslı Rum izleyicinin böyle bir filme daha da ilgi gösterme ihtimali olabilir. En azından hayata ve geçmişe dair uyanıklık bakımından ilgi gösterme ihtimali olabilir. Bir şey öğrenme ihtimali olabilir. Çünkü o dönem söz konusu olduğunda Kıbrıslı Rum izleyici çok da fazla bilgi sahibi değil. Kıbrıslı Rum resmî görüşü 1960’lı yılları çok derinlemesine ele alma taraftarı değil. 1974 sonrasında ilgili olarak ne söylenebilir, şunu söyleyebilirim: Benim filmografım söz konusu olduğunda 1974 sonrasına ilişkin olarak da yaptığım bir filmim var. Çamur adlı filmim böyle bir film.”

Kaplan ve Wang, sinemanın benimsediği yöntemlere göre travma filminin seyircisi için farklı konumlar olduğunu ifade eder. Yazarların sınıflandırmasına göre *Gölgeler ve Suretler*’in seyircinin “tanık” olarak konumlanmasını sağladığı söylenebilir. Şöyle ki film, ne seyirciyi yeniden travmatize eder ne de *dikizci* (voyeur) pozisyonuna koyar. Aksine, izleyicinin dolayimsal olarak travma öznesiyle empati kurmasını sağlar; travmanın engellediği zihinsel mesafeyi ve sağduyuyu geri getirir<sup>258</sup>. Bu şekilde kurulan öyküleme ve tanıklık, dolaylı veya doğrudan travmatize olan kişi ve toplumların hesaplaşması, affetmesi ve iyileşmesi için önemli bir kapı aralar. Kolektif iyilik ve kolektif kötülük olmadığını, her iki tarafında da günahları ve sevapları olduğunu hatırlatır.

*Gölgeler ve Suretler* sorunun taraflarından birini şeytanlaştırmadan uyuşmazlığın nasıl bir toplumsal çatışmalar silsilesine dönüştüğünü irdeler. Kumar için de olsa aynı masayı paylaşan Hristo ile Veli nasıl birbirine kurşun sıkarak hale gelmiştir, filmin belki de en suçsuz

---

256 Kaptanoğlu, *age*, 1-4

257 Derviş Zaim Söyleşisi, *Gölgeler ve Suretler* DVD. 2011.

258 Kaplan ve Wang, *age*, 9-11

iki karakteri Cevdet ve Dimitri çatışmaların nasıl ilk kurbanı olabilmıştır, bu gibi soruların cevaplarına dair önemli veriler vardır filmde. Zaim'in "nasıl" sorusunu yanıtlamaya çalıştığı yapıcı üslup onu 1960'ların indirgemeci ve milliyetçi Kıbrıs filmlerinden çok keskin biçimde ayırır. Verilen cevaplarsa yalnızca geçmişin üstesinden gelinmesine değil, aynı hataların tekrar edilmediği bir geleceğin kurulmasına da yardımcı olacaktır.

Son olarak şu noktanın altını çizmekte yarar var. Bu film her ne kadar "biz" ve "öteki" ayırımından uzak dursa da uyuşmazlığı daha ziyade Kıbrıslı Türklerin penceresinden anlatır. Zaim yukarıda alıntılanan söyleşide belirttiği gibi, filmin Rumların 1960'lı yılların olayları hakkındaki bilgi eksikliğini giderme potansiyeli taşıdığını düşünür. Dolayısıyla görece öne çıkarılan, Türklerin bu konudaki olumsuz tecrübesidir. Fakat doğası gereği bir nebze subjektif olması, filmin yapıcı diline gölge düşürmez. Diğer bir ifadeyle mutlak yargılardan kaçınan bu film, uyuşmazlığı her ne kadar bir tarafın mağduriyeti üzerinden anlatsa da travmaları tek bir tarafa mâl etmez; iyilik ve kötülüğün toplumsal ve bireysel süreçlerin her kademesine nüfuz ettiğinin altını her fırsatta çizer.

### 5.3. Değerlendirme

Bir önceki bölümde 1960'lı yılların tırmanan şiddet olaylarıyla ve Türkiye'nin 1974 Barış Harekatı'yla paralel olarak popülerlik kazanan iki dönemin Kıbrıs filmleri incelenmişti. Söz konusu filmlerin güncel kamuoyu algısıyla diyalektik bir ilişki içinde olduğu tespiti yapılmıştı. Diğer bir deyimle bu filmlerin hem dönemin ruhundan esinlenen hem de o dönemsel ruhu besleyici bir özelliği olduğu çıkarımında bulunulmuştu. Bu bölümde ise konusu 1960'lı yıllarda geçen *Gölgeler ve Suretler* ile 1974 müdahalesinden bir süre sonra geçen fakat 1974'ün yaralarını işleyen *Çamur* filmi incelenmiştir. Gerek değişen sosyal ve siyasal paradigmlar gerekse bağımsız sinemanın gelişimi bu iki bölümde ele alınan filmler arasında radikal bir farklılaşmaya yol açmıştır. Sosyal ve siyasal paradigma değişiminden kasıt, egemen milliyetçi-muhafazakâr düşünceye alternatif fikir akımlarının gelişmesidir. İnsan hakları ve uyuşmazlığın barışçı çözümüne yönelik arayış, bu değişimin belki de en önemli katmanlarından biridir. Yerel düzlemde bakıldığında ise Kıbrıs'ta 2000'li yıllarla yoğunlaşan çözüm arayışı, pek çok alanla olduğu gibi sinemayla da paralel gelişmiştir. Milliyetçi kalıplara hapsolan Kıbrıs söylemi her ne kadar bazı

filmlerde (Kıbrıs'ın esas teması olarak değil ikincil olarak işleyen filmler) ara ara karşımıza çıksa da Derviş Zaim gibi kendi sinemasını oluşturmayı başarmış bir senarist ve yönetmenin filmlerinde bambaşka bir Kıbrıs anlatısıyla karşılaşırız.

