

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ULUS, ETNİSİTE VE SİNEMA İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA TÜRKİYE SİNEMASINDA KÜRT
ETNİSİTESİNİN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DENİZ ULUÇ

091105106

İstanbul, Kasım 2011

ÖZET

Ulus ve etnisitelerin küreselleşme süreciyle birlikte geçirdiği değişim, beraberinde yeni sorunlar getirmiştir. Ulus devletlerin sahip oldukları egemenlik güçlerinin, çokuluslu şirketler ve ulusüstü kurumlar tarafından zayıflatılması ve etnisitelerin seslerini daha çok duyurmaya başlaması; ulus inşası sürecini de sekteye uğratmaya başlamıştır. Etnik farklılığa sahip devletler; asimilasyon, eritme potası ve çoğulculuk gibi etnik bütünleşme modellerinden hareketle bu sorunların üstesinden gelmeye çalışmışlardır. Türkiye gibi çok etnisiteli toplumlarda bu tür sorunların halledilmesinde ise, Müslim/Gayri Müslim ayrımına bağlı olarak; tehcir, mübadele, ayrılma, asimilasyon, tedip ve tenkil gibi yolların kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada sinema da ulusların bir inşa aracı olarak ele alınmıştır. Sinemanın kısa sürede büyük bir küresel endüstri ve etkili bir kitle iletişim aracı haline gelmesiyle, ulusların toplumu inşa etmede başvurduğu yollardan biri olmuştur. Bu çalışma; Türkiye sineması örneğinden hareketle, Kürt etnisitesinin nasıl bir temsil alanına sahip olduğunu araştırmayı amaçlamaktadır.

Türkiye sinemasında Kürtlerin ele alınması, uzunca bir süre “kim oldukları” sorusunun altı boş bırakılarak yapılmıştır. Yılmaz Güney’le değişmeye başlayan bu durum, 1990’lardan sonra küreselleşme ve AB sürecinin hız kazanmasıyla; Kürt etnisitesinin sinemada kendisine kimlik boyutuyla yer bulmaya başladığı görülmektedir. 2000’ler bu değişimin daha hızlı yaşandığı yıllar olmuş; bu dönemde değişen politik ortama da bağlı olarak, Kürt etnisitesinin popüler sinemada da kendisine yer bulduğuna tanık olunmuştur. Öte yandan, Üçüncü Sinema anlayışına yakın duran ve ulus söylemini eleştiren filmler de yapılmıştır. Dolayısıyla çalışmada, bu iki anlayışa uygun olarak Güneşi Gördüm ve Bahoz/Fırtına filmleri seçilmiş ve bu filmlerin karakter analizlerinden hareketle “ulus söylemi” ve “etnisite vurgusu”nun, ulus inşası sürecine ya da ulusal söyleme ne derece eklemelendiği irdelenmiştir. Bu amaçla, her iki filmde yedişer karakter seçilmiş ve bu karakterler; “Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu”, “Karakterler ve Diyaloglar”, “Karakterlerin Yolculuğu” ve “Karakterlerin Dili” ortak başlıkları altında incelenerek, filmlerdeki ulus ve etnisite temsilinin ortak ve farklı yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Son dönem Türkiye sinemasında Kürt etnisitesiyle ilgili yapılan filmden biri olan Güneşi Gördüm, etnisite vurgusu yapmadan ulus söylemi içinde kalırken; Bahoz/Fırtına filmi etnik vurguların ağırlığıyla ulus söyleminin dışına çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ulus, Etnisite, Kürt Etnisitesi, Türkiye Sineması, Üçüncü Sinema.

ABSTRACT

The change that nations and ethnicities have experienced together in the globalization process has caused many new problems. Multinational and supra-national companies have reduced the dominant power of the national governments and this has empowered ethnicities to make their voices heard more often. All of this has reduced the speed of nation-building. Governments with ethnic differences have tried to overcome these problems using assimilation, melting pot thinking and models such as ethnic integration in childhood. In a multi-ethnic country like Turkey, deportation, population exchange, secession, assimilation, banishment and disciplinary acts have been observed, depending on whether the discrimination is against Muslims or non-Muslims. Cinema is used as a tool in building nations in this study. Cinema has become one of the methods that populations of different nations have used in building nations, as it has become a great global industry and an effective mass communication tool within a relatively short period of time. The goal of this study is to study the position of the Kurdish ethnicity using examples from the Turkish cinema.

The Kurdish people were regarded in the Turkish cinema for a long time without providing an answer to "who they are." This condition began to change with Yilmaz Guney and the Kurdish ethnicity began to be identified more clearly in the cinema after the process of globalization and EU accession gained momentum after the 1990's. During the 2000's this change accelerated; Kurdish ethnicity began to be portrayed much more often in popular cinema, depending on the changes in the political environment. In addition to this, so-called "Third Cinema" films and those, which criticized the national discourse, began being produced here. As a result, films such as *Gunesi Gordum* (I saw the Sun) and *Bahoz* (Storm), which were made as part of these movements, are profiled in this study and to what degree the "national discourse" and "ethnicity emphasis" have affected the nation-building process or the national discourse will be pointed out by analyzing the characters in the said films. Toward this purpose, seven characters are selected from each film and these characters are examined under topics such as "Introduction of the Characters and Their Positions," "Characters and Dialogues," "Characters' Journeys" and

"Characters' Languages" and a great deal of effort has been made to point out the similar and distinct faces of the nation and ethnicity they represent in these films.

Although the film, *I Saw the Sun*, focuses on the national discourse without considerable emphasis on ethnicity, the *Storm* goes beyond the national discourse in its portrayal of the pressures exerted by the emphasis on ethnicity.

Key Words: Nation, Ethnicity, Kurdish Ethnicity, Turkish Cinema, Third Cinema.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
1. GİRİŞ.....	1
2. KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA ULUS VE ETNİSİTELER.....	9
2.1. Küreselleşme: Dünyanın Değişen Algısı.....	10
2.2. Ulus ve Ulusallıkların Dönüşümü.....	18
2.2.1. Ulustan Kopuş.....	22
2.2.2. Ulusallığa Dönüş.....	25
2.3. Etnisite ve Etnisite-Ulus İlişkisi.....	28
2.4. Türkiye’de Etnisiteler ve Azınlıklar.....	39
3. ULUS, ETNİSİTE VE SİNEMA.....	47
3.1. Ulusal Sinemalar ve Etnisite.....	51
3.1.1. Ulusal Sinemanın Olabilirliği Üzerine.....	55
3.1.2. Türkiye’de Ulusal Sinema.....	58
3.1.3. Bir Direniş Noktası Olarak Üçüncü Sinema.....	60
3.1.4. Türkiye’de Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney.....	64
3.2. Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi.....	67
3.2.1. 1990’lara Kadar Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi.....	70
3.2.2. 1990’lar Sonrası Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi.....	72
3.3. Kürt Etnisitesi ve Sinema.....	76
4. BAHOZ/FIRTINA VE GÜNEŞİ GÖRDÜM FİMLERİNDE ULUS VE ETNİSİTE TEMSİLİ.....	80
4.1. Bahoz/Fırtına: Kimlik Vurgusu.....	82
4.1.1. Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu.....	83
4.1.2. Karakterler ve Diyaloglar.....	87
4.1.3. Karakterlerin Yolculuğu.....	98
4.1.4. Karakterlerin Dili.....	100
4.2. Güneşi Gördüm: Kardeşlik Vurgusu.....	102
4.2.1. Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu.....	103
4.2.2. Karakterler ve Diyaloglar.....	106

4.2.3. Karakterlerin Yolculuğu.....	114
4.2.4. Karakterlerin Dili.....	116
4.3. Sonuç.....	118
5. SONUÇ.....	121
6. KAYNAKLAR.....	126

1. GİRİŞ

Ulusların veya ulus devletlerin, uluslar ya da ulus devletler içindeki etnisitelerin; küreselleşme sürecinin hızlanmasıyla birlikte daha farklı bir boyutta tartışılmaya başlandığı görülmektedir. Ulus devletler ve ulus olgusu, modernizmde olduğu gibi tartışılmamakta gelinen noktada bu tartışmalar; ulusların ya da ulus devletlerin küreselleşme sürecinin bir aktörü olup olmadığı noktasında yoğunlaşmaktadır. Modernizmde ulus devletler; ulusçuluğun gelişmesinin doğal bir sonucu olarak güçlenmekteydi. Ulus devletlerin bu konumlarını küreselleşme süreciyle beraber kaybetmeye başlamasıyla, yeni bir döneme girilmiştir. Aslında ulus devletlerin eski güçlerini yitirmeye başlaması, küreselleşme sürecinin doğal bir sonucu olarak görülmemelidir. Son derece karmaşık işleyen bir süreçle karşı karşıya olduğu için, ulus devletler de elbette bu süreçten payını almış ve egemenlik alanları daralmıştır. Küreselleşmenin asıl aktörü çok uluslu şirketler ve ulusüstü kurumlar (IMF, Dünya Bankası gibi) olduğu için, süreç sermaye akışı üzerine kuruludur. Sermayenin, bu büyük ulus aşırı şirket ve kurumlar eliyle tüm dünyada herhangi bir engelle karşılaşmadan sınırları kolayca dolaşabilmesi; ulus devletleri de sürece dahil eder. Dolayısıyla ulus devletler sürece bağımsız değildir ya da ulus devletlere rağmen işleyen bir süreç sözkonusu değildir. Ulus devlet kavramı esas olarak, kapitalizmin tarih sahnesine çıkmasıyla ortaya çıkar. Burjuvazi kendi hegemonik yönetiminin egemenlik sorununu gidermek için böyle bir yöntem başvurmuştur (Kızıllı,2007). Gelinen noktada, yani küreselleşme süreciyle kapitalizmin emperyalist aşamaya geçmesi, bu baskı aygıtının ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Bir baskı aygıtı olarak devletler, gerek modernizmde gerekse de küreselleşme çağında başta milliyetçilik olmak üzere başvurdukları türlü yollarla varılmaya devam etmişlerdir.

Ulus devletlerin temelinde yatan “ulus bilinci”nin nasıl şekillendiği önem taşımaktadır. Ulus inşası süreci olarak adlandırılabilir olan bu işleyişin, ulus bilincini yükseltmeye yönelik olduğu açıktır. Ulusçuluk belki 19. yüzyılda olduğu gibi yükselişte değil ama yaşanan süreç, ulus devletleri de ortadan kaldırmayacaktır. Milliyetçilik ve ulus devletlerin büyük sermayeyle işbirliği sürdükçe de böyle bir öngörünün gerçekleşmeyeceği aşikardır. Bu işleyiş yani hem ulus inşa süreci hem de milliyetçilik, kapitalist ekonomik sistemden bağımsız olarak düşünülemez. Sistem, çokuluslu şirketler, ulusüstü kurumlar, ulus devletler ve yerel iktidarlar aracılığıyla işlemeye devam ederken; küresel sermaye de gümrük duvarları zayıflamış ulus devlet yapılarını kullanarak hem ülkeler arasında güvenli serbest dolaşımı sağlar hem de gerektiğinde yerel iktidarları güçlendirmeye çalışır. Dolayısıyla çalışmanın ilk problem alanı burada ortaya çıkmaktadır: Küreselleşme çağında ulusların nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve yine bu dönemde ulus inşası sürecinin nasıl işlediği.

Hayal edilmiş bir cemaat olarak uluslar (Anderson, 2007), ekonomik olarak tanındıktan sonra kendilerini, “iç parçalanma” ve “dış saldırı” tehlikesi karşısında (Wallerstein, 2007) bulurlar. Devletler bu gibi tehlikeler karşısında, ulusal duyguları güçlendirme yoluna başvururlar. Zaten ulusçuluk düşüncesi de, ortak bir kültür ve bir ortaklık duygusu yaratma çabası üzerine kuruludur. Ulus inşa sürecinde ayrıca, ortak toplumsal bellek, ortak gelenekler ve yaşanmış bir tarih sürekli canlı tutularak bu sayede ulusal kimlik ve kültürün de inşası sağlanmaya çalışılır (Tekinalp, 2005). Uluslar inşa edilirken kan ve toprak olmak üzere iki ana temelden birinden hareket edilir. Eğer kan temelli olan yol seçilmişse, millet belli bir etnik grubun değerleri temelinde inşa edilir. Geri kalan diğer etnik gruplar ise yok sayılır. Toprak temelli yol yani teritoryal yöntem seçilmişse; üst kimlik, ülkede yaşayan başat gruba göre değil o topraklarda yaşayan herkese atıfta bulunarak belirlenir (Oran, 2004).

Küreselleşme süreci, sadece ulus devletlerin egemenlik alanlarını daraltmakla kalmaz aynı zamanda; etnik parçalanmışlığı, mikro milliyetçiliği ve cemaatçiliği de beraberinde getirmektedir. Etnisitelerin önceki dönemlere göre hiç olmadığı kadar gündeme gelmesi, küreselleşmeyle birlikte gelişmeye başlayan uluslararası örgütlerin ve sivil toplum kuruluşlarının varlığıyla açıklanabilir. Fakat farklılıkların, yerelliğin ya da etnisitelerin tartışılmaya başlanması, küreselleşme çağında yaşanan milliyetçiliği ya da ulusçuluğu bitirmemektedir. Hatta çokkültürcülüğe ya da kültürel çoğulcu politikalara rağmen Avrupa Birliği içinde bile ulusalcılık ve sağ eğilimler yükseliştir. Demokrasinin beşiği olarak görülen Avrupa'da; Bask ve Kuzey İrlanda sorunları ile Almanya ve Fransa'daki ırkçı hareketler vb, etnik sorunların devam etmekte olduğunun işaretleridir (Eriksen, 2004). Dolayısıyla son sürecin, yani etnisitelere ya da farklılıklara yapılan vurgunun kendi içinde bir iyi niyet barındırmadığı ortadadır. Hall (1998), küreselleşme sürecinde yaşanan asıl hazzın artık farklılıkların bir öneminin kalmamış olması olduğunu belirtir. Farklılıklar bu süreçle beraber kontrol altına alınır ve etkisizleştirilir. Ulus devletlerin birçoğu göç, fetih ve sömürgecilik gibi nedenlerle etnik açıdan türdeş değildir. Özellikle imparatorlukların mirası üzerine kurulu ulus devletler, içlerinde pek çok etnik grup barındırmaktadır. Dolayısıyla Somersan'ın (2004) deyimiyle, ulus devletler kurulunca, sembolik olarak ortak bir etnisiteye vurgu yaparlar. Çalışmanın bir diğer problem alanı da kendini burada gösterir: ulus inşasında etnik meselelerle nasıl baş edildiği ya da etnisitelerin nasıl etkisizleştirildiği.

Giddens (2008), etnik meselelerin halledilmesi konusunda üç temel etnik bütünleşme modelinden bahsetmektedir: Asimilasyon, Eritme Potası ve Çoğulculuk. Türkiye örneğinden hareket edildiğinde bu çalışmayı en çok ilgilendiren model asimilasyondur. Yeğen (2006), Türkiye'nin bir ulus devlet olarak örgütlenmeye

başlamısından sonra azınlık, şark meselesi, Güneydoğu sorunu gibi isimler altında bu türden sorunlarla uğraştığını; Türkiye örneği dikkate alındığında ise bu sorunların çözülmesinde, Ermeni meselesi için tehcir, Rum meselesi için mübadele ve Arap meselesi için ise ayrılma yolunun kullanıldığını belirtir. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan Kürt etnisitesi için de Yeğen; asimilasyon, tedip ve tenkil gibi enstrümanların kullanıldığını ifade etmektedir. Dolayısıyla ulus devletler kendi içlerindeki homojenleşmeyi sağlayabilmek için bu türden inşa araçlarına sık sık başvurmuşlardır.

1923'te cumhuriyetin kurulmasıyla beraber batılılaşma ve modernleşme süreci başlamış ve o yıllar için oldukça hızlı bir şekilde işlemiştir. Milliyetçilik ideolojisinin de benimsenmesiyle, tek dil ve tek kültürün hakim olduğu bir ulus devlet inşa edilmeye çalışılmış ve bunun bir sonucu olarak asimilasyon süreci başlamıştır. Dolayısıyla Oran'ın (2004) tespitinden hareketle, cumhuriyet döneminde iki farklı ayrımcılık yapılmıştır: biri üst kimliklere karşı alt kimliklerini vurgulayan etnik ve dinsel kimliklere karşı, diğeri ise dinsel alt kimliklere karşı yani gayri Müslimlere ve Alevilere karşı.

Böylece esas problem alanına gelindiğinde ise şöyle bir durumla karşılaşmaktadır: Türkiye'nin farklı bir etnisitesi olarak Kürtlerin sinemada temsilinin ulus söylemine ne derece eklemlendiği. Çalışma bağlamı dikkate alındığında esas problem alanıyla ilgili sorular çoğaltılabilir: Kürt etnisitesiyle ilgili yapılan filmlerde asıl kopuş, daha doğrusu, ulus ve etnisite temsilindeki asıl farklılık hangi dönemlerde yaşanmıştır? Üçüncü Sinema içinde de değerlendirilen Yılmaz Güney, Kürt etnisitesinin sinemaya yansıtılmasında neden farklı bir noktada durmaktadır? Gerek anti-empyralist duruşu gerekse de sistem/iktidar karşıtı çizgisi nedeniyle Üçüncü Sinema, nasıl bir mücadele alanı açmış ve bunun etnik içerikli

filmlere etkisi nasıl olmuştur? Ulus kavramıyla bağıntılı olarak “Ulusal Sinema”lardan ne ölçüde bahsedilebilir? Kürt etnisitesiyle ilgili yapılmış olan filmlerde özellikle de üçüncü bölümde üzerinde durulacak olan Bahoz/Fırtına ve Güneşi Gördüm filmlerinde karşılaşılan ulus ve etnisite temsiline ilişkin ortak temalar nelerdir?

Ulusların büyük bir endüstri ve etkili bir kitle iletişim aracı olarak sinemayı da bir inşa aracı olarak kullandığı görülmektedir. Bruinessen (2000) ulus inşasında; zorunlu genel eğitim, genel askerlik ve devletin denetimindeki radyo ve basın gibi politikaların önemine değinmektedir. Sinema da bu çalışmada, ulus inşasında kullanılan araçlardan biri olarak ele alınmıştır. Yeniden üretim vasıtasıyla üretilmiş olanı güncelleştirme özelliğine sahip olan sinemada; tarihsel kimlikleriyle birçok olgu yeniden üretilebilmektedir. Böylece özellikle emperyalist devletler için sinema, hem bir ideoloji taşıyıcısı olarak görülmüş hem de ulus bilincini yaratmak ve güçlendirmek için kullanılmıştır. Bu inşanın Türkiye sinemasında, Kürt etnisitesi sözkonusu olduğunda nasıl işlediği bu çalışmayla irdelenmeye çalışılmış ve bu amaçla yakın tarihli iki film seçilerek “ulus söylemi” ve “etnisite vurgusu”, karakter analizlerinden hareketle yapılmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışma toplam üç bölümden oluşturularak; ulus, etnisite, ulus inşası, ulus inşasında etnik meseleler ve sinemada etnisitelerin temsili gibi konular, küreselleşme bağlamında irdelenmiştir. Küreselleşme çıkış noktası olarak alındığı için çalışmaya ve dolayısıyla da birinci bölüme küreselleşmeyle başlanmıştır. Küreselleşmenin bir kavram kargaşasına neden olduğu ve algıları değiştirdiği tespitinin ardından birinci bölüme, ulus ve etnisite konularıyla devam edilmiştir. Küreselleşmeyle ortaya çıkan paradoksal durumlar da bu bölümde ele alınmıştır. Örneğin bu tür bir paradoksa ulus konusuna geçilince değinilmiştir:

yaşanan süreç ulustan kopuş mu yoksa ulusa dönüş mü? Etnisiteler ve etnisitelerin ulus devletler içindeki yeri incelendikten sonra, Türkiye'deki duruma geçilmiştir. Çok etnisiteli bir toplum olarak Türkiye'nin; ulus inşası sürecinin nasıl işlediği ve bu süreçte farklı etnik kimliklerin nasıl bir dönüşüm geçirdiği ortaya konulmaya çalışılmış ve ardından "Ulus, Etnisite ve Sinema" başlıklı ikinci bölüme geçilmiştir. Bu bölüme; artık küresel bir endüstri olan sinemanın, doğuşuyla beraber nasıl bir değişim geçirerek bir endüstri haline geldiği konusıyla başlanmış ve ilerleyen alt başlıklarda da ulusal sinemalar ve ulusal sinemalarda etnisiteler, dünyada ve Türkiye'de ulusal sinema kavramı ve yine Türkiye ve dünyadaki Üçüncü Sinema anlayışıyla devam edilmiştir. Ulusal sinemalar içindeki etnik içerikli filmler incelendiği için, ulusal sinema kavramına değinilmesi kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca etnik filmlerin, hem biçim hem de içerik açısından Üçüncü Sinemaya yakın durması nedeniyle çalışmaya, Üçüncü Sinema kavramı da dahil edilmiştir. Türkiye'de Üçüncü Sinemaya en yakın duran isim Yılmaz Güney'dir. Güney, gerek Kürt etnisitesiyle gerekse de diğer konularda yaptığı filmlerde; sergilediği devrimci-muhafif kimliği ve filmlerinin toplumsal gerçekçi yapısı nedeniyle Üçüncü Sinemanın önemli isimlerindedir. Kürt Etnisitesi ve Sinema başlığı altında; 1990'lardan önce ve 1990'lardan sonra yapılmış filmlerde, Kürtlerin nasıl işlendiği incelenmiştir. 1990'lardan önceki dönem, Yılmaz Güney örneği sayılmazsa eğer, Kürtlerin sinemada daha çok köy-göç-ağalık filmleriyle var oldukları görülmektedir. Fakat Kürt etnisitesinin sinemada temsiliyle ilgili asıl kopuşun, 1990'lardan sonra yaşandığı vurgulanmalıdır. Bu yeni dönemle birlikte, farklı bir etnisite olarak Kürtler, sinemaya kimlikleriyle girmişlerdir. Bu bölümün sonunda ise Türkiye dışında şekillenmeye başlayan "Kürt Sineması" üzerinde durulmuştur. Özellikle Irak,

İran ve Suriye gibi ülkelerde çekilen filmlerle, diasporada yaşayan Kürtlerin yaptığı filmler, bu başlık altında toplanmıştır.

Son bölümde ise yakın tarihli iki film üzerinden, ulus ve etnisite vurgusunun ya da temsilinin nasıl yapıldığı incelenmiştir. İncelenen filmlerden biri; Kazım Öz'ün yönettiği 2007 tarihli Bahoz/Fırtına, diğeri ise Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği 2009 tarihli Güneşi Gördüm. Bahoz/Fırtına; düşük bütçesi, tanınmamış oyuncularını, popüler sinema kalıplarından uzak dili ve düşük izleyici sayısı ile dikkati çekerken; Güneşi Gördüm ise popüler yönetmeni, tanınmış oyuncu kadrosu, yüksek bütçesi, popüler bir sinema dili kullanması ve yüksek izleyici sayısı ile dikkati çekmektedir. Sinemanın; yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları ölçüt olarak alındığında, Güneşi Gördüm küresel sinema endüstrisini hatırlatırken; Bahoz/Fırtına filmi Üçüncü Sinema anlayışını çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla iki farklı uçta yer alan ancak aynı konuyu işleyen bu iki filmin; etnisite sunumunda ne derece “ulus söylemi”nin içinde kaldığı ya da dışına çıktığı irdelenecektir. Bunun için ise karakter analizlerinden hareket edilecektir. Karakterler, ulus ve etnisite temsilini en açık şekilde verebilecek öğelerdir. Bu amaçla her iki filmde yedi önemli karakter seçilmiş ve bu karakterler, “Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu”, “Karakterler ve Diyaloglar”, “Karakterlerin Yolculuğu” ve “Karakterlerin Dili” ana başlıkları altında analiz edilmiştir. “Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu” başlığı altında, anlatılan karaktere ilişkin genel bilgiler verilerek; o karakterin filmdeki “konumu” tespit edilmeye çalışılmıştır. “Karakterler ve Diyaloglar”, bu çalışmaya en çok veri sağlayan başlıklardan biridir. Bu başlık altında; incelenen karakterin ulus ve etnisite temsiline yönelik (aidiyet, kimlik sorunsalı, etnik veya ulusal vurgular) önemli diyalogları seçilerek çalışma bağlamında tartışılmıştır. “Karakterlerin Yolculuğu” başlığı, filmlerdeki yolculuk ve sınır değiştirmelerin nedenini irdelemeye yöneliktir. Yol-Sınır durumu dikkate

alındığında, iki film arasında önemli benzerliklerin olduğu görülmektedir. Her iki filmde de doğudan batıya yapılmış bir yolculuk olduğu gibi aynı zamanda bir “geri dönüş yolculuğu” da sözkonudur. Bu yolculukların ve sınır değiştirmelerin neden yapıldığı, ilk yolculuğun yapıldığı batıdan tekrar neden bir geri dönüşün olduğu (ikinci yolculuk), yolculuğun sadece ulus devlet sınırları içinde yapılıp yapılmadığı gibi tespitlerin; ulus devlet politikalarının tartışılmasında yardımcı olacağı düşünülmektedir. “Karakterlerin Dili” başlığında ise, ulus devlet sınırları içinde konuşulan dil üzerinden etnik farkındalık ya da etnik bilinç sorunu tartışılmıştır. Karakterler seçilirken, ulus söylemi (bunun içine devletin resmi politikaları ve ulusal kimlik de girmektedir), etnik kimlik (karakterin kullandığı dil, isimler), asimilasyon (bu daha çok karakterin diyaloglarından hareketle verilmeye çalışılacaktır) ve yol-sınır gibi konulara yaptığı vurgular ya da göndermeler dikkate alınmıştır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma; ulusların, ulusal bilinci yükseltmek için bir inşa aracı olarak kullandığı sinemanın, kürselleşme çağında etnisiteleri nasıl yansıttığı konusunda bazı tespitler yapmayı amaçlamaktadır. Çalışma bu bağlamda, çok etnisiteli bir toplum olarak “Türkiye Örneği”ni seçmiştir. Fakat bu çok etnisiteli yapının tümüne değinilmesi mümkün olmadığından; Türkiye içinde de, Kürt etnisitesi ele alınmıştır. Kürt etnisitesi, bu etnisitesinin artık “etnik bir mesele” haline gelmesi ve “Kürt sorunu”na dönüşmesi dolayısıyla da güncelliğini koruması ve de son dönem Türkiye sinemasında sıkça işlenmeye başlanması; bu konunun önemini de ortaya koymaktadır. Ayrıca çalışmanın farklı kulvarlarda yer alan iki filmi seçmesi, konunun yani ulus ve etnisite temsilinin farklı bakış açılarından incelenmesine imkan tanıyacaktır.

2. KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA ULUS VE ETNİSİTELER

Yaşanılan çağın en önemli sorunlarından biri, artarak devam eden kavram kargaşasıdır. Bu kargaşa, çoğu bilinenleri dönüştürmekle kalmadı yeni sorunları da beraberinde getirdi. Kavramların yeniden inşa edildiği, özellikle de bu çalışmada üzerinde durulacak ulus ve etnisite kavramlarının bu inşadan fazlasıyla etkilendiği bir sürecin yaşandığı artık herkesin malumu. Ulusların ya da ulus devletlerin devam edip etmeyeceği; etnisitelerin son dönemde, daha önce hiç olmadığı kadar gündeme gelmesi ve tartışılması; farklılıkların yüceltilmesi ve çokkültürcülüğe rağmen milliyetçiliğin sürmesi gibi konuların yüksek sesle tartışıldığı böylesi bir dönemde; küreselleşme sürecinin, dünyanın algısını ve dolayısıyla birçok kavramı değiştirdiğinin net bir şekilde görülmesi mümkün. Küreselleşme yaşanılan çağın en önemli olgularından biri ve onun ortaya çıkardığı sistem, yeni dünya düzeni ya da düzensizliği olarak adlandırılmakta. Son yıllarda; siyaset, iş dünyası ve medya tartışmalarında yoğun olarak kullanılan bu kavramın popülerliği de giderek artmakta ve artık küreselleşme anılmadan neredeyse hiçbir şey açıklanamamakta ya da açıklanan her şey yetersiz kalmaktadır. Bu önemi nedeniyle küreselleşme, günümüz tartışmalarında kilit bir kavram olarak sunulmaktadır. Bu nedenle; ulus, etnisite (etniklik) ve sinema ilişkisinin irdeleneceği bu çalışmaya da küreselleşmeyle başlamak kaçınılmaz olmaktadır.

Küreselleşmenin, dünya üzerinde ortaya çıkardıklarının ve dayattıklarının görmezden gelinmesi artık imkansız bir hale gelmiştir. Zira son derece adaletsiz işleyen (örneğin gelişmiş bir ülkedeki durumla az gelişmiş bir ülkedeki durumu kıyaslarken olduğu gibi) ve karmaşık olan bir süreç var; bu sürecin yönlendirenleri ve aktörleri olduğu gibi süreci yönlendirebilme kabiliyetinden yoksun olan ancak buna rağmen sürecin dışında kalamayanlar var. Dolayısıyla konuları farklı olan ya

da etkileme gücü aynı olmayanların durumları da farklı olacaktır. Küresel bir olgudan bahsedildiği için, tüm dünya bu sürecin içindedir. Zaten sürecin dışında olmak gibi bir seçenek de söz konusu değil. Artık sınır kavramının tartışılmaya başlandığı, zaman-mekan kavramlarının daha farklı algılandığı bir dönem yaşanılmaktadır. Bu süreçte karşılaşılan sorunlar çok çeşitli olmakla beraber, ele alınan konu bağlamında bazılarını aşağıda değinilecektir. Fakat bu bölümde esas olarak “ulus ve ulustan türetilen kavramların (ulusal kimlik, ulus-devlet) değişmesiyle etnisitelerin durumu” irdelenmeye çalışılacaktır. Bu noktada küreselleşme için şöyle bir paradokstan bahsedilebilir: Küreselleşme sürecinde, tikellik, yerellik ve ulusallıklar yeniden yükselişe geçmiştir. Yani süreç, kendi içinde hem evrenselliği ve homojenliği; hem de tikelliği ve farklılıkları barındırmaktadır. Dolayısıyla bunların birbiriyle ilişkiye girip birbirini dönüştürebildikleri bir süreçten söz edilebilir. Böylesi bir süreç, modernitenin pek çok kavramını kendi içinde dönüştürmekle kalmaz; aynı zamanda karşılıklı bağımlılık ilişkileri içinde modernitenin bazı kavram ve kurumlarını yeniden keşfeder ya da inşa eder. Aşağıda ulus ve etnisite konusu ayrıntılı olarak irdelenmeye çalışılacaktır ancak öncelikle küreselleşme olgusunun üzerinde durulması yerinde olacaktır. Zira modernizmdeki ulus ve etnisite anlayışı ile küreselleşme çağındaki (bu çağın da post modernizmden ayrı düşünülmemesi gerekir) ulus ve etnisite anlayışı aynı değildir.

2.1. Küreselleşme: Dünyanın Değişen Algısı

David Harvey'nin (Harvey, 2010) “zaman-mekan sıkışması” olarak gördüğü küreselleşme; dünyanın küçülmesine ve McLuhan'ın “global köy”üne işaret etmektedir. Tomlinson (Tomlinson, 2004) küreselleşme söyleminin; McLuhan'nın “global köy”ünden, Birleşmiş Milletlerin dünyadaki siyasi ortamı ifade etmek için kullandığı “global mahallemiz”e dek, küresel yakınlık ve küçülen dünya

metaforlarıyla dolu olduğunu belirtir. Tomlinson buradan hareketle küreselleşmeyi, “karmaşık bağlantılılık” adını verdiği kavramla açıklar:

Karmaşık bağlantılılık (complex connectivity) adını verdiğim bu kavram küreselleşmeyi modern dünyanın ampirik bir durumu olarak ele alıyor. Bu kavramla anlatmak istediğim, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret ettiği. (Tomlinson, 2004, s.12).

Yazar “bağlantılılık” kavramıyla, uzaklığı farkı şekillerde yaşıyor olmamızı kastediyor. Uzaklık artık, iletişim teknolojisi ya da kitle iletişim araçları aracılığıyla temsilen de olsa kolayca aşılabilmektedir. (Tomlinson, 2004).

Giddens küreselleşmeyi tanımlamak için yine ‘zaman’ ve ‘mekan’ kavramlarından faydalanır. Zamanın belli bölgelere özgü olmaktan çıkıp evrensel hale gelmesi, mekanik saatin kullanımının 18. yüzyılda yaygınlaşmasıyla olmuştur. Evrensel zamanın ölçü olarak kullanılmasıyla toplumsal hayat, küreselleşen düzen içinde yeniden örgütlenmiştir. Benzer bir değerlendirmeyi mekan için de yapar Giddens. Mekanın evrensel boyutlarda tanınmasına imkan veren gelişme de küresel haritalardır. Zamanın mekandan bağımsız kılınması, küreselleşmenin ön koşuludur. Bu sayede toplumsal ilişkiler mekana bağımlı olmaktan çıkar ve uzak yerlerle etkileşim içine girer. (Aktaran İçli, 2001).

Bauman da, zamansal-mekansal mesafelerin teknoloji vasıtasıyla sıfırlanmasından bahseder. Ona göre bu durum insanlığı homojenleştirmekten çok kutuplaştırma eğilimindedir:

Bu, belirli insanları bölgesel tehditlerden azad eder ve belirli cemaat-üretici anlamları yurtsuzlaştırır; öteki insanların hala sınırları içinde olduğu toprakları ise anlamından ve kimlik bahsetme yeteneğinden yoksun bırakır. Bazı insanlar için bu, fiziksel engellerden eşi görülmedik bir kurtuluşun duyulmadık bir hareket yeteneğinin ve uzaktan uzağa eyleme kabiliyetinin habercisidir. Bağlarını koparıp

başka yere taşınma şansı çok az olan diğerleri içinse, yerelliği kendine mal etme ve evcilleştirme imkanı bulunmadığının işaretidir. “Artık bir şey ifade etmeyen mesafeler”le birbirinden ayrılmış yerellikler de anlamlarını yitirirler. (Bauman, 2010, s. 26)

Dolayısıyla zaman-mekan olgusunun “sınır tanımayan bir duruma gelmesi”, daha çok, dijital teknoloji ve elektronik medyayla açıklanabilir. Kültürlerarası etkileşimlerin bu derece yoğunlaşması ve dünya üzerinde bir “küresel kültür” olgusundan söz edilmesi, 20. yüzyılda teknolojinin ulaştığı boyutlarla ilgili bir durum olarak görülmelidir. Mesela medya, yeni imaj ve simgeler için etkin bir dağıtım aracı haline gelmiştir. Bunun sonucunda, din, dil, ırk ayrımı olmaksızın dünya; aynı marka spor ayakkabılarını kullanmaya ve aynı marka pantolonları giymeye koşullandırılmaktadır. Böylece küresel bir kitle kültürünün oluştuğu ve bu kültürün de modern kültürel üretim araçlarının yani televizyon, sinema, reklam ve internet gibi araçların hegemonyası altında olduğu gözlenmektedir.

Küresel kitle kültürü kavramının öncelikle Batı merkezli olduğunun belirtilmesi gerekir. Söz konusu bu kültür, yerelliği önemser ve farklılıkları dışlamaz. Dolayısıyla siyasal ve ekonomik anlamda, yerel seçkinlerle işbirliği yoluna gittiği söylenebilir. Bu küresel kültürel süreç hem çok uluslu hem de merkezsizdir. (İçli, 2001).

Hall, “yeni tür küreselleşme” kavramını açıklarken küresel kitle kültüründen bahseder. Ona göre bu kültürün en önemli özelliği, dil olarak İngilizceyi kullanması ve Batı kaynaklı olmasıdır. Batının teknolojisi, sermayenin tekelleşmesi, Batı toplumlarına özgü gelişmiş emeğin yoğunlaşması, Batı toplumlarının öyküleri ve görselliği; yönlendirici güç olmaya devam edecektir. Küresel kitle kültürünün bir başka önemli özelliği de kendine has türdeşleştirme biçimidir. Farklılıklar özümserir ve her şey daha büyük ve kapsayıcı olan Amerikan yaşam tarzının içine dahil

edilmek istenir. Hall, küreselleşmenin farklılıkların olduğu bir dünya kurmaya çalıştığını ve asıl hazzın da küreselleşmede artık farklılıkların bir öneminin kalmamış olması olduğunu belirtir. Farklılıklar denetim altına alınıp etkisizleştirilir. Hall, birbiriyle mücadele halinde olan iki küreselleşme biçimi olduğundan söz eder: biri eski, şirketleşmiş, kapalı ve savunma yönü gittikçe artan bir biçimdir. Bu biçimde, milliyetçiliğin ya da ulusal kimliğin korunması ya da erozyona uğratılmaması söz konusudur. Bir diğer biçim ise farklılıklarla beraber yaşamayı kabullenen ancak bir yandan da onları yenmeyi, bastırmayı ve denetim altına almayı isteyen ikinci biçimdir. (Hall, 1998).

Küreselleşme ekonomik, siyasal, teknolojik ve kültürel boyutları olan karmaşık bir süreçtir. Bu çalışma kapsamında küreselleşmenin daha çok kültürel boyutu üzerinde durulacaktır. Zaten bahsedilen karmaşık süreç, en çok da kendini bu alanda hissettirmektedir. Hall'un yukarıda üzerinde durduğu konu, bu karmaşıklık bağlamında karşılaşılan önemli paradokslardan biridir. Bir yandan ulus devlet ve ulusal kimlik korunmaya çalışılırken, bir yandan da farklılıkların korunması ya da tanınması yönünde politikaların geliştirilmesinden bahsedilmektedir. Küreselleşme sürecinin yine kültürel düzeyinde, belli bir kültürün dünya genelinde yayılması ve geri kalan diğer farklı kültürleri kendisine entegre etmesi söz konusudur. Bahsedilen "belli bir kültür"ü de baskın Amerikan kültürü olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan yine kültürel bağlamda, bugüne dek pek bilinmeyen ya da temsil edilmeyen kültürlerin ve etnik kökenlerin seslerini duyurmaya başladıklarını ya da tanınmaya başladıkları görülmektedir. Dolayısıyla küreselleşmenin kültürel boyutu, yerellik ve küresellik gibi karşıt kutupları bir araya getirmektedir. Fakat bu kültürel boyutun, özellikle ekonomik temelli ilişkiler sonucunda ortaya çıktığının altı çizilmelidir.