Zaim'in yazıp yönettiği iki film, *Gölgeler ve Suretler* ile *Çamur*, çizdiği Kıbrıs portresiyle öncüllerinden çok farklı mesajlar verir seyirciye. Karakterler bu farklılığın temel taşlarından biridir. Zaim'in filmlerinde iyilik ve kötülük, vicdan ve vicdansızlık, intikam ve bağışlama hemen hemen her karakterin içinde bir arada var olur. Aynı durum kuşkusuz kolektiviteler için de geçerlidir. Kıbrıslı Türklerin perspektifinden yorumlanan olaylarda dahi her iki toplumun da kendi içinde iyiler ve kötüler olduğu vurgulanır. Karakterler "mutlak" kalıplar içine sıkıştırılmaz. Vicdaniyla bilinen bir kişinin bile geçmişinde veya bugününde büyük suçlar işlediği görülebilir. Tam tersi olarak nefret dolu bir karakter bile karşı tarafın öldürülmesine dehşet dolu gözlerle bakabilir. Filmin bu özelliği neden önemlidir sorusunun cevabı ise kolektif temsillerde yatar. Uzlaştırıcı değil ayrıştırıcı bir üslup kullanan filmlerde "öteki" addedilen Rumlara homojen bir bütün olarak pek çok olumsuzluk atfedilir. Bu durum kolektif hafızadaki Rum imajını ve dolayısıyla Rumların dahil olduğu bir uyuşmazlığı milliyetçi bir düşmanlıkla resmeder. Bu resim geçmişi, bugünü ve geleceği kapsayacak şekilde kurgulanır. Böylece geçmiş temsillerinin veyahut tarihin "ihtiyaç duyulan" anda tüm olumsuzluklarla özdeş tutulan Rum imgesini çağırması mümkün kılınır. *Gölgeler ve Suretler* ile *Çamur* filmleri, karakterleriyle bu indirgemeciliğe, ötekileştirmeye ve çatışmacılığa bir karşı çıkışı simgeler.

Kolektif hafıza kavramına ilişkin kuramsal yaklaşımlar ele alınırken sembol ve imgelerin inşa sürecindeki merkezi konumu incelenmişti. *Gölgeler ve Suretler* ile *Çamur*, sembol ve imge kullanımını önceki Kıbrıs filmlerinden ayrı bir boyuta taşır. Bayrak görselleri, ezan ve çan sesleri düşmanlık değil farklılık unsurları olarak kullanılır bu filmlerde. Bu farklılık pejoratif bir anlam taşımaz; yalnızca toplumun değişik katmanlarını ve zaman zaman da mekansal ayrımı temsil eder. Basmakalıp tiplere ve sembollerin çok uzağında, çok katmanlı bir sembolik anlatım kullanılır. Bunlar ortak yaşamı, değişime olan inancı, yüzleşme çabasını, vicdan ve intikam arasındaki gel-gitleri işaret eden sembollerdir. Birçoğunun temelinde görecelilik hissi yatar: Yaşananlar, insanın içindeki karanlık ve aydınlık tarafların dengesi veya dengesizliği üzerinden yorumlanabilir; bunlara mutlak anlamlar atfedilemez.

Bu kopuş veya değişim, yukarıda ifade edildiği gibi büyük ölçüde çözüm gündeminin oluşması ve iktidar tarafından endoktrine edilen kolektif hafıza kalıplarına alternatiflerin getirilebildiği yeni platformlar sayesinde mümkün olabilmıştır. Huyssen'in işaret ettiği modern çağın içinde bulunduğu kriz de ulus devletin önemli unsurlarından biri olan kolektif hafıza inşa süreçlerinin bozuma uğratılmasının önünü açmıştır<sup>259</sup>. Kıbrıs sorununu Türk milliyetçiliğinin egemen söylem ve imgeleri üzerinden betimleyen sinema filmlerinin, yerini çok yönlü anlatılara bırakması da bu ekseninde değerlendirilebilir. Hataların ve acıların karşılıklı niteliğini gün yüzüne çıkaran böylesi yaklaşımlar, kuşkusuz gerek "biz" ile gerekse "öteki" ile yüzleşmeyi de içeren bir iyileşme sürecini beraberinde getirmiştir.

Hatırlama ve unutmanın toplumsal yönü, filmlerin üstü örtülü vurguları arasındadır. Özellikle *Çamur*'da geçmişin üstüne gitme isteği bir takım toplumsal süreçler sebebiyle sekteye uğrar. Yüzleşme, tanıklık olmadıkça tam anlamıyla gerçekleştirilemez. Çünkü Kıbrıs'ta yaşananlar gibi toplumsal travmalar, ancak toplumun diğer bireyleriyle temas içinde iyileştirilebilir. Zaim'in her iki filmi de milliyetçi-muhafazakar kolektif hafıza inşasına birer başkaldırı sayılabilir. Burada amaç, söz konusu filmleri kutsallaştırmak değildir. Nitekim bu filmlerin de kendine özgü bir takım sorunları olması kaçınılmazdır. Ancak Zaim, süregelen ayrıştırıcı anlatıları filmleriyle deşifre ederek insan odaklı toplumsal bir perspektif kazandırır sinemaya. Belki de daha önemlisi, Kaptanoğlu'nun altını çizdiği hatırlama eylemini travmatik olmaktan çıkaran "simgesel düzene" aktarma işini hassasiyetle karşımıza çıkarır Zaim'in filmleri.

Zaim'in Chrysanthou ile birlikte çektiği yine Kıbrıs'ı konu alan *Paralel Yolculuklar* adlı belgelele ilişkin olarak söyledikleri, tezin bu bölümünde varılan çıkarımları bütünler niteliktedir<sup>260</sup>:

"Onların hikayelerini, milliyetçilerin, bu insanları propaganda için kullanmış olanların ellerinden çekip almak istiyordum [...] Birlikte yaşayacağımızı biliyoruz, fakat yine de geçmişte bunları birbirimize neden yaptık diye sormak zorundayız. Eğer bazı şeyleri söylemeden bırakırsak, bunlar peşimizi bırakmayan kötü düşler olarak kalır ve milliyetçiler tarafından sömürülür. Bu insanlar çok acı çekti ve istedikleri tek şey, bundan sonra huzur içinde yaşamak, filmimizde bunu anlatmaya çalıştık."