Küreselleşme süreci başından itibaren, dünya ekonomisinin; ülkelerin ekonomik ve ticari ilişkiler açısından birbirlerine bağımlı olduğu, mal ve hizmetlerin serbestçe dolaşımının yapıldığı bütünleşmiş tek bir pazar yapısının hedef alındığı bir noktaya doğru genişlemesi düşüncesi üzerine kuruluydu. Ulusay'a göre (2008) burjuvazi de bunu hedeflemekteydi: Marx ve Engels'in vurguladığı gibi burjuvazi, sürekli genişleyen pazar ihtiyacının etkisiyle dünyanın dört bir yanına yayılır. Dolayısıyla burjuvazi, her yere yerleşmek ve tutunmak için devamlı yeni bağlantılar kurmak zorundadır. Ekonomik temelli olarak ortaya çıkan ve "dünyanın tek pazar haline gelmesi" amacına dayanan küreselleşme gelinen noktada, yukarıda da bahsedildiği gibi, hem çeşitlenmiş hem de karmaşıklaşmıştır.

Roland Robertson'a göre küreselleşme, dünyanın hem küçülmesi hem de bir bütün olarak dünya bilincinin güçlenmesi demektir. (Aktaran Ulusay, 2008). Batı kapitalizminin 19. yüzyılda genişlemesiyle beraber küreselleşme süreci hızlanmıştır. Bu sürecin özneleri kuşkusuz Amerika ve Avrupa Birliği'dir. Dünya bu iki öznenin çıkarları doğrultusunda küçülmeye başlamıştır.

Marksist yaklaşıma göre küreselleşme (bu yaklaşımın içinde yukarıda atıfta bulunan yazarların bazıları ile aşağıda görüşlerine başvurulacak olan Savran da girmektedir), kapitalist dünyanın soğuk savaş sonrası kazandığı ideolojik savaşı, ekonomik alanda da gerçekleştirebilmek için başlattığı bir süreçtir. Bu ekonomik mücadeleyi uluslararası sermaye, üstünlüğünü tüm dünyaya kabul ettirmek amacıyla başlatmıştır. Dünyanın tek pazar haline gelmesi, devletin ekonomik ve sosyal ilişkilere müdahale etmemesi bu sürecin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Soğuk savaş döneminin bitmesi, Doğu Avrupa'nın, Sovyetlerin ve reel sosyalizmin çökmesi ve bunun sonucunda oluşan tek kutuplu dünyayla beraber küreselleşme; dünya halklarına "yeni dünya düzeni" olarak sunulmuştur. Dolayısıyla da küreselleşme

burada, kapitalizmin yeni safhası olarak görülmektedir. Bu, sadece yeni bir safhadır yoksa yepyeni bir olgu değil. Küreselleşme esas olarak emperyalizmden bağımsız ya da ondan farklı bir aşama değildir; kapitalizmin emperyalist aşamaya geçmesiyle ortaya çıkmıştır. Kapitalizm aslında bütün dönemlerinde küresel bir eğilim içinde olmuş ancak hiçbir zaman bugünkü aşamaya da gelememiştir. İletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler sayesinde kapitalizm, zaman ve mekanı kendi lehine kullanarak sermaye akışını hem hızlandırmakta hem de kontrol edilemez kılmaktadır. Öte yandan da dünyayı kendi değerlerinin hakim olduğu tek bir piyasaya çevirmektedir. Teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı yeni olanaklar sayesinde geniş ölçekli fabrikalarda, kitle üretimine dayalı fordist üretim tarzı yerine küçük atölyelerde esnek üretime dayalı post fordist modeller benimsenmeye başlandı. Post fordizmde, pazar parçalara ayrılarak üretim daha küçük firmalar tarafından yapılır hale getirilmiştir. Esnek uzmanlaşmaya dayalı bu üretim modeli, tüketici talepleri dikkate alınarak geliştirilmiştir. Böylece üretim ve pazar arasındaki geleneksel bağ kopmuş; emek gücünün ucuz olduğu yerlerde kurulan üretim safhalarıyla dünya geneline dağılmış bir küresel pazar yaratılmıştır. Çok uluslu şirketler de bu sürecin doğal uzantıları olarak ortaya çıkmıştır. Çok uluslu şirketler, doğrudan sanayi üretimiyle değil daha çok tasarım ve pazarlama alanına yoğunlaşarak sömürüye dayalı bir üretim ağı geliştirdiler (Aydın, 2008). Koray (2002), neo-marksist yaklaşıma göre küreselleşmenin; kapitalizmin gelişmesi, yayılması ve derinleşmesi anlamına geldiğini ifade eder. 20. yüzyılla beraber hız kazanan küreselleşme, bunu; sınırlı bir dünya ticareti içinde sermaye birikiminde sorunlar yaşayan kapitalizmin, pazarı ve tekelci yapıyı genişletme arzusuna borçludur. Dolayısıyla ortaya çıkan sonuç, küreselleşmenin dünyadaki gelir eşitsizliğini büyüttüğü ve merkez-çevre ayrımını daha da derinleştirdiğidir Koray

(2002). Başkaya (2000), küreselleşme kavramının emperyalist odaklarca piyasaya sürülen bir kavram olduğunu ileri sürer. Gelir dağılımının sürekli olarak bozulması, toplumu “hiçbir şeyden alamayanlar”la “lüks mallardan tüketenler” olarak iki kutba ayırmakta ve böylelikle ülkeler arasında özellikle de emperyalist ülkelerle Üçüncü Dünya Ülkeleri arasında zenginlik-yoksulluk ayrımını hızla açmaktadır. Başkaya ayrıca; küreselleşmenin evrenselliğin özdeşi bir konumda gösterildiği ancak asıl uluslararasılaşmanın ya da evrenselleşenin, finans sermayesi olduğunu savunur (Baskaya, 2000). Amin ise (1997) küreselleşmeyi, beş yüzyıl önce Amerika'nın keşfedilmesiyle başlayıp, Aydınlanma Çağı'nın evrenselliğinde devam eden bir süreç olarak tarif etmektedir. Callinicos (aktaran Erdağı ve Dinçer, 2005) Marksist literatüründe küreselleşme tartışmalarına iki temel açıdan yaklaşıldığını savunmaktadır. Bunlardan biri, Amerikan ultra-emperyalizm görüşüdür. Buna göre, 1980'lerle beraber güçlenmekte olan neo liberalizm; Amerika'nın kendi hakimiyeti adında örgütlemeye özen gösterdiği hiyerarşik bir uluslararası politik-ekonomik düzen için başlattığı siyasi mücadelenin bir sonucu olarak görülmelidir. Bir diğeri ise, Michael Hardt ve Antonio Negri'ye ait “imparatorluk” fikridir. Bu görüşe göre, gelinen noktada, tek tek devletlerin rolü artık belirleyici değildir. Ayrıca teritoryal sınırların da ortadan kalkmasıyla, merkeziz ve sınırların olmadığı bir dünya oluşmuştur. Hardt ve Negri (aktaran Erdağı ve Dinçer, 2005), küreselleşme tartışmalarında öne çıkan bazı noktaların altını özellikle çizerler: sermayenin uluslar arası hareketliliği, ulus-devletlerin sınırlarının ortadan kaybolması, ülkeler arası göç ve sermayenin hareketliliğini hem kolaylaştıran hem de hızlandıran iletişim ve bilgisayar teknolojileri gibi. Tüm bunlar, özellikle de yeni teknolojiler, sermayenin zamansal ve mekansal hareketliliğini sağlamış fakat küresel kentlerdeki zengin ve yoksul arasındaki farkı giderek açmıştır. Küresel ağlar gelişip yaygınlaştıkça, üretim de

küresel ölçekte belirlenir olmuştur. İşte bu küresel sistemdeki politik bir odak olarak proletaryadan değil çokluktan söz edilebilir. Hardt ve Negri, imparatorluğa karşı mücadelenin esasları bağlamında, küresel vatandaşlık ve tüm bireyler için asgari vatandaşlık geliri gibi çözümlerden bahsetmektedirler (Erdağı ve Dinçer, 2005).

Savran (Savran, 2008) küreselleşmenin bir sınıf mücadelesi olarak görülmesi gerektiğini ve uluslar arası sermayenin işçi sınıfı ve emekçilere bir sınıf taarruzunu bu yolla gerçekleştirmeye çalıştığını ifade eder. Küreselleşme emperyalizmin kirli yüzünü gizlemek için kullanılmaktadır. Ancak Savran bu ifadenin bugüne dek çok kullanıldığını ve küreselleşmenin milyonlarca değişik tanımının bulmanın mümkün olduğunu belirtir. Küreselleşmeyi Savran, “yedek sanayi ordusunu dünya çapında genişletme stratejisi” olarak tanımlar. Küreselleşme bu yönüyle, emperyalizmin yeni bir evresi ve uluslar arası burjuvazinin bir sınıf taarruzu stratejisi olarak görüldüğünde nesnel bir gerçeklik halini almaktadır. Küreselleşme karşısında iki genel tavidan bahsetmek mümkün: süreci olumlayan küreselci ve liberaller ile ulusalcı ve statükocular. Ancak Savran bunların dışında üçüncü bir tavrın mevcut olduğunu vurgular:

Yaygın kanının aksine, günümüz dünyasının gelişmelerini kavramak ve karşı karşıya olduğumuz büyük sorunların (savaş, yoksulluk ve güvencesizlik, ekolojik yıkım, ulusa, ırka, cinsiyete dayalı ezilme, toplumun metalaşma ve bencillik temelinde yozlaşması vb) çözümü için çalışmak söz konusu olduğunda, mümkün olan yalnızca iki tavır yoktur. İnsan ya küreselci ve liberal ya da ulusalcı ve statükocu olmak zorunda değildir. Bir üçüncü tavır daha mevcuttur: Sınıf mücadelesine dayanan bir enternasyonalizm... “Küreselleşme” bütün dünyanın kaynaşması ve kardeşleşmesi yönünde bir gelişme değildir. “Küreselleşme” ... gizli bir milliyetçiliğin yatağıdır. Bütün dünyanın kucaklaşmasını ve her ırktan, renkten, ulustan insanların kardeşleşmesini savunan tek akım enternasyonalizmdir. (Savran, 2008, s.16)

Bu açıdan yaklaşıldığında, küreselleşmenin aşağıda üzerinde durulacak olan “ulus” kavramına daha çok vurgu yaptığı görülmektedir. Ulus kavramına yapılan vurgunun, milliyetçiliği devamlı besleyeceği açıktır. Dolayısıyla sanıldığı gibi aksine küreselleşme, ulusları ya da ulus-devletleri yok etmemekte, onları dönüşüme zorlamaktadır.

2.2. Ulus ve Ulusallıkların Dönüşümü

Yaklaşık son iki yüzyılda; bilim-teknik, ulaşım ve iletişimde yaşanan gelişmeler, beraberinde önemli toplumsal değişim ve dönüşümleri de getirdi. 19. yüzyılda yaşanan sanayi devrimi, buharlı makinelerin icat edilmesi ve ulus devletlerin ortaya çıkması; devlet sistemlerinde, üretim ilişkilerinde, teknikte ve toplumsal hayatta ciddi değişimler yarattı. Ancak bu tür değişimlerin, özellikle de ulus, ulus-devlet ve etnisitelerin, küreselleşmeyle birlikte yeniden tartışıldığı ve dönüşüme uğradığı da bir gerçek.

Küreselleşme olgusu, farklı kimlik anlayışları ortaya çıkarmıştır. Ancak çalışmanın amacına uygun olarak burada, kimlik kavramından çok “ulus” ve “etnisite” kavramları üzerinde durulacaktır. Fakat bu kavramlar da zaten, “kimlik” kavramından ayrı düşünülememektedir. Ulus ve etnisite kavramlarına geçmeden önce küreselleşmenin; ulus, ulus-devletler ve diğer ulusallıklar (ulusal kimlik gibi) üzerindeki etkisine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Ulus kimliği, küreselleşme süreciyle beraber erozyona uğramış; alt-kimlik, üst-kimlik ve çokkültürlülük gibi kavramlar tartışılmaya başlanmıştır. Farklılıklara yapılan vurguyla birlikte, etnik kimlikler önceki dönemlere göre (örneğin modernizmde) daha çok gündeme gelmiştir. Ancak bu durum, ulusallığın ya da milliyetçiliğin bittiği anlamına gelmemektedir. Aksine küreselleşme süreciyle

birlikte, çokkültürlülük veya kültürel çoğulcu politikalara rağmen ulusalcılığın ve milliyetçiliğin yükseliş içine girdiği görülmektedir. Kimi yazarlar bu paradoksal durumu, küreselleşmeye duyulan bir tepki olarak açıklarken; kimileri de bunun küreselleşmenin bilinçli bir hedefi olduğunu iddia etmektedir. Nitekim son çeyrek yüzyılda yaşanan gelişmeler ulusal çatışmaların, milliyetçiliğin ve ırkçılığın bitmekte olduğunu değil tersine daha da güçlenmekte olduğunu göstermektedir. Avrupa Birliği içinde bile üye ülkeler arasında, bir yandan sınırların kaldırılması gündemdeyken; diğer yandan da milliyetçi ve sağ eğilimlerin giderek güçlendiği gözlenmektedir. Küreselleşmenin, toplumlar arasında kültürlerarası etkileşimleri yoğunlaştırdığı ve dolayısıyla ulusal sınırları aşan etkileşimler içine girdiği, yaşanan sürecin önemli noktalarından biridir. Bu tespitlerden hareketle bu bölümde; ulus, ulus-devlet ve etnisite kavramlarının günümüzde nasıl bir dönüşüm içine girdiği aşağıda incelenecektir. Yalnız bu noktada yine paradoksal bir durumdan daha bahsedilmeli: Ulus devletler ve bu kavrama bağlı olarak ulus kimliği ve ulusal kimlikler küreselleşme çağında (ve post modernizmde) zayıflıyor mu yoksa güçleniyor mu? Bu soruya aşağıda yeniden dönmek üzere, şimdilik şöyle bir tespit yapılabilir: Uluslar ve ulus-devletler önceki döneme ait önemlerini ve özelliklerini yitirmekle beraber, yeni dönemde kapitalizm için varlıklarını ve önemlerini korumaya devam edeceklerdir. Küreselleşmenin kendisi, sermayenin serbest ve güvenli dolaşımı için ulus devletlere ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla, kapitalizmin ilk gelişme evrelerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış ulus devletlerin; özellikle hukuki yapıları ve anayasal düzenlemeleri sermaye ve malların dünya genelinde dolaşıma imkan verecek şekilde yeniden düzenlenmekte ve egemenlik alanları daraltılmaktadır.

Bu bağlamda ulus devletlerin ve buna bağlı olarak ulusal kimliklerin küreselleşme süreciyle dönüşüme uğradığı görüşü yaygın olarak benimsenmekte ancak bu dönüşümün ne yönde olduğu konusu ise tartışılmaktadır. Ulus devletlerin ve ulusal kimliklerin bu süreçle beraber yok olacağı tartışmaların bir boyutunu oluştururken; ulus devlet ve ulusal kimliklerin bu süreçte daha çok vurgulanacağı ve güçleneceği ise tartışmaların diğer boyutunu teşkil etmektedir.

Bilgi, sermaye ve insanların serbest dolaşımının yapıldığı küreselleşme çağında, emek de belli bir dolaşım dinamiği kazanmıştır. Bu süreçte özellikle Batı kentleri zenginlikleri ve olanaklarının çokluğuyla önemli birer çekim merkezi haline gelmiştir. Bunun sonucunda farklı kentlerden gelen, farklı etnisite ve dinsel kimliğe sahip insanlar bir arada yaşama durumunda kalmışlardır. Devletlerin bazıları bu durumu kabullenip çokkültürcü politikalar geliştirerek, kimlik ve kültür farklılıklarını tanımışlar ve farklılıkların yeniden üretilmesine destek vermişlerdir. Bazı devletler ise bu durumu, toplumlarının ulusal kimlik ve hakim kültürlerini tehdit edici bir gelişme olarak algılamışlar ve “entegrasyon” sağlayıcı düzenlemelere başvurmuşlardır. Her iki durumda da karşılaşılan sonuç, küreselleşme sürecinde ulus-devletlerin kendi sınırları içindeki halkları kontrol etmekte zorlandığıdır. (Dönmez, Enneli ve Altuntaş, 2010)

Kültürlerin de küreselleşme sürecinden etkileneceği ve bunun sonucunda yeni sentezlerin oluşacağı ve böylelikle de sürecin homojenleşmeyi tetikleyeceği tezi doğrultusunda, melez oluşumların/melez kimliklerin ortaya çıktığı görülmektedir. “Kültürel melezleşme”, merkez ve çevre arasındaki mesafeyi azaltmakta ve sürekliliği sağlamaktadır. Bu kavramın ortaya çıkmasıyla beraber, artık saf ve otantik diye bir şeyden bahsetmek mümkün olmayacaktır. Melez kültürler, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının sonucu olarak kabul

edilmektedir. Saflığın ve otantikliğin yok olması ve melezleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte, ulus devletlerin zayıflaması kuvvetle muhtemeldir. (İçli, 2001)

Küreselleşme sürecinin, ulus devletler çağını geriletliği düşüncesine Hall de katılır. Hall'e göre bu gerileme oldukça, ulusal kimliğin saldırgan ırkçılık tarafından yönlendirilen savunmacı ve tehlikeli bir biçimine dönüşecektir. (Hall, 1998).

Ulus devleti, küreselleşmenin ekonomik boyutu sonucunda ortaya çıkan önemli tartışma konularından biri olarak gören Ulusay; tartışmanın, ulusötesi şirketlerin ulus devlet üzerindeki zayıflatıcı etkisiyle ilgili olduğunu belirtir. Bu tartışmada ortaya çıkan ağırlıklı görüş; küresel kapitalist sistemin önemli bir unsuru haline gelen ulusötesi şirketlerle, ulus devletlerin baş edemeyeceğidir. (Ulusay, 2008)

Wallerstein'in bu konudaki tespiti ise şöyledir: Kapitalizm başından itibaren ulusal devletlerin değil, dünya ekonomisinin işidir. Sermaye, özelemlerinin ulusal sınırlar tarafından belirlenmesine izin vermez. Dolayısıyla ulusötesi şirketlerin, kitlesel tüketim ve iletişim için ulus-devletlerle iyi ilişkiler içinde olduğu söylenebilir. (Aktaran Ulusay, 2008)

Erdoğan ve Alemdar da, küreselleşmenin devlet kavramını sorgulattığı görüşündedir. Özelleştirme, uluslararasılaşma, deregülasyon, gümrük duvarlarının yıkılışı, yabancı ülke ürünlerinin bir ülke içinde yaygınlık kazanması gibi etkenler, devletin rolünün yeniden gözden geçirilmesini gerektirmiştir. Küreselleşme ideolojisiyle gelen uluslararası pazarda, devletin rolü ve önemi azalmamış; yeni pazar koşullarına uyan bir yapıya doğru dönüşüme uğramıştır. (Erdoğan ve Alemdar, 2005)

2.2.1. Ulustan Kopuş

Anderson (2007) ulusu, şöyle tanımlar:

Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur-kendine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık için olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. (s.20)

Anderson, ulusu hayal edilmiş bir cemaat olarak görür. Bunun nedenini ise şöyle açıklar: en küçük ulusun üyeleri bile, diğerlerini tanımayacak, hatta çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecek, fakat her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam edecektir. Ona göre bunu sağlayan şey ise, matbaanın icadıyla oluşan gazete kültürüdür. Anderson, günlük gazete okumayı bir kitlesel ayin olarak görür. Okuyucu, aslında tek başına bu eylemi gerçekleştirerek bir dizi ulusal olayla ilgilenmekte, toplumdaki diğer bireylerle aynı kaygıları paylaşmaktadır. Ulusların sınırlı ve egemen olarak hayal edildiklerini savunan Anderson'un konuyla ilgili tespitleri şöyledir:

Ulus sınırlı olarak hayal edilir, çünkü belki de bir milyar insanı kapsayan en büyüğünün bile, ötesinde başka uluslara mensup insanların yaşadığı, esnek de olsa sonlu sınırları vardır. Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez. En Mesihçi milliyetçiler bile, sözgelimi bazı çağlarda Hristiyanların baştan aşağı Hristiyan bir gezegen düşleyebildikleri gibi, insan ırkının bütün üyelerinin kendi uluslarına katılacağı bir günün rüyasını görmezler. Ulus egemen olarak hayal edilir, çünkü kavram Aydınlanma ve Devrim'in, ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşruiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştu. (Anderson, 2007, s.21)

Topluluk ve cemaat olarak hayal edilen ulusta geçerli olan sömürü ve eşitsizlik ilişkileri ne olursa olsun, ulus her zaman “derin ve yatay bir yoldaşlık” olarak tasarlanmaktadır. Milyonlarca insanın savaşlarda, bu çeşit sınırlı hayaller uğruna ölmeyi göze almalarını olanaklı kılan şey ise bahsedilen bu kardeşlik durumudur. (Anderson, 2007)

Hobsbawn ulusu, bir süreç sonucu oluşmuş etnik topluluklardan çok, “icat edilmiş gelenekler” olarak görür (Hobsbawn, 2005). Antony D. Smith’e göre ulus, “tarihi bir toprak/ülke ya da yurt, ortak mitler ve tarihi bellek, ortak bir kitlesel kamu kültürü, topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler ve topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkanına sahip oldukları ortak bir ekonomi” unsurlarından oluşur. (Smith, 2004, s.31-32). Giddens, ulusun milli nitelikleri içersinde barındırmakla değil; topluluğun kendisini siyasi otoriteyle özdeş olarak görmesiyle ortaya çıktığını savunur. Ona göre ulus, “bütüncül bir yönetime tabi, hem devlet aygıtının iç unsurları hem de diğer devletler tarafından denetim altında tutulan ve kesin sınırlarla belirlenmiş topraklar üzerinde yer alan bir birlik”tir. (Aktaran Boztemur, 2006, s. 116)

Wallerstein, “Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik” adlı makalesinde (Wallerstein, 2007), “halk” teriminin sosyal bilimler literatüründe çok az kullanıldığı tespitini yapar. Modern dünyada halkların çeşitleri sayılan ve en çok kullanılan üç kavram; “ırk”, “ulus” ve “etnik grup”tur. Wallerstein “etnik grup”un bu anlamda en yeni kavram olduğunu ve önceden yaygın olarak kullanılan “azınlık” teriminin yerini aldığını belirtir. Buna göre; “ırk”, fiziksel biçime sahip genetik bir kategori; “ulus”, bir devletin fiili ya da muhtemel sınırlarına bağlı toplumsal-siyasal bir kategori; “etnik grup” ise kuşaktan kuşağa geçen, devlet sınırlarına bağlı olmayan ve birtakım sürekli davranışlara sahip olan kültürel bir kategoridir. Ancak Wallerstein, bu terimlerin son derece değişken biçimlerde kullanıldığını vurgular. Aynı makalesinde, “ırk”, “ulus” ve “etnik grup” terimlerinin hepsinin de “halklık” kavramları olduğunu savunan Wallerstein, aynı zamanda bunları geçmişliğin icatları olarak değerlendirir. Geçmişlik, bireyin toplumsallaşması, grup dayanışmasının

devam ettirilmesi, toplumsal meşruiyetin oluşturulması veya toplumsal meşruiyete meydan okunması için merkezi bir öge olarak görülür.

Durum bu olduğuna göre, geçmişliği genetik olarak sürekli gruplar (ırklar) açısından mı, tarihsel toplumsal-siyasal gruplar (uluslar) açısından mı, yoksa kültürel gruplar (etnik gruplar) açısından mı tanımladığımız pek az bir farklılık yaratır. (Wallerstein, 2007, s. 98)

Ancak bir kavram yerine üç kavramın ya da tek bir mantıksal kategori yerine üç toplumsal kategori kullanılmasının da bir nedeninin olması gerekir. Wallerstein bunun nedeni için kapitalist dünya ekonomisinin tarihsel yapısına bakılması gerektiğini ifade eder:

Bu üç kipsel terimin her biri kapitalist dünya ekonomisinin temel yapısal özelliklerinden birinin etrafında dönmektedir. “İrk” kavramı dünya ekonomisindeki eksenele işbölümüyle, yani merkez-çevre zıtlığıyla ilgilidir. “Ulus” kavramı bu tarihsel sistemin siyasal üstyapısıyla, yani devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgilidir. “Etnik grup” kategorisi, sermaye birikiminde ücretsiz emeğin büyük payının korunmasını sağlayan hane yapılarının yaratılmasıyla ilgilidir. Bu üç terimden hiç biri sınıfla doğrudan ilgili değildir. İşte bu yüzden “sınıf” ve “halklık”, diklemesine tanımlanmıştır; ... bu da tarihsel sistemin çelişkilerinden biridir. (a.g.e. s. 98)

Ulusların neden yaratıldığı ya da böyle bir şeye neden gerek duyulduğu sorusu, Wallerstein’a göre cevaplaması çok kolay olan bir sorudur. Çünkü devletler bir kez ekonomik olarak tanıdıktan sonra, kendilerini bir “iç parçalanma” ve “dış saldırı” tehdidi karşısında bulurlar. “Ulusal” duyguların gelişmesi demek, bu tür tehditlerin de azalması demektir. İktidardaki hükümetin de, devlet içindeki her tür alt grubun da bu duygunun kışkırtılmasında çıkarları bulunmaktadır. Ayrıca, devletin dışındaki veya bir başka alt bölgesindeki gruplar karşısında çıkarlarını arttırmak amacıyla devletin yasal gücünü kullanmakta fayda gören her grup, taleplerini meşrulaştırmak için milliyetçi duyguları kışkırtabilirler. İdari anlamda tek biçimlilik devletlerin

yararına olduğundan; devlet de milliyetçiliği ve buna bağlı olarak da ulusçuluğu benimseyebilir. (Wallerstein, 2007)

“Toplumun uluslaşması” konusunda Balibar şöyle yazar:

Dünya ekonomisi, toplumsal oluşumların yerel sonuçlar olmanın ötesine gidemediği, bütünsel olarak değişmez, kendi kendini düzenleyen bir sistem değildir; iç çelişkilerinin ön görülemez diyalektiğine tabi olan bir baskılar sistemidir. Tüm birikim alanı içinde dolaşan sermayelerin kontrolünün merkezde gerçekleştirilmesi küresel olarak gereklidir; fakat bu yoğunlaşmanın hangi biçim altında gerçekleşeceği sürekli bir mücadelenin konusu olmuştur. Ulus biçiminin ayrıcalığı, yerel olarak (en azından tarihsel bir dönem boyunca) heterojen sınıf mücadelelerine hakim olunmasına ve bunlardan yalnızca bir “kapitalist sınıf”ın değil, burjuvazilerin, ya da daha doğrusu aynı zamanda hem siyasal hem iktisadi, hem de kültürel hegemonya kurabilen ve bu hegemonyanın sonucu olan devlet burjuvazilerinin ortaya çıkmasına izin vermiş olmasındadır. Egemen burjuvazi ve burjuva toplumsal oluşumlar, devleti ulusal biçimde yeniden yapılandırarak ve tüm diğer sınıfların statusünü değiştirerek “öznesiz bir süreç”le karşılıklı olarak oluşmuşlardır. Bu da milliyetçilik ile kozmopolitçiliğin eş zamanlı yaratılışını açıklığa kavuşturur. (Balibar, 2007, s.112)

Balibar “ulusal oluşumlar”dan bahsedildiğinde, esas belirleyici olanın halk tahayyülü olduğunu savunur. Halk, ortak bir yasaya bağlı kılınan, değişik topluluklardan hareketle inşa edilmektedir. Bu süreçte birliğin modeli, inşadan önce gelmelidir. Öte yandan, ne kadar eşitlikçi olursa olsun, hiçbir modern ulus, sınıf çatışmalarını ortadan kaldırmaz. Burada esas olan halkı üretmektir. Bir başka ifadeyle, halkın kendisini ulusal cemaat olarak sürekli bir biçimde üretmesidir. (Balibar, 2007)

2.2.2. Ulusallığa Dönüş

Tekinalp, ulusu oluşturan insanlara ulusal aidiyet vermenin bir yolunun ulusal kimlik olduğu görüşündedir. Ulusal kimlik, hem ideolojik hem de psikolojik anlamlara sahiptir. Ulus devletler, dünyayı oluşturan en önemli ekonomik ve politik birliklerdir. Bu anlamda, ulusal bir kimlik ve kültür inşa etmek için; ortak toplumsal belleğin, ortak geleneklerin ve yaşanmış bir tarihin devamlı canlı tutulması

gerekmektedir. Ulus adına bütünlülüğün ve sürekliliğin kesintiye uğraması için, “biz” ve “öteki” karşıtlığı üzerinden içerme ve dışlama koşullarının devamlı olarak diri tutulması gerekmektedir. Uluslar sınırların kalktığı bir dünyada, hem içe kapalı hem de ötekini dışlayan bir kimlik oluşturamazlar. Dolayısıyla ulusal kültür, kolektif kimlik ve bellek inşasında farklı arayışlara yönelir. Bu konuda Avrupa Birliği’nin yaşadığı açmazlar örnek olarak verilebilir. Avrupa Birliği içinde bir yandan kültürel çoğulculuk savunulurken bir yandan da ortak bir Avrupa kimliği yaratılmaya çalışılmaktadır. Farklı kültürlerin içinde ortak bir üst Avrupa kimliğinin oluşturulmaya çalışılması bir çelişki olarak görülebilir. Bu durum, Avrupa’nın köklerindeki üstün Roma-Grek kültürünün yeniden canlandırılması gerekçesiyle açıklanmıştır. (Tekinalp, 2005)

Dolayısıyla yukarıdaki açıklamalardan hareketle ulusun, bir devletin sınırları içinde yaşayan insanların tümüne işaret ettiği söylenebilir. Bu bağlamda ulus, insanların bir araya gelerek oluşturduğu en geniş toplumsal örgütlenme biçimi olarak görülmektedir. Ulus bu yönüyle aşağıda incelenecek olan “etnisite” kavramını da içine almaktadır.

Feodalizmin çökmesi ve her türlü yönetme erkini bir başka sosyal ve ekonomik sistem olan kapitalizme bırakması, ulus kavramının da ortaya çıktığı döneme denk gelir. Ancak modern ulus kavramının, mutlakiyetçi ulustan çok da farklı olmadığı zamanla anlaşıldı: kapitalist üretim ilişkileri ve yönetim hayata geçirilecek, ittifak kurulan toplumsal sınıflar baskı altında tutulmaya devam edilecekti. Bunun için de milliyetçilik gibi icat edilen önemli bir ideolojik aygıt kullanılacaktı. Dolayısıyla modern ulus, topraksal ve dilsel bir kültürel birliktelikti. Bu birlikteliğin bozulmaması içinde milliyetçilik sürekli kullanılacaktı. Kapitalizmin tarih sahnesine çıkmasıyla, ulus-devlet kavramı da şekillenmeye başlamıştı. Ulus

böylece, burjuvazinin hegemonik yönetiminin egemenlik sorununu çözmeye başvurduğu önemli bir yöntem olarak gelişmiştir. Bu yöntem kendi sürekliliğini gerçekleştirmek için yukarıda da belirtildiği gibi, milliyetçiliği özellikle kullanmaktaydı. Milliyetçilik kapalı ulus-devlet sınırları içinde, birbirleriyle çatışan ya da farklı çıkarları olan grupları, herhangi bir dış tehlike anında koşulsuz olarak bir araya getirebilmek amacıyla bir bilinç oluşturur. Gerek milliyetçilik gerekse de ulus ve ulus-devlet, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı kavramlardır; bunlar doğal politik süreçler olarak görülemezler. Mesela milliyetçilik, feodaliteye karşı ne kadar ilerici anlamda kullanılmışsa, kapitalist devletler döneminde bir o kadar gerici ve baskıcı bir şekilde kullanılmıştır. Geline nokta, ulus-devlet yapılanmalarının aşınmaya başladığı gözlenmektedir. Ancak ulus-devletlerin ortadan kalktığı ve egemenliğin uluslararası bir oluşumun kontrolüne girdiği görüşü, yaşananları tam olarak yansıtmamaktadır. Bunu, devletin her alandaki fiili birliğinin azalması olarak okumak daha doğru olacaktır. Ulus-devlet sınırları içinde yaşayan farklı temsil gruplarının, kendi mikro milliyetçiliklerine vurgu yaparak, ulus tanımlarını yapmaya başlaması yerelliği yücelten politikalarla açıklanabilir. (Kızıl, 2007)

Ulus-devletlerin egemenlik alanlarını daraltarak dönüşüme zorlayan küreselleşme; beraberinde etnik parçalanmışlığı, mikro milliyetçiliği ve cemaatçiliği körükleyen bir anlayış getirmektedir. Dolayısıyla ulus-devletin ve milliyetçiliğin aşılması yönünde bir süreç söz konusu değildir. Küreselleşme, daha çok, dünyada hiyerarşik bir yapı oluşturmuştur. Bu hiyerarşik yapı içinde, daha önce de vurgulandığı gibi, ulus-devlet varlığını korumakta ancak egemenlik haklarının bir bölümünü ulusüstü kurumlara devretmiş ya da devretmek zorunda bırakılmıştır. Sistem böylece; ulusüstü kurumlar, ulus-devlet ve yerel iktidarlar aracılığıyla işlemeye devam etmektedir. Küresel sermaye bu sayede, gümrük duvarları gevşemiş

ulus-devlet yapılarını kullanarak ülkeler arasında güvenli serbest dolaşımını gerçekleştirmekte ayrıca gerektiğinde, özerkleştirilerek güçlendirilmeye çalışılan yerel iktidarlarla bağlantıya geçmektedir. Bu işleyişin tepesinde ise, IMF, OECD ve Dünya Bankası gibi ulusüstü kurumlar bulunmaktadır (Aydın, 2008).

Yukarıda bahsedilen kurumların varlığı, ulus-devletin karar alma, uygulama ve denetleme gücünü önemli ölçüde aşındırmaktadır. Merkezi yetkilerin giderek yerel yönetimlere devredilmesi ve bunun sonucunda yerel yönetimlerin ekonomik düzeyde özerkleşmeye başlaması, merkezi devlet yapısını yani ulus-devleti zayıflatmaktadır. Bu süreçte, yerel yönetimlerin özerkleşmesi yönündeki baskıların nedeni ise doğrudan demokrasiyi gerçekleştirmektir. Bu sayede yerel halkın kararlara katılımı sağlanacak, denetim artacak, etnik çeşitliliğe uygun olarak yerel kültürel çeşitlilik sağlanacaktır. Buna bağlı olarak da artık; ulus-devletin demokrasi, insan hakları, ticaret hukuku ve çevre korunması gibi alanlardaki yetki ve sorumlulukları, giderek ulusüstü kurumlarca denetlenmeye başlanmıştır. Ulus-devletin bazı işlevleri, mesela; emeğin korunması, yerel girişimciye öncelik verilmesi, ekonomiyi yerel ihtiyaçların karşılanması yönünde güçlendirme gibi işlevleri sona erecek ve böylece uluslararası sermaye ulus devletten kaynaklı hiçbir dirençle karşılaşmadan küresel pazarını yaratacak ve onu da istediği gibi kontrol edebilecek. Böyle bir durumda, dünya ekonomik düzeninin baş aktörü, uluslararası sermaye olacaktır. (Kazgan, 2009)

2.3. Etnisite ve Etnisite-Ulus İlişkisi

Etnisite de, günümüzün kavram kargaşasından payını almış; “millet” ve “ırk” gibi kavramlarla iç içe geçmiştir. Bu durum aslında normal görülmeli zira iki kavram arasında ortak nokta çok fazladır. Dolayısıyla kültürel kodlar açısından tanımlandığında bu iki kavram birbirine karışabilmektedir. Bir insanın etnik kimliği,

karşılıklı etkileşimin olduğu sosyal bir süreç içinde oluşmaktadır. Daha çok fiziksel/biyolojik farklılıklar üzerinden tanımlanan ırk kavramı ise, günümüzde “kültür” ögesini de içine aldığından etniklik kavramıyla anlam ya da algı açısından karışabilmektedir. (Bu durum özellikle; biyolojik özellikleri farklı olanları değil, kültürel nitelikleri farklı olanları öteki olarak gören “yeni ırkçılık” için geçerlidir.). Etnik algılama, içinde hem ötekileştirmeyi hem de kendini farklılaştırmayı barındırır. İrkçılığın sınırı da kendini bu noktada gösterir; bir etnik grup bu farklılığı, aşağılama, kötüleme, istememe gibi negatif dışlamalarla içini doldurursa, ırkçılık sınırına girilmeye başlanır. Ancak ortaya çıkan bu durumu etno merkezcilikten de ayırmak gerek. Etno merkezcilik üzerinden kendi kültürüne sahip çıkmanın gideceği nokta; diğer kültürleri aşağılamak, dışlamak ya da tehlikeli görmek olacaktır.