<sup>259</sup> Huyssen, 2015. Aktaran: Sönmez Sevcan, **age**, 21

<sup>260</sup> Zaim söyleşi. Aktaran: Yüksel, **age**, 32



Sonuç olarak huzur içinde yaşamak, barışçıl bir gelecek kurmak yüzleşmeyi, olayın öznelerinin ve diğer insanların tanıklığını gerektirir. Milliyetçi bir kolektif hafıza inşası böylesi bir iyileşme sürecini imkansız kılar. Zaim, Türk milliyetçiliğinin Kıbrıs'taki tezahürünün sönümlenmeye başladığı ve çözüm tartışmalarının ada gündemine damga vurduğu dönemin diyalog zeminini filmlerine yansıtmıştır. Bu filmler, dönemin yumuşayan atmosferi içinde evrilmenin yanı sıra bir çıktı olarak da milliyetçi, tarafgir ve düşmanca kalıpları deşifre etmiş, böylece mevcut çözüm ortamına kendi katkısını sunmuştur.



## 6. SONUÇ

Kolektif hafıza veya toplumsal bellek, bireyin hatırlama ve unutma pratiklerinin toplumsal bağlam içinde şekillendiğini, bireysel anıların bu bağlamda organize edildiğini ve konumlandırıldığını ifade eden kavramdır. Tanımı değişiklik göstermekle beraber kolektif hafıza, evrensel bir karakteristik göstermekten ziyade her toplumun ve grubun özgün şartlarına göre belirlenen bir yapıdadır. Grup içinde oluşan bu hafıza türü kişinin geçmiş, bugün ve gelecek hakkındaki anlayış ve beklentilerini etkiler. Kurduğu ortak geçmiş algısı ve diğer ortaklık unsurlarıyla toplumsal bellek, her ulusun–ki bu geniş kapsamlı bir grup olarak değerlendirilebilir–kendine has ulusal kimlik oluşumunda da kilit bir konumdadır. Kavramı önemli kılan esas özellikse kolektif hafızanın verili değil inşa edilen bir nosyon oluşudur.

Toplumsal bellek okul, ulusal bayram, medya, kamusal konuşmalar, resim, heykel, belgesel ve sinema aracılığıyla aktarılan bir takım gelenek, teamül, mit, sembol ve imgeler üzerinden inşa edilir. Bu nosyon, güncel zamanın ruhu doğrultusunda daha öncekinden farklı biçimde yeniden inşa edilebilir. Dolayısıyla kolektif hafızada yer alan bir takım bilgiler kolektivite tarafından mutlak ve değişmez olarak kabul edilse de zaman içinde bambaşka formlara bürünebilir.

Kolektif hafızaya şüpheli yaklaşan teorisyenlerden bazıları birey ve kolektivite arasındaki çatışmayı işaret eder. Nitekim kolektivite, yalnızca mensubu olan bireyler sayesinde somut bir form alır. Öte yandan toplumsal ve bireysel belleklerin hangi noktada birbirinden ayrıldığını etkin şekilde ölçen yöntemler mevcut değildir. Daha da önemlisi kolektif hafıza yalnızca yarattığı etkiler üzerinden, yani dolaylı olarak izlenebilir. Ancak barındırdığı tüm bu belirsizliklere rağmen pek çok araştırmacı bu kavramı reddettiğimiz takdirde önemli toplumsal süreçleri gözden kaçırma riskinin doğacağı konusunda mutabık kalmıştır.

Toplumsal bellek ve tarih birbirinden bütünüyle farklı iki alan olmakla birlikte ikisi arasındaki ilişki son derece önem taşır. Zira toplumsal bellek geçmişini anlamlandırma ve işlevselleştirme sürecinde büyük rol oynar. Geçmiş bilgisi bireylere dolayım olarak aktarılır ki bu özellikten dolayı kolektif hafıza inşa pratikleri ona değişen misyonlar yükleyebilir. Diğer bir ifadeyle, geçmişe dair seçilmiş bilgiler iktidar ya da otorite eliyle kurgulanarak yeniden inşa edilebilir. Özellikle ulus devletlerde tarih yazımı ve anlatıları toplumsal bellek dolayımıyla çıkarlar doğrultusunda (sürekli olarak) şekillendirilir. Nelerin nasıl hatırlanacağı veya unutulacağı, belleğin manipülasyonu ve unutmama/unutturma biçimleri ile dolaylı yoldan belirlenebilir. Öyle ki bazı durumlarda yaşanmamış olaylar bile olmuş gibi hatırlanabilir. Kurgulanan tarih ve hafıza, bir takım ritüellerle gerçekmişçesine bugüne ve geleceğe taşınır. Bu çalışma, sinemanın anlatılan tüm bu süreçteki rolünü Türkiye'nin Kıbrıs politikaları üzerinden somutlaştırmayı amaçlamıştır.

Türkiye bugüne kadar kırılmalar ve kopuşlarla dolu bir Kıbrıs politikası izlemiştir. Lozan Andlaşması'nda gündemden bir süreliğine düşmüş olan Kıbrıs, 1940'lı yıllara kadar Türkiye kamuoyunda neredeyse hiç haberdar olunmayan bir coğrafyadır. 1940'larda önce pantürkistler tarafından ilgi görmeye başlasa da NATO üyeliğinin 1952 yılında kesinleşmesine kadar devletin gündemine gelmemiştir. Bu sırada Kıbrıs'ta Rumların ENOSİS talepleri yükselişe geçmeye, İngilizlerin adadaki konumu sarsıntıya girmeye başlamıştır. Türkiye'de bulunan milliyetçi cenahsa "Kıbrıs Türktür" söylemi etrafında birleşmeye başlamıştır. İktidar 1955'e kadar statükonun korunması, eğer bir değişiklik olacaksa da adanın Türkiye'ye bağlanmasını istemiştir. 1955'te toplanan Londra Konferansı'na katılan Türk heyetin dahi Kıbrıs konusunda neredeyse hiçbir bilgisi olmadığı dönemin diplomatı Mahmut Dikerdem'in anılarında açıkça görülür. Yönetimden halka uzayan bu bilgisizlik haline rağmen bazı gruplar "Kıbrıs Türktür" sloganıyla Rumların can ve mallarına büyük hasar verilen 6-7 Eylül olaylarını gerçekleştirmiştir. Birkaç yıllık durgunluğun ardından "Kıbrıs Türktür" tezinin gerçekçi olmadığı anlaşılmış, bu sefer kitleler "Ya Taksim Ya Ölüm" diyerek adanın fiili bölünmesini destekler olmuştur.