Köken olarak “etnik” terimi, kafir ya da pagan anlamına gelen Yunanca “ethnos” kelimesinden gelir. Kelime, 19. yüzyılın ortalarından itibaren ırksal nitelikleri göstermeye başlamıştır. Etnisite, insanların ve grup ilişkilerinin sınıflandırılmasında atıfta bulunur. İnsan gruplarının akrabalık temelinde sınıflandırılması söz konusudur. Etnisitenin, aşiret ve konfederasyondan sonra, en geniş akraba grubu olduğu söylenebilir. (Özoğlu, 2005). 1960’lı yıllardan sonra ise antropologlar tarafından daha çok telaffuz edilen bu kavram, kökensel ilişkileri vurgulamak için kullanılmaktaydı. Soğuk savaş döneminden sonra ise etnik kelimesi daha çok, şiddet ve çatışma kelimeleriyle beraber kullanılmaya başlamış ve sosyal bilimlerin önemli çalışma konularından biri olmuştur. 1991 yılında dünyada yaşanan 37 ana çatışmanın 35’i etnik sorun kaynaklıydı. Ruanda, Nijerya, Bosna Hersek, Filistin, İspanya, Kanada, Türkiye ve Güney Afrika Cumhuriyeti gibi pek çok ülkede etnik sorunlar yaşanmaya devam etmektedir. (Eriksen, 2004).

Marshall (1999) etnisite ya da etnik grup kavramının sözlük anlamını şöyle tarif eder:

...ait oldukları ve içinde özgün kültürel davranışlar sergiledikleri bir toplumda kendilerini diğer kolektif yapılardan farklılaştıran ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından bu gözle bakılan kişileri tanımlayan bir terimdir. (s.215)

Etnik bir grubun sahip olduğu özellikler hakkında ise Marshall şöyle yazmaktadır:

Etnik bir grubun üyeleri ırksal özelliklerine göre tanımlanabilecekleri halde, bunun yanında, din, meslek, dil ya da politika gibi başka kültürel özellikleri de paylaşıyor olabilirler. Etnik gruplar toplumsal sınıflardan da ayrı görülmelidir, çünkü bir etnik grubun üyesi olmak, sınıfı aşan ortak özellikleri paylaşan insanları kucakladığından toplum içindeki sosyo-ekonomik tabakalaşmayla genellikle kesişmektedir. (s. 215)

Somersan (2004) ise sosyal bilimler açısından geçerli etnisite tanımını şöyle yapmaktadır:

Sosyal bilimlerdeki geçerli etnisite anlayışı, mutlak biyolojik-kültürel gerçeklik olmaktan çok, etnik aidiyet duygusunun öznelliğini, bilinçli, bilinçsiz ama bir tercih meselesi oluşunu, koşullardan etkilenişini, etkileşim halinde oluşunu vurguluyor. (s.32)

Somersan'dan hareketle, etnik aidiyetin öznelliğe atıfta bulunduğu söylenebilir. Bu öznellik anlayışı; bazen bilinçli bazen de bilinçsizce yapılan tercihleri ve bu tercihlerin zamanla, şartlara ve koşullara bağlı olarak değişebileceği gerçeğini göstermektedir.

Etniklik kavramının son dönemlerde büyük ilgi gören ve popülerleşen bir kavram olduğunu belirten Smith (2007), kavramın kimileri için “ilksel/asli” bir niteliğine sahip olduğunu ifade eder. Buna göre kavramın varlığı doğaldır ve zamanın dışındadır. Kimilerine göreyse kavram, “durumsal” olarak görülür. Bir etnik gruba aidiyet, öznenin özgül durumuna bağlı olarak değişiklik gösterir.

Etnik bir grup, soya ait mitlerin rolünü ve tarihi anıları vurgulayan, din, gelenek ya da kurumlar gibi bir veya birden fazla kültürel farklılığa göre tanınan ve ayırt edilen bir kolektif kültürel tiptir. (Smith, 2007, s.41)

Smith, etnik bir topluluğun (Fransızcasıyla etni'nin) altı ana niteliğini şöyle sıralar: kolektif bir özel ad; ortak bir soy miti; paylaşılan tarihi anılar; ortak kültürü farklı kılan bir ya da daha fazla unsur; özel bir “yurt”la bağ; nüfusun önemli kesimleri arasında dayanışma duygusu. Belli bir nüfusun bu niteliklere sahip olma derecesi, o nüfusu ideal etnik topluluk tipine yakınlaştırır. “Hayali bir soy” ve “farazi bir ecdat” Smith'e göre etnik aidiyet duygusu için önemlidir. Smith, soy miti olmadan etnilerin hayatta kalmasının zor olduğunu savunur.

Etnisite, özcü kuramcılara göre; insanın doğuştan ve soy veya kan yoluyla elde ettiği birincil bir niteliği olarak görülmektedir. Bu kuramcılara göre, insan ona sahip olarak doğmaktadır. Bu düşünceye göre etnisite, “kan”ı ve biyolojik soyu öne çıkarır. Ancak, etnisiteyi insanın doğuştan sahip olduğu bir ilksel özellik olarak görmeyen ve etnisiteyi süreç içinde, toplumsal ilişkiler sonucu kurulan ve kurgulanan bir özellik olduğu yönünde karşıt görüşler de mevcuttur. Etnisite bu görüşlere göre; siyasal, dinsel ve sosyo-ekonomik ilişkilere bağlı olarak devamlı değişebilmektedir. Aynı değerlendirmeyi etnik ve kültürel kimlikler için de yapmak mümkün: etnik ve kültürel kimlikler, değişik dinsel, siyasal ve kültürel grupların karşılaşmalarıyla oluşan sosyo-kültürel ilişkiler sonucu karşılıklı olarak kurulan ve kurgulanan etiketler olarak görülebilir. Dolayısıyla etnik bir gruba üyeliğin ya da etnik, ulusal ve kültürel kimliklerin, doğuştan ve biyolojik olarak değil; belirli sosyo-ekonomik ve politik süreçlerle kurulan ya da kurgulanan olgular olarak ele alınması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. (Özmen, 2006)

Bauman, insanın doğuştan davranışları veya duygularıyla doğmadığını aksine kişinin kendini ait olarak benimsediği kültüre göre tutumlarının ve yaptıklarının, onun yaşamını belirleyen şey olduğunu belirtir. Etnikliği sadece bir grubun ötekiler karşısındaki özgül farklılığı olarak görmemek gerek. Etniklik aynı zamanda, ötekini algılayış ve yargılayış biçimidir. İktidarların, sosyal eşitsizliklerin ve çıkar sorunlarının bu algılayış ve yargılayışın şekillenmesinde etkisi çok fazladır. (Aktaran Özmen, 2006)

Giddens (2008) etniklik'in, anlam açısından toplumsal bir kavram olduğunu belirtir. Bu kavram, kültürel pratiklere ve belli bir toplumun insanlarını diğerlerinden ayıran görünümlere göndermede bulunur. Bir etnik grubu diğerlerinden ayıran pek çok farklı nitelik mevcuttur. Bunların en bilinenleri; dil, din, tarih, gerçek ya da hayali atalar, giyim-kuşam ve takılardır. Dikkat edilirse bu etnik farklılıkların hepsinin de ortak noktası, öğrenilmiş olmasıdır. Etnik grupların üyeleri, kendilerini toplumdaki diğer gruplardan kültürel açıdan farklı olarak görürler. Belirli bir insan topluluğunu diğerlerinden ayıran kültürel pratiklerle bakış açılarına atıfta bulunmak için “etnik durum” kavramı kullanılır. Etniklikle ilgili doğuştan gelen hiçbir şey yoktur. Etniklik tamamıyla toplumsal bir olgu olup, zamanla üretilir ve yenelenir. Etniklik, gelenekler aracılığıyla sürdürülüp korunmasına rağmen ne sabit ne de değişmezdir. Etnik kimlikler, siyasi ve ekonomik etkenlere bağlı olup, ortam ve koşullara göre farklılık gösterir. (Giddens, 2008)

Küreselleşme ve hızlı değişme döneminde, birçok devlet etnik farklılığın bol faydaları ve karmaşık itirazları ile karşı karşıyadır. Uluslararası göç, küresel ekonomiyle eklemlenerek hızlanmaktadır; insan topluluklarının hareketinin ve birbirine karışmasının önümüzdeki yıllarda yoğunlaşacağına kesin gözüyle bakılmaktadır. Bu arada, etnik gerginlikler ve çatışmalar, bazı çok etnikli devletlerin bölünmesine diğerlerinde de süregelen şiddete ilişkin ipuçlarına götüren tehditler

taşıyarak bütün dünya toplumlarına yayılmayı sürdürmektedir. Etnik farklılıklar nasıl uzlaştırılabilir ve etnik çatışmaların patlak vermesi nasıl önlenebilir? (s. 544)

Giddens bu soruya karşılık olarak, üç temel etnik bütünleşme modelinden söz eder: Asimilasyon, eritme potası ve çoğulculuk. Asimilasyonda çoğunluk değer ve normlarını benimseme söz konusudur; eritme potasında etnik grup, hem kültürel değer ve normlar getirir hem de içinde buldukları geniş toplumsal çevreye uyum sağlar. Böylelikle “farklılık” yaratılmış olur; çoğulculukta ise etnik kültürleri ayrı ayrı var olmaları için yasallık verilir. Etnik gruplar, toplumun ekonomik ve siyasi yaşamına geniş ölçüde katılırlar. Kültürel çoğulculuğun son dönemlerdeki sonucu, “çokkültürcülük”tür. (Giddens, 2008)

Wallerstein’e göre etnik grupların belirli meslek gruplarına yönlendirilmesi, onları sınıfsal sorunlarından uzaklaştırmaktadır. Bunun devamlılığını sağlamak için etnik farklılıklar devamlı gündemde tutulur. Ona göre, etnik grupların az olduğu kapitalist ülkelerde; etnik farklılıkların ortaya çıkardığı milliyetçilik hareketleri, devlet sınırları içinde kalır. Diğer ülkelerde ise etnik bilinç kendini ulusalcılık biçiminde ifade etmektedir. Wallerstein, etnik farklılıkların kapitalist devletler tarafından çıkar amaçlı olarak kullanıldığını savunmaktadır. (Aktaran Eriksen, 2004)

Bu çalışmada ele alınan kavramların hiçbiri, küreselleşmeden ayrı olarak düşünülmemiştir. Dolayısıyla kavramların etimolojik anlamlarından çok, onların günümüzde geçirdiği dönüşümleri irdelemek çalışmanın amacına daha uygun düşmektedir. Küreselleşme çağında etnik sorunların nasıl bir dönüşüm geçireceği konusunda Eriksen şöyle yazar;

Küreselleşmenin etnik sorunları azaltacağına dair görüşlerin temelini küreselleşme ile demokrasi, insan haklarına saygı, azınlık hakları kavramlarının özellikle üçüncü dünya ülkeleri olarak periferi ülkelere yayılması oluşturur. Bu görüşe göre etnik sorunların temelini egemen grupların diğer gruplara karşı toleranssız olması ve

demokratik olmayan siyasi yapının alt grupların isteklerinin barışçıl yollardan dile getirememeleri sebebi ile şiddete başvurmaları oluşturmaktadır. Şayet homojen bir birlik oluşturamayan devletler kendilerini oluşturan grupların yönetimde söz haklarını sağlar ve taleplerine değer verirlerse etnik sorunları ortadan kaldıracaklardır. Küreselleşmenin bir sonucu olarak karşılıklı bağımlılıkların artması devletleri gelişmiş ülkelerle yakın ilişki içine girmeye zorlamakta bu da Batı tipi düşüncenin yayılmasını sağlamaktadır. (Eriksen, 2004, S.12)

Eriksen, merkezi ülkelerle yakınlaşmaya çalışan devletlerin; demokratik rejimin kurulması ve işletilmesi, hukukun üstünlüğü, insan haklarına saygı, azınlık haklarının korunması gibi konularda izleyecekleri politikaların önemi vurgular ve bunları ‘olmazsa olmaz koşullar’ olarak niteler. Avrupa Birliğine üyelik için gerekli şartlarının başında, bu kavramların anayasal güvence altına alınması gelmektedir. Bu tür entegrasyonların artması demek; dünyadaki demokratik rejimlerin artması ve etnik hareketlerin şiddetten arınması demektir. Küreselleşmeyle beraber, uluslararası örgütlerin ve sivil toplum kuruluşlarının gelişmesi etnik grupların yararına olmuş; etnik gruplar bu sayede seslerini daha çok duyurabilmişlerdir. Ayrıca bu örgüt ve kuruluşlar, etnik grupların faaliyetlerini meşrulaştırıcı bir etkide de bulunmuşlardır. Onların oluşturduğu siyasi partiler ve örgütler, uluslar arası alanda birer aktör olarak kendini dinletebilme şansı yakalamıştır. Hatta taleplerinin, uluslar arası örgütler aracılığıyla kendi devletlerine bir baskı unsuru olarak geri döndüğü dönemler de olmuştur. Bir etnik grubun, uluslararası bir alanda oluşturduğu bu tür hareketlilikler, başka grupları da harekete geçirmiş; milliyetçilik yükselmeye başlamıştır. Dolayısıyla küreselleşmeyle ortaya atılan homojenleşmenin daha doğru biri ifadeyle homojen kültürün, etnik farklılıkları ortadan kaldırmadığı söylenebilir. Mesela, demokrasinin beşiği olarak kabul edilen Avrupa’da bile Bask ve Kuzey İrlanda sorunları; Almanya ve Fransa’daki ırkçı hareketler, etnik sorunların hala sürmekte olduğunun kanıtlarıdır. (Eriksen, 2004)

Küreselleşme süreci, etnik kimlikleri törpüleyerek dünya üzerinde yeniden dolaşıma sokmakta ve ayrıca bununla ilgili bir farkındalık yaratarak konunun tartışılmasını ve gündemde kalmasını sağlamaktadır. Fakat küreselleşmenin, birçok etnik kimlik üzerindeki etkisi aynılaştırma yönündedir. Bu durum da, kültürel renkliliği ve çeşitliliği ortadan kaldırabilir. Özbudun'un (2003) bununla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

Günümüzde "küreselleşme" adıyla yeniden vaftiz edilen emperyalizmin, dünyayı tek bir iktisadi sistem (kapitalizm), dolayısıyla da tek bir pazar halinde entegre etmeye yönelik, Batılı sanayileşmiş (kapitalist) ülkelerin güdümünde, 16. yüzyıldaki sömürgeci keşiflere dek dayandırabilecek uzun soluklu bir girişim olduğu, herkesin malumu olmalı...İnsanların, metaların, fikirlerin, simgelerin vb yeryüzündeki hızlı devinimi, "halk-yer-kültür" kavramsallaştırma çerçevesini, geri dönüşsüz bir biçimde parçalamış gözükmektedir. Ancak bu küresel hicret'le atbaşı giden bir başka görüntü, kimliklerin devinim halindeki insanlar için artan ölçüde sorunsallaşmasıdır. İnsanları devinime sokan küreselleşme süreçleri, eşitsiz ve eşitsizleştirici dinamikleri gereği, aidiyet/kimlik (etnik kimlik) vurgularına daha fazla belirginlik kazandırmaktadır. Küreselleşme süreçlerinin ulus-devletlerin denetleyici gücünü aşındırarak ulusal sınırları içersinde yer alan yerel/etnik kültürler üzerindeki baskılarını hafiflettiği, böylelikle de günümüzde etnik özgürleşmeyi mümkün kıldığı yaygın bir görüştür. (s.60)

Hall (1998), küresel postmodernizmin özgül yerlerin kimliklerini bitirdiğini ve onları postmodern çeşitlilikler karmaşası içinde erittiğini vurgular. Bu noktada Hall, etniklik kavramından bahseder. Etnikliği, insanların köklerini aradığı an olarak tarif eder. Etniklik insanların konuşabilmesi için gerekli olan bir alandır. Hall, son yirmi yılı dönüştüren tüm yerel ve marjinal hareketlerin doğup gelişmesinde etnikliği en önemli an olarak görür. Bu an, insanların kendi etnikliklerini keşfettiği andır. (Hall, 1998)

19. yüzyıla gelindiğinde, etnik ve ulus kavramlarının algı olarak değiştiği gözlenmektedir. Kottak'ın (2001) bu konudaki tespiti şöyledir:

Ulus terimi bir zamanlar ‘aşiret’ ya da ‘etnik grup’la anlamdaştı. Her üç terim de tek bir dil, din, tarih, yurt ve akrabalığı paylaşan tek bir kültüre gönderme yapmaktaydı...Günümüzde ulus, devlet merkezi olarak örgütlenmiş, bağımsız siyasal birim ya da hükümet anlamına gelmektedir. Ulus ile devlet anlamdaştır. Ulus-devlet terimiyle birleştirildiklerinde, özerk bir siyasal birim, bir ‘ülke’ anlamına gelirler. Göç, fetih ve sömürgecilik nedeniyle ulus-devletlerin çoğu etnik bakımdan türdeş değildir ve bu durumda ulus devlet terimi, yanlış bir adlandırma olmaktadır. (s. 64)

Kottak’ın bahsettiği etnik bakımdan “türdeş olmama” durumu Türkiye için de geçerlidir. Türkiye de bünyesinde farklı etnik grupları barındıran bir ulus-devlettir. Türkiye ve diğer ülkelerde etnik bakımdan görülen bu farklılıklar, beraberinde yeni sorunlar getirmiş ve bu sorunların çözümü için “ortak bir etnisite”ye vurgu yapılmıştır. Ortak etnisite vurgusu ise ‘benzeştirme’ çabaları üzerine kuruludur. Bir sonraki bölümde etnisite ve sinema ilişkisi üzerinde durulurken aslında birçok filmin, bu tespiti haklı çıkardığı görülecektir.

Siyasi cemaatler, üyelerinde genellikle bir aidiyet duygusu ve ortak bir kader düşüncesini ortaya çıkarmaya çalışır. Mesela geçmişte Avrupa’da feodal derebeylerine gösterilen sadakat; 17. ve 18 yüzyıllardan itibaren monarşiye ve ardından da ulus-devlete gösterilmeye başlanmıştır. Böylelikle ulus-devlete, duygusal bir bağlılık oluşmuştur. Ulusun gelişmesini ve varlığını sürdürmesini istemek ve o ulusa ya da birliğe ait olmaktan gurur duymak; ulusçuluk ideolojisinin temelinde yatan düşüncedir. Bir başka ifadeyle ulusçuluk, ortak bir kültür ve bir ortaklık duygusu yaratma amacı üzerine kuruludur. Fakat ulus-devletlerin birçoğu, imparatorlukların mirası üzerine kurulu olduğu için, içlerinde pek çok etnik grup barındırırlar. Dolayısıyla ulus-devletler kurulunca, sembolik olarak yeni bir ortak etnisiteye vurgu yaparlar. Böylece ulus-devletler, yapay ve yasal bir şekilde benzeşme varsayımı üzerine kurulmuştur. (Somersan, 2004)

Oran'a göre (2004) uluslar inşa edilirken, kan ve topraktan oluşan iki ana temelden birine dayanarak kururlar. Bu iki yöntemden kan temelli olanı seçilmişse eğer, milletin belli bir etnik grubun değerleri temelinde inşa edilmesi sözkonusudur. Geri kalan diğer etnik grupların, başat etnik kimliğe ve kültüre asimile olmaları beklenmez; onlar yok sayılır. Yok sayma da çeşitli politikalarla gerçekleşebilir; zorunlu göçler, nüfus mübadeleleri ve bazen de doğrudan şiddet içeren politikalarla farklılıklardan kurtulmaya çalışılır. Çokkültürlülüğün olduğu ülkelerde üst kimlik, ülkede yaşayan başat gruba göre değil ülkenin kendisine yani o topraklarda yaşayan herkese atıfta bulunarak belirlenmişse buna uyan yöntem de "toprak temelli yöntem", diğer adıyla teritoryal yöntemdir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, ulus-devletlerin etnik benzeştirme çabaları ortaya yeni sorunlar çıkarırken; etnik aidiyet ve etnik farklılaşma üzerine yani 'benzeştirme' nin karşıtı olarak ele alınabilecek kavramlar üzerine Kottak (2001) şöyle yazar:

Her kültürde olduğu gibi bir etnik grubun üyeleri ortak arka planları nedeniyle kimi inanç, değer, alışkanlık, adet ve normları paylaşırlar...Bu ayrım dil, din, tarihsel deneyim, coğrafi tecrit, akrabalık ya da ırktan kaynaklanabilir. Bir etnik grubun imleyicileri bir grubun sahip olabileceği ya da olmayabileceği kolektif bir ad, ortak ataya değin bir inanç, bir dayanışma duygusu, özgül bir bölgeye bağlantıları kapsayabilir. Etnik aidiyet, bir etnik grupla özdeşleşme ve kendini ona ait hissetme ve bu bağlantı nedeniyle diğer bazı gruplardan ayrılma anlamına gelmektedir...Etnik aidiyet; kültürel benzerliklerle farklılıklar üzerine temellenmektedir. (s. 62)

'Etnik aidiyet' ve 'etnik farklılaşma', azınlık kavramını da tartışmaya açmaktadır. Marshall'ın (1999) azınlıkla ilgili tespiti şöyledir: "Azınlık grubu terimi 1930'lardan itibaren, ırksal, etnik, biyolojik ya da diğer özellikler temelinde baskıya uğramış veya damgalanmış toplumsal grupları ifade etmek amacıyla kullanılmıştır" (s.53). Dolayısıyla azınlık, bir topluluk içinde sayısal bakımdan az olan ve çoğunluktan

farklı özelliklere sahip olan gruplara denilmektedir. Mesela eşcinseller de bir azınlık grubu olarak değerlendirilebilir. Burada esas önemli olan, azınlık bilincinin varlığıdır.

Azınlık, egemen bir devlet içinde diğer gruplardan farklı olarak görülür; bu farklılık, dil, din, ırk veya etnik köken bakımından ortaya çıkabilir. Azınlıklar devlet içinde azınlıkta olan ulusal, etnik, dinsel ya da dilsel gruplardır. Bu gruplar belirlenirken, dikkate alınan bazı kriterler vardır: sayı; baskın olmama; etnik veya ulusal kimlikte, kültürde, dil veya dinde farklılıklar ve bireysel davranışlar (Anar, 1997). Wallerstein, azınlıklardan bahsedilmesi için, öncelikle bir çoğunluğun olması gerektiği düşüncesindedir. Azınlık olmak ona göre toplumsal güç derecesiyle ilişkilidir. Buna göre sayısal bir çoğunluk da azınlık olabilir. Toplumsal güç derecesi bir bütün olarak dünya sistemiyle ölçülmez; tek tek devletler dikkate alınarak ölçülebilir. Bundan dolayı etnik gruplar da devlet sınırlarına, pratikte ulus kavramı kadar bağlıdırlar. Aralarında tek bir farklılıktan sözedilebilir; o da devletin tek bir ulus birçok etnik grup içermeye eğiliminde olmasıdır (Akt. Anar, 1997).

Oran'a göre (2004), farklılığının bilincine varmayan ya da farklılığı kimliğinin vazgeçilmez bir ögesi olarak görmeyen grup ve bireyler bir azınlık oluşturamazlar. Oran bunu, azınlık kavramının özel bir koşulu olarak değerlendirir. Buna göre çoğunluğa gönüllü olarak asimile olan ya da çoğunluk içinde eriyen kişi veya gruplar azınlık olamaz. Azınlık grubunun bir bütün olarak kimliğini ifade eden kavram, grup kimliği ya da kolektif kimliktir. Azınlık grubuna mensup bireyin kabul ettiği azınlık kimliği, gücünü kolektif kimlikten alır. Azınlıkların devletle olan ilişkisi bazı çatışmalı durumların yaşanmasına neden olabilir. Azınlık olan, üst kimliği subjektif kimlik olarak benimserse devletle arasında bir sorun yaşanmaz. Fakat alt kimliğinde bir başka ifadeyle objektif kimliğinde ısrarcıysa ve üst kimliği

reddediyorsa ortaya bir çatışma durumu çıkabilir. Bunların dışında bir üçüncü durumdan daha bahseder Oran; birey burada hem üst kimliğini kabul eder hem de alt kimliğinde ısrarcı olur. Burada muhtemel bir çatışma durumunun yaşanıp yaşanmayacağı devletin tutumuna bağlıdır. Oran bu konudaki ideal çözümü, azınlığın alt kimliğine devletin saygı göstermesinde bulur. Ayrıca, üst kimliklerin alt kimlikleri ortadan kaldıracı bir ad ve özellik taşıması, devletteki başat etnik grupla özdeş olup olmaması konusu önemlidir; zira böylesi bir durum, diğer alt kimliklerin rahatsızlık duymalarına neden olabilir. Yabancılaşma ve üst kimliğe entegre olmak istememe de, bu durumun birer sonucu olarak görülebilir (Oran, 2004).

2.4. Türkiye’de Etnisiteler ve Azınlıklar

Çalışmanın bazı yerlerinde dile getirildiği gibi Türkiye; etnik çeşitliliğin fazla olduğu bir ülkedir. Bu bağlamda Türkiye örneği üzerinden hareket edildiğinde, elde edilecek malzemenin oldukça fazla olduğu görülecektir. Azınlık konusuna gelindiğinde ise Türkiye’de, sadece birkaç gayrimüslim grubun bu kategoriye girdiği ve etnik ve dinsel açıdan farklılık arzetsen bile, müslüman grupların bu kategoriye dahil edilmedikleri görülmektedir.

Oran (2004), Türkiye’deki resmi azınlık tanımı ve uygulamalarının dar bir yorumla ele alındığı ve bunun dünyadaki geçerli azınlık standartlarının dışında olduğu görüşündedir. Buna göre Türkiye’de azınlık denince sadece gayrimüslimlerin ve bunların içinde de Ermeni, Musevi ve Rum olmak üzere üç gayrimüslim grubunun kastedildiği anlaşılır. Dolayısıyla Müslüman gruplar; etnik, dinsel vb açılardan farklı da olsalar azınlık olarak sayılmamaktadırlar. Oran, bu durumun nedenlerini; tarihsel, siyasal ve ideolojik olmak üzere üç başlık altında toplar. Ancak dünyada geçerli olan ölçütler yani etnik, dilsel ve dinsel ölçütler göz önünde bulundurulunca, Türkiye’de

gayrimüslimlerin dışında da azınlıkların olduğu anlaşılır. Dolayısıyla soy ve dil açısından farklılık gösteren ve bunu üst kimliğe karşı kimliğinin bir parçası gören müslümanlar da azınlık kategorisi içine dahil olur. Bu tespitten hareketle yani Türkiye’de üst kimlik olarak kabul gören Türklük’e karşı, alt kimliğine vurgu yapılmalarına bakılmaksızın farklı alt kimlik sahibi müslüman gruplar şöyle sıralanabilir: Araplar, Aleviler (Oran Alevileri de kendi içinde dört gruba ayırır: Azerbeycan Türkçesi konuşanlar; Arapça konuşanlar; Türkçe konuşanlar; Zazaca (Dımılı) ve Kürtçe konuşanlar), Balkan ve Kafkas Kökenliler (Balkan kökenliler arasında, Boşnaklar, Torbeşler, Pomaklar ve Arnavutlar; Kafkas kökenliler arasında ise Çerkezler, Gürcüler ve Lazlar sayılabilir) ve Kürtler.

Bu çalışma ağırlıklı olarak “Kürt etnisitesi” üzerinde olacağından Kürtlerle ilgili daha ayrıntılı bir değerlendirmeye ihtiyaç duyulmaktadır. Oran (2004), Türkiye’de Kürtlerin sayısının 12-15 milyon arasında olduğunu ifade etmektedir. Kürtlerin %75’i Sünni geri kalan %25’i ise Alevidir. Hem Alevi hem de Sünni Kürtlerin büyük bir çoğunluğu Kürtçenin Kırmanç lehçesini kullanır. Bunların bir kısmı da Zazaca konuşur.

Cumhuriyet dönemiyle beraber Kürtlerin, üst kimlikle ciddi sorunlar yaşadığı görülmektedir. Oran, bunun nedenlerini şu başlıklar altında toplar: Nüfus ve yoğunluğu (Kürtlerin sayı olarak diğer Müslüman azınlıklara göre fazla olması ve ayrıca Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde nüfus yoğunluklarının çok fazla olması); Coğrafya (denizden uzaklık, dağlar vb coğrafi nedenlerden dolayı Kürtlerin, ülkenin geri kalanından tecrit edilmiş olması); Üretim biçimi (az önce belirtilen tecritin ya da soyutlanmışlığın da etkisiyle Kürtlerin kapitalizm öncesi üretim biçimlerini sürdürmüş olması); Otoktonluk (Kürtlerin Anadolu’nun göç etmemiş yerli halkı olması). (Oran, 2004)

Etnik farklılığın bir hayli fazla olduğu Türkiye'deki durumla ilgili olarak Bruinessen (2000) şu tespitlerde bulunmaktadır:

Etnisite akışkandır ve en azından bir dereceye kadar kişisel tercihlere bağlıdır; doğuştan kazanılan, değişmez bir kimlik değildir ve bir kimsenin yalnızca tek bir etnik gruba mensup olması şart değildir. Herkesin kısmen örtüşen farklı kimlikleri vardır ve kişinin hangi kimliklerini öne çıkaracağı hangilerini geri plana atacağı duruma bağlıdır. Zazaca konuşan bir Sünni Zazadır, Kürttür, Sünni müslümandır ve Türkiye vatandaşıdır. Bu kişi aynı zamanda belirli bir sosyal sınıfa ve muhtemelen bir aşirete mensuptur, belirli bir köyden ya da kasabadandır. (s.152)

Etnisite tanımlarında sıkça kullanılan kan-soy-akrabalık bağlarının gerçek olup olmamasından ziyade; başkalarının belli bir etnik kategoriye bağlı olduklarına dair inançlarının etnisitede önemli olduğu söylenebilir. Aktürk'e (2008) göre, Türkiye siyasetinde etnik araştırmalar yapılırken, nesnel olarak tanımlanan etnik kategorilerin değil; devletin ya da siyasal hareketlerin öznel kan-soy-akrabalık ilişkileri göz önünde bulundurularak kurguladığı etnik kategorilerin önemli olduğunu belirtir:

Bu bağlamda, örneğin, dini bir inanç olmanın ötesinde ortak bir soy-akrabalık bağına da atıf yapan Alevilik hem dinsel/mezhepsel bir kategori, hem de etnik bir kategoridir. Bunun gibi, Arap, Arnavut, Boşnak, Çerkez, Çingene, Kürt, Laz, Türkmen ve benzeri kategoriler de etnik birer kategoridir çünkü bu kategorilerin mensubu olarak tanımlanan kişilerin bir çeşit kan ve soy bağıyla birbirine bağlı olduğu algısı, hem bu kategorilerin içindeki hem de dışındaki kişiler tarafından paylaşılmaktadır. Etnisiteyi ortak soy algısına bağlayan bu tanım onu teorik anlamda din, dil, mezhep, sınıf gibi diğer toplumsal kategorilerden ayırır (s.44).

Etnisitenin, etnik grupların ya da etnik kimliğin Türkiye'deki seyrine geçmeden, Osmanlı Devletindeki durum için şu kısa değerlendirme yapılabilir: Osmanlı, etnik çeşitliliğe sahip bir imparatorluktu. Ümmetçilik anlayışının bir gereği olarak öncelik, Türk, Kürt, Arap gibi müslüman halk arasındaki birlik ve beraberliğe verilmişti. Fakat tanzimatla (1839) beraber, bu durumun değiştiği görülür. Bu dönemle beraber Batı kaynaklı ulusçuluk akımlarının, Osmanlı'yı etkilemeye başlaması ve 19.

yüzyılla beraber birçok ulusun bağımsızlığını ilan etmesi, imparatorluğu derinden sarmıştır. 1920’li yıllarla beraber, cumhuriyetin kurulmasıyla, Türk ulusçuluğu benimsenmiş ve özellikle 1930’larda dünyada esen milliyetçilik rüzgarları (faşizmin ve Nazizm’in Avrupa’da yükselişe geçmesi), Türk milliyetçiliğinin yeniden kurgulanmasını gerektirmiştir.

Aktürk (2008), Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş sürecinde verilen mücadelenin, tek dinli (İslam) ve çok etnisiteli olduğunu savunur. “Milli Mücadele”nin “milliliği”nin etnik anlamda bir milleti değil, dini anlamda İslam milletini gösterdiğini belirten Aktürk; Mili Mücadelenin günümüz Türkçesine, “İslami mücadele”, “dini mücadele” ya da kısaca “cihat” (s.46) olarak çevrilmesinin mümkün olduğunu ifade eder.

Dolayısıyla milli mücadelenin, etnik köken açısından tanımlanmış bir ulusun mücadelesi olarak görülmemesi gerekir. Bu noktanın şu açıdan öneminin büyük olduğu açık: Çok etnisiteli bir milli mücadelenin sonrasında, inşa edilen Türklüğün ne anlam ifade ettiği...

Aktürk bu konuda yani Türklük ve Türk Kimliğinin sınırları konusunda farklı görüşlerin olduğunu belirterek; bu görüşlerden bir kısmının Kemalist anlayışın tanımladığı Türk kimliğinin vatandaşlık bağına dayandığını (bu coğrafi bir tanım olup resmi devlet görüşü de bu yöndedir.); bir kısmının da Kemalizmin tanımladığı Türklüğün; etnik, dilsel ve dinsel önkoşulları nedeniyle ırkçı bir temeli olduğunu savunmaktadır. Fakat Aktürk her iki görüşün de eksik yönleri olduğu düşüncesindedir:

Türk kimliğinin coğrafi bir aidiyet (Türkiye’de yaşayanlar) ve anayasal bir vatandaşlık bağı üzerinden tanımlandığını iddia eden resmi görüş onun paralelindeki sosyal bilimcilerin tezleri, resmi tezlere eleştirel yaklaşanların ayrıntılı bir şekilde

belgelediği üzere, Varlık Vergisi örneğinde olduğu gibi gayrimüslimlere karşı ekonomide, siyasette, bürokratik ve askeri kadrolarda, göç ve vatandaşlık rejiminde ve daha birçok alanda uygulanan ayrımcılığı açıklamakta yetersizdir. Devlet politikalarında yansımaları görülen odur ki, Rum, Ermeni ve Yahudi cemaatlerinden ve resmen tanınmamış olan diğer gayrimüslimlerden (Süryani gibi) vatandaşların siyasi ve ekonomik seçkinler arasında, askeri ve sivil bürokraside yer almaları, hatta gayrimüslimlerin Türkiye'ye göç etmek suretiyle vatandaş olmaları dahi istenmemiştir (s.49).

Aktürk'ün makalesinin bu bölümüyle ilgili ortaya çıkan sonuç şudur: Etnik kökeni ne olursa olsun, göçmen olarak gelen Arnavut, Boşnak, Pomak gibi etnisitelerin ve aynı zamanda Türkiye'de yerleşik olan Arap, Kürt, Laz gibi etnisitelerin (ya da vatandaşların); İstanbul Türkçesini kullanmaları ve Türk diliyle tanımlanmış olan Türk kültürüne asimile olmaları beklenmiştir. Rum, Ermeni, Süryani gibi gayrimüslim etnik gruplara ise, Müslüman etnisitelerin aksine, asimile olmaları durumunda dahi Türklük kapısı kapalı tutulmuştur (Aktürk, 2008).

Yeğen (2006), ulus-devletler çağında Türkiye gibi pek çok devletin, etno-politik meselelerle yüzleştiği veyahut uğraştığı tespitini yapar. Türkiye bir ulus-devlet olarak örgütlenmeye başladığı yıllardan itibaren, ekalliyetler meselesi, şark meselesi ve Güneydoğu sorunu gibi isimler altında, bu türden sorunlarla uğraşmaktadır. Bu gibi meselelerin çözümünde, meselenin kendisi evrensellik arzetsen bile, kullanılabilecek genel-geçer bir yol bulunmamaktadır. Yeğen, modern siyasetin bu tip meselelerin “halledilmesinde” kullandığı yolların; arındırma, mübadele, tehcir, ayrımcılık, tenkil, asimilasyon, grup hakları, özerklik, federasyon, konfederasyon ve ayrılma gibi başlıklar altında toplanabileceğini belirtir. Türkiye örneği göz önüne alındığında; Ermeni meselesi için tehcir, Rum meselesi için mübadele, ve Arap meselesi içinse ayrılma yolunun (Yeğen bu tür yollar için “enstrüman” adlandırmasını yapar) kullanıldığı görülmektedir. Diğer etnik gruplardan farklı olarak gayri-müslim kategorisine girmeyen ve Anadolu'nun

yerleşik kavimlerinden olan Kürtler için ise asimilasyon, tedip ve tenkil edilme gibi enstrümanlar kullanılmıştır (Yeğen, 2006). Dolayısıyla bahsi geçen tespitlerden hareketle, bu tür enstrümanların pek çoğunun, ulusal- kültürel homojenleşmeyi gerçekleştirmek için kullanıldığı iddia edilebilir.

1923'te Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, Batılılaşma ve modernleşme süreci başlamıştır. Bu süreç o yıllar için oldukça hızlı işlemiştir. Milliyetçilik ideolojisinin benimsenmesi, tek dil ve tek kültürün hakim olduğu bir ulus devletini inşa edilmeye çalışılmasının doğal bir sonucu olarak asimilasyon dönemi başlamıştır. Bu tür politikaların neticesinde, cumhuriyet döneminde iki farklı ayrımcılıkla karşılaşmıştır: biri üst kimliklere karşı alt kimliklerini vurgulayan etnik ve dilsel kimliklere karşı, diğeri ise dinsel alt kimlikler karşı yani gayrimüslimlere ve Aleviler karşı (Oran, 2004).