Türkiye'de Kıbrıs konusunda yaşanan bu radikal yön değişimlerine adanın Osmanlı geçmişini vurgulayan tarih anlatıları, bilimsellik atfedilen jeopolitika, Soğuk Savaş

dönemi anti-komünizmi ve kuşkusuz milliyetçi-muhafazakar fikir akımı eşlik etmiştir. *Türk Düşüncesi* dergisi gibi zamanın önde gelen fikir kanalları propaganda dilini keskinleştirmiştir. Kadim “öteki” Yunanlılara/Rumlara karşı ayrıştırıcı söylem ve sloganlar iktidardan halka her katmana yayılmıştır. Kıbrıslı Rumlara duyulan öfke Kurtuluş Savaşı’nda Yunanistan’a olan düşmanlıkla özdeşleştirilmiştir. Bu özdeşliği mümkün kılan en önemli etken, geçmişin seçilmiş ve çarpıtılmış tasviri olmuştur.

1963 yılında adadaki kanlı çatışmaların tırmanmasıyla beraber sinemadaki Kıbrıs filmleri popülerite kazanmıştır. 1959 yılında çekilen iki filmin ardından 1963-1968 arasında toplamda on bir Kıbrıs filmi yapılmıştır. Çatışmaların yatıştığı 1968’den 1974’e kadar hiç Kıbrıs filmi çekilmezken yalnızca 1974 tarihinde on tane film gösterime girmiştir. 1963-1968 yılları arasındaki filmlerde Türkiye’nin teşebbüs ettiği fakat ABD tarafından önlenen müdahalenin ip uçları vardır. 1974 filmlerinde ise deniz çıkarmasından görüntüler ve askeri harekate ilişkin sahneler çokça kullanılmıştır. Tüm bu filmlerin ortak özelliğinin kullanılan ayrıştırıcı dil olduğu tespit edilmiştir. Rum karakterlere neredeyse bir filmde mümkün olan bütün kötülükler atfedilirken, karşısında konumlanan Türkler müşfik kahramanlar olarak resmedilmiştir. Filmlerin çoğunda Rum karakterler sivil değil, çeteci veya askerdir. Kullanılan radyo anonsları ve gazete manşetleri devletlû propagandaları aynı soğuk dille perdeye yansıtılmıştır. Milli-militer marş, bayrak, savaş, yazı, konuşma ve benzeri semboller çok yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Başvurulan tarih anlatıları Kıbrıs’ın Türkiye’yle olan bağıını ezeli ve ebedi olarak sunmuştur. Paradoksal olarak iki coğrafya Anavatan-Yavru Vatan, kurtarılmayı bekleyen-kurtaran ikiliğinde vücut bulan hiyerarşik bir konuma oturtulmuştur. Bu “sahiplenmenin” karşılığında Kıbrıslı Türklerden sorgusuz bir uyum beklenmiştir. Dolayısıyla yapılan tarih ve kimlik tasviri son derece sorunludur.

Bütünüyle değerlendirildiğinde bu filmler, izleyici olarak bireyin “öteki” algısını, geçmişi ve bugünü anlamlandırma sürecini uyuşmazlığı besleyen yönde şekillendirmiştir. Bir başka ifadeyle, sinema dolayimsal olarak toplumun Kıbrıs’ı hatırlama ve unutma pratiklerinde belirleyici rol oynamıştır. Kolektif hafıza literatüründe sıkça karşımıza çıkan belleğin manipülasyonu, filmlerde kullanılan gelenek, mit, sembol, imge ve söylemlerle sağlanmıştır. Literatürde de vurgulandığı gibi özellikle imgeler, yazılı ve sözlü kaynaklardan çok daha yoğun bilgiyi bazı engellere takılmadan aktarma kapasitesine

sahiptir. Bir imgeler bütünü olarak sinema, 1960-70’li yılların Kıbrıs filmlerinde bu önermenin açık bir sağlamasını yapmaktadır.

2000’li yıllara gelindiğinde geçmiş dönem Kıbrıs filmlerinin ayrıştırıcı dilinden keskin sapmalar gösteren filmler karşımıza çıkar. Derviş Zaim’in *Çamur* (2003) ile *Gölgeler ve Suretler* (2011) filmleri bu grubun örneklem kapsamına alınan temsilcileridir. Birçok açıdan mukayese kabul etmemekle beraber bu iki kategori film uyumsuzluğa getirdikleri yorum bakımından karşılaştırmaya değerdir. Nitekim Zaim’in filmleri Kıbrıs’taki sorunu büyük ölçüde Kıbrıslı Türklerin perspektifinden okumakla beraber, acıların ve hataların karşılıklı niteliğini ön plana çıkarmıştır. Zaim’in filmlerinde “mutlak”lar değil; iyilik-kötülük, vicdan-vicdansızlık, intikam-affetme arasındaki denge ve dengesizlik halleri vardır. Bu demek oluyor ki Rum tarafına genelgeçer bir kötülük yaftası nasıl yapıştırılamazsa Türk tarafına da tartışılmaz bir iyilik payesi verilemez. Bu yargı uyumsuzluğu “Kim başlattı?” sorusundan bağımsız bir önem taşır iki filmde de. Sinemadaki milliyetçi bakış açısının terk edilmesi kuşkusuz bu yolda atılan hayati bir adımdır.

Uzlaşmacı bir anlatı kullanan Kıbrıs filmlerinin yapılması, adadaki çözüm tartışmalarıyla da paralellik göstermiştir. Sinemanın, içinden çıktığı siyasi ve ideolojik sistemin aynası olduğu fikrinden hareket ederek bu çalışmada, çözüm süreci ile çözüm filmleri arasında diyalektik bir ilişki olduğu kanısına varılmıştır. Yani, barış umudu böyle filmlerin yapılmasını teşvik ederken, bu filmlerin üslup ve söylemi barışa yeni bir altyapı sağlamıştır. Benzer bir tespit, ilk dönem Kıbrıs filmlerinin hem uyumsuzluk atmosferinden esinlendiği hem de bu atmosferi beslediği yönünde yapılmıştır.

Toplumsal travma ve iyileşme sürecinde sinemanın dikkate değer bir yeri vardır. Nitekim literatürde travmaların atlatılabilmesi için iyi tanıklığa vurgu yapılır. İyileşme ancak yas tutarak mümkün olur. Yas ise ancak ve ancak travmaların bir başkasının nezdinde tanınmasıyla, yani tanıklıkla gerçekleşebilir. Yas tutmadan ve yüzleşmeden ne affetmek mümkündür ne de iyileşmek. Sinemada kullanılan öyküleyici bellek, travmaların simgesel düzleme aktarılarak izleyicinin tanıklığına sunulmasını sağlar. Burada önemli husus, her sinema filminin iyi tanıklık sağlamadığı gerçeğidir. Zira sinemada izlenen strateji seyirciyi travmayı sürdüren bir pozisyona yerleştirirse, buradan yüzleşme ve iyileşme gibi

bir sonuç beklenemez. 1960'lı ve 1970'li yılların Kıbrıs filmleriyle Zaim'in 2000'lerde çektiği iki film arasındaki en temel fark bu noktada boy gösterir.

İlk dönem Kıbrıs filmlerinde öyküleyici bellek intikamı kutsayan ve seyirciyi ya da uyuşmazlığın öznesini yeniden travmatize eden bir yol izler. İntikamın gerçek bir yüzleşme olmadığı, sorunu bir nevî kan davasına dönüştürmekten başka bir işlev görmediği gerçeği göz ardı edilir. Oysa *Çamur* ile *Gölgeler ve Suretler*'de gerek üslup gerekse içerik vasıtasıyla hakiki bir yüzleşme sağlanır. Bu kimi zaman travmatize olmuş bireyin kendi geçmişiyle kimi zaman uyuşmazlık ve travma süreciyle yapılan bir yüzleşmedir. Zaim'in filmleri suçlu-suçsuz arayışından azade olarak sorunun taraflarına ortak bir geleceğe yönelme çağrısında bulunması itibariyle çözüme katkı sağlar. Bu çağrı "Özgüzlük kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır" sözünde somutluk kazanır. İçinde bulunduğu şartları değiştirmeye muktedir olan bireyler ve toplumlar acılı Kıbrıs geçmişiyle yüzleşerek barışçıl bir gelecek inşa edebilirler.

Sonuç olarak, sinema kolektif hafıza oluşumunda yer tutan bir araçtır. Bir araç olarak sinema, sorunlu bir geçmişin sürdürülmesine yönelik kullanılabileceği gibi barışçıl bir gelecek inşasında da kullanılabilir. Bu çalışma, Kıbrıs sorununda kimin haklı kimin haksız olduğu sorusuna değil, uyuşmazlığı sürdüren kodların neler olduğu sorusuna kolektif hafıza ve sinema ilişkisi üzerinden bir yanıt aramıştır. Bu arayışın esas amacı da sinemanın kimi zaman yapıcı kimi zaman yıkıcı olan politik işlevini deşifre ederek uyuşmazlıktaki veya çözümdeki yerini tespit etmek olmuştur. Araştırma sonucunda görülmüştür ki 1960'larda ve 1970'lerde çekilen Kıbrıs filmleri, içinde bulunduğu uyuşmazlık ortamından beslenerek sorunlu bir geçmiş ve bugün tahayyülü kurgulamış, mevcut uyuşmazlığı daha da derinleştirici bir etki yaratmıştır. 2000'li yıllarda çekilen Kıbrıs konulu filmler ise içinde bulunduğu çözüm ikliminin de etkisiyle ortaklık ve karşılıklılık temelli yeni bir portre çizmiş, mevcut çözüm sürecine yeni bir soluk getirmiştir.

## KAYNAKÇA

- “Çamur”. Derviş Zaim ile Söyleşi. Derviş Zaim. <http://www.derviszaim.com/2003-camur-98/> [Erişim: 2016]
- Akbal Süalp, Z. Tül. “Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”. **Derviş Zaim Sineması**. ed. Aslıhan Doğan Topçu. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010 (10-26).
- Akgönül, Samim. **Türkiye Rumları: Ulus-Devlet Çağından Küreselleşme Çağına Bir Azınlığın Yok Oluş Süreci**, çev. Ceyla Gürmen, İletişim Yayınları, 1." Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007. Aktaran: Gülen, Ahmet. "İnönü Hükümetleri'nin Kıbrıs Politikası 1961 1965." Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi 13.50 (2012).
- Alpkaya, Gökçen. "Türk Dış Politikası'nda Milliyetçilik." **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik 4** (2002).
- An, Ahmet. **Kıbrıs Nereye Gidiyor?** 2. bs. İstanbul: Everest Yayınları, 2003.
- Armaoğlu, Fahir H. "1955 Yılında Kıbrıs Meselesinde Türk Hükümeti ve Türk Kamu Oyu." **Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**. c. 14, s. 2, (1955).
- Assmann, Jan, and John Czaplicka. "Collective memory and cultural identity." **New German Critique**. c. 65, (1995):125-133.
- Ayaz, Erhan. "6-7 Eylül Olaylarının Türk Gazetelerindeki Yansımaları/Reflections in Turkish Newspapers Events of September 6-7." **Sosyal Bilimler Dergisi**. c. 2, s. 2 (2015).
- Biletska, Yuliya, Cemile Şahin, ve İsmail Şükür. "Kolektif Hafıza ve Milli Kimlik Bağlamında Türkiye'de Resmi Tarih Yazıcılığı." **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**. c. 3, s. 1 (2014): 94-116.
- Bora, Tanıl. Türk Milliyetçiliği ve Kıbrıs. **Birikim Dergisi**. s. 77 (Eylül 1995). <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2772/turk-milliyetciligi-ve-kibris#.V6IImusrLIU>
- Bryant, Rebecca, and Yiannis Papadakis. **Cyprus and the politics of memory: History, community and conflict**. Vol. 51. Ib tauris, 2012.