Milli mücadele döneminde ve sonrasındaki tek parti yıllarında, yani 1923-46 arası dönemde, devletin Kürt siyaseti baskıcı politikaların hakimiyetinde geçmiştir. Bu konuyla ilgili yapılan araştırmaların pek çoğunda, Mustafa Kemal'in Milli Mücadele sürerken, Kürtlere özerklik ve federalizm vaat ettiği ancak mücadele sonrasında bu vaadinden vazgeçtiği görüşü mevcuttur. Milli Mücadele sonrasındaki Kürt isyanları yani 1925 tarihli Şeyh Sait İsyanı, 1927-30 arası Ağrı isyanı ve 1937-38 Dersim isyanı; devletin Kürt ayrılıkçılığına karşı bir tehdit algısı geliştirmesine neden olmuştur. 1946'dan sonra çok partili döneme geçilmesiyle beraber, Kürtlerden Demokrat Partiye büyük bir geçiş yaşanmış ve dolayısıyla CHP'den de kopuşlar olmaya başlamıştır. 27 Mayıs 1960 darbesiyle DP iktidarının devrilmesinden sonra, 1965'te meclise giren Türkiye İşçi Partisi (TİP) ile yeni bir dönemin başladığı söylenebilir. Şu açıdan; TİP, Türkiye'de yaşayan Kürt kökenli vatandaşların, etnik kimlikleri nedeniyle ayrımcılığa uğradıklarını ulusal ölçekte parti propagandasında

savunan ilk yasal partiydi. Ancak TİP'in kapatılması ve 12 Mart 1971 muhtırasıyla, Kürtlerin bir bölümünün yasadışı faaliyetlere ve şiddete kaydıkları görülür. Bu yönüyle 12 Mart 1971'in bir milat olduğu söylenebilir. Bu süreç, 12 Eylülle birlikte daha da hızlanmıştır. Fakat etnik ve kültürel hak talebinde bulunan ve Kürt kimliğinin tanınması için mücadele veren Kürtler, 1970'lerde CHP'ye, 1980'lerde ise SHP'ye destek vermişlerdir. 12 Eylül 1980 sonrası etnik Kürt muhalefetinin izlediği yol konusunda ise şöyle bir değerlendirme yapılabilir: Aktürk'e göre 12 Eylül'den sonra, çeyrek yüzyıllık süreç hakkında yazılmış pek çok eserden yola çıkarak bazı genel tespitlerde bulunulabilir. Bunlardan bir tanesi, 1980 sonrası etnik Kürt taleplerinin iki ana damarda temsil edildiğidir: Marksist-Leninist damar ile İslamcı damar. Marksist-Leninist çizgiye yakın olanlar, önce SHP daha sonra ise, HEP, DEP, HADEP, DEHAP ve DTP içinde örgütlenmişlerdir. İslamcı olanlar, 1980 öncesi Milliyetçi Selamet Partisi (MSP), 80 sonrası da MSP'nin bölgedeki genişlettiği tabana yaslanan Refah Partisi (RP) ve Fazilet Partisi (FP) içinde örgütlenmişlerdir (Aktürk, 2008).

Bugüne gelindiğinde ise Aktürk'ün yukarıda yaptığı ayrımının, yine iki kanat tarafından temsil edildiği görülmektedir: biri sol çizgiye yakın olan ve çoğunluğunu Kürtlerin oluşturduğu Barış ve Demokrasi Partisi (BDP), diğeri ise RP ve FP çizgisinin uzantısı olarak görülebilecek olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)'dir. AKP'nin iktidarı döneminde bahsedilmesi gereken önemli noktalar var; azınlık dillerinde yayın yapılmaya başlanması bunların en dikkat çekenlerindedir. AKP döneminde etnik ve kültürel haklar konusunda yapılan düzenlemelere, Avrupa Birliği'ne uyum sürecinin bir parçası olarak da bakılması gerekmektedir. Hem Avrupa Birliği'nin hem de 1990'lardan itibaren ivme kazanan küreselleşmenin ortaya çıkardığı çokkültürlülük, böylesi düzenlemeleri zorunlu kılmıştır.

Yeğen (2006), 2000'lerde Kürtlerin ya da Kürt meselesinin, ana-akım milliyetçilik tarafından algılanmasındaki değişimi şöyle aktarır:

...günümüz ana-akım milliyetçiliği bugün Kürt meselesini iki biçimde görmektedir. İlk görme biçimi yeni değildir: Kürt meselesi, esas olarak dışarıdan, daha çok da artık Avrupa'dan kışkırtılan bir meseledir. İkinci görme biçimi ise tümüyle yenidir. Türk milliyetçiliği artık "Kürt realitesini" tanımaktadır; ancak bu realite ya yeterince belirgin olmadığı (ortak bir dile sahip olmamak vb) ya da ulus-devlet fikrini zedeleyeceği için, hakka, hukuka tercüme edilemez. "Mevcudiyetinizi tanıyorum, ancak bunu hukuka tercüme edemem ya da etmeye henüz hazır değilim." (s. 141).

Gelinen nokta ulus-devlet yapısıyla zıtlıklar oluştursa da, bunun daha çok şekilsel kaldığı ve bu nedenle ulus-devletin bu süreçten en az zararlı çıkmayı planladığı iddia edilebilir.

3. ULUS, ETNİSİTE VE SİNEMA

İlk bölümde üzerinde durulan küreselleşme, ulus ve etnisite kavramlarının sinemayla ilişkisinin inceleneceği bu bölüme, sinemanın doğuşuyla birlikte kısa sürede nasıl değişim geçirerek muazzam bir endüstri haline geldiği sorusunun cevabıyla başlanmıştır. Sinemanın önemli bir endüstri olması, ulusların bu endüstri içinde kendilerini yeniden konumlandırma gerekliliğini ortaya çıkarmış, bu gereklilikten hareketle de “ulusal sinema” kavramına da değinilmiştir. Fakat burada küresel bir endüstriden de söz edildiğinden cevabı aranan asıl soru, ulusal sinemaların mümkün olup olamayacağı sorusudur. Ayrıca bu bölümde “Üçüncü Sinema” kavramı üzerinde de durulmuştur. Bunun nedenleri ise şöyle sıralanabilir: Üçüncü Sinemanın anti-emperyalist bir temelden hareket etmesi nedeniyle belli bir ölçüye kadar küresel sinema sanayinin dışında kalabilmesi; devrimci-muhafiz duruşunun bir gereği olarak Üçüncü Sinemanın, sistem-iktidar karşıtı olması ve bu yönüyle bazı etnik içerikli filmlerin bu sinemaya yakın durması; Kürt etnisitesiyle ilgili yaptığı filmlerde bir kırılmayı başlatan Yılmaz Güney’in, bu sinemanın içinde değerlendirilmesi; bu çalışmada incelenen kimi etnik içerikli filmlerin, biçim ve içerik açısından Üçüncü Sinemayla olan benzerliği. Kürtlerin anlatıldığı filmlerde “aidiyet” ve “kimlik” sorunu ilk olarak Yılmaz Güney’le başladığından bu bölüme, “Türkiye’de Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney” başlığıyla devam edilmiştir. Bu başlık aynı zamanda, özellikle 1990’lardan sonra Kürt etnisitesiyle ilgili yapılan bazı filmlerin neden Üçüncü Sinemaya dahil edildiğini sorusunun da cevaplanmasına imkan vermektedir. “Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi” başlığı altında, 1990’lardan önce ve sonra Kürt etnisitesiyle ilgili yapılmış olan filmlere değinilmiştir. Yılmaz Güney örneği dışında, Kürtlerin ele alındığı filmlerde asıl farklılık 1990’lardan sonradır. Bu tespitin nedenleri de bu başlık altında verilmeye

çalışılmıştır. Bu bölümün sonunda ise Türkiye dışında şekillenmeye başlayan “Kürt Sineması” üzerinde durulmuştur. Bu başlık altında; İran, Irak ve Suriye gibi ülkelerde çekilen filmlerle, diasporada yaşayan Kürtlerin yaptığı filmlere değinilmiştir.

Yüz yılı aşkın geçmişiyle sinema için çok şey yazılıp söylenmiş; bu sanatın artık kendini tekrar ettiği ve yakın bir gelecekte öleceğini ileri sürenler olmuştur. Fakat muazzam bir endüstrisi olan bir sanat için, bu öngörünün çok da sağlıklı olmadığı söylenebilir. Dijital yenilikler sayesinde film yapım olanaklarının kolaylaşması ve üç boyutlu filmlerin yapılmaya başlanması; bu sanatın teknolojik yenilikler sürdükçe, kendisini dönüştürerek yaşamaya devam edeceğini göstermektedir. Ya da kapitalizm, bu sanatın ölümüne hiçbir zaman göz yummayacaktır; zira kapitalizm için sinema bir sanat değil, bir para makinesidir. Sinema bu nedenle artık masum bir sanat değildir; hem sanat yönünden taviz verdiği ve salt bir para kazanma aracı olarak görüldüğü için, hem de egemen sistemin elinde devamlı bir “inşa” aracı olarak görüldüğü veya bu amaçla kullanıldığı için. Önemli bir kitle iletişim aracı olarak da insan yaşamındaki yerini alan sinemanın; toplumlar için bir ayna işlevi gördüğü yani toplumdaki aldıklarını gene topluma verdiği ve bu nedenle toplumun kültürünün biçimlenmesinde ve yaşam tarzının belirlenmesinde etkin rol oynadığı belirtilebilir. Aşağıda sinemanın doğuşuna ve nasıl bir gelişim gösterdiğine kısaca değinilecektir. Bu, gelinen noktada sinemanın konumunu daha doğru değerlendirmek için yararlı olabilir. Sinema aslında doğuşundan kısa bir süre sonra ulusal çıkarların hizmetinde olmuştur. Ancak diğer sanatların tersine sinema, neden hem egemen sistem hem de ulus devletler tarafından bu kadar çok kullanılmıştır?...

Sinema teknolojik bir icat olarak doğmuştur. Bu teknolojik icadın gerçekleşebilmesi için, uygun teknolojik ortamın yani hem bilimsel hem de endüstriyel alanlarda önemli gelişmelerin olması gerekmiştir. Bu teknolojik gelişmeler arasında; optik buluşlar ve mercek yapımı, ışığın denetlenmesi, kimyasal buluşlar ve çelik üretimi sayılabilir.

Ulusay (2008) filmin, hareketli görüntünün üzerine kaydedildiği selüloit tabakanın adı olduğunu ve bunun da modern çağın temel enerji kaynaklarından petrolün bir yan ürünü olduğu tespitini yapar. Sinemanın temeli olan hareketli görüntüler ise bir dizi kimyasal, optik ve mekanik süreçlerin sonunda elde edilir. Film, sinemanın doğuşuyla beraber bir imalat alanı haline gelmiştir. Kiralama, çoğaltma, satın alma ve satma, bu imalat alanının parçaları olarak görülmelidir. Dolayısıyla filmin kendisi bir endüstriyel üründür. Bu anlatılanlara bağlı olarak sinemanın; teknolojik yeniliklerin ve işbölümünün, sinemanın bir imalat endüstrisi haline gelmesini teşvik ettiği ABD, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi Batının gelişmiş yani sanayileşmiş ülkelerinde ortaya çıktığının özellikle altı çizilmelidir. Sinema, üretim, dağıtım ve gösterim yönleriyle de kapitalist ekonomiye uygun olarak gelişmiştir (Ulusay, 2008).

Teknolojik bir yenilik olarak ortaya çıkan bu buluş kısa sürede, hem sanatsal bir hüviyete bürünmüş hem de 20. yüzyıl sanatını etkilemiş ve dönüştürmüştür. Doğuşundan sonra sinema için, bir sanat olup olmadığı yönünde tartışmalar sık sık yapılmıştır. Scognamillo (1994), sinemanın endüstrisi olan bir sanat olduğunu belirtir. Sinema, sinemasal ürünü yaratan ve pazarlayan endüstrisiyle beraber düşünülmelidir. Üretim biçimi ve teknolojisiyle ve gerçekliği sunma tarzıyla, ortada yepyeni bir anlatım aracı vardı artık. Bu üretim aracının sunduğu olanaklar, diğer

tüm sanatları aşmaktaydı. Dolayısıyla sinemaya, diğer tüm sanatların bileşimi gözüyle bakılmıştır.

Kabaca hareketli görüntü anlamına gelen sinema, tarihte ilk kez hareketin görsel sunumuna imkan vermiştir. Kameranın hareketliliği ve odağının değişebilirliği, fotoğraf hilelerine olanak tanıyan özellikleri ve özellikle de film şeritlerinin uygun parçalar halinde kesilip istenildiğinde yeniden birleştirilebilmesi (kurgu-montaj), sinemanın önemini kısa zamanda ortaya çıkarmıştır (Çağan, 2003). Fakat böyle bir durumun, öncelikle film yapımcılarının dikkatini çekmiş olacağı açıktır. Dolayısıyla bu teknik buluşun ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra, ticari yönünün de keşfedilmesiyle sinema, hızla endüstrileşme yoluna girmiştir. Başlangıçta sessiz olan sinema, böylece dil engeline de takılmadan, dünya pazarlarını kolaylıkla sömürebilme gücünü elde etmiştir. Sessizliği sadece müzik bozuyordu ve bu da, sinemanın ilk dönemlerinde evrensel bir dil geliştirmesine engel değildi.

Bir film, hem evrensel düzeyde hem de kozmopolit olmayı hedefler. Bunun nedeni, daha geniş pazarlarda daha fazla ve daha farklı seyircilere seslenebilmektir. Filmler böylece pazarın beğenileri doğrultusunda, daha çok izleyici tarafından tüketilmek için yapılmıştır. Sinemaya aynı zamanda etkileme gücü en yüksek olan sanat dalı denilebilir. Sinemanın öncelikle gösteri yönü, onu gösterişli ve etkileyici kılar. Fakat etkileme gücü, sadece “gösteri”den kaynaklı değildir sinemanın; yarattığı özdeşleşme duygusu da onun etkileme gücünü artırır. Gösterim mekanının da katkısıyla sinema, yarattığı büyülü atmosferle seyirciyi sinemasal uzayın içine sokar. Anlatılanların gerçek ya da gerçek dışı olması, yaşananlardan farklı olması, izleyiciyi film boyunca kendi gerçekliğinden koparır. İzleyici perdedeki görüntünün yarattığı imgeyle özdeşleşir. Sinema salonundan yani perdedeki sinemasal uzaydan çıktığında ise, özdeşleştiği karakterin taklitçisi olur. Bu etkileme gücü nedeniyle sinema, farklı

toplumlarda yaşayan insanların, gelenek-görenek ve değer yargılarında değişimlerin oluşmasına da sebep olabilir. Sinema aynı zamanda, yeniden üretim vasıtasıyla üretilmiş olanı güncelleştirir. Tarihsel kimlikleriyle birçok olgu, yeniden üretilir ve gösterinin bir parçası yapılır (Çağan, 2003).

Yüzyılı aşkın geçmişiyle sinema, tarihinin hemen her döneminde ulusal niteliklerin taşıyıcısı durumunda olmuştur. Bir film hangi ülkede üretilmişse, o ülkeye özgü misyonlar yüklenir kendine. Abbas Kiorastami'nin filmlerinde İran'ın toplumsal koşullarını bulmak (bu durum İran dışında çektiği filmlerde de mevcut), Theo Angelopoulos'un filmlerinde de Grek hüznünü hissetmek normal karşılanmalıdır. Zira sinema filmleri, tematik açıdan veya anlattığı konu açısından nedenli farklı olursa olsun, içinden çıktığı ülkenin bazı ulusal niteliklerinin ve kültürünün bir parçası ya da uzantısı olarak görülmelidir. Sinemaya bu yönüyle, bir ulus inşa aracı olarak da bakılmayabilir. Bu değerlendirmenin, filmin yaratıcısı için de yapılması mümkündür. Fakat bu, sinemanın salt ulusal olduğuna yahut da sinemanın evrensel olmadığına bir kanıt değildir. Bu konuya aşağıda değinilecektir.

3.1. Ulusal Sinemalar ve Etnisite

İrkçı stereotiplerin sinemada yaygın olarak kullanılmasına çokça rastlanmıştır. Monaco (2002), Afro Amerikalı ya da Amerikan yerlileriyle ilgili yapılan filmlerde Hollywood'un bu tür stereotiplere sıkça başvurduğunu belirtir:

Sinema dünyayı anlama ve daha dar bir bağlamda, bu dünya içinde hareket etme tarzımızı değiştirmiştir. Bununla birlikte sinemanın varlığı devrimci olabilecekken, uygulamada genellikle böyle olmamıştır. Dağıtım kanallarının sınırlı olması ve maliyetlerin zenginler hariç film yapımına herkesin erişmesine engel olması nedeniyle, bu araç gizli de olsa sıkı bir denetime tabi olmuştur. Örneğin 1920-50 yılları arasında Amerika'da filmler, ulusal kimliğimizin keşfi ve tanımlanması için başlıca kültürel çerçeveyi sağlamıştır (s. 250).

Monaco burada bir paradokstan bahsetmektedir: filmin biçiminin devrimci olmasına rağmen içeriğinin genellikle geleneksel değerlerin tutuculuğunu yansıtması. Geleneksel değerlerin kullanımı ve bu yolla çerçevesi çizilen kültür, sinemanın, özellikle belli dönemlerde ulusal söyleme ne kadar eklemlediğini gösterir.

Baudrillard'a göre sinema doğuşundan kısa bir sonra, Amerikan sinemasıyla, daha doğru bir ifadeyle Hollywood sinemasıyla özdeş olmuştur (Akt. Çağan, 2003). Hollywood sineması, kısa zamanda Amerikan yaşam tarzının yeniden üretimini sağlayan büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Bir ülkenin sinemasının temellerini atan ya da kimliğin belirleyen ulusal öğelerdir. Amerikan sineması bir kültür taşıyıcısı olarak, kültürel yelpazesi hem çeşitli hem de karmaşıktır. Çok kültürlü bir toplum olan Amerikan toplumu, bunu sinemasına da aktarmıştır. Amerikan sineması, pazarın da bir gereği olarak bütün kültürlerle seslenmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle ortak bir dil yaratılarak, izleyici yelpazesi mümkün olduğunca geniş tutulmaya çalışılır. Bu sinema, ortak beğeniler oluşturarak toplumu popüler kültür dünyasında yaşamaya sevk etmiştir. Popüler kültürün bir parçası olan tüketim de, bu yolla arttırılmış olacaktır. (Çağan, 2003). Ulusay (2008), Hollywood'un günümüzde çok önemli bir güç olduğunu belirtir. Hollywood filmlerinin küreselleşmesiyle birlikte, büyük stüdyolar daha az sayıda fakat dünyanın her köşesinde ve herkesçe ilgi gösterilmesi beklenen bilim-kurgu, aksiyon, romantik komedi ve felaket filmi türlerinde, çok büyük bütçeli filmlere yönelmiştir. 1990'lı yıllarda maliyetlerin çok yükselmesi ve pazarlama alanındaki artışlar sonucu Hollywood şirketleri önce kendi aralarında ekonomik işbirliğine gittiler; daha sonra ise şirketlerin yabancı ortak arayışları önem kazandı.

Fakat burada asıl önemli olan nokta, Hollywood'un ya da bir ulus sineması olarak Amerikan sinemasının, kendi içindeki farklılıkları nasıl yansıttığıdır. Mesela,

Amerika'daki Kızılderililer, siyahlar, Latin Amerikalılar veya Asyalılar'ın bu sinemada nasıl sunulduğu çalışmanın amacına daha uygun düşmektedir. Amerikan ulusunun tarihi boyunca bir düşman yaratıp, bu düşman üzerinden "ulusal bilinci" geliştirmeye çalıştığı artık bilinmektedir. Hollywood, western filmlerinin popüler olduğu dönemde, Kızılderilileri bir düşman olarak kendine seçmiştir. Ancak gelinen noktada, Kurtlarla Dans (Yönetmen Kevin Costner) filmi örneğinde olduğu gibi bir tür iade-i itibar döneminin başladığı ve bu yolla günah çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Benzeri durum ırk olarak siyahlar veya diğer etnik azınlıklar için de söylenebilir. Bir göçmen ülkesi olan Kanada'da da durumun çok farklı olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla bir başka açıdan bakıldığında sorunun önem taşıyan boyutu şudur: ulusal sinemaların "ulusal söylem"e ne derece eklemelendiği...Ancak öncelikle sinemanın nasıl görüldüğü ya da nasıl algılandığıyla ilgili bazı görüşlere yer verilmesi gerekir.

Sinemanın kitleler üzerindeki etkileme gücünün farkında olan Frankfurt Okuluna göre, diğer kitle sanatlarında olduğu gibi sinema da kitleleri manipüle etme işlevi görür. Sinema bir tür ticarettir ve sanat olarak görülmemelidir. Gerçek olmayan dünyaların yaratılarak insanların eğlendirilmesi ve böylece yanıltılması söz konusudur (Horkheimer'dan akt. Çağan,2003). Benzer bir düşünceyi Adorno da paylaşır; sinemayı bir meta olarak görür. Sinema, egemen güçlerin elinde, kitleler üzerinde tahakküm kurmanın bir aracıdır (Akt. Çağan, 2003).

Sinema, ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra sahip olduğu potansiyel nedeniyle büyük bir endüstriye dönüşmüştür. Bu endüstrinin kitleler üzerindeki etkileme gücünün farkında olan özellikle büyük devletler, onu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir. Fakat endüstrinin dışında, yani direk pazar için değil, sinemanın sanat yönüne ağırlık verildiği de

görülmüştür. Dolayısıyla sanat sineması ve popüler ya da ticari sinema ayrımının devamlı yapıldığı ve bu iki tür arasındaki ayrımın giderek belirsizleşmeye başladığı söylenebilir.

Öncelikle Avrupa'da ortaya çıkan ve gelişmeye başlayan sinema, 1. Dünya savaşıyla yerini propaganda filmlerine bırakmış; savaş sebebiyle de bu dönemde pek bir gelişme gösterememiştir. Savaşın dışında kalan ABD için ise durum daha farklıydı. Sinema gitgide gelişmiş ve bir endüstri haline gelerek, Avrupa'daki film açığını kapatacak noktaya ulaşmıştır. Dolayısıyla film üretiminde önemli olan sanat kaygıları değildi; paraydı (Batur, 1998).

Sinema ulus inşası sürecinde, tarih boyunca önemli roller üstlenmiştir; ulus devletler, sinemayı bireyin ve toplumun biçimlenmesinde bir inşa aracı olarak görmüş ve bu doğrultuda filmlerin yapılmasını teşvik etmiştir. Özellikle savaş dönemlerinde sinemanın, ulusal anlatıya daha çok eklemelendiği görülmüştür. 1940'larda ABD başkanı Rossevelt'in, dönemin ünlü yönetmenleri John Ford ve Frank Capra'nın da aralarında olduğu pek çok ünlü sinemacıyı Beyaz Saray'a çağırdığı ve onlara film siparişleri verdiği bilinmektedir. Bu amaçla Hollywood'da kurulan irtibat bürosu, soğuk savaş başladıktan sonra kalıcı hale gelmiştir (İmançer, 2007).

Atam'a (2008) göre sinema, ulus-devletlerin kendi ihtiyaçları doğrultusunda bir gelişim izlemiştir. Özellikle emperyalist devletlerin çıkarlarını ve ideallerini yansıtan bir araç olma özelliği; sinema için daha baskın olmuştur. Zaten, yukarıda da bahsedildiği gibi, böylesine güçlü ve etkili bir sanata, kapitalist devletlerin müdahale etmemesi veya emperyalist devletlerin bu sanatı kendi ideolojilerinin bir taşıyıcısı olarak görmemesi düşünülemezdi (Atam, 2008).

Amerikan sinemasında milliyetçiliğin kullanıma, yukarıda da belirtildiği gibi, savaş dönemlerinde daha çok rastlanmıştır. Bu tür filmler izleyiciyi özellikle duygusal yönden etkileyerek, bir ulus bilinci yaratmaya çalışır. Aynı zamanda Amerikan sineması, ürettiği filmlerin satışını daha da çok arttırmak için ırkçı söylem karşıtı filmler de yapmıştır. Savaş dönemlerinde sinemanın direk bir propaganda aracı olarak kullanıldığı da olmuştur. Dorsay (1998), savaşın yanı sıra faşizm ve ırkçılığın da filmlerde çok fazla kullanıldığını belirtir. Amerikan sinemasında simgesel öğelerin büyük bir ustalıkla filmlere yedirildiği söylenebilir. Böyle filmlere serpiştirilen milliyetçi simge ve ritüellerin (bayrak ve renkler gibi), izleyici üzerindeki etkisinin çok olacağı açıktır.

3.1.1. Ulusal Sinemanın Olabilirliği Üzerine

Çalışmanın bu bölümünde ulusal sinemalar üzerinde durulmasının temel nedeni, etnisite gibi ulus kavramıyla “uyuşmayan” bir konunun incelenmesidir. Bölgesel/etnik filmlerin, ulusal sinemalar içinde ele alınamayacağı açıktır. Etnik filmlere örnek olarak; İran Kürdistan’ında Bahman Ghobadi’in çektiği filmler (Sarhoş Atlar Zamanı, Anavatanımın Şarkıları, Kaplumbağalar da Uçar) ile Emir Kusturica’nın filmleri (Kusturica’nın Çingene oyuncularla onların dilinde çektiği Çingeneler Zamanı ile Kara Kedi Ak Kedi adlı filmleri) verilebilir. Bu filmler, içerik (metin), dil ve biçim olarak da farklıdır. Fakat öncelikle ulusal sinema kavramıyla, ulusal sinema tartışmalarının üzerinde durulması gerekmektedir.

Ülke sinemaları ya da ulusal sinemalar, o ülkenin bir yansıması olarak görülmelidir. Sinemanın yapıldığı ülkenin ideolojik ve politik ortamından soyutlanmaması gerekir.

Butler (2011) ulusal sinema için şu kısa tanımı yapar: "...en basit tanımıyla, belli bir ülkenin sinematik ürünüdür." (S.132). Butler bu tanıma göre, Hollywood'un kendisinin de bir ulusal sinema olduğunu ve ulusunun ise ABD olduğu tespitini yapar; "Film çalışmalarında, Ulusal Sinema 'yapım (fon aktarma ve üretim kolaylıkları sağlama) ve dağıtım ağı (gösterime girmesini sağlama) bağlamında sorumluluk alan' belli bir ülkenin filmlerinin çalışmalarına verilen bir etiket olmalıdır." (s.132-133). Butler bu tanıma ek olarak, bu filmlerin, ulusal kimlik sergileme, eleştirme ya da yaratma üzerinden de çalışılabileceğini ifade eder.

Sinema doğuşundan itibaren uluslararası bir niteliğe sahipti. Ancak buna rağmen genellikle ulusal bir bağlamda ele alınmıştır. Bunun nedeni, sinemanın kısa sürede ulusal kültürlerin bir parçası haline gelmesidir. Ulusay'ın (2008) bu konuyla ilgili tespitleri şöyledir:

Filmlerin geleneksel olarak belli bir ülkedeki kamusal ya da özel girişim kaynaklı sermaye tarafından yapılması, belli ülkeye ait stüdyolarda ya da doğal mekanlarda çekilmesi, o ülkede yaşayan yaratıcı kişilerin ve emek gücünün katkılarıyla ortaya çıkması, sesin gelişiyi birlikte o ülkede konuşulan ana dilde seslendiriliyor olması, aynı ülkenin kültürel mirasının parçası olan yazınsal ya da başka sanatlarda üretilmiş metinlerden uyarlanması, öncelikle o ülkedeki izleyici kitlesini hedeflemesi gibi nedenlerle ulusal sinemalardan söz ediyoruz. Ancak konunun, sinemanın günümüzde geldiği noktada, daha farklı bir bağlamda tartışılması gerekiyor (s. 68).

Butler (2011), ulusal sinema tartışmalarında karşılaşılan güçlüklerden söz eder. Bu konudaki tartışmalardan biri, ulusun bir filme ne türden bir katkı sağlayacağıdır. Uluslar arası sermaye akışları da, bu durumu daha çetrefilli bir hale sokmaktadır. Mesala Amerikalı olmayan yönetmenler de Hollywood tarafından finanse edilebilmektedir. Ayrıca ulusal özellikleri tanımlamada da problemlerle karşılaşabilmektedir. Yapım ve dağıtım aşamaları düşünüldüğünde, bir filmin nereye ait olduğu sorunu daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Bunların dışında, bir

filmin doğrudan bir kültürü temsil ettiğini varsaymak da, doğru bir yaklaşım olmayacaktır (Butler, 2011).

Bugünün koşulları düşünüldüğünde, sinemanın ulusallığı konusu, her zaman için sorgulanabilir durumdadır. Hollywood'un küresel anlamdaki etkinliği ve popüler sinemayı biçimlendirmedeki rolü göz önüne alındığında, bir filme ulusallık atfetmedeki güçlük daha iyi anlaşılır. Sanat filmi kategorisi için yapılacak bir değerlendirme ise şu sonucu ortaya çıkarır; sanat filmleri zaten ulusal sınırlar içinde fazla gösterim olanağı bulamamaktadır. Bu filmlerin daha çok festivallerde gösterildiği ve dolayısıyla yerel pazardan çok, uluslararası ilişkiler düşünülerek yapıldığı iddia edilebilir. Böyle filmlerde kullanılan ulusal motiflerin de, yine bu tür bir düşünceyle yapılmış olma olasılığı mevcuttur.

Higson, ulusal sinemayı dört farklı şekilde tanımlar. Bu tanımlardan ilki, ekonomik temellerden hareketle yapılır; buna göre, film üretim, dağıtım ve gösterim ağının bir ülkeye ait olması gerekmektedir. İkinci tanımda metin esas alınır; bu tanımda anlatılan konular ve izleyicide yaratılan ulus olgusu öne çıkar. Üçüncü tanım izleyici kitlesinden hareketle yapılır. Son tanım ise ulusal sinema kavramının; ulusun modernist mirası ve sanat sinemasıyla olan bağlantısı dikkate alınarak yapılır (Aktaran Çelik, 2009). Fakat bu tanımlamada kullanılan kavramların,ulusal sinemayı tarif etmede yetersiz kaldığı görülmektedir (Çelik, 2009). Küreselleşmeyle beraber ulus devlet yapılarında meydana gelen değişimler (ulus devletlerin eski önemlerini ve güçlerini kaybetmeye başlaması), yeni dünya düzeniyle oluşan küresel kültür ve pazarın etkisiyle sınırların esnemeye başlaması ve sürecin ulusötesi şirketler aracılığıyla yönlendirilmesi, ekonomik temelli bir tanımlamanın yetersizliğini göstermektedir. Örneğin, Eurimages gibi uluslararası yapımları destekleyen bir kurumun, finansmanını sağladığı bir filmin hangi ulusa ait olacağı tartışmalıdır.

Filmlerin konularının ne hakkında olduğu, ortak bir dünya görüşünü veya ortak bir biçimi paylaşıp paylaşmadıkları, ulus inşa etmede ya da ulusu sorgulamada ilgili olup olmadıkları, metin temelli yaklaşımın içine girer. Ulus kavramı, doğduğu ve yükselişte olduğu dönemlerdeki gibi değildir; bir dönüşüm içindedir. Bu dönüşümün de özellikle küreselleşmeyle başladığı çalışmanın ilk bölümünde ele alınmıştır. Dolayısıyla metin temelli bir tanımın yetersizliği de ortadadır. Çoğu kavramın uluslar arası bir hüviyete büründüğü küreselleşme çağında; izleyici kitlesinden hareketle de sağlıklı bir tanım yapılamayacaktır. Ulusun sanat sinemasıyla olan bağlantısına gelindiğinde ise şöyle bir durumla karşılaşmaktadır: özellikle Avrupa ülkelerinin sinemalarından hareketle, ulusal sinemaların kendilerini sanat sineması alanında konumlandırmaya çalıştıkları görülmektedir. Bu da sanat sinemasının, ulusal karakterli bir sinema olduğu düşüncesine götürür (Çelik, 2009).

3.1.2. Türkiye’de Ulusal Sinema

Türkiye’de Ulusal Sinema akımı, 1960-1967 yılları arasında ortaya çıkmıştır. Kemal Tahir ile Selahattin Hilav’ın bazı görüşleri ile Sencer Divitçioğlu’nun “Asya Tipi Üretim Tarzı” tezi çıkış noktası olarak alınmıştır. Kuramcılığını Halit Refiğ’in yaptığı Ulusal Sinema akımına göre Türk sinemasının, Batı sinemasıyla karşılaştırılmayacak ya da onun ölçütleriyle ele alınamayacak kendine özgü bir durumu vardır. Sanatsal ve toplumsal özellikleri farklı olan bu sinema; büyük ölçüde halka, halkın zevklerine ve taleplerine yaslanmaktadır. Ulusal Sinema akımının önde gelen temsilcileri; Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağioğlu’dur (Dorsay, 1989).

1960 yılındaki darbeden sonra, yapılan yeni Anayasayla beraber, Türkiye’de daha liberal bir ortam oluşmuştur. Özellikle aydınlar ve sanatçılar için bu yeni ortamın, daha verimli olduğu söylenebilir. Metin Erksan’ın 1961’de yaptığı Yılanların Öcü adlı film, halk tarafından büyük ilgi görmesine rağmen sansüre

uğramıştır. Film Cumhurbaşkanının verdiği destekle ancak gösterime girebilmiştir. Erksan'ın 1964 yılında çektiği Susuz Yaz adlı filmin, Berlin Film Festivalinden Altın Ayı ödülüyle ödüllendirilmesinden sonra, Türk Sineması olgusu üzerinde tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. Devletin de sinemaya ilgi göstermesi ve Birinci Sinema Şurasını yapmasıyla Ulusal Sinema tartışmaları daha da alevlenmeye başlamıştır. Ulusal Sinema Akımı böylelikle, 1961-65 yılları arasında oluşmaya başlamış, 1967-69 yılları arasında ise en parlak dönemini yaşamıştır (Akser, 2001).

Ulusal Sinema akımını başlatan Halit Refiğ'e göre, Türk sineması bir halk sinemasıdır. Bu sinema, ne büyük sermayenin ortaya çıkardığı Amerikan sinemasına, ne de devletin desteklediği ticari kazançla yönelik bir sinemadır. Bu sinema daha çok, halkın eğitime ve kültürüne hizmet etmektedir. Türkiye'de sinema bir sektör haline gelememiştir. Bunun nedeni sermaye tarafından desteklenen bir sinemanın yokluğudur (Refiğ, 2007).

Ulusal Sinema yaklaşımını savunanlara göre, sinema yığınlar için yapılmaktadır. Bir kısım aydının batılı beğenileri değil, halkın beğenileri dikkate alınmalıdır. Filmler yapılırken, halkın anlayacağı bir dil kullanılmalı ve sinema Türk toplumunun yapısına uygun olmalıdır (Yaylagül, 2004).

Ulusal Sinema tartışmaları, 1960'lı yılların sonlarından başlayarak daha da hızlanmıştır. Dorsay (1989), bu tartışmaların Batı'ya karşı doğu, yabancı kültürene karşı Türk kültürü söylemine indirildiği üzerinde durur. Bu dönemde Ulusal Sinema akımı içinde ele alınan filmler şöyledir: Halit Refiğ'in yönettiği Haremde Dört Kadın ve Bir Türk'e Gönül Verdim; Metin Erksan'ın yönettiği Sevmek Zamanı ve Kuyu filmleri ile Atıf Yılmaz'ın yönettiği Yedi Kocalı Hürmüz filmi. 1970'li yıllardaki siyasi bunalımın da etkisiyle Ulusal Sinema etkisini yitirmeye başlamıştır.

Bu dönemde yapılan ve Ulusal Sinema akımı içinde değerlendirilen filmler ise şöyledir: Fatma Bacı, Vurun Kahpeye, Sultan Gelin (Halit Refiğ); Adsız Cengaver, Sevmek ve Ölmek Zamanı, Çöl Kartalı, Cennetin Kapısı, Kızın Var mı Dersin Var, Yedi Evlat İki Damat (Dorsay, 1989).

3.1.3. Bir Direniş Noktası Olarak Üçüncü Sinema

Anaakım ya da Egemen Sinema olarak nitelenebilecek Birinci Sinemanın hegemonyasını iyiden iyiye arttırdığı; sanat veya Auteur sinema olarak adlandırılabilen İkinci Sinemanın ise salt festival gösterimleriyle sınırlı kaldığı; üçüncü sinemanın ise artık unutulmaya başladığı bir süreçte, özellikle üçüncü dünya sinemasının sömürgecilik karşıtı ve anti-emperyalist çizgisi nedeniyle yeniden ele alınması gerekmektedir. Fakat öncelikle üçüncü dünya kavramının, bu bağlamda irdelenmesi uygun olacaktır.

Üçüncü Dünya kavramı ilk kez, 1955 yılında Bandung Konferansı ile gündeme gelir. Bu konferansa göre, Avrupa ve Amerika, Kanada, Avustralya gibi ülkeler birinci dünyayı oluşturmaktaydı. Bu ülkeler ya da bu coğrafyalar, gelişmiş olarak kabul edilmektedir. Pazar ekonomisinin uygulandığı bu ülkeler daha ayrıntılı olarak şöyle sıralanabilir: ABD, Kanada, Batı Avrupa, Japonya, Avustralya ve Yeni Zelanda. Ayrıca durumları tartışmalı da olsa, İsrail ve Güney Afrika gibi ülkeler de bunların arasında sayılabilir. Bunların yanında bahsedilen dönemde sosyalist ülkeler vardı. Planlı ekonomiyi uygulayan bu ülkeler de Sovyetler Birliği, Doğu Avrupa, Çin, Moğolistan, Kore, Vietnam ve Küba'yı kapsamaktaydı. Üçüncü dünya ülkelerine gelişmekte olan ya da az gelişmiş ülkeler deniliyordu. Yine pazar ekonomisinin uygulandığı bu ülkeler; Latin Amerika, Asya'nın yukarıda anılan ülkelerin dışında geri kalanı ve Güney Afrika hariç Afrika'nın bütünü içeriyordu. Yüzölçüm olarak dünyanın yarısını kaplayan bu ülkeler, toplam hasılanın %12'sini

alıyorlardı. Buna karşın gelişmiş ülkeler, toplam hasılanın %60'ını ellerinde tutuyorlardı. Üçüncü dünya ülkeleri, emperyalizmin egemenliğinde yaşamak zorunda bırakılan bağımlı ülkelerdir (Atam, 2009).

Üçüncü Sinema terimi ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestolarında kullanılır. İkili bu manifestoda, Kızgın Fırınların Saati (1968) adlı filmlerinin üretim, dağıtım ve gösterim sürecinden yola çıkmışlardır. Bu manifesto, 1960'ların devrimci ortamında, anti-emperyalist mücadeleden hareketle sinemanın ulusal kültürün bir parçası olduğunu vurgular. Onlara göre, emperyalist güçler bilim, kültür ve sinema gibi alanları kendi ideolojilerini yaymak için kullanmaktaydılar. Üçüncü Dünya ülkelerinin de bunun karşısında kendi alternatiflerini yaratmaları gerekiyordu (Erus, 2007).

Ulusay (2008), Üçüncü Sinema anlayışının; Küba devriminden, Arjantin'de Peron'un "Üçüncü Yol"undan ve Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo gibi sinema hareketlerinden etkilendiği üzerinde durur. Üçüncü Sinema hareketi, estetik anlamda pek çok akım ve isimden etkilenmiştir: Sovyet montaj anlayışı, Brecht'in epik tiyatrosu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi. Ulusay'a göre, Üçüncü Sinemada öne çıkan noktalar, anti-emperyalizm ve ulusallık vurgusudur (Ulusay, 2008).

Solanas ve Gettino, Üçüncü Dünya Sinemasından bahsederken; Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya terimlerden hareketle Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema kavramlarını kullanırlar. Buna göre, Birinci Sinema Hollywood sineması olup tamamıyla sistemin hizmetindedir. Üretim, gösterim ve dağıtım ayakları yalnızca çıkar amaçlı olarak yapılmaktadır. İzleyici pasif ve tüketici bir nesne olarak görülmektedir. İkinci Sinema için, Avrupa'daki Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ile Brezilya'daki Yeni Sinema (Cinema Novo) akımlarının adını anarlar. Farklı bir

dilleri olan ve sisteme muhalif olan bu akımlar, Hollywood'a göre ileri bir adımdır. Fakat bu akımlar zamanla, bireyin sorunlarına yoğunlaşmış ve toplumsal muhalefetten kopmuşlardır. Üçüncü Sinema sadece, sisteme karşı gerçek bir muhalefeti gerçekleştirmektedir. Bu yönüyle Üçüncü Sinema, devrimci mücadelenin bir parçası olarak görülmelidir. Üçüncü Sinema kavramı içine, sisteme karşı muhalefeti açıkça yapan militan filmler ile sistemin asimile edemediği ve ona yabancı olan filmler girmektedir (Erus, 2007).

Üçüncü sinemayı anlamak için Wayne (2011), onun tarihsel kökenlerine inmek gerektiğinden bahseder. Bu tarihsel kökenler ise, 1900'lerin başında Marksizm ile sanat arasındaki ilişkide ve tartışmalarda bulunmaktadır. Bunun yanında, Lukacs, Benjamin ve Brecht arasındaki tartışmalar; bu tartışmalara girmeyen ancak Marksist estetiğin önemli kuramcılarında olan Bakhtin'in de adının bu noktada anılması gerekir. Ayrıca, 1900'lerin başında Avrupa'daki işçi sınıfı mücadeleleri ile 1960'lardaki sömürgecilik karşıtı mücadelelerin de üçüncü sinemanın anlaşılması açısından önemi büyüktür (Wayne, 2011).

Yukarıda anılan tarihsel kökenler dikkate alındığında, üçüncü dünya sinemasının; 1960'larda, emperyalist sürecin kültür ürünleriyle desteklenerek güçlendirilmesine hizmet eden kültürel emperyalizme karşı bir direniş olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Gazetas, bir filmin üçüncü sinemaya ait olma ölçütünü şöyle belirler: "Bir filmin üçüncü sinemaya ait olup olmadığını belirleyen filmin türü ya da belirgin politik yapısı değil, dünyanın filmde hangi yolla kavramlaştırıldığıdır." (Aktaran Çelik, 2009). Robert Stam ve Ella Shohat ise üçüncü sinemanın temel öğelerini şöyle

sıralar: “yapımda bağımsızlık, politikada militanlık ve dilinde deneysellik...”
(Aktaran Çelik, 2009).

Atam (2009), üçüncü dünyadaki film yapımı ile Batılı dünya üzerine düşünüldüğünde, bazı risklerin oluştuğundan bahsetmektedir. Bunlardan en önemlisi, üçüncü dünyaya bakılırken, bunun Batılı literatürden hareket edilerek ya da başka bir ifadeyle Batı merceğinden bakılarak yapılmasıdır. Batı bu literatürü düzenli olarak üreterek, dünya bilgi dolaşım sistemini elinde tutar. Bir Latin ya da Afrika filmi seyredilirken; bu filmin Batılı dağıtıcılardan alındığı ve yine Batı dillerinin alt yazısıyla izlendiği unutulmamalıdır. Bu risklerden bir diğeri, üçüncü dünya sinemasının yükseliş veya duraksamalarının, ülkelerdeki siyasal mücadelelerle yakından ilişkili olmasıdır. Üçüncü sinemayı, Amerika’ya karşı verilen bağımsızlık mücadelelerinden, Hollywood egemenliğine karşı ülke sinemalarının kendi bağımsızlıklarını koruma çabalarından ve Hollywood’un Batı merkezli söylemlerinden ayrı ele alınmaması gerekir (Atam, 2009). Roy Arnes, üçüncü sinemayı, anti-empyralist mücadelenin ve dünya devriminin bir parçası olarak görür. Üçüncü sinema, kültürün sömürgeciliğinin egemenliğinden kurtulmasını amaç edinir (Aktaran Atam, 2009).

Bugüne gelindiğinde Üçüncü Sinema tartışmalarının daha farklı noktalarda yapıldığı ya da yapılması gerektiği görülür. Erus (2007), bu tartışmaların yapıldığı zaman ve mekanın öneminin üzerinde durur. 1990’lardan sonra küreselleşme sürecinin iyice hızlanması, dünyada yaşanan büyük değişimler (Sovyetlerin çökmesi, tek kutuplu dünya, 1960’ların devrim rüzgarının dinmesi gibi) ve Üçüncü Dünya kavramının sınırlarının belirsizleşmesi gibi etkenler, Üçüncü Sinema tartışmalarını da etkilemiştir. Dijital teknoloji sayesinde film yapımının kolay ve ucuz olmaya başlaması ve ayrıca internetin yarattığı yeni olanaklar, büyük film yapım şirketlerinin

tekeline kısmen de olsa azaltmıştır. Ulusal mücadelelerden çok yerel muhalefetin önem kazandığı bugünün koşulları düşünüldüğünde, izleyici kitlesi profiline de 1960'lı yıllara göre değiştiği gözlenmektedir. Bunun yanında dağıtım olanaklarının eskiye nazaran daha fazla fakat sistemle daha iç içe olduğu gerçeği de göz önüne alındığında, Üçüncü Sinema kavramının üzerine yeniden düşünmenin gerektiği açıktır (Erus, 2007).

3.1.4. Türkiye’de Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney

Şükran Kuyucak Esen (2007), “Türkiye’de Üçüncü Sinema” başlıklı makalesinde, Türkiye’de yapılmış filmlerden hareketle, Üçüncü Sinema için bazı kriterlerden söz eder. Bu kriterlerden öne çıkanlar şöyle sıralanabilir: anti-emperyalist olma, sömürüye karşı ezilenden ve yoksuldan yana tavır alma, sisteme ya da iktidara muhaliflik, feodal ilişkilerin irdelenmesi, konuların “militan” bir yapıda işlenmesi, mevcut sinemasal düzenin (Yeşilçam’ın) dışında olma, film yapımı için gerekli olan kaynağın varolan sinemanın ekonomik yapısının dışından sağlanmaya çalışılması, ilan edilen veya edilmeyen bir manifestonun çerçevesinde hareket edilmesi, filmlerde gerek içerik gerekse de biçim açısından gerçekçi bir dil benimsenmesi ve yönetmenlerin senaryoları kendilerinin yazması.

Esen (2007), Türkiye’de Üçüncü Sinemayı, Solanas ve Gettino’nun manifestosundan daha önce çekilen bir filmle, Metin Erksan’ın 1960 yapımı *Gecelerin Ötesi*’yle başlatır. Film, 27 Mayıs İhtilalinden önce Demokrat Parti döneminin kapitalist ve emperyalist ideolojisini eleştirmektedir. Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar* adlı 1964 yapımı filmi, Üçüncü Sinemanın ikinci filmi olarak kabul edilir. Vedat Türkali’nin senaryosunu yazdığı film, bir fabrikadaki işçilerin, işverenle yaşadıkları sınıf farkı, fabrikadaki sömürü düzeni ile grev ve sendikalaşmayı anlatması bakımından bir ilk film olarak kabul edilmektedir. Duygu

Sağıroğlu'nun yönettiği 1965 yapımı Bitmeyen Yol adlı filmi, bir diğer nc Sinema rneğidir. Bir ailenin köyden kente göç etmesiyle kentte yaşadıklarını konu alan film, özellikle anlatım biçimiyle ne çıkmaktaydı. İlk rnekler olarak kabul edilen bu filmlerin dışında, nc Sinemaya yakın duran diğer yönetmenler şöyle sıralanabilir: Ali zgentrk (Hazal-1981, At-1981, Su da Yanar-1986), Erden Kırıl (Kanal-1978, Bereketli Topraklar zerinde-1979, Hakkari'de Bir Mevsim-1982, Av Zamanı-1987). Bu yönetmenlerin dışında Esen, Genç Sinemacıların da, anti-emperyalist ve anti-kapitalist duruşlarıyla ve Marksist çizgiye uygun olarak doğrudan eylem ve örgütlerin içinde yer almalarıyla, nc Sinema Manifestosundaki zellikleri bütünüyle taşıdığını vurgular. 1968 yılında örgütlenen Genç Sinemacıların arasında şu isimler sayılabilir: Artun Yeres, Mutlu Parkan, Mehmet Gnen, Veysel Atayman, Yorgo Bozis, Ahmet Soner, Onat Kutlar ve Jak şalom. İmece usulüyle alışan Genç Sinemacılar, ağırlıklı olarak belgesel filmler çekmişlerdir. Yavuz zkan'ın yönettiği 1978 tarihli Maden filmi ile 1979 tarihli Demiryol filmleri de nc Sinema içinde ele alınır. Esen, Maden filminin, gerçek maden ocaklarında ve gerçek madencilerle çekilmiş olmasına karşın, şematik ve slogancı yönünün ağır bastığını ancak yine de militan bir film olduğu görüşündedir. Demiryol filminde ise, demiryol işçilerinin örgütlenme sorunları işlenir. Yavuz zkan her iki filminde de, anlattığı konuya bireysel açıdan değil sınıfsal açıdan yaklaşmıştır. (Esen, 2007).

nc Sinema içinde Yılmaz Güney'e ayrı bir paragraf aılması gerekir. Türkiye'de nc Sinema alanında dünyaca bilinen ve kabul edilen tek isim Yılmaz Güney'dir. Roy Arnes gibi Avrupalı sinema yazarlarının, çalışmalarında bu tespiti yapmaları ve Fernando Solanas'ın 1985 yapımı Tangolar filmini ona ithaf etmesi bu durumun kanıtları olarak görülebilir (Esen, 2007).

Güney, film yapım yöntemleri ve siyasi duruşuyla dünyada da Üçüncü Sinemanın içinde değerlendirilir. Ayrıca Güney'le beraber Kürt etnisitesinin de, kimlik boyutuyla sinema da kendine yer bulduğu söylenebilir.

Yılmaz Güney, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başından itibaren Yeşilçam Sineması içinde yarattığı Çirkin Kral tiplmesiyle tanınmıştır. Güney oyuncu olarak başladığı sinema serüvenine sonradan yönetmen olarak devam etmiştir. Onun Çirkin Kral döneminde kazandığı parayla yaptığı 1970 tarihli Umut filmi; Güney'in sinemasındaki yeni bir dönemin yani toplumsal gerçekçi döneminin de habercisi olur. Film, Güney'in oynadığı arabacı Cabbar'ın öyküsünü anlatır. Adana'da, kalabalık ailesini geçimini sağlamak amacıyla arabacılık yapan Cabbar'ın hikayesi, basit ve gerçekçi bir dille anlatılmıştır. Güney'in filmleri de tıpkı yaşamı gibi başkaldırı üzerinedir. Güney'in Umut ve Umut'tan sonra çektiği ve çoğu yoksulluk, geri kalmışlık ve feodal ilişkiler üzerine olan filmlerinin birçoğu, Üçüncü Sinema içinde değerlendirilir. Esen (2007), Güney'in Üçüncü Sinema içinde ele alınması gereken filmlerini şöyle sıralar: Umut, Arkadaş, Duvar, Şerif Gören'in yönettiği Endişe ve Yol; Zeki Ökten'in yönettiği Sürü.

Bugüne gelindiğinde Üçüncü Sinemanın konumunun daha da farklılaştığı görülmektedir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Kürt etnisitesiyle ilgili 1990'larda yapılmış filmlerin de, Üçüncü Sinema içinde değerlendirilmesi gerekir.

Esen, bugünün Üçüncü Sinemasını temsil eden kurumlardan biri olan MKM (Mezopotamya Kültür Merkezi)'nin; 1995'ten bu yana sinema çalışmaları ve film gösterimleri yaptığını ve bu kurumun yapıcılığında ya da desteğinde çekilen filmlerin, Üçüncü Sinema içinde incelenmesi gerektiği üzerinde durur (Esen, 2007).

Bu filmler aynı zamanda Kürt etnisitesiyle doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla 1990'lı yıllarda, etnik içerikli filmlerle Üçüncü Sinemanın kesiştiği söylenebilir.

MKM'nin yapımcılığında çekilen ve Kazım Öz'ün yönettiği Ax (1999) ve Fotoğraf (2001); MKM'nin yapımında destek verdiği ve Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği Güneşe Yolculuk (1999) ile Handan İpekçi'nin yönettiği Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filmleri Üçüncü Sinema içinde değerlendirilmektedir (Esen, 2007).

Türkçede toprak anlamına gelen Ax filmi, Doğu'nun boşaltılmış bir köyünde kalan son yaşlı adamın hikayesini anlatır. Fotoğraf filmi bir otobüs yolculuğu üzerinden; biri askerlik, diğeri ise örgüte katılmak için Doğuya giden iki gencin yaşadığı çelişkileri anlatır. 1990'ların önemli filmlerinden biri olarak görülen Güneşe Yolculuk filmi, Tireli bir Türk ile Zorduçlu bir Kürdün arkadaşlığı üzerinden Kürt sorununu ele alır. Büyük Adam Küçük Film ise, küçük bir kız çocuğunun gözünden, Türkiye'deki Kürt gerçeğini ortaya koymaya çalışır (Esen, 2007).

3.2. Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi

Ulus inşasında Bruinessen (2000), zorunlu genel eğitim, genel askerlik ve devletin denetimindeki radyo ve basın gibi politikaların önemi üzerinde durur. Bunların arasına sinema da rahatlıkla eklenebilir. Zira sinemanın etkileme gücünün farkında olan muktedirler, bunu kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir.

1923 yılında Kemalist rejimin Türkiye'de iktidarı ele geçirmesiyle beraber, modern bir ulus devlet modelinin de temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu amaçla, öncelikle Osmanlı Devleti'nden miras kalan kültürel etkilerin bütünüyle temizlenmesi gerekiyordu. Arap etkisini ortadan kaldırmak ve Batı modelini desteklemek için o dönemde dil, yazılı kayıtlar, müzik, giyim ve mimarlık gibi

kimliğin birçok unsurunda, pek çok reform yapılmıştır (Robinson'dan aktaran Kennedy, 2009). Böylece homojen bir Türk ulusu yaratılmak için, halkın gerçek kültürü bastırılmış ya da gözardı edilmiştir. Stokes, Cumhuriyetin yeni yönetiminin türlü vasıtalarla, Batı formlarına dayalı bir resmi kültürü uygulamaya çalıştığını ileri sürer. Müzik konservatuarlarına yeni bir “saf Türk müzik kültürü” geliştirmeleri için görev verilmiş; 1930’lu ve 40’lı yıllarda, çok popüler olan müzikal türdeki Mısır filmleri 1948’de yasaklanmış; böylelikle de Batı etkisini özümsemiş yeni bir Türk sinema endüstrisinin inşası sağlanmaya çalışılmıştır (Aktaran Kennedy, 2009).

Atam’a (2008) göre, ilk yıllarda sinema öncelikle iki alanda devletin ilgisini çekmiştir. Biri bu sanattan elde edilecek vergilerle iyi bir gelir kaynağının bulunmuş olması; diğeri de bu sanatın mutlaka kontrol edilmesi gerekli etkili bir sanat olduğu gerçeği. Bu kontrol etme çabası da, haliyle, beraberinde sansürü getirmiş; sonraki yıllarda sansürün boyutları genişlemiştir (Atam, 2008).

Kennedy (2009), Kürtlerin siyasal ve kültürel gelişim aşamalarını irdelerken, bazı dönemlerden söz eder. Yazar, 1920’ler-1960’lar arası dönemi, “Baskı Dönemi” olarak adlandırır. Bu dönem, devletin asimilasyoncu politikalarının etkinliğinin fazlalığıyla öne çıkar. Özellikle dil yasağının, devlet açısından başarılı sonuçlar verdiği söylenebilir. 1960’lardan sonrası yeni bir dönemin başlangıcına işaret eder. 60’larla birlikte, kırsal bölgelerde yaşayan Kürtlerin şehirlere göç etmeye başlamasıyla devletin artık etnik çeşitliliği görmezden gelmesi daha da zorlaşmıştır. Kırsal hayatın şehirdeki ilk yansıması ise, temeli Arap ve Kürt kültüründen gelen ve sonradan giderek popülerleşen arabesk müziğiydi. Arabesk, başından itibaren Türk kimliğine bir saldırı olarak algılanmış ve devletin denetimindeki radyo ve televizyon kanallarından dışlanmıştır. Bu dönemde aydınların bazıları, ki bunların arasında Lütfi Akad, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar da var, Kürt sorunun

temelini sınıf çatışmasında aramışlardır. Kennedy, 1960'lar-1980'ler arası dönemi siyasallaşma dönemi olarak değerlendirir. 60'larda başlayan göç hareketleri, kentlerle kırsal çevre arasındaki bölünmeyi giderek derinleştirir. Kürtlerin şehir merkezleri civarında yoğunlaşmaya başlaması ve etnik bakımdan farklı bir alt-sınıf oluşturması, Türkiye'deki "homojen ulus" mitini zedeleyecek bir durumdu. Houston'ın bu konuyla ilgili tespitlerinden bahsederken şöyle yazar Kennedy (2009):

...Modern, Batı yönelimli, seküler bir devlet haline gelme dürtüsü, Kürt kimliğiyle ilgili sorunların kendini dayattığı kırsal periferi ile kentsel merkez arasında bazı bölünmeler doğurdu. Kürtler kendilerini islamiyetle, gelenekle (aşiret direnişi ve eşkıyalık), periferiyle (bölgesel gerilik ve kaçakçılık) ve direnişle (vergilere ve askerliğe karşı koyma) ilişkilendiriyorlardı ve bu yüzden farklıydılar-Türk toplumu içinde ötekiydiler. (s. 97).

Sözkonusu bu ötekiliğin en belirgin göstergesi ise, Türkiye'de özellikle büyük şehirlerin civarında kurulan gecekonduardı. Kırsal sorunlar ve gecekondu bölgelerinin karmaşıklığı ise önce arabesk müziğe ardından da bazı yönetmenlerin gözünden sinemaya yansımıştır (Kennedy, 2009).

Savaş konularının Amerikan sinemasında işlenmesine benzer bir durum, Türk sinemasında da gözlenir. Bu durum, özellikle de Türk sinemasının ilk dönemleri için geçerlidir. Milli Mücadelenin kazanılmasının ardından milliyetçilik, bir ulus bilinci yaratmak amacıyla sürekli kullanılmıştır. Sinema da ilk dönemlerinde, ulus inşası düşüncesinin hizmetinde olmuştur.

Yücel (2008), yukarıda vurgulanan durumun özellikle askerlik kültürü üzerinden yapıldığını ifade eder:

"Türk filmlerinin ideal, su katılmaz, eleştiri götürmez erkekleri 50'li yıllarda hep askerdir: Askerler ya da askerlik yapılması gereken bir iş değil, ideal Türk erkeğinin formüle edildiği yegane ocaktır; burada ruh pişer, vatan aşkının dumansı burada burunda tüter, burada aşk vatana, vatan aşka dönüşür." (s. 32).

Bu tür filmlere örnek olarak ise Yücel; Ezo Gelin, Dağları Bekleyen Kız (Atıf Yılmaz-1955), Sezercik Küçük Mücahit (Ertem Göreç-1974), Şafak Bekçileri (Halit Refiğ-1963) gibi filmleri gösterir. Yücel (2008), 1960'lı yıllarda, Batının Kızıl Maske, Casus Kıran, Mandrake, Maskeli Beşler gibi çizgi romanlarının; Türk sinemasındaki, sözlü kültürden gelen karşılıkları olan Karaoğlan, Tarkan ve Malkoçoğlu gibi kahramanların, tarihsel varlıklarının belli olmaması ve bu kahramanların Türk, güçlü ve bileği bükülmez olmasını, dikkate değer bir durum olarak niteler. 1970'ler Türk sineması için önemlidir. Bu dönem, ulusal sinema ve mili sinema tartışmalarının sürdüğü; Yılmaz Güney'in Umut filmiyle Türk sinemasına yeni bir soluk getirdiği yıllardır. Aynı zamanda bu dönemde başlayan ve hızlı yükselişe geçen seks filmleri furyasının da, dönemin önemli gelişmelerinden biri olarak sayılması gerekir. 12 Eylül'den sonra, 1980'lerde, bu seks filmleri furyasının yerini arabesk filmleri almıştır (Yücel, 2008). Arabesk filmlerin, sinemanın politik yüzünü gölgelediği ve bunun da 12 Eylül mantığına uygun düştüğü söylenebilir.

3.2.1. 1990'lara Kadar Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi

Kürtlerin Türk sinemasına girmeye başladıkları dönem, 1950'lerdir. 50'lerde çekilmeye başlanan bu köy filmlerinden sonra (Mezarımı Taştan Oyun-1951, Kanlı Oyun gibi) Kürtlerin sinemadaki serüveni, 1960'lı yıllarda yapılmaya başlanan göç filmleriyle sürmüştür: Gurbet Kuşları (Halit Refiğ-1964), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu-1965). Bu tür göç konulu filmlerde, Kürtlerin geldikleri kentlerin isimleri bellidir ancak kim oldukları konusu ise muğlak bırakılmıştır. 70'li yıllara gelindiğinde Kürtlerin Türk sinemasında, oyuncu ve yapımcı olarak yer almaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde Kürtler, sinemada, geri kalmışlık ve töre boyutlarıyla ele alınmıştır: Bedrana ve Fıratın Cinleri gibi. Fakat bu dönemin en

önemli özelliği, Yılmaz Güney'in yazdığı ya da yönettiği filmlerdir: Umut, Endişe, Sürü. Kürt sineması için asıl dönüm noktası, 80'lerin başında yapılan Yol filmidir. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği bu film; Erden Kıral'ın yönettiği 1982 tarihli Hakkari'de Bir Mevsimle beraber Kürtleri anlatan en önemli filmlerdendir (Kılıç, 2009). Yol filmi, askeri darbenin hemen akabinde kurulan baskıcı askeri rejime karşı bir tepki olarak okunabilir. Film aynı zamanda, patriyarkal yapının hüküm sürdüğü Türkiye'nin toplumsal koşullarının da bir tür eleştirisidir. Güney, filmde, devlet kaynaklı baskılar ile yerel baskılar arasında bir paralellik kurar. Filmde, devlet denetimi ve kapatılmışlık duygusu özellikle ağır basar (Kennedy, 2009).

Kürtlerin ele alındığı ya da konu edildiği filmlerden bahsedilirken elbetteki Yılmaz Güney'in, farklı bir noktada durduğunun altı çizilmelidir. Güney'in sineması; Üçüncü Sinema içine dahil edilebildiğinden, yukarıda Üçüncü Sinema başlığı altında da ele alınmıştır. Onun 1968'de yönettiği Seyyit Han-Toprağın Gelini filminden başlayarak, sonraki yıllarda yönettiği ya da yazdığı filmlerin çoğunun konusunu Kürtler oluşturmaktadır. Kamal'ın (2009), Yılmaz Güney sineması ve Yol filmiyle ilgili tespitleri şöyledir:

...Yılmaz Güney Türkiye'deki Kürt sorununu ve kültürel kimlik meselesini önyargısız, sanatsal ve profesyonel bir açıyla yansıtmasını bilmiş bir yönetmendir. İşgale eleştirel bir gözle baktığı gibi, Kürt kültüründeki aşiretçiliğe ve patriyarkallığa de itiraz eder. Dolayısıyla Yol bize sadece beş Kürt mahkumun hikayesini değil, Türkiye'deki Kürtlerin gerçekliği anlatır. (s. 33-34).

Aktaş (2009), Güney'in gerçekçi olduğu kadar aynı zamanda şiirsel bir dile de sahip olduğunu vurgular. Güney'in filmlerinin çoğunda; Kürtlerin yaşamı ve gelenekleriyle ezilmişlikleri ve çaresizlikleri anlatılır. Güney'in sinemasında sıklıkla

kullanılan imgeler ise şöyledir: sınır, kaçakçılık, mayınlı topraklar, acımasız doğayla mücadele ve yoksulluk (Aktaş, 2009).

Sinan Çetin'in yönettiği 1980 tarihli Bir Günün Hikayesi adlı filmde, geleneksel Kürt yaşamı anlatılmış ve Kürtçe ezgiler kullanılmıştır. 1990'lı yıllarda ise Kürt edebiyatından uyarlamalar yapılmaya başlanmıştır: Siyabend u Xece (Şahin Gök, 1993) ve Mem u Zin (Ümit Elçi, 1991).

3.2.2. 1990'lar Sonrası Türkiye Sinemasında Kürt Etnisitesi

Kürtlerin anlatıldığı filmlerden ya da tartışmalı bir kavram olsa da bir 'Kürt Sineması' olgusundan bahsedilirken, 1990'lı yılların ayrı olarak değerlendirilmesi gerekir. Kılıç (2009), 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye, Irak, İran ve Kürt diasporasında, Kürtleri konu alan filmlerin sayısında önemli bir artış olduğu tespiti yapar. Filmlerdeki bu artışın, Kürtlerin yaşamlarında ve statülerinde meydana gelen değişimle yakından ilgisi olduğu açıktır. 90'lı yıllarda yükselişe geçen Kürt sineması olgusu; Kürt ve Kürt sorunu konusunun uluslararası alanda gündeme gelmesi sayesinde olmuştur. 1991'deki Körfez Savaşının da bu noktada anılması gereklidir. Savaştan sonra Kürtler, gerek siyasal gerekse de kültürel açıdan dünyanın ilgisini çekmeye başlamıştır. Ayrıca, ABD'nin; İran, Irak ve Suriye gibi, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı ülkelere müdahalesi ya da bu ülkelerle ilişkileri, Kürtleri dünya sahnesinde daha çok gündeme getirmiştir. Dolayısıyla değişen bu koşullar Kürtlere, yaşadıkları sorunları sinema aracılığıyla sunma imkanını vermiştir (Kılıç, 2009).

1990'yıllarda, Türkiye sinemasındaki Kürt etnisitesiyle ilgili tespitleri ise şöyledir Kılıç'ın (2009):

Türkiye'de yasal engeller nedeniyle Kürtler sinemada 1990'lı yıllara kadar Kürt olarak neredeyse hiç yer alamamışlardır. 1990'lı yıllara kadar Kürt dili, kültürü ve kimliğinin Türkiye'de inkar edilmesi nedeniyle Kürtçe dilli filmler veya Kürt

içerikli filmler çekilememiştir. Kürtleri işleyen filmler çekilmiş olsa bile bu filmlerde dil Türkçe'dir ve Kürtler Kürt olarak değil de, kırsal alanda yaşayan Türkler olarak resmedilmişlerdir. 1990'larda Kürt içerikli filmler çekilmiş olsa da bu filmler de Türkçe çekilmek zorunda kalmıştır. (s.11).

Uzun süre olağanüstü halle yönetilen Türkiye'deki Kürt illerinde, 1990'lı yılların sonuna doğru film çekimleri giderek hızlanmıştır. Bu dönemde konusunu Kürtlerden alan ya da Kürtlere değinen pek çok dizi ve film çekilmiştir. 1996 yılında çekilen ve Reis Çelik'in yönettiği Işıklar Sönmesin filmi, Türkiye'de yaşanan gerilla savaşına ve Kürt sorununa açıkça değinen ilk filmlerden biridir (Kılıç, 2009). 90'lardaki siyasal ve sosyal ortamın etkisinin yarattığı olumlu havayla, Türk kökenli yönetmenler de filmlerinde Kürtleri, Kürt olarak yansıtmaya başlamışlardır. Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu-1999) ve Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi-2001) filmleri bu değişimin ürünü olarak gösterilebilir. Ayrıca 2000'lerde çekilen Yavuz Turgul'un Gönül Yarası (2004) filmi ile Uğur Yücel'in Yazı Tura (2004) adlı filmi bu bağlamda değerlendirilebilir (Kılıç, 2009).

Suner (2006), 1990'lı yılların ortasından itibaren oluşumuna tanık olunan "Yeni Türk Sineması" kavramından bahsetmektedir. Bu sinema hem popüler hem de sanatsal kulvarda "aidiyet" temasını sıklıkla işlemiştir. Yeni Türk filmleri, son dönemde yaşanan gelişmelere tanıklık ederken aynı zamanda, kamusal söylem alanında dile getirilemeyenleri de aktarmayı amaçlamıştır. Suner, aidiyeti evle bağlantılı bir kavram olarak görür. Ev, insanın kendisini toplumsal ve mekansal olarak ait hissettiği yerdir. Buna göre; yurt, memleket, ülke, vatan gibi kavramlar da evin bir tür uzantısı olarak görülebilir. Bu bağlamda tematik olarak yeni politik filmlerin de temel meselesinin aidiyet sorunsalı olduğu ifade edilebilir. Suner, adını andığı Güneşe Yolculuk (1999), Hiçbir Yerde (2002), Çamur (2003), Yazı Tura (2004) ve Bulutları Beklerken (2005) gibi filmlerin bu çerçevede incelenebileceğini

ifade eder. Bu filmler, bir yere veya topluluğa ait olma duygusunun sarsıldığı durumlara yoğunlaşırken aynı zamanda “ulusal aidiyet” konusunu da sorunsallaştırmaktadır (Suner, 2006).

90’lı yıllarla birlikte yükselişe geçen Kürt filmlerinin, 2000’li yıllarda sayısı iyiden iyiye artmıştır. Bunun nedeni, dönemin siyasi iklimi ve değişmeye başlayan sosyal koşullarla ilgilidir. Bu dönemde yapılan filmlerde, Kürt kimliğine de vurgu yapılmaya başlanmıştır. Kürtlerle ilgili yapılan filmlerin 2000’li yıllarla birlikte, hem popüler alanda hem de sanatsal alanda kendine yer bulduğu söylenebilir. Popüler alanda ilk akla gelen Yılmaz Erdoğan ile Ömer Faruk Sorak’ın birlikte yönettikleri Vizontele (2001) filmidir. Filmde, Van’ın Gevaş ilçesine televizyonun gelişi mizahi bir dille anlatılır. Olayların 1974 yılında geçtiği filmde, karakterler, önceki birçok filmde olduğu gibi, bozuk bir Türkçe kullanmaktadırlar. Yöre insanının yaşadıkları ve kendi aralarındaki ilişkiler; televizyon imgesi üzerinden komedi unsuru olarak verilir. Bu filmin devamı olarak çekilen Vizontele Tuba (Yılmaz Erdoğan, 2004) ise yine aynı kasabada 1980 yazında yaşananları anlatır. Filmde, bu nedenle, 12 Eylül vurgusu ağır basar. Her iki filmde de; daha önce çekilen ve aynı coğrafyada geçen filmlerde olduğu gibi, bölge insanının yaşantısından ve dilinden komik durumlar çıkarmanın yoğun olarak işlendiği görülür. Kazım Öz’ün 2005’te yaptığı belgesel film Uzak (Dur); Tunceli’de yaşayan genç kuşakların Avrupa’ya göç etmesiyle birlikte, geride kalan yaşlı nüfusun yalnızlığı ve göç edenlerin de yaşadıkları memleket özlemi anlatılmaktadır. Hüseyin Karabey’in 2007 tarihli Gitmek filmi, Türk bir kadınla Kürt bir erkeğin aşkına odaklanır. Film; ana karakterinin Türk olması, peşinden uzun bir yolculuğa çıkmayı göze aldığı ve aşık olduğu erkeğin Kuzey Iraklı bir Kürt olmasıyla epeyce eleştiri aldı. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, güçlü erkek karakterlerle temsil edilen ulus olgusunun

zedelendiği söylenebilir. Film, kullandığı Kürtçe müzikler ve bazı yerlerde geçen Kürtçe diyaloglarıyla farklı bir noktada durmaktadır. Bir kadının aşkı için, üstelik bir Kürt için yolculuğa çıkmayı göze alması, yolculuk boyunca tanık olduğu Kürt coğrafyası, dil farklılığı nedeniyle yaşadığı iletişimsizlik ve bunun sonucunda Kürtçe öğrenmeye çalışması, empati kurmaya yönelik mesajlar olarak yorumlanabilir. Orhan Eskiköy ile Özgür Doğan'ın birlikte yönettikleri 2008 yılı yapımı İki Dil Bir Bavul filmi, Türk bir öğretmenin Şanlıurfa'nın Siverek İlçesine bağlı Demirci köyündeki bir ilkokula atanmasını ve orada Türkçe bilmeyen Kürt öğrencilerle geçirdiği bir yılını anlatır. Türkçe ve Kürtçe olarak çekilen film, özellikle belgesel ve kurmaca arasında gidip gelen anlatımıyla öne çıkar. Gösterime girmesinden sonra anadilde eğitim konusunu yeniden tartışmaya açan film, son derece sade ve doğal anlatıma sahiptir. İki dilin sancılı yanlarını aktarırken iletişimsizliği çözenin yolu; öğrencilerin Türkçe, öğretmenin ise Kürtçe öğrenmeye çalışması olarak gösterilmiştir. Kazım Öz'ün yönettiği Son Mevsim: Şavaklar (2008) adlı belgesel film, Dersim bölgesinde göçebe olarak yaşayan Şavakların farklı mevsimlere yayılmış yaşamlarını anlatır. Belgesel, Fransız ARTE televizyonu ve Jan Vrijman Fonu'nun katkılarıyla yapılmıştır.¹ Atam (2010), bu filmin özelinde Kürt filmlerinin karakteristik özelliğinin, estetik boyutta ve anlatının kuruluşu bakımından Yeni Türk Sinemasıyla benzerlikler gösterdiğini belirtir. Fakat tema ile varoluş koşulları ve kaygıları düşünüldüğünde, bütünüyle farklı bir durumun ortaya çıktığını savunur. Miraz Bezar'ın yönettiği tamamıyla Kürtçe olarak çekilen Min Dit/Ben Gördüm adlı film, aynı zamanda, Türkiye'de Kürtçe olarak çekilen ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Film Diyarbakır'da çatışmaların devam ettiği günlerde, anne ve

¹<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=996025&Date=18.05.2010&CategoryID=120>

babaları JİTEM tarafından öldürülen iki çocuğun öyküsünü anlatır. Abdulselam Kılıç'ın senaryosunu yazdığı ve Shiar Abdi'nin yönetmenliği yaptığı Meş/Yürüyüş (2011) filmi; zihinsel bir bozukluğu olan Xelilo ile onun çevresindeki bir grup çocuğun öyküsü üzerinden, 12 Eylül öncesi ve sonrasıyla ilgili farklı bir öykü anlatmaktadır. Mardin Nusaybin'de Kürtçe olarak çekilen film, darbenin yöre üzerindeki etkisini deli bir karakter üzerinden aktarır. Sedat Yılmaz'ın yönettiği 2011 yapımı Press filmi, 1990'lı yıllarda yayın hayatına başlayan Özgür Gündem gazetesinin Diyarbakır bürosu çalışanlarının yaşadıklarından hareketle; Türkiye'nin faili meçhullerle anılan dönemine değinir. OHAL koşullarında mesleklerini yapmaya çalışan gazetecilerin; yaşadıkları baskı, işkence ve ölümler, filmde önemli yer tutmaktadır. Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bir şehirde filmin çekilmesi ve Kürtlerin çıkardığı bir gazete olan Özgür Gündem'in konu edilmesi açısından filmin politik yönünün ağır bastığı söylenebilir.

Yukarıda anılan filmlerin dışında, Gani Rüzgar Şavata'nın yönettiği filmlerle (Drejan-1996, Sınır-1999, Dava-2001, Saddam'ın Askerleri-2009); özellikle namus, töre ve kan davaları konularında yapılan filmlerin de (Handan İpekçi'nin Saklı Yüzler-2007, Mehmet Güteryüz'ün Havar-2007, Handan Öztürk'ün Benim ve Roz'un Sonbaharı) çalışma bağlamında sayılması gerekir.

3.3. Kürt Etnisitesi ve Sinema

Kürtlerin sinemada ne ölçüde ve nasıl yansıtıldıklarıyla ilgili kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Kılıç (2009), 1926 tarihinde Ermenistan'da çekilen ve bir Kürt kadını anlatan Zare alı filmin, tarihte Kürtleri anlatan ilk film olduğunu belirtir. Yine Ermenistan'da 1933'te çekilen Kürt Yezidiler filmi de, bir kadın öğretmenin Kürt köyünde yaşadıklarını aktarır (Kılıç, 2009).

Türkiye dışında özellikle İran, Irak, Suriye ve Kürt diasporasında da Kürtlerle ilgili çok sayıda film çekilmiştir. Gündoğdu (2009), Kürtlerin önemli bir kısmının, başta siyasal nedenlerden dolayı olmak üzere, topraklarından uzakta yani diasporada yaşadıklarını belirtir. Fakat diasporada yaşayan Kürtlerin, buldukları ülke tarafından kendi etnik kimlikleriyle kayda geçirilmediklerinden bu sayının ne kadar olduğu bilinmemektedir. Ancak yine de bu sayının iki milyonun üzerinde olduğu tahmin edilmektedir (Gündoğdu, 2009).