- Burke, Peter. "History as social memory." *Memory: History, culture and the mind* 100 (1989). Aktaran: Olick, Jeffrey K. "Collective memory: The two cultures." **Sociological Theory**. c. 17, s. 3 (1999): 333-348.
- Canefe, Nergis. "Kıbrıs Türk Toplumunda Vatandaşlık, Tarih ve Hafıza: Kıbrıslılık Mümkün mü?" **Anavatandan Yavru Vatan'a Milliyetçilik, Bellek Aidiyet**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007: 271-289.
- Comolli, Jean-Louis, and Jean Narboni. **Cinema/ideology/criticism**. (1992).
- Confino, Alon. "Collective memory and cultural history: problems of method." **The American Historical Review**. c. 102, s. 5 (1997): 1386-1403.
- Connerton, Paul. "Seven types of forgetting." **Memory studies**. c 1., s. 1 (2008): 59-71.
- Constandinides, Costas, and Yiannis Papadakis (eds). **Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe**. Bloomsbury Publishing USA, 2014.
- Coser, Lewis. "Introduction: Maurice Halbwachs, 1875–1945." **On Collective Memory** (1992): 23-27.
- Coşar, Ömer Sami. "Kıbrıs'ta Türk Azmi" **Türk Düşüncesi**. c. 8/9, s. 15/16 – 48/49. Şubat-Mart (1958).
- Çakmak, Fevzi. "Türk Kamuoyunda Kıbrıs Algısı: 1958 Yılı Kıbrıs Mitingleri."
- Danişmend, İsmail Hami. "İslam ve Türk Tarihinde Kıbrıs." **Türk Düşüncesi**. c. 8 (1958): 9.
- Değerli, Esra Sarıkoyuncu. "Demokrat Parti Döneminde Türkiye'nin Kıbrıs Politikası (1950–1960)." **Gazi Akademik Bakış**. c. 6, s. 11 (2012).
- Derviş Zaim Söyleşisi. *Gölgeler ve Suretler* DVD. 2011.
- Duruel Erkılıç, Sanem. **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**. 1. bs. Ankara: De Ki Basım Yayın, 2014.
- Eskiyurt, Özer, Murat Sarıca, Erdoğan Teziç. **Kıbrıs Sorunu**. Ankara: Fakülteler Matbaası, 1975. Aktaran: Gülen, Ahmet. "İnönü Hükümetleri'nin Kıbrıs Politikası 1961-1965." Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi 13.50 (2012).
- Fevziöğlu, Bülent. **Sinema, Plak ve Bildirilerde Kıbrıs Türklerinin Direniş Yılları**. Ajans Yayınları, 2009.



- Funkenstein, Amos. "Collective Memory and Historical Consciousness." **History and Memory**. 1.1 (1989): 5-26. Aktaran: Gedi, Noa, and Yigal Elam. "Collective Memory—What Is It?." *History and memory*. c. 8. s. 1 (1996): 30-50.
- \_\_\_\_\_. "The incomprehensible catastrophe: Memory and narrative." **The Narrative Study of Lives** 1 (1993): 21-29. Misztal, Barbara. *Theories of Social Remembering*. McGraw-Hill Education (UK), (2003).
- Gedi, Noa, and Yigal Elam. "Collective Memory—What Is It?." **History and memory**. c. 8. s. 1 (1996): 30-50.
- Gross, Toomas. "Anthropology of collective memory: Estonian national awakening revisited." **Trames**. c. 4, s. 6 (2002): 342-354.
- Gülen, Ahmet. "İnönü Hükümetleri'nin Kıbrıs Politikası 1961-1965." **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi** 13.50 (2012).
- Güler, E. Zeynep (der.). **Mahmut Dikerdem Eserler**. 1. bs. İstanbul: Yazılama Yayınevi, 2013.
- Halberstam, David. **The Fifties**. New York: Villard Books, 1993.
- Halbwachs, Maurice, and Lewis A. Coser. **On Collective Memory**. University of Chicago Press, 1992.
- Hatay, Mete, and Yiannis Papadakis. "A Critical Comparison Of Greek Cypriot and Turkish Cypriot Official Historiographies (1940s To The Present)." **Cyprus And The Politics Of Memory: History, Community And Conflict**. 51 (2012): 27.
- Heller, Agnes. "A tentative answer to the question: Has civil society cultural memory?" **Social Research**, (2001): 1031-1040.
- Huyssen, J. **Alacakaranlık Anıları**. Çev. K. Atakay. İstanbul: Metis, 1999. Aktaran: Sönmez, Sevcan. *Filmlerle Hatırlamak*. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Ioannides, Christos P. **In Turkey's image: The transformation of occupied Cyprus into a Turkish province**. AD Caratzas, 1991.
- İnce Başaran, Gökçen. "Medya ve Toplumsal Hafıza (Media and Collective Memory).", **Kültür ve İletişim (Culture and Communication)**. c. 13, s. 1 (2010): 9-29.
- Kaes, Anton. **From Hitler to Heimat: the return of history as film**. Harvard University Press, 1989.