Irak'ta Kürtlerle ilgili film çeken sinemacıların en dikkat çekenini, Hiner Saleem'dir. Fransa'da yaşayan yönetmenin (ki bu yüzden yönetmen, Kürt diasporası içinde de değerlendirilebilir), 2005'te çektiği Sıfır Kilometre adlı film, Kürdistan Bölgesel Hükümeti tarafından desteklenmiştir. Yine aynı yönetmenin; Rüya Kaçakçıları (2000), Votka Limon (2003) ve Dol (Tambur Vadisi-2007) adlı filmleri de Kürt coğrafyasında çekilen ve Kürtleri anlatan filmlerdendir. İran'dan ise öncelikle Bahman Ghobadi'nin adının anılması gerekmektedir. Yönetmen özellikle, 2000 tarihli Sarhoş Atlar Zamanı adlı filmiyle tanınmaktadır. Yönetmenin daha sonra çektiği; Anavatanımın Şarkıları (2002), Kaplumbağalar da Uçar (2005) ve Yarım Ay (2005) adlı filmleri, Kürt kimliği ve kültürünün yansıtıldığı filmlerdir. Ghobadi'nin sineması; filmlerin Kürtçe çekilmesi, oyuncuların ve teknik ekibin Kürtlerden seçilmesi ve filmlerde Kürtçe müziğe yer verilmesi açısından önemlidir. Köklü bir sinema geleneği olmayan Suriye'de de Kürtlerle ilgili özellikle belgesel filmlerin çekildiği görülmektedir. Bu anlamda, Mano Xelil'in yönettiği belgeseller dikkate değerdir (Kılıç, 2009). Diasporada yaşayan ve Kürtler üzerine film çeken sinemacılar da mevcut. ABD'de yaşayan Jalal Jonroy'un David ve Leyla (2005) adlı filmi, bir Kürt kızıyla Yahudi bir gencin aşk öyküsünü anlatmaktadır. Jonroy'un dışında, İsviçre'de yaşayan Mano Xelil ve Yusuf Yeşilöz; Fransa'da yaşayan Kudret Güneş

ve Avusturya’da yaşayan Kenan Kılıç gibi sinemacıların adları sayılabilir. Bunların yanında Avrupa’da yaşayan Kürt sinemacılarından da bahsedilmesi gerekir. Almanya’da yaşayan Nizamettin Ariç’in yönettiği *Beko İçin Bir Türkü* (1992) bu açıdan önemli bir filmidir. 1988’de meydana gelen Halepçe katliamını anlatan bu film; Federal Almanya’dan sağlanan finansmanla, Ermenistan’daki bir Kürt köyünde çekilmiştir. Hollanda’da yaşayan İbrahim Selman’ın Kürtçe olarak çektiği *Sessiz Yolculuk* (1994) adlı film; Kürt köyünde yaşayan bir çobanın bakış açısından Baas Partisi’nin Irak Kürdistanı’ndaki baskı rejimini anlatır. Almanya’da Hamburg’da yaşayan Yüksel Yavuz ise üretkenliğiyle dikkat çekmektedir. Yönetmen, *Misafir İşçi Babam*, *Nisan Çocukları* ve *Küçük Özgürlük* adlı filmleriyle Kürt sorununu Alman sinemasıyla buluşturmuştur. Yönetmen ayrıca 2007’de *Yakın Plan Kürtler* adlı bir de belgesel film çekmiştir (Aktaş,2009).

Kürt filmleri incelenirken, bu filmlerin çoğunda sıklıkla kullanılan bazı imgelerden bahsedilmesi gerekir. Bu filmlerde karşılaşılan imgelerden birisi, “sınır” olgusuna yapılan göndermelerdir. Özellikle Bahman Ghobadi ve Hiner Saleem’in filmlerinde bu durum açıkça görülmektedir. Ghobadi filmlerinde, özellikle de *Sarhoş Atlar Zamanı* ile *Anavatanımın Şarkıları*’nda; sınır, kaçakçılık, boşaltılmış köyler, mayın nedeniyle meydana gelen ölümler ve sakatlanmalar, yetim kalmış çocuklar ve eşlerini kaybetmiş Kürt kadınları gibi konular yoğun olarak işlenmiştir. Dikenli tellerle birbirinden ayrılmış sınırlar, bu sınırların her iki yanında kalan insanların yaşadıkları dram ve bu dramın sınırın her iki tarafı için aynılığı, Ghobadi’nin sınır olgusuna getirdiği bir eleştiridir. Hiner Saleem’in *Dol* filminde de sınır kavramına çokça değinilmektedir. Film, Kürtlerin yaşadığı üç farklı devletin sınırları içinde geçmektedir. Karakterler bazı durumlara göre sınırları aşabilmektedirler. Sınırın farklı taraflarında da yaşasalar, Kürtlerin yaşadığı aynıdır. Ghobadi ve Saleem’deki

sınır kavramı eleştirisi; Kürtlerin yaşadıkları coğrafyanın bölünmüş veya parçalanmış olmasıyla ilgilidir. Bu filmlerde karşılaşılan bir diğer önemli imge de, “dağ” ve “kar” imgesidir. Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın dağlık oluşu ve yılın büyük bir bölümünü kar altında geçiriyor olması, bu iki imgenin pek çok filmde kullanılması bir nedenidir. Yılmaz Güney ile şerif Gören’in Yol; Ghobadi’nin Sarhoş Atlar Zamanı ile Anavatanımın şarkıları; Nizamettin Ari’in Beko İçin Bir Trk; Hiner Saleem’in Votka Limon ve Jalal Jonroy’un David ve Leyla adlı filmlerinde, dağ ve kar imgesi yoğun olarak kullanılmıştır (Kılıç, 2009).

3. BAHOZ/FIRTINA VE GÜNEŞİ GÖRDÜM FİMLERİNDE ULUS VE ETNİSİTE TEMSİLİ

Bahoz/Fırtına ve Güneşi Gördüm filmlerinin çalışma bağlamında seçilmesinin nedenlerinin öncelikle belirtilmesi gerekmektedir. Filmler seçilirken bazı bakımlardan hem ortak hem de farklı noktalarının olmasına dikkat edilmiştir. Seçilen filmlerden Güneşi Gördüm, birçok bakımdan ana akım sinemanın içine dahil edilebilir. Film; ünlü yönetmeni ve tanınmış oyuncu kadrosuyla, yüksek bütçesi ve yaklaşık iki buçuk milyon izleyicisiyle² bir popüler sinema örneği olarak değerlendirilebilir. Her açıdan büyük bir yapım olan Güneşi Gördüm'ün çalışma bağlamında ulus ve etnisite sunumunu nasıl yaptığı, Bahoz/Fırtına filmi ile karşılaştırılacaktır. Bahoz/Fırtına filmi ise; daha düşük bütçesi, tanınmamış oyuncular ve yaklaşık 57 bin seyircisiyle³ ana akım ya da popüler sinemanın dışında olarak değerlendirilebilir. Bu farklılıkların dışında bazı ortak yanların olmasına da özen gösterilmiştir. Bu ortak noktalar, çalışmanın içeriğine uygun olarak bazı ortak temaların işlenmesi olarak tespit edilmiştir. Bu ortak temalar; sınır, yurtsuzluk, yol ve yolculuk gibi, Kürtlerle ilgili yapılan filmlerde sıkça karşılaşılan ve ulus-etnisite ilişkisinin ortaya çıkmasında yardım edebilecek temalardır. Filmlerin bu kavramlara nasıl yaklaştığı ve bu kavramlar üzerinden nasıl bir söylem yarattığı irdelenecektir. Bunun yanında, filmlerin konuya yaklaşım biçimlerinde de farklılıkların olmasına özellikle önem verilmiştir. Bu, ulus söylemi açısından sağlıklı bir değerlendirmeye imkan verebilecektir. Böylelikle her iki filmde ulus inşa sürecinin, resmi söylemle ne

²<http://www.sinematurk.com/gise.php?action=goToBoxOfficePage&firstLoad=1>

³ <http://www.siyad.org/kunye.php?id=932>

kadar örtüştüğü ya da filmlerin ulusal söyleme ne derece eklemlendiği sorusunun cevabı bulunmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla ulusların inşa edilmesinde bu iki filmde hangisinin daha uygun düştüğü, çalışmanın özellikle ilk bölümündeki tespitlerden hareketle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Filmlerle ilgili değerlendirmenin daha sağlıklı olabilmesi için bazı ön bilgilerin (filmin künyesi ve konusu) karakter analizlerinden önce verilmesi gerekmektedir. Ardından, her iki filmde seçilen yedi önemli karakterin, belirlenen ana başlıklar üzerinden bir analizi yapılmaya çalışılacaktır. Karakterlerin seçimi, çalışmada dile getirilenlere uygun düşenler arasından yapılmıştır. Bu bağlamda; ulusallık, kimlik, etnik kimlik ve asimilasyon gibi kavramlara yapılan göndermeler ölçüt olarak alınmıştır. Bu yüzden çalışmaya malzeme oluşturulabilecek karakterlerin seçilmesine özen gösterilmiştir. Her iki filmde de karakterler; ulus ve etnisite temsilinin en açık biçimde izleyiciye aktarılmasını sağlamaları açısından önemli işlevlere sahiptir. Ayrıca her iki filmde seçilen ve her bir karakter için belirlenen dört ortak başlık, karakter temsillerini derinleştirmesine yardım edecektir. Bu başlıklar; **Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu, Karakterler ve Diyaloglar, Karakterlerin Yolculuğu ve Karakterlerin Dili** olarak belirlenmiştir.

Bu tespitlerin ışığında Bahoz/Fırtına filminde; Cemal, Helin, Ali, Halil, Orhan, Müslüm ve 69 karakterleri incelenecektir. Dolayısıyla altı erkek ve bir de kadın olmak üzere toplam yedi karakter ele alınacaktır. Şüphesiz filmin en önemli karakteri Cemal'dir. Dolayısıyla ağırlıklı olarak onun üzerinde durulacaktır. Ayrıca çalışmada incelenemeyen birçok karaktere, Cemal karakterinden hareketle değinilecektir. Rojda karakteri bunların başında gelmektedir. Rojda da tıpkı Cemal gibi üniversiteye yeni başlamış ve benzeri bir değişimi o da yaşamaktadır.

Güneşi Gördüm filminde ise, Ramo, Davut Altun, Nedim, Yüzbaşı Caner, Albay, Kado ve Serhat karakterleri incelenecektir. Ancak öncelikle bu filmde seçilen karakterlerle ilgili olarak ortaya çıkan ilginç bir durumdan bahsedilmesi gerekmektedir: Güneşi Gördüm filminde hiç kadın karakter incelenmemiştir. Bunun en önemli nedeni filmin içinde saklıdır: film, “devlet ana”yı suçlamadığından kadınlar ya genelde iyi ve sorunsuz olarak ya da ezilen, konuşmayan, kabullenen tipler olarak çizilmişlerdir. Bu nedenle filmdeki kadın karakterler, çalışma bağlamında çok fazla veri sunmamaktadır.

4.1. Bahoz/Fırtına: Kimlik Vurgusu

Yönetmen: Kazım Öz

Senaryo: Kazım Öz

Müzik: Vedat Yıldırım, Ayhan Akkaya, Burak Korucu

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Kurgu: Kazım Öz

Oyuncular: Cahit Gök, Havin Funda Saç, Selim Akgül, Asiye Dinçsoy, Ali

Geçimli, Kadim Yaşar, Bertan Dirikolu, Volga Sorgu, Ali Sürmeli

Yapım Yılı: 2007

1990’lı yılların başlarında İstanbul Üniversitesinde örgütlenip siyasi faaliyetler yürüten bir grup Kürt öğrenciyi anlatan film; Tunceli’de yaşamakta olan Cemal’in üniversiteyi kazanıp İstanbul’a gelmesiyle başlar. Taşradan gelen Cemal, üniversitenin ilk günlerinde yalnızlık çeker. Fakat daha sonra üniversitedeki devrimci öğrencilerle tanışan Cemal için bir bilinçlenme dönemi başlar. Tanıştığı devrimci öğrencilerin önde gelenlerinden biri olan Helin’le özellikle çatışma halinde olan Cemal bu süreçte, kendi kimliğini keşfeder ve bir dönüşüm geçirir. Benzer bir süreci yine üniversiteye yeni başlayan Orhan ve Rojda adlı karakterler de yaşar. 1990’lı

yıllardaki üniversite gençliğinin siyasallaşmasını anlatmasıyla çok tartışılan film; anlatılan öğrenci grubunun kendi aralarındaki ilişkilere ve çatışmalara yer vermesiyle ve kimlik konusundaki vurgularıyla da önemli bir noktada durmaktadır.

4.1.1. Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu

Cemal: Filmin ana karakteri Cemal'dir. İstanbul'da üniversiteyi kazanınca, Tunceli'den bu kente gelir. Film, olay örgüsünü bu karakter üzerine kurar. Cemal'in İstanbul'a gelmesi ve üniversiteye başladıktan sonra yaşadığı değişim üzerinden olaylar verilir. Filmdeki birçok önemli mesaj da yine bu karakter üzerinden aktarılır.

Cemal büyük kente gelince, taşradaki alışkanlıkları nedeniyle bir süre bocalar. Üniversitenin ilk günlerinde tanıdığı sarışın kız (Emel) (bu karakter filmde Cemal için bir seçimi ifade etmektedir. Filmin politik karakterleri içinde hiç politik olmayanı o ve çevresindeki diğer öğrencilerdir. Derslere düzenli olarak giren ve notları yüksek olan bu öğrenci, Cemal için bambaşka bir yol açabilecek konumdadır.) ve çevresi Cemal'i memnun etmez. Kendisini bu çevrede bir yabancı olarak görür. Cemal için değişimin asıl başlangıcı, sol gruplara yaklaşması ve yurtsever öğrencilerle kurduğu ilişkidir. Aslında bu ilişkiyi Cemal'in kurduğu söylenemez. Bu daha çok üniversite içindeki sol grupların ya da yurtsever öğrencilerin yürüttükleri örgütlenme çalışmalarıyla bağlantılı olarak açıklanabilir. Cemal'in Tuncelili olmasının da bunda payı büyüktür.

Yurtsever öğrencilerin Cemal'le kurduğu bağlantı, sınıfın tahtasına adının yazılmasıyla olur. Fakat aslında Cemal daha önce onları dışarıda top oynarken görmüştür. Top oynayanların hepsinin birbirine "Mahmut" diye seslenmelerini Cemal o gün garip karşılamıştır. Fakat aynı ismi bu kez sınıfta yeniden duyar. Tahtaya adını yazan Helin ve Ali, Mahmut'tan bahsedince, Cemal biraz da şaşkınlıkla öyle birini

tanımadığını söyler. Bu onların kendi aralarında kullandığı bir tür gizli şifredir. Cemal de bunu, filmin sonunda memleketine geri döndüğünde kendisini tanıyan bir köylüye “hayır ben o değilim. Benim adım Mahmut” diyerek kullanır. Bu Cemal’in artık o grubu benimsediğini ve o gruptan biri olduğunu kısacası değiştiğini gösterir. Cemal’in Rojda, Orhan ve diğer yurtsever öğrencilerle sol grupları tanınması, “Küba Kantini”ne gitmeye başlamasıyla olur. Filmde Cemal’deki değişimi tetikleyen iki önemli gelişmenin varlığından sözedilebilir: biri Helin’le yaşadığı çatışma ve Helin’in attığı tokat; diğeri ise belediye otobüsünde Kürtçe konuşan iki kişinin yolcular tarafından indirilmesi.

Cemal katıldığı ilk eylemde bir bankaya molotof atar. Böylece Cemal, Halil ve Ali’nin söylediği, “çelişkilerin giderileceği en iyi yer eylem alanlarıdır.” sözüne uygun olarak daha da “netleşmeye” başlar. Bu ilk eylemden sonra Cemal okumaya da ağırlık verir. Bu süreçte okuduğu kitaplardan birinin adı, “Ulusların Kaderlerini Tayin Hakkı”dır.

Helin: Filmin en etkin kadın karakterlerinden biridir. Kürtçe olan adı, Türkçede “kuş yuvası” anlamına gelir. Yurtsever öğrenciler arasında etkinliği fazladır. Bu grubun başında olan ve grubu dışarıdan yöneten Halil’le daha çok o irtibata geçer. Helin grup içinde disipline önem verir. Bazı katı kurallarından taviz vermez. Kararlı ve sert bir karakter olarak çizilmiştir. Üniversiteye yeni başlayanların örgütlenmesine önem verir. Yapılacak eylemlerin detayını Halil’le konuşup netleştiren yine odur. Helin karakterinin ulus söyleminin dışında daha doğru bir ifadeyle, ulus söyleminin karşısında duran bir karakter olarak ele alınması mümkün. Bu karakter bahsettiği mücadele doğrultusunda, ulus devlet içinde farklı bir örgütlenmenin yürütülmesini sağlamaya çalışmaktadır. Bu örgütlenme de, ulus devlet mantığına ya da yapısına ters düşmektedir.

Filmde Helin'in Cemal'le yaşadığı çatışma önemli bir yer teşkil eder. Helin kayıt listelerinden bakarak, Cemal'i iletişim kurulması gerekli biri yani örgütlenmesi gereken biri olarak görür. Bunun nedeni ise, Cemal'in Seyit Rıza'nın memleketinden yani Dersimli olmasından kaynaklanmaktadır. Cemal'in Tuncelili ya da Dersimli olması böylece hem polisin hem de yurtsever öğrencilerin dikkatini çekmiştir. Bir taraf onu potansiyel bir suçlu olarak mimlerken diğer taraf da onu ilişki kurulması ya da örgütlenmesi gereken biri olarak görür.

Ali: Yurtsever öğrenci grubu içinde fazla öne çıkmayan ve daha çok sakinliğiyle bilinen karakter Ali'dir. Grup içindeki tartışmalara fazla katılmaz, daha çok suskun tavrıyla dikkati çeker. Ali daha çok müzikten hoşlanan bir karakter olarak öne çıkar. Arkadaşlarıyla toplandıkları gecelerde, elinde bağlamayla türkü söyler. Bazen Kürtçe söyledikleri de olur. Ali'nin en büyük çıkması, Helin'le olan ilişkisidir. Grup içinde bu durumun ortaya çıkması onu zor durumda bırakır. Helin'le karşılıklı konuşup ilişkilerini bitirirler fakat bu durum ikisine de zor gelir.

Ali, Cemal'e yakınlaşma konusunda Helin'le bir zıtlık içindedir. Helin'in aceleci ve sabırsız tutumuna karşı o, daha sabırlı ve kazanımcı bir yol seçer. Dolayısıyla diğerlerinin Cemal'den umudu kestikleri bir anda bile, “Cemal arkadaş ağır ama köklü değişiyor” diyerek Cemal'e olan güvenini gösterir.

Halil: Filmin en politik karakteridir. Üniversite öğrencisi değildir. Fakat üniversite içindeki gruptan o sorumludur ya da grubu yönlendiren odur. Grup içinde daha çok Helin'den bilgi alır. Kampüste boş sınıflarda ya da Helin'in evinde toplantılar yapılır ve bu toplantılarda öğrenciler arasındaki tartışmalar ya da anlaşmazlıklar konuşulur. Halil bu tür toplantılarda sakin ve kararlı konuşur; öğrencilerin yaşadıklarıyla ilgilenir, onlara çözüm bulmaya çalışır.

Filmde Halil ilk kez Küba kantinine girerken görülür. Duvardaki afişlerden sonra en son Deniz Gezmiş'in büyük boy afişi önünde durur. Bir süre afişe bakar ve sonra kantinden içeri girer. Bu, Halil'in politik bilincini gösterir. Küba kantini, üniversite içinde farklı bir örgütlenmenin mekanıdır. Sol grupların uğrak yeri olan burası, polisin sık sık "bastığı" yerlerden biridir. Halil de bazen bu kantinde öğrencilerle buluşmaktadır.

Orhan: Orhan da tıpkı Cemal ve Rojda gibi üniversiteye yeni başlamıştır. Orhan'ın Cemal'in tersine gruba daha çabuk uyum sağladığı (aynı durum Rojda için de sözkonusu) görülür. Orhan'ın bu çalışma kapsamında incelenmesinin en önemli nedeni, üniversiteye yeni başlayan bir karakter olarak geçirdiği hızlı değişimdir. Bu değişim, filmin ana karakteri olan Cemal'in durumunu daha net göstermesi bakımından önemlidir.

Müslüm: Müslüm'ü diğer yurtsever öğrencilerden ayıran önemli noktalar vardır. Grup içinde en sert söyleme sahip öğrencilerden biridir. Müslüm, öğrencilerin kendi aralarında yaptıkları tartışmalarda daha çok verdiği sivri demeçleriyle tanınır. Grubun Halil ve Helin'den sonra en çok öne çıkan karakteridir. Grup içinde yapılan özeleştirilerde Halil ve Helin'le yan yana oturur.

Cemal'le olan ilişkisi ise sorunludur. Alaycı ve sorgulayıcı tavrı, Cemal'i bazen gruptan soğutur.

69: Öğrencilerin kendi aralarında '69' dedikleri sivil polis, daha çok karikatürize bir tip olarak çizilmiştir. Alaycı ve komik bir karakter çizilen 69, üzerinden hiç çıkarmadığı kot montuyla üniversite içindeki solcu öğrencileri takip eder; gerektiğinde de tutuklar ve sorguladır. Sık sık, solcu öğrencilerin mekanı olan Küba kantinini basar, duvardaki afişleri yırtar. Öğrenci eylemlerine o da gider ve

orda yapılan konuşmaları not alır. Sorgularda garip ve komik tavırlarıyla öğrencileri konuşmaya zorlar bazen de işkence eder.

69 devletin resmi görevlisidir. Amacı politik öğrenci gruplarını takip ederek, devleti korumaya çalışmaktır.

4.1.2. Karakterler ve Diyaloglar

Cemal: Cemal'in memleketi Tunceli'nden ayrılırken babasının ona söyledikleri önemlidir. Bu sözler, onun, filmin başındaki ruh halini yansıtması açısından da önemlidir. Babası onunla Kürtçe konuşur. Türkçe altyazılı olarak verilen bu diyalogda, yaşlı kesimin devlete olan güvenini ve saygısını da göstermektedir:

Halimizi görüyorsun. Yüzümüzü kara çıkarma, derslerine iyi çalış. Arkadaşlarını iyi seç. Devlet sana iyi bir fırsat verdi. Bu fırsatın değerini iyi bil.

Cemal'in İstanbul'daki ilk dönemi bu sözlere uygun olarak geçer. Derslere düzenli olarak katılır. Yurtsever ve sol görüşlü öğrencilere mesafeli davranır. Yurttaki bir öğrencinin (Müslüm), 'Kürdistan Tarihinde Dersim' kitabını okuyup okumadığını sorması üzerine Cemal şöyle karşılık verir:

Yok, ben öyle konularla pek ilgilenmiyorum.

Aynı öğrencinin;

Nasıl ilgilenmiyorsun? Sen Kürt değil misin?

diye sorması üzerine Cemal şöyle devam eder:

Kürt değilim, aleviyim.

Bu diyaloglar Cemal için bir sorgulama döneminin de habercisidir. Cemal'in Alevilik kimliğini öne çıkarması ya da Cemal'de Alevilik kimliğinin baskın çıkması

filmin ilerleyen sahnelerinde yeniden gündeme gelir. Öğrenci evinde toplandıkları bir gece yine benzeri bir tartışma olur. Cemal'in Kürt olmadığını söylemesi, yurtsever öğrencilerden bazılarının alaycı bir tutum sergilemelerine neden olur. Fakat bu alaycı tutum en çok Müslüm karakterinde vardır. Yurtsever öğrencilerin, Kürtçe konuştuğu halde neden Kürt olmadığını ya da annesinin Kürtçe dışında dil bilip bilmediğini sorgulaması üzerine Cemal şöyle konuşur:

Yaa, Kürtçe konuşuyorlar diye Kürt mü oluyorlar?

Ulus devlet söylemi içinde değerlendirildiğinde bu sözlerin önemi büyüktür. Ulus devletlerin yaratmaya çalıştıkları homojen toplumun, bireylerin kimlik algısını değiştireceği ya da varolan kimliklerden bazılarının daha baskın olacağı bu vesileyle yeniden sorgulanır. Filmde anlatılan dönem 1990'ların başlarıdır. Türkiye tarihi dikkate alındığında Cemal'in Kürt kimliğini reddetmesi anlaşılabilir bir durumdur. 1990'ların özellikle ilk dönemi, devletin “farklı kimlikleri” dışladığı ya da baskı altına almaya çalıştığı görülür. Ulus devlet bunu yapmaya çalışırken diğer yanda küreselleşme süreci hızlanmıştır ve etnisiteler seslerini yükseltmeye başlamıştır. Yukarıda aktarılan ve bir etnik aidiyete vurguyu dile getiren diyaloglar bu bağlamda da ele alınabilir: bir yanda ulus devlet söylemi diğer yanda ise ulus içindeki etnisitelerin durumu...

Yurtsever öğrencilerden bazıları asimile olduğu gerekçesiyle Cemal'den umudunu keser. Cemal'le, yurtsever öğrenciler arasında etkinliği fazla olan Helin arasındaki çatışma filmde önemli yer kaplar. Bir ders çıkışı Helin, Cemal'e okuması için “Özgür Halk” adında bir dergi verir. Dergiyi almakta kararsız olan Cemal, katkı için yine de parasını verebileceğini söyler. Helin'in paranın değil onun kendi gerçeğini anlamasının önemli olduğu söylemesi üzerine Cemal sinirlenir:

Ben kendi gerçeğimin farkındayım. Bunun için birilerinin desteğine ihtiyacım yok.

Helin'in;

İhtiyacın olmasa Kürtlüğünü bilirdin arkadaşım.

demesi üzerine, Cemal biraz da öfkeyle karşılık verir:

Kürt değilimki ya!...Zaten Kürtlerde Türk soyundan gelmiyor mu? Ayrıca neden bunun bu kadar üzerinde duruyorsunuz ya. Hem nerden geldiğimizi kim bilebilir. Herkes kendine göre bir teori üretiyor işte.

Giddens (2007) asimilasyonda çoğunluk değer ve normlarının benimsenmesinden sözeder. Filmde de Cemal'e bu yönde tepkiler olmaktadır. Onun kendi kimliğinin bilincinde olmadığı düşünülmektedir. Helin'in verdiği karşılıklarla (Helin karakteri anlatılırken bunların üzerinde durulacaktır) devam eden tartışmada, Cemal'in en son söyledikleri şöyledir:

Ya Kürt olsam ne olur, ne değişir? Benim için hiçbir şey ifade etmiyor. Zaten unutulup gidecek bir dilin peşinden neden bu kadar koşuyorsunuz anlamıyorum ya. Ama çok rahatlayacaksan bir kere Kürdüm diyeyim. Kürdüm, rahatladın mı!.

Cemal için asıl değişim bu konuşmadan sonra başlar. Konuşmanın bitiminde Helin'in attığı tokat, Cemal'i bir sorgulamanın içine atar. Cemal'in yaşadığı kimlik çatışmasının örnekleri olarak da okunabilecek bu diyaloglar; aslında aynı etnik kökenden olan öğrenciler arasındaki çatışmayı da yansıtır.

Cemal, Helin'in verdiği dergiyi yurttan okumaya başlar. Cemal için böylece okuma ve bilinçlenme dönemi başlamış olur. Yurtsever öğrencilerle daha çok bir araya gelen Cemal, grubun eylemlerine de katılmaya başlar. Fakat Cemal'i değiştiren sadece öğrencilerin çabaları değildir. Onun yalnızken, üniversite dışında tanık olduğu başka bir olay da, bu değişimin önemli nedenlerinden biri olarak sayılabilir: Cemal

otobüste Kürtçe konuşan iki kişinin, otobüstekiler tarafından indirildiğine tanık olur. Bu olay aynı zamanda, çoğunluğun azınlık üzerindeki etkisinin de bir kanıtıdır.

Cemal iki kez gözaltına alınır. İlk gözaltısında, kendi aralarında 69 dedikleri polisin “sen hangi ulustansın?” demesi üzerine Cemal, “Kürdüm” diye karşılık verir. Bu durumu Cemal, sorgudan sonra beraber kaldıkları arkadaşı Orhan’a da anlatır. Bu, Cemal’in geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Aynı zamanda bu durum; Kızıl’ın (2007) bahsettiği, ulus devlet içinde yaşayan farklı temsil gruplarının kendi mikro milliyetçiliklerine vurgu yapması ve böylece ulus tanımlarını yapmaya başlamasına da bir örnek teşkil eder.

Helin: Helin karakterinin aykırılığı filmin daha başında Ali’ye söylediği şu sözlerde ortaya çıkar:

Tunceli değil Heval, Dersim!

Bu kısacık sözlerde bile Helin’in sistemin, devletin ya da ulusun söyleminin dışına çıktığı söylenebilir. Ulus devletin sonradan adını değiştirdiği şehir için “Dersim” demeye devam eder.

Helin özellikle filmin başında Cemal’le yoğun bir çatışma içindedir. Cemal’in, kendi deyimiyle, gerçekliğinin farkına varması için büyük bir çabanın içine girer. Helin’in yaptığı ya da yapmaya çalıştığı, Cemal’in etnik anlamda farklılığının bilincine varmasını sağlamaya çalışmaktır. Cemal’le olan çatışma anlarında Helin bazen sinirlenmektedir. Bir ders çıkışı Cemal’in, kimsenin nerden geleceğini bilemeyeceğini ve bu nedenle herkesin farklı bir teori ürettiğini söylemesi üzerine, Helin şöyle karşılık verir:

Böyle senin gibi aslını inkar eden haramzadeler yüzünden herkes teori üretiyor işte.

Bahsettiği teoriler, aslında ulus devletin ürettiği ve yaydığı teorilerdir. Bu tür teorilere bir örnek filmin içinden verilebilir: erkek öğrencilerin kaldığı yurttta, açık olan TRT-1 televizyon kanalındaki programın sunucusu, çıkan kavga nedeniyle yarım kalan (gürültü nedeniyle artık duyulmayan) konuşmasına şöyle başlar:

Sayın seyircilerim. Bütün bilimsel araştırmalara göre, Kürt dili diye bir dil yok. Bir zaman süreci içinde tarih, coğrafya ve...

Buna göre ulus devletin resmi kanalı, ulusun resmi dili dışında bir dil kabul etmemekte ve yayınlarını da bu yönde yapmaktadır. Helin aynı sahnenin devamında, Cemal’le kampüs dışına çıkar ve yeniden başlar konuşmasına:

Ya ne zamandır sana anlatıyoruz. Tek kelime bile anlamak istemiyorsun. Bu kadar anlaşılmaz değilki!

Cemal’in bu sözlere tepkisi biraz sert olur. Kürtlüğün kendisi için bir anlam ifade etmediğini ancak yine onu rahatlatıcaksa “Kürdüm” diyebileceğini belirtir. Bunun üzerine Helin’in karşılığı daha sert olur:

Evet, maalesef bunları söylemek için ancak bir Kürt olabilirsiniz!

Helin bu sözleri söylerken Cemal’e bir de tokat atar. Helin de filmde öne çıkan Müslüm ve Ali gibi diğer karakterler de Cemal’i asimile olmuş biri olarak görürler. Cemal’e attığı tokadın, gruptaki diğer öğrenciler tarafından eleştirilmesi üzerine Helin kendini şöyle savunur:

...eleştirileri anlıyorum. Evet duygusal bir davranıştı. Ama Cemal’in gerçeği de halkımızın gerçeğinden farklı değildir. Maalesef bazen halkımızın kendi varlığını kabul edebilmesi için zora da ihtiyaç olabilir.

Bahsedilen halk, ulus devlet içindeki başka bir etnisitedir. Bu etnisitenin ulus içindeki varlık sorununa, çalışmanın ilk bölümünde değinilmişti. Bu zor kullanma durumu, grubu yönlendiren Halil tarafından da eleştirilince Helin Cemal’den özür

diler. Bunu ise bir kitap fuarı sonrası Cemal'e hediye olarak aldığı "Bırına Reş" adlı Kürtçe yazılmış bir kitabı ona vererek yapar. Bu, o etnisitenin dilinde yapılmış yazılı yayınlar olduğunu gösterir.

Helin'in üzerinden verilen mesajlar salt Kürt etnisitesiyle sınırlı değildir. Sistem karşıtı bazı mesajlar da yine Helin'in ağzından verilir. Sol grupların oluşturduğu derneğin bir toplantısında yaşanan sert tartışmalardan sonra Ali'ye şöyle konuşur:

...dünyayı üniversiteden ibaret sanıyor bunlar. Sistem de öyle istiyor zaten. Denizleri neden astılar? Çünkü üniversiteye sığmadılar.

Bu diyalog hem ulus devletin yasaklı isimlerinden bahsetmesi (Denizler) hem de ulus devlet politikasını (devrimcileri toplumdan uzak tutma) göstermesi açısından önemlidir.

Ali: Yukarıda da bahsedildiği gibi Ali, suskun bir karakter olduğu için fazla diyalogu yoktur. En önemli diyalogları Cemal'ledir. Evde toplandıkları bir gece ona şöyle der:

Cemalcim, sen bakma buna. Bak şimdi. Sistem her şeyimizi değiştirmiş, köylerimizin, kasabalarımızın, dağlarımızın isimlerini hatta kendi isimlerimizi bile...

Bunu dedikten sonra Cemal'e annesinin ismini sorar. Cemal'in "Sere" diye karşılık vermesi üzerine Ali: "kimlikte?" diye yine sorar. Cemal'in cevabı ise Aliyi anlatmak istediği noktaya götürür: "Zübeyde". Ali'nin sözleri ulus devletin politikasını göstermesi açısından dikkate değerdir. Tekinalp (2005), ulusal bir kimlik ve kültür oluşturabilmek için ortak bir toplumsal bellekten bahseder. Ali'nin bu sözleri, her şeyi aynılaştırarak toplumsal belleği kurmaya çalışan ulus devletin politikalarını gündeme getirir.

Musa Anter'in öldürülmesinden sonra planlanan eyleme geniş bir katılım olması için Cemal'le de konuşulması gerekir. Bunu da yine yapıcı tavırlarıyla öne çıkan Ali yapar:

...bu saldırıları protesto etmek için şehir merkezinde bir eylem yapılacak. Kitlese bir katılım bekleniyor. Biz senin de bu eyleme katılmanı bekliyoruz.

Cemal'in, her şeyi anlamadan birdenbire bunu pratiğe dökmenin doğru olmayacağını söylemesi üzerine şöyle devam eder:

Cemal arkadaş teoriyle pratik arasında güçlü bir bağ kurulamazsa gelişim sağlanamaz. Ayrıca ülkede sürmekte olan savaş hepimizin tam anlamıyla hazır olmasını beklemeyecek hızda, can almaya devam ediyor. Herkes gücü oranında bir şeyler yapmalıdır. Bu bir devrim sürecidir...

Ali bu sözlerle Cemal'i yapılacak olan eyleme ikna eder. Bu ve benzeri sözler, öğrenci liderleri tarafından yeni öğrencileri örgütlemek sıkça kullanılır. Üniversite kampüsü içinde yapılan bir başka eylemde Ali Yurtsever Öğrenciler adına konuşur (Kürtçe):

Arkadaşlar bildiğiniz gibi ünlü Kürt aydınları Vedat Aydın, Mehmet Sincar, Hüseyin Deniz ve Ape Musa katledildiler. Devlet halklar arasında düşmanlık yaratıyor. Daha ne kadar sessiz kalacağız arkadaşlar. Biz devletin bu baskısını ve zulmünü kınıyoruz. Umudumuz odur ki barış çabalarımız boşa çıkmaz! Onurlu yurtsever öğrenciler halkını yalnız bırakmayacaktır.

Bu sözlerle devlet açıkça eleştirilmekte ve yaşananların sorumlusu olarak görülmektedir.

Halil: Halil Küba Kantininde, Müslüman gençlikten Osman adında biriyle duvara asılan afişler konusunda konuşur. Osman'ın, duvara çok sayıda afiş asılmasının nedeninin Filistin halkıyla dayanışma olduğunu söylemesi üzerine şöyle karşılık verir:

Mazlum Filistin halkıyla dayanışmaya çalışıyorsunuz ama yanı başınızdaki mazlum halkı görmüyorsunuz.

Ulus devlet içinde yaşanan sorunların öncelikli olduğunu belirten bu sözler, Halil'in yaklaşımını göstermesi açısından önemlidir.

Helin'in Cemal'e attığı tokadın görüldüğü bir toplantıda Halil daha farklı bir yaklaşım sergiler:

Evet, sonuç olarak tokat olayı kabul edilemez...İlişkilerde kazanımcı olmak gerekiyor. Bu Cemal'in kişisel bir sorunu değil. Karşımızda kendi varlığını kabul etmeyen bir halk var. Ayrıca böyle olmasının da sebepleri var. E, bunları anlamadan hareket edersek kazanamayız.

Filmin değişik karakterlerince dile getirilen halk, farklı bir etnisitedir. Halil'e göre bu halk varlığının bilincinde değildir.

Halil, newroz eylemi öncesi Helin'e yapılması gerekenleri şu sözlerle anlatır.

Bildiğin gibi devlet yine yasakladı...her şart altında kitlesel kutlamak istiyoruz. Tüm okulların katılacağı kitlesel bir eylem olacak. Eylem yerine ilişkin kendi aranızda bir karar alırsınız. Yalnız müdahale ihtimali yüksek. Ona göre önlem almak lazım.

Halil konumu itibarıyla yapılacak olanları anlatırken aslında yasaklı olan bir eylemden bahsetmektedir. Bu, ulus devlete rağmen yapılacak olan bir eylemdir.

Halil'in son diyalogu Cemal'edir:

...gözaltındaki tavrın bizi çok onurlandırdı. Savaşta her şey olabilir. Kayıplarda olur, kazanımlar da...Tarihimiz direnişle olduğu kadar ihanetle de doludur. Hainleri bol bir halkız...Devlet topyekun bir saldırı içinde...

Cemal içerden çıkmış ama polise konuşmamıştır. Cemal'in bu duruşunu öven Halil, Müslüm'ü kastederek hainlerden bahseder. Halil konumunun bir gereği olarak film boyunca karamsar değil iyimserdir.

Orhan: Bir gece Cemal’le yurttaki odalarında konuşurlarken şöyle der
Orhan:

Çok talihsiz bir kuşağız. Sevgili atalarımız tüm işleri bize bırakmış.

Orhan’ın sırf dertleşmek için söylediği bu sözler, hem onların sırtındaki ağırlığı hem de çözülmeyen ve biriken sorunların varlığından bahsettiği için önemlidir. Orhan, Cemal’le beraber Helinlerin evine gittikleri gece Kürtçe konuşur:

Babamın korucu olmasını istediler. Babam kabul etmedi. Köyden ayrılmak zorunda kaldık. Dayımlar baskılara rağmen köyü terk etmediler. Korucular dayımın oğlunu öldürdüler.

Orhan’ın bu sözleri, ulus devletin artık “etnik bir mesele” halini almış olan soruna yaklaşımıyla ilgili bir eleştiri olarak görülebilir.

Orhan Cemalle gözaltına alındıklarında aynı koğuştta kalırlar. Cemal’in sorgusunu yapan polisten ve yanındakinden tokat yediğini söylemesi üzerine şakayla karışık şöyle konuşur:

Yav Heval sen de Türküm deyince tokat yiyorsun Kürdüm deyince de...

Orhan’ın sözünü ettiği tokatlar, yurtsever öğrencilerden Helin ile polislerden 69’un attığı tokatlardır. Dolayısıyla Orhan’ın bu sözleri Cemal’in arada kalmışlığını ifade etmektedir.

Müslüm: Cemal gibi yurttta kalan Müslüm’ün, onunla yaptığı ilk konuşmalar dil ve etnik köken üzerinedir. Cemal’le Helinlerin evinde toplandıkları bir gece ona şöyle der:

Senin anadilin Kürtçe değil mi? Anan Kürtçe dışında dil biliyor mu?

Cemal şaşkın ve biraz da sinirlidir. Müslüm devam eder:

Sen şimdi Kürt kelimesinin hikayesini biliyorsun ha. Hani eskiden Türkler dağlarda kar üzerinde yürüyorlarmış ya, şu ayaklarından çıkan kart-kurt seslerinden Kürt doğmuş. İnaniyorsun değil mi buna, inaniyorsun ha.

Bu sözler ulus devletin asimilasyon ya da yok sayma politikalarının nasıl işlediğini göstermesi bakımından önemlidir.

Helin'in Cemal'e attığı tokadın tartışıldığı gün Müslüm şöyle konuşur:

Helin arkadaşın tokat atması doğru değildir. Ama Cemal'in yaklaşımı da doğru değildir arkadaşlar. Adam tam bozulmuş bir tip. Bence böyleleriyle uğraşmaya değmez. Zaman kaybediyoruz yav...

Müslüm'ün Cemal için kullandığı “bozulmuş bir tip” ifadesi, onun yani Cemal'in asimile olmuş bir olduğuna yapılmış vurgudur.

Müslüm'ün keskin ve sert söylemleri, grup içinde iki kişinin yaşadığı ilişkiden bahsedilirken de kendini gösterir:

Bence bu ilişkiyi yaşayan iki kişi suç işlemektedir arkadaşlar. Bunlar böyle davranarak ortamı adeta yozlaştırmaktadırlar arkadaşlar.

Grup içinde Ali'nin durumunun konuşulduğu bir başka gün ise Müslüm şöyle konuşur:

Heval bazen ben arkadaş sadece duygusal ilişki yüzünden bu ortamda bulunuyor diye düşünüyorum. Helin'le ilişkisi de gerçekten çok çirkindir.

Müslüm bahsettiği ortam sadece politik mücadelenin verilmesini gerektirmektedir. Burada duygusal ilişkilere hoş bakılmamaktadır.

Newroz eyleminde Müslüm yakalanınca, içerde her şeyi polise anlatır. Cemal'le yüzleştirildiğinde şöyle konuşur:

Boşuna direnme Cemal. Herşey bitti. ...Helin'in görevlendirilmesi doğrultusunda VK, Cemal ve ben molotofları birlikte hazırladık. Molotof, pankart ve bildirimleri

eylemden bir gün önce caddenin arka sokağındaki ayakkabıcıya götürüp bıraktık...Eylem başlamadan molotofları arkadaşlara Cemal dağıttı.

Bu diyalog hem Müslüm'ün geldiği noktayı göstermesi açısından hem de devletin resmi görevlileriyle yaptığı işbirliği açısından dikkat çekicidir.

69: 69'un Cemal'le ilk karşılaşması, Cemal'in kayıt için üniversiteye geldiği gün olur. Cemal'in üniversite girişinde elindeki bavuluyla arama noktasını geçip gitmesi üzerine arkasından seslenir:

Gel buraya. Ne elini kolunu sallayarak geçiyorsun oğlum. Biz burada süs bitkisi miyiz?

Ardından Cemal'in elindeki dosyaya bakarak manalı bir tonda konuşur:

Tuncelili misin?

Bu Cemal'in, devletin resmi görevlisince şüpheli olarak görüldüğünü gösterir.

69, newroz eyleminden sonra ikinci kez sorguladığı Cemal'e bir belge imzalatmaya çalışır:

Cemal, al baba bu kalemi a buraya itirafımdır diye yaz. Altını imzala. Yazılı bulunsun. Biz senin ne bok yediğini zaten biliyoruz.

Ardından Cemal'e, partiye küfretmeleri istenir. Cemal bunu yapmayınca 69 şöyle konuşur:

...peki madem küfretmiyorsun, o zaman yaşasın Partiya Karkeran Kurdistan de.

Resmi bir görevli olarak 69, Cemal'i kışkırtmak için partinin adının açılımını Kürtçe olarak söyler. Cemal'i daha sonra arabayla mahkemeye götürürler. Üniversitenin önünden geçtiklerinde Cemal'e şöyle der:

...ulan ibne herkese nasip olmuyor böyle bir okulda okumak. Devletin verdiği olanaklardan senin yararlanman lazımdı...Ulan Cemal bak, bu devrim düşüncesi varya virüs gibidir virüs. İnsanın beynine girdi mi artık onun hayatını altüst eder.

Devletin verdiği olanaklardan bahsederek 69, Cemal'in babasına da "söylem" olarak yaklaşmaktadır. Ayrıca bu sözler, Cemal ve arkadaşlarının verdiği mücadelenin resmi görevlilerce nasıl karşılandığını da (virüs) açıkça göstermektedir.

4.1.3. Karakterlerin Yolculuğu

Cemal: Cemal Tuncelilidir. Üniversite sınavlarına memleketinde hazırlanır. İstanbul'da sınavı kazanınca, ilk yolculuğu başlar. Yolculuk aynı ulus devlet sınırları içindedir. Fakat İstanbul yolculuğun son durağı değildir. Cemal için ikinci yolculuk, İstanbul'dan başlar. İlk yolculukla kıyaslandığında bu yolculuğun önemli farkları vardır. O bu yolculuğu, bir üniversite öğrencisi olarak ve İstanbul'da yaşadıklarından ya da tanık olduklarından sonra yapar. Bu bir geri dönüş yolculuğudur. Cemal babasının öğütlerine uymamış ve devletin verdiği fırsatı değerlendirememiştir. Onunki daha çok bir "kimlik bulma yolculuğu"dur. İlk gözaltısında polise "Kürdüm" demesi, ikinci gözaltısından sonra ise Küba kantini önünde uzun uzun Deniz Gezmiş'in büyük boy fotoğrafına bakması; Cemal'deki değişim önemli ipuçlarıdır. Bu değişimle beraber Cemal'in geldiği nokta, artık İstanbul'da kalamayacağıdır.

Cemal'in geri dönüş yolculuğu, kendi köyüne daha doğrusu ailenin yanına yapılmış bir yolculuk değildir. Hatta ikinci yolculuktan ailenin bile haberinin olmaması gerekmektedir. Bir minibüsün içinde Cemal dağlara doğru gitmektedir. Doğu'dan Batı'ya Batı'dan da tekrar Doğu'ya yapılan bu iki yolculukta Cemal; ulus devlette kendi kimliğinin farkına ya da bilincine varmıştır. Zaten kimliğinin farkına varma ya da kimliğini keşfetme durumu, aslında ikinci yolculuğun yahut geri dönüş yolculuğunun da nedenidir.

Filmde Cemal'in yolculuk boyunca üzerinde taşıdığı taşın; yolculuğa metaforik anlamlar kattığı söylenebilir. Cemal, Tunceli'den İstanbul'a yaptığı ilk yolculuğunda yanına yuvarlakça ve ince bir taş alır. Taşı tam suya atmak üzereyken vazgeçer ve yanına alır. Aynı taş İstanbul'da da Cemal'in yanındadır. Taşın bir yüzüne bir kelebek resmi çizer. Altında da kendi ismiyle Orhan'ın ismi yazılıdır. Diğer yüzüne ise aynı dönem üniversiteye başladığı Rojda'nın ismi yazılıdır. İkinci gözaltından sonra taşı ona arkadaşı Özcan geri verir. Cemal geri döndükten sonra, taşı sektirerek suya fırlatır. Yer, taşı aldığı yerle aynıdır. Taş ise eski taş değildir (üzerine isimler yazılmış ve bir de şekil çizilmiştir), ama ait olduğu yerdedir. Aynı durum Cemal için de geçerlidir.

Cemal'in gidiş ve dönüş yolculuğunda, iki önemli nokta daha dikkati çeker: gittiğinde bindiği feribotun karşı yönünde gelmekte olan bir başka feribotta bir cenaze vardır. Geldiğinde ise bindiği feribotta yeni evli bir çift bulunmaktadır. Feribotta erkekler davul zurna eşliğinde halaya durur. Üzerlerinde yerel kıyafetleri vardır. Cemal ise feribota bindiğinde gözlerini kapatır ve derin bir nefes çeker. Bu, karakterin çıktığı yolculuk için pişman olmadığını gösterir. Bu yolculuğu yaptığı yer, onun kendisini ait hissettiği yerdir. Cemal için aidiyet sorunsalı böylece belli ölçüde çözülmüştür.

Helin: Cemal'de olduğu gibi, Helin için bir yer değiştirme durumu yani bir yolculuk sözkonusu değildir. Helin'in yolculuğu İstanbul içindedir. Filmin sonunda, tüm yaşananlardan sonra, Cemal gibi doğuya gitmeye çalışır. Fakat başaramaz, polis onu otogarda yakalar. Dolayısıyla Helin'in yolculuğu başlamadan biter. Yolculuğu bitiren ise, grup içindeki yakın arkadaşları Müslüm'ün polisle yaptığı işbirliğidir.

Ali: Ali'nin İstanbul'da bir üniversite öğrencisi olarak başladığı yolculuğu, otogarda bu kentten gitmek üzere bindiği otobüste sona erer. O da tıpkı Cemal gibi ulus devletin doğusuna gidecektir. O da İstanbul'da tutunamayan ve “çıkış” yapan bir karakterdir.

Halil: Halil'in yolculuğu İstanbul'da başlar ve biter. Halil filmde öğrenci olmayan ender karakterlerden biridir. Öğrenci olmasa da öğrencilere çok yakındır. Onların örgütlenmesinden sorumlu biri olarak, zamanının çoğu onlarla geçmektedir.

Orhan: Orhan'ın yolculuğu aynı şehirde üniversite öğrencisi olarak başlar ve yine aynı şehirde üniversite öğrencisi olarak biter. Onun yolculuğunun farkı, sonunun ölümle bitmesidir. Orhan newroz eyleminde polisten kaçarken arkadan vurulur. Filmdeki trajik sonlardan biridir bu.

Müslüm: Müslüm'ün yolculuğu da İstanbul içinde başlar ve biter. Fakat onun yolculuğunda dikkati çeken en önemli nokta, yolculuğunun bir tutuklu olarak daha doğrusu polisle işbirliği yapan biri olarak sona ermesidir. Dolayısıyla Müslüm'ün grup içinde çizdiği sert ve keskin tip, yakalanması ve bir ihbarcıya dönüşmesiyle tersyüz olur.

69: Polis karakterinin yolculuğu, üniversite öğrencilerinin yolculuğuyla örtüşmektedir. Öğrencilerin gittiği mekanlar, yurtlar, öğrenci evleri, eylem alanları; polisin uğrak yerleridir. Fakat 69'un da yolculuğu hep İstanbul içindedir. Onda da bir sınır değiştirme durumu sözkonusu değildir.

4.1.4. Karakterlerin Dili

Cemal: 1990'lı yıllar ulus devlet içinde başka dillerin konuşulmasının hoş karşılanmadığı yıllardır. Öyküsü anlatılan üniversite öğrencileri de bazı durumlar hariç kendi aralarında genelde Türkçe konuşurlar.

Cemal daha çok, Rojda ve Orhan'la konuşurken Kürtçeyi kullanır. Ailesiyle telefonda görüşürken de Kürtçe konuşur. Son gözüaltısından sonra dışarı çıktığında, arkadaşı Özcan ve babasıyla yine Kürtçe konuşur. Cemal'in dil ikilemiyle ilgili tanık olduğu bir olay, ulus dilinin çoğunluk açısından yerini ya da önemini gösterir. Kalabalık bir belediye otobüsünde iki kişi kendi aralarında Kürtçe konuşmaktadır. İkili biraz da yüksek bir sesle askerlik üzerine konuşurlar ve gülüşürler. Bu sırada otobüsteki yolcularda biri (kadın): “Burayı köyünüz mü sandınız? Niye bizi rahatsız ediyorsunuz?” diye söylenir. Bir başka kadın yolcu: “Doğudan kalkıp geldiniz buraları da mahvettiniz” diyerek tartışmaya katılır. Ardından yolculardan bir erkek sesini yükseltir: “Burası Türkiye. Burda Türkçe konuşulur.” Büyüyen tartışmalar en sonunda Kürtçe konuşan ikilinin dışarı atılmasıyla son bulur. Bir tarafta ulus söylemine eklenen otobüs yolcularının sözleri, diğer tarafta da etnik farklılıklarını açığa vuran ve bu yüzden otobüsten atılan iki yolcu.

Cemal başlangıçta hiç kullanmadığı Kürtçeyi, yurtsever öğrencilere katıldıktan sonra daha sık kullanmaya başlar.

Helin: Filmin en etkili ve politik karakterlerinden biri olan Helin, Kürtçeyi çok az kullanır. Helin'in de diğer öğrenciler gibi genelde Türkçe konuştuğu ancak bunun da “aksanlı” olduğu söylenebilir. Gruptaki arkadaşlarına Helin daha çok, “Heval” (arkadaş) diye seslenir.

Ali: Ali Kürtçeyi sıklıkla kullanan karakterlerden biridir. Bunu sadece arkadaşlarıyla değil, Kürtçe türküler söyleyerek de yapar. Ayrıca eylemde Kürtçe yazılmış bir açıklamayı okuyarak politik mesajlar da verir.

Halil: Filmin etkili politik karakterlerinden biri olarak Halil'in de Kürtçeyi kullandığı görülmektedir.

Orhan: Orhan özellikle Rojda ve Cemal’le konuşurken Kürtçeyi kullanır.

Müslüm: Grubun aktif öğrencilerinden biri olarak Müslüm de diğer Yurtsever öğrenciler gibi aksanlı konuşur. Kürtçeyi fazla kullanmaz.

69: 69 da neredeyse diğer Kürt öğrenciler gibi, bozuk bir Türkçeyle konuşur. Sürekli alaycı bir tonda konuşur bazen ne söylediği tam anlaşılmaz. Cemal’i sorguladığı bir sahnede partinin adını Kürtçe söyler. Genelde alaycı bir tonla konuşur. Filmin en çok argo kullanan karakteridir.

4.2. Güneşi Gördüm: Kardeşlik Vurgusu

Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül

Senaryo: Mahsun Kırmızıgül

Müzik: Mahsun Kırmızıgül, Yıldıray Gürgen, Tefik Akbaşı

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Kurgu: Hamdi Deniz

Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Sarp Apak, Buğra Gülsoy, Demet Evgar, Ali

Sürmeli, Altan Erkekli, Erol Günaydın, Emre Kınay, Cezmi Baskın, Şerif Sezer,

Yiğit Özşener, Zafer Ergin, Menderes Samancılar, Nurseli İdiz

Yapım Yılı: 2009

Doğuda mayınlarla dolu bir Kürt sınır köyünde yaşayan Altun ailelerinin zorunlu göç nedeniyle topraklarını terk etmesi ve ardından yaşananları anlatan film, aslında birçok konuya değinmektedir: Kürt sorunu, göç, kadına şiddet, eşcinsellik, insan tacirliği, kız çocuklarının eğitimi, mültecilerin sorunları vb. Ailenin bir kısmı kaçak yollardan da olsa Norveç’e gitmeyi düşünmektedir. Geri kalanlar ise şanslarını İstanbul’da deneyeceklerdir. Film, İstanbul’a göç eden ailenin yaşadığı dramı bir

yandan anlatırken, diğey yandan ise Norveç'e yapılan yolculuğu anlatmaktadır. Bu sayede Türkiye ve Avrupa'daki koşullar paralel bir kurguyla verilebilmektedir.

4.2.1. Karakterlerin Tanımlanışı ve Konumu

Ramo (Ramazan Altun): Adı Ramazan ancak köydekiler ona "Ramo" diye hitap ederler. Filmin önemli karakterlerinden biridir. Erkek çocuk sahibi olmayı çok istemektedir. Bu isteği, ataerkil düşünce ve yörenin feodal yapısıyla uyum göstermektedir. Karısı erkek çocuk doğurmazsa başka bir evlilik yapmayı bile düşünmektedir. Ramo sorgulayan bir karakter değildir daha çok çocuklarını ve karısını yani ailesini koruma içgüdüsüyle hareket etmektedir. Fakat filmin önemli mesajları, finalde onun üzerinden verilir. Ramo karısına ve çocuklarına düşkündür. Karısının hastalığı süresince ona destek olur, çocuklara bakmak için elinden geleni yapar. Köylerinden göç ettiklerinde çocuklarını okutacağına dair Yüzbaşı Caner'e söz verir. Dolayısıyla onun köyünden ayrılmasının tek olumlu yönü kızlarını okutacak olmasıdır.

Davut Altun: Altun ailesinin iki büyük ferdinden biridir. Büyük kardeşi Haydar'la sınırdaki köylerinde yaşamaktadır. Zaten köyde bu iki aileden başka kimse kalmamıştır. Davut'un duruşu ve söyledikleriyle filmin birçok mesajını aktaran bir karakter olduğu söylenebilir. O aynı zamanda, filmin dramatik yapısı düşünüldüğünde çelişkilerin yoğun olarak vücut bulduğu bir karakterdir. Davut, ailenin en acılı bireylerinden biridir. Büyük oğlu örgüte katılmış küçük oğlu ise askeredir. En küçük oğlu ise mayın yüzünden topal kalmıştır. Karısı Gülistan ise olanlar yüzünden susmayı tercih etmiştir.

Davut, yaşadığı ülkede bir şeyler olduğunun farkında ancak o dahil hiçbir karakter bunun tam olarak adını koyamamaktadır. Filmin köyde geçen ilk bölümünde

Davut karakterinin de içinde olduğu önemli bir sahne var: Davut köydeki evinin duvarına askerde olan oğlunun (Berat) fotoğrafını asar. Berat'ın askeri kıyafetlerle çekilmiş iki fotoğrafı, büyükçe çerçevenin içine konulmuştur. Çerçeveye dikkati çeken bir diğeri öge, ulus devletinin simgesi olan bayraktır. Duvarda aile bireylerine ait başka fotoğraflar da vardır. Bu sırada küçük oğlu, örgüte katılmış olan büyük kardeşinin küçük boy ve biraz da yıpranmış olan fotoğrafını getirir ve babasına verir. Davut üzgün bir şekilde bu fotoğrafı oraya asamayacaklarını söyler. Fakat Norveç'teki evinin duvarına ise her iki oğlunun fotoğrafını yan yana asar ve buralara gelmekle iyi yaptıklarını söyler. Fakat bu durum, sadece bir sınır değişikliği durumuyla açıklanacak kadar basit değildir. Davut, oğlunun fotoğrafını duvara asabilmek için, oğullarından birini kaybeder ve yaşadığı ülkeyi terk eder. Yani filmdeki diğeri karakterlerin aksine daha fazla bedel ödemek zorunda kalır.

Nedim: Nedim Avrupa'da, Norveç'te yaşamaktadır. Filmde iletilen mesajlar açısından yine önemli bir karakter olduğu söylenebilir. Nedim karakterinin, diğeri karakterler düşünüldüğünde bazı açılardan farklı bir noktada durduğu söylenebilir: birincisi, uzun yıllar önce 12 Eylül döneminde yaşadığı ülkeyi terk etmiştir. Batıyı gördüğü ve tanıdığı için hem batılılaşmış hem de politikleşmiştir. Bu politik duruş Nedim'i aykırı bir karakter yapmamakta ancak diğeri karakterlerine göre daha bilinçli yapmaktadır. İkincisi, Nedim'in ekonomik anlamda durumu iyidir. Bunu Norveç'te başarabilmiştir. Davut ve ailesi yanına geldiğinde aynı sürecin onlar için de işleyeceği tahmin edilebilir.

Yüzbaşı Caner: Doğuda görev yapan Karadeniz kökenli bir askerdir. Yöre halkıyla ilişkileri iyidir ve halk tarafından sevilmektedir. Orduda çalışan bir subay olarak ya da devletin resmi bir görevlisi olarak otoriter değildir. Halkla diyalog kurarak onları bir şeylere (mesela göçe) ikna etmeye çalışır. Bazen yumuşak

ifadelerle de olsa devleti eleştirir. Yüzbaşı Caner karakteri, devletin silahlı gücünü temsil eden iki karakterden biridir. Diğeri Yüzbaşı Caner'in üstü olan Albay karakteridir. İkilinin kendi aralarındaki diyalogları ve köylülerle ilişkileri, devletin bölgedeki temsiliyeti konusunda bazı ipuçları vermektedir. Yüzbaşı Caner devletin yumuşak ve diyaloga açık yüzünü temsil ederken, albay devletin otoriter yönünü temsil etmektedir.

Albay: Albay karakterinin filmde çok az görünmesine rağmen konumu itibariyle önemli bir karakter olduğu söylenebilir. Devleti yörede asıl temsil edenin albay olduğu ve bu yüzden albayın otoriter ve kararlı biri olarak çizildiği tespitinden hareketle; albayla yöre halkı arasında mesafeli bir duruşun olduğu iddia edilebilir. Albayın katı ve sert tutumu karşısında köy halkı, itaatkar bir tavır sergiler. Köylünün mesela yüzbaşıyla kurduğu diyalog ve samimiyet, albayla kurulamamış hatta albay köylü için daha çok bir "korku" unsuru olarak gösterilmiştir.

Kado (Kadri): Kadri, travesti Cansu ve örgüte katılan Serhat karakteri gibi filmin en aykırı karakterlerindedir. Kadri kimlik çatışmasını iki anlamda yaşar: Birincisi doğuludur. Film, bunun adını koymasa da etnik kökeni farklıdır yani Kürttür. Fakat bu Kadri için İstanbul'da bir çatışma yaratmamaktadır. İkincisi ise cinsel tercihlerinin farklı olmasıdır. Asıl çatışmayı da burada yaşar yani cinsel kimliğinde. Kadri, köydeyken de gerek konuşmasıyla gerekse de kıyafetleri ve hareketleriyle bunu belli eder. Film cinsel kimlik bağlamında ayrımcılık karşıtı mesajlarını, Kadri ve travesti Cansu karakteri üzerinden vermektedir.

Kado cinsel yöneliminden dolayı, kardeşi Mamo'dan hem köyde hem de şehirde baskı görür. Kado'nun köydeki durumu çok fazla göze batmazken; büyük şehirde yani İstanbul'da kendi kimliğini keşfetmesiyle trajik bir sona doğru adım

adım ilerler. Kado'nun İstanbul'da tanıştığı travesti Cansu, onun için farklı bir yaşamın kapılarını açar: Kadri (artık ona böyle seslenirler) farklı biri olduğunu ve kendisi gibi farklı insanların olduğunu görür. Onlara yaklaşarak onları daha yakından tanır. Onları yakından tanımasıyla da, onlara benzemeye başlar. Tipini ve giyimini değiştirerek onlar gibi olur. Kado'nun İstanbul'a en çabuk uyum sağlayan karakter olduğu söylenebilir. Aynı zamanda Kado, Mamo'dan gördüğü şiddet nedeniyle aileyi terk eden ilk karakterdir.

Serhat: Filmin en aykırı ve yasaklı karakteri Serhat'tır. Filmde çok kısa görünmesine rağmen Serhat, konumu ve söylediği bir sözle çok önemli bir karakterdir. Davut'un büyük oğlu olan Serhat, örgüte katılmıştır. Fakat Serhat'ın örgüte neden katıldığı filmde tam olarak açıklanmamıştır. Bu karakter filme, dramatik yapıyı daha da güçlendirmek ve “arada kalmışlığı” göstermek için eklenmiş gibidir. Serhat örgüte katıldığı için pişmanlık duymamaktadır ve kararlı bir duruş sergilemektedir. Babasının ve annesinin tüm yalvarmalarına rağmen eve dönmeyi ya da teslim olmayı reddeder.

4.2.2. Karakterler ve Diyaloglar

Ramo (Ramazan Altun): Ramo, göç ettiği İstanbul'da tutunamayınca, ailesiyle memleketine geri dönmeyi tercih eder. Giderken Müdire Ana'ya mektup bırakır. Mektupta yazılanlar filmin bakışı hakkında önemli ipuçları vermektedir:

“...evimin güneşi karım devletin hastanesinde iyileşti. Sağolsun devlet ana. Ama bir de devlet baba var ki bizlere büyük bir yanlış yaptı. Bizleri yaban ellere attı. Uyamadık. Biz geri dönmeye karar verdik. Ben çocuklarımı kavgam içinde büyötmeye devam edeceğim. Halbuki aynı takımları tutan, aynı türküleri söyleyen, aynı topraklarda kardeş olan insanlar birbirine sarılsa ne güzel olur. Savaş isteyen biz erkekleriz. Ağlayan da analar. İnancım odur ki bu işi ancak analar bitirir.”

Filmin farklı karakterler özelinde sürekli yinelediği “kardeşlik” vurgusu, ulus devlet politikasına da ters düşmemektedir. Dolayısıyla Ramo’un bahsettiği “insanların birbirine sarılması” durumu da kardeşlik düşüncesine uymaktadır. Ancak Ramo, film boyunca, politik duruştan uzak bir karakter olarak çizilmiştir. Yukarıda bıraktığı kısa mektubundan hareketle, Ramo’nun, yaşadıklarından sonra devlete kızgın değil daha çok küskün biri olarak köyüne döndüğü söylenebilir. “Devlet ana” ve “devlet baba” mesajları da bu bağlamda değerlendirilebilir: Yaşanılardan kadınlar sorumlu değildir. Kadınlar ya suskun (Gülistan gibi) ya erkeğini mutlu etmeye çalışan ve kendini çocuklarına adayan (Ramo’nun karısı Havar) ya da İstanbul’daki yetiştirme yurdu müdürü örneğinde olduğu gibi çocukları seven vefakar tipler olarak çizilmiştir. Yani filmde kadınlar arasında kötü bir karaktere rastlanmamaktadır. Asıl kötülük ya da yaşanılanların asıl sorumlusu erkeklerdir. Yani suçlu olan ya da “yanlış yapan” devlet babadır. Filmin bu noktada yumuşak da olsa devlete bir eleştirisi olduğu söylenebilir.

Davut Altun: Davut’un köyde askerlerle ilişkileri iyidir. Özellikle Yüzbaşı Caner ve Ahmet askerle yakından ilgilenir. Aslında bu tespit, köyde yaşayan diğerleri için de yapılabilir. Davut da dahil köylülerin hepsi askere karşı saygıda kusur etmez. Askerlerin yanında daha çok mahcup ve ürkektirler. Mesela yüzbaşı Caner’e “komutanım” diye seslenirler.

Davut’un örgüte katılmış ya da dağa çıkmış olan büyük oğlu Serhat, bir gece ansızın eve gelir. Davut iki oğlunun biraz da kinle birbirine baktığını görünce şöyle konuşur:

“Serhat...Berat...Siz kardeşsiniz oğlum. Bunu sakın unutmayın.”

Davut'un köyünden gitme kararı alması, oğlu Serhat'ın vurulmasından sonradır. Bundan sonrası, Davut ve ailesi için uzun ve zorlu bir yolculuğun başlangıcını oluşturur. Devletin ya da devletin resmi görevlileri olan askerin, önce rica daha sonra emirle boşaltmalarını istedikleri köylerinden en sonunda istemeden olsa ayrılır Altun ailesi. Davut Altun için böylece bir zorunlu bir yolculuk başlamış olur. Fakat onun yolculuğu, ulus devlet sınırları dışındadır. Bu yüzden kaçak yollardan Norveç'e gitmesi gerekmektedir. Filmde Davut karakteri acılı, biraz şikayetçi, olan bitene anlam veremeyen ama yine de iyimser bir karakter olarak çizilmiştir. Filmin mesaja dönük önemli diyaloglarında, ya konuşan ya da dinleyen olarak o vardır. Davut bir kış günü köyden taşınacakları zaman Yüzbaşı Caner'e şöyle der:

“Silahların sözden daha büyük olduğu, kardeşin kardeşi vurduğu bu topraklara bir daha dönmem. Neler oluyor, kim bitirmiyor bu illeti hiç bilmiyorum. Keşke herkes senin gibi olsaydı...”

Davut önce İstanbul'a ardından da kaçak yollardan Avrupa'ya geçer. Kopenhag'da kendilerini almaya gelen Nedim'e biraz da şaşkınlıkla sorar:

“Yav Nedim, perişan olduk...o kadar yol geldik, hiç arama olmadı.”

Nedim Şengen ülkelerinde sınırların kaldırıldığını, isteyen herkesin özgürce dolaşabileceğini söylemesi üzerine Davut şöyle karşılık verir:

“Yav ne diyorsun Nedim! Biz köyden kazaya gidinceye kadar on yerde arama var.”

Filmin Avrupa'da başlayan yolculuğu aktarırken, bir karşılaştırma yoluna gittiği söylenebilir: Türkiye örneği ve Avrupa (Norveç). Avrupa'daki yolculuk verilirken (Davut, Gülistan ve iki oğlunun Nedim'in arabasıyla Norveç'e gittikleri sahneler) filmin bunu farklı bir bakışla verdiğinin vurgulanması gerekir: hareketli kamerayla arabanın içinden ve dışından yapılan çekimlere, havadan çekimler de eşlik etmektedir. Arabanın özellikle upuzun köprüden geçtiği bölümde kamera hareketleri

o anın ihtişamını vermek için devamlı açı değiştirmektedir. Aynı durum, rüzgar enerjisiyle çalışan santraller gösterilirken de sözkonusudur. Tüm bu çekimler, yine Batı müziğine yakın bir müzikle desteklenmiştir. Ancak müziğin tüm bu çekimlerde baskın olmadığını daha çok bir sükunet ve huzur havası kattığının belirtilmesi gerekir.

Davut ve ailesi, Norveç'e kaçak yollardan girmeye çalıştıkları için sınır dışı edilmek istenir. Aile için mahkeme süreci başlar. Davut'un mahkemede söyledikleri yaşadığı çelişkiyi ve acıyı göstermesi açısından önemlidir:

Yirmi beş yıldır iki tarafın arasında kaldık. Çocuklarım bile ikiye bölündü. Biri örgüte katılıp dağa çıktı. Diğeri asker oldu. Durumumuz ortada...

Mahkeme heyetinin Norveç'e neden geldiklerini sorması üzerine Davut şöyle karşılık verir:

Yaşadığımız yer dünyanın en güzel yeriydi ama cehenneme çevirdiler. Dağa çıkan oğlumu kaybettim. Bir oğul kaybetmek ne demektir, bilir misiniz? Hangi dava daha önemlidir insan hayatından? Hangi savaş daha büyüktür başka? Ben çocuklarımı kaybetmemek, insan gibi yaşamak için geldim buraya. İşte küçük oğlum, mayına bastı...

Bu sahneler, İstanbul'daki mahkeme süreciyle paralel olarak verilmektedir. Norveç'te aile, devlet güvencesine alınır ve maaş bağlanır. Aile bireylerine çalışılacak iş bulunur. Sakat olan küçük çocuğa yeni bir bacak yapılır. Norveç'te tüm bu olumlu gelişmeler olurken, İstanbul'da ise bir trajedi yaşanmaktadır. Çocuklar aileden alınır. Aile en sonunda çareyi geri dönmekte bulur. Dolayısıyla Avrupa'ya giden Davut Altun ve ailesi, yeni bir yaşama başlama şansı yakalarken; Ramazan Altun ve ailesi ulus devletin büyük şehrinde tutunamayıp doğdukları topraklara geri döner. Ancak ailenin tutunamamasının nedeni bireysel trajedilerdir. Ya da filmde bunun başka nedenlerinin olabileceğine dair ipuçları yoktur. Erkek çocuğun ölümü,

kız çocuklarının aileden alınıp yetiştirme yurduna verilmesi ve bu nedenle ailenin parçalanması, Kado'nun büyük şehirde gerçek kimliğini keşfetmesi ve kardeşi tarafından vurulması gibi olaylar ailenin geri dönmesinin nedenleri olarak gösterilir. Büyük şehir bir tür kötülük yuvası olmuştur onlar için.

Filmin, Davut karakterini üzerinden verdiği son mesaj; Davut'un Norveç'te, örgütteyken vurulan oğlu Serhat'ın fotoğrafını gönül rahatlığıyla duvara asmasından sonra söylediği bir diyalog üzerinden verilir:

...İşte burada gördük. İnsanlar hep beraber ne güzel yaşıyor. Dili, dini ne olursa olsun önce insan olsun.

Filmin genel yargısına uygun düşen “kardeşlik” mesajı böylece bir kez daha açıkça ortaya konulmaktadır.

Nedim: Nedim, kendi arabasıyla Kopenhag'dan Norveç'e giderlerken Davut'a şöyle söyler:

...80'de Diyarbakır Cezaevinde yaşadığımız işkence başka nerde yaşandı acaba? Faşist darbeden kaçtığım gün 26 yaşındaydım. Dile kolay 28 yıl olmuş. Hiçbir şey de değişmemiş. Değişmeyecek de. Bu emperyalist ülkeler ve bu işten, bu savaştan rant sağlayanlar oldukça değişmeyecek de. Savaş da bitmeyecek.

Avrupa'da yaşayan biri olarak Nedim'in bu söyledikleri, ulus devlet açısından şu anlamda önemlidir: Ulus devletin yüzleşmediği ya da yüzleşmek istemediği tarihi bu vesileyle yine gündeme gelmektedir. Ulus devleti inşa sürecinin önemli bir adımı olarak görülebilecek olan 12 Eylül ve 12 Eylülle beraber yaşanan Diyarbakır Cezaevi olayı vurgusu, Nedim karakterinin politik duruşunu göstermektedir. Buna benzer bir diyalog da Davut'un Serhat ile Berat'ın fotoğraflarını yan yana duvara asmasından sonra gerçekleşir. Davut'un memleketinin karlı dağlarını unutmadığını söylemesi üzerine Nedim şöyle karşılık verir:

...Senin hasretini çektiğin o dağlarda çelişkiler var hem de yaman çelişkiler. Örgüt dağlara gel dağlara diye şarkı söylüyor asker dağlar seni delik deşik delerim diye türkü söylüyor. Oysa dağlar kendi haline bırakılsa...

Norveç sokaklarında yürüdükleri bir gün Berat Nedim'e buralara neden alışamadığını sorar. Nedim'in Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirinden yaptığı bir alıntıyla verdiği cevap, "kardeşlik vurgusu"nun yeniden altını çizmektedir:

Yeğen memleketten uzak neresi olursa olsun, isterse cennet olsun, çekilmiyor. Ne diyor biliyor musun Cahit Sıtkı:

Memleket isterim, gök mavi, dağ yeşil, tarla sarı olsun

Kuşların, çiçeklerin diyarı olsun.

Memleket isterim, yaşamak sevmek gibi gönülden olsun

Olursa bir şikayet ölmekten olsun

Memleket isterim ne başta dert ne gönülde hasret olsun

Kardeş kavgasına bir nihayet olsun

Filmin genel havasına sinen memleket özlemi ve kardeşlik duygusu böylece pekiştirilmektedir. Fakat ne Nedim karakteri ne de başka bir karakter üzerinden, anlatılan etnisitenin kimliğiyle ilgili bir vurguya rastlanmamaktadır. Öyküsü anlatılanların her açıdan farklı olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Nedim karakteri yıllar önce Avrupa'ya gitmiş ve oradaki yaşam tarzını tanımış biri olarak, tıpkı Davut gibi neden bir arada yaşamadıklarına bir anlam verememektedir.

Yüzbaşı Caner: Yüzbaşı Caner'in, köylülerin arasında iletişiminin en iyi olduğu Davut karakteridir. Fakat bu durum daha çok, Davut'un örgüte katılmış olan oğlu Serhat'la bağlantılı olarak açıklanabilir. Yüzbaşı Caner bu konuyla ilgili Davut'u devamlı sıkıştırarak, Serhat'ın teslim olmasını sağlamaya çalışır:

Ev içinde ev, devlet içinde devlet olmaz.

diyerek, ulus devlet sınırlarına vurgu yapar ve örgüte katılan oğlunu kastederek bu durumun kabul edilemez olduğunu belirtmeye çalışır. Yüzbaşı Caner Albayla konuşurken, “sorun”un (filmde bu sorunun adı net olarak konulmamıştır) çözümü konusunda ondan ayrıldığını gösterir:

Aslında devlet buralara el uzatsa, insanların yaralarını sarabilse bu işler bu kadar dallanıp budaklanmazdı komutanım.