- Kansteiner, Wolf. "Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies." **History and Theory**. c. 41, s. 2 (2002): 179-197.
- Kaplan, E. Ann, and Ban Wang, eds. **Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations**. Vol. 1. Hong Kong University Press, 2004.
- Kaptanoğlu, Cem. Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama. **Birikim Dergisi**. S. 248 (Aralık 2009).
- Kasım, Kamer. "Soğuk Savaş Dönemi Sonrası Kıbrıs Sorunu." **Gazi Akademik Bakış**. c. 01 (2007): 57-73.
- Kıbrıs Sayımızı Sunarken. **Türk Düşüncesi**. Cilt 8/9, Sayı 15/16 – 48/49. Şubat-Mart 1958.
- Kızılyürek, Niyazi. **Milliyetçilik Kıskaçında Kıbrıs**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Lowenthal, David. "Social features." **Politics, Security and Development in Small States** (1987): 26-49. Aktaran: Gross, Toomas. "Anthropology of collective memory: Estonian national awakening revisited." **Trames**. c. 4, s. 6 (2002): 342-354.
- Maktav, Hilmi. **Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset**. 1. bs. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Margalit, Avishai. **The ethics of memory**. Harvard University Press, 2002.
- Memorial Worlds. **What is Collective Memory?** <https://memorialworlds.com/what-is-collective-memory/> [27.06.2012]
- Meusburger, Peter, Michael Heffernan, and Edgar Wunder, eds. **Cultural Memories: The Geographical Point of View**. 4. bs. Springer Science & Business Media, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Knowledge, cultural memory, and politics." **Cultural Memories**. Springer Netherlands, 2011. 51-69.
- Misztal, Barbara. **Theories of Social Remembering**. McGraw-Hill Education (UK), 2003.
- Neyzi, Leyla. "**Ben Kimim?**": Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik. İletişim Yayınları, Eylül 2004.
- Nora, Pierre. "Between memory and history: Les lieux de mémoire." **Representations**. s. 26 (1989): 7-24.

Olick, Jeffrey K. "Collective memory: The two cultures." **Sociological Theory**. c. 17, s. 3 (1999): 333-348.

\_\_\_\_\_. "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür." çev. Meral Güneşdoğmuş. **Moment Dergi**. c. 1.2 (2014).

Oran, Baskın (ed.). **Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne. Olgular, Belgeler, Yorumlar**. 1. cilt. 15. bs. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009.

Özekmekçi, M. İnanç. **KKTC'de Türkiyeli Göçmenlerin Siyasal Entegrasyon Sorunları (1974-2002)**. Doktora Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Özgüç, Ağâh. **Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler**. 1. bs. İstanbul: Dünya Kitapları, 2005.

Özkan, Behlül. "Jeopolitik Tahayyül Olarak Yavru Vatan". **Türkiye Dünya'nın Neresinde? Hayali Coğrafyalar, Çarpışan Anlatılar**. der. Murat Yeşiltaş, Sezgi Durgun, Pınar Bilgin. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014: 205-229.

Pay, Ayşe. **Yönetmen Sineması: Derviş Zaim**. 1. bs. İstanbul: Küre Yayınları, 2009.

Raw, Laurence. "Cyprus Past, Present, and Future: The Derviş Zaim Trilogy." **Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe**, c. 3 (2014): 91

Rosenstone, Robert A. **History on Film/Film on History**. Routledge, 2014.

Roth, Michael S.. "The Ironist's Cage: Memory, Trauma and the Construction of History.", **The English Historical Review**. c. 113 s. 450, (1998): 268-269.

Roudometof, Victor. **Collective memory, national identity, and ethnic conflict: Greece, Bulgaria, and the Macedonian question**. Greenwood Publishing Group, 2002.

Safa, Peyami. Kıbrıs, Yine Kıbrıs, Daima Kıbrıs! Kıbrıs Niçin Türktür? **Türk Düşüncesi**. c. 8/9, s. 15/16 – 48/49. Şubat-Mart 1958.

Sancar, Mithat. **Geçmişle hesaplaşma**. İstanbul: İletişim, 2007.

Schudson, M. (1995). Dynamics of distortion in collective memory. **Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past**. 346. (1995).

Sönmez, Sevcan. **Filmlerle Hatırlamak**. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Sönmezoğlu, Faruk. **II. Dünya Savaşı'ndan Günümüze Türk Dış Politikası**. İstanbul: Der Yayınları, 2006.

- Susam, Asuman. **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**. 1. bs. İstanbul: Ayrıntı, 2015.
- Şahin, İsmail, ve Selma Parkalay Topbas. "Kamuoyu ve Dış Politika Bağlamında Peyami Safa'nın Yazılarında Kıbrıs Meselesi". **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. c. 1, s. 13 (2015): 389-412.
- Şahin, Murat. "Türkiye Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm". **Erciyes İletişim Dergisi**. c. 4. s. 2. (2015): 2-16.
- Tachau, Frank. "The Face of Turkish Nationalism: As Reflected in the Cyprus Dispute." **Middle East Journal**. c. 13, s. 3 (1959): 262-272.
- Toklucu, Murat, Seymen, Serkan. "Annan Planı ve Medya" **Birikim Dergisi**. s. 179 (Mart 2004). <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3931/annan-planı-ve-medya#.V6JKbusrLIW>
- Tolgay, Ahmet. **Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri (1959-1974)**. <http://sinematikyesilcam.com/2013/01/turk-sinemasında-kıbrıs-filmleri-1959-1974-2/> [22.01.2013]
- Tuğrul, Saime. "AVM'li Hatırlama ve Unutma." **Moment Dergi** 1.2 (2014).
- UN Cyprus Talks. 11 February 2014 Joint Declaration on Cyprus. <http://162.243.184.203/2014/02/11/11-february-2014-joint-declaration-on-cyprus/> [11.02.2014].
- Volkan, V. **The Need to Have Enemies and Allies**. Northvale, NJ, Jason Aronson (1988).
- Yaşartürk, Gül. **Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar**. Agora Kitaplığı, 2012.
- Yetişkin, Ebru. "Güncel politik sinemayı yeniden düşünmek." **Akademik İncelemeler Dergisi**. c. 5, s. 2 (2010).
- Yıldırım, Sinan. "İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde muhafazakâr müdahale: Türk Düşüncesi dergisi." **Toplum ve Bilim**. s. 121 (2011): 100-134.
- Yılmaz, Murat. "Türk Düşüncesi Dergisi." **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Muhafazakârlık 5** (2003).
- Yüksel, Müberra. "Çatışmadan Uzlaşmaya Tehdit ve Öteki Algısının Önemi: Üçüncü Taraf Olarak Zaim Filmleri". **Derviş Zaim Sineması**. ed. Aslıhan Doğan Topçu. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010 (26-39)

## **EK 1. Film Künyeleri**

### **ON KORKUSUZ ADAM (1964)**

**Yönetmen:** Tunç Başaran

**Senarist:** Recep Ekicigil

**Yapımcı:** Eşref Ekicigil

**Süre:** 99 dk

**Oyuncular:** Tamer Yiğit (Halil), Yılmaz Güney (Konyakçı), Erol Taş (Kürt Mahmut), Oktar Durukan (İdamlık), Adnan Şenses (Suphi), Tunç Oral (Karanfilli), Tijen Par, Sevda Ferdağ, Selma Güneri, Işın Kaan (Rüstem), Devlet Dervim, Özkan Yılmaz, Ercan Tekkan, Mehmet Ali Akpınar, Lütfi Umu, Turan Aksoy, Yener Yılmaz, Abdullah Ferah, Eşref Küçükpazar

### **DİŞİ DÜŞMAN (1966)**

**Yönetmen:** Nejat Saydam

**Senarist:** Aydın Arakon, Nejat Saydam

**Yapımcı:** Murat Köseoğlu

**Süre:** 82 dk

**Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Asuman), Cüneyt Arkın (Cengiz), Ajda Pekkan (İren), Reha Yurdakul, Atıf Kaptan, Baki Tamer

### **GÖKLERDEKİ SEVGİLİ (1966)**

**Yönetmen:** Remzi Jöntürk

**Senarist:** Remzi Jöntürk

**Yapımcı:** Süreyya Duru

**Süre:** 75 dk

**Oyuncular:** Cüneyt Arkın (Timur), Selda Alkor (Yıldız), Ulvi Uraz (Tahir), Ali Şen (Veysel), Necip Tekçe, Mürüvvet Sim

### **GÖÇ: Kıbrıs Ufuklarında (1974)**

**Yönetmen:** Remzi Jöntürk

**Senarist:** Remzi Jöntürk

**Yapımcı:** Necdet Barlık

**Süre:** 74 dk

**Oyuncular:** Fikret Hakan (Oruç), Tanju Korel (Seyithan), Salih Güney (Barış), Tugay Toksöz (Burak), Gönül Hancı (Çiğdem), Tülin Örsek (Neslihan)

### **ÖNCE VATAN (1974)**

**Yönetmen:** Duygu Sağıroğlu

**Senarist:** Duygu Sağıroğlu

**Yapımcı:** Memduh Ün

**Süre:** 89 dk

**Oyuncular:** Cüneyt Arkın (Yavuz), Fatma Girik (Zeynep), Ceyda Karahan, Handan Köksalan, Reha Yurdakul, Renan Fosforoğlu

### **SEZERCİK KÜÇÜK MÜCAHİT (1974)**

**Yönetmen:** Ertem Göreç

**Senarist:** Erdoğan Tünaş

**Yapımcı:** Berker İnanoğlu

**Süre:** 82 dk

**Oyuncular:** Sezer İnanoğlu (Sezercik), Perihan Savaş (Lale), Orçun Sonat (Murat), Şükriye Atav, Nedret Güvenç, Turgut Özatay

### **ŞEHİTLER (1974)**

**Yönetmen:** Çetin İnanç

**Senarist:** Tamer Yiğit

**Yapımcı:** Erdoğan Tilav

**Süre:** 80 dk

**Oyuncular:** Tamer Yiğit (Kemal), Orçun Sonat (Osman), Fatma Belgen (Fatma), Eşref Kolçak (Emin), Kuzey Vargın (Reşit), Ahmet Arkan

### **ZİNDAN (1974)**

**Yönetmen:** Remzi Jöntürk

**Senarist:** Remzi Jöntürk

**Yapımcı:** Necdet Barlık

**Süre:** 59 dk

**Oyuncular:** Tamer Yiğit (Polat), Feri Cansel (Maria), Bilal İnci (Nikos), Turgut Özatay (Don Kişot), Ersun Kazançel, Süheyl Eğriboz

### **ÇAMUR (2003)**

**Yönetmen:** Derviş Zaim

**Senarist:** Derviş Zaim

**Yapımcı:** Marco Müller, Derviş Zaim

**Ortak Yapımcı:** Panicos Chrysanthou, Samir

**Süre:** 98 dk

**Oyuncular:** Mustafa Uğurlu (Ali), Yelda Reynaud (Ayşe), Taner Birsell (Temel), Bülent Emin Yarar (Halil), Tomris İncir (Oya), Arslan Kacar (Mafya elemanı), Ümit Çırak (Mahir), Nadi Güler (Çavuş), Serhan Ernak (Er), Erdinç Olgaçlı (Komutan), Muhammed Cangören (Mafya), Yüksel Arıcı (Mafya), Atilla Ulaş (Mafya), Misafir Oyuncular Engin Alkan (Doktor), Murat Garipağaoğlu (Heykel getiren adam)

### **GÖLGELER VE SURETLER (2011)**

**Yönetmen:** Derviş Zaim

**Senarist:** Derviş Zaim

**Yapımcı:** Oktay Odabaşı, Derviş Zaim

**Ortak Yapımcı:** Yeşil Film, Marathon Film

**Süre:** 116 dk

**Oyuncular:** Hazar Ergüçlü (Ruhsar), Osman Alkaş (Veli), Popi Avraam (Anna), Settar Tanrıöğen (Cevdet), Buğra Gülsoy (Ahmet), Erol Refikoğlu (Salih), Constantinos Gavriel (Hristo), Ahmet Karabiber (Dimitri), Ekrem Yücelten (Arif), Cihan Tarıman (Rıza), Thomas Nikodimou (1. Rum Polis), Andreas Makris (2. Rum Polis), Nadi Güle (Rum sivil)



## **ÖZ GEÇMİŞ**

Duygu Alpan 1989 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lisans öğrenimini İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde tamamlamış, Erasmus öğrenci değişim programı kapsamında bir dönem Varşova Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. 2013-2016 yılları arasında Küresel Siyasal Eğilimler Merkezi'nde (GPoT Center) Proje Yöneticisi olarak çalışmıştır. Hali hazırda New York, ABD'de Bağımsız Araştırmacı olarak çalışan Alpan, 2013 yılından bu yana Yıldız Teknik Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde Yüksek Lisans öğrencisidir.