Yüzbaşı Caner, devletin üniformalı bir görevlisi olarak yaşananlarla ilgili özeleştirici yaparken ve yaşananların vicdani boyutunu hatırlatırken; aşağıda üzerinde durulacak olan Albay karakterinden ayrılmaktadır. Yüzbaşı Caner, köylülerden yaşadıkları toprakları terk etmesini salık verirken de aynı yumuşak üslubunu devam ettirir:

Buralarda olacağı bu. Koşullar izin vermiyor arkadaşlar. Bir an önce başımızın çaresine bakıp gitmeniz lazım.

Albay: Köyde, gece çıkan bir tartışmadan sonra köylüler bir alana toplanır. Alandaki köylüler, aynı hızda mahcup ve ürkek bir halde dururlar. Albay ise sert bir yüz ifadesiyle konuşmaya başlar:

...Tekrar soruyorum. Teröristleri gördünüz mü, görmediniz mi? Teröristlere yardım ettiğiniz ortaya çıkarsa bunun vebali büyük olur. Yardım ve yataklıktan tutuklanırsınız. Bakın devlet her şeyin üstündedir. Yanbaşınızda operasyon oluyor, siz görmediğinizi söylüyorsunuz. Teröristten dost olmaz. Arkadaşlar biz sizin için buradayız. Sizin için dağlara çıktık. Bu vatan sizin...Sizin için birçok genç canlarını veriyor.

Ulus devletin kutsallığını ve büyüklüğü köylülere hatırlatan albayın bu sözlerinden asıl dikkat çeken, “sizin için dağlara çıktık” kısmıdır. Benzer bir cümleyi örgüte katılmış olan Serhat da söyler. Dolayısıyla her iki taraf için de bir “dağa çıkma” durumu sözkonusudur. Bir tarafta ulus devletin askerleri diğer tarafta ise ulus devletin içindeki farklı bir etnisitenin içinden çıkmış olan örgüt. Albay konuşmasının

bitiminde ise Yüzbaşı Caner'e döner ve "Bu köy iki ay içinde boşaltılacak" diye emir verir.

Kado (Kadri): Film Kado'nun dramını, Kardelen çiçeği metaforundan hareketle de aktarmaktadır. Kado'nun durumu, güneşi görünce canından olacağını bile bile yine de bu sevdasından vazgeçemeyen Kardelen çiçeğini andırmaktadır. Kado da ailesinden kurtulamayacağını iyi bilmektedir. Nitekim köprüde Ramo ve Mamo'yla karşılaşınca taktığı peruğu ve giydiği askılı elbiseyi çıkarır:

Ramo abi, Mamo abi!..Allah beni böyle yarattı.Beni vuracaksınız biliyorum. Ölünce Allah'ın karşısına çıkacağım ve ona tek bir şey soracağım. Beni neden kadın yaratmadın diyeceğim. Mamo abi hadi vur beni, ben hazırım...

Film farklı cinsel kimlikler sözkonusu olunca yaptığı vurguyu, etnik kimliklere gelince yapmamaktadır hatta bu konuda bir vurgudan kaçınmaktadır.

Serhat: Serhat bir gece köydeki evlerine gelir. Baba Davut evine dönmesini ister ondan. Serhat'ın verdiği karşılık şöyledir:

Baba bu işin dönüşü yoktur, sen de biliyorsun. Biz sahipsiz bir halkın ölü çocuklarıyız.

Babasının sahipsiz olmadığını söylemesi üzerine sinirlenir ve sözlerine şöyle devam eder:

Ben sizin için dağlara çıktım. Sizin için ölümü göze aldım...Ne yapıyorsam sizin için yapıyorum. Bunu bir gün hepiniz anlayacaksınız.

Dikkat edilirse benzer bir diyalogu karşı tarafta bulunan Albayın da yaptığı anlaşılacaktır. Birileri için "dağa çıkma"nın, ya da birileri için bedel ödemenin, her iki tarafta da olduğu gerçeğini göstermektedir bu diyaloglar.

Öfkeyle evden çıkarken kapıda, asker olan kardeşi Berat'la yüzyüze gelir. Filmin önemli sahnelerinden biridir bu. İkisi de yakın çekimde aynı karededir ve

birbirlerine biraz da öfkeyle bakmaktadır. Yüzlerinin sadece yandan profili görünmektedir. Biri ulus devletin ordusunda askerdir. “Vatani görev” adı verilen, her açıdan kutsallığı olan ve ulus devletin zorunlu kıldığı bu askerlik hizmeti, ulusların vazgeçemediklerindedir. Diğeri ise, bu kutsal ve vatani görevi reddetmiş ve aynı ulus devlet içinde başka bir etnik grubun oluşturduğu silahlı güçlere katılmıştır. Dolayısıyla ortada bir çelişki; film için ise bir çatışma durumu sözkonusudur. Berat büyük kardeşi Serhat’a, çatışmada karşı karşıya gelmeleri halinde ne olacağını sorar. Serhat’ın verdiği cevap, ulus devletin her ikisine nasıl yaklaştığını ve yine ulus devletin bir başka kutsallığını açığa vurur:

Ben ölürsem terörist, sen ölürsen şehit olacaksın.

4.2.3. Karakterlerin Yolculuğu

Ramo (Ramazan Altun): Güneşi Gördüm filminin tüm karakterleri için bir yolculuktan bahsedilebilir. Doğudaki sınır köyünde yaşayan Altun ailelerinin zorunlu göçü, karakterler için de zorunlu bir yolculuk anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Ramo için de yolculuk böylece başlar. Ramo’nun trenle çıktığı yolculuk yine İstanbul’adır. İstanbul onlar için belki bir kurtuluştur ya da yeni bir yaşam için bir başlangıçtır. Nitekim İstanbul’daki ilk dönemlerinde Ramo, oturacak bir ev ve çalışacak bir iş bulur. Kızlarının okula yazdırılmasını da sağlar. Fakat daha sonra yaşanan bir dizi trajik olay (aile tarafından çok sevilen ve değer verilen erkek çocuğun kaybedilmesi, kızların aileden alınıp yetiştirme yurduna verilmesi ve Kado’nun durumu gibi), Ramo’nun geri dönmesine neden olacaktır. Ramo’nun geri dönüş yolculuğu köyünedir yani doğduğu topraklarıdır.

Davut Altun: Ailenin iki büyüğünden biri olan Davut için yolculuk yaşadığı ulus devletin sınırları dışıdır. Oğlunun kaybı ve askerinin (devletin) gitmeleri yönündeki baskılarından sonra Davut, bir daha bu topraklara geri dönmeyeceğini

söyleyerek yolculuğuna başlar. Yolculuğu önce İstanbul'a, ardından da kaçak yollarla Norveç'edir. Davut'un sınır dışına yaptığı yolculukla birlikte film, ulus devletle diğer gelişmiş Batı uluslarını karşılaştırma yoluna gider. Davut'un özellikle Avrupa'da sınır değiştirirken hiçbir engelle karşılaşmaması buna karşın yaşadığı ülkedeki arama ve kontrollerden bahsetmesi, bu karşılaştırmanın işaretleridir.

Nedim: Filmde yolculuğu en erken başlamış olan Nedim'dir. Nedim 12 Eylül darbesiyle beraber memleketini terk etmiş ve Avrupa'ya göç etmiştir. Bu yolculuk filmde gösterilmese de Nedim'in diyaloglarından anlaşılmaktadır. Nedim artık filmin biraz da 'Avrupalılaştırmış' karakteri olarak yaşananlara dışarıdan bakmaktadır. Dolayısıyla Nedim, hem daha politik hem de daha bilinçli bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Yolculuğun Nedim'e kattığı en büyük artı budur. Nedim için Norveç ikinci bir memleketidir. Burası onun ekonomik anlamda da bir nevi 'sınıf atladığı' yerdir.

Yüzbaşı Caner: Yüzbaşı Caner, filmin doğuya dışarıdan gelmiş olan karakterlerinden biridir. Yüzbaşı Caner'in doğu yolculuğu, her anlamıyla farklılık arzeder. Onun devletin resmi bir görevlisi olarak buraya gelmesinin nedeni, asayişin ya da düzenin yeniden sağlanmasıyla bağlantılıdır. Yöreye dışarıdan gelmiş biri olarak, ulus devletin ülkedeki örgütlenmesinin bir parçası olarak görülebilir.

Albay: Albay da tıpkı Yüzbaşı Caner gibi bölgeye dışarıdan gelmiş ya da daha doğru bir ifadeyle devlet tarafından gönderilmiş bir karakterdir. Albay için filmde bir sınır değişikliği durumu yoktur. Ancak köyün boşaltılmasını emretmekle birçok insanın göç etmesine neden olan odur. Dolayısıyla filmin diğer karakterlerinin yolculuğu başlatan Albaydır.

Kado (Kadri): Altun ailesinin diğer fertleri gibi Kado da zorunlu gc yüzünden yolculuğa çıkar. Diğerleri gibi İstanbul'a gelir. İstanbul'da ailenin iki büyüğü (Ramo ve Mamo) alışırken o çalışmaz ya da çalıştırılmaz. Kado'nun yolculuğunu diğerlerinden farklı kılan, onun cinsel tercihleridir. Dolayısıyla bu yolculuk Kado için, cinsel kimliğini keşfettiği ya da bunu yaşamaya başladığı bir yolculuğa dönüşür. Fakat bu yolculuk trajik bir sonla biter. Onun köydeki "kadımsı" hareketleri ve şehirde ise bir travestiye dönüşmesi aileyi özellikle de Mamo'yu ileden çıkarır. Böylece ailenin diğer karakterlerinin aksine geri dönüş yolculuğunda Kado yoktur.

Serhat: Filmin yersiz yurtsuz karakterlerinden biri olarak Serhat, dağa çıkmıştır. Onun yolculuğu bu anlamda hem farklı hem de aykırı hatta belki de yasaklı bir yolculuktur. Nitekim ulus devlet askerleriyle girdiği çatışmada vurulur ve yolculuğu biter. Yolculuğu Kado'nun aksine kendi memleketinde sona erer. Onun lm Davut ve ailesi için yeni bir yolculuğun nedenlerinden biridir.

4.2.4. Karakterlerin Dili

Ramo (Ramazan Altun): Doğudaki bir sınır köyünde yaşayan Altun aileleri bozuk bir Türkçeyle konuşurlar. Ramo da onlardan farklı değildir. Ramo'nun Kürtçeyi kullandığına filmde rastlanmaz. Ramo da dahil olmak üzere birçok karakterin dili, Türkçenin yöresel kullanımıdır. Bu kullanım bazen komik durumlara da neden olmaktadır. Filmin özellikle köyde geçen ilk sahnelerinde karakterlerin dili kullanma da bir abartının olduğundan sözedilebilir. Bu durumun, Yeşilçam döneminde yapılan ve kırsalda geçen ağalık filmlerine (ki bu filmlerin çoğu güldürü türündedir) benzediği görülmektedir.

Davut Altun: Bir köylü olarak Davut Türkçe konuşur. Türkçesi de diğer karakterlere göre daha iyi ya da daha akıcıdır. Davut'un; köyünde ailesiyle ya da askerler ve köylülerle konuşması Türkçe olarak verilmiştir. Aynı durum İstanbul ve Norveç'te de devam edecektir. Filmin önemli karakterlerinden biri olarak Davut'un bu durumu, etnik anlamda bir aidiyet sorununun filmde yaşanmadığının işaretleridir. Davut'un kendi köyünden İstanbul'a oradan da Norveç'e yaptığı yolculuk onda etnik bir farkındalık ortaya çıkarmamıştır.

Nedim: Filmin Kürtçeyi en fazla kullanan karakteri Nedim'dir. Nedim Gülistan'la konuştuğunda daha çok bu dili kullanır. Fakat bu, Gülistan'ın Türkçeyi bilmemesiyle de ilgili olabilir. Nedim'in Kürtçeyi daha sık kullanan bir karakter olması farklı şekillerde okunabilir. Birincisi Nedim'in kendi ülkesinde olmaması ona böyle bir özgürlük sağlamış olabilir. Bu da Avrupa'ya özgü, 'özgürlük anlayışı'yla açıklanabilir. İkincisi diğer karakterlerin kendi ülkelerinde bu dili konuşmaması, buradaki yasaklarla ilgili olarak açıklanabilir. Ancak filmde, her iki durumda da dil, bir sorun olarak ortaya çıkmamaktadır.

Yüzbaşı Caner: Yüzbaşı Caner filmdeki tüm diyaloglarında Türkçe konuşur. Türkçeyi yöre halkının aksine güzel ve doğru kullanır. Asker olmasına rağmen köylülerle emredici bir tonda konuşmaz.

Albay: Türkçeyi etkili ve sert bir üslupla kullanan Albay, bu açıdan da devletin iyi bir temsilcisi olarak görülebilir.

Kado (Kadri): Kado da diğer karakterler gibi Türkçeyi iyi kullanamamaktadır. Yalnız kaldığında televizyondan gördüğü kadınlara benzemeye ve onların konuştuğu gibi konuşmaya çalışmaktadır. Çoğu karakter gibi Kürtçeyi hiç kullanmaz.

Serhat: Filmde, çok az da olsa, Kürtçe konuşan ender karakterlerden biridir. Ailesiyle konuşurken Türkçeyi aksanlı kullanır.

4.3. Sonuç

Her iki filmde ulus ve etnisite temsiliyle ilişkili olarak karşılaşılan ortak ve farklı noktalar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Zorunlu göç nedeniyle bir ailenin parçalanmışlığını anlatan Güneşi Gördüm filmi, gerek anlattığı olayların dramatik dozunun yüksekliği gerekse de değindiği konuların fazlalığıyla öne çıkar. Bahoz/Fırtına filmi ise, ana karakteri Cemal özelinde devrimci/solcu/yurtsever üniversite gençliğinin örgütlenme ve bilinçlenme çabalarını anlatır.
- İstanbul her iki filmin ortak mekanlarından biridir. Güneşi Gördüm filminde İstanbul'a göç eden ailenin buraya alışması (barınacak yer ve iş anlamında) kolay olur. Aile İstanbul'da; aile içinde yaşanan trajedilerden başka herhangi bir dışlanmayla karşılaşmaz. Ancak yaşanan acıklı olaylardan sonra aile için İstanbul'da tutunmak imkansızlaşır. Bahoz/Fırtına filminde de İstanbul'da bir tutunamama durumu sözkonusudur. Ancak bu tutunamamanın nedenleri farklıdır: yaşanan baskılar, gözüaltılar, işkenceler, karşılaşılan kimlik ve aidiyet sorunları vb.
- Güneşi Gördüm filminde Nedim karakteri hariç diğer karakterlerin politik bir bilince sahip olduğu söylenemez. Ayrıca anlatılan etnisitenin kimliği vurgulanmaz. Bu daha çok; bozuk bir Türkçe, yerel kıyafetler ve örgüte katılan oğul vb yollarla dolaylı olarak verilir. Filmde Kürtçe çok az kullanılır. Verilen mesajlar genellikle kardeşlik ya da beraber yaşama arzusunu öne çıkarır. Film bu yönüyle ulusal söyleme eklemelenmektedir. Bahoz/Fırtına filminde ise politik ve etnik vurgular ağır basar. Kürtçe diyaloglar ve müzik

yoğun olarak kullanılır. Bunun yanında; gerek anlatılan öğrencilerin, devrimci ve solcu muhalif öğrenciler arasından seçilmesi gerekse de Kürtlük ve ailelilik gibi kimliklere vurgu yapılması, filmi ulus söyleminin dışına çıkarır.

- Güneşi Gördüm filminde hem ulus devlet sınırları içinde hem de ulus devlet sınırları dışında bir yolculuk sözkonusudur. Avrupa'da (Norveç'te) yaşayan Nedim'in ve sonradan giden Davut'un durumu, yersiz yurtsuzlaşmayı gösterir. Çünkü oranın imkanları ne kadar iyi olsa da bir memleket özlemi içindedirler. Fakat yaşananlardan ötürü de geri dönememektedirler. Filmde geri dönüşü İstanbul'a gelenler yapar. Bahoz/Fırtına filminde de bir geri dönüş sözkonusudur fakat nedenleri farklıdır. Bu daha çok aidiyet ve etnik kimlikten kaynaklanmaktadır. Ancak üniversite öğrencilerinin bu geri dönüşü, Güneşi Gördüm filminde olduğu gibi, kendi memleketlerine değildir. Dolayısıyla aynı yersiz yurtsuz durumu buldukları ulus devlet içinde yaşamaktadırlar.
- Güneşi Gördüm filminde köy ya da kırsalda yaşananların yansıtılmasından hareketle şöyle bir değerlendirme yapılabilir: köylüler kendi aralarında Türkçe konuşmaktadırlar. Askerle de iyi geçinmektedirler. Askerlerin de köylülere baskı yapmadığı gözlenir. Bahoz/Fırtına filminde ise kırsal, tüm durağanlığı ve doğallığıyla verilir. Köylüler Kürtçe konuşurlar. Ulus devletin kolluk gücü olan polis karakterleri ise filmde kaba ve sert çizilmiştir. Aynı durum Güneşi Gördüm filminin askerleri için söylenemez.
- Güneşi Gördüm filminde karakterlerin isimleri yöreye özgü olarak kısaltılarak söylenir (Ramo, Mamo gibi). Bahoz/Fırtına filminde aynı

söylenişlere rastlanmaz; fakat filmde Kürtçe isimler kullanılmıştır: Rojda, Helin gibi.

- Her iki filmde de “yasaklı bir yolculuk” durumu varlığından sözedilebilir. Güneşi Gördüm filminde bu yolculuğu yapmış olan Serhat karakteridir. Serhat’ın bu yolculuğu neden yaptığı vurgulanmamıştır. Bahoz/Fırtına filminde de başta ana karakter Cemal olmak üzere birçok karakter bu yolculuğu yapar. Karakterlerin böyle bir seçim yapmasının nedeni kısaca aidiyet ve kimlik sorunsalıdır.

5. SONUÇ

Küreselleşme süreciyle dönüşüme uğrayan ulus devletler; aynı sürecin etnik farklılıkları gündeme taşınması nedeniyle uzun süre etnik meselelerle boğuşmuşlardır. Ulus devletler bir yandan bu etnik meselelerin halledilmesinde değişik yollara başvururken; küreselleşme süreci de, farklılıkların kontrol altına alınıp etkisizleştirildiği bir sürece neden olmaktadır. Uluslar devamlılıklarını sağlamak üzere, sürekli yeni yollar icat ederken yani sonu gelmeyen bir inşa süreci içindeyken; sinema da özellikle belli dönemlerde bir inşa aracı olarak kullanılarak bu süreçten payını almıştır.

Son dönemde özellikle “açılım” politikalarıyla gündeme gelen Kürt etnisitesi, cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte ulus devlet tarafından özellikle asimilasyon “enstrümanı”na maruz kalmış ve böylece homojen bir toplum yaratmanın önündeki engeller kaldırılmaya çalışılmıştır. Genel olarak sanatta da görülebilecek bu inşa süreci sinemada da işlemeye devam etmiş; bu amaçla yapılan filmlerin toplumsal bütünleşmeyi gerçekleştirmeye çalıştıkları görülmüştür. Fakat bu inşa sürecinin içinde olmayan, ulus söylemini eleştiren ve dolayısıyla farklı kimliklere vurgu yapan ya da değinen filmler de yapılmıştır.

Türkiye sinemasında Kürt etnisitesiyle ilgili yapılan filmlerde Yılmaz Güney’le birlikte bir kırılmanın yaşandığı ancak asıl kırılmanın ya da kopuşun 1990’larda gerçekleştiği görülmektedir. Küreselleşme sürecinin hızlandığı, ülkedeki politik baskıların ve sansürün arttığı bu dönemde; Kürt etnisitesi sinemada sıklıkla kendisine yer bulmuş ve bu durum 2000’li yıllarda artarak devam etmiştir. Avrupa Birliği’ne uyum sürecinin ve küreselleşmenin etkisini iyiden iyiye hissettirdiği bu yıllarda; gerek iktidardaki partinin “açılım” politikaları gerekse de dil üzerindeki baskıların hafiflemeye başlaması, çalışmaya konu olan etnisitenin dilinde yani

Kürtçe olarak filmlerin çekilmesine de zemin hazırlamıştır. Ayrıca bu çalışmaya konu olan Güneşi Gördüm gibi büyük bütçeli ve çok izlenen filmlerin yapılması da, yine bu son süreçle bağlantılıdır.

Kürt etnisitesiyle ilgili olarak; hem Yılmaz Güney'in hem de 1990'lı yıllardan sonra yapılan ve Asuman Suner'in bazılarını "aidiyet" ve "kimlik sorunsalı"yla ilgili olması nedeniyle "yeni politik sinema" içinde değerlendirdiği bu filmlerin, Üçüncü Sinemayla da akrabalıkları vardır. Bu çalışmaya konu olan filmlerden biri olan Bahoz/Fırtına filminin yönetmeni Kazım Öz de, bu sinemaya yakın duran bir yönetmen olarak dikkati çekmektedir. Filmlerle ilgili yapılan değerlendirmede, Güneşi Gördüm filminin popüler sinemanın kalıplarına uyduğu ve anlattığı etnisitenin kimlik ya da aidiyet sorununa vurgu yapmadan ve verdiği mesajların dozunu iyi ayarlayarak, "ulus söylemi"nin dışına çıkmamaya özen gösterdiği saptanmıştır. Filmde ağırlıklı olarak kardeşlik mesajının verildiği ve bunun da ulus inşa süreciyle uyum içinde olduğu görülmektedir. Diğer film olan Bahoz/Fırtına filminin ise Üçüncü Sinemanın devrimci-muhafif yapısına ve Suner'in Yeni Politik Sinema tanımına uygun olarak "aidiyet" ve "kimlik sorunsalı"ni ağırlıklı olarak işlediği ve ulus devlet politikasını eleştirdiği saptanmıştır. Dolayısıyla film bu yönleriyle ulus inşası sürecinin dışına çıkmaktadır.

Ulus söyleminde karşılaşılan bu farklılıklar ortak temalarda da kendini göstermektedir. Yol, yolculuk, yurtsuzluk ve sınır gibi ortak temalar dikkate alındığında ise ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır: her iki filmde de batının büyük bir kentine (İstanbul'a) yapılmış bir yolculuk sözkonusudur. Güneşi Gördüm filminde bu zorunlu bir yolculuktur. Bu yolculuk karakterlere bilinç anlamında pek bir şey katmaz. Daha çok yaşanan trajik durumlar verilerek, karakterin acıları öne çıkarılmıştır. İstanbul'a gelenler salt bu trajediler nedeniyle tutunamaz ve geri

dönerler. Dönülen yer ise, kendi memleketleridir. Geri dönme, aynı zamanda, “devlet baba”ya gösterilen yumuşak bir tepki ya da bir tür “küskünlük” durumudur. Filmde geri dönüşü, yolculuğu sınır dışına yani Avrupa’ya olan Davut Altun ve ailesi yapmaz. Onlar da Nedim ve ailesi gibi, orada daha özgür ve ekonomik anlamda daha iyi koşullarda yaşamaya başlarlar. Bu durum, ulus devletin batıyla bir karşılaştırılması olarak görülmelidir. Bahoz/Fırtına filminde ise yolculuk, “devletin verdiği bir fırsatı” değerlendirmek içindir yani eğitim amaçlıdır. Bu filmde de batıda yani İstanbul’da bir tutunamama durumu sözkonusudur. Ancak bunun nedenleri farklıdır. Bu tam da, Suner’in belirttiği “aidiyet” ve “kimlik sorunsalı”yla ilişkilidir. Karakterlerin ulus devletle yaşadığı çatışma, geri dönüşün en önemli nedeni olarak gösterilmiştir. Bahoz/Fırtına filminde geri dönüş yolculuğunun nereye olduğu ise, ulus devlet açısından bir başka önemli sorunu ortaya çıkarmaktadır: bu yasaklı bir yolculuktur. Güneşi Gördüm filminde bahsedilen “dağa çıkma” durumu, bu filmde “çıkış” olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla her iki durum da, “etnik mesele”nin ulus devlet açısından geldiği noktayı göstermektedir.

Her iki filmde de yolculuk metaforunun bol kullanılması, yersiz-yurtsuzluğu göstermektedir. Ne doğu ne de batı karakterler için bir yurt olabilir. Bunun en iyi örneği, Bahoz/Fırtına filmindeki ana karakter olan Cemal’in yolculuğudur. Cemal belirsiz ve yasaklı bir yolculuğa çıkarak aidiyet sorunu en açık şekilde yaşar. Benzeri bir durum, Güneşi Gördüm filmindeki Davut Altun ve Nedim karakterleri için söylenebilir. Her iki karakter de artık Norveç gibi Avrupa’nın gelişmiş bir ülkesinde yaşamaktadırlar. Ancak yaşadıkları özlem, onları buraya ait hissettirmez. Fakat kendi ülkelerine de bir geri dönüşü göze alamamaktadırlar. Dolayısıyla arada kalmışlardır yani yersiz-yurtsuzdurlar.

Filmlerde kullanılan karakter isimleri de etnik temsile birer vurgudur. Güneşi Gördüm filminde bu durum, aslında Türkçe olan isimlerin yerel ağızla söylenişi şeklinde olurken (Ramazan-Ramo, Mahmut-Mamo gibi); Bahoz/Fırtına filminde ise Kürtçe isimlerin kullanılması şeklinde olmuştur (Helin, Rojda gibi).

Gelinen noktada artık bir “etnik mesele” haline gelmiş olan Kürt etnisitesi, uzun yıllar boyunca sinemada, “kim oldukları” ve “nereden geldikleri” vurgulanmadan kısaca kimlikleri verilmeden işlenmiş ve bu durum uzun yıllar böyle devam etmiştir (Dolayısıyla bu, ulus söylemiyle paralellik göstermektedir). Sinemaya 1950’lerde köy filmleriyle giren Kürtler, ardından göç ve ağalık filmleriyle sinemada boy göstermeyi sürdürmüşlerdir. Özellikle, Şener Şen, Kemal Sunal ve İlyas Salman gibi oyuncuların oynadığı ağa-köy filmlerinde Kürtlerin; şiveleri, giyimi ve hareketleriyle birer “güldürü ögesi” olarak işlendiği görülmektedir. Bu etnisitenin “farklılığına” yapılan vurgu ise Yılmaz Güney’le beraber olmuştur. 1990’lı yıllarla birlikte ise bu etnisite, etnik kimlikleriyle (mesela dilleriyle) sinemada ağırlıklı olarak işlenmiş ve bu durum; küreselleşmenin ve AB’ye üyelik müzakerelerinin de etkisiyle 2000’lerde artarak devam etmiştir (Böylece ulus söyleminin dışına çıkılmaya başlanmıştır.) Devletin kendi resmi kanalından Kürtçe yayına başlaması, tamamı Kürtçe çekilen sinema filmlerinin çekilmesine de zemin hazırlamıştır. Böylece artık Kürt etnisitesiyle ilgili hem büyük bütçeli filmler (Güneşi Gördüm gibi) hem de ulus devletin söyleminin dışına çıkabilen filmler yapılmaya başlanmıştır (Bahoz/Fırtına gibi). Bu noktada artık tartışılması gereken asıl konu Kürt etnisitesi gerçeğinin nasıl verildiği ya da nasıl işlendiğidir.

Sinema çağının bir aynası olarak görülmüştür. Bu ayna işlevi, sinemanın toplumsal olaylara ve olgulara karşı duyarlılığını gösterir. Bu duyarlılık beraberinde sorumluluğu getirmektedir. Fakat ne yazık ki sinema, küresel bir endüstri olarak bu

sorumluluğu yansıtmaktan çok uzak kalmıştır. Zaten, kapitalist ekonomik sistemin önemli bir parçası olan sinemanın bir önceliği de değildir artık bu durum. Sinema elbetteki yaşananlardan kopmamış ama bu yaşananları yansıtmada gerçeklerden kopmaya başlamıştır. Savaş filmlerindeki militarist ve ulusal söylemler, yaratılan ırkçı stereotipler, gerçeklerin izlenirlik adına göz ardı edilmesi ya da çarpıtılması vb sinema için artık olağanlaşan durumlardır. Dolayısıyla bu çalışmada incelenen iki filme bakıldığında da benzeri bir durumla karşılaşmaktadır. Güneşli Gördüm filminin anlattığı etnisiteyi vurgulamadan “utangaç” bir tavırla göstermesi ve ayrıca ulus devleti ve izleyiciyi “kaybetmeden” meramını anlatması sinemanın popüler ve küresel yüzünü ortaya çıkarmaktadır. Bahoz/Fırtına filmi ise anlattığı etnisiteyi vurgulayarak ve o etnisitenin gerçeklerinden kopmayarak öyküsünü anlatmasıyla sinemanın toplumsal işlevine daha çok yakınlaşmaktadır. Sinema ancak bu sayede, yani aynaya yansıtılanları değil yansıyanları yansıttığı sürece toplumsal işlevini yerine getirebilir.

6. KAYNAKLAR

- Adorno, T. (2007). *Minima Moralia*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktaş, M. (2009). Kürt Sineması: Artık Bir Gerçek. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.56-69). İstanbul: Agora Yayınları.
- Anar, A. (1997). *Öte Kıyıda Yaşayanlar Azınlıklar, Yerli Halklar ve Türkiye*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Anderson, B. (2007). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, M. (Ed.) (2009). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Arslan, M. (2009). Güneşi Gördüm: Resmi İdeolojinin Kürt Seviciliği. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.312-321). İstanbul: Agora Yayınları.
- Balibar, E. & Wallerstein, I. (2007). *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (1999). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, G. (2006). *Çokkültürlülük*, Ankara: Dost Yayınları.
- Batur, Y. (1998). *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Biryıldız, E. Erus, Z.Ç. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Karşı Ateşler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Bruinessen, M. (2000). Kürtlük, Türklük, Alevilik Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Corrigan, T. (2008). Film Eleştirisi El Kitabı. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çağan, K. (2003). Popüler Kültür ve Sanat. İstanbul: Altın Küre Yayınları.
- Dabaşı, H. (2004). İran Sineması. İstanbul: Agora Yayınları.
- Derman, D. (2001), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1-2. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Donan, H. , Wilson, Thomas M. (2002). Sınırlar Kimlik, Ulus ve Devletin Uçları. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Dorsay, A. (1998). Sinema ve Çağımız. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dönmez, R.Ö. & Enneli, P. & Altuntaş, N. (2010). Türkiye’de Kesişen-Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler. İstanbul: Say Yayınları.
- Erdoğan, İ. & Alemdar, K. (2005). Öteki Kuram. İstanbul: Erk Yayınları.
- Eriksen, T.H. (2004). Etnisite ve Milliyetçilik-Antropolojik Bir Bakış. İstanbul. Avesta Yayınları.
- Giddens, A. (2010). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2008). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gündoğdu, M. (2009). Diasporadaki Kürt Film Festivallerinin Rolü. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.69-80). İstanbul: Agora Yayınları.

Kazgan, G. (2009). Küreselleşme ve Ulus Devlet Yeni Ekonomik Düzen. İstanbul. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kamal, M. (2009). Kürt Sineması Kültürel Kimlik Arayışında. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.28-35). İstanbul: Agora Yayınları.

Kennedy, T. (2009). Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.89-130). İstanbul: Agora Yayınları.

King, A. D. (1998). Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kılıç, D. (2009). Kürt Sinemasının Yükselişi. Müjde Arslan (Ed.). *Kürt Sineması:Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm İçinde* (S.3-28). İstanbul: Agora Yayınları.

Kıraç, R. (2008). Film İcabi: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. İstanbul: De ki Yayınları.

Harvey, D. (2010). Postmoderliğin Durumu. Çeviren: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.

Hobsbawn, E. (2005). Geleneğin İcadı. İstanbul: Agora Yayınları.

Kottak, P.C. (2001). Antropoloji Sözlüğü. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur?. Çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Çeviren: Osman Akınhay, Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Oskay, Ü. (1994). Çağdaş Fantazya. İstanbul: Der Yayınları.

Oran, B. (2004). Türkiye’de Azınlıklar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbudun, S. (2003). Kültür Halleri. İstanbul: Ütopya Yayınları.

Özön, N. (2000). Sinema, Tv, Video, Bigisayarlı Sinema Sözlüğü. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Özoğlu, H. (2005). Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Pour, M.S. (2007). İran Sineması (Tarihsel Gelişimin Işığında). İstanbul: Es Yayınları.

Rotha, P. (2000). Sinemanın Öyküsü. Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Ryan, M. & Kellner, D. (1997). Politik Kamera. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Somersan, S. (2004). Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Teksoy, R. (2006). Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.

Sungur, S. (2008). Kod Adı Küreselleşme. İstanbul: Yordam Yayınevi.

Saleem, H. (2005). Babamın Tüfeği. İstanbul: Avesta Yayınları.

Smith, Anthony D. (2004). Milli Kimlik. İstanbul. İletişim Yayınları.

Yeğen, M. (2006). Müstakbel Türk’ten Sözde Vatandaşa. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaylagül, L. (2006). Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yücel, M. (2008). Türk Sinemasında Kürtler. İstanbul: Agora Yayınları.

Ulusay, N. (2008). Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar. Ankara: Dost Yayınları.

Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.

Wayne, M. (2011). Üçüncü Sinemanın Diyalektiği. İstanbul: Yordam Yayınları.

TEZLER

Çelik, T. (2009). 1990 Sonrası Türkiye’de “Yönetmen Sineması” Alanında Film Üretim Süreci. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, SBE

MAKALE VE İNTERNET

Aktürk, Ş. (2008). Türk Siyasetinde Etnik Hareketler. Doğu-Batı Dergisi. Sayı:44. S.43-74.

Erdağı, B. & Dinçer, E.M. (2005). Emperyalizm Tartışmaları. Felsefe Logos. Sayı:27-28. S:27-45.

Giddens, A. The Nation–State and Violence, s.116, (aktaran), Recep Boztemur, “Tarihsel Açından Millet ve Milliyetçilik: Ulus–Devletin Kapitalist Üretim Tarzıyla Birlikte Gelişimi”, *Doğu Batı*, Ankara, 2006 Ekim, No: 38, s.165.

İçli, G. (2001). Küreselleşme ve Kültür. Cumhuriyet Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt:25. No:2.

Tekinalp, Ş. (2005). Küreselleşen Dünyanın Bunalımı. Journal of Kultur University. S:75-87.

Somersan. S. (2008). Babil Kulesi'nde Etnilerden Ulus-Ulus Devlete. Doğu-Batı Dergisi. Sayı: 44. S.75-90.

Sumpas, A. (2009). Batı Avrupa'da Yükselen Yeni Irkçılık Üzerine Bir Deneme. Alternatif Politika. C:1. Sayı:2.

Kızıl, Ç. (2007). Ulus-Devlet ve Milliyetçilik. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=314> (Erişim Tarihi: 21.01.2011).

Yücel, Hakkı. (2006). Milliyetçiliğin (Sınırlı) Dünyasından Küreselleşmenin (Sınırsız) Dünyasına Kimlik Arayışları/Tartışmaları. <http://www.gaxxi.com/kibrisyazilari/kibrisyazilari/gorsel/dosya/1185541576kibrisyazilarisayi2hakkiyucel.pdf>. (Erişim Tarihi:26.01.2011).

Aydın,İ.(2008).Küreselleşme Çağında Devrimci Mücadele.http://www.birgun.net/walls_index.php?category_code=1186175123&news_code=1199824131.(Erişim Tarihi: 14.01.2011).

Kaya, A. (2007). Çokkültürcülükten Kültürlerarasılığa: Farklılık İçinde Bütünlük. <http://stk.bilgi.edu.tr/docs/AYHANKAYA.pdf>. (Erişim Tarihi: 18.02.2011).

Atam, Z. (2009). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Sömürgecilik ve Latin Amerika İlişkisi. <http://www.cafrande.org/?p=5946> (Erişim Tarihi: 15.07.2011).

Atam, Z. (2009). Siyasal İktidar ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Örnek Olarak; Orhan Günşiray'ın Ölümü Vesilesiyle Yeşilçam ve Derin Devlet İlişkisi. <http://www.cafrande.org/?p=1229> (Erişim Tarihi: 16.08.2011).

<http://www.koalakultur.com/?p=1248> (Erişim Tarihi: 22.07.2011).

Başkaya, F. (2010). Küreselleşme Söylemi Üzerine. http://www.ozguruniversite.org/index.php?option=com_content&view=article&id=59%3Akuereselleme-soeylemi-uezerine-&catid=13%3Aderslik&Itemid=19. (Erişim Tarihi: 19.01.2011).

Koray, M. (2008). Küreselleşme ve Ulus Devlet: Ekonomi, Siyaset Tartışmaları. <http://www.kuyerel.com/modules/AMS/article.php?storyid=2123>. (Erişim Tarihi: 28.01.2011).

Beşikçi, İ. (2008). Bahoz/Fırtına Üzerine. <http://www.kurdishcinema.com/FirtinaIsmailBesikci.html> (Erişim Tarihi: 22.07.2011).

ÖZGEÇMİŞ

Deniz ULUÇ, 01.07.1977 tarihinde Elazığ'ın Karakoçan ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Karakoçan'da yaptı. Liseyi Gebze Sarkuysan Lisesinde bitiren Uluç, 1995-97 yılları arasında Uludağ Üniversitesinde İktisat Bölümüne devam etti. 1997'de İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümüne kayıt yaptırdı. 2001'de mezun oldu. Çeşitli filmlerde Görüntü Yönetmenliği asistanlığı yaptı. Kısa film senaryoları yazdı. Halen Maltepe Üniversitesinde çalışmakta olan Uluç, aynı üniversitede Radyo, Televizyon ve Sinema programında Yüksek Lisansını yaptı (2011).